الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جـامـــعة الســـانيا وهران

كلية الآداب اللغات و الفـــنـــون
قـسم اللغة العربية و آدابـــها

شعرية التجاوز و الانفتاح لدى محمد بنيس

مذكرة مقدمة لنيل درجة ماجستير في الأدب العربي

تخصص النظرية الأدبية الحديثة و أساليب الشعرية

إعداد الطالبة:
فغلول حورية

تحت إشراف:
د. ابراهيم علي

أعضاء لجنة المناقشة: 2015/02/16

أ.د سطمبول الناصر ..... رئيسا

د. ابراهيم علي.....مشرفا و مقررا

أ.د برونة محمد.....عضوا مناقشا

أ.د حمر العين خيرة.....عضوا مناقشا

السنة الجـــــــامعية:2014-2015

بسم الله الرحمن الرحيم

إلى روح جدتي الغالية

تحية شكر و عرفان

عجز لساني و عجزت لغتي و كلماتي عن موافاتي بكلمة الشكر المناسبة الكافية للتعبير عما أُكنه من احترام و تقدير للأستاذ الفاضل **إبراهيم علي،** الذي استقبل بصدر رحب الإشراف على هذه المذكرة، و أنصت بحيويته الفكرية و حاسته النقدية لجميع المشاكل و المآزق التي اعترضت مسار البحث و الباحث على حد سواء. لم أكن أتصور أن الإشراف على مذكرة أو رسالة جامعية يتطلب من الأستاذ المشرف ذلك القدر من الاهتمام و المشقة و السهر على تقييم ما هو معوج و تعديل ما هو في طريقه إلى الاعوجاج. كنت أشعر في كل مرة أتلقى فيها توجيها إن هذا هو الأسلوب الأمثل لتبصيري، و إزالة الغشاوة على الأخطاء التي أرتكبها. و الأكثر مناسبة لتراكيب شخصيتي.من الأستاذ الفاضل **إبراهيم علي** تعلمتُ أن المعرفة، حب و غواية ، هوسٌ و جنون، عقلانية صارمة. توجه صوب المطلق. شكٌ و حيرة و تساؤل و سعي وراء الأمثل دائما ، تعلمت كيف نفتح النوافذ صوب المطلق في العلاقات الإنسانية. تعلمت أن البحث شبكة علاقات، فيها من العطاء ما لا تُحصر مواقفه، و هنا أشير إلى فضل الأستاذ **سعيدي محمد** الذي أنار درب بحثي الأولي و ساهم في نضجي العلمي، وأمدني بمساعدات عديدة و استقبلني بصدر رحب في سبيل العلم و التعلم.أشكره جزيل الشكر بقدر كبير من الاحترام و التقدير تعجز اللغة عن وصفه و الأرقام عن قياسه. حظيت بأستاذين علماني كيف يكون لطف العالم و تواضعه، صاحبَا الكفاءة الجميلة و المزج المبدع بين المعرفة والمحبة. فإلى أستاذي الأكبر **إبراهيم علي،** الذي علمني كيف تكون المغامرة، و الجدية في العمل ، و كيف تتم مواجهة المخاطر. و إليهم جميعا إلى كل من ساعدني و لو بكلمة.إلى كافة الأساتذة بجامعة وهران قسم اللغة العربية و آدابها. أخص بالذكر : الأستاذ الجميل بمعرفته و طباعه **برونة محمد** ، و صاحب المنهجية الصارمة **باي عز الدين** و الأستاذ الشاعر **اسطمبول الناصر،** و الأساتذة الكرام : بلحيا، مختاري خالد، عالم ليلى ، بوشيبة.

المقدمة

كانت حركة انتقال الشعر المغربي من (مجهول شعري) إلى (واقع شعري) انتقالا محفوفا بالمخاطر النظرية والعوائق الإبستيمولوجية على مستوى اللغة والذات والمجتمع، فقد لا يكفي الإعلان عن مشروع الشعر المغربي المختلف في لحظات انفراج الترجمات وانفتاحه على جغرافيات شعرية أخرى لتاريخ حداثته، بقدر ما يتطلب الأمر موقفا نقديا شموليا يعانق فيه التنظير، الممارسة.

دفعت وضعية الشعر في المغرب من العشرينيات إلى السبعينيات من القرن العشرين، التي سيطرت عليها بنية (السقوط والانتظار)، محمد بنيس إلى إعادة النظر/ الدراسة من خلال استبدالها ببنية (المواجهة والتأسيس) من خلال مشروع كتابة جديدة، حينما دعا إلى (شعرية) تتجاوز الوضعية الأولى وتنفتح على وضعية منفتحة.

لم يكن اختياري لهذا الموضوع، كرسالة أتقدم بها لنيل شهادة الماجيستر صدفة، فهو منخرط في صلب مشروع الدراسة : (النظرية الأدبية الحديثة وأساليب الشعرية)، ومنسجم مع اهتماماتي الشخصية أيضا؛ حيث بدأ التفكير في الموضوع عقب الإطلاع على (بيان الكتابة) لـ (محمد بنيس)، الذي لمست فيه شيئا متميزا عن البيانات الأخرى أمثال (أدونيس) و(يوسف الخال) وغيرهما، حيث تمثلت دعوة (بنيس) في دعوته للتحول من (الشفاهية) إلى (الكتابة)، ودعوة للنهوض بواقع الشعر المغربي، من هنا كان لبيانه طابع جهوي مغاربي، فما يجعل من هذا الموضوع أمرا ملحا وضروريا، يكمن في البحث عن الخصوصية والتفرد اللذين يمتاز بها نص هذا البيان، وصدوره عن كاتب يجمع بين فعل الإبداع الشعري والعمل النقدي هذا من جهة، ومن جهة ثانية فإن نذرة الدراسات الأكاديمية التي بحثت في بيانات الحداثة الشعرية العربية، تدفع إلى البحث في مجهود منظر كـ(محمد بنيس) الذي نعتقد أنه لا يزال لم يلق العناية اللازمة والمطلوبة من الدراسة والبحث ولعلنا ربما نجد تبريرا لهذا التجاهل، لكون أن العلاقة التثاقفية بين الشرق والمغرب العربيين، لا تزال محكومة بمنطق إيديولوجيا : القبعية أو المقولة، المركز والهامش؟، ولعل هذا الاختيار يثير تساؤلات خاصة أن ما يسود أبحاثنا الأكاديمية من قضايا يتسم بميله نحو دراسة الأدب القديم، على اعتبار أنه يمتلك هيبة البحث، إضافة إلى تناول هؤلاء المبدعين من ناحية

أعمالهم الشعرية فقط، وإهمال الناحية التنظيرية ؛ لذلك كانت الدراسات السابقة قليلة حيث أنني و بصدد البحث عنها لم أجد سوى مذكرة ماجستير بعنوان مصطلح الشعرية عند محمد بنيس لأوبيرة هدى من جامعة قاصدي مرباح و كتاب صدر سنة 2014 لعز الدين الشنتوف بعنوان شعرية محمد بنيس-الذاتية و الكتابة- ؛ من هنا قررت أن أتناول بالدراسة موضوع (محمد بنيس) و ذلك برصد شعريته التي اتسمت بالتجاوز مرة و بالانفتاح مرة أخرى ، فجاء البحث معنونا كالتالي:**شعرية التجاوز و الانفتاح لدى محمد بنيس .**

تتقدم صيغة الموضوع و هي شعرية بنيس ضمن إطار علائق متداخلة و منشبكة نظريا و إجرائيا لتشكل دراسة لها صفة الموضوع العلمي ؛ وقد اقتضت طبيعة البحث منهجا يعتمد آليات الوصف والتحليل، فالوصف أجدى وأقرب إلى الحقيقة والواقع، والتحليل يجزئ الأشياء إلى مكوناتها لتسهل دراستها وتمكننا هذه الآليات من الوقوف على نص البيان وتحليله، و قراءاته من أجل استنباط نظرة عن الحداثة في الشعر العربي المعاصر.

و يسعى البحث للإجابة عن الأسئلة التالية: كيف ينظر محمد بنيس إلى الكتابة و الشعر و اللغة الشعرية في مشروعه التنظيري -بيان الكتابة-؟ ما هي أهم النقاط التي استخلصها فيه؟ ما هي طبيعة البنية الجديدة المقترحة. ما هي مواصفات المواجهة و التأسيس، كما يطرحها البيان ؟ و هل توافقت مع إصداراته الشعرية؟

نحاول أن نعرض لبعض المفاهيم الأساسية التي تخص البيان (البنيسي) بصفة عامة، انطلاقا من منظومة مفاهيمية، ولعل القضايا التي أشرت إليها تتمثل في المحاور التالية: المدخل : وهو متعلق بالبحث في مسألتين متداخلتين هما الحداثة والشعرية.

أما الفصل الأول فعنوانه : "التجاوز من خلال المواجهة والتأسيس، تطرق لمواجهة بنية السقوط والانتظار التي وقع فيها الشعر المغربي الحديث والتي كانت موضوعا للمبحث الأول من هذا الفصل وهي دراسة تفصيلية لوضعية المتن المغربي من العشرينيات إلى السبعينيات من القرن الماضي والتي سيطرت عليها بنية الشهادة – السياسة- هذا ما كان سياقا معرفيا لبيان الكتابة (البنيسي)، أما المبحث الثاني فخصص لمفهوم الكتابة الشعرية أما المبحث الأخير لقواعد الكتابة الشعرية الأربعة (وهي اعتبار الشعر مغامرة لا بداية ولا

نهاية له، النقد أساس الإبداع، لا كتابة خارج التجربة الشعرية والممارسة، لا معنى للنقد والتجربة والممارسة إن لم تكن موجهة للتحرر).

والفصل الثاني فعنوانه "الانفتاح على كتابة شعرية جديدة"، وهي مجالات الكتابة الشعرية الثلاثة التي قسّم كل مبحث من هذا الفصل عليها، المبحث الأول درس اللغة وهي أولى مجالات الكتابة، التي تتجه نحو اعتبار الكتابة منعقدا لتضافر ثلاث بنيات لغوية هي: بنية الزمان، وبنية المكان التي تضم القصيدة البصرية والخط المغربي، وبنية النحو،أما المبحث الثاني للذات حيث درس الذات الشاعرة، ومستويات الذات في الكتابة والكتابة والجسد، أما المبحث الثالث لآخر مجال في الكتابة الشعرية وهو المجتمع، تطوق للمجتمع المغربي وعلاقته بالشعر.

والفصل الثالث شق تطبيقي، ارتبط هذا الجانب بالفصلين السابقين له، من جهة عبور المفاهيم التي تطرقت إليها مرورا بالممارسات النصية في هذا الفصل، باعتبار أن (بنيس) شاعر، وذلك لمساءلة تعتمد المختبر الشعري باعتباره بناء ماديا يتلوّن بخصائص النصوص وأسرارها.

وفي هذا القسم يكون أثر التحليل تابعا من سلطة النص لا سلطة المعيار وتبعا لاختيار أعمال (بنيس) يناقش هذا الفصل وضعية الكتابة عند (محمد بنيس)، من حيث الانتماء إلى هذه الكتابة كاختيار شعري غير منفصل عن وضعية التنظير لديه. فيناقش المبحث الأول من الفصل الثالث بنية الزمان في بعض من أعمال (بنيس) الشعرية، ويركز المبحث الثاني على ذاتية الكتابة من خلال بنية المكان والقصيدة البصرية ووضعية الخط المغربي اعتمادا على ديوانه "في اتجاه صوتك العمودي" أما المبحث الثالث: درس بنية النحو في دواوين مختلفة: كتاب الحب،و ورقة البهاء،و مواسم الشرق، ثم خاتمة ارتأينا أن تبقى نسبية.

و قد اعتمدت في هذا العمل على جملة من المصادر والمراجع ، اذكر على سبيل المثال كتب محمد بنيس : حداثة السؤال ، ظاهرة الشعر العربي المعاصر في المغرب ، الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاته النصية -4 أجزاء- ، كتابة المحو ، الحداثة المعطوبة ، الحق في الشعر ، مواسم الشرق ، ورقة البهاء ، هبة الفراغ ، كتاب الحب، و كتب أدونيس الثابت و المتحول، مقدمة للشعر العربي الحديث، فاتحة لنهايات القرن، الشعرية العربية...

تبيَّنا من خلال مستويات إنجاز هذه الدراسة أن الدخول في حوار نصي مع المتن، هو استراتيجية غير مأمونة العواقب، وأيضا في نوعية العلاقة بين الذات واللغة. ومع شعرية الانفتاح تتحصن الدراسة بإمكانية البحث في التنظير والنقد من دون الوقوف على اليقينيات التي ترمي القراءة النصية وراءها، وتأملنا لممارسة (بنيس) في ضوء الفرضية التي بنتها الدراسة يعد انفتاحا على حفريات النص، فالانفتاح على الممارسات النصية هو الذي يبني ممكن لنقد من خلال اصطدام القراءة يمكن النص الذي يتعدى النظرية وشروطها / قوانينها.

هناك صعوبات عديدة اعترضت انجاز هذه الدراسة. لعل أهمها، يتجلى في اختيار الموضوع ، كان هذا في بداية البحث مع مصاحبة نوع من التوتر و التردد مما يفرض بلوغ متاع معرفي، ومواجهة العوائق الابستيمولوجية التي تتطلبها ممارسة البحث الأكاديمي، وما لازم ذلك من نقاشات، حتى ترسم في القرار. استسلام جميل لغواية العاصفة ومصاحبتها في متاه ليل القصيدة وقضايا النظرية.

لا أتصور أن هناك بحثا علميا بدون صعوبات ولا أتصور في الوقت نفسه أن الصعوبات التي يلاقيها الباحثون، متكافئة من حيث الامكانات وطبيعة البحث خاصة في الجامعات الجزائرية معروضة، ولكل هذه الأسباب أتجاوز التعرض إليها.

و لا يسعني في الأخير سوى أن أتقدم بالشكر لكل من ساهم من قريب أو من بعيد في المساعدة على توفير الظروف الملائمة لانجاز هذا البحث و إتمامه في آجاله المحددة ،أتجه بالشكر الجزيل إلى مشرفي : **إبراهيم علي** على تقديمه تلك التوجيهات القيمة و إلى أستاذي الفاضل **سعيدي محمد** على اهتمامه الواسع و لا أجد ما أردّ به جميلهما سوى الاعتراف به فجزاهما الله خير الجزاء .

و حسبي أن أقدم العذر لما يشوب هذا البحث من نقائص فإن أصبت فذلك هو المبتغى و إن لم أصب فحسبي أنني حاولت، و لله الحمد.

المدخل

تبدو الرغبة في التجديد، في كل مجال من مجالات الحياة الإنسانية، وكأنها سنة طبيعية توافق قانون التطور الذي ينشد فيما ينشد "تعزيز موقع الإنسان في هذا الكون، ولكن هناك مجالات بعينها يحيطها الإنسان لسبب أو لآخر، بنوع من القداسة، ويحاول المحافظة عليها كما توارثها ما أمكنه ذلك، ولكن حتى هذه المجالات القليلة لا بد أن تخضع بشكل أو بآخر لقوانين التطور، ولا بد في النهاية من أن تأخذ أشكالا جديدة تلائم واقع العالم الجديد وتعبر عن تطلعات الإنسان في واقعه الجديد" [1]؛ هذا ما يجعل (الحداثة) في شتى مجالاتها: علمية كانت أو سياسية أو ثقافية، وخاصة الحداثة الشعرية التي "لم تكن لتظهر هكذا دون خلفيات فكرية وفلسفية، كما أنها ما كانت لتتبوأ هذه المكانة المرموقة في الفكر الفلسفي المعاصر، لمجرد أنها نظرة جديدة للفن والحياة على وجه العلوم، فقد ارتبطت هذه الحداثة بكل ما أنتجته مخيلة الإنسان منذ نشأته الأولى إلى يومنا هذا، فقد كان دائم البحث عن الجديد أينما وحيثما وجد، فالحداثة ترتبط ارتباطا وثيقا بالجديد الذي بإمكانه أن يساعد الكائن البشري على قضاء حاجاته الكثيرة والتي ربما أصبحت في عصرنا هذا لا تنتهي، فبقدر الحاجة إلى الجديد، بقدر حاجتنا إلى الحداثى، كما أن التطور المذهل الذي عرفه عصرنا في شتى مجالات الحياة يعبر بلا أدنى شك عن حاجة الإنسان المعاصر إلى الاكتشاف والتجديد" [2]

هذا ما يحيلنا أولا على تتبع الظروف التي نشأت فيها والأبعاد التي تأصلت من خلالها، فلا بد من الإشارة أن (الوجود) يسبق (الماهية)* في الحداثة، "ويتقدم فيها الفعل الإبداعي على كل تخطيط قبلي، وتغلب فيها الحركة كل ثبات، وينقلب معها الشعر العربي خلال عقدين من الزمن (60-80) انقلابا واسعا، تأسست الحداثة في مناخ عربي معقد، يتواصل فيه الفكر الأوروبي الحديث بمختلف اتجاهاته، وعبر مراحله جميعا ليؤلف اتجاها واحدا يكرس البعد الإنساني الوجودي، النسبي، ينفي البعد الإلهي الغيبي

[1]- محمد محمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، بيانها ومظاهرها، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، ط1، 1996، ص 13.

[2]- محمد كعوان، شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط2، 2003، ص 19-20.

* يؤكد أنجلر أنه لا يستطيع أن يستمد أشكال الوجود من نفسه، بل من الواقع الخارجي وهي نظرة مادية تعتبر الإحساس إحدى ظواهر المادة المتحركة، ومن ثمة فإنه لا وجود لإحساسات طابع الوعي، ذلك أنه كل ما هو موجود، يوجد على شكل الأسباب المادية ويتطور وفقا لقوانين حركة المادة.

المطلق فكر (نيتشه Nietzsche) و(ماركسMarx). [1]

لم تعد مسألة الحداثة تقتصر على كونها قضية، إنها تتجاوز ذلك لتصبح إشكالية على المستويات كافة رؤية وإبداعا وتلقيا، وعلى مستويات الاستجابة رفضا وقبولا، وذلك لأن "الحداثة كمفهوم قد انفصلت تماما عن مفهوم التجديد أو المعاصرة لكن يختلفون حول الحداثة،و هو انفصال يتفق عليه كل المتجادلين حول الحداثة؛ ومن هنا تتميز الحداثة، ومادامت الحداثة قد استقلت عرفيا من مفهومي التجديد والمعاصرة، فهذا يعني بالضرورة أنها فوق الآنية، وهذا يطلقها من حدود الوقت الذي هو جزئي ومرحلي، ويجعلها زمنية، أي كلية وشمولية، ويتساوى فيها الماضي مع المستقبل، لأنهما معا مادة الزمن الذي لا يفصمه (الآن) بوقتيه وحدوده المرحلية". [2]

إن الأصل في مصطلح (الحداثة) هو منشؤه الغربي، إذ شاع في الاستعمالين اللغويين: الفرنسي والإنجليزي صيغتان هما: (Modernity) و(Modernisme) واختلفت الترجمة العربية بين (الحداثة Modernité) و(المعاصرة Moderne)". [3]

واستخدمت الحداثة في معظم الدراسات الأدبية والنقدية مقترنة بمصطلحات أخرى، وجب التفريق بينهما، ومن بين هذه المصطلحات نجد:

1. المعاصرة:

"على الرغم من استعمالها المبهم من حيث التجديد الزمني فإن معناها يتضح بملاحظة نقيضها وهو (القدم Ancien)، ومن هنا يبدو أن (المعاصرة) تمثل جانب الحركة التقدمية في موكب الديمومة الذي يكون الأصالة (...) وخير تحديد المعاصرة هو البدء من الحاضر ولما كانت المعاصرة تمثيلا للقيم المألوفة في العصر الحديث، فإن

[1]- ابراهيم رماني الغموض في الشعر العربي الحديث، مطبعة دار هومة، الجزائر، (د ت)، (د ط)، ص 40.
[2]- عبد الله الغذامي، تشريح النص، مقاربات لنصوص شعرية معاصرة، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1987، ص 09.
[3]- سامر فاضل عبد الكاظم الاسدي، مفاهيم حداثة الشعر العربي في القرن العشرين، مؤسسة صادق الثقافية، العراق، ط1، 2012، ص 12-13.

بعض الباحثين قرنها ببدايات القرن العشرين، متجاوزين بذلك كل التواريخ التي تحدد بداية المعاصرة، فاقترنت بالتزامن" [1].

2. **القدم**:

إن إيثار القديم الذي معنى زمنه وبزوغ الجديد المتقدم، مجرى دائم في كل مجال من مجالات الحياة، وحلول الجديد محل القدم، هو الذي يشكل ما يسمى بالتطور، والتطور لا ينتهي بعد نشوء الجديد، فكل ما هو جديد لا يبقى إلى الأبد، إنه استبدال الجديد بشيء أكثر جدة منه [2].

3. **الجدة**:

ميز (أدونيس) بين (الجديد Nouveau) و(الحديث Moderne) فيقول: "للجديد معنيان:زمني وهو في ذلك، آخر ما استجدّ وفني أي ليس في ما أتى قبله ما يماثله. أما الحديث فذو دلالة زمنية ويعني كل ما لم يُصبح عتيقا. كل جديد بهذا المعنى حديث، لكن ليس كل حديث جديدا، وهكذا نفهم كيف أن شاعرا معاصرا لنا أو يعيش بيننا، قد يكون في الوقت نفسه قديما. الجديد يتضمن إذن معيارا فنيا له يتضمنه الحديث بالضرورة، وهكذا قد تكون الجدة في القديم كما قد تكون في المعاصرة، فمعيار الجديد يكمن في الإبداع والتجاوز، وفي كونه مليئا لا يُستنفد" [3]. و تفرق خالدة سعيد بين (الحداثة Modernité) و(التجديد Renouvellement) لشمولية الأولى وخصوصية الثانية، على أساس أن التجديد مظهر من مظاهر الحداثة، لأن التجديد هو "إنتاج المختلف المتغير الذي لا يخضع للمعايير السابقة، أولا يخضع لها تماما، بل يسهم في توليد معايير جديدة، الجديد نجده في عصور مختلفة لكنه لا يشير إلى الحداثة دائما ولا يكون الجديد حديثا بالمعنى الذي استقر للحداثة إلا إذا كان يطرح القضايا الأساسية للحداثة" [4]. ما

[1]- سامر فاضل، مفاهيم حداثة الشعر العربي في القرن العشرين ، ص 13-14.
[2]- ينظر: موريس نغورث، مدخل إلى المادية الجدلية، تر: محمد مستجبر مصطفى، دار الفارابي، بيروت، ط2، 1980، ص 145.
[3]- أدونيس، مقدمة للشعر العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط3، 1979، ص 99.
[4]- خالدة سعيد، الملامح الفكرية للحداثة، مجلة فصول، مج 4، ع3، ج1، مايو 1984، ص 25.

لوحظ على (نازك الملائكة) أنها لم تتحدث عن مفهوم الحداثة بشكل صريح "على المستوى الإصطلاحي وإنما كانت تستخدم مصطلحات أخرى كالمعاصرة والتجديد"[1].

4. التحديث Modernisation:

التحديث بمعناه العام، هو الأخذ بالتطور العلمي والتقني والبنية التحتية للمجتمع حسب معطيات هذا التطور في مختلف جوانب الحياة العمرانية وأنماط الاستهلاك والاتصالات والمواصلات وأدوات الرفاه، وهو بذلك يتعلق بالجوانب المادية والتطبيقات العلمية والمخترعات واستعمالها من قبل أفراد المجتمع دون إحداث أي تغيير عقلي أو ذهني للإنسان من الكون والعالم" [2]، أما (الحداثة) فهي ذلك الوعي الجديد بمتغيرات الحياة والمستجدات الحضارية والانسلاخ من أغلال الماضي، والانعتاق من هيمنة الأسلاف، ليست ظاهرة مقصورة على فئة، أو طائفة، أو جنس بعينه، بل هي استجابة حضارية للقفز على الثوابت (...) وتعرض مصطلح الحداثة لتحولات في المعنى، وهذا التغيير في دلالته من مرحلة إلى أخرى يؤكد استمرارية تدفق معطيات الحداثة وقوة زحمها. [3]

يبدو أن مؤلف كتاب (كل ما هو صلب يذوب في الهواء) (مارشال فيرمان Marcel Vermand) قد قضى على كل التصنيفات الثابتة لنوع معترف به من الحداثة، ويشمل أنصار الحداثة كل من (بودلير Charles Baudelaire) و(جيمس جويس James Joyce) بل (جوتةGoethe) وماركس (Carl Marx) أيضا ويمتد عهد الحداثة من عام 1600، أو منذ عهد اشتداد تياراتها في القرن الثامن عشر وحتى الآن وهي حداثة مكتملة وتقدمية تحتضن الفلسفة والعمارة والتخطيط الحضري والأدب ما يشكل مجتمعا إنسانيا متحولا. [4]

---

[1]- فاضل ثامر، شعر الحداثة من بنية التماسك إلى فضاء التشظي، دار الهدى، سوريا، ط1، 2014، ص 18.

[2]- اميرة كشغربي، "التحديث والحداثة بين الوسيلة والغاية، مجلة عكاظ، ع4332، 2013. www.okaz.com.sa/news/issues .

[3]- ينظر: عبد الله أحمد، الهنا، "الحداثة وبعض العناصر المحدثة في القصيدة العربية المعاصرة، مجلة عالم الفكر، مج 19، 1988، الكويت، ص 06.

[4]- ينظر: بيتر بروكر، الحداثة وما بعد الحداثة، تر: عبد الوهاب علوب، منشورات المجتمع الثقافي، ابو ظبي، ط1، 1995، ص 121-122.

فما يجب بالتأكد عليه هو أن (الحداثة) ليست دعوة شبيهة (بالعصرية)، فالعصرية بهذا المفهوم دعوة شكلية سطحية، تتعلق بمظاهر الأشياء فلا يكون الشاعر معاصرا بمجرد أن يصف الصاروخ أو التلفزيون أو عظمة الاشتراكية، من هنا الشاعر بالنسبة للمفهوم الحديث للشعر هو رجعي عظيم الرجعية، لأن الحداثة تنفي الوصف من أدوات الشعر". [1]

لذلك وجب التفريق بين (الحداثة) و(المعاصرة) و(الجدة)، بينما تشير (الحداثة) إلى إيجاد ما لم يكن موجودا من قبل أي ما بقي في منأى عن فعل العادة والقدم، محتفظا بجدة دائما، ترتبط (المعاصرة) بالعصر، أي بالزمن، تأسيسا على هذا، تكون الجدة صفة الحديث أو المعاصر من دون أن ترتبط مثلهما بزمان أو مكان محددين، فالجديد بهذا المعنى إذن يتضمن "معيارا فنيا لا يتضمنه الحديث أو المعاصر بالضرورة وهكذا قد تكون الجدة في القديم كما قد تكون في المعاصر، كما أن المعاصر يمكن أن يكون سلفيا وقديما في ميزاته الفنية وبهذا لا يكون معاصرا إلا من حيث الزمن". [2]

لم تعد (الحداثة) في منظومة النقد العربي، معيارا للزمنية، بل أصبحت تعبيرا عن العصر، هكذا تختلف (الحداثة) عن (المعاصرة) في كون (الحداثة) خروجا عن المألوف، فليس كل شعر معاصر حديثا بالضرورة [3] ؛ والحداثة -وإن تكن لها دلالتها الزمنية والتاريخية عامة- ليست مجرد صفة زمنية، وإنما هي صفة تعبيرية أساسا، على أننا لا نقتصر كذلك على ما اصطلح على تسميته بشعر الحداثة أو الحداثة في الشعر عند مدرسة معينة من مدارس النقد والإبداع في أدبنا العربي المعاصر، فالذي نقصده بالحديث في الشعر العربي، هو "هذا الشعر المعاصر الذي يعد خروجا عن المألوف الشعري السابق"[4] ؛ هذه الدلالة المركزية بين الاستخدام المعاصر له، في إلحاحه على صيغة الاسم أو الصفة (الحديث، المحدث، المحدثون)، وذلك ما تصبح معه العلاقة الدلالة وجها آخر من العلاقة الاشتقاقية، فهذه الدلالة المركزية لسياقات مصطلح

[1]- غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط2، 1978، ص 114.
[2] - عبد المجيد زراقط، الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، دار الحرف العربي، ط1، 1411هـ، ص 15.
[3]- ينظر: عبد المجيد زراقط، المرجع نفسه، ص 07.
[4]- عز الدين اسماعيل، في قضايا الشعر العربي المعاصر، دراسات وشهادات، المنظمة العربية للثقافة والعلوم، تونس، 1981، ص 28.

(الحداثة)، تنطوي في أبعاد موحية، تجعل المرء يؤثر هذا المصطلح على مصطلحات أخرى تتداخل معه، أو تترادف، أعني هذا التحول الذي لو وُصف مرة على أساس شكله فيصبح (الشعر الحر) و(الشعر التفعيلي) ومرة أخرى على أساس زمنه فيصبح (الشعر الجديد) و(الشعر المعاصر) وكما يترادف الشعر المعاصر والشعر الجديد في هذه الوفرة الاصطلاحية تترادف (الحداثة) و(المعاصرة) و(الجدة) ترادفا مضطربا، ذلك أن الجدة لا تعني التحول الجذري بالضرورة، وقد تنطوي على معنى من معاني النسخ والتكرار ينتمي إلى مدلول (التجديد) وارتباط (المعاصرة) بالعصر فقط، يجعل المصطلح يتحول لمجرد وعاء زمني (البياتي) و(الجواهري) معا، في مستوى زماني واحد فحسب [1] ؛ هكذا يغدو كل ما هو حديث هو أصلا "انتقالي وغير ثابت، هو كلمة (معاصر) تدل على صفة تتلاشى في اللحظة التي نطلقها على الشيء، وهناك حداثات وقدامات عديدة بقدر ما هناك حقب ومجتمعات، فالأزتيك كانوا حديثين بالمقارنة مع الاولميكس، مثلما كان الإسكندر حديثا بالمقارنة مع أمينحوتب الرابع والشعر (الحداثوي Moderniste) عند (روبين داريو Robein Dario) كان عتيقا بالنسبة للأولتريست (التطرفيين) والمستقبلية الآن توحي لنا بأنها جزء من المورث العتيق أكثر مما هي شيء جمالي وسرعان ما سيصير (العصر الحديث) عتيق الغد" [2].

والحداثة في الفكر الفلسفي الحديث، تمثل لحظة تاريخية حاسمة في مسيرة العقل الغربي، والسياقات المرجعية التي مهدت للمشروع (الحداثوي) تبين وترسم أرضية "اللوغوس الغربي كونها مستمدة بصورة أساسية من فلاسفة عصر التنوير وإسهامات مفكري القرن السابع، حيث المجتمع الغربي حركة تحديث في سائر المجالات الاقتصادية والاجتماعية، فمشروع الحداثة هو اتجاه نحو تحطيم المقدس، بمعنى ذلك الماضي والموروث الثقافي الغابر في القدم، (مدارس الفكر الإغريقي وتوجهات الفكر المدرسي الوسيطي) والذي يقدم انجازاته بمظهر القداسة والإهابة، لذلك ظهر تأسيس

[1]- جابر عصفور، "معنى الحداثة في الشعر المعاصر"، مجلة فصول – الحداثة في اللغة والأدب، مج4، ع4، 1984، ص 36.

[2]- أوكتافيو باث، الشعر ونهاية القرن، تر: ممدوح عدوان، المجمع الثقافي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 1998، ص 30.

الخطابي للحداثة من خلال إعلان ضرورة عقلنة النظر والعمل (الفكر والممارسة) من منطلق رفض كل أشكال اللامعقول" [1] ؛ فتظهر الحداثة بمثابة صيغة مميزة للحضارة الغربية تعارض صيغة التقاليد، لأن وعي الحداثة بذاتها يستند إلى "وعيها بضرورة تميزها عن القدم، ولذا فإنها تتعرض اصطلاحا مع القدم للدلالة على رفض أسسه وأهمها الديمومة والثبات لأنهما يتعارضان مع معطيات الجدة والابتكار، إنها تعني ترك الأشكال التقليدية في كل مجالات الحياة سواء تعلق الأمر بالسياسة أو الاقتصاد أو المعرفة، بحيث تكمن ماهية المجتمعات الحديثة في الطريقة التي تمرر فيها الفرد من ثقل التقاليد، لكن يبدو أن مشروع الحداثة في المجتمع الغربي لم يكن أبدا ينطوي على نظرية معينة، فلم يكن فلاسفة القرن التاسع عشر يؤسسون لبناء نظري متماسك لحد ما (...) لقد كانت الحداثة فكرة فأضحت إرادة، وهو ما يضمن وجود تواصل جوهري بين قرن التنوير وعصر التقدم الصناعي" [2].

أما فيما يخص معالم التدرج التاريخي التي حققت ظهور وانبثاق الحداثة باعتبارها إمكانية حضارية لها طابع خصوصي حصل ذلك في مستويين مختلفين، الأول: هو مستوى تأسيس المعماري، وذلك يتضح في الدعامة النظرية التي باشرها (ديكارت Descartes) وأكملها (هيغل Hegel)، حيث قد أفضت إلى تغيير العلاقة جذريا وأسلوب التعامل مع الطبيعة، فلم يعد الإنسان جزء من مظاهرها وحركاتها، أما المستوى الثاني فيختص بالتجذير النقدي ويمثل اللحظة الواعية في الخطاب الحداثوي، فهي مرحلة مراجعة جدية للأسس النظرية، فكان (ديكارت) يؤكد على تمثل الإنسان باعتباره كوجيتو يخلص الذات من أخطاء الواقع الحسي. [3]

الحداثة الغربية:

ورد في قاموس (Le grand dictionnaire encyclopédique du XXI siècle)

[1]- ابن داود عبد النور، المدخل الفلسفي للحداثة، تحليلية نظام تمظهر العقل الغربي، مؤسسة محمد بن راشد ال مكتوم، ردمك، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص 21.
[2]- ابن داود عبد النور، المرجع نفسه، ص 22.
[3]- ينظر: ابن داود عبد النور، المرجع نفسه، ص 22-23.

« Modernisme : tendance apparue à la fin du XIX (19) siècle s'attachant à renouveler l'interprétation des doctrines chrétienne traditionnelles en les examinant à la lumière de l'éxégére moderne et en laissant entendre une possibilité d'évolution des dogmes ». [1]

ورد في المعجم (Dictionnaire Fondamentale du Français littéraire)

« Modernisme : systématique de nouveau le mot est souvent employé par la critique pour s'appliquer aux arts et a la littérature depuis la fin du siècle cependant il est très difficile de lui donner un sens précis dans la mesur ou c'est tout l'art contemporain pratiquement qui se définit par la volonté de trouver de nouvelles farmes expression ». [2]

وجاء في الموسوعة الفلسفية (للالند Lalande)

(الحديث)، (عصري)، Moderne انطلاقا من القرن السادس لفظ مستعمل بكثرة منذ القرن العاشر في المساجلات الفلسفية أو الدينية ويكاد يستعمل دوما بمعنى ضمني، إما لُعَبي (إنفتاح وحرية فكرية، معرفة أحداث الوقائع المكتشفة أو أحداث الأفكار المصاغة، غياب الكسل والرتابة)، وإما عامي (خفة إنشغال بالدرجة، حب التغيير لأجل التغيير)".[3]

مسارات تطور المصطلح:

يميل معظم مؤرخي الثقافة إلى تفضيل القرن الثامن عشر لظهور الحداثة ليس فقط لأنه أورث عدة تغيرات وتجديدات في عدة مجالات (الثورة العلمية والفلسفية والمؤسسات المصرفية)، بل لأن ذلك القرن يعي الكثير من الميزات التي ستكون ذات يوم ميزاتنا، "لقد بدأت الحداثة بوضعها نقدا للدين والفلسفة والأخلاق والقانون والتاريخ

[1] - Philipe Auzon, le frand dictionnaire encyclopédique du XXI (21) siècle, edition philipe Auzon, Paris, 2001, P779.
(الحداثة) ظهرت في أواخر (19): إتجاه التركيز على تفسير التجديد في المذاهب التقليدية المسيحية في ضوء الحديث والإستماع إلى إمكانية تغيير العقائد (الترجمة).

[2] - Philipe Forset, dictionnaire fondamentale du Français littéraire imprime en France sur presse offet par brodard toupine,, 2004, P268.
الحادثة بالمفهوم الغربي تنشد الجديد دائما وأنها كمصطلح ظهر في النقد وشمل الفن والأدب تحديدا في نهاية القرن، أو بعبارة أصحابه هو مصطلح يصعب علينا أن نمسك بالمعنى فيه لأنه يتغير ويتبدل ويظهر كل مرة بشكل جديد (الترجمة).

[3]- أندريه لالاند، موسوعة لالاند الفلسفي (ج2)، تعر: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط2، 2001، ص 822.

والاقتصاد والسياسة، وكان النقد أبرز مواصفاتها وسماتها، وكل ما يمثله العصر الحديث كان من صنع النقد بمعنى كونه منهجا في التقصي والخلق والفعل، والمفاهيم الأساس في العصر الحديث، التقدم والتطور والثورة والحرية والديمقراطية والعلم والتكنولوجيا- تعود بأصولها الى النقد- وفي القرن الثامن عشر توجه العقل إلى نقد العالم ونقد نفسه". [1] إذا كانت الصيغة (Modernitéالحداثة)، بمعنى الذوق، غالبا ما يحكم عليه بأنه مفرط "ذوق ما هو حديث، يظهر عند (Huysman) في صالون 1897 نقول إن كان كذلك، فإن الصفة (حديث Moderne) أقدم بكثير، كما يروي تاريخها (هانس روبير جوس Robar Guns) كلمة (Modernus) تظهر باللاتينية في القرن الخامس قادمة من (Modo) كلمة Modernus لا تعني ما هو جديد، بل تعني ما هو حاضر، حالي معاصر للشخص الذي يتكلم، هكذا يتميز الحديث عن القديم أو الغابر، يعني عن الماضي التام، الثقافة الإغريقية الرومانية، الحديثون مقابل القدامى" [2]

هذا ما يؤكد زئبقية مفهوم الحداثة، إذ يصعب تحديده، إنه مفهوم يسعى إلى الجدة ومواكبة كل ما هو مستحدث، وهذه ميزتها حيث استطاعت أن تمتص كل المشاريع التي جاءت بعدها تحت شعار أن الحداثة إلى اليوم لا تملك معنى محددا، وبالتالي فكل ما جد هو ضمنها، والحداثة في النهاية رهان على التجريد والتجريب والتجديد. [3]

أما على المستوى الأدبي يعتبر كل من: (بودلير) و(ملارمية Stéphane (Mallarmé) و(رامبو rambo) ممثلي الحداثة الشعرية، حيث رسموا معالمها بدقة متناهية حتى أن (بودلير) يعتبر الأب الروحي للحداثة في الغرب، فتمرد على الواقع المر الذي كان يعيش فيه، وتحرر من الأعراف الاجتماعية وجسد الخطيئة في الكنيسة، وحيث عجز عن تغيير العالم الذي طفت عليه الرأسمالية، راح يداعب اللغة مغيرا بنية القصيدة القديمة. [4]

[1]- أوكتافيو باث، الشعر ونهاية القرن، تر: ممدوح عدوان، ص 31.
[2]- أنطوان كامبيانيون، مفارقات الحداثة الخمس، تر: محمد عظيمة، دار المواقف للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1993، ص 13-14.
[3]- يتظر: محمد الشيكر، هايدغر وسؤال الحداثة، إفريقيا الشرق، المغرب، (د ط)، 2006، ص 16.
[4]- ينظر: سعيد بن زرقة، الحداثة في الشعر، أودنيس أنوذجا، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 2004، ص 31.

وصار الشعر الفرنسي بعد (بودلير) مسألة تعني القارة الأوروبية كلها، ويكفي أن نذكر تأثيره على الإنتاج الشعري في ألمانيا وانجلترا وإسبانيا وإيطاليا، بل يكفي أن الفرنسيين سرعان ما تبينوا، أن هذا الشعر "كان أبعد أثرا من شعر الرومانتيكيين، وأن التيارات الجديدة التي انبعثت منه كانت أعظم قوة وأشد إثارة (...) لا غرابة إذن في أن يكون (بودلير) هو شاعر العصر الحديث وأن يحس هو نفسه انه جدير بهذه التسمية، فهو الذي استخدم الكلمة أول مرة في سنة 1859 واعتذر عن غرابتها وحدتها" [1] ؛

كما علينا أن نؤكد على مجهودات (بودلير) وأصالته في محاولة إطراء المجال الشعري، وترجع هذه الأصالة إلى اقتراحه باستبعاد، "البهرجة التقليدية، وتعرية قلب حديث (قلب) بكل تفعيلاته واندفاعاته وضغائنه وتعاقبات أحلام يقظته، وصفاته الساخر، وذلك بأن يقوم بعمل الشاعر لا عمل رجل الأخلاق". [2]

بينما يعتبر (رامبو) شاعر التحرر بلا منازع، حيث أجد قطيعة مفصلية مع التراث، والقطيعة بالنسبة إليه قطيعة "مع أشكال الشعر القديمة والهجوم الكبير على من يسميهم (رامبو) أدباء نظَّامين، الذين يعود تاريخهم إلى الخطاب الشهير المسمى بخطاب الرائي، كما كان معجبا -قبل كل شيء-، بـ(هوجو Victor Hugo) و(بودلير) وقرأ الفلاسفة وعلماء الاجتماع كـ (برودون Pierre Joseph Proudhon) إضافة إلى (ميشليه Jules Michlet)، كما كانت شخصيته مميزة، وُصف بازدواجية وذلك لأهمية أمرين وهما: الفوضوية الهدامة من ناحية وروح نظام الآخر (في شكل إرادة منظمة) من ناحية ثانية". [3]

إضافة إلى أنه عُرف بتمرده الشديد، ويظهر ذلك في ثورته على التراث المسيحي والذي اعتبره ثورة على التراث بأكمله، "إنها ثورة لا تهدأ، بل تبدأ بالعذاب وتنتهي بالعذاب، إنه يتمرد على كل شيء لا يستطيع أن يتخلص منه، والدين، ككل موروث، يفرض سلطانه على من يثور عليه (...) عرف (رامبو) كل هذا في شعره، فهو في

[1]- عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى العصر الحديث، ج1، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1972، ص 62-63.

[2]- سوزان برنار، قصيدة النثر، من بودلير حتى الوقت الراهن، ج1، تر: رواية صادق، دار شرقيات، القاهرة، 1998، 155.

[3]- سوزان برنار، المرجع نفسه، ص 202.

المرحلة الأولى يوجه هجومه العنيف على المسيح والمسيحية، ويحلل النفس المسيحية تحليلا سيكولوجيا يكشف عن محنتها وشقائها". [1]

وقد كانت حركة الحداثة بكل حيثياتها سببا في ظهور وانبثاق أعمال كثيرة، فعلى الرغم من أنها كانت، "ثورة على الأشكال والمضامين السابقة من نظرتها إلى الحياة والعالم، قد أدت الى بروز أعمال في الأدب والفنون، فإنها لم تسلم من الهجوم عليها، فقد شجبتها الكنيسة الكاثوليكية عام 1907، واعتبرتها بدعة تقتضي محاربتها كما أعلن الفاتيكان خلال عهد البابا (بول) عن شجبه للحداثة الجديدة، كما اعتبر الحداثة فنا منحطا، ويأخذ الناقد الماركسي (جورج لوكاتش Georg Lukas) على الحداثة موقفها السلبي من الإنسان والتاريخ". [2]

وقد تميز شعر الحداثة بأنه شعر يخرج من "نطاق الأناشيد ويرمي به في حضن الحداثة ويجعل من الشاعر ورشة متنقلة، إذ عليه أن ينفتح ويملك كل المعارف". [3]ويغير ما قرأه ويحوله إلى شيء آخر مختلف تمام الاختلاف، ولعل هذا الدليل على موقفه من التراث بوجه عام، إنه لا يكتفي بمقاطعته والتمرد عليه، بل يمقته ويعلن كراهته له.

إن موقف (رامبو) من الحداثة شبيه بموقف (بودلير) "فكلاهما يكره الحداثة إذا كانت تدل على التقدم أو التطور العلميين وكلاهما يتشبث بها بقدر ما تعطيه من تجارب جديدة، تدفعه بخشونتها وسوادها على أن ينشئ فيها قصائد خشنة سوداء". [4]

الحداثة العربية:

تعد تجربة الحداثة الشعرية العربية، أحد أهم القضايا الثقافية التي لا تزال تطرح نفسها بكل ثقلها المعرفي والفكري باعتبارها أهم هاجس في الساحة الثقافية والإبداعية العربية المعاصرة، ولعل من مظاهر هذا الإشكال هو القلق الذي يسود المفهوم ذاته، ولكن قبل هذا وذاك هل توجد حقيقة حداثة عربية، أم كل ما في الأمر هي مجرد تبعية غربية فقط؟

[1]- عبد الغفار مكاوي، المرجع السابق، ص 114.
[2]- حمدي الشيخ، الحداثة في الأدب، المكتب الجامعي الحديث، الإسكندرية، 2010، ص 19.
[3]- هنري بيير، الادب الرمزي، تر: هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط1، 1981، ص 28.
[4]- عبد الغفار مكاوي، المرجع السابق، ص 112.

إن ما يميز استعمال مفهوم الحداثة عربيا أنه يشغل حيز (التعدد Multiplicité) و(الاختلاف Différence) إن لم نقل (الغموض Ambiguité) و(الخلط Confusion)، فكلمة "الحداثة ظلت تجري مجرى الدال المتعدد الوجهات طبق تعدده صورة اللغوية القائمة في أذهان المستعملين". [1]

يقول (المسدي) أنها الممارسة التي توحي "بالعدول عن النمط السائد والمعيار المطرد فيتبعه صوب المواصفة لتفسير هذا التجاوز والانزياح إلى أن يستقر في التنظير حين يؤسس قواعد الحداثة باعتبارها تجديدا للرؤية وتغييرا للمطرد". [2] تعد تجربة الحداثة العربية ربما أقدم زمنيا فهي ترجع إلى إسهامات شعراء عرب (قدماء) حيث بدت بوادر اتجاه شعري عربي جديد تأسيسي ممثل في تجارب الشعراء "(بشار بن برد) و(ابن هرمة) و(العتابي) وأبى (نواس) و(مسلم بن الوليد) و(ابن المعتز) و(الشريف الرضى) وآخرين" [3] ، وامتدت بعدها إلى جماعة (الديوان) و(أبولو) و(المهجر)، فكان شعر أبي تمام على الأخص، الثورة الأكثر جذرية على صعيد اللغة الشعرية بالمعنى الجمالي الخاص (...) هكذا اتخذت الحداثة عند أبي تمام بعدا آخر هو ما يمكن أن نسميه بعد الخلق لا على مثال لقد اشتركا في رفض تقليد القديم لكن كلا منهما سلك في إبداعه مسلكا خاصا". [4]

يرى الكثير من رواد الشعر الحر أن الحركة الشعرية الجديدة، بدأت في بغداد أواخر الأربعينيات 1948/1947 حيث لم تعد (بغداد) أشد العواصم توثبا وتمردا وانفتاحا على التجديد، فالحداثيون العراقيون كـ (السياب) و(نازك) و(البياتي) كانوا يؤمنون بضرورة التجديد، والثورة على السلطة الأبوية والسلطة اللغوية والتراثية، بينما يذهب البعض الى القول بأن تجربة (شعر) وخاصة تجربة (يوسف الخال) الذي دعى إلى اعتماد عدد من

[1]- عبد السلام المسدي النقد والحداثة، مع دليل بليوغرافي، دار الطليعة للنشر، بيروت، ط1، 1983، ص 07.
[2]- عبد السلام المسدي، المرجع نفسه، ص 11.
[3]- أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978، ص 27.
[4]- أدونيس، الثابت والمتحول، بحث في الإتباع والإبداع عند العرب، صدمة الحداثة، ج3، دار العودة، بيروت، ص 19-20.

الأسس في محاضرة له منها: التعبير عن التجربة الحياتية، إبدال التعابير والمفردات القديمة التي استنزفت حيويتها ومفردات جديدة، مستمدة من صميم التجربة. [1]

وتؤكد الكاتبة (خالدة سعيد) أن الحداثة العربية لم تبدأ في الخمسينيات مع حركة التجديد، ومردُّ ذلك، بالطبع الى "المكانة الخاصة التي احتلها الشعر في تاريخ الثقافة العربية، فالشعر هو الذي حظي بالقدر الأعظم من البحوث والشروح، وكان محور الجدل زمن الحداثة العباسية ، كما أن الشكل الأدبي الذي قيدته الضوابط و الحدود ، و وضعت له المعايير والقوانين، وكانت له هالة شبه دينية، أو على الأقل قدسية" [2]

هكذا اقترنت الحداثة العربية المعاصرة بمرجعيتين – حداثتين كبيرتين – في التاريخ هما:

الحداثة العباسية، والحداثة الأوروبية في القرنيين الأخريين، بحيث تصطبغ الحداثة العربية المعاصرة "بإعادة الاعتبار للإنسان وفاعليته في التاريخ وتأكيد حريته ومسؤوليته .ومن هنا فإن الحداثة تشكل أساسيا، تصحيحا لوضعية استلاب، عن طريق صراع يخوضه الإنسان مع منجزاته السابقة التي تحولت إلى تجريدات وبنى و تقاليد وأنماط". [3]

وترى (خالدة سعيد) أن تباشير الحداثة العربية في الأدب بدأت مع التطلعات الأولى لانتزاع التعبير من أسر المطلق ورؤيته كفاعلية تاريخية، لأن النظر إليه من منظور تقليدي يجعله لا زمانيا ولا تاريخيا، كما جعلت أولى شروط الإبداع (رفض التقليد) وكل طغيان يتمثل بأحادية التعبير، هذا ما يعني إعادة الاعتبار للإبداعية الإنسانية والنظر إلى الإبداع على أنه فاعلية أساسية، فالحداثة بالنسبة لها انتقال من الوصف إلى الكشف والتجريب". [4]

[1]- ينظر: صالح جواد الطعمة، "الشاعر العربي المعاصر ومفهومه النظري للحداثة"، مجلة فصول الحداثة في اللغة والأدب، ج2، مج4، ع4، 1984، ص 18،19

[2]- خالدة سعيد، "الملامح الفكرية للحداثة"، مجلة فصول – الحداثة في اللغة والادب، ج1، مج1، ع3، 1984، ص 25.

[3]- خالدة سعيد، المرجع نفسه، ص 27.

[4]- ينظر: خالدة سعيد، حركية الإبداع، دار العودة، بيروت، ط1، 1979، ص 9-10-11-12.

يعتبر (أدونيس) رائد التنظيرات العربية للحداثة في ثقافتنا العربية القديمة، من خلال منظومات (المبرد) و(ابن المعتز) و(ابن جني) و(ابن رشيق)،و هؤلاء جميعا ينتصرون للشعر المحدث والشعر المكتوب في زمنهم، وبهذا الخصوص نلاحظ أن الزمن لدى القدماء كان معيار تصنيف الحداثة والقدامة، فهذا ابن المعتز يقول ان الله جعل كل قديم حديثا في عصره وابن رشيق يؤكد أن كل قديم من الشعراء فهو مُحدث في زمانه بالإضافة إلى كل ما قبله. [1]

ورغم انحصار قضية الحداثة في القرنين الثاني والثالث الهجريين على الخصوص لغاية القرن الرابع مع تجربة الشاعر (المتنبي) إلا أن ذلك لا يغير شيئا، "ما دامت معايير القدامة مستخرجة من نموذج واحد هو الشعر الجاهلي (...) أما في العصر الحديث فإن الشعر سمًى حداثته بمفهوم (التقدم Progrés) كمفهوم محوري، يتكامل مع مفاهيم الحقيقة والنبوة والخيال أو (التخييل)، إن هذا المفهوم المحوري إلى جانب المفاهيم الثلاثة المصاحبة له والتفاعلات معه ضمن نسق يفعل في النص وفي التنظير، هو الذي يعين حدود القدامة والحداثة في عصرنا" [2]

يرى (أدونيس) أنه لا وجود لحداثة عربية أصيلة/فريدة فهي حالة تأسست في ضوء تبعيتها للحداثة الغربية، يقول: "إن الحداثة في المجتمع العربي لا تزال شيئا مجلوبا من الخارج إنها حداثة تتبنى الشيء المُحدث، ولا تتبنى العقل أو المنهج الذي أحدثته ؛ فالحداثة موقف ونظرة قبل أن تكون نتاجا". [3] ؛ويشرح (أدونيس) منابع تجربته الحداثية التي تعود للحداثة الغربية، مؤكدا على الوضعية (التثاقفية Acculturation)، يقول: "أحب هنا أن اعترف بأنني كنت بين من أخذوا بثقافة الغرب، غير أنني كنت كذلك، بين الأوائل الذين ما لبثوا أن تجاوزا ذلك، وقد تسلحوا بوعي ومفهومات تمكنهم من أن يعيدوا قراءة موروثهم بنظرة جديدة، وأن يحققوا استقلالهم الذاتي، وفي هذا الإطار أحب أن اعترف أيضا أنني لم أتعرف على الحداثة الشعرية العربية من داخل النظام الثقافي العربي السائد، وأجهزته المعرفية، فقراءة (بودلير) هي التي غيرت معرفتي (بأبي

[1]- ينظر: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، مسائلة الحداثة ج4، دار توبقال، المغرب، ط2، 2001، ص 101.
[2]- محمد بنيس، المرجع السابق، ص 162.
[3]- أدونيس الشعرية العربية، دار الأداب، بيروت، ط1، 1985، ص 84.

نواس)ن وكشفت عن شعريته وحداثته، وقراءة (ملارميه) هي التي أوضحت لي أسرار اللغة الشعرية وأبعادها الحديثة عند (أبي تمام) وقراءة (رامبو) و(نرفال Nerval) و(بريتون Breton) هي التي قادتني إلى اكتشاف التجربة الصوفية بفرادتها وبهائها، وقراءة النقد الفرنسي الحديث هي التي دلتني على حداثة النظام النقدي عند (الجرجاني) خصوصا في كل ما يتعلق بالشعرية وخاصيتها اللغوية التعبيرية" [1] . كما يتقصّى مظاهر الحداثة في المجتمع والأدب العربيين منذ القرن السابع الميلادي، ويرى أن الحداثة في هذا المجتمع بدأت كموقف يتمثل الماضي ويفسره بمقتضى الحال، واللافت في أطروحة (أدونيس) حول تاريخ الحداثة العربية، هو استخدامه المصطلح بشكل تعميمي وتجريده من حمولاته التاريخية الحديثة، لإسقاطه على تمايزات تتمثل بجدلية القديم والحديث في سياقات مغايرة تماما للسياق المعاصر"؛ [2] فهو يؤكد على أن حداثة الإبداع الشعري، "غير متساوقة بالضرورة مع حداثة الزمن، فإن من الحداثة ما يستبقه، ومنها ما يتجاوزه، فحين يهزنا اليوم شعر (امرىء القيس)، مثلا، أو (المتنبي) فليس لأنه ماض عظيم، بل لأنه إبداعيا، يمثل لحظة تخترق الأزمنة، فالإبداع حضور دائم ومعنى ذلك بالتالي، أن ثمة شعرا كتب في زمن ماض ولا يزال مع ذلك حديثا فالشعر لا يكتسب حداثته بالضرورة من مجرد زمنيته، وإنما الحداثة خصيصة تكمن في بنية ذاتها". [3]

هكذا يقرُّ (أدونيس): أن الحداثة في المحيط العربي، هي أساسا إشكال مركب، ويؤكد أن إمكانية البحث فيه أمر صعب، ويرى أن الحداثة الشعرية العربية، لا تُقيَّم إلا بمقياس مستمد من إشكالية القديم والمحدث في التراث العربي، ومن التطور الحضاري، ثانيا يقسم الحداثة إلى ثلاثة أنواع: النوع الأول علمي، وتعني الحداثة فيه إعادة النظر المستمر في المعرفة الطبيعية للسيطرة عليها، والنوع الثاني: ثوري وتعني فيه نشوء حركات ونظريات وأفكار جديدة، أما النوع الأخير فني، والحداثة هنا تساؤل جذري

[1]- أدونيس،الشعرية العربية، ص 86.

[2]- ينظر: محمد برادة، "اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة"، مجلة فصول (الحداثة في اللغة والأدب)، ج1، مج4، ع3، 1984، ص 20.

[3]- أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة، دار العودة، بيروت، ط1، 1980، ص 314.

يستكشف اللغة الشعرية ويستقصيها، وتشترك مستويات الحداثة بأنواعها الثلاثة في أنها (الحداثة) رؤيا جديدة. [1]

يتوافق هذا مع ما يؤسس له الشاعر (يوسف الخال) حينما يؤكد في مقال له بعنوان (الحداثة نظرة جديدة إلى الوجود) بأن الحداثة "في الشعر هي إبداع وخروج به على ما سلف، وهي لا ترتبط بزمن، فما نعتبره اليوم حديثا يصبح في يوم من الأيام قديما وكل ما في الأمر أن جديدا ما طرأ على نظرتنا إلى الأشياء فنعكس في تعبير غير مألوف، وقد يكون ذلك من نصيب البعض دون البعض الآخر، فنرى بين شعراء المرحلة الواحدة سلفيين وحديثين معا (...)، والحداثة في الشعر لا تمتاز بالضرورة عن القدامة فيه، ولكنها تفترض بروز شخصية شعرية جديدة ذات تجربة حديثة معاصرة، وهذه التجربة فريدة تعرب عن ذاتها في المضمون والشكل معا، فلا تنتظم أفكارا ولا معاني في الذهن، تحشد لها الصور الخارجية والألفاظ البيانية بل تخاطبك بوداعة طفل وشفق المؤمن وحرارة العاشق". [2] والملاحظ أن حركة الحداثة الأدبية العربية، يمكن مقارنتها باعتبارها أولا "فكرة تنطوي على الإبداع والاكتشاف، لم يتهيأ من الظروف التي واكبت الحداثة عالميا إلا النذر اليسير، بالرغم من أن ما يسمى عصر النهضة في تاريخنا الحديث بدأ منذ أوائل القرن التاسع عشر إذ أن مجتمعنا العربي لا يزال يفتقر إلى التحولات الجذرية التي عاشها الغرب بضعة قرون". [3] فالحداثة بهذا المفهوم مرتبطة أساسا بالحضارة الغربية وبسياقها التاريخية وما أفرزته تجاربها في مجالات مختلفة، وتاريخ الحداثة العربية مشروط بوجود سابق للحداثة الغربية، وامتداد قنوات التواصل بين الثقافتين. [4]

ويقرأ (بنيس) تجربة الحداثة الشعرية العربية المعاصرة من خلال مقاربتها في ضوء تجربتين متناقضتين حداثة (معزولة) وحداثة (معطوبة). [5]

---

[1]- ينظر: ادونيس المرجع نفسه، ص 319-320.

[2]- يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، ط2، 1978، ص 15.

[3]- صالح جواد الطعمة، "الشاعر العربي المعاصر ومفهومه النظري للحداثة"، مجلة فصول (الحداثة في اللغة والأدب) ج1، مج4، ع4، 1984، ص 15.

[4]- ينظر : جمال سعيد، وليد قصاب، خطاب الحداثة في الأدب، الأصول والمرجعية، دار الفكر، دمشق، ط1، 2005، ص 105.

[5]- ينظر :محمد بنيس، الحداثة المعطوبة، دار توبقال، المغرب، ط1، 2004، ص 132.

الحداثة المعطوبة هي حداثة التقليدية التي كان قد خص لها الجزء الأول من مؤلفه (الشعر العربي الحديث بنياته وابدالاته النصية) والتي وضح من خلاله أن التقليدية مرحلة قد خضعت لتجسيد الزمن في نموذج موحد، أما الحداثة الثانية الحداثة المعزولة، وهي الرومانسية والشعر المعاصر والتي خص بها الجزء الثاني والثالث على التوالي من الكتاب نفسه وهما يشتركان في قراءة مفاهيم مغايرة لمفهوم التقدم، ثم المفاهيم المصاحبة له، ورؤيتهما للزمن كسباق يكون اتجاه التقدم فيه هو نفي الماضي وإلغاؤه بالسير نحو المستقبل. [1]

يؤكد (بنيس) أن ظواهر الحداثة مشروطة بمرجعياتها، لا بما تعنيه هذه المرجعيات من منقول، بل بما تعنيه أساسا من واقع حياتي وأنماط في السلوك الحضاري، وفي التعبير الثقافي وهي بذلك مرجعيات خاصة وهي بالأخص "لا تتعلق حكما، وكما يدعي البعض على ذاتها، بل هي ومن أجل حياة هذا الخاص، مدعوة لانفتاح تعتني به، ولا تلغي أو تنفي ذاتها فيه، فالواقع -أيُّ واقع- بكل بناه وعلى مختلف مستوياته، لا يستمر حيا، ولا يمكن لوعينا الذي هو أثر متكون بهذه الدينامية، وفاعل في آن في حركاتها، أن الحداثة بخلافيتها علامة على طابع التاريخي وهي بتاريخيتها لا تقبل بوحدانية الوعي، أو بمثاليته، وبالتالي لا تقبل بالخطاب النموذج، أو بتماثل التعابير الثقافية وحداثيته الواحدة، لأن زمن الحداثة يناقض ثبات الزمن وتأبده في ما هو جوهري مقدس". [2]

تمثلت الحداثة العربية في جزء كبير منها -كما رأينا- أطروحات الحداثة في الغرب، بشكل واع ولا واع وظهرت بشكل جلي في التجربة (الأدونيسية) التي استعادت بأسلوب شاعري مبدع مقولات الحداثة الأوروبية". [3]

إن أهم التمايزات بين التجربتين الحداثيتين العربية والغربية تتشكل في نقطة التمفصُل المحورية، فالحداثة الشعرية الغربية تتفاعل مع المعرفي، الاجتماعي،

---

[1]- ينظر: محمد بنيس، مسائلة الحداثة، ص 162-163.

[2]- محمد بنيس، الحداثة المعطوبة، ص 133.

[3]- ينظر: إبراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، ص 40.

* السريالية: مدرسة نشأت في فرنسا في العقدين الثاني والثالث من القرن 20، تركز على ما هو غريب ومتناقض ولا شعوري، تهدف للبعد عن الحقيقة وسيطرة الأحلام (ما فوق الواقع).

التاريخي، وفي هذا السياق بمكن أن نستوعب بعدها المعرفي النقدي ضمن ،"التجاوبات مع التحولات المعرفية الغربية من ناحية (مثلا علاقة الشعر الرمزي – ملارميه – بموسيقى فانجر، أو علاقة السريالية * بروتون بالتحليل النفسي الفرويدي)، وضمن مقاومة ونقد عقلانية الالينية والتدمير والاستبعاد (رامبو، ملارميه، الدادائية *، الوجودية، حداثة الخمسينيات) من جهة ثانية، حيث يبدو الغرب منشطرا إلى غريبين واحد للاغتراب والتدمير والاستعباد والثاني للنقد والتحرر". [1] بينما تتجلى الحداثة الشعرية ضمن الموقف الشمولي، وهي بذلك "رؤية تبدلت من أصوليتها المتعالية إلى إدراك علمي محسوس يملأ مع الزمن فراغاته، مع ما يرافق إبدال هذه الرؤية من اختلاف جذري في علائق اجتماعية وما يضبط انتظامها، وهما عنصران غير متوفرين في الحداثة العربية (الاجتماعية، السياسية). إن الحداثة الشعرية العربية بحاجة لاستيعاب معرفي لتصدعاتها وهي تقتحم تسائل اللغة والجسد والمجتمع، تباشر حفريات الصمت في الثقافي الاجتماعي – الأنطولوجي حيث الشرق ليس شرقا وحده وحيث الغرب ليس غربا وحده" [2]

هكذا انبثقت الحداثة الغربية من بقايا الحلم (البودليري) وتأسست على أنقاض (الرومانسية)، وغير بعيد من مؤثرات الحداثوية الغربية بمظاهرها السيئة والضيقة، وقد حقق جيل الرواد بعثا حقيقيا في القصيدة لمعنى الوجود، ومعنى الإنسان ومن ثمة تشكلت نواة الرفض الأولى لتتبلور من بعد ذلك الرؤية الجمالية للقصيدة العربية. [3]

في مفهوم الشعرية:

عندما يضع (الشعري Le Poéticien) نفسه أمام العمل الأدبي فإنه لا يسأل ماذا يعني هذا؟ ومن أين جاء؟ وبأي شيء يتعلق؟ ولكن الغاية تحديد لأي شيء تصلح؟ ماذا تنتج؟ وكيف تشغل؟ وفي كل هذه الأسئلة، يواجه مصطلح (الشعرية) إشكالية التعددية

[1]- محمد بنيس، حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي، لبنان، المغرب، ط2، 1988، ص 116.
[2]- محمد بنيس، المرجع نفسه، ص130.
[3]- ينظر: خيرة حمر العين، جدل الحداثة في النقد الشعر العربي، اتحاد الكتاب العربي، دمشق، ط1، 1997، ص 48.
* الدادائية: حركة شعارها (لا للفن)، محاربة الفن بالفن، تعتقد أن الفن هو ما يوصل رسالة.

وعدم التجانس، "إن للشعرية ثلاثة معلمين (أرسطو) الذي أعطى في كتابه (فن الشعر) التحليل البنيوي الأول لمستويات العمل التراجيدي، و(فاليري) الذي طلب إلى العمل بإنشاء الأدب موضوعا للغة، و(جاكبسون) الذي يعطي اسم "شعرية"، على كل رسالة تجعل القصد قائما في دالها الكلامي الخاص. ومن هنا فإن الشعرية إذن تعد جد قديمة لأنها ترتبط بكل الثقافة البلاغية لحضارتنا، وجد جديدة لأنها تستطيع اليوم أن تستفيد من التجديد المهم لعلوم اللغة" [1]

بينما تمثل الصور بالنسبة إلى (جيرار جنيت) "أشكالا منطقية وهيئات خطابية لا ينحصر حقلها في مجموعة متغيرة من الكلمات فقط، ولكن في بنية النص كاملا". [2] ونظرا للطبيعة الزئبقية لمصطلح (الشعرية) وتضمنه معاني متعددة، واختلاف تعريفه باختلاف المرجعيات التي احتضنته، فإنه يعد من الصعوبة البحث في مسألة الشعرية عامة، وتحديد مفهومها خاصة ،والخروج بمفهوم محدد دقيق له، لذلك يبقى البحث في مسائل مجرد محاولات من أجل العثور على بنية مفهومية هاربة دائما وأبدا.[3] و تبعا لذلك يمكن اعتبار الشعرية أبرز خصيصة يقوم عليها الخطاب الشعري، فهي "النواة التي يزداد عندها درجة التوتر وهذا راجع لاعتمادها على عنصر التشويش الذي يستمد خصوصيته من الرؤيا، هذه الأخيرة تقوم بالتأليف بين المتناقضات، كما تسهم في إعداد الشعرية بطاقات لا حصر لها، وتعمل على صدم القارئ ومفاجأته بصورة لا وجود لها في الواقع المعيشي". [4]

هكذا يغدو كل تحديد (للشعرية) ينبغي أن يتم ضمن "معطيات علائقية، أو مفهوم أنظمة العلاقات (Système des rapports) ذلك أن الظواهر المعزولة كما أظهرت الدراسات اللسانية والبنيوية، ابتداء من مقاربات (عبد القاهر الجرجاني) و(فرديناند دي سوسير De Saussure) وانتهاء (برولان بارث Roland

[1]- رولان بارث، هسهسة اللغة، تر" منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري للدراسات والترجمة والنشر، سوريا، ط1، ص 251-252.
[2]- رولان بارث، المرجع نفسه، ص 252.
[3]- ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة المقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1، 1994، ص 10.
[4]- محمد كعوان، شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، ص 03.

Barthes) و(جورجي لوتمان Lotman)، وكما أكدت في مجالين مختلفين أعمال (كلود لفي- شتراوس Lavi-Strauss) و(رومان جاكبسون- Jakobson) تعني نظم العلاقات التي تتدرج فيها هذه الظواهر". [1] وانطلاقا من هذا يمكن القول أنه إذا كان الاستقراء التاريخي مدخلا هاما ومساعدا في قراءة الأبعاد الشعرية، فإن الاهتمام يجب أن يكون كذلك، بل ومشروطا بالبداية التاريخية في تتبع مسارات الشعرية انطلاقا من التجارب القديمة من إسهامات (أرسطو)، مرورا بتجارب (الجرجاني) و(القرطاجني). [2]

1) ملامح الشعرية في النقد العربي القديم:

أحدث النص القرآني تحولا في مسار الثقافة العربية، إذ أن المرجعية التي جاء بها الإسلام، أسست لرؤية جديدة لله والكون والإنسان، وهذه الرؤية "لم تكن تكملة للجاهلية بل نفيا ؛ فقد كانت تأسيسا لحياة وثقافة جديدتين، وهكذا بما هي تأسيس أصلا جامعا صورته الوحي ومادته الأمة". [3]

هكذا أصبح النص هو "المنطلق عند (عبد القاهر) ووجد أن المعنى يتشكل من داخل النص في إطار العلاقات والتراكيب النحوية، وقد أدى به هذا إلى إرساء فهم متطور للمعنى، فخص الشعر بالمعاني التخييلية، وترك المعاني العقلية للخطابة ورفض قسمة الشعر إلى لفظ ومعنى لا ثالث لهما". [4]

وانطلاقا من هذا الطرح كانت مقاربة النص القرآني وفي إعجازه انتهى (الجرجاني) في نظريته إلى أن سر الإعجاز كامن في النظم، أي في علاقة اللفظ بالمعنى، وقد ورد عنه أن النظم ليس الا "أن تمنع كلامك الوضع الذي يقتضيه – علم النحو – وتعمل على قوانين وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها، وتحفظ التي رسمت لك، فلا تخل بشيء منها". [5]

---

[1]- كمال أبو ديب، "في الشعرية"، مجلة الثقافة الجديدة، ع25، السنة 06، 1982، ص 11.
[2]- ينظر: حسن ناظم، المرجع السابق، ص 20.
[3]- أدونيس، الثابت والمتحول (ج1)، الأصول، دار العودة، ط4، 1983، بيروت، ص 20.
[4]- أدونيس، الشعرية العربية، ص 37-38.
[5]- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تعر: محمد محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 2004، ص 81.

كما أن (النظم Versification) أساسه ترتيب المعاني في النفس أولا قبل تأليفها، ويقول الجرجاني في هذا "واعلم أنك إذا رجعت إلى نفسك علمت علما لا يعترضه الشك أن لا نظم في الكلام ولا ترتيب حتى يعلق بعضها البعض ويبنى بعضها على بعض، وتجعل هذه بسبب من تلك". [1]

وتظهر علاقة النظم بالشعرية من خلال كون النظم هو الأساس في الكشف عن شعرية الكتابة أو النص، فالنظم هو سر الشعرية والمجاز هو سر النظم. [2]

أما (حازم القرطاجني) ويعتبر من بين النقاد العرب الذين يظهر تأثير الفلسفة اليونانية في نقدهم ويظهر ذلك في تعريفه للشعر بأنه: "كلا م موزون ومقفى من شأنه أن يحبب غلى النفس ما قصد تحببه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه او الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام، أو قوة صدقه، أو قوة شهرته"[3] ؛ وقد جمع هذا التعريف بين الرؤيتين العربية واليونانية للشعر، فالعربية تتجسد في كونه موزونا مقفى أما المحاكاة فهي ناجمة عن تأثره بترجمات(ابن سينا) و(الفارابي) لكتاب فن الشعر (لأرسطو)، يقول عن الشعرية "وكذلك في ظن هذا الشعرية في الشعر إنما هي نظم أي لفظ كيف اتفق نظمه وتضمينه أي غرض اتفق على أي صفة اتفق لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع". [4]

2)-جذور الشعرية الغربية:

أ- المحاكاة عند أفلاطون:

من الأوائل الذين اهتموا بمصطلح المحاكاة (Simulation) وربط بالفنون الإبداعية، فالمحاكاة في الأصل اصطلاح استعمله (سقراط Socrat)، و(أفلاطون) فقد قال (سقراط) إن الرسم والشعر والموسيقى والرقص والنحت كلها انواع من التقليد ومفهوم التقليد عند

[1]- الجرجاني، المرجع نفسه، ص 55.
[2] الجرجاني، المرجع نفسه، ص 44-46.
[3]- حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تد: محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي لبنان، ط2، 1981، ص 71.
[4]- القرطاجني، المرجع نفسه، ص 28.

(سقراط) و(أفلاطون) أساسه أن الوجود ينقسم إلى ثلاثة دوائر: عالم المثل، وعالم الحس، وعالم الضلال والصور، الأعمال الفنية، وقد عرف (أفلاطون) الجمال (Beauté) بأنه الشيء الذي تكون به الأشياء الجميلة، يمثل هذا التعريف نقطة الارتكاز الأولى التي قامت عليها ماهيات الشعرية في أطروحات العرب والأجانب". [1]

لم تكن مشكلة المصطلح في النقد الغربي محيرة، كما كانت في النقد العربي القديم، وذلك بفضل إسهامات الفيلسوف (أرسطو) الذي سمى كتابه Poetics فن الشعر أو (في الشعرية). [2]

يتكون مصطلح الشعرية من ثلاث وحدات هي: (Poème) وهي (وحدة معجمية Lesceme) تعني في اللاتينية الشعر أو القصيدة، واللحقة (ic) وهي (وحدة مورفولوجية Morphéme) تدل على النسبة وتشير إلى الجانب العلمي لهذا العقل المعرفي واللاحقة (s) تدل على الجمع. [3]

ب- المحاكاة عند أرسطو:

يعد (أرسطو) أول من استعمل مصطلح (الصناعة) في الشعر، حيث ورد في ذلك في مؤلفة الدال، فن الشعر، يقول: "إنا متكلمون الآن في صناعة الشعر وأنواعها". [4]

إن الفن عامة حسب أرسطو محاكاة والمحاكاة – أصلا – نظرية أفلاطونية، تبناها (أرسطو) وأعطاها طابعا مزدوجا، فهي من جهة أولى محاكاة الأشياء والأفعال الإنسانية في نطاق الطبيعة، وهي من جهة ثانية محاكاة خارج نطاق الطبيعية أي محاكاة الخيالي، و يطرح (أرسطو) المحاكاة بوصفها قانونا للفن بشكل عام، غير أن الاختلاف بين الفنون يكمن في الخصائص التي تنطوي عليها المحاكاة بشكل عام، ومن مفهوم المحاكاة ينطلق محددا مفهوم المأساة بوصفها [5] "فعل نبيل تام لها طول معلوم بلغة مزودة بألوان من

[1]- بشير تاوريريت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية، دار رسلان، سوريا، 2010، ص 24.
[2]- ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 11.
[3]- ينظر: رابح بوحوش، الليسانيات وتحليل النصوص، ص 71.
[4]- أرسطو طاليس، فن الشعر، تر: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، ط2، 1973، ص 85.
[5]- ينظر: أرسطو، المرجع نفسه، ص 10.

التزيين تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية". [1]

تداخل البلاغة والأسلوبية:

تقيم (البلاغة) و(الأسلوبية) منذ زمن، علاقات وطيدة حيث تتقلص الأسلوبية أحيانا حتى لا تغدو "أن تكون جزءا من نموذج التواصل البلاغي، وتنفصل أحيانا عن هذا الموضوع وتتسع حتى تكاد تمثل البلاغة كلها باعتبارها بلاغة مختزلة (...) فالتصور المثالي للأدب يضع حدا واضحا بين الشعر والخطابة (...) فالشعرية التي تتجه نحو التركيز على مفهوم المحاكاة تجد نفسها مضطرة إلى التقليل، بشكل ملحوظ من أهمية الأسلوب إن لم يبلغ الأمر حد إلغائه". [2]

كما عُرِّفت الشعرية على أنها "سعي لشرح التأثيرات الأدبية من خلال وصف الأعراف وقراءة العمليات التي تجعل هذه التأثيرات ممكنة، كما أنها تقترن بالبلاغة عن كثب، فقد كانت هذه الأخيرة منذ العصور الكلاسيكية دراسة لموارد اللغة والتفكير التي يمكن استخدامها لبناء خطابات مؤثرة وقد فصل (أرسطو) البلاغة عن الشعرية، إذ تعامل مع البلاغة على أنها فن القدرة على الإقناع وتعامل مع الشعرية بكونها من المحاكاة أو التمثيل، ومع ذلك فقد دمجت بينهما التقاليد الأدبية للقرون الوسطى والنهضة الاوروبية، حيث غدت البلاغة فن الفصاحة". [3]

حيث شهد القرن الثامن عشر حركة أدت بالاشتراك مع الرومانتيكية إلى تدمير أطر البلاغة، كانت هذه الحركة مرتبطة بثورة لها أصول قديمة، إن البلاغة تعبير عن ثقافة، وهي كعلم ظلت مسيطرة على أدبنا منذ البدء وحتى القرن التاسع عشر. [4] كان الشعر باعتباره (ينشد أن يعلم، وأن يبهج و يثير المشاعر) ، "مثالا رفيعا على هذا الفن وفي القرن التاسع عشر، عدَّت البلاغة اصطناعا مطلقا تماما من ضروب النشاط الحقيقي للتفكير والخيال الشعري ولم يعد لها خطورة، ومع نهايات القرن العشرين أعيدت إلى

[1]- أرسطو، المرجع نفسه، ص 18.
[2]- هنريش بليث، البلاغة والأسلوبية، تر: محمد العمري، افريقيا الشرق، المغرب، 1999، ص 20.
[3]- جونثان كالر، النظرية الأدبية، تر: رشا عبد القادر، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، 2004، ص 85.
[4]- ينظر: بيير جيرو، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط2، 1994، ص 30-33.

البلاغة الحياة بوصفها دراسة القوى البنائية للخطاب". [1] ويرتبط الشعر بالبلاغة، فالشعر هو اللغة التي تعمل على استخدام مكثف للصور المجازية، وهو اللغة التي تصبو إلى تحقيق أغراض محددة بقوة، ومنذ أن استبعد أفلاطون الشعراء (جمهوريته الفاضلة)، حيث هوجم الشعراء أو شوهت سمعتهم، كان الشعر بمثابة، "بلاغة مخادعة لعوب تُضلل المواطنين وتوقظ رغبات مغاليا فيها، ولكن (أرسطو) أكد على قيمة الشعر عبر التركيز على (المحاكاة) بدلا من البلاغة، فقد أعلن أن الشعر ينهض بأعباء منفذ امن لانعتاق مشاعر عارمة، وزعم أن الشعر يشكل نموذجا لتجربة القيمة في الانتقال من الجهل الى المعرفة (...) ولا يمكن اختزال الشعرية بوصفها شرحا لموارد الأدب واستراتيجياته إلى المجازات البلاغية، لكن يمكن النظر إليها على أنها جزء من البلاغة الموسعة التي تدرس موارد الأفعال اللغوية من الضروب كافة". [2]

2) الشعرية الغربية الحديثة:

أ- شعرية (جون كوهن Jon Cohn):

وُصِفت شعريته بأنها قريبة من الشعرية العربية خاصة القديمة منها، وذلك كونها تجعل (الشعرية) مقتصرة على مجال الشعر فقط، فالنظم عند (كوهن) لا يوجد إلا "علاقة بين الصوت والمعنى فهو إذن بنية صوتية دلالية، ومن هذه العلاقة يقيم الفصل بين الشعر والنثر، ويركز على طبيعة العلاقات النحوية في الشعر، وخصوصية البنية". [3]

كما عمل على تطوير البلاغة القديمة والدفع بها إلى دائرة الأسلوبية، غير أن المهم – هنا – هو تجلية وجهة النظر الدقيقة في معالجة هذه القضية فضلا عن كونها ضرورة تقتضيها شعرية (كوهن) لتكون منسجمة في هذا السياق، فبالإستناد إلى اللسانيات، كان (كوهن) قد عرف كلا من (الدال) و(المدلول) -حسب (سوسير)- أو (بالعبارة) و(المحتوى) -حسب (هيمسلف)- الذي يميز بين شكل المحتوى بوصفه المادة نفسه كما تبينها العبارة، ومادة المحتوى بوصفها الواقعة العقلية أو الأنطولوجية، وفيما كانت

[1]- جونثان كالر، النظرية الادبية، ص 85.
[2]- جونثان كالر، المرجع نفسه، ص 86.
[3]- مشري بن خليفة، الشعرية العربية، مرجعياتها وابدالاتها النصية، دار مكتبة الحامد، الأردن، ط1، 2011، ص 172.

الشعرية التقليدية تتناول الفرق بين (الشعر) و(النثر) أدخل (كوهن) إضافة إلى وجهة هذه، الفرق بينهما من خلال الشكل وليس المادة. [1] فالشعرية عنده هي "علم موضوعه الشعر". [2]

كما قد تأثر (كوهن) في تأسيسه لعلم الشعرية، بمبدأ (المحايثة) في صورته اللسانية، فكانت شعريته ذات اتجاه لساني ولحرصه على كسب شعرية علمية معينة، استثمر مبادئ لسانية، اقترح مبدأ كيف تكون الشعرية علما، هو نفسه المبدأ الذي أصبحت به اللسانيات علما وهو مبدأ المحايثة أي تفسير اللغة باللغة نفسها. [3]

وقد حدد كوهن ثلاثة أنماط للشعرية مستندا في ذلك إلى مستويين من مستويات التحليل اللغوي، وهما: الصوتي والدلالي إضافة إلى مستوى لغوي آخر هو المستوى التركيبي الذي ربطه (كوهن) بالانزياح، فالانزياح التركيبي عنده هو نوع من أنواع الانزياح السياقي على مستوى الكلام بالمفهوم السويسري، متمثلا في التقديم والتأخير في (الشعر) [4]، إن الشعر (انزياح) أو (انحراف) عن معيار هو قانون اللغة، إلا أن هذا الانزياح ليس فوضويا، فنظرية (الانزياح) تتجلى في خرق الشعر لقانون اللغة، "وهو الخرق الذي يمنح النص الشعري شعريته الأسلوبية، لأن الأسلوب حقيقة يعتبر-غالبا- مجاوزة فردية، طريقة في الكتابة خاصة بمؤلف واحد". [5]

ب- شعرية تودوروف Tzvetan Todorov:

يشترط (تودوروف) في مقاربة مفهوم (الشعرية)، بأن تنطلق من صورة عامة، وبطبيعة الحال مبسطة إلى حد ما، عن الدراسات الأدبية، وليس من الضروري مع ذلك أن تصف التيارات والمدارس الموجودة، حيث ينبغي قبل كل شيء التمييز بين موقفين، يرى أولهما في النص الأدبي ذاته موضوعا كافيا للمعرفة، ويعتبر ثانيهما كل نص معين تجليا لبنية مجردة، وبخصوص (الموقف الأول) الذي يعتبر العمل الأدبي الموضوع

[1]- ينظر: جون كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، المغرب، ط2، 1986، ص 28.
[2]- كوهن، المرجع نفسه، ص 10.
[3]- ينظر : حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 113.
[4]- ينظر: المرجع نفسه، ص 18.
[5]- جون كوهن، النظرية الشعرية، بنية اللغة الشعرية واللغة العليا، تر" أحمد درويش، دار غريب للنشر والتوزيع، ط1، 2000، ص 36.

النهائي والأوحد، نسميه (التأويل)، ويسمى أحيانا التفسير (شرحا للنص أو قراءة له وتحليلا أي نقدا). هذا ما جعل النص يتكلم بنفسه، فالحقيقة أن تأويل عمل أدبي أو غير أدبي لذاته وفي ذاته دون التخلي عنه وإسقاطه خارج ذاته، لأمر يكاد يكون مستحيلا، فقراءتان لكتاب واحد لن تكونا متماثلين أبدا، أما (الموقف الثاني) فيندرج في الإطار العام للعمل، ويمكننا هنا التمييز بين تنويعات مختلفة، حيث نجد جنبا إلى جنب الدراسات نفسية ودراسات تحليلية ودراسات اجتماعية مستمدة من الفلسفة، هذه الدراسة عندئذ هو نقل العمل إلى الميدان الذي يعتبر أساسيا. [1]

ويوضح (تودوروف) بأن الشعرية جاءت لتضع حدا للتوازي القائم على هذا النحو بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية، وهي بخلاف تأويل النوعية، لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل، ولكنها بخلاف هذه العلوم التي علم النفس وعلم الاجتماع (...) تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته، فالشعرية إذن ،هي مقاربة للأدب (مجردة) و (باطنية) في الان نفسه هكذا لا يصبح العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، "فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا جلبا لبنية محددة وعامة، ليس العمل إلا إنجازا من إنجازاتها الممكنة، ولكل ذلك فإن هذا العلم لا يعني بالأدب الحقيقي بل الأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعني بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي أي (الأدبية) [2] فهي تتسع عنده لتشمل كلا من الشعر والنثر.

ج- شعرية رومان جاكبسون Roman Jakobson:

ينطلق (رومان جاكبسون) في تحديد موضوع الشعرية من سؤاله الشهير "ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا"؟. [3]

أي البحث في خصائص الخطاب الأدبي، ثم يربط بين الشعرية واللسانيات بقوله "إن التحليل للنظم يعود كليا الى كفاءة الشعرية، ويمكن تحديد الشعرية باعتبارها ذلك الفرع

[1]- ينظر: تودوروف، الشعرية، تر: شكري مبحوث ورجاء سلامة، دار توبقال، المغرب، ط1، 1987، ص 20-21-22.
[2]- ينظر :تودوروف، المرجع السابق، ص 23.
[3]- رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، المغرب، ط1، 1998، ص 24.

من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب، حيث يقيم هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم بها خارج الشعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية". [1]

والوظيفة الشعرية ملتصقة بالنص الأدبي، "كما تتجلى الشعرية في كون الكلمات وتركيبها ودلالها وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرد إمارات مختلفة عن الواقع، بل لها قيمتها الخاصة". [2]

د- رية بول فاليري (Paul Valery):

لم تكن مسألة الكتابة عند (فاليري) تثير نظره، بالمقابل كان يشعره بالسعادة والسرور توغله في النفس البشرية من خلال شفافية وعق الكلام، وقد تميز (بول فاليري) باتباعه مذهب (ملارميه) فهو مثله يرى "أن الشعرية لعبة، طقس، دين له من هذه محدد، فهو القانون الخاص لذاته وهو غايته الخاصة (...) وقد مر (فاليري) بمرحلتين في فهمه لهذا المصطلح –الشعرية-:

المرحلة الأولى: فهم (فاليري) الشعرية على أنها مرتبطة بالاستعمال العام فلا يتعلق الأمر هنا، بمجموعة قواعد ولا بفن الشعر.

المرحلة الثانية: وخلال عودته للمعنى الاشتقاقي للشعرية، اكتشف أنها مفهوم بسيط للفعل (Poém)" [3] . فالأمور بالنسبة للمشتغل بالشعرية، يفهم أن الشعر ليس برهنة على افتراضاته بل هدفه استخلص نتائج يستكمل بها افتراضاته الأولية، "والشعرية علم آخر، مغايرة، لوصف الإعمال الأدبية يكون الوصف انطلاقا من تلك الافتراضات النظرية لمحاولة الحصول على تمثيل معقلن لموضوع الدراسة". [4]

3) الشعرية العربية الحديثة:

يطرح مصطلح (الشعرية) في الدراسات العربية الحديثة بإشكالية تحديده، فالمصطلح كغيره من المصطلحات الوافدة على الساحة الثقافية العربية يتطلب تناول

[1]- رومان جاكبسون، المرجه نفسه، ص 35.
[2]- رومان جاكبسون، المرجع نفسه، ص 19.
[3]- عثماني الميلود، شعرية تودوروف، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص 09.
[4]- تودوروف، الأدب والدلالة، تر: محمد نديم خشغة، مركز الإنماء الحضارين حلب، ط1، 1996، ص 06.

زوايا متباينة لمعالجته، ومن الضروري البدء بترجمة (Poetics) غلى العربية، وقد اجترح النقاد والمترجمون بعض المقابلات المختلفة أعرضها فيما يلي:

(الشاعرية): "مصطلح يستعمله (تودوروف) كشبه مرادف لعلم (نظرية الأدب Théorie de littérature) والشاعرية درس يتكفل باكتشاف الملكة الفردية التي تصنع فردية الحدث الأدبي أي (الأدبية) كما تعرف الشاعرية كنظرية عامة للأعمال الأدبية" [1]

وقد استعملها (عبد المالك مرتاض) و(رابح بوحوش) يقول (عبد الله الغذامي)، "بدلا من أن نقول (شعرية) مما قد يتوجه بحركة زئبقية نافرة نحو (الشعر) ولا نستطيع كبح جماح هذه الحركة لصعوبة مطارحتها في مسارب الذهن فبدلا من هذه الملابسة، نأخذ بكلمة (الشاعرية Poétique) لتكون مصطلحا جامعا يصف اللغة الأدبية في النثر وفي الشعر"[2] ،ويقول (عبد السلام المسدي) "هذا المخاض الذي عرفته دراسة الأسلوب سواء صلب المدارس :اللسانية منها والنقدية، أو في معزل عن هذه وتلك هو الذي فجر بعض مسالك البحث الحديث وأخصب بعضها الآخر، فأما الذي تفجر من البويتيقا والتي تضيق رؤاها حينا فتصلح لها عبارة (الشعرية)، وتتسع مجالا واستيعابا أحيانا أخرى فتحسن ترجمتها بمصطلح (الإنشائية)، وأما الذي ازداد لهذا الجدل والمخاض ثراء وخصبا فهو علم العلامات (La Sémiologie)" [3] .ويشير (عبد السلام المسدي) بشأن مصطلح الشعرية وترجمته، "يترجم بها بعضهم لفظة (Poétique) على أن هذه الترجمة قد تحد من الحقل الدلالي للعبارة الأجنبية ذات الأصل اليوناني، ولذلك يعمد البعض إلى التعريب فيقول (بويطيقا)، والسبب في ذلك أن اللفظة لا تعني الوقوف عند حدود الشعر وإنما هي شاملة للظاهرة الأدبية عموما، ولعل أوفق ترجمة لها تكون (الإنشائية) الدلالة الأصلية هي الخلق والإنشاء والإنشائية تهدف إلى ضبط مقولات الأدب من حيث هو ظاهرة تتنوع أشكالها". [4]

[1]- حسن ناظم، المرجع السابق، ص 14.
[2]- عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، مركز الإنماء الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2006، ص 220.
[3]- عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، ص 25.
[4]- عبد السلام المسدي، المرجع نفسه، ص 171.

إن الشعرية عموما هي محاولة وضع نظرية عامة، "ومجردة ومحايثة للأدب بوصفه فنا لفظيا، إنها تستنبط القوانين التي يتوجه الخطاب اللغوي بموجبها وجهة أدبية، فهي إذن تشخص الأدبية في أي خطاب لغوي، وبغض النظر عن اختلاف اللغات". [1]

لعل أهم ما نريد ختاما هو أن الشعرية في نهاية الأمر، "تتعلق كمًّا وتحتكم بهذا النص الثابت المنتهي والمحدد ومعه تصبح حاملة لذات الثبات ولو أنها أدخلت المتلقي فهي قد اشترطت حيادة المطلق لتبقى موضوعية وإذا كانت الشعرية المتعلقة بالنص على هذا النحو من الثبات والجدية والانتهاء فهي لا تصلح إلا لما يتعلق بها فقط، ولا تقول لنا شيئا إضافيا نهائيا في ذات الوقت الذي تحاكم فيه النص، عن المبدع أكثر من حدود ذات النص" [2] . وتهدف الشعرية إلى الكشف عن أدبية النص الأدبي، لا كحالة مفارقة لمعيار بل كنسق وسياق وتحول، وهو ما يفترض قراءة النص من خلال ما ينسجه ويبين نصيته. [3]

1- شعرية أدونيس:

يعتبر (أدونيس) من أبرز المنظرين العرب المعاصرين الذين اهتموا بموضوع الشعرية، فهو يقارب مفهوم (الشعرية) انطلاقا من الناحية (الكمية) و(النوعية)، ويوضح أن للناحية الكمية طريقتين في التعبير الأدبي هما: الوزن والنثر، ومن الناحية النوعية أربع طرق:

أ- التعبير نثرا بالنثر

ب-التعبير نثرا بالوزن

ج- التعبير شعريا بالنثر

د- التعبير شعريا بالوزن. [4]

---

[1]- حسن ناظم، المرجع السابق، ص 09.

[2]- أيمن اللبدي، الشعرية والشاعرية (ج1)، 2003، www.mashiri.net، ص 33.

[3]- محمد بنيس، حداثة السؤال، ص 84.

[4]- ينظر أدونيس، سياسة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، جر الأدب، بيروت، بيروت، ط1، 1985، ص 22

وبكلمة فإن الوزن لا يمكن أن يعتبر "مقياسا وافيا أو حاسما للتميز بين النثر والشعر"[1]، وإن هذا المقياس كامن بالأحرى في طريقة التعبير، أو كيفية استخدام اللغة، أي في الشعرية هكذا ينظر (أدونيس) إلى مجال الشعرية العربية، وقد عمل على إدخال مفهومات جديدة تشكل أجزاء عضوية منها، يوردها في ثلاثة عناصر هي (قصيدة النثر) و(قصيدة الشبكية المركبة) و(لاحقية الشكل) يتمثل:

العنصر الأول: في مفهوم قصيدة النثر "وحين أطلقت هذه التسمية (1960) التي كانت عنوان الدراسة حول هذا المفهوم، هوجمت هجوما حادا اتخذ طابعا سياسيا قوميا، إذ رأى فيها الذين هاجموها- وما زالوا يهاجمونها- خرقا لمبدأ الشعر العربي، وبالتالي تمهيدا لتراث اللغة الشعرية العربية، لكن على الرغم من ذلك تكاد قصيدة النثر أن تكون الطريقة التعبيرية الغالبة خصوصا لدى الشعراء الشبان ، **العنصر الثاني**: هو مفهوم القصيدة الشبكية المركبة، التي هي نص مزيج تتآلف فيه الوزينة على تنوعها مع النثرية على تنوعها، وفي هذا النوع من البناء التأليفي إغناء كبير للشعرية العربية، عدا أن يمهد لإعادة النظر أساسيا في نظرية الأنواع الأدبية ، **العنصر الثالث**: هو المفهوم المتصل بما سميته لاحقة الشكل مقابل أسبقيته في التقليد الوزني والخليلي، فلم يعد الشكل الشعري بالنسبة إلى قاعدة جاهزة، وإنما أصبح نموذجا يتبع الحركة النفسية " [2] .

ويبين (أدونيس) أثر الشفوية على النقد من خلال عدة خصائص، حيث بقي ينظر للنصوص الشعرية اللاحقة بنفس المقياس الذي نُظر به للشعر الشفوي، بحيث لا يعد أي علم شعرا إلاّ إذا كان "موزونا على الطريقة الشفوية وبذلك أستبعد من مجال الشعرية كل ما تفترضه الكتابة، التأمل، الاستسقاء، الغموض". [3]

وتطرق إلى علاقة الشعرية بالحداثة قائلا: "كانت السلطة بتعبير اخر، تسمى جميع الذين لا يفكرون وفقا لثقافة الخلافة (بأهل الإحداث) نافية عنهم بذلك انتماءهم الإسلامي".[4]

---

[1] أدونيس، سياسة الشعر، ص 25.
[2]- أدونيس، المرجع نفسه، ص 73-74.
[3]- أدونيس، الشعرية العربية، دار الاداب، لبنان، ط1، 1985، ص 30.
[4]- أدونيس، المرجع نفسه، ص 80.

2- شعرية محمد بنيس:

من الظواهر الفنية التي يصعب مقاربتها، الظاهرة الشعرية، هذه الظاهرة التي تحمل ذرة انفجارها في كل تعريف حيث أصبح من الصعب مطاردة الشعر الحديث، وقد وعى (بنيس) صعوبة هذه المجازفة وأكد بأن "هناك التباسات متراصة في تعريف الشعر العربي الحديث، ولعل اتساع استعمال مصطلح الحداثة في الخطاب النقدي والسجالي وهو ما يقضي بأي تعريف إلى مأزقه السريع، إنه يمس هذا الشعر، كشعر ثم كعربي، وأخيرا كحديث". [1]

كما يرى أيضا أنه وبالرغم من اتساع رقعة الشعر، فإن مصطلح الحداثة قد زاده رحابة، إذ إن مصطلح الحداثة "يظل مسافرا يعضد أو يدمر عبر شرائط التحقق والاحتمالات، وهو سؤال حضاري طرح بصيغ محددة منذ ما يقارب القرنين في العالم العربي". [2]

تختلف شعرية (بنيس) عن شعريات كثيرة، عربية منها وغربية، إذ تأخذ بهما ثم تفجرهما لتخرج بالفرضية الإبداعية في الشعر، لقد قام (محمد بنيس) بتأسيس مشروع خاص له، طرح فيه جميع أفكاره وهو (بيان الكتابة) والذي بينه من خلاله أن شعريته ترتبط بـ (التجاوز) و(الانفتاح)،إن بيانه "يروم اشتراع أفق جديد للكتابة وإحداث قطيعة مع أفق مستهلك أو سائد للكتابة، فهو بيان يقوم بعملية تنظير للكتابة، ويشخص بطاقة دعوة كما يشخص صك إدانة". [3]

ومن ثمة فإن المهمة التي يصدع بها البيان ويتحمل شرف مسؤوليتها، وهي "التنظير للكتابة، الكتابة الشعرية حصرا وتحديدا، وفي سياق هذه المهمة يقوم البيان بتشريح جسد الكتابة وتفكيك أوصالها (...) وطارحا جملة مكثفة من الأسئلة والأجوبة، تمس قواعد هذه الكتابة وتطال أهم مجالاتها، من لغة وذات مجتمع". [4]

---

[1]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث (التقليدية)، ج1، دار توبقال، المغرب، ط1، 1989، ص 25.
[2]- محمد بنيس، حداثة السؤال، ص 117.
[3]- نجيب العوفي، إنبات الكتابة ونفي التاريخ"، الثقافة الجديدة، ص 60.
[4]- نجيب العوفي، المرجع نفسه، ص 61.

ينتظم البيان الشعري في ثلاثة حدود، كل حد منهما، يبرز "مشروعا في الكتابة الشعرية، كما يتصورها الشاعر". [1]

وينتفع في حده الأول على (التجاوز Dépassement) فيما يخص حالة الشعر الذي لا تزال تواجهه حالة ذاقت بصمتنا هنا في المغرب، على الأقل لم توجد بيننا صناعة شعرية تتجذر ممارستها،إذن كيف تنسى، كيف نستمر في تجريب خارج اللغة والجسد والتاريخ"[2]. وهذا ما يسميه (بنيس) بنية السقوط والانتظار، وما يدعو لتجاوزه، من خلال بنية أخرى يسميه بنية المواجهة والتأسيس، وذلك بـ (الانفتاح Franchise) على مشروع كتابة جديدة، علينا أن "نغير مسار الشعر معناه أن نبين النص وفق قوانين تخرج على ما نسج النص المعاصر من سقوط وانتظار، أن نؤلف بين التأسيس والمواجهة (...)، إن مفهوم الكتابة معارض أساسا للشعر المعاصر كرؤية للعالم لها بنية السقوط والانتظار"[3]. ويشرح محمد بنيس مفهوم علاقاته (التثاقفية) مع الشعرية الغربية ويقول بأن "شاعر القرن التاسع عشر الأوروبي نبي اللغة، بانيا لشعرية الرؤيا التي استعاد بها صفة البني، كما استعاد الشعر بها مرتبة الحقيقة". [4]

بهذا نكون قد تعرفنا على البيان (البنيسي) الذي يجسد حضورا تأسيسيا في الثقافة المغاربية خصوصا، والعربية عموما، محاولا أن يقرأ بمبدأ الخصام، بين زمنين ثقافيين: (الماضي – التقليدي – فكرا وإبداعا وتأسيسيا) و(الزمن التحرري).

إضافة إلى أن هذا البيان يعتبر بمثابة الخط المغاربي الموازي لجناح الحداثة العربية المشرقية ممثلة في مشروع، وحسبنا في هذا المدخل أننا قدمنا قدر المستطاع تصورا تقريبيا حول مسائل الشعريات وتطورها، إن مع المحتوى الغربي أو العربي وعرض لأهم التجارب الشعرية انتهاء بشعرية (بنيس) التي تروج التخصص فيها، وتخصيص بحث مستقل عنها، الغرض منه قراءة شعرية (بنيس) من خلال بيانه الذي يجسد حضورا تأسيسيا في الثقافة العربية خاصة، وأن الشاعر المنظر (محمد بنيس) هو من

[1]- نبيل منصور، الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي، المغربن ص 218.
[2]- نبيل منصور، المرجع نفسه، ص 218.
[3]- محمد بنيس، حداثة السؤال، ص 17-18.
[4]- محمد بنيس، الحق في الشعر، دار توبقال، المغرب، ط1، 2007، ص 19.

نمط المثقفين الذين يحملون مشروعا هو (تأصيل) الحداثة، ثم أنه المثقف النظير الذي يمثل حالة خاصة مغاربية توازي حالة الشاعر (أدونيس) إذا جاز التعبير (المشرقية)، إنه المثقف (المؤسسة)، فهو شاعر، مترجم، أكاديمي، مؤسس مجلة (الثقافة الجديدة) ومؤسس (بيت الشعري المغربي)، والمنظر إذن فهو مثقف بحجم مؤسسة.

الفصل الأول

❖ المبحث الأول:

يقترن دائما الحديث عن تجربة الشاعر (محمد بنيس) بالحديث عن القضايا الثقافية والجمالية، وخاصة عندما يرتبط الكلام بمسائل الحداثة ، (محمد بنيس) شاعر وأكاديمي ارتبط اهتمامه بمسائل علم النظريات خاصة ما تعلق بالفكر النقدي عموما؛ فقد سخر كل وقته وطاقاته من أجل البحث في جملة العوائق المؤسسية التي تعرقل التطور في البنى الفاعلة خاصة ما تعلق بالمجال **الثقافي** الوطني المغربي الذي ظل يراوح بمدارات التطلعات الأفقية والتكنولوجية، وفي مساءلة جذرية حاسمة بعلاقات: الحديث والقديم، الأصلي والوافد، التراث والعصر ...إلخ.

يقول (محمد بنيس): "إذن ، كيف تنسى، كيف نستمر في تجريب خارج اللغة والجسد والتاريخ؟ نحن في حاجة إلى البداية. إنها السلطة التي لا تقوم الكتابة بدونها".[1]

وضعية الشعر المغربي من العشرينيات إلى السبعينيات (السياق المعرفي للبيان):

بين التأسيس و المواجهة تنهض أسئلة (محمد بنيس) بقلق معرفي و منهجي لتُعيد مراجعة مفاهيم الشعرية العربية قديما و حديثا انطلاقا من الوقوف على أزمتها و حدود كفايتها التاريخية الشعرية، "يتجدر الشعر المغربي الحديث باللغة العربية، في أقصى نداءات الصحراء التي نسميها عادة بالشعر الجاهلي، حيث كان الشعر العربي يمتطى ناقته أو فرسه راحلا مع القبيلة أو بمفرده من واحة إلى واحة والجذور البعيدة هنا، هي مفهوم الشعر عند العرب، إضافة إلى اللغة التي لا تزال تحافظ على أصوليتها عبر أطراف العالم العربي" [2] ، وقد اختلف التفكير الشعري المغربي منذ أواسط العشرينيات حيث أدركت (الشبيبة المغربية)، أن النموذج الشعري التقليدي السائد هو "شعر بعيد عنها، من كل تجربة إنسانية، لها صيحة الإبداع ومسافة الحرية، ولذلك اتجهت هذه الشبيبة نحو البحث عن لغة أخرى، وعن سمة جديدة ولهذا الفعل اللغوي الفريد، يتجاوب مع مد النهضة الشعرية العربية في المشرق، ويدخل في مغامراته الأولى، لإعادة صياغة الرؤية إلى الوجود والموجودات،

[1]- محمد بنيس، حداثة السؤال، ص 11.
[2]- محمد بنيس، المرجع نفسه، ص 65-66.

واستبطان الحساسية الآخذة في التبلور بفعل التبدلات التي أصبحت تشترط النسيج المغربي اجتماعيا وسياسيا وتاريخيا وأبرز هذه التبدلات بداية استقرار السيطرة الاستعمارية على المغرب وخاصة بعد استسلام (عبد الكريم الخطابي) زعيم المقاومة المغربية 1925، كانت الشبيبة المغربية الطلابية آنذاك تعلق حول نافورة جامع القرويين، لتقرأ الشعر المهاجر إليها من المغرب، إلى جانب انشغالها بنتائج حرب الريف على وضع المغرب والمغاربة، فامتزج التجديد بالانخراط في الفعل التحرري".[1]

فما هي الأسس التي يقوم عليها شعر الطليعة المغربي؟ وهل يجب الانطلاق من داخل أعمالهم لإبراز هذا التصور؟ أم البحث في الشروط التي أنتج فيها ذلك الشعر؟.

شهد الشعر المغربي الحديث تطورات كبيرة في مستويات بنياته المتعددة، حيث عمل مجموعة من الشعراء على شكل الخطاب الشعري وتمثيل رغباتهم في التجديد وفي متطلبات الرؤيا الشعرية – الإبداعية – المعاصرة من جهة ووفق رغبتهم الذاتية في التخطي والتمرد على التقاليد والأساليب الشعرية المتوارثة منذ القدم، وكانت هناك دعوة لمشروع تسمى بـ (التأسيس Etablissement) – تأسيس الشعر المغربي المعاصر – ولن يأتي هذا إلا بربطه بصراع الأجيال، "عندما يشرع الباحث في (مواجهة Affrontement) الشعر المغربي الحديث قبل مرحلة الحماية فإنه يجد نفسه مطالبا بأن يتبين النماذج العامة للتراث الشعري المغربي: ذلك لأن الأعراف والتقاليد الشعرية ظلت تشكل القصائد والمنظومات والمقطوعات وتصوغها في قوالب وأوزان تستهدف أغراضا محددة متعارفا عليها.

والشعر المغربي قد سار في الطريق الذي درج عليه نفسه الشعر العربي في مختلف الأقطار العربية، وإن بعد عنها من حيث الموقع الجغرافي، ولقد آن الأوان لكي يتخلص الدارسون للأدب العربي بصفة عامة والأدب المغربي بصفة خاصة من أخطاء كثيرة أصبح ينظر إليها كالمسلمات التي وجه لمناقشتها وكالمعايير التي يقاس عليها" [2] ، لقد كان الشعر المغاربي بصفة عامة امتدادا طبيعيا وموضوعيا للشعر العربي بالمشرق، وكان الشعر

[1]- محمد بنيس، حداثة السؤال، ص 65-66.
[2]- عبد الحميد يونس، فتحي حسن المصري، في الأدب المغربي المعاصر، دار المعارف، القاهرة، دط، ص 24.

المغربي قد واكب تنوع التجارب الشعرية عبر أزمنة مختلفة من مراحل الشعر عامة، مما جعل المشهد الشعري الخاص به يتنوع وتختلف أشكاله من العمودي التقليدي مرورا بالشعر الحر وانتهاء إلى قصيدة النثر، وإذا جاز أن نتبين بوضوح المقومات العامة للشعر المغربي نرى أنه قد "استخلصها من الشعر العربي من المشرق (...) أولها هو التماس المثال من العصور الماضية التي تصور الجماعة أنها منبع البطولة أو المجد، والمقوم الآخر هو صدور هذا الشعر عن جهد عقلي أكثر من أن يكون استجابة وحدانية مباشرة لموقف أو شعور (...) وكان حظ الشعر المغربي في هذا التطور أوضح من الشعر العربي، لأنه كان بتواصل تقاليده وأعرافه يحاكي النماذج القديمة". [1]

يمكن أن نحدد مجالات تشكل الكتابة الشعرية المغربية الحديثة عبر ثلاث مراحل شعرية هامة هي:

1-مرحلة الجمود والدعوة إلى التقليدية:

قد تمثلت بطائفة من الشعراء الرواد أو ما يطلق عليهم بالجيل الأول، وإن ما يميز هذه المجموعة ، كونها ظلت تميل إلى التبعية والتقليدية ،شكلا ومضمونا ،وقد ظهرت بوادر الجمود في الحياة الأدبية بالمغرب أواخر عصر (السعديين)، حيث أخذ الشعراء ينظمون خصائصهم في قوالب متحجرة لا تستجيب لوقف شعور عام أو خاص بقدر ما نجتر قوالب محفوظة ، كما أن الظروف الداخلية والخارجية التي واجهتها الشخصية المغربية منذ أواخر دولة (السعديين) إلى إعلان الحماية، جعلتها تنطوي على نفسها ، بسبب التيار الجارف الذي تدفعه الدول الأوروبية آنذاك (فرنسا، اسبانيا، انجلترا، ألمانيا، ايطاليا) مما أدى إلى استنفاد طاقة الدولة في محاولة الدفاع عن كيانها، وضرب عليها نطاقا من العزلة ، فلم تجد قرائح الأدباء والشعراء بيئة خصبة تعينها على التعبير الحي الرصين، فكان المجتمع المغربي في أمس الحاجة إلى حدث عنيف يعيد الأفراد إحساسهم بذاتيتهم الخاصة وشخصيتهم القومية، إلى أن استطاعت (فرنسا) و(اسبانيا) الاتفاق فيها بينهما ، وأعلنت الحماية يوم 30

[1]- عبد الحميد يونس، الأدب المغربي المعاصر، ص 24.

مارس1917، فكانت بمثابة الشرارة التي أيقظت المغاربة ودفعتهم إلى تحقيق الوجود وتحرير الوطن. [1]

حيث فسروا التاريخ الأدبي على أساس الحياة السياسية فمرحلة الحماية تنتهي بإعلان الاستقلال في مارس 1926، وتنقسم هذه المرحلة إلى فترتين يختلط فيها الإنتاج الأدبي المغربي كمَا وكيفا، الأولى تنتهي بإصدار الظهير البربري الذي كان صيحة ألهبت الحماسة في نفوس المحاربين والأخرى تستمر إلى إعلان الاستقلال وفيها التحم الأدب ومعركة التحرير. وأخذت معالم الجمود تذوب شيئا فشيئا مع ظهور بوادر التحول من إحياء القديم وبعثه إلى حوافز جديدة للتعبير عن حرية الوطن وحرية الإنسان .وهي الحلقة الأدبية التي تجمع بين المقومات (الكلاسيكية الجديدة)، وومضات (الرومانسية). إذ يجد برزخ هذه المرحلة في (الشعر الوطني) بما فيه من دعوة إلى التحرير وتأصيل المُثل القومية وتسجيل القضايا الاجتماعية. [2]

لقد تميزت بداية الشعر المغربي الحديث بقصائد استبقت عهد الحماية "بتمثلها للأحداث الطارئة وبمجرياتها في المغرب على الطريقة الموروثة في النظام". [3]

ويمكن تمثُّل هذه الحالة الشعرية ، في شخصية شعرية دالة ،هي حالة الشاعر (عبد الله الكنون) الذي كان ملما بالشعر وقوافيه وأغراضه ووظائفه التقليدية، كما كان قوي الإحساس بالقومية المغربية، هو شاعر مخضرم وعالم ومفكر وأديب ومكافح وطني وزعيم سياسي، قد جمع تقاليد الشعر وأعرافه وزاوج بين شخصيته الفردية وبين شخصيته القومية العامة، فكثير من قصائده وثائق تدل بذاتها على مراحل التطور في الكفاح الوطني، كقصيدته "الفلاح المغربي" من شعره قبل الاستقلال 30 ماي 1942

سَيدُ الشعبِ والبلادِ المُفـــــدَى صَارَ منْ كَثرةِ (التعَاسَة) عبْداً

ويْحَ حَـــــالِ الفلاحِ في كُل يومٍ يَتدَلى إلى الغذاءِ وبَـــــردى

[1]- ينظر: عبد الحميد يونس، في الأدب المغربي المعاصر، ص 40-41.
[2]- ينظر: عبد الحميد يونس، المرجع نفسه، ص 43.
[3]- يوسف ناوي، الشعر الحديث في المغرب (ج1)، دار توبقال، المغرب، ط1، 2006، ص 89.

بعْدمَا كان مالكُ الأرضِ أضحى وهُو مَملوكُ من طَغى وتَعـدّى

طَالمَا ذَبَّ* عن حمى الوَطَن الفا ني وأولَى بنيَة عيشا وخلـــــدا [1]

لقد ظل الشعر في هذا النموذج تقليديا، مسايرا لواقع سوسيولوجي ثابت، ورغم ذلك فإنه إذا جاز القول، أن مردود هذه التجربة الشعرية لا يتحدد في المستوى الجمالي فهو لم يذّخر جهدا في "خلخلة العقول وفي جعلها تستيقظ من السبات الذي كلّف المغرب فقدان حريته، بهذا تكون القراءة الاجتماعية_التاريخية هي المعتمدة في مقاربة الشعري الثقافي، إنه شعر نضالي وطني". [2]

لقد أولى الشعراء جل اهتماماتهم ، بالدعوة إلى إحياء الكتابة الشعرية العربية بالطريقة الموروثة، وكذا بالدفاع عن مكانة اللغة العربية وذلك بتبني القيم النهضوية التي انطلقت في المشرق العربي والعمل على إعادة رسم مفهوم للشعر يحدد وضعه الاعتباري في سلم القيم التي بدأت الثقافة والشعر العربي يقترب منها في المغرب العربي باسم الدعوة إلى الشعر الوطني أو النهضة تارة ،والدفاع عن التجديد الذي استمدت الممارسات طرائقه الأولى من مدرسة الإحياء المشرقية.

ومن الشعراء الشباب (علال الفاسي) و(محمد الحلوي) و(محمد بن ابراهيم)، "ويمكن تبيين بعض ملامح هذا الأثر الرومانسي في الشعر المغربي من خلال بعض النماذج النصية والنظرية التي جاءت بها ممارسات بعض الشعراء التقليديين في الثلاثينات إبان المد الشعري للنص الأثر الوافد مع قصائد الديوان وأبولو والمهجريين ، في ذلك تمثّل الشعر المغربي بعض عناصر الإبداع الرومانسي على قصائد الشعراء في المركز*، كما تمثل الشرائط التاريخية والأسباب التي هيأت للنهضة بالعموم وللشاعر وعي الحاجة إلى أفق جديد للممارسة، فالتخلي عن النموذج التقليدي الذي بدا أن الزمن يتجاوزه والبحث عن خيال شعري يقول به الشعراء أحاسيسهم وعلاقاتهم بالأحداث وبالقصيدة كان يتضمن العودة

* يدافع عنه.

[1]- نظرا لتعذر الحصول على ديوان محمد علال الفاسي، تم الاعتماد على نقل المعلومة من، ينظر: عبد الحميد يونس، المرجع السابق، ص 53-54-55.

[2]- محمد بنيس، الحق في الشعر، دار توبقال، المغرب، ط1، 2007، ص 140-144.

* المشرق.

بالشعر إلى معاناة المعيشة والاستعمار ؛ هذا ما يزيدنا تأكيدا على علاقة الشعر بالسياسة، إضافة إلى غياب النقد، حيث تمزق الدرس والوعي النقدي بالشعري في المغرب بين محاولة الشعراء استدامة تقليد القديم وتمثله نصا تقليديا وفد أنموذجا من المركز، وبين رغبة البعض في استكشاف الجديد وإتباع اتجاهه." [1]

ومن الشعراء الذين كرسوا شعرهم للتعبير عن قضايا المجتمع المغربي الشاعر (عبد القادر حسن) والذي ثار على المفهوم التقليدي للأدب والشعر، وهو من جيل اتضحت أمامه الرؤية الوطنية، وأدرك أن الاستقلال هو الهدف الحقيقي من الكفاح. [2] ، فكان مدافعا عن فكرة تبناها بعده العديد، اما الشاعر (مصطفى المعداوي) فقد اشترك "في حركة المقاومة الأدبية، وهو من جيل الشعراء الذين كانت لهم فترة قوى فيها الإحساس بالشخصية الوطنية، واستجابوا لحاجات المجتمع بعد الاستقلال" [3] .

وقد بدأت حركة التجديد في العشرينات مع قلة من الشعراء، وربما كان الشاعر (عبد الله الكنون) أول شاعر، من الكلاسيكية الجديدة بالمغرب، أطلق صرخة نقدية يدعو فيها الشعراء إلى الخروج على الشكل التقليدي الذي أثقل كاهل الشاعر العربي، وفي بداية الثلاثينيات من القرن الماضي، كتبت الشاعرة (فريدة بلقاسم) قصيدة "أغرودة مشتاق" التي خرجت فيها عن القافية المسترسلة وتبنت القافية المزدوجة وتخلت على نظام الشطرين [4].

ومع بداية الأربعينيات ساد مفهوم الشعر الوجداني ،مستمدا مقوماته ومعاييره الشعرية من المذهب الرومانسي حيث تجلت هذه التجربة الشعرية باعتمادها البوح والإنشاد، واستهداف القارئ بصورة واضحة فكان الجواب الرومانسي، ورغم حيائه أكثر قدرة على ما يرسخ مجتمعاً جديداً، يعاني من قسوة الاحتلال الاستعماري وضغط التقاليد الشعرية ، إن وعد الاستقلال لم يتحقق، كما أن تقديم وثيقة المطالبة بالاستقلال من طرف الوطنيين المغاربة ، كانت الاعتقالات والمنافي والإعدام جوابها [5] ؛هكذا كان لدخول المتن الشعري العربي

[1]- يوسف ناوي، الشعر الحديث في المغرب العربي (ج1)، ص 210.
[2]- ينظر: عبد الحميد يونس، في الأدب المغربي المعاصر، ص 61.
[3]- عبد الحميد يونس، المرجع نفسه، ص 90.
[4]- ينظر: محمد بنيس، ظاهرة الشعر العربي المعاصر في المغرب، دار العودة، بيروت، ط1، 1979، ص 286-287-288-292
[5]- ينظر: أحمد الطريسي أعراب، "الشعر المغربي الحديث والمعاصر بين مفهومي الاستمرارية والقطيعة"، مجلة دعوة الحق، ع3، وزارة الأوقاف والشؤون الاسلامية، المغرب، ص 25.

بالمشرق إلى المغرب امتدادا للعشرينيات، وتم تتبع مفهوم الشعر لدى المغاربة في الحقبة التاريخية الممتدة من أواخر القرن التاسع عشر إلى بداية الخمسينيات من القرن العشرين، وقد خضع هذا التحول لعدة عوامل ضاغطة، بعضها مرتبط بأساليب الحياة السياسية والاجتماعية، وبعضها الآخر بأسباب ثقافية وشعرية، فمن مفهوم يخضع فيه الشعر لخدمة أهداف معارف أخرى إلى مفهوم تان، يضع فيه نفسه ضمن الفكر السلفي- التقليدي - في خدمة إصلاحية، إلى مفهوم ثالث يكون فيه الشعر مرتبطا بأهداف الحركة الوطنية المغربية إلى آخر ارتمى فيه في أحضان وجدان الإنسان المغربي في صورته الفردية والجماعية.

2)مرحلة الشهادة والدعوة إلى الالتزام:

ويمثل طائفة من شعراء الجيل الثاني، أو ما يطلق عليهم شعراء (الطليعة) وما يميز شعرهم، وهو طابع القمع والاضطهاد، وهي سمة دائمة الحضور في الكتابة الشعرية ترجع أسبابه إلى فترة الستينيات من القرن الماضي، وهي الفترة الذي حدث فيها "الانشقاق في المجتمع المغربي، فالنزوح عن القرى والانفجار السكاني وانتشار أحياء الصفيح عوامل تسببت في البطالة وعجلت بإيقاظ الوعي بأن هناك من جهة من أفادهم الاستقلال بمنهجهم الفني والسلطة وبتثبيت وضعية كانوا بعدُ عليها منذ الحماية ومن جهة أخرى كانت إفادتهم ضئيلة أو لنقُل من هم في حاجة إلى الكد من أجل العيش. وقد لعب المثقفون الذين نما عددهم بفضل تعميم التعليم أكثر مما يعني نسبيا، والذين ينتمون غالبا إلى أحياء الصفيح والأحياء الشعبية، دورا أساسيا في يقظة الوعي ، هذه التي لم تلبث أن تجسدت في المواجهة السياسية والعنف الذين أنتجا أعمالا قمعية نجد لها أصداء في شعر الطليعة"[1]

ونتيجة هذا الوضع المأساوي، باشر العديد من الشعراء بنقل أعمالهم إلى المحور السياسي ويعد الشاعر (محمد على الهواري)* "أحد أهم الشعراء الطليعين الأوائل الذين نقلوا شعرهم إلى ساعة الصراع السياسي . فلقد كتب ليلة أول استشارة شعبية عرفتها البلاد حول أول دستور سنة 1963، قصيدة بعنوان (يحيا الشعب)، يتوجه فيها إلى زعيم الحزب قائلا:

[1]- عزيز حسين، شعر الطليعة في المغرب، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط1، 1987، ص 126.
* أبرز شعراء المعارضة المغربية(الاتحاد الوطني للقوات الشعبية)

سَيصنَعُ جيلَنَا البَاقي من بَعدنَـــا قدراً ثمينـاً

بسجنكَ والرفـَـــاقُ تَرنَّمُوا وانشدُوا الكَلمة

هَوى الشَّعبُ فيكُم،غـــــداً للمسخ نقمَـــــة

مَلأ الحقدُ، أفئـــدَةً قاسَـــت مـن ضغينَـــــة

رَدَمنا الحُبَّ، لَن نَحيا،وبَعد اليَوم في سَكينة

سَنردمُ بُرجَ مسخ ونَردم السُّورَ المهينـَـــا

غداً نَهدمُ الأبراجَ والأكواخَ نَبني مَغرباً ثاني

من خلال هذه المقطوعة الشعرية يبدو أن الغلبة كانت أكثر فأكثر للقمع الذي أخذ الشاعر يتأنى في وصفه ويقف عند تفاصيله منجزا بذلك تقريرا صحفيا حقيقيا عن التعذيب الذي يصاحب في نظره تحقيق الشرطة".[1]

لقد عاش (محمد الحبيب الفرقاني) فعلا أوقاتا صعبة من الاعتقال والنفي، كانت جزءا مهمًا من شعره وهو رهن الاعتقال الذي يطبع كل تجربته المسكونة بصورة القمع:

أنا وَاقفٌ في فَوهَة القُضبَان

والسُّورُ واقفٌ

والقَبو يًمضغُني

وأعنَاقُ الدَّهاليز الميتَة

والمَقبراتُ الصَّامتَة

أنا واقٌف في غَابة القَّضبَان

والسُّور واقٌف

[1]- نظرا لتعذر الحصول على الديوان تم أخذ المقطوعة من عزيز حسين، المرجع السابق، ص 127.

وحَقيبةُ الجُذران تَجمعُ قصَّتي

والقفلُ ينبحُ جَبهتي

وأظَافرُ المهرَاز .. والأدغَال

تَنقشُ في دَمي [1]

إن القمع لا يوجد في السجون فحسب، فهو بحسب الشاعر (عبد الكريم الطبال) يلاحق الشعراء في أي مكان، والسبب في ذلك هو الأوضاع السياسية التي أصبحت تؤثر على كتاباتهم.

في الشَّارع نَمشي فإذا الشَّارعُ تَابـُوتٌ

نتَأملُ في الأشجَار المَوقُوفَة في الشَّارع

فإذا الشَّارع مَشانق تَحملُنا نحنُ المَوتـى

نَنظرُ في الأمطار السَّاقطَة على القلــب

ننظرُ في الأمطار مَدامــعُ كُل القتلــَـى [2]

لقد دأب الدارس لظاهرة الشعر المغربي الحديث، على اعتبار فترة بداية الستينيات من القرن العشرين، المنطلق المفصلي لظهور شعر الطليعة بمعناه المعاصر في المغرب، يقول (بنيس): "إن انفجار الظاهرة الشعرية المعاصرة في المغرب، في بداية الستينات، وخاصة منذ 64 بشكل واضح، وطريقة جماعية أخذت في الاتساع، حتى ضمت كل هؤلاء الشعراء الذين جعلنا من نتاجهم مجالا لبحثنا، فهذه الظاهرة في بداياتها، لم تكن حدثا عابرا، ولا نزوة تتلاعب بعقول مجموعة من الشباب أغراهم الغي والانحراف عن الأسس الصحيحة، كما يدعي المحافظون ؛ إن هؤلاء الشعراء أو بحساسيتهم الواعية ، كانوا يقدمون شرطا من شروط التغيير على صعيد بنية الوعي المغربي في المجال الشعري، وهم كمجموعة من

[1]- ينظر: عزيز حسين، المرجع السابق، ص 128.
[2]- ينظر: عزيز الحسين، المرجع نفسه، ص 129.

المثقفين التقدميين ، الذين انتبهوا في ميدان الشعر إلى ضرورة إعادة النظر في مسيرة الشعربالمغرب".[1]

تمثل هذه التجربة /الظاهرة الشعرية، وعيا متقدما رافق التجربة المعيشية لشعراء هذه المرحلة نتيجة لظروف سوسيوتاريخية وثقافية جمالية مفصلية حاسمة بهذا المعنى تعد نفيا لكل وعي شعري تقليدي ومحافظ وشعبوي وحر أيضا، فهي لا تهدف إلى تحطيم الإشكال العروضية، كما ظل المتخلفون من النقاد والشعراء معا، تمهيدا لاحتواء هذه الظاهرة، وخاصة بعدما أصبحت مفروضة على الصعيد العربي، ومتجاوبة مع القارئ المغربي، وبخاصة الشباب بل هي إعادة صيغة للعالم داخل الشعر وبالشعر بصيغة متكاملة، لا تعرف الفصل بين ما هو عروضي، وما هو نحوي، نظمي وصرفي، وما هو بلاغي (...) وتتجلى لنا أهمية هذه الظاهرة عند بدايتها، في غزو الإحساسات والعقول شيئا فشيئا بالنسبة للقراء المعجبين بالقيم التقليدية للشعر، كما أنها أرغمت الشعراء الآخرين على الاعتراف بها"[2]

كما ظهرت مجموعة قليلة من الشعراء تميزت بوفائها لنظام الشعر والشكل التقليدي، ومن أبرز هؤلاء الشعراء المتمسكين بعمود الشعر وموسيقاه، الشاعر (حسن محمد الطريبق) وهو أيضا من الرواد الذين يرهصون بالتحول إلى اتجاهات جديدة في القالب والمضمون، "وأكثر شعره يصدر عن الذات وإن كان الشاعر قد انغلق على نفسه فإنه ظل وثيق الصلة بالقيم الروحية والعواطف الوطنية. وأثمرت مرحلة الاستقلال مواجهة الشعراء للمشكلات السياسية والاقتصادية والاجتماعية، بعد أن كانوا يقفون وجها لوجه أمام عدو أجنبي، أما الشاعر (عبد الكريم الطبال) فيكاد يكون الممثل الوحيد لهذا الجيل، كانت له بواعث أنضجت موهبته الشعرية ، يقول: طبيعة التكوين الشعري تجلت مني كشاعر رومانسي، إضافة الى تكويني الاجتماعي أول قصيدة كتبتها (أشواق وحنان) – بها كنت أستأذن حضيرة الشعر للدخول إليها، وبعد الاستقلال توقفت لأقوم بمراجعة لنفسي، إنما الظروف النوعية كانت تدفعني تلقائيا إلى السكوت والإنغمار". [3]

[1]- محمد بنيس، ظاهرة الشعر العربي المعاصر في المغرب، ص 383.
[2]- محمد بنيس، المرجع نفسه، ص 383-384.
[3]-عبد الحميد يونس،في الأدب المغربي المعاصر،ص160

هكذا يتضح من خلال هذا القول، إقرار الشاعر بالتأثير الكبير للظروف/العوامل السياسية في تجربة الشاعر، وهي بكل تأكيد، سمة طبعت/ ميزت تقريبا كل تجارب الأجيال الشعرية المغربية فقد أعلن الشعر منذ السنوات الأولى للإستقلال "عن ضرورة التجديد من أفق آخر هو اعتماد الوقع اليومي الاجتماعي – السياسي كمنطلق لتصور لا يسالم القوالب الشعرية التقليدية والرومانسية مفيدا من التحولات الشعرية في المشرق العربي وهي تؤسس للحرية الشعرية فضاءها الكوني، خارجة بذلك عن ضوابط العروض التقليدي، والبنية السائدة للقصيدة العربية، هذا التجديد هو الذي سيعثر على نماذجه المتميزة مع أوساط الستينيات من خلال قصائد (أحمد مجاطي)، و(محمد السرغيني)، و(محمد الخمار)، و(محمد الميموني) و(أحمد الجوماري) و(عبد الكريم الطبال)، فهؤلاء الشعراء أصبحوا قريبين من صدى المغاربة الذين وجدوا أنفسهم في متاه الاختبارات، وتوالي مشاهد الإخفاق، كما أن المعرفة الشعرية لدى هذه المجموعة مكّنتهم رغم تفاوتها، من ترسيخ قصيدة مغربية نلمس فيها جرأة التجريب". [1]

ويلاحظ (بنيس) بأن شعر المرحلة التي سبقت مرحلة الستينيات كان الشعر فيه عبارة عن مجهود "خارج حدوده الوطنية، فكان للشعر المغربي المكتوب بالفرنسية عشاقه في المغرب (...) أما داخل المغرب فالوضع متبدل". [2]

يمكن أن تصنِّف البدايات الأولى للقصيدة المغربية المعاصرة، "في إطار المحاولات التي بذلها الشاعر المغربي لهضم وتمثل القصيدة المعاصرة في المشرق، وقد أقبل الشاعر المغربي على هذه القصيدة دارسا ومتذوقا ، وقد لجأ ذوي الثقافة المزدوجة من الشعراء المغاربة إلى الغرب محاولين، اختصار المسافة التي يمكن أن تطول بينهم وبين الغرب لو أنهم قرأوا القصيدة العربية المتأثرة بالغرب في المشرق العربي، وقد اتهمت هذه المحاولات في الغالب بظهور الشاعر المشرقي أو الغربي في القصيدة المغربية المعاصرة بدلا من ظهور الشاعر المغربي، ذلك أن مفهوم كتابة النسخة ظل سائدا خلال فترة لا بأس بها من الزمن، ومع ذلك لا بد من الإشارة إلى أن الهم المغربي لبث واضحا في هذه الكتابات بنسبة

[1]- محمد بنيس، حداثة السؤال، ص 67-68.
[2]- محمد بنيس، كتابة المحو، دار توبقال، المغرب، ط1، 1994، ص 98.

تكبر أو تقل تبعا لانشغال الشاعر المغربي بقضايا الساعة في مجتمعه إلا أن الجانب الغني من هذه الكتابات ظل في الغالب الأعم نسجا على منوال الغير نستثني من ذلك بعض النماذج التي كتبها كل من (أحمد المجاطي) و(محمد الخمار الكنوني) و(محمد السرغيني)، الذين يعتبرون بحق قمة القصيدة المغربية المعاصرة خلال فترة الستينيات..."[1]

كانت هذه التجارب الشعرية خلال مرحلة الستينيات من القرن العشرين، تجارب محدودة إن على مستوى القيمة الجمالية، أوعلى مستوى التجارب الشعرية، وهذا كله يعود بالأساس إلى تجربة الشعراء الفتية. أما بالنسبة للشعراء المغاربة الذين تطلعوا إلى الغرب، أيضا محكومين بالقصيدة المغربية والفرنسية على الخصوص، وقد كان الأمر بالنسبة لهؤلاء "أكثر مأساوية، وذلك أن دورانهم في فلك القصيدة الغربية سهل انتقالهم إلى مجالات. تبتعد أحيانا عن الواقع المغربي لتعانق قضايا يفرزها الواقع الغربي ، نستثني من ذلك حقا قصائد (عبد اللطيف اللعبي) ، بالإضافة إلى أن قراء هؤلاء ظلوا قليلي العدد بالقياس إلى قراء القصيدة المكتوبة بالعربية لأسباب يتعلق بعضها باقتصار إتقان الفرنسية على نخبة جد متواضعة من الطبقات السائدة في المجتمع . أو التي تتطلع إلى أن تسود فيه لظروف تاريخية وسياسية معروفة". [2]

3)مرحلة النقد الإيديولوجي:

يمثلها فئة الشعراء الذين يوصفون بشعراء الجيل الثالث، مرَّ الشعر المغربي المعاصر بتجارب متعددة ومتنوعة إن ليس من الإنصاف على هذا الشعر الحكم عليه على أساس الملامح المحلية أو القومية وحدها، أو على أساس الأخذ أو الرفض من التراث الأصيل، وسنجد الشعراء المعاصرين يمارسون تجاربهم في ظل التحول من الرومانسية إلى الواقعية الاشتراكية، وفي الارتباط بقضايا المجتمع المغربي والعالم العربي والإنسان المعاصر في وقت معا، وهم يتأثرون عن طريق الاتصال المباشر أو الترجمة بالتيارات المشرقية والغربية، وقد يحاكون هذا الشاعر أو ذاك من شعراء المشرق العربي أو أوروبا أو أمريكا اللاتينية. من الممثلين لهذا الجيل الشعري، الشاعر (عبد الله راجع) الذي كان

[1]- عبد الله راجع، القصيدة المغربية المعاصرة، بنية الشهادة والاستشهاد (ج2)، الدار البيضاء، ط1، 1988، ص 11-12.
[2]- عبد الله راجع، المرجع نفسه، ص 12-13.

على وعي كبير بالتجارب الشعرية وبالاتجاهات والأجواء الثقافية التي حقق فيها تجاربه، كان يدعو للوقوف إلى جانب الإنسان والاندماج في همومه، وكذلك الشاعر (محمد الميموني) الذي يعد من المعالم الأساسية في تاريخ الشعر المغربي بعد مرحلة الاستقلال ويمثل بوادر الاهتمام بالذات بعد أن حققت إلى حد ما معركة التحرير الوطني وواضح تأثيره في شعره بالسياسة.[1]

يقول في قصيدة "نار ونور"

وتَهالت قسَماتُ وَجه بَاسم تَّرب الجَبيـــــن

واهتزَّت الشَّفتان تتلو أية الحُب المَكيـــــن

وطني فداؤكَ مُهجتي ودمي وما مَلكَ اليميـن

لو كان لي رُوحَان جدت وما أنا بهما ضنين

وَطَني سلمتَ فإنَّ شعبي لن يَسلمَ، لَن يَليـــن [2]

هكذا تبدو الخيارات السياسية والثقافية، أكثر إلحاحا على تجارب هذه الجماعة الشعرية، وفي عالم فقير إنسانيا وهو ما فرض على الشعراء بأن يحسموا في اتخاذ المواقف المسؤولة، كانت هذه الظروف هي الدوافع كي "يحددوا موقفهم من ذواتهم باعتبارها معززة، ومن واقعهم المتخلف على صعيد اجتماعي وسياسي واقتصادي، ومن جهة أخرى كي يجددوا معنى الشرط التاريخي الذي يفرض نفسه عليهم كمعطى حضاري، والاختيارات السياسية تبدو عوامل رئيسية ولصيقة بشكل أو بآخر بوعي المثقف المعاصر، ومعها يحس الجيل الطليعي بالمغرب بالانتماء والذوبان في اللاشيء لأنه يرى نفسه معطلا عن المشاركة في دفع الوجدان القومي إلى الأمام دون قصد منه طبعا".[3]

[1]- ينظر: عبد الحميد يونس، في الأدب المغربي المعاصر، ص 111-112-115.
[2]- ينظر: عبد الحميد يونس، المرجع نفسه، ص 119.
[3]- إدريس الخوري، "الطليعة في المغرب تبحث عن ميكروفون"، مجلة شعر، ع44، خريف، 1970، النهار للنشر، بيروت، ص 90.

ظل هذا الجيل من الشعراء، بلا منبر يطل به على العالم ليصنف نفسه كجيل قائم بذاته، ويلعب دورا في التاريخ تحت ضغوط شروط العصر الحالية، وبعد الاستقلال وجد هذا الجيل الجديد نفسه أمام "جدار مليء بأفكار جاهزة، أفكار سياسية غير ثورية ومغرقة في الشوفينية، أفكار ثقافية تخاف أن تنقرض إذا ما هي عانقت العصر، (...) وبالإجمال وجد نفسه أمام أفكار سلفية ذات نزوح إصلاحي وأفكار انتهازية وأفكار رجعية، برز هذا في ظروف مختلفة من تاريخ المغرب السياسي على الخصوص، فالانتقال من مرحلة استعمارية إلى مرحلة وطنية جديدة، ساعد على تقبل النظام الجديد بكل ما يحمل من ملامح غامضة .هذه القيم المختلفة المتناقضة الآتية من هنا ومن هناك، ومن الملامح التي كانت تبدو بارزة آنذاك والتي سرعان ما رفضها الجيل الأدبي الجديد". [1]

الملاحظ أن تجربة الشعر المغربي المعاصر تخلفت عن بقية التجارب الشعرية العربية مشرقا ومغربا، وأن محاولة التجريب ضمن ما يسمى بالشعر الحر، لم تتأسس إلا بعد مخاض طويل هذا ما يؤكد عليه الكاتب المفكر (عبد الله العروي)، حينما يشير إلى أن تأثر الشعر المغربي بالنهضة في المشرق لم تتم إلا عبر وسائط محددة، خاصة مؤلفات الرواد (محمد عبده) وتلامذته. [2]

يمثل عمل (بنيس) "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب" أول محاولة في استقصاء ودرس متن الشعر العربي المعاصر في المغرب، إذ نمت فيه الإشارة إلى أهم العناصر النصية.

والنظرية التي ميزت حضور هذه الممارسة في المغرب، انطلاقا من "أولى القصائد التي لم تخضع لوعي ينظمها ، إلى آخر الكتابات النقدية والبيانات التي صدرت وقت إعداد الرسائل الجامعية التي كانت أصل المؤلف، مرت القصيدة الحديثة في المغرب بعدد من المحاولات التي رام أصحابها التجديد منذ القرن التاسع عشر حتى العقد الثاني من القرن العشرين، وقد خرجت بعض القصائد عن الإطار العروضي، وتنويع القوافي، وإن كان بعضها انتهى إلى التصنع ولزوم ما لا يلزم، وبعضها الآخر انتهى إلى ما سمي بالشعر

[1]- إدريس الخوري، المرجع نفسه، ص 91.
[2]- ينظر: عبد الله العروي، الإيديولوجية المعاصرة، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1995، ص 65.

المنثور مع بعض محاولات شعراء التقليدية كما سبق الذكر، غير أن ذلك لم يساعد على تأسيس مسار إيقاعي مختلف وجديد لانطلاق الشعر المعاصر في المغرب أو لبدايته". [1]

لقد اختارت الممارسات في المغرب العبور إلى إبدال الشعر المعاصر دون العودة إلى ماضي الشعر المغربي ، رغبة التحرر والانفتاح قادتها إلى أنموذج عربي ثم أروبي معمَّم لم يكن لسابق الممارسات المغربية الإطلاع عليه.

لذلك بات واضحا أنه من العبث الإقرار بأن (عبد الكريم بن ثابت) خرج عن شعره من تجربة (علال الفاسي) الشعرية، أو أن شعر (المجاطي) تطوير لشعر (بن ثابت) أو (الطنجاوي)، بل من العبث القول بأن قصائد (علال الفاسي) التي ظن أنها معاصرة تطوير لتجربته الكلاسيكية الجديدة، أو حتى تجربته الرومانسية" [2] ؛ والكلام هنا ينطبق على جميع الشعراء الذين عرفهم الشعر المغربي الحديث دون الاستثناء، فالواقع المغربي تتحكم فيه "بنية الصراع الملموس، على مستويات مختلفة، بين قوة الماضي وقوة المستقبل بين أنصار التبعية والانقياد لشروط المركز الاحتكاري وبين العاملين من أجل تحقيق استقلال كامل وتام عن المركز، بين الاستمرار في انتهاج الأساليب والاختيارات التي لا يستفيد منها غير أصحاب المصالح الموثوقة الأساليب مع الاحتكارات الأجنبية، ومن بين إقرار سياسة وطنية شعبية ديمقراطية في أفق قومي تحرري". [3]

ظهر جليا أن الشعر في المغرب الحديث ظل على هامش الحديث السياسي الذي كان يتحكم في كل المبادرات كما رأينا، فجعل الشعر تابعا لا مبدعا، أسيرا لا متحررا.

الجدير بالذكر أن أغلب الأسماء التي مثَّلت فترة السبعينيات تخرجت من كلية الآداب بجامعة (فاس) خلال هذه الفترة، تحمل همًا معرفيا مشتركا وتاريخا فنيا، وإن لم يكن طويلا فهو على الأقل أرسى دعائم فن كتابة الشعر الحديث في المغرب، ولعل الملاحظة الجديرة بالاهتمام في هذا الصدد ، كون المتن الشعري المعاصر في المغرب استطاع أن "يغادر مرحلة (الاجترار) إلى طريق اللاعودة، وبدأ الشاعر المغربي يفهم جيدا أنه مُطالب بتوفير

[1]- يوسف ناوي، المرجع السابق، ص 49.
[2]- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 284.
[3]- بنيس، المرجع نفسه، ص 378.

صوت خاص ومتميز لقصيدته لا على المستوى المضموني فحسب بل على صعيد الشكل أيضا . وفي هذه الفترة بالذات ظهر ذلك التعامل الخاص سواء مع الموروث الشعري والحضاري أو مع كتابات الشعراء المعاصرين في الشرق والغرب، وأنماط المعارف والثقافات المتواجدة عالميا، دون أن يعني ذلك أنه ابتعد عن الموروث أو ضرب بينه وبين الشعر العربي المعاصر حجابا كثيفا، وفي هذا الإطار تختلف الزوايا التي ينظر من خلالها النقاد والشعراء إلى التجربة الشعرية خلال فترة السبعينيات". [1]

وقد تميز شعر هذا الجيل "بانفجار وفيض لغوي مُنساقا في معظمه مع آخر التقليعات في البوهيمية الأوروبية، مضافا إليها السلبيات التي تتكوَّم داخلها ثقافتُنا الوطنية المعاصرة، ولعل الموقع الاجتماعي_ السياسي ، وما يُستتبع من التردد والاستخفاء في المواقف والاختبارات، قد ساهم بصفة داخلية ومباشرة من جهته (على المساق) البوهيمي الوجودي لشعرنا الحديث، نحو الغموض والتهويم، والتسكع في العموميات ومضارب الإبهام والتشنجات الصوفية الهاربة". [2]

ومع مرحلة السبعينيات بدأت حركة جديدة تتطور في شعر الطليعة حيث يمكن ملاحظة تجلى هذا التطور على الأقل على مستوى موضوعات النصوص، ونلاحظ ذلك جليا في التجربة الشعرية لدى الشاعر (محمد السرغيني) [3] ، وقد اعتمد (بنيس) على البنيوية التكوينية * وتميز بنضج كبير في مقاربته، وقد استطاع في دراسته للشعر المغربي المعاصر تقديم تجربة لها صياغتها المنهجية الخاصة، حيث استطاع بتناوله النص العربي وبإطلالة ثقافية جدية على وضعية الحديث وتطوره في العالم الغربي. [4]

بناءا على التواريخ المنهجية، قسم (بنيس) شعراء المغرب، إلا ثلاثة أجيال متعاقبة مثل الجيل الأول شعر العشرينيات إلى الخمسينيات ومثل الجيل الثاني أواخر الخمسينيات إلى الستينيات وآخر جيل هو جيل السبعينيات.

---

[1]- عبد الله راجع، القصيدة المغربية المعاصرة، بنيته الشهادة والاستشهاد (ج2)، ص 13.
[2]- عبد الله راجع، المرجع نفسه، ص 14.
[3]- ينظر: عزيز الحسين، شعر الطليعة في المغرب، ص 134.
[4]- ينظر: يمني العيد، في معرفة النص، منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط1، 1983، ص 124.
* لمزيد من التفاصيل يرجى الرجوع إلى كتاب ظاهرة الشعر العربي المعاصر في المغرب.

مثلت الظاهرة الشعرية بالمغرب بنية طغت عليها ، و هي بنية (السقوط والإنتظار L'automne et attendre)، يقول (بنيس) "ولا بد من التنبيه إلى أن ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب مرت بمرحلتين، أولاهما وهي مرحلة البدايات تمثلت في تفجير الوضعية الشعرية المتأزمة التي كان يعرفها المغرب في بداية الخمسينيات وبداية الستينيات، حيث كان نموذج الشاعر المغربي هو (محمد الحلوي)، وقد لعبت هذه المرحلة دورا في مراجعة النص الشعري السائد من أجل ردعه وبناء نص شعري تحرري، يعمل من أجل تحرير الفاعلية الشعرية، والإبداعية عامة، عند الإنسان المغربي، ويعين له طريق الإنعتاق من شروط اغتيال إنسانيته، وثانيهما هي مرحلة الامتداد، اتسمت بالدخول في طرح إشكالية هذه الظاهرة، وفي مقدمة القضايا المطروحة، إشكالية الوعي الشعري والاجتماعي والتاريخي وما صاحبه من تكرار وقصور، وهو ما سمي فيما بعد بأزمة الشعر المعاصر بالمغرب". [1]

وبما أن بنية (السقوط والانتظار) المتحكمة في الشعر المغربي من خلال بنيته الداخلية والخارجية، لها علاقة وطيدة بجميع المجالات (ثقافية، سياسية، اجتماعية)يؤدي إلى "انبثاق حدة الانفصال بين قراءة الشعراء للموروث والذات والمجتمع، وبين الواقع نفسه، وبالتالي إلى وجود الأزمة، فإن الإشكالية الرئيسية المطروحة على هذه الممارسة الشعرية هي كيفية الانتقال من بنية السقوط والانتظار إلى محاولة اكتساب بنية أرقى لها طابع التأسيس والمواجهة حتى يصبح الشعر رائدا لما يسميه (غرامشي) بالكتلة التاريخية ذات المصلحة في التعبير" [2] .(غرامشي Gramsci) هو المؤلف الماركسي الذي حلل نفاذ صيغة المثقف ووظيفته عبر التاريخ، حيث يعتبر أن المثقف داخل الحزب الشيوعي هو (المثقف العضوي Organique intellectuelle) الذي يرتبط وجوده بتكوين طبقة متقدمة فالمثقفون عنده يعرفون عبر الوظيفة الاجتماعية التي يمارسونها. [3]

[1]- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب، ص 390.
[2]- محمد بنيس، المرجع نفسهن ص 391.
[3]- ينظر: أنطونيو غرامشي، مختارات، تر: تحسين الشيخ علي، دار الفارابي، بيروت، 1976، ص 12.

أهمية البيان الشعري:

يدل مكان صدور بيان الكتابة (محمد بنيس) على صلته بوضعية (المختبر الشعري) الذي مثّلته " الثقافة الجديدة " بالنسبة للشعر المعاصر بالمغرب، هذه الوضعية تتأكد عندما نعرف قدرة هذا البيان على استدعاء ، "حواشيه ومحاوريه وحتى نقاده، لقد اغتنى مختبر الشعر بالمغرب ممثلا في مجلة الثقافة الجديدة، مثله في ذلك مثل المختبرات الشعرية العربية الأخرى، بكل هذه الممارسات الخطابية التي تجعل من دراسة النص الموازي ضرورة حيوية لمعرفة ما يجعل من النص كتابا أو خطابا شعريا حداثيا. إن إصدار (محمد بنيس) لبيان الكتابة محكوم بوضعية المختبر هذه كسياق شعري وثقافي شرع في طرح الأسئلة الملحَّة بخصوص الثقافة والشعر المغربيين..." [1]

ينطلق (بيان الكتابة) من الرغبة في مواجهة حالة الشعر المغربي التي ضاقت بالصمت، وقد اتخذت المواجهة سابقا عند (محمد بنيس) طابعا أكاديميا من خلال إنجازه لأطروحته الجامعية ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مرت بمرحلتين: "أولاهما وهي مرحلة البدايات، تمثلت في تفجير الوضعية الشعرية المتأزمة التي كان يعرفها المغرب في نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات، حيث كان نموذج الشاعر المغربي هو(محمد العلوي)، وقد لقيت هذه المرحلة دورا في مواجهة النص الشعري السائد من أجل ردعه وبناء نص شعري تحرري يعمل من أجل تحرير الفاعلية الشعرية والإبداعية عامة، عند الإنسان المغربي، وثانيهما، وهي مرحلة الامتداد اتَّسمت بالدخول في طرح إشكالية هذه الظاهرة وفي مقدمة القضايا المطروحة إشكالية الوعي الشعري والاجتماعي والتاريخي ... ما عُرف بأزمة الشعر المعاصر في المغرب... الظاهرة الشعرية بالمغرب من البدايات إلى الامتداد تسلك في نسجها للنص قانون السقوط والانتظار، كما أشرنا وهو متسرب في أعماق البنية الداخلية العامة للمتن الشعري وله علاقة وطيدة بنية المجال الثقافي، ثم المجال الاجتماعي

[1]- نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، دار توبقال، المغرب، ط1، 2007، ص 231.

والتاريخي، إذ أن اكتساب هذه الظاهرة الشعرية لبنية السقوط والانتظار لنص إلا انعكاسا غير مباشر للوضعية الموضوعية التي يعيشها هؤلاء الشعراء...". [1]

ويميز بيان الكتابة ثلاث مراحل:

1- مرحلة الجمود الذي افتقد فيه الشعر فاعلية الإبداع وتشمل مجموع الشعر المغربي الفصيح إلى حدود العشرينيات.
2- مرحلة الشهادة التي اقترنت بتفجير البنية التفعيلية وتمتد من العشرينات إلى السبعينات.
3- مرحلة شباب السبعينيات وهي مرحلة ورثت الشعر الحر المعاصر وخلقت أزمة الإبداع الشعري بالمغرب. [2]

هكذا وجدت تجربة الشعر المعاصر في المغرب نفسها أمام تخطي هذا الحاجز، فقد كان الشعراء يعانون من عقدة الزمن، السبق التاريخي، ومن تمثلات شواهد النصوص المركزية، فقد تهيأت "شروط تاريخية، وسياسية ، وثقافية عالمية، كانت السبب في تجاوز إشكالية النموذج العربي من جهة، وطغيان السياسي من جهة أخرى" [3] ،ومن أهم المراحل الشعرية المغربية الحديثة وعيا بضرورة التميُّز "تجربة مجلة الثقافة المغربية"، ورغم أن وجودها كان لمدة قصيرة إلا أنها استطاعت أن تشكل تياراً شعريا مغربياً مميزا من حيث موضوعاته المحلية المرتبطة بالقضايا السياسية والفكرية والثقافية والاجتماعية، التي أبانت عن تفاعل الشاعر المغربي إيجابا مع محيطه المحلي". [4]

وقَّع (محمد بنيس) بيان الكتابة بالعدد التاسع عشر من مجلة الثقافة الجديدة (1981) وهو بيان يروم، اشتراع أفق جديد لكتابة وإحداث قطيعة مع أفق مستهلك أو سائد للكتابة (...) فيلقى المسافة بين لغة التنظير ولغة الكتابة، بين مصطلح الفكر ومصطلح الشعر.

[1]- نبيل منصر، المرجع نفسه، ص 232.
[2]- ينظر: نبيل منصر، المرجع نفسه، ص 237.
[3]- محمد معتصم، الإيقاع في قصيدة النثر، http : douxload 1045.mediafire.com، 2013، ص 83.
[4]- محمد معتصم، المرجع نفسه، ص 85.

إن الصدمة التي يصدع بها البيان ويتحمَّل شرف مسؤوليتها، هي التنظير للكتابة، الكتابة الشعرية حصرا وتحديدا؛ وفي سياق هذه المهمة يقوم البيان بتشريح جسد الكتابة وتفكيك أوصالها (...) طارحا مجموعة من الأسئلة والأجوبة، تمس قواعد هذه الكتابة وتطال أهم مجالاتها من لغة وذات ومجتمع". إن بنية السقوط والانتظار هما محوران يدور حولهما البيان ويستخدم (بنيس) هذا المصطلح للدلالة على عجز النص الشعري المعاصر في المغرب عن عقد جدل عميق وإيجابي مع ذاته ومع تاريخه تتحقق فيه المجابهة فالسيطرة فالتجاوز، فبنية السقوط والإنتظار هي لعنة تطارد الشعر المعاصر في المغرب منذ الستينات، لكن البيان يذهب بعيدا في الكشف، ليغزو هذه المعايب والأغراض،ما ذُكر منها وما لم يذكر إلى آفة تمثلت في طغيان السياسي على الشعري. [1]

بهذا المعنى يحق لنا أن نتساءل، هل حقيقة أن مشروع (بيان الكتابة) هو مشروع المواجهة والتأسيس، أم مشروع للنسف والتدمير؟

ينتظم بيان الكتابة في ثلاثة حدود، كل حد منها يبرز مشروعا في وعي الكتابة الشعرية، كما يتصورها الكاتب في لغة يسكنها ، "قاموس ثوري رافض ومطالب بالتغيير، وقاموس صوفي انطوائي يحوم بموجبه البيان حول الذات والجسد، وهكذا يمكن القول إن البيان كنص نظري يقدم بين قطبي انجذاب متعارضين أصلا، ولكن تعارضها ينحلُ في ثنايا البيان ، موَلدا حالة لا هوية لها ولا سبيل إلى فهمها" [2].

وقد اعتبرت الحد الأول من البيان سياقا معرفيا له، دفع (بنيس) إلى فكرة حداثة الكتابة الشعرية حيث مثلت الممارسة الشعرية في المغرب بين فترة العشرينيات إلى السبعينيات، ظاهرة ضاقت بـ(محمد بنيس) ويظهر ذلك في قوله "أما الشعر فمازالت تواجهه حمالة ضاقت بصمتنا هنا في المغرب على الأقل، لم توجد بيننا صناعة شعرية تنحدر ممارستها، إذن كيف ننسى، كيف نستمر في تجريب خارج اللغة والجسد و التاريخ، نحن في حاجة إلى البداية، إنها السلطة التي لا تقوم الكتابة بدونها". [3]

[1]- ينظر: المرجع نفسه، ص 62-63.
[2]- محمد الماكري، الشكل والخطاب، المركز الثقافي العربي، (د،ط)، (د ت)، ص 218.
[3]- محمد بنيس، حداثة السؤال، بيان الكتابة، ص 11.

كما قام البيان بتسطير لتاريخية الشعر في المغرب عبر مراحل وأجيال، كما سبق وقسمت إلى ثلاثة أجيال:

أ- **مرحلة الجمود**: حيث كان شعرا مفتقدا لأية إبداعية يقول بنيس: "هذا الشعر المقدس في الكتب والمقررات الرسمية ينكفئ على موته الدائم، يختلي ببرودته وتكسُله السؤال أديه ولا جواب لا حنين ولا كشف ولا مغامرة، ركام من البلادة والعفن..." [1] ؛ وهو حكم يشمل مجموع الشعر المغربي المكتوب بالفصحى إلى حدود العشرينات.

ب-**مرحلة شعر الشهادة**: "ظلت الأسبقية في الشعر المغربي الحديث للشهادة، الموقف السياسي المضاد ومن ثم ظلت الأسبقية للحديث السياسي، كحقيقة مطلقة، حيث كان الشعر مرتبطا بالعمل الوطني.

ج- **مرحلة شباب السبعينيات** التي تمثلت في الدعوة للنقد الإيديولوجي" [2] حيث جاءت هذه المرحلة لتملأ الفراغ الذي خلّفته مرحلة (صمت) جيل الخمسينيات.

[1]- محمد بنيس، المرجع نفسه، ص 12.
[2]- محمد بنيس: المرجع نفسه، ص 13.

❖ **المبحث الثاني**: مفهوم الكتابة الشعرية

مفهوم الكتابة:

معجميا يشير مفهوم الكتابة إلى الجمع والضم، فكأن الكتابة وكثيرا ما كانوا يطلقون عليها في المعاجم العربية الكَتب (بفتح الكاف وسكون التاء) ينهض القائم بها بضم الحروف إلى أصنافها والألفاظ إلى أمثالها، فتتجمع الحروف والألفاظ وتنضم إلى بعضها بعض على صفحة قرطاس، فتتشكل رسوما متشابهة وسطورا متوازية". [1]

إن "الكتابة أنظمة مختلفة ، بعضها يتناسل من بعض، وإنها لأكثر ما تكون في وجودها شبها لمهرجان الضوء في الكريستال(...) وإن كان لنا أن نخرج من هذا التشبيه بشيء، فإننا نقول إن الكتابة إشارات تتداخل نظاما وأداء على اختلافها، وهذا التداخل الإشاري يولد القدرة، كما الضوء في الكريستال، على الإنتقال بين الإشارات والمجال واحد، والقدرة على الترحال بين المجالات والإشارة واحدة". [2]

يجب التمييز بين مفهومين لمصطلح الكتابة، إذ من الممكن أن ننظر إلى أي علامة غير لسانية بوصفها علامة بصرية أو محسوسة، يصنفها فرد ما، ويمنحها معنى بصفتها كتابة ولذلك فإن استخدام مصطلح كتابة بهذا المعنى الممتد بحيث يشمل "أي علامة استخدام يجعل المصطلح عديم القيمة، فالكتابة هي مجموع علامات بصرية شفرية تحتضن الكلمات احتضانا كاملا تتيح للبنيات شديدة التعقيد والإشارات التي أمكن تطويرها من خلال الصوت ، أن تسجل تسجيلا مرئيا بكل ما فيها من تعقيد، كما يمكنها (...) أن تنجز إنتاج بنيات وإشارات أكثر دقة". [3]

لذلك يمكن القول إلى أنه لا يوجد مفهوم محدد للكتابة حيث تتعدد فإن "الكتابة معرفة مرقومة.

---

[1]- عبد المالك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، مساءلات حول نظرية الكتابة، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، (دط)، 2003، ص 111.

[2]- منذر عياشي، الكتابة الثلاثية وفاتحة المتعة، المركز الثقافي العربي، لبنان، ط1، 1998، ص 20.

[3]- ولترج، أونج، تر: حسن الشاعر الدين، الشفاهية والكتابة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، فبراير، 1994، ص 166.

والكتَابة سِرٌ مُهرَاقٌ على صَفحَة وَرقٍ

والكتابَة حمال مُدابٌ على قِرطَاسٍ

والكتابَةُ خُلودٌ صَامِت يتَّخِذ له أدَوات صَامِتة". [1]

ومن عَجبِ أمر هذه الكتابة أنها "صامتة، ونستحيل بالقراءة إلى ناطقة

والكتابة ما شئت من معان كامنة، ودلالات صامتة

والكتابة ما شئت من المعارف المخبأة". [2]

وتعني الكتابة أولا الإشارة إلى الحضور والهوية، ذلك أن المرء حينما يكتب يهدف إلى لفت الانتباه، حيث كانت الكتابة رسالة من الذات إلى الآخر، وقد تكون هذه الرسالة عادية مألوفة ، لا تلفت النظر فلا يستجيب لها الآخر، وبالمقابل قد تكون رسالة ذات محتوى جديد تستدعي انتباهه، ليحاول تفكيكها ومعرفة ماهيتها شكلا ومضمونا؛ ومن يتصل مفهوم الكتابة بالإبداع . وتعني الكتابة ثانيا الخروج من دائرة التخلف والجهل إلى دوائر المعرفة والحوار والقبول، فليس من الضروري أن يتقبل مجتمع الكتابة ما يمس كل ما هو سائد، لتجد الكتابة هنا عوائق، حيث ينقسم المجتمع لرافض أو مؤيد لها، أما ثالثا فتعني الكتابة الخروج من دوائر التبعية والتهميش والقمة إلى دوائر النور والمركز والقيادة، وهي تتغيأ الولادة الجديدة، ويصبح هدفها الخلود بالقراءة في أزمنته غير محددة [3]

الكتابة بهذا المعنى عمل تحريضي، "يحرض (الذات) ، ضد (الآخر) وهي في الوقت ذاته تحريض (للاخر) ضد (الذات)، ولشيء صحيح قال العربي (من ألَف فقد استهدف)، إنها الكتابة الهدف والمنطلق : منها وإليها، وليست الذات ولا الآخر إلا نصالاً تتكسَّر على نصال، والمنتصر الوحيد هنا هو الكتابة (...) والكتابة عمل مضاد من خلال

[1]- عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم، ص 115.
[2]- عبد الملك مرتاض، المرجع نفسه، ص 117-118.
[3]- ينظر: خليل موسى "الكتابة (كتابة الاختلاف، كتابة المرأة)"، مجلة الموقف الأدبي (س، 41)، (ع 500)، اتحاد الكتاب العرب سوريا، كانون الأول، 2012، ص 17-18.

مسعاها إلى تجاوز كل الآخرين ومحاولة نفيهم بواسطة اختلافها عنهم وتميزها عما لديهم(...)إن الكتابة كإبداع هي ادعاء كوني يفوق الذات الفاعلة ويتمدد من فوقها متجاوزا إياها و كاسرا ظروفها وحدودها". [1]

لقد عظّم العرب الكتابة من حيث هي صناعة فرضتها حياتهم الحديثة، يقول (سعيد بن العاص) : "من لم يكتب فيمناه يسرى"، وقول (معن ابن زائدة): "إذا لم تكتب اليد فهي رجل"، وقال آخر "الكتاب ملوك وسائر الناس سوقة"، كما أخذوا بها ظاهرة حديثة تنافس الخطابة_ الشعر_ وتزاحمها وتحل محلها. [2]

مفهوم الكتابة عند سارتر Jean Paul Sartre:

يمكن التماس مفهوم (الكتابة) عند (سارتر) من خلال التساؤلات المركزية التي طرحها في مؤلفه (ما الأدب؟) والمتمثلة أساسا في قوله: ما الكتابة؟ ولماذا نكتب؟ ولمن نكتب؟ ؛ يحدد سارتر مجالات الإلتزام، إذ يقول:

"الرسم والنحت والموسيقى لا يمكن أن تكون ملتزمة كالأدب، إذ لا يُحال برسومها وأشكالها وأنغامها على مدلول آخر كما هي حال الأدب، المعاني لا تُرسم ولا تُوضع في ألحان، على حين ينحصر جهد الكاتب في الإعراب عن المعاني. ميدان المعاني هو النثر فالشعر كالرسم والنحت والموسيقى لا يقبل الالتزام، البحث عن الحقيقة لا يتم إلا باستخدام اللغة أداة". [3]

إن حرية الكتابة في المفهوم (السارتري) تستلزم حرية "الوطن، فالمرء لا يكتب للعبيد، وفن النثر مرتبط بالنظام الوحيد الذي يحتفظ فيه النثر بمعناه: فما يتهدد احدهما يتهدد الاخر كذلك، ولن يكفي الدفاع عنهما كليهما بالقلم(...) فالكتابة طريق من طرق إرادة الحرية، فمتى شرعت فيها، -إن طوعا أو كرها- فأنت ملتزم(...) يراد بذلك أن يقيم الكاتب من نفسه حارسا للقيم المثالية...

[1]- عبد الله الغذامي، الكتابة ضد الكتابة، دار الأدب، لبنان، ط1، 1991، ص 17.
[2]- ينظر: أدونيس، صدمة الحداثة، ص 20، وعبد الحميد جيدة، الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، مؤسسة نوفل، لبنان، ط1، 1980، ص 343.
[3]- جان بول سارتر، ما الأدب، تر: محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 1990، ص 09.

إن الكتابة مباشرة المشروع إني حين أكتب كلمة أكون قد تداخلت في العالم، ثم أخرج منه في الوقت نفسه وأتجاوزه نحو المستقبل، من هنا تبدو الكتابة عملية كشف والكشف هو التغيير" [1]؛ يمكن التماس مفهوم الكتابة عند سارتر من خلال مجموعة التساؤلات التي طرحها مقرّاً أن العمل الأدبي لا يتحقق وجوده إلا بفعل القراءة و على هذا الأساس تتلازم عنده القراءة و الكتابة تلازما يحتفي بمفهومي الحرية و المسؤولية لتصبح قيمة المتلقي لا تقل أهمية عن قيمة الكاتب.

مفهوم الكتابة عند رولان بارث:

أصدر رولان بارث كتابه المشهور (**الدرجة الصفر للكتابة** Le Degré Zéro a L'écriture) عام 1953 حيث أعاد التفكير في مفهوم الأدب من خلال طرح إشكالية الكتابة وقام بتوضيحها، يقول: "إن الكتابة التي أركن إليها هي الكتابة على شكل مؤسسة مكتملة وذلك عوضا عن لغة حرة بشكل مثالي، غير قادرة أبدا على التعبير الشخصي، مخلفة في غياهب المجهول تاريخي وحريتي، إنها تكشف عن ماضي وعن اختياري وتمنحني تاريخا وتشهر موقفي وتدفعني إلى الالتزام دون أن اضطر إلى إعلانه بالقول". [2]

قد وضع (بارث) درجات لكل كتابة بدءا من درجة الصفر في اللغة العادية، إلى درجات أعلى منها في الأدب حسب كل كتابة على حدة، سواء كان النص -موضوع الدراسة- شعرا أو نثرا.

الكتابة كذلك حقيقة مزدوجة، فهي تنشأ لا ريب من "المجابهة بين الكاتب ومجتمعه، هذا من جهة ومن جهة ثانية تنشأ الكتابة من غائية اجتماعية ترمي بالكاتب – كنوع من التحويل المأساوي الى المنابع الصناعية لإبداعه (...) ولأن الكتابة مشتقة من حركة دلالية صادرة عن الكاتب فإنها تلامس التاريخ بشكل محسوس أكثر من أي شريحة أخرى من

[1]- سارتر، المرجع نفسه، ص 67.
[2]- رولان بارث، الكتابة في درجة الصفر، تر: محمد نديم خشفة، مركز الإنماط الحضاري، سوريا، ط1، 2002، ص 36-37.

شرائح الأدب" [1]؛ ما نلاحظه أن الكتابة عند (بارث) إعدام لكل صوت ، هي أداة لتحرير المعاني.

مفهوم الكتابة عند جوليا كريستيفا Julia cristéva:

لعل أول ما ينبغي أن نوليه اهتماما خاصاً في إطار معالجة مفهوم الكتابة عند الناقدة (جوليا كريستيفا) هو اعتمادها على مصطلح (الكتابة) في مقابل مصطلح (الأدب) وهو ما نستطيع تلخيصه في السؤال الآتي : لماذا تطرح كريستيفا ماهية الأدب من خلال مصطلح الكتابة؟ ولماذا ترفض استعمال مصطلح الأدب في معرض حديثها عن الكتابة؟ تدين (كريستيفا) لــ(رولان بارث) باعتماد مصطلح الكتابة لمعالجة خصوصية الممارسة الأدبية (...) ولا ينبغي ان يغيب عنا أن طرح (كريستيفا) يتوقع في سياق الفكر الفرنسي ،الذي اتخذ الكتابة أساس مساءلة العلامات والأنساق كما تجلى ذلك في أعمال (ميشال فوكو)، و(جاك دريدا)، و(جيل دولوز) وغيرهم.

ومن هنا كان لفظ الكتابة هو وحده الذي تسعى (كريستيفا) للقبض عليه، وهي في اعتمادها مصطلح الكتابة تطمح إلى فهم دقيق لطبيعة الأدب من منظور يرى فيه ممارسة دالة، تتمتع بخصوصية مميزة لها، وتتخذ من اللغة منطلق الإشكالية التي تقوم عليه". [2]

مفهوم الكتابة عند جاك دريداJacque Derrida:

يقول دريدا، "ما يهمني في القراءات التي أحاول إقامتها ليس النقد من الخارج، وإنما الاستقرار أو التموضع في البنية المتجانسة للنص، والعثور على توترات، أو تناقضات داخلية، يقرأ النص لا يرجع إلا نفسه (...) فهذا لا يعني أنه يتبع حركة مرجعية – ذاتية، حركة نص لا يرجع إلا إلى نفسه، وإنما هناك في النص قوى متنافرة تأتي لتفويضه وتجزئته". [3]

[1]- رولان بارث، المرجع نفسه، ص 24-25.
[2]- حليمة الشيخ، "مفهوم الكتابة عند جوليا كريستيفا"، مجلة نزوى، ع66، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، أبريل 2011، ص 69-70.
[3]- جاك دريدا، الكتابة والاختلاف، تر: كاظم جهاد، دار دار توبقال، المغرب، ط1، 2000، ص 49.

هذا المفهوم المعمَّم للاختلاف (Différence) سيجد في مفهوم الكتابة أحد ميادين تشخيصه وعمله وذلك عبر ما يسميه (دريدا)، نقد جذري لمفهوم إذ يجعلنا (دريدا) نلاحظ أولا، أنه في التقسيم المألوف الذي يرجع إلى ما قبل (دي سوسير) بقي الامتياز دائما (للمدلول Signifié) أي الكتابة في نظام معانيها على حساب (الدال Signifiant) أي الكتابة في ماديتها وما يربطها بالكتابة [1] ، ويؤكد على وجود تعارض في نظرية سوسير بين (اعتباطية Arbitraire) الإشارة، و تبعية الكتابة للغة، ويتساءل عن ذلك فيجد أن الإجابة الوحيدة في نظره هي أي دي (سوسير) يرجع هنا إلى "نمط الكتابة الوحيد الذي يعرفه الغربيون (ويعتبرونه بلا شك متفوقا على سواه)، كتابة أبجدية، أو صوتية تعمل كما كتب (سوسير) نفسه، على إعادة سلسلة الأصوات المتعاقبة في الكتابة هكذا يبدو مصطلح (الكتابة) لدى (دريدا) "يتجاوز مدى اللغة ويفيض عنه، كما لو كانت الكتابة تنطوي على اللغة، بجميع معاني هذا الفعل، لا لأن مفردة (الكتابة) لم تعد تدل على (دال الدال)، وإنما لأنه قد بدأ يتضح تحت ضوء غريب، أن تعبير (دال الدال) نفسه قد كفَّ عن الادلال على الازدواج العرضي أو الثانوية المنحطة". [2]

إن الكتابة وهي تحقق لنفسها موضعا، تشكل حضورا في وعي من تقيم معه علاقة من خلال الأثر الذي هو التشكيل الناتج عنها، وما الكتابة بهذا المعنى إلا وجها واحدا من "تجليات (الأثر)، وليست هي الأثر نفسه، وبكل تأكيد فإن الأثر الخالص لا وجود له، كما يقول (دريدا)، وهدف التحليل التشريعي هو تقيد الأثر في الكتابة، ومن خلالها ومعها". [3]

ويمكن اعتبار (الأثر) هو البديل الذي يقدمه (دريدا) للعلامة من خلال علم الكتابة الذي يؤسسه، هكذا يبشر (دريدا) بنشوء "علم جديد لم تكتمل معالمه بعد، وهذا العلم هو علم الكتابة، وهو بمثابة الرحم الذي تنبثق منه كل الكتابة عبر العصور، أنه يسميه (علم مكان العالم)، إن مع الكتابة بدأ التاريخ وأصبح قيام العلم أمرا ممكنا، وهذه الكتابة عبارة عن

[1]- ينظر: دريدا، المرجع السابق، ص 32.
[2]- دريدا، المرجع نفسه، ص 104.
[3]- عبد الله الغدامي، الخطيئة والتفكير، ص 54.

مجموعة فوارق بين حدود لا متعينة ولكنها قابلة مع ذلك للتعيين، إلا أنها بسبب من عدم تعيينها تبدو قادرة على إنتاج ذاتها باستمرار مرات ومرات بلا نهاية". [1]

من الشفاهية إلى الكتابة:

لا مراء في أن الشعر العربي الحديث لم يعد منبريا خطابيا جماهيريا على النحو المألوف في الشعر العربي التقليدي، وبكل بساطة أصبح في معظمه متحررا من كثير من القيود والاعتبارات الشكلية التي تدخل في تكوين ما يسمى بالبؤرة الخطابية في النص الشعري، كان الشعر في الأصل "ينظم لينشد ويغنى ويروى ويسمع، لأن الناس في غالبهم لم يكونوا أهل كتابة وقراءة، بل حتى بعض الشعراء أنفسهم كانوا كذلك، وإنما كان الشعر يكتب بعد ذلك ويدوَن ليُصان من الضياع ويحفظ وتخلَّد به تواريخ الأمم وثقافاتها وأمجادها، وليسمعه من رغب في سماعه، وحتى الملاحم والأناشيد المطولة(...) وقد بقيت عادة إنشاد الشعر والتغني به وتسميعه للجمهور في أوروبا، حتى بعد انتشار الكتابة وذيوع الكتب، فكان معروفا عن بعض شعراء القرنين الخامس عشر والسادس عشر للميلاد مثل: (كليمان مارو)، (ادموند سبينسر) ، (...) أما قدماء العرب فقد قالوا أرجازهم وترنموا بها، وأنشدوا قصائدهم وأماديحهم في السلم والحرب، وفي المضارب والواحات والمواسم والأسواق". [2]

وكان الشعر الحديث حفريات فكرية، فقد انطلق الشعر الحديث من خلال رؤية جديدة مختلفة في دوافعها وأهدافها وظروفها وملابساتها وقوانينها عن الرؤية أو الرؤى القديمة، وعلى أساس من ذلك اختلف مفهوم الشعر في طبيعته وشكله زبنائه وأدائه وأوجد التعامل والتفاعل معه والتأثر به.

إن الشاعر الحديث كما يحسب (أدونيس): "يرتبط بتطلعات بحركة الكشف، بهاجس التغيير والتجاوز، يرتبط بابتكار المستقبل، بهذا وحده يستطيع أن يؤثر في القارئ، أي في وعي الجمهور.

[1]- عبد الحميد جيدة، الإتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، ص 344.
[2]- أحمد محمد معتوق، اللغة العليا، دراسات نقدية في لغة الشعر، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2006، ص 187-188-189.

ولهذا فإن من حملة ما يسعى إليه الشاعر هو التحرر من كل القيود التي يراها مكبلة لحريته أو مانعة لانطلاقه في أفاقه الخيالية الوجدانية الواسعة أو معيقة لتطلعاته نحو الكشف والتغيير والتجاوز والابتكار والخلق، إنه في ثورة دائمة، وقصيدته الجديدة تقود كما يعبر (نزار قباني) حركة عصيان خطيرة ضد العادات والأنماط اللغوية والبلاغية التي التصقت بها، وتحررت موسيقيا من الجبرية، ومن حتمية البحور الخليلية ووثنية القافية الموحدة ثم خرجت من الولاة إلى المعرضة"، وبهذه المعارضة القصيدة الحديثة على كثير من مقاييس الجمال القديمة". [1]

إن المهمة الرئيسية لبيان الكتابة (محمد بنيس) هي الانتقال من الشفاهية إلى الكتابة يقول (بنيس): "إن سنة الشعر في المغرب هي الإنشاد، وتلك هي سنته في عموم العالم العربي، وما عداها ليس إلا تبريرا أجنبيا عنا، يستأنس به الباحثون عن شرعية وهمية، لك الحرية أيها المعترض، أما الشعر، فما زالت تواجهه حالة ضاقت بصمتنا هنا في المغرب على الأقل". [2]

لذلك يعتبر أدونيس أنه ليس بمقدورنا أن نحيط بنشأة الحداثة في المجتمع العربي، على الصعيدين السياسي- الفكري- الاجتماعي من جهة، والشعري من جهة ثانية إلا إذا، "أدركنا معنى انتقال العربي من الخطابة إلى الكتابة أو من الشفوية إلى التدوين، الثورة التي نشأت في وجه الخطابة، نثرا وشعرا" [3] ، هي كتابة القرآن ، وأراد (أدونيس) في كتابه "النص القرآني وآفاق الكتابة" أن يشير إلى أن كلامه عن الكتابة القرآنية كان بصفتها نصا خارجا عن كل بعد ديني بغض النظر عن المدون، وظروف التدوين والنقاش الذي دار حول هذا كله، كما أنه أشار إلى انه لا يتدخل في الجدل التاريخي حول تسلسل السور أو النصوص وهذا كله على اعتبار أن القرآن نزل وحيا، وبُلغ شفويا". [4]

لقد تمَ الكشف عن فروق أساسية في طريق تفصيل المعرفة والتعبير بالكلام بين الثقافات الشفاهية الأولية (ثقافات بلا معرفة بالكتابة على الإطلاق) والثقافات عميقة التأثر

[1]- معتوق، المرجع نفسه، ص 192-193.
[2]- محمد بنيس، حداثة السؤال، ص 11.
[3]- أدونيس، الثابت والمتحول (ج4)، صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري، دار الساقي، ص 19.
[4]- ينظر: أدونيس، النص القراني وافاق الكتابة، دار الاداب، لبنان، ص 19-20.

بالكتابة، ويعدُ ما انطوت عليه هذه الكشوف من نتائج أمرا مذهلا ذلك أن، "كثيرا من الملامح التي قبلناها بوصفها قضايا مفروغا منها في الفكر والأدب في الفلسفة والعلم، بل في الخطاب الشفاهي نفسه بين الكتابين، ليست ملامح أصلية للوجود الإنساني في حد ذاته، ولكنها برزت إلى الوجود بسبب الإمكانات التي أتاحتها تقنية الكتابة للوعي الإنساني، ومن ثم صار علينا أن نراجع فهمها للهوية الإنسانية". [1]

"أخذ النثر القديم لدى المحدثين توجها أخر، إذ أمسكت القراءة المحدثة بالمنحى اللامفكر فيه في عرف الموروث البلاغي(...) اقترن ملمح شعرية النثر القديم بحقل الكتابة حين بدت تلك الإرهاصات ضمن واقعة التعقب القائمة بين الكتَّاب والشعراء ومن تم كان لـ(طه حسين) تصور للكتابة النثرية، يرد من جهة كونها تجاوزت مدلولها الأجناسي إلى مدارة تكاد تنتهي إلى احتواء جنس الشعر، حتى كادت أن تلغي في التقابل بمسألة التدافع بين الشعر والنثر غلى شعرية يتوسمها (طه حسين) في رسالة التربيع والتدوير للجاحظ بوصفها تضمنت فعل التجاوز لبلاغة الهجاء الشعري إلى نحو من الكتابة تلك هي مواطن الوصل ومكامن التشاكل بين الشعر والنثر التي أفرزتها مسألة تواشج علائق أنماط الخطابات الأدبية، ومن هنا أضحت الكتابة (تلزم مجمل القضايا المحورية كي تسكت عن الوزن والقافية وللسكوت دلالة الخروج على الحدود المتداولة بين العروضيين والشاعريين وجملة من البلاغيين) ، ولعل ما أدى بـ(محمد بنيس) إلى تحديد هذه الوصلة بين الشعر والكتابة في الشعرية العربية كي يسلك من خلالها تصور يكشف عن مدى تواصل هذين العقلين ضمن استراتيجية التداخل بين الشعر والنثر". [2]

نشأت الكتابة، مهنة، مع تدوين القران، قد تكون موجودة قبله لكن لم يصلنا قبل القران كتاب مدون بالعربية؛ "والكتابة بالمعنى الإبداعي الحديث، لم تنشأ إلا في القرن الثامن وقد وصلت إلى درجة عالية من النضوج والتنوع مع المتصوفة من أمثال (النفَري)، ومع

[1]- ولترج، أونج، الشفاهية والكتابة، ص 37.
[2]- سطمبول ناصر، تداخل الانواع الادبية، الشعر العربي المعاصر نوذجا، بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه الدولة، جامعة وهران، 2005-2006، ص 81.

(التوحيدي)، وذلك أن الكاتب، بالمعنى الحديث (...) هو من يتمتع بموهبة الكتابة ومن يكتب بشكل خاص متميز". [1]

هكذا تمت عملية نضج الكتابة بمعناها الإبداعي مع القران الكريم، وقبل ذلك "كانت الخطابة تعني فن القول الذي يدفع الى العمل، أي فن القول العملي، بحيث أنها تهدف إلى التأثير في ذهن الجمهور وحسب، وإنما تهدف ذلك إلى التأثير في إرادته". [2]

إنها تخاطب العقل والعاطفة من أجل ان توجه الإرادة وتدفعها إلى العمل، "كيف أخذت تتغير البنية اللغوية الأجنبية في المجتمع العربي؟ أخذت باختصار تنتقل من بنية الخطابة إلى بنية الكتابة". [3]

مفهوم الكتابة الطليعية:

يحدد (أدونيس) العوامل الحاسمة التي تميز الكتابة الشعرية العربية القديمة والكتابة الشعرية الحداثية، إلى كون الفرق أساسا هو فرق بين التعبير والخلق فقد كانت، "القصيدة القديمة تعبيرا : تقول المعروف في قالب جاهز معروف، فهي تعكس واقعا وأفكارا. القصيدة الحديثة (الطليعية) خلق: تقدم للقارئ ما لم يعرفه من قبل، في بنية شكلية غير معروفة وهي إذ لا تعكس، وتلك هي الخاصية الجوهرية للشعر الحديث، إحلال لغة الخلق محل لغة التعبير الطليعة دائما في موقف من يفتتح ويؤسس أي في موقع من يهدم ويتجاوز، وهي لذلك الهدف الذي يتجيش ما هو سائد بأفكاره وقيمة ومؤسساته جميعا، لضربه، لرفضه ومحاربته. وهي لأنها في موقع من يفتتح، تسكن الحرية، أي تسكن مشروعا، مشروع واقع آخر، عالم أخر(...) مشروع افتتاح ما ينتهي، لذلك لا تقدر أن تستقر حتى في ما تنجزه، إنها البحث أبدا. ومن هنا لا تقدم الكتابة الطليعية جوابا، ذلك أنها ليست طليعية إلا بكونها سؤالا، ويكون هذا السؤال ليس مطروحا عن ماضي وحسب، بل عن المستقبل

[1]- أدونيس، صدمة الحداثة، ص 20.
[2]- أدونيس، المرجع نفسه، ص 253.
[3]- أدونيس، المرجع نفسه، ص 260.

أيضا، لا على الأجوبة وحسب، بل على الأسئلة كذلك (...) بدءا من ذلك تنقلب المقاييس". [1] وبتغيير معايير القراءة يتغير كذلك معنى الكتابة .

الكتابة الإبداعية هي التي تمارس تعميقا شاملا للنظام السائد وعلاقاته لكن لماذا الكتابة الشعرية؟ وليس القصيدة، هذا المصطلح الشائع في أدبيات النقد القديم والحديث؟ وهي أسئلة تدفعنا إلى بسط التبريرات الآتية، "لئن كان الشعر الجاهلي قد ولد نشيدا، فأسس من بعد ذلك لشفوية ألقت بظلالها على مسيرة الشعر العربي عبر عصوره، وجعلت الإنسان العربي يركن في إبداعاته إلى حد ما أفرزته هذه الشفوية من معايير وأنساق نقدية تحكمت لآماد طويلة في عملية الإبداع لدى الشعراء الأولين منهم واللاحقين، فإذا الشاعر يعقد اتفاقا مع الذاكرة الجماعية حول مسار رحلة القصيدة، وتقصيدها من شاعر إلى آخر ومن حساسية إلى أخرى". [2]

إن انتقال الشاعر في زمن الكتابة من الاعتماد على البنية السمعية إلى البنية المكتوبة، أدى إلى تفجير مفهوم البيت الشعري الذي كان يخضع لعملية التقصيد فكان أن أعلنت عن "مسار مغاير للشعر في التسمية، فآثرت (الكتابة الشعرية) دون غيرها من التسميات، من منطلق تغيُر طقوس إنتاجه، وحيث أن الغناء لم يعد مقود الشعر". [3]

تغير نمط التفكير حول مفهوم هذه الكتابة الشعرية التي أتناولها بالمساءلة وليدة مغايرة إلى الحياة والوجود – تمخضت عن تحول عميق لدى الإنسان عموما والعربي خصوصا من خلال حضور الكتابة بمفهومها الذي يدعو إلى تجاوز الطرح الأرسطي للأجناس الأدبية في رفضه مبدأ التداخل فيما بينهما، هذا المفهوم الذي فتح الطريق واسعا إلى ديناميكية الصفحة الشعرية، لتتحول إلى دال لغوي للنص الشعري – حتى يعي دور الكتابة في عملية التواصل". [4]

[1]- أدونيس، زمن الشعر، دار الساقي، لبنان، ط6، مزيدة زنفتحة، 2005، ص 358.-359-360.
[2]- الجيلالي كورات، هندسة الكتابة الشعرية، مقاربة أيقونية لأشكالها الحداثية، بحث مقدم لنيل شهادة ماجيستير، جامعة وهران، 2000-2001، ص 7.
[3]- الجيلالي كورت، هندسة الكتابة الشعرية، ص 7.
[4]- الجيلالي كورات، المرجع نفسه، ص 8.

يطرح (أدونيس) مفهوما مغايرا أوسع لمنهج الكتابة، إذ يؤسس في ديباجة العدد الافتتاحي من مجلة (مواقف) مفهوم الكتابة باعتباره محتملا شعريا يحمل تنظيرا موسعا لفهم الكتابة الجديدة، كما انتقد تجربة مجلة (شعر) بعد انسحابه منها، مبررا "أن أساس الاختلاف يعود لتصور الممارسة الشعرية الذي انتقل من القصيدة الجديدة إلى الكتابة الجديدة" [1] وكان ذلك عبر منبر مجلة (مواقف).

يوجز (أدونيس) الأسس الحقيقية التي يقوم عليها مفهوم الكتابة الجديدة وحصرها في النقاط التالية:

1- يظل الكلام المكتوب مبعثرا لا ناظم له، ذلك باعتبار أن الكتابة جمع.
2- الكتابة، لا بالمعلوم وحسب بل بالمجهول كذلك.
3- الكتابة صناعة روحانية، أي أنها تجسيد للصور الباطنة المتصورة في الذهن.
4- الكتابة إنشاء فهي فعل تأسيسي.
5- الكتابة عمل شاق لا يعرفه الا من مارسه.
6- الكتابة لا متناهية شكلا وموضوعا، فهي تواجه عالما لا متناهيا. [2]

من خلال هذه المعايير، تتحقق الكتابة، وتدخل عصرها كما "افتتحه القرآن أول مرة حين نزل، وكما مارسته الكتابة الصوفية، وكما نجده عند التوحيدي وإخوان الصفا مثلا هنا يلاحظ (بنيس) أن (أدونيس) قام بترجمة – تأويل مصطلح الكتابة بإضافة صفتين لها". [3]

يقول (محمد بنيس): "وترجم أدونيس مصطلح الكتابة بإضافة صفتين لها هما الجديدة، والإبداعية" بهما رغب في الانتماء إلى المتحول في القديم، والانفصال في الوقت ذاته عند الكتابة غير الإبداعية، هذا التأويل ، وبالتالي الترجمة من العربية القديمة ، إلى الحديثة نفي لمجموعة من العناصر الأولية في تعريف الكتابة لدى (رولان بارث) وجماعة (تيل كيل Tel Quel)" [4] .

[1]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث (ج2)، الشعر المعاصر، دار توبقال، المغرب، ط2، 1996، ص 78.
[2]- ينظر: سفيان زدادقة، الحقيقة والسراب، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص 397.
[3]- سفيان زدادقة، المرجع نفسه، ص 398.
[4]- محمد بنيس، مسائلة الحداثة، ص 150-151.

لقد كان دافع أدونيس في تغيير المكان النظري والنصي، لينتقل من الوضعية السائدة للقصيدة إلى مفهوم الكتابة الجديدة، هو تأثره الشديد بالتصور التالي، يقول أدونيس: "لا تعود الكتابة وسيلة ، وإنما تصبح فعالية الكيان الإنساني وتجليه الكلامي. تصبح الكتابة امتدادا للكيان – روحا وجسدا، وفي هذه الحالة يمكن أن نقول الكتابة هي نفسها الشيء والسؤال حولها، ليس إلى أي درجة هي جميلة فنيا، بل هي بالأحرى : إلى أية درجة هي مشحونة بالمعنى والدلالة وبالكشف". [1]

أما التأثير الثاني فهو تأثير الصوفية فالكتابة الأدونيسية مركب من جهتين، أحدهما شرقي تراثي قديم، والآخر غربي مستعار جديد، الكتابة الصوفية والكتابة الآلية كما بشرت بها السوريالية.

أ- الكتابة الصوفية:

أسست الكتابة الصوفية لكتابة تمليها التجربة الذاتية ، داخل ثقافة تمليها معرفة دينية مؤسسية عامة. وتضيئنا الكتابة الصوفية في فهم ثلاث قضايا ترتبط بالكتابة إجمالا، هي التي كانت وراء تغيير الكتابة الشعرية العربية يحددها أدونيس:

"في الأولى هي أن الشعر ليس لعبا لغويا يفترض أن الكلمات أدوات زينة وزخرف، ولا تحمل أي شحنة انفعالية أو فكرية، خارج شحنة اللعب الحر. الشعر على العكس، شيء اخر يتجاوز اللعب الشكلي انه انفعال وفعل في آن، انه حركة الكيان الإنساني، شعورا وفكرا، في فهم الأشياء.

في الثانية: هي أن ما نسميه بالواقع الخارجي او المادي أو الطبيعي ليس إلا جانبا من الوجود وإنه إلى ذلك الجانب الأكثر ضيقا، فما نسميه الحياة أو الوجود أكثر اتساعا، ولهذا فإن الشعراء الذين يقصرون تعبيرهم على الجانب الأول لا يهتمون، أخيرا إلا بما هو مائل أمام الجميع، ولا يعبرون إلا عما يعرفه الجميع". [2]

[1]- أدونيس، الصوفية والسريالية، دار الساقي، ط3، (د ت)، ص 180.
[2]- أدونيس، الصوفية و السوريالية، 154-155.

والثالثة: هي ما يمكن تسميته، "لا يمكن في عالم الظواهر المباشرة إلا بشكله العلمي – الوضعي – الحقيقة، على العكس، سر يكمن داخل الأشياء في عالمها الباطن". [1]

(...)الكتابة الصوفية تجربة في الوصول إلى المطلق.

ب-الكتابة والآلية:

كانت الآلية تهدف إلى ازالة الإكراهات، وإلغاء الوسائط (...)وكانت تضع اليد التي تكتب في تماس مع شيء أصلي، جاعلة من هذه الفعّالة سلبية سيدة، لا يدا بريشة، آلة عبدة بل قوة مستقلة" [2] ؛ إن الكتابة الآلية لدى (السريالية) المتحررة من كل رقابة عقلية قد عرفها ومارسها المتصوفة "في صورة الإملاء أو ما يسمى بالشطح (...) والشطح في لغة العرب هو الحركة، وعند الصوفية حركة أسرار الواجدين ، إذ قوي وجدهم فعبروا عنه بعبارة مشكّلة يستغربها السامع إلا من كان من أهلها [3] هذا ما جعل ولادة خلط بين الكتابتين السريالية والصوفية.

ويعرف أدونيس الكتابة الآلية بأنها ليست مجرد "فيض من اللاوعي، بل رسالة : الأداة العليا التي تتكشف بها الإنسان المصادفة للموضوعية التي هي ستر الكون أو روح العالم، واللغة فيها ليست مجرد لغة وإنما هي امتداد للكلمة أو اللغة الكونية(...) ذلك أن الكتابة الآلية هي كتابة عفوية تفلت من الإكراهات المأتية من العقل الرقيب والمواضعات. هي تحرر من اليومي وعوائقه وتدفع الكاتب للخروج من أناه المألوفة إلى فضاء آخر (...)إن الآلية في مفهوم السريالي هي نوع من اللاتركيز، من غياب الفكر أو فراغه". [4]

وقد كان لمفهوم الكتابة الجديدة لدى أدونيس تأثير كبير على فكرة الكتابة الشعرية الحديثة لدى (محمد بنيس)، حيث كان من غير الممكن فصل بيان الكتابة لـ(بنيس) عن

[1]- أدونيس، المرجع نفسه، ص 398.
[2]- أدونيس، المرجع نفسه، ص 272.
[3]- ينظر :سفيان زدادقة، الحقيقة والسراب، ص 408، قراءة البعد الصوفي عند أدونيس، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 2008.
[4]- زدادقة، المرجع نفسه، ص 411.

"بيان الكتابة" لأدونيس، بل إن الأفكار والملامح والشطحات الأدونيسية حاضرة من خلال القوانين المقترحة في مشروع الكتابة الشعرية البنيسية "القاموس الموظف".

إذن: ما هي ملامح الكتابة الشعرية البنيسية؟.

يستبدل (بنيس) في صيغة نص البيان مفهوم الشعر المعاصر بمفهوم الكتابة، ويطرحه كمقابل للصيغة القديمة، ذلك أن مفهوم الكتابة مفهوم معارض للشعر المعاصر، باعتبار هذا الشعر هو الذي يواجَه هنا كرؤية برهن التاريخ على تخاذلها وتجاوزها، وليس البيان فرضا لرؤية ما بقدر ما هو دفع صريح للآخرين إلى الارتباط بالقلب وتبني السؤال"[1].

والسؤال الذي يمكن أن يطرح هنا، هو كيف تتم المواجهة، وكيف تنتصب الكتابة بديلا للشعر المعاصر؟

يقول بنيس: "الوقت للتأمل في ما تمّ انجازه على بساطته خاصة إذا كما نتبعد عن السقوط في التجريب المجاني، وعن اعتبار الخلل شيئا عابرا أو تقليدا ملتصقا بجلودنا كاللعنة الدائمة.

إنها الكتابة. ليست التسمية بدعة مُنتحلة، إنها بالتأكيد شبحٌ، على مستوى اللاوعي بالنسبة لمن يجهلونها فهم يقومون بتصعيد خطاب سياسي لكبتها، وتكريس لما يُعتقد أنه الأصل، وإذا كانت الكتابة تعتمد أساسا على جدلية النص والممارسة التنظيرية، فإنها من ناحية أخرى، مؤشر لرؤية مغايرة، تجهد طليعة الشعرية العربية لبلورتها. لم نجتمع في لجنة سرية أو علنية لوضع قوانينها المسبقة، ولكن كلا منا كان يحس، ثم يدرك أنه يتجه نحو الآخر ويكمله.

إن الكتابة بهذا المعنى ليست منعزلة في المغرب، تخشى الانفتاح على الآخرين، إنها مشروع جماعي نتوحد فيه، تعيد النظر في الجمالي، الاجتماعي، التاريخي، السياسي، ثورة محتملة ضمن الثورة الاجتماعية المحتملة أيضا، لابد للكتابة في المغرب من مغادرة الإطار

[1]- محمد الماكري، الشكل والخطاب، ص 219، 220.

الضيق، وتسافر بعيدا بخصوصيتها، علاقتها وفرقها"[1] ، ويبقى الفرض من بيان الكتابة ؛ هو إيضاح خصوصية المغربية، فإذا كان يسعى هذا البيان لتوضيح مفهوم الكتابة، "فان ما يطمح إليه هو تبيان وجهة نظر تسند إلى الخصوصية المغربية التي لا يمكن، في حال إلغائها، نشدان أي ممكن من ممكنات تحول النص الشعري في المغرب"[2].

ملامح الكتابة التي يدعو إليها، بنيس تدعو إلى ممارسة رؤية نقدية على مستوى الذات واللغة .والمجتمع، باعتبار أن الكتابة، "ممارسة لغوية ذات بعد انطولوجي، اجتماعي تاريخي(...) وهذه المجالات التي تتحرك فيها ومن خلالها الكتابة مركزة لانفتاح الكتابة ولا محدودية أفقها. فإذا كانت بعض الممارسات الشعرية الحديثة في الوطن العربي قد ركزت على مجال واحد من هذه المجالات الثلاثة فإن الكتابة تبتعد عن الرؤية الواحدية لمجال الممارسة وتندمج في رؤيا تتكامل عبر عملية تفاعل جدلي بين هذه المجالات في ظل الاقتناع بالمغامرة والنقد والتحرر والتجربة والممارسة، أي أن الكتابة تلتحم وتتولد من خلال الملموس والعياني والمرئي وتجتنب في الوقت نفسه المنسي والسري كما تُفسح للمكبوت حرية الكلام"[3].

هكذا تصبح الكتابة بهذا المعنى، دعوة لضرورة استحقاق الحياة والموت معا، وهي بذلك تأخذ الحقيقة من أفق، "يأتلف ويختلف مع حقيقة السياسي- لا بمعنى رجال السياسة، ولكن بمعنى الخطاب السياسي الحزبي في كل حالات تعريفه المحتملة- ونحن في المغرب نعاني من تبعية الشعري للسياسي، وقد عملت كل التقاليد الستالينية من جهة، والرؤية الدينية للشعر من جهة ثانية على إقرار أسبقية السياسي على الشعري مما أحدث اختلالاً لا يمكن أن نتصور خطورته عند النظرة العفوية الأولى في مجتمع يعيش نتائج التراكم التاريخي لمعوقات لغوية وثقافية واجتماعية وتاريخية عملت دوما على استبعاد الإبداع الشعري باللغة

[1]- محمد بنيس، حداثة السؤال، بيان الحداثة، ص 17

[2]- محمد بنيس، المرجع نفسه، ص17

[3]- محمد بنيس، "الكتابة الشعرية مشروع لم يتأسس بعد في المغرب"، مجلة (اصوات ثقافية من المغرب العربي)، أحمد فرحات، دارالعالمية للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1984، ص 67.

العربية في المغرب، ومن هنا تأتي خصوصية التجربة الشعرية عندنا وعندها، ولربما كانت الشهادة عنوان الدخول في هذه الممارسة"[1]

يولي(بنيس)أهمية بالغة الخطورة لجميع التحولات الثقافية و الاجتماعية و التاريخية التي تشكل عوائق ابستيمولوجية-تحد من اندفاع التجربة الشعرية و يغزو ذلك لتكون تجربة الكتابة الشعرية بالمغرب، لا تزال" مجرد مشروع لم يتأسس كفعل تاريخي، عل عكس ما حصل بالنسبة للشعر الشعبي وما يتميز به الشعر المغربي المكتوب بالفرنسية، ولربما كانت تبعية الشعري للسياسي- ولا أقصد هنا انفصال العمل الإبداعي عن بعده السياسي-تقوم بدور حاجز تحويلي لمسار الفعل الشعري في المغرب إن العلائق المرئية واللامرئية بين الشعري والسياسي، وتبعية الشعري للسياسي مسألة ملموسة في جل الأقطار العربية ولكنها هنا في المغرب تأخذ بعدا آخر في غياب تقاليد شعرية مما يساعد على تثبيت الوهم وترسيخه، ولهذا فان مجرد الكتابة باللغة العربية في المغرب يعتبر فاعلا لأن يحقق التراكم على الأقل"[2] .

يشرح /يوضح (بنيس) تجربته مع الكتابة، يقول: "أخذت أتعلم أبجدية الكتابة الشعرية، أعطيها كل الوقت، ولا أتسامح مع نفسي، تعلمٌ جاء مع أسئلتي عن الشعر المغربي الحديث والثقافة المغربية الحديثة، ومع السؤال عن المغرب، وكيف يمكن الانخراط في حياة حديثة، آنذاك أدركت أن كتابة الشعر جدية وتتطلب الالتزام والتركيز والتثقيف والتفرغ والحرية الفردية والمغامرة، خارج أي شروط قسرية أكانت اجتماعية أو أخلاقية أو دينية أو سياسية، أدركت أن الشعر مركزي في الحياة، وليس إضافة إلى شيء آخر، كالانتماء إلى حزب سيايسي مثلا: القصيدة من هنا تكتفي بنفسها"[3] ؛ هكذا أقام (بنيس) مشروعه الشعري الحديث، من خلال قراءته لوضعية الشعر المغربي الحديث المعاصر بالسياسي، ودعا إلى صيغة للتجاوز، وذلك بإقامة مشروع للكتابة الشعرية الحديثة القائمة على أربعة قواعد

[1]- محمد بنيس، المرجع نفسه، ص 68.

[2]- محمد بنيس، الكتابة الشعرية مشروع لم يتأسس بعد، ص 70، 71.

[3]- محمد بنيس، "من حق الشاعر أن يكون جزينا لكن عليه أن يتعرف على الحدود الموجودة بين الشعري وبين الغربي"، مجلة طبعة الأدبية، يونس امغران، ع23، فبراير 2010، ص16.

وثلاثة مجالات، وذلك "بتركيب المعاير والانتقال من السقوط إلى المواجهة من خلال التنظير لمفهوم الكتابة، في علاقته بالذات واللغة والمجتمع، تنظير يقترب من موضوعه من خلال فاعلية النقد المزدوج الذي يستهدف تفكيك المتعاليات الغربية والشرقية لأجل انغراس ضمن مفهوم مادي للكتابة، معه ينشبك تجدد اللغة بمتعة الذات بتحرر المجتمع".[1] هكذا يبدو هذا التصور النظري لمفهوم الكتابة لدى (بنيس) كمحتمل شعري حداثي، متجاوبا على مستوى القيم الشعرية والرؤيا المنهجية مع المشروع الشعري النظري (لأدونيس) والذي يقوم على ثلاثة أسس هي:

- مفهوم النص بصفة فضاء

- القارئ باعتباره فاعلا لا منفعلا

يقول (بنيس): "نُبَنْيِن النص وفق قوانين تخرج على ما نسج النص المعاصر من سقوط وانتظار، أن تؤالف بين التأليف والمواجهة، تم الارتباط بالتأمل والممارسة، بداخل النص وخارجه. بالذات والواقع، كل هذه الثنائيات على وحدتها الجدلية الباطنية، تمازجت فيما بينها، كل طرف يضيء الآخر ويشغله، ينقله من اليقين إلى القلق، ومن الرضى إلى السؤال، ولم يكن بين الدواخل والاحتراق حجاب، كيف نعير؟ من أين يبدأ التغيير؟ أسئلة أولية وبسيطة"[2]

[1]- نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، ص 238.

[2]- محمد بنيس، حداثة السؤال، ص 17، 18.

❖ المبحث الثالث: قواعد الكتابة الشعرية

قواعد الكتابة:

إن ما يدعو له (محمد بنيس) من خلال أولى قواعد الكتابة هي اعتبار الشعر مغامرة، و ذلك عبر عدم الانصياع لمقولة موت الشعر، و لن يتحقق هذا إلاَّ بتخطي النموذج القديم للقصيدة العربية، و إرساء قواعد جديدة لشعر لا بداية و لا نهاية له، و قد كانت أولى هذه التجارب/المحاولات مع ظهور تجربة شعر الموشحات في الأندلس، و تاريخه معروف، و فيه نجد الشاعر العربي، "يخرج إلى القافية المنوعة التي تجري وفق نسق ثابت يتكرر في كل مقطوعة، و كانت أجرأ خطوة بعد ذلك هي التي خطاها شعراء العراق في القرن الحادي عشر الهجري عندما ابتكروا الشعر المسمى بالبند"،[1]

و هناك عدة عوامل داعية إلى الخروج عن عمود الشعر حيث لم يعد شغله هو كيفية المحافظة على البيت الشعري الذي أصبح مستنفذا لطاقته الذهنية و الإبداعية، بل صار شغله هو كيفية صياغة أفكاره و مشاعره بحرية و إذا كان البيت القديم أصبح "سجنا لحرية الذات الكاتبة في كتاباتها فهو في زمنه الماضي بيتا حرا، لأنه كان يتدخل في ضمان حيوية النص، و من ثم فإن البيت الجديد تكمن أهميته في تأجيج هذه الحيوية مجددا داخل البناء النصي، بعد أن انطفأت حرارة البيت القديم و هكذا فإن البيت الجديد ليس مكتسبا لأهمية مطلقة، و لا لحرية مطلقة (...) بل هو مسكن ولذات كاتبة جديدة لها مستلزماتها كما لها تاريخها الخاص بهذا ليس بيتا لكل الأزمنة و لا لكل الذوات" [2].

1/ لا بداية و لا نهاية للمغامرة:

يقول رولان بارث: "يبدأ النص غير الثابت، النص المستحيل مع الكاتب (أي مع قارئه)، القراءة تجعل المكتوب بدايات لا تنتهي، إنها تكوِّر المكتوب على نفسه، فهو لا يزال بها يدور، حتى لكأن كل بداية فيه تظل بداية و لذا كانت نصوص القراءة هي نصوص البدايات المفتوحة: إنها تكتب، و تقرأ. و لكنها لن تبلغ كما لها كتابة، و لإتمامها قراءة ،و لعل هذا

[1]-نازك الملائكة، سيكولوجية الشعر و مقالات أخرى، وزارة الثقافة و الإعلام، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1993، ص 40.

[2]-محمد بنيس، الشعر المعاصر (3). ص 68.67.

هو السر في أنها كانت نصوص لذة"[1]، فبداية النصوص إلى المالانهاية هي لذة لا حدود لها، و الشعر بخاصة ليس لديه حدود، فلا يبدأ لينتهي، إنه المغامرة التي لا بداية و لا نهاية لها، و هي القاعدة الأولى لكل نص، "يؤسس و يواجه اللابداية و لا نهاية الكتابة نفي لكل سلطة، و بهذا المعنى لا يبدأ النص لينتهي، و لكنه ينتهي ليبدأ، و من ثم يتجلى النص فعلا خلاقا دائم البحث عن سؤاله و انفتاحه، لا يخضع و لا يستسلم و لا يقمع.

توقٌ إلى اللانهائي و اللامحدود، يعشق فوضاه و ينجذب لشهوتها، كل إبداع خارج عن زمن الإرهاب، مهما كانت صيغته و أدواته"[2]، فالشعر تطور بكد أو كان عمود له بداية و نهاية، أصبح بين مغامرة الكتابة و كتابة المغامرة، ينبجس " النص" أو "الحد" أو "الفعل": ليكون الدليل إلى استكشاف الانعطاف من عتبة البياض إلى عتبة الكينونة، دليل على هذا الانزلاق من عتبة الهلع إلى جغرافية الرعب؟ (...) لنلج باب المتاهة، لأن الكتابة تبدأ من حيث تنتهي أو تنتهي من حيث تبدأ إنها الحد الذي ينفتح على بداية لا حد لها، تضاريس تفيض على تُخومها، خطوط تمضي دوائر متشكلة جنون المتاهة_ الكتابة، أو جنون اللامتناهية، الكتابة دون منتهاه، ما من أحد يستطيع أن يقرأ ألف ليلة و ليلة حتى النهاية. ليس بسبب الشعور بالملل بل لأن المرء يشعر أنه كتاب لامتناهي. فإن تلك الكتابة متاهة فهذا يعني حضور المغامرة (... !) إن الكتابة تنخرط في التأسيس لكينونتها تحت وطأة المخاطرة و تخوض غمار الرعب و هسهسات اللذة، كتابة كهذه تستحق أن تكون وفية للمحرق الذي انطلقنا منه (مغامرة الكتابة و كتابة المغامرة)، فهي بحث متواصل عن نص رجيم لن يتجزأ أبدا لكونه يلهج بلغة الشيطان، و يسد الطريق على التأويل أن يمر، التأويل الذي اعتاد السهولة في اغتصاب النصوص دون أن يغتصب بها"[3].

هذا هو أحد معالم مغامرة الكتابة الجديدة التي تدحض مقولة (موت) الشعر، فأن يكون للنص الشعري،بداية و نهاية هذا يعني بالضرورة القول بموت الشعر، إن اديولوجيات

[1]-رولان بارث، لذة النص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1992، ص11.

[2]- محمد بنيس، حداثة السؤال ص 18.

[3]-خالد حسين "مغامرة الكتابة/ كتابة المغامرة" موقع: الرواية و النقد الروائي https://ar.ar.facebook.com/elriwaya

* فرانسيس يوكوهاما كاتب و مفكر أمريكي الجنسية من أصول يابانية من أهم المفكرين المحافظين صاحب الكتاب الشهير (THE END OF HISTORY AND THE LAST MAN) الذي ترجم الى عدة لغات نهاية التاريخ و الانسان الآخر.

(ميثاق) بحسب أطروحة الفيلسوف الأمريكي (فوكوياما)* أهم ما جاءت به أفكار (ما بعد الحداثة).

و بخاصة أفكار الفيلسوف (جاك دريدا) "إعادة النظر بمقولات الحداثة الفاسدة لجهة النهايات، لا شيء ينتهي و لا شيء يبدأ كل شيء يتحول: الشعر يتحول لا ينتهي و لا يبدأ، إذا كنت ترى إلى التحول جزء من موت أو جزءا من ولادة فهو صريح، أما الموت النهائي القطعي بمعنى القيامة الآن، فلم تقم القيامة حتى الآن، أقصد قيامة الشعر حتى ينصب له ميزان الدينونة، ليس هناك مهدي منتظر للشعر"[1]، فنفي البداية و النهاية عن مغامرة الكتابة مقترن ضمن مبدأ كل سلطة "برانية تريد أن تحجز النص في نقطة ما" [2]

أن يكون الشعر لانهائي، و القصيدة لا بداية و لانهاية معناها أن "الفعل الخلاَّق نمو محتمل للوحدة -الوحدات الأساسية التي تقود النص نحو التجلي-، و حين نربط النمو بالإحتمال فذلك راجع لتعقد الإبداع و الخلق، حيث ينتفي الخط المستقيم الصاعد دوما، هناك انعراجات التواءات التحول دون إحداث النمو بسرعة مطرحة، غير أن الإطلاق لا يعرف التراجع، إن لم يكن على مستوى الفرض فعلى مستوى الجماعة، و إن لم يكن على مستوى الحاضر فعلى مستوى المستقبل و لا معنى للنمو خارج التحول، أي نفي كل نمطية قبل أو نموذج منسق، إن التحول الذي يمس النص و قد نمت وحدته- الأساسية شمول لا جزئي و مع ذلك فلنحذر. هذا التحول خاضع حتما لجدلية باطنية للنص، ليس من الضروري أن نكون واعين بكل إوَّلياتها، لأن الإبداع حين يخضع للوعي، للتقعيد يعلن موته، فليست المعقولية وحدها هي التي تمنح الإبداع شرعية وجوده (...) كل ما يبدأ لينتهي منافي للتحول، مناف للإبداع إنه المطمئن للأصل، كل شيء واضح و معلوم لديه، هذه نقطة الإنطلاق و تلك نقطة النهاية"[3].

و بينهما شتيت كلام يرسخ الوهم و يستنسخ السابق. استمرار سلبي لصوت الموتى بدل أن يكون استقداما لما لم يوجد بعد للمبهم المنسي، الممنوع، الغريب. فالشعر "لا يبدأ

[1]-محمد علي شمس الدين، "الشعر لا ينتهي ولا يبدأ، جريدة السفير،2006. www.annahar.com
[2]-نبيل منصر، لخطاب الموازي، القصيدة العربية المعاصرة، المرجع السابق ص238
[3]- محمد بنيس، حداثة السؤال . ص18

هنا و ينتهي هناك، ليس للشعر تخوم لذلك ليست المسألة أن نفهمه، بل أن نتأمل في أبعاده ليست أن نستوعبه، بل أن نواكبه، و هذا لم يعد جائزا أن نقرا القصيدة خطيا- سطرا- سطرا، و إنما يجب أن نقرأها كأننا نقرأ فضاء"[1] إذن لا قيامة إلا لمن يموت كل شيء للموت و القيامة، و من لا يستحق نغمة الموت، لم يعرف أصلا الحياة، و من ثمة ليس مبدعا من لا يعلن هذا الموت مبشرا بالقيامة؛ لذلك كانت الكتابة الشعرية وتقدس الفعل و الحركة، إن الكلام لا يقال دائما، لا يمكن أن ينتهي قوله و لا يمكن سماعه.[2]

و في نفس السياق يؤكد (بنيس) بأن الكتابة الشعرية، هي بمعنى ما سفر/ترحال، نفي مستمر إنه التموضع الذي يظل على الدوام مهما جدا، لا يعرف الثبات، الإستقرار، يقول في نص الحوار: "تبعت الشعر لأنه مسار و لأنه الرحيل الذي لا نعود منه، تبعت الشعر و أنا أقتحم الموانع التي تلغيه في حياتي و من حياتي، موانع المغلق (...) هنا علينا أن نفرق بين الموانع و الحواجز فالفرق بينهما هو ما سمح للحضارات الباذخة ببناء تقاليدها الشعرية في القديم و هو ما حمى التجارب الشعرية الحديثة من فقدان فاعلية القصيدة (و الشعر) من إبدال الرؤية إلى الذات و العالم. لأن الحواجز هي التي تضع الحدود و تقوم بتصفية و تنقية التجارب. أما الموانع فهي من طبيعة خارجة عن الفعل الشعري. هي موانع المغلق التي لا تكف عن مطاردة حرية القصيدة و حرية الشاعر(...) ؛ موانع سياسية، فكرية، أخلاقية، اجتماعية، كانت تدفع (بنيس) للتمييز بين ما يمكن الدفاع عنه، ذلك في المغرب، حتى لكأنني أقول بأن حياتنا أدوار من الموانع التي تحد من حرية الشاعر و من حرية القصيدة، و لأنني أنظر إلى الشعر من حيث هو تجربة النقصان فأنا أجده سفرا مفتوحا، أي التي كتبناها هي النهاية و المنتهى فنحن لا ندرك سر القصيدة و لا سر الشعر، لأن القصيدة لا تستحق، بالنسبة لي، أن تكون قصيدة إلا إذا هي كانت جسرا نعبر منه نحو اللانهائي في القصيدة و في الشعر".[3]

[1] -أدونيس الثابت و المتحول (ج3) صدمة الحداثة دار العودة ، لبنان، ط 1، 1978، ص314

[2]- ينظر :موريس بلانشو ،أسئلة الكتابة،تر : نعيمة بنعبد العالي و عبد اسلام بنعبد العالي،دار توبقال،الدار البيضاء،ط1،2004. ص48

[3]-محمد بنيس،" تاريخنا الشعري هو تاريخ انقطاعات لا حد له "مجلة شعريات ، ص54.

إنه الميلاد اللانهائي للقصيدة، معنى ذلك أن القصيدة تنتهي دائما لتبدأ، لا أن تبدأ لتنتهي. إنها النهاية، "المفتوحة على اللانهاية سفرا و عبورا. في الليل و السفر بالقصيدة إلى القصيدة، هبوطا إلى المعتم الذي يتضح في الطريق، معارج للسفر و المقامات هُبوطا، نحو المجهول مضاعفا؛ تلك هي القصيدة، واضعة يدك (الكاتبة) على جسد أملس يكتب الزمن ذاتاً تهبط إلى السراديب في الليل. مسافرة إلى حيث البعيد المستحيل اسم للقصيدة كلما شرعت كان الزمن في ذات يتدحرج كاشفا عن الطريق في الطريق نفسها لا قبل و لا بعد في الهبوط. الكتابة إعادة الكتابة اللانهائي. طرق للسفر إلى الكل في الكل مغامرا بالكتابة التي تولي اصطدامها بفراغ تجرِّبُه تحت إبطك و أنت تهبط ببطء"[1]

2/ النقد أساس الإبداع: هي القاعدة الثانية للكتابة ذلك أن القول بالنقد، يعني إلغاء القناعة و تسييد الكائن. و للنقد أكثر من وشيجة بالتحول فهو، "معاصرة للذاكرة كمرتكز لكل كلام و أصل. أن لنا أن نخرب الذاكرة كآلة متسلطة، تفصِّل الممكن على قياس الكائن، تُمَنهِجُ الرؤية من خلال محو العين التي هي تاريخ كل نص، تستبعد الحلم، الممارسة، التجربة، تبطل النقصان و الانشقاق. النقد هو ما لم نتعلمه في حياتنا، نرتجف حين نسمعه، أو نُعنَف حين نمارسه، هيئوا كلامنا و جسدنا للطاعة و الخضوع، بما سموه علما و ما سموه قيما و أخلاقا و ما سموه حياة و موتا، لا لم يهيئونا فقط، بل أسلمونا لعقيدة الإمتثال، و اشترطوها لوجودنا، و ها هم الآن يعيدون إنتاج أجيال أخرى ترى في الجبسة نجاة و في التهليل ارتقاء"[2].

إنَّ زمن الاستدعاء النقدي في بيان الكتابة، يتخصص أكثر فلا يقتصر اتصاله بمواجهة حالة الشعر المغربي و مبدأ الشهادة و بنية السقوط و الانتظار، بل يصبح مبدأ داخليا في المشروع ذاته، أي القاعدة الثانية للكتابة، و النقد المستهدف بهذا المعنى؛ "المزدوج الذي يروم تفكيكا متعاليات الشرق و الغرب معا ممثلة في الأصالة العمياء و التقنية المطلقة. إن النقد حين يختار المتعاليات فهو يتوجه إلى الجذر، أي لعناصر يدق خفاؤها بين شعاب النص و الذات و المجتمع، و هو إذ يفعل ذلك، فإنما يعيد الاعتبار للإنسان كخالق لحاضره

[1]- محمد بنيس، الأعمال الشعرية (ج1)، دار توبقال، ط1، 2002،ص27
[2]-محمد بنيس، المرجع نفسه، ص19

و مستقبله، بهذا المعنى، و ضمن هذا المبدأ ينجز بيان الكتابة، و لحسابه الخاص، جزءا من مشروع نقد الحداثة التي دعا إليه أدونيس في بيانه"[1] ، الذي يتصل تحديدا بنقده لهذه الثنائية بالرغبة في تفكيك "ميتافيزقية مزعجة أصبحت تأخذ مظهرا طبيعيا خادعا، بعد أن تكرّست بفعل الاستعمار، و أخذت شكلها الإمبريالي•. الرأسمالي مع توسعات النهضة الأوروبية، ثنائية تقفز، ببنائها الإديولوجي الصارم، في نظر(أدونيس)، عن حقيقة تاريخية و جغرافية اسمها: حوض المتوسط الشرقي الذي منه بدأ السؤال و البحث وجوداً و مصيراً، قبل أن يأخذ صيغة أجوبة دينية مع اليهودية و المسيحية و الإسلام (...) ينبغي التأسيس لمرحلة جديدة: نقد الحداثة...إنها الدعوة الصريحة التي تجعل البيان، على غير العادة مرتبطا بزمن الاستدعاء النقدي أكثر من العرض اليوتوبي*".[2]

إن ثنائية (الغرب/العرب) ، (الأنا و الآخر) التي تفعل في الزمن الحاضر، رهينة العلامة مع الغرب، هي في الحقيقة، "نسخة من ثنائية الغرب/المشرق، نسخة يسري مفعولها في النص بذات الإيحاء الذي تنشره الثنائية الأصل. أمام الفكر الغربي يأخذك (النظام Système) (النسق Disposition)، (المنهج Méthode)، أمام الفكر الشرقي، تشعر، على العكس، أنك في حضرة الهاوية، حضرة السديم. الخلاق المشرقي هو نفسه سديم. لذلك تشعر إزاءه كأنك مأخوذ بالرعب"[3]؛ لذلك أصبح من أولويات الخطاب النقدي، هو أن يتجه إلى نقد المتعاليات بمختلف تجلياته إذ ليس الغائب هو الذي يخلق الحاضر والمستقبل، بل الإنسان؛ ومن ثمة فإنه من غير الممكن استصغار "المتعاليات، إنها المتحكمة في وعينا ولا وعينا. من قبل أهملها التقدميون حين ارتبطوا التقنية مؤهلين لها، وهاهم الآن يضيفون متعاليا محدثاً للمتعالي القديم.

إن المتعاليات كمجال معرفي، تعتمد قناعة أساساً، وهي أن الإنسان موجود بغيره، لا بنفسه، شبح عابر في دنياه، صورة لمثال مميزة فوقه لا يبين يديه تغطيه السماء بحنينها مرة،

[1]-نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، المرجع السابق. ص238.
• متسلط
[2]-منصر، المرجع نفسه، ص219،220
* مثالي
[3]- نبيل منصر، المرجع السابق. ص229.

تحتفظ له الظلمات بالروع هنا وهناك"[1]، المتعاليات؟ هل هي نزعة مثالية المنحى؟ وما دور ذلك وفعاليته في التحرر الشامل المنشود، فكريا وجسدياً واجتماعيا وسياسياً؟

يرى (بنيس) أن النقد سيمهد لتدشين عهد الكتابة بما هي زمن ثقافي مغاير ومختلف، يجب أن يطال، "بنيات التحكم في الدلالة والمعنى في الفضاء التاريخي .هذه البنيات العامة التي تمارس دورها بوصفها مرجعيات ومعالم تبسط سلطة المعنى هي ما يمكن أن نسميه المتعاليات، إنها آليات ثقافية ضمنية لا تمارس دورها معرفيا إلا بوصفها حجباً للتاريخ ونفياً للتغيير والسيرورة، وهي على الصعيد الإبداعي تمثل تكريس زمن الخطابة بما يُمثله من أسبقية المعنى على الكلام وأسبقية الصوت على الكتابة. هذا ما يجعلها بمعنى ما – مدار النقد الجذري الذي يروم افتتاح قارة الكتابة وتدشين زمن الخروج من ثقافة المرجعية إلى ثقافة المغامرة.

لقد ظلت المتعاليات في ثقافتنا العربية إلى اليوم، بمعزل عن النقد الجذري الذي يستطيع أن ينزلها من عرشها ويخلع عنها بردة القداسة، بالكشف عن تاريخيتها وعرضيتها، وبإماطة اللثام عن وجهها الاستبدادي"[2].

ربما لن نجد صياغة أكثر ملاءمة (للمتعاليات) النصية من شعرية (جيرارجنيت)، هذه الشعرية التي كلما تعمَّقت في فحص موضوعها، أو ما يحتمل أن يكون كذلك، إلا، "وعبرت عن قلقها ونزعتها الريبية، خاصة، تجاه أعمال الماضي، وعلى رأسها القراءات المغرضة التي عرفها نسق الأجناس القديم، تحت تأثير السلطة القاهرة التي أسندت لكتاب الشعرية لأرسطو"[3].

هكذا يكون النقد المستهدف بهذا المعنى هو: [النقد المزدوج] الذي يروم تفكيك متعاليات الشرق والغرب، "فالنقد الحديث هو نقد هذا الفضاء في إيقاعه الشامل، ويقوم هذا الإيقاع على حركة مزدوجة، أو على جدلية هي جدلية الهدم البناء، في حركة مستمرة من

[1]- محمد بنيس، حداثة السؤال. ص19.
[2]- أحمد لباني، الشاعر المغربي محمد بنيس: الكتابة وانهيار المتعاليات))، نُشر بـ: 2009/06/22. Almothaquaf.com/index.php/araaa/1886.html.
[3]- منصر الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة، المرجع السابق. ص18.

الاستشراق والتجاوز، ومن هنا نقول إن هذا الإيقاع الإبداعي، هو جوهرياً وبالضرورة، في اتجاه التغير الشامل، أي في بؤرة الممارسة الثورية الشاملة"[1]؛ ففي مقولة (لا غرب لا شرق) وفي أطروحة الأصل الإنسان، سائلا ، باحثا، بدأ السؤال والبحث، وجوداً ومميزاً، "في حوض المتوسط الشرقي ومن ضمنه سومر / بابل، ثم أصبحتا نظاما فكرياً، ومشروع أجوبة، متكاملة وشاملة في أثينا (...) الانفصال إلى ((الشرق والغرب))، في الشكل الراهن، معنى، صورته التدين، وأساسهُ التسيُّس – التعيُّش، أي الاستعمار، ومنذ الحروب الصليبية، ثم الانفصال، وبدأ يأخذ شكله الامبريالي – الرأسمالي مع توسعات النهضة الأوروبية. كان ، في أثناء ذلك، يتم على المستوى الحضاري، انفصال آخر بين (العقل) و (القلب). اختارت أوروبا العقل، بل ((ألهته))، ارتباطاً بأثينا (أرسطو)، وبالغت في توحيده فوصلت إلى التقنية.

الإبداع، أساساً ليس تقنية، ذلك أن التقنية تطبيق، إعادة إنتاج، فهي لا تحقق شيئا إلاّ بتحويل مادة معطاة، وإلا استناداً إلى مخطط /نموذج، التقنية مشروطة بالنموذج، الموجود أوليا قبل التطبيق.

الإبداع هو التحقيق دون نموذج، الإبداع نموذج ذاته، وفي حين تستند التقنية إلى تحليل الواقع، وتجزئته"[2]، أي الفصل بين النموذج والواقع، فإن الإبداع يفترض، أولياً، عدم الفصل بين النموذج والواقع المادة والشكل تغلق هذه (المتعاليات)، باعتبارها منظومة معرفة التاريخ، تنفذ إلى مجالات المعرفة الموروثة، وما ترسِّخها في الشعر العربي عابراً، ولا في سلوكنا طارئاً، والنقد حين يختار المتعاليات، "يتجه إلى الجذر. هل نختلف في وضعنا عن ألمانيا القرن التاسع عشر عندما ألح أكبر فلاسفتنا على نقد المتعاليات، واعتباره سابقاً على كل نقد؟

إن أسبقية المتعاليات في النقد لا تستهين بنقد البنيات السفلى، التاريخية والاجتماعية التي هي أساس استمرارها ودوامها، ولكن المتعاليات يدق خفاؤها بين شعاب النص والذات والمجتمع،(...) إن كل نقد للبنيات الاجتماعية التاريخية كما ورثناها عن الاستعمار، في

[1]- أدونيس، فاتحة لنهايات القرن – بيان الحداثة، دار العودة، لبنان، ط1، 1980. ص339.
[2]- أدونيس، المرجع نفسه. ص330،329.

علائقها الطبقية والعرقية والاقطاعية، خارج إطار المتعالي ليس نقداً، فالنقد إما أن يكون شاملاً أو لا يكون. يهدف النقد إلى تفكيك المفاهيم والقيم والتصورات. داخل الشعر وخارجه، انطلاقا من التحليل العلمي للوقائع والمعطيات، والعودة بالإنسان إلى بعده الواقعي، ماحياً كل المتعاليات التي تسلب منه قدرته على الفعل، وتنسب لذاتها كتابة مصير الكون على جباهنا العارية"[1]، هذا المفهوم الخاص للنقد، هو ما يشير إليه الناقد (الغذامي) بمفهوم النقد الثقافي والذي يروّم "تفكيك المركزيات الأساسية في تاريخنا وثقافتنا وحياتنا: المركزية الغربية، والمركزية الدينية ... يريد (الغذامي) أن يقوم النقد الثقافي بوظيفة فك الارتباط بين المؤثر والمتأثر، بين سلبية الأثر الذي تركه الشعر والشخصية العربية، ومن خلال ذلك يقرر بأن الوظيفة التقليدية للنقد قد كرّست تلك العلاقة"[2]، إن النقد بهذا المعنى يستهدف تفكيك أطر المتعاليات، يقول (بنيس): "إننا لم نمت بعد، والنقد الشامل صعب الإدعاء إن هو لم يتوجه للتقنية هي الأخرى كمتعال من متعالياتنا المحدثة، وإذا كانت السلفية الشعرية قد جعلت من الأصالة المزعومة بُعداً أساساً من أبعادها، مهما تسترت بلفظويتها الشعبوية والثورية تبريراً لاستمرارها الوهمي، فإن نقد الرؤية اللاتاريخية للتقنية الأوروبية، داخل الشعر وخارجه، لا يقل أهمية عن نقد متعاليتنا القديمة. إن الاستمرار في النظر إلى التقنية الأوروبية السائدة هو السقوط

ذاته في متعال يفسح العلائق قبل أن يوحِّدها يُغَرِّب الرؤية والحساسية قبل أن يساعد على تثويرهما"[3].

يقول أدونييس: "الكتابة تؤسس تاريخها على الرغبة والانخطاف والرؤيا والكشف، أي على ما يخرق العادة، وبدلاً من مفهومات: المترابط، المتسلسل، الواحد المكتمل – المنتهي– التي توجه النقد التقليدي، تنشأ مفهومات أخرى: كالمنقطع، والمتشابك، والكثير و اللامنتهي لكي توجه النقد الحديث"[4]. وتبعا لذلك فبعد وضوح معالم الحداثة العربية، يبقى العمل على تأسيس مرحلة جديدة، يكون النقد فيها مشروعاً لنقد الحداثة، فالحداثة بمعنى ما

[1]- محمد بنيس، حداثة السؤال. ص20،19.
[2]- حسين السماهيجي وآخرون، عبد الله الغذامي والممارسة النقدية المؤسسة العربية للدراسات والنَشر، لبنان، ط1، 2003.ص39.
[3]- محمد بنيس، حداثة السؤال. ص20.
[4]- أدونيس، فاتحة لنهايات القرن. ص339.

هي "انتقال نحو – سمة. رؤية ما. حساسية ما. تشكيل ما. ليست الغاية، وليست في حد ذاتها، ولذاتها قيمة، بالضرورة. الأساسي هو الإبداع من أجل مزيد من الإضاءة، من الكشف عن الإنسان والعالم. الإبداع لا عمر له، لا يشيخ، لذلك لا يقيم الشعر بحد ذاته، بل بإبداعيته. إذ ليست كل حداثة إبداعا. أما الإبداع، فهو أبديّ، حديث"[1].

يكتشف المفكر المغربي (عبد الكبير الخطيبي) في مؤلفه الدال ((النقد المزدوج)) موضوعاً خالصاً لهذا النقد، يسميه النقد المزدوج، المنصب على، "تفكيك المفهومات المتعالية والميتافيزيقية في كل من الثقافتين العربية والغربية معاً، معتمدا لاختلاف نابذاً الهوية الحمقاء والاختلاف الوحشي، إنه اختلاف دينامي يتبدى له كمظهر أساسي للصراعات التي يعرفها عموم العالم العربي"[2] النقد المزدوج بهذا المعنى هو الواحد الذي يحتاج لتحويل من صبغته (المتعالية) إلى صبغته (التاريخية)، من اسميته إلى عدديته ومن ثمة يغدو المشروع الثقافي، وضمنه تطوير وتقدم بنية الثقافة المكتوبة، يحتمي، "بتعددية الواحد، ومهما كانت صعوبة نقد المتعاليات، وهي مترسِّخة في وعينا ولا وعينا فإن الشروع فيه مسألة مستعجلة. تأسيس بنية الثقافة المكتوبة، باعتمادها تعددية الواحد، ليس إلغاء لبنية الثقافة الشفوية، ولا غيرها من بنيات التعبير الثقافي والتركيز على المغرب هنا لا ينفي غيره من الأقطار العربية، لأن تكامل وتقدم الثقافة العربية يكمنان في تكمل وتقدم الأسئلة والأجوبة، وتعددية الواحد ضرورة عربية"[3].

3) لا كتابة خارج التجربة والممارسة:

تتأسس الكتابة وهي تعمد إلى نقد اللغة والذات و المجتمع، من خلال التجربة والممارسة، قبل أي بُعد آخر من أبعاد الإبداع ذلك أن التجربة والممارسة، "اختراق الجسد للزمن، فعل أول لكل تجاوز"[4]، إن مفهوم التجربة بهذا المعنى، مفهوم ملتبس لذلك فهي تتطلب "شعرية مفتوحة تبتهج لاختبار أمكنة معرفية متباينة، بدل الرؤية إلى غير مكانها كتفويض لحدودها المعتادة (...) لا نستطيع أن نتعامل مع مفهوم التجربة وكأنه مفهوم

[1]- أدونيس، المرجع نفسه. ص340.
[2]- محمد بنيس، حداثة السؤال. ص47.
[3]- بنيس، المرجع نفسه. ص64.
[4]- بنيس، حداثة السؤال. ص20.

واضح في الثقافة العربية، خاصة وأن الكتابات النظرية والنقاشات النقدية في العالم العربي الحديث خلطت أحيانا بين التجربة والتجريب (...) من نماذج الخمسينيات والستينيات نركز على فقرات لها دلالات، وردت فيها كلمة التجربة مفردة وجمعاً لمفهوم القصيدة الحديثة، في دراسة بعنوان (علامات في مسيرة الشعر) ويأتي بذكر التجربة فيقول: التعبير بالصورة الحية المجسدة لتقريب التجربة الشعرية من الواقع وتحريك مشاعر القارئ كلها، لا عقله فقط. وهو يكسب القصيدة حركة وغنى ويؤنس الفكرة أي يجعلها كيانا مستقلا"[1].

يقول (يوسف الخال) في دراسة بعنوان (الحداثة نظرة حديثة إلى الوجود): "والحداثة في الشعر لا تمتاز بالضرورة على القدامة فيها، ولكنها تفترض بروز شخصية جديدة ذات تجربة حديثة معاصرة، وهذه التجربة فريدة تعرب عن ذاتها في المضمون والشكل معاً. من هنا بدأت تتضح معالم مفهوم التجربة في الشعر الحديث"[3].

لقد كانت مرحلة مرض الشاعر (بدر شاكر السياب) لحظة انبثاق ضرورة التجربة في الشعر. ورسائله توضح ذلك وتلح عليه، حيث يقول في رسالة منه "إلى (سيمون جارجي): إنتاجي الشعري، هذه الأيام، قليل جداً وذلك لانعدام تجربة شعرية جديدة: إنني نادراً ما أغادر الدار إلى مقر عملي، وفي رسالة أخرى له إلى (جبرا ابراهيم جبرا) يقول: لا أنقطع من كتابة الشعر. إنه العزاء الوحيد الذي بقي لي، وإن كنت لا أكتب إلا بين فترات طويلة، المشكلة مشكلة تجارب، من أين تأتي التجارب الجديدة وأنا أعيش على هامش الحياة؟"[4].

يمكن التمييز بين عدة مفاهيم واستعمالات للتجربة الشعرية:

1- التجربة الشعرية العامة المرتبطة بحركة شعرية معينة أو جيل معين من الشعراء في مرحلة تاريخية محددة، يشتركون في مجموعة من الخصائص العامة في مجال الرؤيا الشعرية والتصور العام لطبيعة الشعر ووظيفته.

[1]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، (ج3). ص234،233.
3- يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة للطباعة و النشر،بيروت،ط1978،1.ص15.
4- محمد بنيس، المرجع السابق.235.

2- التجربة الشعرية الفردية المرتبطة بإنتاج شاعر معين.

3- التجربة الشعرية النصية المرتبطة بنص شعري معين أو بمجموعة من النصوص.[1]

يقول (خليل حاوي) بأن التجربة الشعرية هي:

"نقيض الرؤيا، مادة ملبدة مغلقة يشترك في معاناتها الناس جميعا، على مستويات متفاوتة من النضج والغنى، غير أن الشاعر وحده يستطيع بما لديه من رؤيا فريدة، جلاء مضامينها التي تخفى عن سواه. ويتبع ذلك صفة أخرى يختص بها هي القدرة على التعبير، أي الإفصاح عن المضامين بصور وإيقاعات تتجسد في صياغات لغوية"[2].

ويحدد الشاعر (يوسف الخال) التجربة الشعرية كونها وعياً للوجود، إنها، "الغذة تبدع الشكل الفني الفذ. من هنا ثورتنا على الأساليب التقليدية، لا لأنها سخيفة، بل لأن الاتباعية واستخدام القوالب الخارجية الجاهزة أمر لا يجوز في نحو نظر الشاعر الحديث الذي يبدع أشكاله الخاصة في عالم ثوري تغيرت فيه أنماط الحياة على نحو لم يسبق له مثيل في التاريخ(...) إذا شئت فعلا أن تتجدّد عليك أن تتجدّد من الداخل – من العقل والقلب. هل تعيش؟ هل تعيش تجربة؟"[3] ؛لذلك يربط (بنيس) التجربة بالمتعاليات والنقد وكل حيثيات الكتابة.

يقول (محمد بنيس): "نلحظ بقوة أن هذه القاعدة تشكل كل شعر إنساني، لدى مختلف الشعوب ومن هنا تكون الكتابة تجذيراً للمعرفة وتثويرا لها، ما دامت كل المعارف الفاعلة في التاريخ ناتجة عن التجربة، ومن الخَطَل* الحديث عن مادية الكتابة أو نقد المتعاليات في غياب التجربة والممارسة كأساس لتغيير العالم. هكذا تبتعد الكتابة عن قصيدة الذاكرة وقصيدة الحلم. فالسلفية حين ترتكن إلى الذاكرة وتطمئن إليها تقوم بإلغاء الحواس والزمن،

[1]- ينظر: عبد الله رشيق، في شعرية قصيدة النثر، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، 2003. ص19.
[2]- عز الدين إسماعيل، في قضايا الشعر المعاصر. دراسات وشهادات. ص192.
[3]- يوسف الخال، دفاتر الأيام – أفكار على الورق – رياض الريس للكتب والنشر، لندن، (د ط)، (د ت). ص54.

فحقيقتها موجودة سلفا، كل شيء مرتب وتام وكامل، وهي لا تفعل غير اجترار ما تعتقد أنه النص ذاته، إنه الأصل في كل شعر ولكل شعر"[1].

أصبحت قصيدة الحلم بهذا المعنى، عنوان جانب هام من التجربة الشعرية المعاصرة لا في أوروبا فقط، ولكن في العالم أجمع نتيجة الثورة (السريالية) التي أعطت الأولوية للاوعي والانغلاق الذاتي للفرد، ورغم أن (السريالية) قد أيقظت الوعي الشعري على لا وعيه ودعت إلى تحرير المكبوت بعيدا عن كل رقابة، وخلصت الشعر من أوهام العقلانية ومثاليتها فإن نتاجها من الشعر، والإبداع الآلي عامة. "لم ينج من نقيصة إلغاء التجربة، أكانت داخلية أم خارجية، لا يمكن أن نعوض التجربة والممارسة الحلم، بل أن نجعل منه مدخلا للإرتباط بالواقع المعيش، لغة وذات ومجتمعا، ولا معنى للحلم إن هو لم يكن منشبكا بالتجربة والممارسة. لهذا تبتعد الكتابة عن الإغفاء والصدفة فيما لا تلغيهما بتاتاً، إن القصيدة حين تختلف عن قصيدة الذاكرة وقصيدة الحلم، تلتصق بالملموس والمحسوس، تدمر استبداد الذاكرة تحاور الحلم دون أن تستسلم للانغلاق الذاتي للفرد"[2].

بهذا الموقف النقدي تجاه نظرية الكتابة السريالية، يتميز بيان الكتابة عن الموقف (الأدونيسي) الذي يقدم تأويلا "صوفيا مشرقيا للسريالية عندما يجد في كتابتها الآلية مرادفا لتجربة الشطح عند الصوفية"[3]، ويظهر ذلك في قول (أدونيس): "وفي هذه الحالة تحديدا، يمكن أن تقابل الآلية حالة الشطح الصوفي، وهي حالة تجيء في غياب العقل، في حالة من الانخطاف والنشوة (...) المظهر الأول (للكتابة الآلية)• هو أنها، كمثل الشطح، نقيض الكتابة التقليدية الكلاسيكية"[4].

العلاقة بين (الأنا) و (الوجود)، (الذات)و (الموضوع) هي، في دلالتها العميقة والأساسية، علاقة "معرفة هي معادلة تؤسس لفعل الكتابة حتى تصبح هذه الكتابة، كتابة

---

[1]- محمد بنيس، حداثة السؤال. ص20.

* الخَطَل : المنطق الفاسد المضطرب

[2]- محمد بنيس، حداثة السؤال. ص21.

[3]- نبيل منصر، الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة. ص239.

• الكتابة الآلية، هي الأداة التحليلية لتدمير سلطة المؤلف، حيث يقوم القلم بالتفكير بدلا عن الكاتب، وحيث يكون فارغا تماما. تبدو الكتابة كإنتاج مستمر لخط من الكلمات تجري من القلم على الورق حيث يبدو النص المعمول بهذه الطريقة وكأنه يأتي بشكل سحري من لا مكان عبر القلم.

[4]- أدونيس الصوفية والسوريالية. ص135،134.

بالأعصاب والارتعاشات، والتوترات الجسمية والروحية كتابة بالشهيق والزفير كتابة انبهار، كتابة يأس على حدود الأمل، وأمل هي حدود اليأس، كتابة تُدخل في الكلمات نفسها أعصاباً، وتتيح لها أن تمارس الشهيق والزفير"[1].

وعن كيفية حدوث الإحساس بالتصدع في الشعرية العربية يرى (بنيس)، أن اللحظة الأولى لهذا الفعل، بدأت مع الرومانسية العربية، خاصة (جبران) و (مطران)، (مدرسة الديوان). حيث طرح الأول مفهوم "(الجديد)، بينما الثاني مفهوم (العصري). أما مدرسة الديوان فاتجهت نحو الإنساني، المصري، العربي. أما اللحظة الثانية، فإن الإحساس بالتصدع فيها أوسع وأشمل وهذه اللحظة انبثقت مع الشعر المعاصر فالحداثة بهذا المعنى ليست محايدة وإنما هي مشاكسة فهي حركة نحو العمق (...) ولذلك ألحَّ منظرو الحداثة على التجربة باعتبارها إسقاطا للتجرد وسلطة النموذج، ومن ثم فإن تجربة التصدع ليست قائمة على مستوى الموضوعات و المواقف الجمالية و حسب(...) بل تتمثل في النص على مستوى البنية الجمالية والعناصر المكونة، يشكل حالة فروقية بدءا من استخدام الكلمة استخداما يحرفها عن دلالتها المعجمية، إلى الصورة القائمة على التضاد والحركة أو المتعددة القراءات إلى الفسحة بين الأنا الكاتبة، والأنا المماثلة في النص، وصولا إلى انفصام المتكلم إلى الأنا ولا أنا"[2]؛ ومن هذا التنازع بل التصدع، تنبعث التجربة الشعرية متوترة، قلقة، غامضة. بحيث لم تعد التجربة – اجتهاداً في إثبات هوية داخل سياق حضاري، مثلما كانت تجربة النهضة أو الإحياء، وإنما أصبحت، "اختراقاً لهذه الهوية وتفتيتاً لها، ومعاندة للعالم وتحطيما له ؛ وهذا يعني أن مفهوم التجربة يحمل معنى المخاطرة، على اعتبار أنها سفر إلى أقصى ما يمكن وهذا التصور يستدعي فعل الاختراق فالتجربة لا تتحقق إلا في النص ولكن دلالتها كعبور للخطر. هي ما منح الفعل الشعري خصيصة لا تنطبق بسهولة على الممارسات النصية الأخرى، لأن الفعل الشعري عندها

[1]- أدونيس، المرجع نفسه. ص59.
[2]- مشري بن خليفة، الشعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النصية. ص155.

يتحول إلى تجربة فريدة وهذا يخرج الشعر والممارسة من مجال التعبير إلى مجال المخاطرة. لذلك يتأسس الشعر المعاصر مع التجربة بوصفه مخاطرة في مواجهة الموت"[1].

يقول (أدونيس): "أن تكون شاعراً عربيا حديثا هو أن تتلألأ كأنك لهب خارج من نار القديم، وكأنك في الوقت نفسه شيء آخر يغاير القديم مغايرة تامة؛ وينطوي معنى الحداثة هنا على تغيير النظرة للممارسة الكتابية الشعرية، وتقييما جديدا لمقوماتها، وتحديدا لقوانين التعامل معها، وللقوانين التي تكوّنها (...) طبيعي أن الدعوة إلى انقلاب في فهم الحداثة الشعرية العربية تقتضي الدعوة إلى انقلاب مماثل في نقد هذه الحداثة"[2]ويحدد (أدونيس) خمسة أسس يجب أن ينطلق منها مشروع نقد الحداثة هي:

- اختلاف فهم الممارسة الكتابية الحديثة عن المفهوم التراثي.
- قراءة / تحليل النص الشعري باعتباره بنية خاصة.
- فعل الكتابة، هو فعل استباقي؛ له وجهان، قطيعة ابستيمولوجية مع إيديولوجيا الكتابة، واندفاع نحو معانقة المجهول السائدة.
- الانتقال إلى مفهوم القصيدة النص، حيث لا تغدو الكتابة مجرد شطح انفعالي، وإنما تصبح نسيجا يتداخل في إيقاع الذات وإيقاع العام. واحتضان الزمن الثقافي الخلاق.
- حركة النقد هي حركة مزدوجة، شاملة تقوم على جدلية الهدم والبناء في حركة مستمرة من الإشراق والتجاوز بهذا المعنى، يُصبح النقد محاربة (ثورية) شاملة.

4) لا معنى للنقد والتجربة والممارسة إن لم تكن موجهة نحو التحرر:

هذه هي القاعدة الرابعة للكتابة، لا علاقة للكتابة "بأي تجربة أو ممارسة تُعوِّق تحويل الواقع وتغييره من وضعه اللاإنساني إلى احتفال جماعي، وليس النقد بهذا المعنى إلا طريقا لتحرر الإنسان فرداً وجماعة، داخل وخارجاً"[3]. والتحرر مرحلة يعقبها التجديد، إذا لا يمكن للتجديد أن يتم دون التحرر وإذا كان التجديد صفة لمجال متميز ومستقل نسبياً عن غيره، فإن التحرر، هو "الفعل المستمر الذي قد يؤدي إلى التجديد، لأن كل تحرر لا يعطي

[1]- مشري بن خليفة، المرجع نفسه. ص156.
[2]- أدونيس، فاتحة لنهايات القرن. ص338.
[3]- محمد بنيس، حداثة السؤال. ص21.

التجديد بصفة آلية، ولكنه شرط أساسي لكل تجديد"[1]، لذلك يسعى الشاعر الحديث للتحرر من قيد الوزن الملزم، من تلك "الإيقاعات الموسيقية الرتيبة الثابتة"[2]، هذا من الناحية الفنية، أما من "الناحية الحضارية فإن تحرره أيضا من هذه القيم في الثقافة العربية كلها ولعل هذا الثبات في الشعر واللغة عائد إلى طبيعة هذه الثقافة بالذات"[3].

ولكن من خلال أي معايير يتم التحرر؟ كيف السبيل إلى التحرر؟ لقد حملت نهضة الشعر العربي مشروع التحرر و الانعتاق على الكامل، و ألزمت الشعراء باعتباطيته، "فقد كان على الشاعر العربي أن يتحرر من الخارج وأن يستعيد شخصيته في الداخل، كانت الحرية كلاً، وكانت تعني له الانعتاق، على مستويات الإنسان والحضارة جميعا. وغلب عليها، بادئ ذي بدء، طابع التحرر من سيادة الأجنبي، والاستقلال والسيادة القومية. وكان الشاعر العربي جزءاً حياً في نسيج القوى التي تفجر حركة التحرر أو تغنيها أو تصفها، وكان فيما يرسم الحرية السياسية والقومية، يرسم الحرية الاجتماعية والفكرية (...) وقد ورّثنا هذا الجيل الحاضر من الشعراء، عبئاً مزدوجا: إيصال التحرر من الخارج. وهو لمّا ينته، إلى تمامه بالتحرر في الداخل، وابتكار أشكال وصيغ نامية جديدة لحياة آخذة بالنمو والتجدد"[4].

هكذا يتوافق التحرر على المستوى التاريخي مع التحرر على المستويات التي صاحبت الكتابة الشعرية، فيما يخوض الشاعر العربي هذه المعركة مع الهيمنة الأجنبية، يخوض معركة، "التحرر من القوالب السلفية التي تحاول بدورها، أن تشله وتعزله عن حركة التاريخ، وعن التغيير وتبقيه في عقم الثبات، هذه القوالب السلفية في الفكر والحياة معاً، تتحول إلى دعائم تشارك بشكل أو بآخر في الحيلولة دون تحقيق التحرر الكامل"[5].

لقد أصبح الحديث عن التحرر منذ السبعينيات من القرن العشرين باعثاً على الريبة والنفور، ولا يُمكن تفسير هذا الموقف إلا بالتراجع والنكوص، بعد أن اندمجت البرجوازية

---

[1]- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب. ص42.
[2]- أحمد محمد معتوق، اللغة العليا. ص193.
[3]- أدونيس، زمن الشعر. ص176.
[4]- أدونيس، المرجع نفسه. ص184.
[5]- أدونيس، المرجع نفسه. ص185.

العربية، في الآلة البرجوازية، ونتيجة لهذا الموقف، بدأت، "الدعوة إلى حيادية النص وهامشيته. ولكن هذه الفئة لم تدرك (وكيف يمكنها ذلك؟) أن الانتكاسات ليست ناتجة عن خطأ مبدأ التحرر. ولكن عن مفهومها له وطبيعة ممارستها داخل النص وخارجه"[1].

حالات القمع، عامة، فهي لا تخص فقط جانب، الممارسة في السياسة والثقافة، بل تمتد لتشمل الجسد والمخيلة، ومن ثمة فإن الخطابات التعميمية، أعلنت عن فشلها ومحدوديتها لأنها محكومة بالتجريد والمطلقية، وماذا يمكن أن تنتج هذه الخطابات غير الضلال المعرفي والإخفاق السياسي؟[2] هكذا يصبح النقد، فعالية متساوقة مع فعالية التحرر، بالمعنى الإبداعي والتاريخي، إذ لا تحرر خارج الرؤية المغايرة، للحياة والأشياء والإنسان، إن التحرر بهذا المعنى، كالنقد "إمّا أن يكون فعلا شموليا في نموه أو لا يكون. هذا التحرر هو الذي يمس الكتلة التاريخية ذات المصلحة في التغيير، تحرر يعيد خلق الإنسان، ككائن مبدع متجاوز، كل تحرر ينحصر في سلطة قسرية تستعيض بالشعار عن الفعل، يُقسِّم الإنسان إلى فوق وتحت، إلى داخل وخارج، يظل خادعاً مخدوعاً، ومن ثم فإن النص الذي تذهب إليه الكتابة، وتدعو إليه ينبثق من خلال مواجهة مغالق النص وتفتيتها، مجذراً لفعل تحرري على مستوى التجربة والمخيلة والحساسية في علاقتها بمشروع إعادة إظهار فاعلية الإنسان والوصول إلى حال الحضرة الشعرية بالنص وفي النص.

إن التحرر، كفعل متكامل ومتنام أيضا، ضرورة للكتابة وبغيره تتحول عن أصلها و به نكون الورثاء الشرعيين لحركة التحرر الوطني التي كان الشعب أساساً وهدفاً لها، ومع ذلك فإن هناك فروقاً تميز الكتابة عن شعر الشهادة الوطنية"[3]. وبالرغم من كون الكتابة الشعرية، منشغلة بفعل التحرر، داخل الكتابة – النص، وفي التاريخ فلا بد من تحديد طبيعة التحرر وفق علاقة جدلية: الداخل والخارج، يُحدد (بنيس) طبيعة هذه العلاقة طبيعة هذه العلاقة بالشكل الكلي، يقول: "إن التحرر في النص دحر للنصوص الأخرى السائدة، وهو دفع بالوعي والفاعلية والممارسة الحساسية إلى مواقع الاستبصار والنقد، إلى إمكانية تفكيك وتركيب الموجودات في وجودها بصيغة تُبدِّل الإدراك، وترسّخ شهادة مضادة تربك إواليات

[1]- محمد بنيس، المرجع السابق. ص21.
[2]- ينظر: محمد بنيس، المرجع نفسه. ص45.
[3]- محمد بنيس، المرجع نفسه. ص21.

الوعي المهادن، ليس النص حيادياً، إنه يتبادل الفعل مع الواقع، على أن لا حياديته شيء آخر، ومهما كان النص شرطاً من شرائط التحول ولا التحرر ذاتهما خارج النص"[1].

لذلك يولي (طراد الكبيسي) أهمية عدم فصل الرؤية الفنية عن الرؤية الفكرية، لذلك فإنه من غير اللائق أن ننظر في كم الشعر، "الذي عالج موضوع هذا البحث، والذي يفتقد إلى تكامل عناصر العمل الفني، ذلك أنه لو قُدِّر لأحد أن يحصي ما قيل في قضايا التحرر والوحدة العربية لكان هناك الكثير مما يصعب حصره، ومع أن هذا الكثير يدعم – دون شك – الموقف القائل بأن الشاعر العربي المعاصر لم يكن معزولاً عن أحداث عصره وقضايا أمته"[2]. يربط (محمد بنيس) التحرر الشمول بفئة اجتماعية يسميها "بالكتلة التاريخية ذات المصلحة في التغيير، وهو يتفق مع (أدونيس) الذي يشرط التحرر بالانخراط في حركة التاريخ"[3].

هذه بالإجمال قواعد الكتابة كما تمت في بيان الكتابة لدى (بنيس) وهي قواعد يصعب انفصالها عن مجالاتها، وهي بذلك قواعد، "تريد مفاجأة وتركيب المغاير، الانتقال من بنية السقوط والانتظار إلى بنية التأسيس والمواجهة"[4].

[1]- محمد بنيس، المرجع السابق. ص22.
[2]- عز الدين إسماعيل، في قضايا الشعر العربي المعاصر. ص130.
[3]- نبيل منصر، الخطاب الموازي في القصيدة العربية المعاصرة. ص240.
[4]- محمد بنيس، حداثة السؤال. ص22.

الفصل الثاني

تمس قواعد الكتابة الأربع، ثلاثة مجالات، وهي اللغة والذات والمجتمع، بحيث يصعب أن تنفصل قواعد الكتابة عن مجالاتها، وهي قواعد تبتغي حسب (بنيس)، "مفاجأة وتركيب المغاير، الانتقال من بنية السقوط والانتظار إلى بنية التأسيس والمواجهة"[1] بحيث تعمل هذه القواعد على تخصيص نوعية المحتمل المزمع تأسيسه بغرض تفكيك هوية شعرية، وبنية أخرى.

❖ المبحث الأول"

I-اللغة:

لقد أصبح الاهتمام ينصب في الشعريات الحديثة، على كيفية القول، لا على ما يقال، أي ينصب على الأشكال والبنيات، بدل المواد والمحتويات. أشكال تنظر إلى الشعرية باعتبارها غاية في ذاتها لا مجرد ذريعة لغايات خارجية؛ تظل أغلب الشعريات الحديثة متأثرة إلى حد كبير بتراث الشعرية الرومانسية الألمانية التي كانت تبحث في الشعر الكلية، ومنها بالطبع الخاصية اللغوية باعتبار اللغة الشعرية تمثل جوهر الشعر بحسب خاصيتيها الأساسيتين: اللزوم والتعليل.

لقد أصبحت الشعرية جزءا من اللسانيات، خاصة مع مقاربات (جاكبسون) و (كارسفسكي Karcevky) و (تروبتسكي Trobestzky) إذ أصبح من غير الممكن فهمها خارج اللسانيات. كان الشاعر الألماني (هولدرين Hoelderlin) يقول: "إن وظيفة الشعر هي تحويل العالم إلى كلمات، فالشعر يمتلك الواقع إذ يرسم الحدود التي تفصله عن فهمها"[2] ويضع فيلسوف الشعرية المعاصرة (هايدغر Heidegger) هذه المقولة في صياغة عاتية: "إن الشعر يؤسس الكائن بكلمات الفم (...) الشعر يهب الأسماء التي تخلق الكينونة وجوهر الأشياء، فهو ليس أي قول، ولكنه على وجه التحديد، ذلك القول الذي

[1]- محمد بنيس، حداثة السؤال، ص22.
[2]- صلاح فضل، إشكالية الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995، ص59.

يستطيع بطريقته الفطرية أي يخرج للنور، أي للوعي كل ما تحاول اللغة اليومية أن تلتف حوله"[1].

هكذا أصبح الشعر حسب (هايدغر): "تأسيسا بالكلام وفي الكلام، وهو اللغة العليا عند (ملارميه) وسيد الكلام عند (جاكبسون)"[2]. لذلك ينفي (بنيس) عن مشروعه، أي محاولة تأريخية للشعر، مهمة مشروعه ليست هي "عرض حدود الشعر عبر التاريخ الإنساني. مايجب التوكيد عليه هو أن الشعر إضافة إلى كونه تجربة أنطولوجية اجتماعية، صناعة؛ بمعنى أنه تركيب لأنساق لغوية من الكلام اليومي وكلام الفكر، ويظل قانون الكلام المألوف بعينه خلق علاقة مغايرة بين الأسماء والأشياء"[3] ويقصد بقوله – الشعر صناعة – أنه "لم يعد عملاً فنيا ينظم الأشياء بل صار فقط نوى من (الإعلام الجمالي information esthétique) المتأسس على التجربة، هكذا تحرر الشاعر من فكرة العمل الفني التي تقدم نفسها بخبث: لقد انخرط بمساعدة الأدلة في إعلام جمالي دون أن تصلح اللغة ترجماناً للأشياء، لقد صار الشاعر صانعا للنصوص"[4].

وهذه النظرية كما هو واضح، قد سبقت الإشارة إليها خاصة فيما يذكره (قدامة بن جعفر) في مؤلفه - نقد الشعر-، إذ يؤكد أن معاني الشعر "معرضة للشاعر، وله أن يتكلم في ما أحب وما آثر، من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة، من أنه لابد فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور منها. مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة، وعلى الشاعرإذا شرع في أي معنى – كان – من الرفعة (...) أن يتوخى البلوغ من التجديد في ذلك إلى الغاية المطلوبة"[5].

[1]- صلاح فضل، المرجع نفسه، ص59.
[2]- محمد بنيس، حداثة السؤال. ص23.
[3]- محمد بنيس، المرجع نفسه. ص23.
[4]- محمد الماكري، الشكل والخطاب ص182.
[5]- قدامة بن جعفر، نقد الشعر محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت. ص66،65.

إنه تحديد معنى الشعر، وهو يتطلب بحسب (جاكبسون) أن "نعارضه بما هو ليس شعراً، إلا أن تعيين ما ليس شعراَ. ليس اليوم بالأمر السهل"[1]. إنها حالة تشبه شعر (ملارميه) – الذي يقول عنه الناقد (جان كوكتو J.Cocteau) غامض كالماس - ؛ وكأن لا سبيل لمقارنته بشعر أحد من السابقين عليه أو المعاصرين له. "لقد خطته يد إنسان عاش حياته برجوازية هادئة، ومنعته طبيعته الخيرة النبيلة من إظهار عذابه وتمزقه (...) و اشتهر هذا الشعر بغموضه وخاف الناس هذا الغموض، وأحبوه في وقت واحد. ولا يكفي أن يكون الإنسان ملمّاَ

باللغة الفرنسية حتى يقرأ (ملارميه). إذ لا بدَّ له من فك رموزه التي لا يكتبها شاعر غيره"[2]، هكذا ظلت الشعرية العربية القديمة تعتمد على الشفوية حيث كان الشعر، بمثابة البيت الذي يسكنه الإنسان العربي، يقوم على الكلام، أي على "البديهة والارتجال والوضوح، ومع التحول التاريخي، وظهور النزعة الفردية انبثقت ملامح الكتابة على مستوى البنيتين، فلم يفطن لذلك المحدثون؛ ظل الشعر كلاَمَاَ بل المعرفة كلها"[3]. وظلت الشعرية الشفوية أساس الأداء الخطابي المباشر في الشعر العمودي التقليدي، حيث كان الشعر في الأصل ينظم النشيد، ويُروى ويسمع ، لأن الناس في غالبهم لم يكونوا أهل كتابة وقراءة[4] .

"وما تزال مظاهر الشفاهية في الشعر العربي باقية في بعض أوساطنا الاجتماعية التي ما فتئت تحتكم في فنها إلى الفطرة والسليقة الأصلية"[5]. وقد التبس الشعر قديما بالخطابة، والخطابة هي فن التعليم والتحريض، من حيث إنها تقوم، أساسيَاَ على الاقتناع والتأثير، ومن ثمة فإنه إذا كان الاقتناع يقتضي الوضوح، وقوة البرهان والدليل، وحسن الأداء البلاغي، تقريرا ومباشرة على الأخص، فإن التأثير، "يقتضي جمال الصوت عند الخطيب

[1]- رومان جاكبسون، قضايا الشعرية. ص 04.
[2]- عبد الغفار مكاوي، ثورة الشعر الحديث. ص162.
[3]- محمد بنيس، حداثة السؤال . ص23.
[4]- ينظر: أحمد محمد معتوق، اللغة العليا. ص187.
[5]- أحمد محمد معتوق، المرجع نفسه. ص189.

نبوة وتوازنَاَ وايقاعَاَ"[1]. ويعتبر (أدونيس) أن القرآن الكريم مثل ثورة في الكتابة التي نشأت في وجه الخطابة نثرَاَ وشعرَاَ حيث "تأسست النقلة من الشفوية إلى الكتابة، من ثقافة البديهة والارتجال، إلى ثقافة الروية والتأمل، ومن النظرة التي لا تلامس الوجود إلا في ظاهرة الوثني إلى النظرة التي تلامسه في عمقه الميتافيزيقي وفي شموله"[2]. وفي الموروث الصوفي النابع من القرآن (لغة وايقاعاً). تعبيرَاَ دالاَ يوجز أسباب التحول في بنية الشعر الخطابية، وهذه العبارة تجتمع في الصيغة الدالة، هذه الصيغة هي للصوفي (محمد عبد الجبار النفري) والتي يقول فيها: "كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة"[3]، ذلك أن العبارة. "حرف، ولا حكم لحرف، فإن سكنت إلى العبارة، نصت، وإن نمت، فلا بحيرة ظفرت. ولا على عبارة حصلت"[4]؛ المشكلة بحسب (النفري) إذن، هي في ضيق الرؤيا، والشاعر كائن تتسع رؤياه إلى ما وراء أفق الإنسان العادي، فتذهله ضخامة الكون وجماله، والشعر بهذا المعنى، شكل من الأشكال التي تتيح إعادة الناس مع أسرار الكون ومع قواه الخلاقة، فلا شك أن "العبارة الشعرية كانت قد ضاقت (أي استنفذت أغراضها) في إطارها التقليدي وأصبحت وعاءَ غير مناسب لاستيعاب ما تكنُه من تجارب وإشارات، فكان هذا المنحى الجديد القديم الذي يلقي مضامينه بأسلوب رمزي ويختار من الأشكال أبعدها عن الحدود الخارجية المتبقية، وتنعكس هذه الرؤية متماسكة وعميقة وناضجة في الآثار الإبداعية لـ (محي الدين بن عربي) وغيره من المبدعين الذين حررّوا النص اللغوي من عبودية الخطابة والمباشرة وأرجعوا النص الديني ذاته إلى مناخ الأسرار بعد طغيان المكشوف"[5].

كيف نمت وتطورت الكتابة في الثقافة العربية؟ وكيف استطاعت صنع معاييرها وخصائصها خاصة؟ هل حقيقة كان الشعراء القدماء يكتبون قصائدهم؟

الثابت والمعلوم أن جذور الثقافة العربية ضاربة في التقليد الشفوي للتواصل والنقل الثقافي والرواية، وسؤال من هذا النوع يمكن أن يقود إلى "إعادة الكلام الكثير حول الروَاية

[1]- أدونيس، صدمة الحداثة. ص 301.
[2]- أدونيس، الشعرية العربية. ص35،35.
[3]- النفري، المواقف والمخاطبات، تح: أرثر يوحنا أربري، مكتبة المتنبي، القاهرة. ص51.
[4]- النفري، المرجع نفسه. ص91.
[5]- عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة العربية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985. ص98.

ومدى معرفة العرب بالكتابة"[1]، وعن التبادل الشفوي للنصوص تأسيسَاَ على الإنشاد وحفظ الذاكرة، سنتجنب الدخول في متاهة التحليل الاجتماعي – التاريخي للغة كنسق، إلى التساؤل عن طبيعة بنيتها، هل هي فوقية أم تحتية؟ وهل طبيعتها راجعة إلى النحو والصرف أم إلى المعجم والدلالة؟ لأن مثل هذه المعضلات المحيرة لم تجد بعد تحليلاَ علميَاَ تطمئن إليه. تجَنُّب المباحث اللغوية، المصاغة على هذه الشاكلة، لا ينفي ارتباط اللغة العربية بالمتعاليات، فتقعيد اللغة العربية، "خاضع لنسق ماضوي يرفض مساسها، وإعادة تركيبها من خلال رؤية وحساسية مغايرتين، هذه المتعاليات أخضعت اللغة لدائرة مستبدة، زمنيتها استرسال الحاضر واستمراره، لا ماضي ولا مستقبل لها، ومهما تحكمت الرؤية المتعالية في تسييد مطلقية اللغة، فإن الشعراء المبدعين اخترقوا كونيتها، وهم يوهمون بالرضوخ لها بعد أن نقلوها إلى مجال الغواية والمتعة، فككّوا مغالقها وانتهكوا علِّيتها، على أن الكتابة الصوفية هي التجاوز الممكن لصنافة اللغة"[2]. بعد أن مزجت بين الصناعة والحلم، محطمة بذلك القواعد المتعارف عليها في بنية الأنساق، وقوانين الربط بين الأشياء والأسماء.

تأسست التجربة الصوفية لكتابة تمليها، "التجربة الذاتية، داخل ثقافة تمليها معرفة دينية مؤسسية، عامة، غير أنها ظلت كتابة على هامش التاريخ الثقافي العربي. كتابة لا مكان لها. كأن أصحابها لم يكونوا يعيشون في المكان، بل في نصوصهم، كأن النص بالنسبة إليهم الوطن والواقع. وكأن الصوفي يتحرك داخل هذا النص، ويخلق به وفيه العالم الذي يحلم به.وكانت الكلمات مخابئ لدروبه، وآفاقه، ورموزه"[3].

هكذا تبدو الكتابة الشعرية وكأنها كتابة يصعب تحديدها وتقعيدها، إنها حركة دائمة من، "اكتشاف ما لا ينتهي، تتضمن هدما مستمرًا للأشكال. فهي لا تستقر في شكل. ذلك أن الشكل هنا، كالصورة، ابتكار لا يتكرر، لا يُصنع، ولا يُؤخذ، ولا يُقتبس. ليس لباساً أو

[1]- محمد الماكري، الشكل والخطاب. ص 137.
[2]- محمد بنيس، حداثة السؤال. ص23.
[3]- أدونيس، الصوفية والسوريالية. ص115.

غلافا أو إناءً. إنه فضاء متموج حركة الشعور والفكر -إيقاع القلب -. ولهذا ليس هناك، بالنسبة إلى هذه الكتابة شكل في ذاته، لذاته، في المجرد.

فالشكل فيها هو دائما شكل شيء ما. ومن هنا لكل قصيدة شكلها الخاص"[1].

ما حصل في الكتابة الشعرية من تحولات نوعية، جعلت منها "توليفاً صدامياً للمحسوس والمعقول"[2] إن اللغة الشعرية بهذا المعنى، هي لغة تسعى إلى اختراق الانشقاق والنقصان، والخروج على النمطية الوهمية، اعتماداً على أرقى المعارف العلمية، إنها بهذا تستوعب الذات المترنْحة واللحظة التاريخية اللتين تريد أن تحيا بهما ولهما؛ وما فصَّلنا بين الشعر وقصيدة النثر، إلا استمراراً للمتعاليات التي ندعي أننا نتجاوزها، فقصيدة النثر في عرف الوعي السائد، هي "نقيض القصيدة الموزونة أو ما يسمى بالعمودية، دون أن ندرك بأن الإيقاع الخارجي ما كان، حتى في العصر الجاهلي، أساس الشعر بل إن الدلالة الشعرية هي الهم الرئيس لكل شاعر، وما الوزن والإيقاع تتفاعل معه الدلالة دون أن تفرغ فيه"[3]. ولذلك ركزت اهتمامات منظري الشعر المعاصر على التجديد، "فكسر وثن البحر الخليلي المقدس طوال قرون شعرية، كشرط مسبق ومعياري للشعرية. على أيدي شعراء ونقاد التفعيلة إنما هو مقدمة منطقية لتحطيم وثن التفعيلة، من المنطلق النظري نفسه، باعتبارها الحجر الأساس للبحر، فإذا كان السابقون قد حطموا الوثن الأصلي – تحرراً من عبثه – فهل لهم أن يطالبوا أحدا بتقديس أحد حجاره، وتحويله إلى وثن بديل؟"[4]

إذا كانت تجربة الشعر الجديد، تجاوزاً للظواهر ومواجهة للحقيقة الباطنة فقد بات على اللغة الشعرية، أن تحيد عن معناها العادي، ذلك أن المعنى التي تتخذه عادة لا يقوده إلا إلى رؤى أليفة، مشتركة. إن لغة الشعر هي اللغة الإشارة، في حين أن اللغة العادية هي اللغة- الإيضاح- ، فالشعر الجديد هو، في هذا المنظور، فن يجعل اللغة تقول ما لم تتعود أن تقوله، فما لا تعرف اللغة العادية أن تنقله، هو ما يطمح الشعر الجديد إلى نقله ؛ يصبح الشعر في

1- أدونيس، الشعرية العربية. ص78.
2- محمد بنيس، حداثة السؤال، ص 23.
3- محمد بنيس، المرجع نفسه. ص 23،24.
4- سوزان برنار، المرجع نفسه. ص20.

هذه الحالة ثورة داخل اللغة."[1] هكذا يرتبط التشكيل الزماني بالموسيقى لأن الأشكال الشعرية الجديدة ذات "بنية إيقاعية خاصة، ترتبط بحالة شعورية لشاعر بذاته."[2]

وقد حدد الكاتب (عز الدين اسماعيل) التشكيل الموسيقي في ثلاثة مكونات مصنفة إلى مراحل وهي: مرحلة البيت الشعري ذي الشطرين المتوازيين عروضيا، الذي ينتهي بقافية مطردة في الأبيات الأخرى، وفي هذا النوع من البيت الشعري تتمثل كل القيم الجمالية الشكلية التقليدية التي عرفها الشعر العربي منذ البداية، ومرحلة تفتح البنية العروضية للبيت واكتفت منها بوحدة واحدة من وحداتها الموسيقية هي التفعيلة ، تقوم وحدها في السطر أو تتكرر في عهد غير منضبط في بقية السطور، وهذه المرحلة هي مرحلة السطر الشعري.[3]

يضع (محمد بنيس) مفهوم اللغة باعتبارها مجالا معقداً/مركباً، فاللغة بالنسبة إليه هي ما يركب النص زماناً ومكاناً، ونحواً وبلاغة. لذلك فهو يتجه نحو اعتبار الكتابة منعقداً لتضافر ثلاث بنيات لغوية هي:

أ- بنية الزمان:

يخالف الزمان الشعري كلاً من أزمنة التاريخ والنحو والتقنية ؛ زمان الشعر بهذا المعنى متشكل من منظومة الدواخل، إنه "النَّفَس بكل توتراته وانبساطاته لا يستسلم حتماً لتقعيد مسبق، يتبع نسق الذات والمجتمع من ناحية، ولعبة الكتابة من ناحية ثانية، إنه إيقاع الوعي واللاوعي في تجلياته التي لا ضابط لها عند القراءة الأولى، غير أن خصوصيته تتضح عند دمج الرؤية بإيقاع التاريخ، بقايا أصوات بعيدة تنبعث من أشيائنا القريبة التي لا تراها العين المُغفلة"[4]. ليس الشكل الإيقاعي على هيئة قالب، إلا احتمالاً من بين الاحتمالات، ومن ثمة تختار الكتابة حرية الانتقال من الوحدات التي اعتبرت أساساً في الشعر العربي إلى وحدات أخرى ليس من الضروري أن نكون واعين بها دوماً، ذلك أن الربط بين الوحدات الصوتية والوحدات النحوية والوحدات الدلالية تبعا لإيقاع النَّفَس هو. "ما يؤسس إيقاعاً مغايراً له

[1]- أدونيس، زمن الشعر . ص157.
[2]- عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر ظواهره وقضاياه الفنية. دار الفكر العربي، ط3. ص64.
[3]- ينظر، عز الدين اسماعيل، المرجع السابق. ص79.
[4]- محمد بنيس، حداثة السؤال. ص24.

صيحة المغامرة وحجة التجربة والممارسة وألق الخروج. قوانين اللاوعي التي تجهل أسرارها تتدخل حتماً في صوغ هذا الإيقاع، على أنها في عُنوقها مرة، وانسيابها مرة أخرى، تُكَوكب الكلام أو تشبكه، تثقبه أو تبتره، تؤالف بين انغلاقه وانفتاحه، تهيئه نسيجاً وما هو بالنسيج. هذا هو الزمان الذي تجتلبه الكتابة أو يستقدمها، أزمنة لا زمان واحد."[1]

وهذا ما يشير إلى التعددية الزمنية داخل نسق الكتابة وتبعا لذلك، فإنه إذا كانت الشعرية العربية القديمة خاضعة لميتافيزيقيا، البداية والنهاية، بعد أن قعَّدها قالب تتوحد فيه الوقفات الإيقاعية والنحوية والدلالية والنفسية بالزمن الأوحد، مما جعله غناء يبني إيقاعه على النمطية والتكرار.[2] فإن الشعرية الحديثة هي "تجربة الخروج على تقاليد وقوانين الشعر عند العرب، ماضيها وحديثها، واتضح هذا الخروج بشكل يغاير الأنماط السابقة لمحاولة تجاور البنية الإيقاعية الموروثة عن القصيدة الجاهلية والموشح الأندلسي، متخذاً طابع المواجهة العنيفة آناً، والصدمة المفجعة آناً آخر، لاقتلاع جذور التعفن والرتابة والاجترار"[3] هكذا يبدو الزمان في الكتابة الشعرية الحديثة مضاد لحتمية البداية والنهاية، تقدُمٌ له حرية تكسير توحيد الوقفات، يدفع بالوحدات الإيقاعية نحو "متاه لمغامرتها آناً، ويلعب بها التقطع أو المحو آناً آخر، وليس هذا التشتيت من الأزمنة إلا تدميراً لاستبدادية القالب، وممارسة شعرية ملغاة في إعادة تبنين هذا النص وفق اتجاهات النَّفَس وتماديه في خرق الجاهز وبالتالي تهجير الجسد من خطه الميتافيزيقي المستقيم المعلوم نحو أفق آخر يمنح لكل من الحياة والموت دلالة مغايرة"[4]

وقد انفجر النص الشعري المغربي المعاصر، من الرغبة الملحاحة في تحطيم النص الشعري العمودي، الذي لا يزال يؤدي وظيفة غير مستقلة في مجتمع تحولت بعض أسسه المادية عن وضعه القديم، وتجسد فيه الطموح إلى التغيير والتحرر والابتكار. ومن ثم استوجب الخروج على تقاليد وقوانين النص التقليدي تخريب قدسية أبدية مزعومة، من خلال. "استحداث نص شعري مضاد يريد لنفسه أن يستوعب شروط واقع انخرقت أسبابه

[1]- محمد بنيس، المرجع نفسه. ص24.
[2]- ينظر، محمد بنيس، حداثة السؤال. ص24.
[3]- محمد بنيس، ظاهرة الشعر العربي المعاصر في المغرب. ص45.
[4]- محمد بنيس، حداثة السؤال. ص24.

القديمة، وانقطعت صلاته، بشكل أو بآخر مع الماضي"[1]؛ هكذا نهضت الحداثة الشعرية المغربية المعاصرة وهي محكومة بوعيها، تحكمهم درجات متفاوتة للنص الاستسلامي المضاد لطبيعة الشعر، وبضرورة فرض منظور معاصر للنص الشعري، يتجاوب مع متطلبات التعبير الصادق عن مرحلة تاريخية متشنجة تسودها قيم تتجانس مع الأنماط التقليدية لتصور وممارسة الحياة، لقد كانت هذه الخلخلة ضرورية لإقرار تصور مستقبلي، ولذلك فإن القطيعة التي أعلنها الشعر المعاصر بالمغرب، لم تكن مشروع نزوة عابرة أو مجرد غَيّ يقود جماعة متمردة تحتمي بالعصيان في مقتبل عمرها. بل كانت، "علامة مضيئة للوعي بدواعي التغير والتحول في زمن لم يعد يستسيغ القناعة والرضى بكل موروث قدسه أعداء الإنسان، وحرموا مسّه أو محاورته من منظور معاصر"[2] ترجع بدايات هذه القطيعة مع البنية الإيقاعية التقليدية للنص الشعري إلى مرحلة الثلاثينيات وكانت الانطلاقة الحماسية مع بداية الستينيات من القرن العشرين.[3]

لقد كان الخروج على البنية الإيقاعية التقليدية للنص الشعري، وطرح بنية مضادة لتركيب الزمان في النص الشعري، عملاً مشروعاً، استوجبته ظروف موضوعية فرضت ظهوره كتعبير عن ما يتطلبه التطور والتحول.

يعبر الشاعر (حسن الشريف) سنة 1962 صراحة عن الدوافع الباطنية التي جعلته يعلن الخروج على العمود، ويلهث وراء بنية إيقاعية لا ترتبط بالنص الشعري التقليدي، يقول: "إنني كشاعر التزمت الوزن والقافية في كثير من أشعاري، ولكنني كنت أجد نفسي أحياناً عاجزاً عن سبك معاني معينة في الأشكال والقوالب الشعرية التقليدية (...) لقد كانت جديدة على تلك القيود (...) كانت معاني تنشد الحرية والانطلاق (...) وترفض الاستقرار داخل أحواض مستطيلة توحي بالرتابة والأمانة كمباني الفراعنة. وتخلصت من القافية مع المحافظة على وزن معين من الجرس الشعري في نهاية المقطع أو بداخله ثم تخلصت من سلطة البيت كوحدة وزنية واستبدلته بالتفعيلة، فوجدت نفسي أكثر انطلاقا، وأعمق تعبيرا

[1]- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب. ص45.
[2]- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب. ص 46.
[3]- ينظر: محمد بنيس، المرجع نفسه. ص46.

مما كنت من قبل؟"[1] ؛إن هذا تأكيد على الحرية الشكلية ودعوة للخروج على البنية الإيقاعية التقليدية، ومهما كان طابع هذه الدعوة جزئية، تبقى في حاجة إلى مناصرة/ دعم من صوت قوي، بحيث لم يطلع هذا الصوت من المغرب بل من المشرق، وقد كانت له، "فعالية خاصة على واقع التجربتين معاً، في المغرب والمشرق".[2]

كما يعلن الناقد (محمد النويهي) دفاعه عن الخروج على بنية الزمان التقليدية في النمط الشعري العربي بصرامة، يقول: "ها نحن أولا قد قلنا بكل صراحة أن مجرد جدته ميزة تُحسب له، ليس هذا لأننا ممن يعدون كل جديد خيراً من كل قديم، ولكن الشكل القديم عندما بلغ الحال ببلاه وتهالكه وبابتذاله ومهارته حداً يجعل أي جديد خيراً منه، فالشكل القديم ميئوس منه يأساً باتاً ولا يحمل أي أمل للمستقبل، والجديد يحمل أملا قد يصدق وقد يخيب ولكنه خير من اليأس البات، وهو إن خاب ربما يفتح الطريق إلى محاولة أخرى تكون أكبر حكمة وأقرب إلى احتمال النجاح"[3] أما (نازك الملائكة) فقد لخصت النزوع إلى بنية الزمان الجديدة، وانبثاق الشعر الحر، في ستة عوامل اجتماعية موجبة نذكر أهم ثلاثة عوامل تتماشى مع ما نريده في البحث و هي كالتالي :

1- النزوع إلى الواقع: حيث ترى أن الشاعر العربي المعاصر قد تلفت إلى أسلوب الشطرين فوجده يتعارض مع الرغبة عنده في الهروب من الأجواء الرومانتيكية إلى جو الحقيقة الواقعية.

2- الحنين إلى الاستقلال: فالشاعر الحديث يجب أن يثبت فرديته باختطاط سبيل شعري معاصر يصب فيه شخصيته الحديثة.

3- النفور من النموذج: نظر الشاعر المعاصر إلى نظام الشطرين فوجده يبيح له شكلاً مقيدا بنمط معين ذي طبيعة هندسية مضغوطة فأبسط نتائج هذا القيد والالتزام في القصيدة العربية القديمة[4]؛ بذلك كانت التفعيلة المفتاح الذي أخذه الشعراء وحاولوا أن يفتحوا به المغالق

[1]- محمد بنيس، المرجع نفسه. ص46.
[2]- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب. ص46.
[3]- محمد النويهي، قضية الشعر الجديد، معهد الدراسات العربية العالمية، جامعة الدول العربية، القاهرة، 1964. ص106،105.
[4]- ينظر: نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص43 – 47.

العديدة في مجاهيل الشعر، كانت البداية الموسيقية بالانتقال من البيت الشعري إلى السطر الشعري، هذا الانتقال الذي ترافق بإيقاع جديد؛ إذا سلمنا بأن للشعر نمطين من الموسيقى خارجية (الوزن) داخلية (الإيقاع).[1]

ب) بنية المكان:

تستهدف البنية الثانية (بنية المكان La structure de l'endroit)، وهي بهذا تكون قد اتجهت نحو "استعادة بنية لغوية تحكم التصور التقليدي والانحياز للكلام على حساب شعرية الكتابة"[2]. إن هذه الشعرية الحديثة، هي التي تجعل من التركيب الخطي، "بعداً بلاغياً يفتح النص على البصر بعد أن اكتفى بالسمع زمناً طويلا"[3]؛ إن ما يحير في هذه الشعرية هو "البعد البيِّن الذي يفصل عن اللغة العادية الأشكال التي بذل شعراء الطَّانغ، من أجل اكتشافها جهداً كبيراً في البحث، أي أن الشعراء حاولوا الإفادة خصوصا من بعض ما يمكن في لغة ذات كتابة خطية رمزية وذات بنية عازلة. وشعراء الطّانغ باتباعهم صيرورة اختزال اللغة يستهدفون باستمرار تكثيف اللعبة اللغوية للأسماء والأفعال ضمن إستراتيجية أحداث الفراغ"[4]؛ هذا المفهوم الجمالي الجديد، الذي يُشكل إلى جانب مفهوم الامتلاء، قُطبيَ الرؤية الجمالية والتصورية للعالم. وهذا ما يجعل اللغة الشعرية الحديثة لغة حركية، هذه اللغة المتحركة بفعل الفراغ هي القادرة بالنسبة للشعراء، على إيجاد الكلمة، التي يحور فيها النفَس، ومن ثم على وصف ما يدِق على الوصف[5].

يتميز المكان في الكتابة الشعرية الحديثة، عن مفهوم المكان باعتباره حيزاً (Espace) في الفضاءات المتعددة المتوفرة خارج واجهة الورقة، إنه منحصر في علاقة الخط بالصفحة البيضاء. ذلك أن اللغة هي بالأساس: منطوق زمان، ومنطوق مكان، ومن

1- ينظر:أحلام حلوم، النقد المعاصر وحركة الشعر الحر، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 2000. ص102،103.
2- نبيل منصر، المرجع السابق. ص241.
3- محمد بنيس، حداثة السؤال. ص25.
4- محمد بنيس، الشعر المعاصر. ص102.
5- ينظر: محمد بنيس، المرجع نفسه. ص102.

ثمة فإن قوانين ملء المكان بالنسبة للكتابة متعددة، ما دامت تخرج عن النمطية حتى يفاجئ كل نص عينه كما تفاجئ العين تاريخه[1].

هكذا تغدو الكتابة، هي بالأساس، وجوهرياً، دعوة إلى ضرورة إعادة تركيب علاقات المكان، و "إخضاعه لبنيات مغايرة، علاقة الخط بالفراغ لعبة، إنها لعبة الأبيض والأسود، بل لعبة الألوان، وكما أن لكل لعبة قواعدها، فإن الصدفة تنتفي، ومن ثم تؤكد الكتابة على صناعيتها وماديتها"[2]، وعدم الاحتفال بالفراغ معناه، سقوط في الكتابة المملوءة التي لا تترك مجالا لممارسة حدود الرغبة، إذ إن كل كتابة بهذا المعنى هي كتابة "مسطرة لحد واحد يدعي تملُّك الحقيقة، ينوجد ضمن خط الحياة الميتافيزيقي، ببدايته ونهاية المعلومتين"[3]؛ إن الكتابة بهذا المعنى، تقوم مسلك التشخيص الذي تركبه الأشكال الخطية، كما أنها تتخلى عن كل تشخيص أو نقل لأشكال خارج الخط الكتابي، إنها نسق مغاير يخترق اللغة، يعيد تكوينها، إنها إجمالاً بلاغة جديدة للنص تستلزم اختراق الكلام[4]، هذه الكتابة إذن، من حيث هي صناعة، تركيب محتمل، تتم به وفيه إعادة تكوين الأشياء والأسماء والإنسان واللغة والتاريخ وفق قوانين مغايرة[5].

لم يتطرق النقاد لبنية المكان في المتن الشعري المعاصر بالمغرب، "وعدم احتفالهم بهذا المجال البصري يعبر بوضوح عن تحكم التصور التقليدي في قراءة النص الشعري، خاصة وأن أهمية المكان ذات دلالة لا يمكن اعتبارها جانباً هامشياً، أو ترفاً فكرياً، أو لعبة مجانية، وعلى العكس من ذلك فقد انتبه بعض النقاد العرب القدماء وخاصة المتأخرين منهم لأهمية المكان في تشكيل النص الشعري ونجد النقاد المغاربة والأندلسيين يفطنون لهذا المجال ويدخلونه ضمن أبواب البديع من القرن السادس والسابع. وقد اشتهر من المغاربة والأندلسيين الشاعر (أحمد بن محمد البلوي القضاعي) الذي له أثر أشعار مكتوبة على شكل مربعات، وقد عرف بذلك في عصره، وأنه من الموجودين فيه، كما اشتهر الناقد الشاعر

[1]- ينظر: محمد بنيس، الشعر المعاصر. ص102.
[2]- محمد بنيس، حداثة السؤال. ص 25.
[3]- محمد بنيس، المرجع نفسه. ص25.
[4]- ينظر: محمد بنيس، المرجع نفسه. ص26.
[5]- ينظر: محمد بنيس، المرجع نفسه. ص27.

(أبو الطيب صالح بن شريف الرندي)، صاحب النونية الشهيرة بمثل هذا الاهتمام، حيث أورد لنفسه في كتابه النقدي الوافي في نظم القوافي، قصيدة على شكل خاتم في الباب السابع والثلاثين من أبواب البديع الذي عقده لظاهرة التختيم"[1].

الأساس في هذه الشعرية، هو اعتبارها النص الشعري ككل كتابة، زمان غير منفصل عن المكان، لقد كان المكان عنصراً أساسياً من عناصر اللغة، فقد أشار الألسني (سوسير) إلى خاصيتي الزمان والمكان المرتبطتين بالدال اللغوي[2]، ومن ثمة، فإنه إذا كانت اللغة النثرية بحسب (بنيس) "سواداً محدد الطول والحجم فوق بياض الصفحة، أو سواداً يحاصره بياض، فإن النص الشعري يدخل مرحلة تركيب السواد على البياض، وفق قوانين لا يخضع لها النثر المسترسل بدون وجود وقفات، كما أن النص الشعري لا يملأ البياض بالسواد فقط، ولكنه يفرغ البياض من السواد أيضا، هكذا أصبح للمكان أهمية في تحليل النص، وخاصة أثناء الانتقال من عملية الإلقاء إلى عملية القراءة البصرية، فالنص في هذا الحال ليس مجالاً زمنياً فقط ولكنه مكاني أيضا، يخضع تركيبه لقوانين تشكيلية استطاع الشعراء العرب القدماء، وخاصة أولئك الذين تمكنوا من تخطيط دواوينهم أو الإشراف عليها إدراكها بحسهم الفني"[3].

وتبعا لذلك يمكن تحديد بنية المتن الشعري القديم بالمغرب من خلال تمييز بنيتين لتشكيل المكان النصي خاضعين للنمط الشعري نفسه، هما:

1)- التشكيل التناظري للنص، وهو الموروث عن القصيدة العربية القديمة، ويبنى فيه النص على أساس التقسيم المتساوي لأجزاء القصيدة ككل تبعاً للوقفة العروضية، فليس التساوي بين الشطرين، وبين الأبيات ككل مبنياً على أساس التقابل والتناظر الإيقاعي فقط، ولكن على أساسهما مكانياً أيضا.

[1]- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب. ص95.
[2]- ينظر: محمد بنيس، المرجع نفسه. ص97.
[3]- محمد بنيس، المرجع نفسه. ص97.

2)- بنية توزيع الأبيات التي تتركب في مجموعات هي: الأقفال والأبيات[1].

ليس الخط بهذا المعنى، حلية تنضاف إلى الكلام، إلى الصوت، إلى الزمان، بل هو نسق مغاير، إن البحث عن بلاغة جديدة يستلزم اختراقاً للكلام، إنها الكتابة الخطية التي تملك سرها الخاص لقلب المفهوم السائد للشعر، وهي فعل يجد زمانية الكتابة وجدليتها[2].

الكتابة واللسانيات:

يولي (دي سوسير) أهمية كبيرة للكتابة، بالنسبة للبحث اللساني، يقول في هذا الصدد: "إننا بوجه عام، لا نعرف تلك اللغات إلاّ عن طريق الكتابة، بل إننا نلجأ في كل حين وآونة، حتى في لغتنا الأولى، إلى الوثائق المكتوبة، أما إذا تعلق الأمر بلسان يتكلمه الناس في مكان بعيد عنا بعض البعد فإن اللجوء إلى الشواهد المكتوبة يصبح أكثر ضرورة وإلحاحاً"[3]. ومن ثمة، تمثل الكتابة بالنسبة إليه، اللغة، حيث تكون اللغة والكتابة، "نظامين متميزين من أنظمة الدلائل (...) وموضوع الألسنية لا يتحدد في كونه نتيجة الجمع بين صورة الكلمة مكتوبة وصورتها منطوقة، بل ينحصر هذا الموضوع في الكلمة المنطوقة فقط"[4].

1 مدرسة براغ: Ecole de Brague.

لم تقدم هذه المدرسة مجرد تطوير وتأطير نظري واف لأولية الشفوي كما أقرَّ به (سوسير) بل ابتعدت متطرفة بالقناعة المذكورة حول خصوصية اللغة (كفونيمات)، وثانوية التمثيل الخطي البصري للغة، وهكذا يذهب (جاكبسون) إلى حد إقرار، "استحالة التفكير في اللغة وخصوصياتها دون عودة إلى المادة الصوتية، حتى وإن كان الجوهري في اللغة غريباً عن الطابع الصوتي للدليل اللساني"[5]؛لقدوضعت هذه المدرسة نظرية كاملة في التحليل الفونولوجي، و أقامت تصورا خاصا للفونيم، لم يكن منبعثا إلا من ثنائية سوسير المعروفة

[1]- ينظر: محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب. ص97.
[2]- ينظر: محمد بنيس، حداثة السؤال. ص26.
[3]- دي سوسير، دروس في الألسنية العامة، تر: صالح قرمادي. محمد الشاوش، محمد عجينة، الدار العربية للكتاب، 1985. ص48.
[4]- سوسير، المرجع نفسه. ص49.
[5]- محمد الماكري، الشكل والخطاب. ص76.

(اللغة و الكلام)، حيث يكون هذا الفونيم مرة من(اللغة) بوصفها نظاما متعارفا عليه في بيئة معينة، و مرة أخرى من(الكلام) الذي هو ممارسة فعلية فردية للفرد.

2 جماعة كوبنهاجن: Copenhagne.

انطلاقا من النظر إلى اللغة على أنها شكل وليس مادة، فهم أصحاب هذه المدرسة علاقة اللغة والكتابة دون أولية إحداهما عن الأخرى، (الكلوسيماتين) تعتبر الكلمة المنطوقة والكلمة المكتوبة، "وحدتين تعبيريتين يمكنهما أداء الوظيفة نفسها بالنسبة للوحدة في المحتوى أن تكونا وظيفتين لوحدة تعبيرية"[1]. تدور الفكرة هنا في أن جميع اللغات تشترك في التعبير عن محتوى،و بما أن اللغة (بنية) أو (شكل) أو (نظام) فريد قائم بذاته، استدعى ذلك وضع نظرية صورية لتحليلها تصدق على جميع اللغات.

3 البنيوية الأمريكية: Structuralisme Américain

تفهم هذه المدرسة (الكتابة) باعتبارها وسيلة لتسجيل اللغة عبر أدلة بصرية، فالكتابة ليست اللغة، إنها طريقة خارجية، تشبه استعمال (الفوتوغراف) الذي يمكن من ضبط سمات الخطابات القديمة من أجل قراءتها، إن هذا الإلحاح على خارجية الكتابة، وثانوياتها يدفع، بالطرح الأمريكي إلى، "عدم الموازنة بين التمثيل البصري للغة، والتمثيل الصوتي، حيث تعتبر – لدى (بلومفيلد) – مجرد منبه قابل لأن يُقارن بالمنبهات الصوتية لأن الأشكال اللغوية البصرية، شأنها شأن الأصوات، تعتبر منبهات قمينة بإثارة استجابات معينة"[2]؛ نلاحظ إذن أن المدرسة البنيوية اعتمدت بشكل أساسي على دراسة النصوص اللغوية المادية،و صنفت عناصر اللغة و مكوناتها ابتداء من الصوت و انتهاء بالتركيب، و رأت أن لكل لغة ابنيتها التي تنفرد بها و أن الجامع بين اللغات الإنسانية غير واردة.

[1]- محمد الماكري، المرجع نفسه. ص78.
[2]- محمد الماكري، المرجع نفسه. ص78.

لعبة الأبيض والأسود:

هي الاعتماد على البصري بدل السمعي وهو ما أدى إلى توزيع الدلالة بصرياً على جسد النص الشعري. ذلك أن علاقة المساحة السوداء المحبرة في الشطر الشعري أو في النص بأكمله بمساحة البياض المحيطة به والمتلابسة مع فضائه، أدت إلى وجود "قانون الصراع الجدلي القائم على التنافر والتنابذ والشدّ والجذب والمخالفة، أي على عنصر الإشكال، محل قانون التناسب والانسجام والتوافق والتناظر الذي كان يحكم تلك العلاقة الثنائية المتوازنة تقليداً، في مجمل وجودها، وذلك في محاولة دؤوب لخلق مستويات بصرية لم تجدها في القصيدة التقليدية من حيث تشكيلها الفضائي"[1]

لا يجوز اعتبار مفهوم التشكيل قالباً مسبقاً، ولا عنوة تحكيمية، فهو ينتمي إلى ما يميز الثقافة الكونية الراهنة باعتبارها ثقافة، "صور وأشكال تقوم التقنية بتوليدها وتنويعها. ويتضمن معاني الصوغ والتحويل والتركيب أو التأليف بحثا عن ذلك الشكل الذي لم يرمن قبل، ويحيل أساساً إلى الوعي الحديث بأهمية المظهر البصري للعمل الإبداعي بإعتباره (شكلاً Forme) وباعتبار أن عملية الإدراك أو التلقي الأولى إنما تتجه إلى (الشكل العام Forme Générale) لا إلى الجزئيات كما كشفته النظرية الجشطالتية• ، فهو لا يطابق مفهوم الكتابة لأنه يتضمن ما يفيض عن عملية تحويل المنطوق إلى مكتوب"[2] .

ومن هنا يكتسب الشكل أحقية وضعه بالبصري إذ إنه من حيث إنتماؤه وتضمنه وإحالته لا يتحقق ويدرك ويتلقى، إلا من خلال حاسة البصر، وقد ميزت قراءة الشعر إنطلاقا من خاصيات البعد البصري، بين (المخيلة المقيدة) و (المخيلة الحرة)، فالأولى: مخيلة، "سماعية عضلية تثور بالضرورة حتى لو كان الإنسان يقرأ لنفسه وهي ولادة تقريبا لدى كل القراء الأكفاء. والثانية: بصرية وتتنوع بين شخص وآخر أو بين نمط ونمط"[3]؛ مما

[1]- ينظر: ولترج أونج، الشفاهية والكتابة. ص83.

• من المدارس التي اهتمت بعلم النفس، ولها الفضل في الاهتمام بدراسة قوانين الإدراك، وتوصلت إلى قانونه الأساسي (الكل أكبر من الجزء).

[2]- الزهراني معجب، "لعبة المحو والتشكيل في أخبار مجنون ليلى"، فصول، مج 16، ع1، صيف 1997. ص229.

[3]- رينيه ويليك وآستن وارين، نظرية الأدب. تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ط1، 1987. ص194.

يجعل (الثقافة البصرية – Visuel Culture) هو المحفز الرئيسي (للتشكيل البصري – Modulation Optique) في الشعر الحديث حيث تغدو الصفحة الشعرية مكان، والمكان، هو كل موضع تكمن فيه المتمكن، وهو نهايات الجسم، وإذا تمكن النص الشعري في الصفحة فإنها ستغدو بذلك مكاناً نصياً، هكذا يغدو المكان النصي، "الحيز الذي يحتله البناء القالبي للقصيدة، وهو في القصيدة الكلاسيكية ينجم عن الأشطر المتساوية التي يوزعها البحر على محورين هما الصدر والعجز، وفي القصيدة التي من هذا البناء يبدو نهر من الفراغ أو البياض بين المحورين، وهو العلامة الغارقة بين الشعر والنثر – في القصيدة التقليدية – أما في القصيدة الجديدة فقد اختفى نهر الفراغ وحل محله نظام قالبي مختلف زاد من مساحة البياض/ الفراغ بعد الأسطر التي لا تبدو متساوية بل تظهر كسلسلة متعرجة من الأرض"[1] ومن صفات المكان الفني الشعري أنه غير متناه أنه، "يحاكي موضوعاً لا متناهيا هو العالم الخارجي الذي يتجاوز العمل الفني"[2].

يشير (محمد بنيس) إلى الإشكالية التي يطرحها تقاطع الشعري، مع النثري على صعيد التشكيل البصري بقوله إن هذه النصوص تعيش صراعاً حاداً بين الخط والفراغ، أي بين الأبيض و الأسود، وهو صراع ربما لم يجربه القدماء بنفس الحدة التي تعتري شاعرنا المعاصر، وهو يكتب نصه الشعري، لأن القدماء كانوا يعرفون مسبقا حدود المكان عند كتابة النص، فيمارسون لعبة الكتابة داخل إطار مقفل، أما الشاعر المعاصر فهو يواجه الخطوط (اللون الأسود) بنفس القلق الذي يواجه به الفراغ (اللون الأبيض) وهذا الصراع الخارجي لا يمكن أن يكون إلا انعكاساً مباشرا للصراع الداخلي الذي يعانيه. إن بنية المكان يشوبها قلق دائم تحدوه رغبة في تحطيم التقاليد البصرية التي اعتادها القارئ، فجعلت عينيه مركزتين على بنية مكانية تمنحه الاطمئنان وتدعم توازنه الداخلي الوهمي.

أما الشاعر المعاصر فإنه يمتد بهذا التركيب اللامتناهي إلى دواخل القارئ ليحدث خلخلة ويدفع بهذا الاطمئنان نحو الشك والدخول في متاهة القلق"[3]، هذه البنية، تجعل النَص

[1]- عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار العودة، بيروت، ط1، 1981. ص114.
[2]- يوري لوتمان، جماليات المكان، سيزا قاسم وآخرون، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط2، 1988. ص60.
[3]- محمد بنيس، ظاهرة الشعر العربي المعاصر في الغرب. ص101.

الشعري مفتوحاً ولا نهائيا، بحيث يلتقي فيه النص الشعري المعاصر بالنص التقليدي بصفة عامة في بدء البيت، وفي التركيب الخطي، وبالتالي البصري، لمجمل بدايات الأبيات، ومن هنا ينطلق الشاعر المعاصر بطريقة عادية، ولكنه يكسر هذا البدء عند التوقف، أي الانتهاء، ولذلك نقول بأن المتن الشعري المعاصر بالمغرب، "يلتقي أغلبه مع بداية البيت القديم، من حيث بنية المكان. وإذا كان البيت التقليدي يسير نحو نهاية معروفة مسبقا عند القارئ، فإن البيت الشعري المعاصر يرحل بالقارئ ليرمي به في متاهة، وكل بيت شعري هو بداية رحلة نحو المتاه الذي ليس إلا البياض، فهو يوقف الصورة حيث أراد الشاعر، ويكسر الرحلة التقليدية التي كانت تتم وتنتهي غالبا مع المقياس الزماني والمكاني للبيت.

ويتجلى الصراع بين الأبيض والأسود حينما يزحف الأسود، في بعض نصوص المتن المعاصر، على الفراغ، ويمسح الأبيض ما أمكن من الصفحة التي يكتب فيها"[1].

البيت الشعري بهذا المعنى يرفض الرضوخ، "البياض معين، ويتابع انطلاقته حاملاً صوراً متعددة تدفع بالقارئ نحو متاهة أوسع من الأولى، بحيث لا يقدر على التفريق من الناحية البصرية، بين الشعر والنثر، ولكنه حينما يتداخل مع الإيقاع يفطن بالمتاهة التي حملها الشاعر إليه"[2]؛ هكذا تدخل الطباعة في اطار تشكيل النص الشعري باعتبارها مكاناً، وفي هذا المجال تحديدا، يستعمل مصطلحين مرتبطين بالطباعة هي: الأسود والأبيض، ذلك أن لا علاقة لهما هنا "بالسطر والفراغ ولكن بحجم الخط من حيث رقته وسمكه، فالخط الرقيق هو الأبيض والسميك هو الأسود، وهما مساعدان على تشكيل طبيعة المكان، على اعتبار أنهما يؤثران على البصر. إننا نجد بعض القصائد تطبع بالأبيض، وأخرى بالأسود، وثالثة تزاوج"[3]؛ ليست الخطية إذن حِلية تنضاف إلى الكلام، إلى الصوت، إلى الزمان، "يظهر أن الخط المطبعي عادة ما يلغي النص كجسد، حروف باردة تسقط على الأوراق – البياض يتحكَّمُ فيها سفرٌ من اليمين إلى اليسار يختزل النص في معنى، والمعنى في كلام، يمحو نشوة القراءة وتعدد الدلالة. اتجاه واحد أوحد يخضع لأمر المتعالي، ويستكين لنمطية

[1]- بنيس، المرجع نفسه. ص102.
[2]- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص103.
[3]- محمد بنيس، المرجع نفسه. ص103.

الحرف وتكراريته واستهلاكيته، فيما ينجو منْ تشويش الأخطاء أو تهميش التصنيف والإخراج"[1].

يبقى هناك شيء غائب هو الجسد المترنِّح في ظل الحضرة، "تدخل الكتابة حضرتها، أجساد بمجموعها تلتقي، تعيد رؤية الأشياء والإنسان، تُغيِّر الحساسية، جسد الكاتب، جسد النص، جسد القارئ. إلغاء لأحادية الكلام، استقدام لجدلية الكتابة وإقرارها. كل جسد يكتب الآخر، يجدده، يحرره، لا الكتابة مبشر حقيقة مطلقة، ولا النص حامل محايد للمعنى، ولا القارعة مقموع مُبعد، هذه الكتابة، من حيث صناعة، تركيب لكون آخر محتمل"[2]، لقد غيرت الكتابة والطباعة وضعية إنتاج النص الشعري ذلك لأن الطباعة تلفي تأثيرات الكتابة في الفكر والتعبير، فالأماكن كانت تفهم أساساً وعلى نحو مبهم، على أنها، "أماكن في العقل، حيث كانت الأفكار تختزن. أما في الكتاب المطبوع فقد أصبحت هذه الأماكن النفسية المبهمة تحتل مكاناً ماديا ومرئيا. وهكذا كان هناك عالم عقلي جديد في سبيله إلى التشكل والانتظار في الفراغ"[3].

وبذلك أصبح التركيب الخطي بعداً بلاغيا يفتح النص على البصر، كما عملت الطباعة على إعادة تركيب المكان وإخضاعه لبنينة مغايرة، وتعاملت مع الكلمات تعاملاً مختلفا عن الكتابة، فبينما تحرك الكتابة الكلمات من "عالم الصوت إلى عالم الفراغ المرئي، تحبس الطباعة الكلمات في موضعها داخل هذا الفراغ، والتحكم في هذا الموضع هو كل شيء في الطباعة"[4]، ورغم أن "الخط المطبعي عادة ما يلغي النص باعتباره جسداً، حروفاً باردة تسقط على بياض الأوراق يختزل النص في معنى، والمعنى في كلام"[5].

إلا أنه مع تجربة الخط المغربي تحديداً والذي يتميز بخصائص شكلية، فنية وجمالية يمتاز بالغنى والتنوع والكينونة والانسيابية والحرية التي تجعل منه فناً قائماً بذاته، فهو إلى

[1]- محمد بنيس، حداثة السؤال. ص26.
[2]- محمد بنيس، المرجع نفسه. ص27.
[3]- والترج أونج، الشفاهية والكتابية. ص228.
[4]- والترج أونج، المرجع نفسه. ص222.
[5]- محمد بنيس، حداثة السؤال. ص26.

جانب قيمته الجمالية والتعبيرية والوظيفية، له خصائص دالة محددة ينفرد بها، هي: الجمالية والانسجام والتناغم والتجريد[1].

هكذا يتجلى المشروع النظري لدى (بنيس)، في عملية استهدافه لاسترجاع شرعية الخط المغربي وتحضيره في الاستعمال وقد يكون لهذا التحضير عناصره الايجابية، ومكوناته الداخلية والخارجية (الكتب، سيطرة الخط الشرقي، عودة الغائب، الخصوصية)، وهو في ذلك ينطلق بالأساس من مبدأ فكرة، "التجاوز، البحث والمغامرة واستنطاق الأشياء كقاعدة أساسية من أجل محاولة إحداث واقتراح إبداع جديد وفتح المجال للمخيلة لمواجهة المعهود"[2]، هكذا يغدو الجسد المتورط بالكتابة الصادرة عن هذا الجسد الآتية من أغواره العميقة، من طيبات ثوبه، من تشنجاته، "المشاركة في إيقاعه المندفع المتردد المتشابك كتعبير عن نبض الدم"[3].

علاقة الخط المغربي بالجانب البصري، تكمن في أنه يصدم العين والأذن والحساسية من خلال النص، إذ لا يسخر الشاعر الكلمة وحدها لصدم الأذن بالانفصال عن سلطة اللغة الشعرية القديمة، وإنما "يزكي ذلك بصدم العين وتسخير الشكل البصري لخدمة مرمى الكتابة الشعرية وإثبات حقيقة مفادها أن كل كتابة صدمة، كل كتابة عرس، عرس للعين والأذن والباطن، ولهذا بالطبع دلالة اتصال مع الآخر، وتناص مع نماذج وتجارب نصية مفتوحة، باعتبار تجربة التشكيل الخطي ظاهرة سابقة في الشعر المغربي"[4].

هكذا يكرّس (بنيس) الخط المغربي، وذلك بمحاولة رد الاعتبار إليه، ونفض غبار السنين والإهمال اللذين يكتنفانه فهو يختزل إلى جانب قيمه البصرية الجمالية، قيما، "تيولوجية وتاريخية يصعب انفكاكها عنه، لأنها تشخص نسغه وإيقاعه، ونلاحظ في هذا الصدد، كيف تعيد السلفية ومعها الأجهزة الرسمية إنتاج هذا الخط باستمرار، محتفية بها

[1]- ينظر: عمر أفاو محمد المغراوي، الخط المغربي تاريخ وواقع وآفاق، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلامية، ردمك، ط1، 2007. ص56.
[2]- نجيب العوفي، "إثبات الكتابة ونفي التاريخ"، الثقافة الجديدة. ص74.
[3]- نجيب العوفي، المرجع نفسه. ص 74.
[4]- محمد جودات، في العروض والتشكيل البصري (قراءة تناصية في الحداثة الشعرية العربية)، عالم الكتب الحديث اربد، ط1، 2001. ص24.

ومكرسة له، بدعوى الأصالة والخصوصية، ولأجل تمرير قيمها المتخلفة، والرثة باطناً، والسؤال الذي لا يخلو من مفارقة، هو كيف يمكن تجريد هذا الخط من قيمه ورموزه المندمغة فيه، وتحميله برموز وقيم جديدة ومغايرة، كيف يمكن قتله وإحياؤه؟"[1].

إن دعوة (بنيس) هذه، هي في الحقيقة، دعوة إلى إحياء المقصي المنفي، إنها بالإجمال "دعوة المكبوت؛ حاولنا محق هذا العشق، تنويمه، بحجة تكريس وحدة الخط المغربي، وحدة الذوق، وحدة الحَساسية، كنا سُذَّجاً، لأن الكبت المتزايد لم يحمل معه غير التصدع المتصاعد لحجاجنا، كان المشرق بالنسبة لنا مصدر الحقيقة، الصواب والخطأ"[2]؛ فالتحول من الدلالة السمعية للقصيدة والدخول في البعد البصري باعتباره دلالة بديلة في قراءة القصيدة له مبرراته، ذلك أن المتلقي العربي خرج من صفة المتلقي السامع إلى المتلقي القارئ الذي أصبح بمثابة قوة ذات فاعلية متممة، هكذا حلت شعرية القراءة محل شعرية النص، من هنا يعد فعل القراءة معادلاً لاكتشاف النص.

ومن ثمة، فإن العلاقة التي يقيمها (بنيس) بالخط المغربي، هي "علاقة عشق ميزها الحرمان بفعل كبتها، وكان سبب هذا الكبت هو محور رغبة بأخرى: محور رغبة التعبير عن الذات والالتصاق بها كخصوصية محلية برغبة تعبير أخرى تلغي الأولى بالترغيب في فهم الذات في عموميتها ووحدتها العربية، ولكن الشاعر المغربي وعى أن وحدة الذوق والحساسية والخط العربي لا يجب أن تكون بتكريس الضفة الأخرى من الذات الشرقية على حساب الخصوصية المغربية"[3]، هكذا يسعى (بنيس) إلى تحرير فعالية الخط المغربي، يقول: "لم نكن وحدنا مكبوتين، بل الخط المغربي هو الآخر انزاح عن فضاء العين، دخل مدرجات الأقبية وانزوى، ألغاه الخط المشرقي لأول مرة في العصر الحديث، مع الدعوة إلى الخروج من التخلف، وتلك قصة أخرى (...) حان الوقت لنمنح النص ابتهاجه، ونسترد ملكيتنا للخط المغربي"[4].

[1]- نجيب العوفي، المرجع السابق. ص70.
[2]- محمد بنيس، حداثة السؤال. ص27.
[3]- محمد جودات، المرجع السابق، ص90،91.
[4]- محمد بنيس، حداثة السؤال. ص27.

المسألة بالنسبة إلى (بنيس)، ليست مسألة حضور بصري فحسب، وإنما هي مسألة وجودية، يقول: "لا تغوينا جماليته بقدر ما ننصت فيه لأثر من آثار جسدنا، لا مجال للحجاج إذاً، لقد عرف الخط العربي ومنه المغربي، كيف يدمر المعنى، ويبني لنفسه نسقاً مُتمنِّعا على الخضوع لسلطة المتعاليات"[1]، ولو كان كذلك لماذا لا يكون حضور الخط المغربي موازياً لحضور خط آخر عند شعراء مغاربة آخرين، وربما كان من حكمة حضور الخط المغربي، "رفض المطبعية التي لا تعرف معنى الخصوصية التي يرتكز عليها الشعر الحديث عامة، ورفض لسلطة الآلة / رفض لسلطة الصناعي على الشعري وسلطة الذات على الذات / المشرق على المغرب"[2].

ج – بنية النحو:

في تحليله /مقاربته للبنيات النحوية في النص الشعري، يعتبر (بنيس)، أن التركيب النحوي للنص الشعري، ينتج عن طبيعة البنيات النظمية والصرفية التي تتحكم أيضا في تحديد (المتتالية – المتتاليات) وتوزيعها، ذلك أن النص الشعري بعيد عن أن يكون، "ركاماً من الأدلة المتجاورة فيما بينها، بل هو نسيج مقعَّد لأدلة متحركة ضمن علائق ترابطية وتواردية"[3]. ذلك أن الاستعمال: (المتتالية) شاع في الدراسات اللغوية والتحليلات البنيوية، فهو مثلا عند (تشومسكي) يقابل ما يسمى بالجملة، إنه يتوفر على ترابطات فعلية واسمية، وهو عند (تزفيطان تودوروف) وحدة الجمل Propositions- النص[4] ، يقول (تودوروف) في هذا الصدد، "إن الجملة لا تشكل سلاسل لا نهائية، بل إنها تنتظم في الدورات التي يتعرف عليها القارئ حدسياً، والتي لا يجد في تحديدها التحليل أي صعوبة، وهذه الوحدة العليا تسمى بالمثالية، ونهايتها معلومة بتكرار لا نهائي للجملة الأولية"[5].

وقد أجرى (محمد بنيس) في دراسته (للمتتاليات) عدة مقاربات إجرائية على متون من الشعر المغربي المعاصر، وتوصل إلى أن المتتالية ما هي إلا "وحدة لغوية متجانسة

1- محمد بنيس، المرجع نفسه. ص27.
2- محمد جودات، المرجع السابق. ص93.
3- محمد بنيس، حداثة السؤال. ص28.
4- ينظر: محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب. ص113.
5- تودوروف، الشعرية. ص82.

نحوياً ودلاليا داخل النص الشعري، وقد تشمل بيتاً أو مقطعاً أو نصاً بكامله، وتتعدد المتتاليات داخل النص بتعدد هذه الوحدات، ولا يشترط فيها أن تأتي مرة واحدة أو خاضعة لترتيب متكامل، كما أن امتناع هذا الشرط لا يستلزم عدم وجودها في مرحلة من مراحل النص، أو مرتبة وفق تجانس متكامل، والمتن الشعري المعاصر بالمغرب يتوفر، حسب هذا المفهوم على متتالية أو متتاليتين ولا يمكن أن نصادف متتالية ثالثة، على أن هناك متتالية أولى يتوفر عليها المتن ككل، بينما الثانية يقتصر على وجودها جزء منه"[1].

وهذا ما انعكس على مستوى العلاقات النحوية والإيقاعية، إذ يؤكد بأنها علاقات صراعية، فقد كان الإيقاع ولا يزال، "مخلخلاً للبنية النحوية فكل صراع بين قوانين الإيقاع وقوانين النحو تكون نتيجة انتصار الإيقاع على النحو، وما الإيقاع إلا النَّفَس، ولذا فإن ما يحدد المتتاليات داخل النص هو هذا النَّفَس، ضوء الجسد النافذ إلى عتمة الكلام اليومي وقوانينه العامة، إنه أيضا رؤية المبدع للعالم. تدمير القوانين العامة وإعادة تركيب المتتالية – المتتاليات، حسب إيقاع النَّفَس، مقدمة لتدمير سلطة اللغة وأنماط الخضوع لتراتب مسبق للوجود والموجودات"[2].

وقد وضع (بنيس) ثلاثة مجالات أساسية من أجل معرفة استقرار العصور الزمنية المفترضة لقراءة الواقع، والقارئ المتعين، وشروط / قوانين القراءة، وذلك بالبحث في ثلاث وحدات مشروطة، بسياق المجالات، وهي، البحث في الزمن النحوي، وضمير الشخص، ثم في دلالة الجملة، ويستنتج سمة أساسية يتميز بها النص الشعري المغربي المعاصر هي، ارتباطه عادة "بتراتب مانوي، من حيث الزمان النحوي، لجملتي الخبر والإنشاء، النفي والإثبات، غالبا ما يصالح السياق، ويعطي لكل من الجملتين فضاءها الخاص بها، إن التفاعل الجدلي بين النص من ناحية، واللغة والذات والمجتمع من ناحية ثانية يعطي للقراءة خصيتها، فالكتابة كقراءة تسعى لتدمير التراتب المانوي، وتصدُّع التراتب والتوارد الصوريين لتشبك الخبر والإنشاء، النفي بالإثبات، تعيد صوغ توزيع

[1]- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب. ص113.
[2]- محمد بنيس، حداثة السؤال. ص 28.

الأزمنة، تدفع بالضمائر لمحو حدودها، تعود باللغة إلى ما قبل الترقيم، ترتاح لإنتفاء أدوات العطف، تعضد الحذف وترسخه، مما يعرض الخبر والإنشاء، النفي والإثبات، المتكلم والمخاطب والغائب، الماضي والحاضر والمستقبل، للإلغاء"[1].

إن هذا الفعل التدميري هو الذي يستحضر القارئ الذي يعيد تركيب (المتتالية) بنفسه، ويعيد تكوين جسده، ورؤية العالم ذلك أن فوران الجسد وتعميق الوعي النقدي هما "المؤديان إلى مساءلة القوانين العامة للغة، وتفتيت متعالياتها، وإعطائها خصيصتها التاريخية، من خلال استحداث قوانين مضادة، تمحو العلية وتفصح عن مادية الكتابة وجدليتها"[2].

لم يعد النص الشعري بهذا المعنى، لعبة أسلوبية، حروف تنتفي حروفاً، شكلية برانية، إنها بالإجمال تغيير واقع الأنساق اللغوية، وتفجير للمدلولات، إنها مغامرة تستهدف استنطاق رؤية، وتدمير سلطة الإشارة. هكذا يتحول النص الشعري إلى مجال "إشاري، يختطف الحال ويمحو المعنى. يغوي الاستعارة والمجاز وينسى التنسيق، يفسح العلائق الوهمية بين الأشياء والأسماء، يخفي ويضمر قبل أن يبوح ويصرح، وما هذا الاستنطاق إلا تدمير لسيادة المعنى وأسبقيته داخل النص، لا المعنى هو الحاضر بل المعاني. لا الحقيقة هي المستبدة بل الحقائق. من ثم تأخذ المغامرة، النقد، التجربة والممارسة، التحرر دلالتها داخل النص"[3].

بهذه البنيات اللغوية الثلاث، تتعقد بلاغة الكتابة داخل النص. وهي تنبثق مجتمعة ومتضافرة في لحظة مواجهة البياض حيث تحيا الذات الكاتبة حال التكوين وتصبح اللغة برمتها إشكالية.

[1]- محمد بنيس، المرجع نفسه. ص28.

[2]- محمد بنيس، المرجع نفسه. ص29.

[3]- محمد بنيس، المرجع نفسه. ص29.

❖ المبحث الثاني:

II) – الذات:

تنضاف (الذات) إلى (اللغة) لتكوّن المجال الثاني المتصل بالقواعد الأربعة الموجهة لمحتمل الكتابة حيث تتمازج بنيات الزمان والمكان والنحو في، "رتق بلاغة الكتابة. كل منهما مؤثر في الآخر ومفض إلى تركيب كلية النص وتحولاته لا تأتي هذه البنيات أفواجاً أفواجاً جميعها، تولد في لحظة بياض، حيث تحيا الذات حال إعادة التكوين، وتصبح برمتها إشكالية"[1]، لقد ساد مفهوم (الذات) في مختلف مجالات المعرفة الإنسانية، (علم النفس، السوسيولوجيا، الدراسة الأدبية، الأنتروبولوجية، الدراسات الثقافية) حيث أصبح يعوّل عليه في مجالات تأويل / قراءة الملاحظات، وهو يستعمل عادة تقابل لمفهوم (الأنا) الفرويدي للإشارة إلى "الملكة الشاملة و (المركبة Synthétisante) التي يتمتع بها المفهوم الفرويدي، وفي هذا المجال يتزاوج مفهوم (الذات) مع كل خاصيات (الأنا). أحيانا أخرى يستعمل تعبير الذات للإشارة إلى كلية الشخصية الفردية فيأتي من ضمنها (الأنا) إلى جانب غيره من (الأركان – Instance) كالهو والأنا الأعلى (...) من منطلق أدبي لا يمكن أن نقبل بهذه الفوضى التي تنال من مادة اختصاصنا فتشوهها. لذلك نود أن نتصدى لهذا الموضوع علنا نتمكن من ترتيب هذه الفوضى القائمة فتنشئ تعريفا لما نقصده حين نستعمل هذا المفهوم"[2].

يحدد (محمد بنيس) مجالات سلطة الذات يقول: "في الذات لا في القواميس تتجمهر اللغة، نتعلم كيف تنهض، تعاود التكوين والتأسيس، لا تغيير يفاجئ اللغة دونما تغير في الوعي والحساسية. للذات سلطة للإنتهاك و الاختراق من خلال منسيها وجرحها وشرودها وشهوتها وصراعها. إنها الجسد، غير محايدة في إعادة بنينة النص"[3].

---

[1]- محمد بنيس، حداثة السؤال. ص29.

[2]- أنطوان رومانس، "الذات ومقوماتها – مساهمات نظرية في تعريف المفهوم"، مجلة دراسات عربية، بيروت، ع3، السنة 19، يناير، 1983.

[3]- محمد بنيس، حداثة السؤال. ص31،30.

ويحدد (رولان بارث) طريقتين لقراءة النصوص الأدبية: طريقة القطيعة، وطريقة الاستمرار، بحيث تكون الذات القارئة في مستوى الطريقة "مركز الأعمال التي أقرأ وأتأمل وأشاهد وأسمع وأقلّد أما في الثانية، فتكون الأعمال بلا مركز، تكون عارية إلا من لباس تجردها. ومن هنا، فأنا أقرأ فيها، حرفاً حرفا كل تفاصيل الجسد – الحضور. وإني لأظل كذلك حتى أتماهى فيها ويغيب عني جسدي، حينئذ ترتديني، فأصبح نصاً – جسداً (...) السلطة ذات مركزية لا تنتج، إنها تستهلك فقط"[1]. إن التقاطع بين (الذات) ومحيطها تتجلى مظاهره في الانسجام والتوازي الذي يجسده شكل القصيدة البصري الثابت والمليء بالطمأنينة، الداَخلية التي تتمثل في "سيطرة المساحة النصية (البصرية أو الصوتية) على مساحة الفراغ الزمانية أو المكانية وتلابسهما بطريقة متكافئة كان من أمارتها وحدة الوزن والقافية على الصعيد السمعي، ونهر الفراغ الضيق الذي يشق كثافة النص من وسطه على الصعيد البصري إضافة إلى هامش الفراغ الضيق الذي يحيط بالنص من جميع جوانبه"[2]. فيما تتمثل مراجع الذات للفراغ، فقد تتجلى في جملة تشكيلات العديدة إلى تكون النصوص وتنفي عن الشاعر، التصنع أو الإلتزام بالمعيار القبلي للقصيدة، كما يلغي عنه تهمة الشكلية"[3]. إن ذات الشاعر هي حقيقة الشاعر. "هوية الشخصية، ما به يكون الشاعر ذاته أي شاعراً بعينه، وليس أي شاعر، أي مقومات وجوده الواقعي أو الموضوعي، بوصفه إنساناً متميزاً أو موهوباً، أو بوصفه كائنا اجتماعيا تنهض فيه إمكانية التفرد (...) فذات الشاعر إذن (وأقصد بها ذات الشاعر الحداثي طبعاً) هي (أنا) الشاعر الماهوية، أي الحقيقة أو الموضوعية بوصفه كائنا مزدوج الهوية أو الشخصية"[4] كما تمثل هذه الذات الوجودية العرضية الحادثة، أو الآنية، وضع الشاعر، "الآني (الآن – هنا) في فضاء الشعر أي وقد أخذ، الآن – هنا في التجربة يواجه بإمكاناته الشعرية وضعه خارج الشعر، يفكك بإمكانات اللغة – الإبداع الأنطولوجي، في العالم الواقعي أو الموضوعي، يعيد صياغة العالم،

[1]- رولان بارث، لذة النص. ص12،11.
[2]- علوي الهاشمي، المرجع السابق. ص85.
[3]- عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل. ص13.
[4]- عبد الواسع الحميري، الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1999. ص12.

وصياغة علاقته بالعالم"[1]. فهذه (الذات) تتطابق إلى حد ما مع (الأنا) الشعرية، أو مع (أنا) الكاتب الضمني.

وينتقد (بنيس) الاستعمال / التوظيف السياسوي للإبداع، الذي لا يرى فيه إلا تابعاً لحقيقته، وهو ما كان دائما يركن (الذات) جانباً، ويستعيض عنها بالحيثيات الاجتماعية يقول: "كثيراً ما نَوَّمْنَا الذات، في آنيتها واستمراريتها، باسم الشهادة حذفنا آثارها وندوبها، وكأنها عضو زائد لابد من استئصاله. اعتبرناها دخيلة، تشوش على النص في اختيار مواقفه ودعوته لرفض الكائن المستبد. ما أكبر غباوتنا عندما استسلمنا لأقاويل الوهم وخضعنا، رغما عناً، لسلطة السياسي الذي لا يرى في الإبداع إلا تبعاً لحقيقته! كان هذا القالب امتداداً للنظرة (الستالينية) التي انتقلت مع ما سمي بالواقعية الاشتراكية إلى العالم العربية، فيما هي استمرار لتاريخ هيمنة الديني على الشعري، وما عاد هناك مبرر للخضوع"[2]، وهو لهذا السبب يطرح مشروعاً للكتابة يستعيد فيه (الذات) حريتها وحقها في المساءلة والمتعة والحلم والمواجهة، وهي تستهدي بمحل تعايش الأضدَاد، لذلك هي ليست، عاقلة وواعية دَوْماً، إنها، "(اللاوعي Inconscient) المندمغ في (الوعي Conscience)، الجنون الذي يُسَالمه العقل، والفوضى التي يُنمِّطها الانضباط، فوران مستميت لعوالم لا متناهية، يصارع كُمونها الانبثاق، ولغزها الوضوح، غالبها الكبت باسم المتعاليات والقيم والأخلاق، فلم ترنَّحْ لتوتراتها الغامضة (...) وما الكتابة إلا مجال استعادة الذات لحريتها، تساؤل الطفولة، تستبيح المتعة، تصالح الحلم، تُسَلِّح الاحتجاج والرفض والاجتياح"[3] .

لقد كرّست الرومانسية مبدأ / أهمية الذات في العملية الإبداعية فكان لها "النسف والفجع، تُمجِّدُ كبرياءها وتنهار مع أي وشوشة تطالها، ومع كل قصورها الذي ظهرت عليه في العالم العربي تبعاً لتخلف البنيات الطبقية ورخاوة الصراع، فإنها تحولت إلى ثورة حقق لها جبران جلالها. احتقرناها قبل أن نعيدها إلى تاريخيتها، واعتبرنا كل رومانسية نكوصاً وارتداداً. ما أبشع جهلنا! إن ثورة الرومانسية أنتجت إحدى أهم الثورات الأدبية في تاريخ

[1]- عبد الواسع الحميري، المرجع السابق. ص14.
[2]- محمد بنيس، حداثة السؤال. ص31.
[3]- محمد بنيس، المرجع نفسه. ص31.

الإنسانية. ثورة فردانية حقاً، قاصرة على إدراك إواليات العالم المعاصر، غير أنها في آن أقوى مدمر لسلطة الإقطاع العاتية. هذا ما ننساه ونتجاهله"[1]. بهذه الخصائص، تستعيد الكتابة الاحتفال (بالذات)، موقعة انفصالها عن نموذج الاستعادة الرومانسي، الذي لم يستطع، بالرغم من ريادته، إخفاء مناحي تخلفه و وعيه، تكشف الممارسات النصية في الشعرية العربية، قديمها وحديثها عن تصور يعيد بناءها ضمن رؤية لها استراتيجية، "الإبدال النصي، وممارسة القطيعة بطريقة ضمنية أو علنية، ومن ثم الخروج من خصائص الشفوية إلى جسد الكتابة"[2].

فالنص الشعري مسكن تخييلي للجسد، فيه يتجسد ويحقق وجوده المتخيل، حيث يتدخل الجسد بشكل مباشر في عملية إنتاج النص، ويشكل المخزون الذاتي (للذات) المؤلفة التي تثوي، بشكل أو بآخر، وراء النص، وينقل اللغة من التواصل الشفوي إلى صورتها المكتوبة. فهو بمعنى ما، "المنبثق الضروري للنص. وهو من جانب آخر أحد المصادر الرئيسية للمتخيلات التي يبلورها. فالجسد يمثل بهذا الشكل أو ذاك. أحد المكونات الرئيسية لذات النص وهويته إن لم نقل المجاز الضروري لتمثيله"[3].

لا شك أن الذات الكاتبة عند (الرومانسيين)، استطاعت أن تكرس فعل الهدم على مستوى الذاكرة والنص أيضا، وتعلن عن مسار مغاير للتقليدية، تصور ضدي جعل الشعر، "(محض فن آلي). وجاءت حركة الحساسية لتزيح العقل، وتعتمد الحساسية الشعورية في القلب. ومن ثم استدار القلب الحساس إلى الداخل ليتأمل في ذاته، وقد تبنى هذه النزوع الحركات الدينية، مثل أصحاب الطريقة في انجلترا وأصحاب التقوى في ألمانيا. وكلا الفريقين يعظم من شأن العاطفة الدينية في ترانيم عبادة متوهجة، ويؤكد على الروح الفردية وعلى الرؤيا الحميمية"[4]، هكذا يتراجع الجسدي أمام العاطفة، ويظهر الفردي ليتجاوز المعلوم إلى المجهول.

---

[1]- محمد بنيس، حداثة السؤال. ص31.
[2]- مشري بن خليفة، الشعرية العربية – مرجهياتها وإبدالاتها النصية. ص118.
[3]- فريد الزاهي، النص والجسد والتأويل، أفريقيا الشرق، المغرب، 2003.ص25.
[4]- مشري بن خليفة، المرجع السابق. ص118.

لقد نشأت (الذات) الرومانسية مناقضة تماماً للذات الذهنية والعقلية الكلاسيكية، هكذا كانت الرومانسية في بناء مشروعها، كان موجهاً نحو، "غزو المؤسسات الضابطة للمجتمع وعلائقه وإنتاجه واعتقاده. فالمؤسسات التي سادت مع الإقطاع، كلها تعرضت للغزو المُمنهج، فكانت الرومانسية مؤججة لحالة نقدية تعم زمنها وتسميه باسمها"[1].

ولكن الرومانسية لم تبلغ هذه المرحلة المناهضة لأمبريالية الدولة والعقل، إلا عندما، "تهيأت لها العلاقة بين الفلسفة وعلم الجمال لدى (كانط) Emmanuel Kant من خلال علم الجمال المتعالي"[2]. نشأت الذات الرومانسية مناقضة للذات الكلاسيكية ذات (الكوجيتو الديكارتي) الممتلئ الذي يخالف (الكوجيتو الكانطي) الفارغ حيث ينتقل (الكوجيتو) من وضعية وجودية إلى وضعية منطقية، حيث يتم، "إفراغ الذات من كل جوهر هو ما يجعل الكوجيتو الكانطي فارغاً، ولكن الخيال المتعالي يتحول، في هذه الحالة إلى شكلٍ وظيفتُه البناء، فما يشكله أو يبنيه الخيال المتعالي هو بالتالي موضوع "قابل" للإمساك به في حدود الحدس القبلي"[3].

لقد احتل الفرد / الذات في التجربة الرومانسية مكان الكون الكلاسيكي لدرجة أنه يمكن توصيف الحركة الرومانسية، بأنها "تشريف للذات"[4]. ومندمغة، أصبح من الصعوبة تحديد (الأنا) الرومانسية، وذلك يرجع بالأساس إلى تغلباتها، وللأنانية حالاتها وهي لذلك عصية على الاختزال كما هي عصية على التنميط. أي أنها مفلتة من الحتمية التجريبية ومن المقولات العقلية التي تشيح الفاعليات الفردية وتخضعها للاستتار والقمع المستمر[5] هكذا اتخذت هذه (الأنا) دوراً حيوياً في الشعر الحديث بوصفها، "مجال إنتاج المعرفة الكلية المشرعة على اللانهائي، من خلال سلطة الحلم، الذي هو بالأساس فردي"[6] ولأن هذا الانفجار لا يحدث إلا جوانيا / داخليا، فإن البحث لا يمكن أن يبدأ من هذا المكان، من هذا

[1]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته النصية (ج2) الرومانسية العربية، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 2001.ص18.
[2]- محمد بنيس، المرجع نفسه. ص19.
[3]- محمد بنيس، المرجع نفسه، ص19.
[4]- محمد بنيس، المرجع نفسه. ص19.
[5]- ينظر: بنيس، المرجع نفسه. ص20.
[6]- مشري بن خليفة، الشعرية العربية. ص119.

الحيز، من المركز الغائب. ذلك أن المركز هو الذي يفرض نفسه باعتباره مهمة "أنطولوجية تسلك طريق الوعي المكتسب بغياب المركز. ورعاية حرية الذات سعي نحو بلوغ هذا المركز الذي هو مكان الروح"[1]، ومن ثمة فإن العلاقة التفاعلية بين المركز والمحيط، تتأتى من "أن الوعي الرومانسي متجسد له انبثاقه الكوني وانصهاراته اللانهائية، حيث الأنا واللأنا. الروح والكون ليسا موضوعين، في حالة ضمير الغائب، اللامشخص، ولكنهما موجودات في حالة تجسدن، في علاقة وحدة المجوهر المعيشة عن قرب"[2].

على أن العلاقة بين المركز والمحيط تنعقد بالحدس الذي هو "سبيل المعرفة وسبيل التمازج والتفاعل بين الذات وغير الذات"[3]، ولذلك يفيد الوعي الرومانسي من روحانية الشرق عامة عندما يرى إلى الكون متمثلا في، وحدة الوجود، وإلى الذات كملتقى وتناغم لعوالم متنافرة في خارجها، فيكون الحضور كليا، في الذات وفي العالم دفعة واحدة"[4]. لقد أنتجت القدرة الروحانية إحدى أهم الحداثات في تاريخ كتابة الشعريات الإنسانية، حيث أصبحت الذات في الكتابة، "تاريخية لا ميتافيزيقية، مستوياتها، الواقع والرمز والتخييل، لا الإشراف والإلهام والارتجال، تاريخية بمعنى أنها نسبية لا مطلقة"[5].

يشوب مستويات (الذات): الواقع والرمز والتخييل، في الكتابة الشعرية والتي تبلورت مع التجربة الرومانسية، اهتمام دائب باكتناه المجهول، واكتشاف أسرار النّفس، بحيث ترتد التجربة من سطح المادة إلى قعر الذات، هكذا كانت الكتابة بهذا المعنى، بحاجة إلى إطار صياغي جديد[6].

مستويات الذات في الكتابة:

هكذا تمّ اعتماد الصيغة الرمزية باعتبارها أداة تعرف، ثم تطور بحيث أصبح يشير إلى كل ما يدل على الغائب عبر الإيحاء بوجوده، وفي نفس الصدد، تقترح (جوليا كريستيفا) في

[1]- محمد بنيس، الرومانسية. ص21.
[2]- محمد بنيس، المرجع نفسه. ص21.
[3]- محمد بنيس، المرجع نفسه. ص21.
[4]- محمد بنيس، المرجع نفسه. ص21.
[5]- محمد بنيس، حداثة السؤال. ص31.
[6]- ينظر: محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، مصر، 1997. ص199.

مجال الدراسة الأدبية، تصوراً للعلاقة بين الرمزي والسيميائي، حيث "وَسمت سيميائيات الرمز التي وجدت مرتعها أساساً في الأدب والتشكيل، المجتمع الأوروبي إلى حدود القرن الثالث عشر، إنها ممارسة سيميائية كوسموجونية•، فهذه العناصر (الرموز) تحيل إلى متعاليات عالمية غير قابلة للتمثيل والمعرفة"[1]

فأصبح الشعر برمزيته وواقعيته يعني الإنسان والطبيعة، لأنه شعر الحياة والحقيقة والخيال؛ إن الذات الشعرية العربية بهذا المعنى تتحقق عبر معرفة (الآخر) الأوروبي، وهذا يفرض بحثا متجدداً في حالات تجربة الفرد مع ذاته. وبذلك يبني الحلم خطابه الفردي المتوجه نحو الخيال، باعتباره حرية الذات، إن الذات العربية في العصر الحديث، كانت تبحث عن انعتاقها ومسارها الشخصي، وهكذا اتخذ النص الشعري الرومانسي العربي، الخيال أداة إستراتيجية في الممارسات النصية المختلفة. ويختلف الخيال في معناه بين التقليدية والرومانسية، فهو عند التقليديين مرتبط بسلطة العقل، فيما هو عند الرومانسيين مناهض لهذا العقل"[2].

فنظرية الخيال في التراث النقدي العربي وما تمثله الإحيائيون، هي صياغة نظرية تفسر، ماهية الشعر ووظيفته، معتمدة على أساسين متداخلين، أولهما معرفي وثانيهما أخلاقي. ومعنى هذا أن هناك، "فصلا حاداً بين الذات والموضوع في الشعر التقليدي، وتصبح الذات في إطار هذه المعرفة، مجرد مستقبل لما يحدث وتعمل مخيلة الشاعر في إطار الخيال المتعقل على أن تستخلص من صور الذاكرة ما يلائم الغرض وتطرح مازاد على ذلك (...) فالتخييل إذن عملية إيهام موجهة، تفضي بالمتلقي إلى إتخاذ سلوك معين معروف قبلا، وهو يستخدم بمعنى التشكيل وقد يطال عملية التأليف الشعري كلها، بحيث لا يقتصر على التصوير أو علاقة الصورة بالواقع، ومن هنا تصبح كلمة تخييل مرادفة للمحاكاة بالمعنى الواسع"[3]. ويصبح نسق الكتابة يؤرخ للذات الكاتبة، ذلك بأن ذات الشاعر/ مركز القصيدة،

• أصل الوجود وصيرورة نشأته.

[1]- جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1997،1. ص23.

[2]- مشري بن خليفة، الشعرية العربية. ص121.

[3]- مشري بن خليفة، المرجع السابق. ص122،121.

ومن ثم ينتفي الغرض، وينتفي البيت بشكله العروضي، ويتأسس بيت شعري، فهو ينهض بالشكل المركز، ويعتمد الإيقاع، إيقاع الذات، وبذلك يتجه نحو الإيحاء، فالحضور الحي لذات الشاعر في نصوصه يجعله يمارس فعل الهدم، وبذلك تكون البداية بداية الرؤيا وبداية الكشف، وبداية القول[1].

إن ذات الشاعر هي ما تجعله يتعالى على ذاته غير الشاعرة أي على، "أناه الواقعية أو المرجعية، التي تمثل وضع معاناته في الواقع المعاصر، خارج فضاء ذاته أو في فضاء استلاب الذات عموماً، أي وقد أخذ ينغلق دون وضعه الأنطولوجي في الواقع المعاصر، لينفتح على وضعه الأنطولوجي، فيما فوق الواقع المعاصر: في فضاء التعالي على الواقع المعاصر"[2]. لذلك يمكن وصف الذات الشاعرة التي تعيد بناء ذاتها على النحو بأنها ناقصة، وغير مكتملة، ويرجع نقصانها وعدم اكتمالها إلى كونها تنهض في أفق المعرفة الناقصة، أو التحقق الناقص، والباحث عن كمال، أي إلى كونها ذات طبيعة مزدوجة: رائية ومرئية في آن، أي عارفة ومعروفة، أو خالقة ومخلوقة، أو صانعة ومصنوعة، مؤسِّسة ومؤسَّسَة، وذات متآنية، أو متزمنة، أي متواجدة في الزمن – الرؤيا أو الكتابة، فهي تولد مع النص في أثناء كتابته، وتتوارى (تموت) بعد ميلاد النص أو القصيدة"[3].

وتكون هذه الذات حينا آخر متعالية أو أحادية، لأنها تنهض في، "أفق وعي الذات الخالص بالذات وعي الذات الفردية أو الجمعية – في إشارة إلى الذات الشاعرة الرومانسية والذات الشاعرة الواقعية بإمكانية التفرد أو الجمعية، أي بإمكانية وجودها الفردي أو الجمعي (...) لذلك لا يعود حضور هذه الذات الواعية بذاتها في التجربة وعيا فرديا أو جمعياً – فعلا موازياً – ومن باب أولى ألا يكون ناتجاً – عن حضور الشيء أو الوعي به، بل يصبح فعلا مؤسساً لكل تمثل، وَمبدءًا أقصى لكل معنى، وعلى نحو تصبح معه الذات، في التجربة، مرجعاً للمعنى والدلالة"[4]. ومن ثم يأخذ حضور الذات في عالمها الإبداعي معنى، التجسيد اللغوي لحضور العالم الذي اندمجت به، هكذا لم يعد ممكناً بحسب (بنيس) في الكتابة

[1]- ينظر: مشري بن خليفة، المرجع نفسه. ص135.
[2]- عبد الواسع الحميري، المرجع السابق. ص17.
[3]- عبد الواسع الحميري، المرجع نفسه. ص20.
[4]- عبد الواسع الحميري، المرجع السابق. ص22.

الجديدة تركَ الذات ملغاة سجينة المتعاليات، من هوية وأصل، جروحها اللانهائية مستعصية على المحو بمجرد أمر، إنها "الدواخل التي تحترق دونما بخور، نقيض الذات الخارجية السطحية المتماسكة التي لا ماضي ولا حاضر ولا مستقبل لها، لا حياة ولا موت، تَكَلُّسٌ يهتدي بالقرار، وفي انتقاله من حال إلى حال يغادر جنونه وفورانه اللانهائيين. هذه الذات الملغاة المشلولة التي تحتاج للنقد"[1].

ذات الكتابة تسعى دائما نحو المعرفة ذلك لأنها منخرطة في صميم الممارسة، لذلك لا يمكن تحديد الفعل والتخييل في ظل قمع الذات. لا يمكن فتح حوار مع المستقبل في ظل هيمنة للماضي والحاضر، لا يمكن لفاعلية الإبداع أن "تنفجر ونحن مطمئنون لحيادية الذات. وهاهي الكتابة تهيئ للجسد حضرته لا تتوجه الكتابة لحضارة القمع بل لحضارة الجسد، مندفعة في حالها وتجلياتها تختار النَّفَس وحشيا، موَّحداً ومتصارعاً في آن مع لحظات الفناء الشاردة"[2]. هكذا تتكون الذات بالكتابة، وفي الكتابة، فيما تكوِّن الكتابة الشعرية نفساً يولد في لحظة بياض.

الكتابة والجسد:

هكذا تكون الذات، محررة للجسد وفاعلة في تحديد جهة التاريخ، أما علاقة الجسد بالنص فإنها تكمن في البداية في ذاك التداخل بين اللساني والواقعي والمتخيل بين المتن والجسد، أي في "العلاقة التكوينية التي ينسجها الجسد مع النص فيهبه فيها كل معطياته الإدراكية تخييلياً ومتخيلا، ثم في كونه يشكل النموذج المباشر للنص التخييلي. الجسد إذا موضوع النص ومنبع معطياته ومنتجه ومتلقيه في الآن نفسه، إنه يشد النص إلى مسألة الوجود، كي يصغي لها وينتجها تخييلياً في الوقت ذاته الذي يختزن مجمل المعطيات المتخيلة التي تتعدى منها الكتابة بشكل شعوري ولا شعوري"[3]، كانت الذات مستبعدة، واستردت خصيصتها لكن لابد هنا من الإشارة إلى أن (الجسد) في علاقته بالكتابة يتحول بدوره إلى "جسد تخييلي، لأنه يمارس علاقته تلك وفق تحولات جديدة تفرضها عليه اللغة والذاكرة

[1]- محمد بنيس، حداثة السؤال. ص32،31.
[2]- محمد بنيس، المرجع نفسه. ص32.
[3]- فريد الزاهي، النص والجسد والتأويل. ص20،19.

الثقافية والنموذجية المثالية التي يتمتع بها في الذهنية الإنسانية. إنه يتحول إلى صورة من صور المتخيل الفردي (...) بذلك تتبدى الدائرة التي انطلقنا منها، من الذات والجسد والتأويل، إلى التأويل والجسد والنص، إلى التأويل مرة أخرى. إن هذه الدائرة تفرضها اللغة أصلا في علاقتها بالذات المنتجة لها والمنتَجة فيها، بالشكل نفسه الذي تفرضها الكتابة النصية ولو بصورة تخييلية"[1].

هكذا أصبح النتاج الشعري مندمغاً بالذات، ملموساً في جسد الذات الكاتبة، إن الشعر بهذا المعنى ممارسة إنتاجية بالحواس كلها، ولجميع الأعضاء مكانها في الكتابة، هكذا ينتقل جسد الشاعر من وضعية، "الموات والالتئام إلى حالة الحياة والحساسية من الخضوع لضوابط مؤسسات الإخضاع إلى دبيب المتعة الفيسيولوجية"[2].

هكذا تصبح اللغة الشعرية، متحركة ومتأثرة في كليتها بالإيقاع النصي باعتباره عنصراً مؤسساً للشعري، في الوقت نفسه الذي هو مؤسِّسٌ لذات الكاتب إنه "أثر يفعل في جسد الكلمات صاعدة من يباسها إلى انبعاث ابتهاجها ونشوتها"[3].

تتراوح الكتابة باعتبارها حركة بين عدد من الأنظمة الإشارية (البصرية) كالخط، والرسم، والوشم، والنقش، فإنها تتطلب "جسداً يصلح لنظام معين ولا يصلح لسواه، لذلك فهي تحتفظ بقدرتها على الارتحال إلى جسد آخر، تداخل فيه نظاماً آخر هو من خصوصيات الجسد الذي ترتحل إليه (...) فالخط على الورق قد يصبح حفراً على الصخر، أو نقشاً على الجدران، أو رسماً على البلور (...) فالكتابة إذ تطلب جسداً من الأجساد لتحل فيه، تترك من نفسها علامة تدل على مقدار متعتها فيه"[4]. إن الكتابة، حضور، وهذا هو حضورها الحق، لذلك أصبحت ذاتاً فاعلة، أما عن حضورها بالذات، فيمكن القول عنه إنه كان، منذ أن كانت، "تمثيلا لا جوهراً، ومجازاً لا حقيقة، وتشبيهاً لا هوية – وهي تخلق ثوابها ثم تلغيها لتصير أخرى، أو كتابة ثانية تكشف لعبة النص إذ يوهم بأنه كتابة أولى، ولذا كان

[1]- فريد الزاهي، المرجع نفسه. ص20.
[2]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث (ج1) التقليدية. ص115.
[3]- محمد بنيس، المرجع نفسه. ص119.
[4]- منذر عياشي، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة. ص21.

التمثيل، والتخييل، والمجاز، والتشبيه، والاستعارة، والكناية أدوات قراءتها التي لا تنتهي"[1]. هكذا لم تعد الكتابة شيئاً، سوى ذاتها، إنها في الوقت نفسه. "مكتوب يتجاوز ذاته، ولذا، فهي تكون بمقدار تجاوزها، وإن قانونها ليساهم في التكوين، فهو يدخلها الأنساق ثم يحرّرها منها. فيجعلها بلا بداية، أو بداية لنهايات لا تنتهي"[2].

ومن ثمة فإن حضور الكتابة بهذا المعنى يعدّ تهديداً "لمركزية العقل، ومركزية حضور السلطة، ومركزية حضور الجسد خارجها. إذا كان ثمة حضور للحقيقة، فإنه يتمثل في تفكيك الكتابة لكل هذه المراكز لا لتكون مركزا بديلا، ولكن لتكون قراءة يطل منها الغائب، والممتنع"[3]. إن تجلي الجسد في الفضاء والزمن، يتداخل بنمط وجود (الذات) و(الأنا) ونوعية انغراسهما في العالم، هذا الموقع الذي يحتله الجسدي في التعبير الشعري، يجعل من كل جسد (واقعياً كان أو متخير) جسداً علائقيا، ومن ثمة فإن، "شذرية الإدراك الذاتي للجسد تتحول إلى صورة مكتملة إذ تم الانتقال من مقولة الذات أو الأنا إلى مقولة (الآخر). فالآخر هو خالق فرديتنا، وذاتيُتنا لا وجود لها إلا بوجود الآخر في إدراكه لها"[4] ؛ لذلك لا توجد ذات من أجل ذاتها بشكل نهائي، ومطلق، كما أنه لا يوجد لتطابق آخر يكون أداة سلب للاختلاف الذي يتمتع به، حيث يشكل جسد الآخر بالنسبة للذات، مظهرا وعلامة وجوده، إنه. "داله ومدلوله في الآن نفسه، فحين يتعلق الأمر بالآخرين، يمكن للمرء أن يعيش الصورة الخارجية بوصفها صورة مكتملة ونهائية، وكأن ما ينقص صورة الذات يوجد في الآخر واكتمال صورته المدركة فالآخر لا يعيش إلا في الآخر، وثمة تكمن واقعيته، لا تتحقق فضائية الجسد إلا في الفعل، لذا فإن حركة الجسد لا تكتفي بالخضوع لنسقيه الفضاء والزمن، إنها تساهم في خلقهما"[5].

هكذا تصبح الذات ذاتاً لا نهاية ولا بداية لها، خط حياتها، "متعرج متقطع، لا مستقيم ومعلوم له، تتكوَّنُ بالكتابة في الكتابة فيما تكّنُ الكتابة نَفَساً يولد في لحظة بياض، إيقاع

[1]- منذر عياشي، المرجع نفسه. ص24،25.
[2]- منذر عياشي، المرجع نفسه. ص25.
[3]- منذر عياشي، المرجع نفسه. ص27.
[4]- فريد الزاهي، النص والجسد والتأويل. ص29.
[5]- فريد الزاهي، المرجع نفسه. ص30.

حضارة التحرر"[1]، ملء الصفحات البيضاء، أو محو الكتابة عنها، بل سيحاول أن يشغل البياض، ليحتل الصمت عمق الكتابة، حيث انتهى (محمد بنيس) عندما يسميه "عتبة الكتابة"، حيث أكدّ على أنّ وقفة البياض هي الجسر الذي به تدخل الذات الكاتبة إلى، مسكن جديد يحتل فيه مشهد النهي غاية التعدد[2]، حيث يتفاعل الوزن مع بياض الورقة، إنها تجربة اختراق الذات الكاتبة لدوال النص.

[1]- محمد بنيس، حداثة السؤال. ص32.
[2]- ينظر: محمد بنيس، الشعر العربي الحديث (ج3). ص127.

❖ **المبحث الثالث:**

III)- المجتمع:

لقد بات واضحاً، أن أهم ما ينبغي معرفته داخل حقل ممارسة إنتاج فعل الكتابة الشعرية، هو طبيعة الرؤية التي تقدمها، ثم مدى مقدرة هذه الرؤية على تعميق / تأصيل الوعي. لذلك فإن فهم الشعر يَعني بالأساس، فهم العملية الاجتماعية التي تشمله، يقرّ (جورج بليخانوف G. Plekhanov) فإن العملية الاجتماعية لعصر من العصور، مشروطة بالعلاقات الاجتماعية لهذا الفن[1]؛ العمل الشعري بهذا المعنى ليس إلهاماً غامضاً بل إنه شكل للإدراك، وطريقة خاصة في رؤية العالم، ومن ثمة، فإن العمل الشعري، إنما هو في الحقيقة أمر ينطوي على ما هو أكثر من تفسير جوانبه الرمزية، إنه يحيل إلى فهم / قراءة العلاقات المركبة غير المباشرة بين العمل الشعري، والعوالم الايديولوجية التي يتحرك بها ومن خلالها، لذلك فإن العلاقة بين الشعر والمجتمع ليست محض علاقة نظرية، بل هي تخضع لفعل قوانين أكثر شمولية، من حيث طابعها الاجتماعي، في هذا تتحرر فاعلية الكتابة الشعرية بحاجات إنسانية لتُثبت وجودها في نظام العلاقات العامة[2] ؛ هذه العملية لا تتم في مجال الممارسة الاجتماعية فقط، بل في جميع مجالات الحياة الروحية، ومن بينها بالطبع مجال الشعر، المجتمع بهذا المعنى هو شبكة علاقات وانتزاع للتاريخية من صلب النشاط الاجتماعي، وتأثير هذه التاريخية على الممارسات الاجتماعية لذلك يبدو انقسام "المجتمع هذا على نفسه، على صعيد العمل لابد أن يتجلى كذلك على صعيد الفاعلين. ن هنا ينجم باستمرار وجود صلات طبقية تقيم التعارض بين طبقة قائدة تخدم التاريخية وتستخدمها وطبقة شعبية تقاوم هذه السيطرة وتعارض استملاك التاريخية الخاص"[3].

لقد أتاحت المقاربات الاجتماعية أمام الدارس مجالات متنوعة وآفاق واسعة للبحث في الوقائع الاجتماعية المتنوعة في طبيعتها وأسبابها، بحيث لم يعد (علم الاجتماع) "علماً نظرياً مجرداً يتناول الظواهر والوقائع الاجتماعية في المطلق، بل نزل إلى ساحة الحياة

[1]- ينظر: تيري إيجلتون، الماركسية والنقد الأدبي، تر: جابر عصفور، دار قرطبة، الدار البيضاء، ط2، 1986. ص15.
[2]- ينظر: تيري إيجلتون، المرجع نفسه، ص16،15.
[3]- آلان تولين، إنتاج المجتمع، تر: إلياس بديوي، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1976. ص213.

وراح يعالج هذه الظواهر في حيزها المكاني والزماني وفي ارتباطها ببعضها"[1]، وراح يتدخل بشكل مؤثر في شتى المجالات الرمزية والشعرية تحديداً، هكذا كما يبدو جلياً أصبح العنصر الاجتماعي، العنصر المكمل للمجالات الثلاثة المتصلة بالقواعد الأربعة الموجهة لمشروع الكتابة المقترح في البيان (البنيسي) حيث يرتبط هذا العنصر الوعي الاجتماعي لمفهوم الأدب، هكذا يغدو مفهوم الكتابة يستهدف أيضا، "بلورة رؤية مغايرة للعالم، تستمد من التأسيس والمواجهة بنيتها الرئيسية. والمجتمع فاعل في وجود العالم وصيرورته، على أن المجتمع العربي، ومنه المغربي لم ولا يختار إرادته بمحض إرادته، بعكس ما تحاول أن توهمنا بذلك ايديولوجية الهيمنة والإستبداد، من خلال مقيداتها ومرويتها. إن المجتمع العربي مغلول في ماضيه وحاضره بالأمر والردع والاستعباد، مُبعَد عن الابتكار والتحرر، وبرغم تحكم الصوت والسيف في مسافة خطواته واتجاهها، فقد استيقظ على تدمير الاخضاع هنا وهناك، بصيغ وأنماط متعددة"[2].

المجتمع والأدب:

إن اعتبار الأعمال الأدبية نتاج لمسارات تاريخية واجتماعية، يمكن اعتباره مدخلا لقراءة وفهم هذا الأدب ولفهم بنيته السوسيولوجية، وقد أغنت المقاربات الواقعية، في هذا التوجه الاجتماعي كدراسة الأدب. وقد كانت لهذه الدعوة، تأثيراتها الواضحة والدالة على مستوى النظرية الشعرية / الأدبية الحديثة، هكذا أصبح للخطاب الشعري، رسالة اجتماعية[3]. لقد استفاد الدرس العربي بصفته البحثية، واستطاع أن يفيد من هذه الانجازات وينتج مقاربات خاصة في النقد الاجتماعي، متأثرة بالفلسفة الماركسية، التي حولت النظر إلى الواقع الاجتماعي في تاريخيته المادية، وأعلنت إسقاط الفوارق بين الظاهرات لتساوي بينها في وحدة أساسها المادي، الذي ليس هو جوهراً متوحداً بذاته وهذا يعني أن فهم واقعية الأدب من حيث هو ظاهرة اجتماعية، يطرح ثلاث نقاط أساسية:

[1]- روبير اسكاربيت، سوسيولوجيا الأدب، تر: أمال أنطوان عرموني، منشورات عويدات، بيروت، 1976. ص213.
[2]- محمد بنيس، حداثة السؤال. ص32.
[3]- ينظر: نازك الملائكة، الشعر العربي المعاصر. ص263.

1- مبدأ الانتماء للواقع الاجتماعي.
2- علاقة الظاهرة الأدبية بالأساس المادي.
3- الطابع الصراعي.[1]

إن الأدب مؤسسة اجتماعية، "أداته اللغة، وهي من خلق المجتمع والوسائل التقليدية، كالرموزية والعروض، اجتماعية في صميم طبيعتها، إنها أعراف وأصول لا يمكن أن تبزع إلا في المجتمع. أضف إلى ذلك أن الأدب يمثل الحياة، والحياة في أوسع مقاييسها حقيقة اجتماعية واقعة، ولو أن العالم الطبيعي والعالم الداخلي – أو الذاتي – للفرد كانا موضوعين من موضوعات المحاكاة الأدبية، فالشاعر نفسه عضو في مجتمع. منغمس في وضع اجتماعي معين، ويتلقى نوعاً من الاعتراف الجماعي و المكافأة"[2].

المجتمع المغربي والشعر:

ظهرت في الساحة العربية، أسماء انقاد تقوم أعمالها لتبلور منهجاً يقوم على أساس المعرفة بالنص الأدبي وتعمل على تطوير النشاط الفكري والنقدي من أجل بلورة مناهج خاصة باللغة العربية.

ومن بين هذه المقاربات / الدراسات، تستوقفنا دراسة (محمد بنيس) بهدف تقديمها ومناقشتها.

وحسب الدراسات المتوفرة في المجالين الاجتماعي والتاريخي، سأحاول، أن أجلي، ولو بعضا من الجوانب المحيطة بالظاهرة الإبداعية التي ندرسها، ونظراً لمحيط الشعراء المغاربة قام (محمد بنيس) بدراسة ظروفهم الاجتماعية، ولاحظ بأنهم "يكسبون عيشهم عن طريق العمل الذهني، يستغلون من قبل البرجوازيين، كالعمل، ولا يستغلون العمال، كما هو وضع البرجوازي، أنهم ينتمون اجتماعياً إلى هذه الطبقة التي اصطلح على تسميتها بالبرجوازية الصغيرة، وهي تشمل في البداية مجموع القطاعات المنتجة على المستوى

[1]- ينظر: يمنى العيد، في معرفة النص. ص43.
[2]- شكري عزيز الماضي، في نظرية الأدب، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1986. ص168،167.

البسيط سواء المدينة أو القروية، مثل: الفلاحين الفقراء، من المالكين الصغار والمزارعين، والحرفيين وأصحاب المراتب أولا، والطلبة وأخيراً المثقفين"[1].

ونظرا لطبيعة الفئات الاجتماعية المتنوعة التي تضمها البرجوازية الصغيرة، وطبيعة موقعها بين الطبقات الاجتماعية الأساسية في علية التغيير الاجتماعي، فهي تبقى فئة من المراتب الاجتماعية غير، "متجانسة، تتحرر بالوضع الذي تحتله بين الطبقات (المسيطرة) التي تعيش من استغلال الآخرين والطبقات التي تعيش من بيع قوة عملها. وعليه فإن البرجوازية الصغيرة تضم جميع المراتب التي تملك رأسمالاً صغيراً أو قطعة صغيرة من الأرض أو مهارة معينة أو مستوى من الثقافة، بحيث تستطيع أن تعيش من موارد عملها، في الإطار التاريخي الموصوف – فتستثمر وسيلة عملها المالية أو الفنية أو الثقافية دون أن تكون بحاجة إلى بيع قوة عملها. ودون أن تشتري قوة عمل الآخرين إلا أحياناً، في نطاق ثانوي"[2].

ومقارنة بالعالم كله هناك تحرر من "سحر الطبقة المثقفة منذ عام 1945، وهو تحرر سياسي الطابع سببته أحداث عالمية محددة، مثل أحداث الفولاغ• في روسيا، وأحداث كوبا والصين"[3]. وبإلقاء نظرة على حالة تأثير الطبقة المثقفة في العالم، نعود للمغرب، والذي كما سبق الذكر تعتبر البرجوازية الصغيرة فيه لا تستحق اسم طبقة حتى، لأنها خليط من بقايا طبقات منحلة.

لطالما كان العمل الشعري هو التعبير الأسمى عند تطلعات الإنسانية والحافظ الأمين لتحركاتها فقد كانت له علاقة مباشرة بالمجال الاجتماعي الحيوي لفئة البرجوازية المغربية والوضعية التي تعيشها داخل المجتمع. فهي التي تجعل منها فئات اجتماعية خارج الصراع الأساسي في المجتمع، لأنه ينبغي أن يؤخذ بعين الاعتبار أن كل مجتمع طبقي يحوي طبقات أساسية وغير أساسية. ذلك أن الطبقات الأساسية هي التي ترتبط بأسلوب الإنتاج

[1]- محمد بنيس، ظاهرة الشعر العربي المعاصر في المغرب. ص347.
[2]- محمد بنيس، الرجع نفس. ص347.
• أحداث سياسية (معارضة) طالبت بتغييرات أساسية في روسيا.
[3]- رولان بارث وآخرون، النقد والمجتمع، تر: فخري صالح، دار كنعان، دمشق، ط1، 2004. ص33.

السائد في مجتمع ما وهي في المجتمع الطبقي المضطهدة، العبيد وملاك العبيد في مجتمع الرق الفلاحون الأقنان والاقطاعيون في الإقطاعية، والبروليتاريا• والبرجوازية في الرأسمالية، هذه هي الطبقات الأساسية في المجتمعات المتناحرة"[1]، وفي رغبة الحديث عن المجال الاجتماعي التاريخي والاقتصادي، على صعيد المغرب، سيكون من الواضح التطرق لتمايز طبقي واضح، كما نعهده في البلدان الأوروبية، وربما عاد الوضع المغربي "لاختلاف السمات المعينة لكل من الوضوح الطبقي في أوروبا والعالم الثالث، كما يعود مبدأ البحث في المراتب الاجتماعية، وهي لا تزال في خطواتها الأولى من اكتساب الأدوات الخاصة، حتى يستفيد البحث من التجربة الأوروبية، دون أن يذهب ضحيتها في حالة عدم تحديد نقاط الفرق بين الطبقات الاجتماعية في كل من هاتين المنطقتين"[2]. لقد كان الواقع الاجتماعي بالمغرب خاضعاً لسلطة المجال السياسي، حيث أخذت الفئات الاجتماعية تتآلف تاريخيا، وتتشكل عبر مسارين هما:

1) مرحلة ما قبل الاستعمار التي تتميز بدورها بثلاث فئات اجتماعية هي: أ- فئة الحرفيين التقليديين، وفئة المثقفين الذين كانوا في الغالب يمتهنون حرفة التعليم، وفئة التجار الصغار.
2) مرحلة ما بعد الاستقلال وشملت أربع فئات اجتماعية هي: فئة الموظفين، وفئة الصناعيين، وفئة أصحاب المهن الحرة (الأطباء، المحامون...) ، وفئة المحاربين[3].

كما عرفت البرجوازية الصغيرة المغربية بعد الاستعمار، تحولات نوعية، ستجعلها قوة اجتماعية فاعلة تلعب دوراً مهما في الحياة المغربية، في مختلف المستويات، اقتصادياً، واجتماعياً وسياسياً وثقافياً، ليس هذا تلخيصاً لتاريخ عالم لا يزال ينطق من بين أدلتنا، ولكنه استخلاص بموضعنا داخل العلاقة بين الكتابة والمجتمع كان الشعر المغربي الحديث،

• ظهر المصطلح الأول مرة في القرن 19 ضمن كتاب (بيان لحزب الشيوعي لكارل ماركس وفريدريك انجلر) ويُقصد به الطبقة التي لا تملك أي وسائل إنتاج وتعيش من مجهودها العضلي أو الفكري.

[1]- محمد بنيس، ظاهرة الشعر العربي المعاصر في المغرب. ص347.

[2]- محمد بنيس، المرجع نفسه. ص353.

[3]- ينظر: بنيس، ظاهرة الشعر العربي المعاصر في المغرب. ص355،353.

أكثر تقدما حين رسّخ "مبدأ الشهادة (السياسية) ونقلها من الخارج إلى الداخل من الماضي إلى الحاضر، من المركز الاحتكاري إلى الهيمنة الوطنية"[1].

لقد فتح استقلال المغرب، منافذ جديدة للبرجوازية الصغيرة فاتسعت قعدتها وتبوأت مناصب حكومية جديدة من أجل القيام بالإصلاحات المناسبة. هكذا أصبح أمر الانفتاح على القضايا الداخلية أمراً ملحاً، بحيث عملت جملة التناقضات التي "انبثقت جذورها قبل الاستقلال، أن تتعمق، وتتسع، ولم يكن في النهاية بدّ من الانفصال داخل الحركة الوطنية عام 1959، كتعبير عن حدة الصراع، ويأس البرجوازية الصغيرة من الاستمرار داخل التنظيم السياسي التقليدي لحزب الاستقلال"[2].

هكذا أصبح التنظيم الذي سعت إلى تحقيقه البرجوازية الصغيرة، ذا طابع تقني، باعتبارها مشكلة من تيارات متناقضة، ومن فئات غير متجانسة، وقد وعى المفكر (عبد الله العروي) أن الدعوة إلى التقنية التي يدعو إليها البرجوازي المغربي الصغير ولا يزال، تحمل في ذاتها ممهدّ لحل عسكري، يقول: "نرى جيداً أن هذا الوعي الداعي للتقنية يبغض علم النفس وعلم الاجتماع التفاضليين، ويلغي حرية الاختيار، ويستخدم تشددا طويلا ورشيقا. وهو يحمل في ذاته ممهداً لحل عسكري (...) إن البرجوازي الصغير يحمل وينشر إيديولوجية مقتضياتها مضادة لشروط معيشة، وهي نتيجة أخرى مترتبة على الانفصام ما بين الواقع والوعي في مجتمعنا"[3]، فالعجز الذي شهدته البرجوازية الصغيرة منذ بدء الاستقلال، لدليل كبير على الهزيمة التي شهدتها هذه الطبقة. إضافة لانهزامها اقتصادياً واجتماعياً.

كان الشعر المغربي الحديث، في ظل هذا المناخ الاجتماعي والسياسي، أكثر تقدماً حين رسخ مبدأ الشهادة، ونقلها من الخارج إلى الداخل، من الماضي إلى الراهن من المعيش إلى المتخيل[4] لم يكن الأدب المغربي بهذا المعنى، في مسار تطور وتغير أشكاله وقيمه "متجانساً فهو متعارض ومتناقض، يعكس من خلال بنيته الخاصة، وفعله غير المباشر تعد

[1]- محمد بنيس، حداثة السؤال. ص33،32.
[2]- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب. ص366
[3]- عبد الله العروي، الايديولوجية العربية، المعاصرة، دار الحقيقة، بيروت، ط1970،1. ص84.
[4]- ينظر: بنيس، حداثة السؤال. ص33،32.

الاختيارات والمواقع والوظائف داخل المجتمع. إن الأدب طبقي، نسبي تاريخي، وكل اختيار هو جواب لموقع فئة من الفئات الاجتماعية، من الصراع الاجتماعي، وهو في الوقت نفسه، حزام يحكم الصلة بين أفراد فئة من الفئات، ويوحدّهم تجاه الاختيارات المتعارضة"[1]؛ شهد المجتمع المغربي خلال مرحلة السبعينات من القرن الماضي، حراكاً سياسيا ونقابياً لافتا، قوبل هذا الحراك، بجملات قمع مؤلمة استهدفت ضرب العمال والفلاحين ورجال التعليم والطلبة بالاعتقال والامتصاص والمحاكمات، ويكفي أن نذكر حل المنظمة الطلابية والاتخاذ الوطني لطلبة المغرب؛ لقد كانت هذه المرحلة، مرحلة المواجهة بين قوى التغيير وقوى الاحتكار، إذ تشير احصائيات الوضعية الاجتماعية في المغرب خلال هذه المرحلة إلى جمود قاتل في جميع القطاعات الاجتماعية والمهنية ففي قطاع الصحة مثلا: لم يتطور عدد الأطباء، فظلت النسبة (7.5)، وبالنسبة لقطاع التعليم لم تتطور نسبة المتمدرس إلا بـ (2.18%)[2].

يمكن تبرير هذا الحراك النضالي، سياسيا وطبقيا بالنظر إلى طبيعة علاقات التبعية والاستغلال واللاديمقراطية المهيمنة في هذا المجتمع. فالثقافة السائدة في المجتمع، هي ثقافة الطبقة المسيطرة على المستوى السياسي والاقتصادي وعلى هذا الأساس يمكن اعتبار كل ثقافة مضادة لما هو سائد، خطراً إيديولوجيا يستوجب القضاء عليه. ومن ثمة فإن الصراع الإيديولوجي الثقافي هو، "وجه من وجوه صراع طبقي قائم بالفعل. والثقافة السائدة تجد دائما مجالات واسعة، لتمرير محتوياتها، كالصحافة والإذاعة والتعليم (...) وإن نظرة متفحصة لهذه المجالات تبطل كل شك في أن الثقافة السائدة وطنيا وعربيا هي إما ثقافة رجعية أو ثقافة برجوازية إمبريالية"[3]. فإذا كان الواقع المغربي قد اتسم خلال هذه الفترة بتحركات جماهرية واسعة النطاق، تجلت في إضرابات الطلبة والعمال.

[1]- بنيس، المرجع نفسه. ص33.
[2]- ينظر: عبد الله راجع، القصيدة المغربية المعاصرة. بنية الشهادة والاستشهاد (ج2). ص141.
[3]- عبد الله راجع، المرجع السابق. ص144.

المسألة التي تطرح نفسها هنا بإلحاح، تلك المتعلقة، "بالكيفية التي تعامل بها، المتن المعاصر مع حركة الواقع من جهة، ومدى استجابة هذا الواقع للمتن من جهة ثانية"[1]. فأطروحة (محمد بنيس) لا تطمح إلى تصنيف الأشكال والرؤى. والبحث في أصولها وأهدافها الاجتماعية. عر التاريخ بقدر ما تريد، "التوكيد على العلاقة بين النتاج الأدبي والواقع الاجتماعي من ناحية، وعلى نسبية النتاج ضمن نسبية المجتمع والقيم، هذه بديهيات"[2]. وأصبح الكثير يُنكرها. و يميلون لوهم الشكلانية، إن الكتابة فعل تحرري، وهي أبعد ما ترى إلى النص كذرة مغلقة، يوجد من باطن أدلة لم ينحتها تاريخ اللغة والذات والمجتمع"[3]، هكذا لا يزال الشعر المعاصر بحسب (بنيس) يفهم المجتمع في ضوء "وثنية مانوية، الظلام والنور، الخير والشر، الأعلى والأسفل. القوي والضعيف، تحكمه رؤية مطلقية متعالية"[4].

هناك علاقة لا يمكن إنكارها بين أشكال السياسي، والطبقات الاجتماعية المطابقة لها، وهي علاقة غير مباشرة، وشبه برانية عن المجتمع المغربي، وهو ما يؤكده المفكر (العروي)، يقول: "إن قرارة كل إيديولوجية من إيديولوجياتنا يوجد حقاً مدلول طبقي، لكنه لا يتعلق بالدرجة الأولى ببنية المجتمع العربي، بل أن ذلك المدلول هو بالعكس، الذي يساعد بقوة هذه البنية على التبلور، دون أن يكون، رغم ذلك، السبب الأولي لهذا التكون في طبقات"[5]، تتعضد طبيعة العمل الأدبي، الاجتماعية والطبقية، أكثر عندما نستوعبه كعمل، "جماعي، متنصّل من كل نزعة فردية، فهذا العمل الأدبي، الممارس من قبل مجموعة من الكتاب، يؤكد صفته الطبقية، ولذلك فإن ظاهرة الشعر المغربي المعاصر هي تجسيد لوعي تاريخي محايث لوعي طبقي حتما، وعي تاريخي لأنها تمثل الوعي الأكثر تقدما في المرحلة

[1]- عبد الله راجع، المرجع نفسه. ص146.
[2]- محمد بنيس، حداثة السؤال. ص33.
[3]- محمد بنيس، المرجع نفسه. ص33.
[4]- محمد بنيس، المرجع نفسه. ص33.
[5]- عبد الله العروي، الإيديولوجية العربية المعاصرة، ص74.

التاريخية التي وجدت فيها، وهي بذلك تلبي رغبة التحول والتغير التي أصبح الواقع الموضوعي يدق أبوابها بعنف"[1].

هذه الصبغة الجماعية التي طغت على هذه الظاهرة الشعرية، من خلال التجانس الملموس على صعيد قوانين الكتابة ككل، تزيد من حدة الإقناع بطبيعتها الطبقية لذلك طرح الخطاب الشعري المغربي المعاصر "باعتباره إدانة مهادنة لسلطة الإرهاب والحجْر والإرغام، تمارسها الأقلية ضد الأغلبية، على أنه خجول في تشبثه بالحياة، حين سقط في شراك المتعالي والمطلق وهو يقرأ المجتمع في جموده لا في سيرورته، من خلال رؤية وثنية مانوية، ميتافيزيقية غالباً دوماً، الأولى في الأعلى والآخر في الأسفل، يمارس الغالب قهر المغلوب، هذا هو قانون الآني والتاريخي لدى هذا الشعر"[2].

يؤكد (بنيس) على أن "الكتابة عشق شهواني مفتوح للحياة، تمنح للغة إمكانية التجدد، وللذات حق متعتها الفيزيولوجية والبيولوجية، وللمجتمع فسحة علائقه وقيمه التحررية"[3] من خلال محاولتنا لاستيعاب الواقع الاجتماعي لتجربة فئة البرجوازية الصغيرة، نلاحظ وجود بنية تحكمها حدّدناها (بالهزيمة) و (الانتظار)، ولعل أهم نقطة تحول في الصراع الاجتماعي بالمغرب، هي المتمركزة في انتفاضة 23 مارس 1965 التي بدأتها البرجوازية الصغيرة، وخاصة التلاميذ والطلبة في معظم المدن المغربية، وكانت المطالب المرفوعة تتمحور حول ضرورة إقرار سياسة وطنية بعيدة عن أي تبعية للمركز الاحتكاري وتخلص المجتمع المغربي من الاستغلال، فالخطاب الشعري المعاصر بالمغرب، اتخذ لنفسه بنية (السقوط) و (الانتظار)، وهي نفسها بنية (الهزيمة)، و(الانتظار) نفسه على المستوى الاجتماعي والتاريخي. لا يتطابق مع الواقع المغربي ولا يعكسه، فبنية المتن الشعري المعاصر بالمغرب تختلف جذريا عن بنية الواقع الملموس، فهي ترتكز في الأذهان والإحساسات، ثقل الهزيمة، وانتظار المستقبل، ومن ثم فإن المتن قراءة قاصرة لواقع

[1]- محمد بنيس، ظاهرة الشعر العربي المعاصر في المغرب. ص338.
[2]- محمد بنيس، حداثة السؤال. ص33.
[3]- محمد بنيس، حداثة السؤال. ص34.

متفجر، ومتغير، ومتصارع وهنا تكمن المفارقة بين الحديث عن الواقع، وبين الواقع نفسه[1]. ذلك أن المجتمع يفهم في ضوء رؤية (وثنية مانوية) تعدل بين الثنائيات الميتافيزيقية، وليس غريبا أن يتبناها كل من العاجز والمستبد، فهما معاً يدوران في مجال معرفي واحد موحد، ولا يتم التمايز، وتنكشف المفارقة إلا بالخروج على دائرة الانغلاق المتعالي"[2]. هذه الرؤية النافذة لطبيعة النص الشعري تعلم القناعة والرضي، هي بالطبع قيم الاستسلام والمذلة، لذلك يستوجب نقدها "بمساءلة المجتمع ونقد قيم ثوابته الأخلاقية والسياسية والفكرية. مجتمعنا العربي، ومنه المغربي، طبقات متكلسة من القيم المتعالية، تنفي الفعل والمبادرة والخروج والتحرر، فمطلقية الوحدة القديمة غير منفصلة عن مطلقيتها الحديثة، وأجلى مظاهر الوحدة في المجتمع العربي هي الإرهاب والقمع، هذه هي الوحدة السائدة التي يرفعون لها اليافطات، ويلغِّمون بها الثقافة"

فالمجتمع المغربي مُبرر بأصولية الثبات ، و مطوَّق بالقيم المتعالية، و هو نقيض المجتمع الممكن و الاحتمالي ، إن ثقافته تبعا لذلك ملغمة، و ليس التراتب إلا "عنف أقلية مستبدة، و ليست القيم إلا نسبية تاريخية، بهذا الوعي النقيض تتقدم الكتابة ، لإثبات و لا استسلام، و إنما حركة مسترسلة قد تخف و قد تتوتر، و تقعيد القيم من اختلاف الإنسان، كلٌّ خاضع للتحول. لا تعمي الكتابة عن رؤية المجتمع في تبدلاته اللانهائية و لا تكف عن ملاحقة إنسانية الإنسان".[3]

إن هذا الوعي بالكتابة لا بد أن يقوم على أساس اختراق متعاليات الغرب التي تسربت إلى الممارسة العربية باسم التفوق الغربي، بهذا يصب نقد متعاليات الشرق، يتساوق مع نقد متعاليات الغرب، بهذا المعنى ، تصبح الكتابة معزولة عن التقسيم الحضاري : للشرق و الغرب، بحيث تسترد آثار الجسد الفردية و الجماعية أحقيتها في(اللغة)،(الذات)،(المجتمع). حيث لا تغدو الاستفادة من المعرفة الغربية النقدية بدعة[4]؛ و لن يتم هذا ‘لا باعتبار الكتابة، رؤية /حساسية مغايرة، لها الوعي النقدي كأساس لإعادة

[1]- ينظر: محمد بنيس، ظاهرة الشعر العربي المعاصر في المغرب. ص378،377.
[2]- محمد بنيس، حداثة السؤال. ص34.
[3]- محمد بنيس، المرجع نفسه، ص 34.
[4]- ينظر، محمد بنيس، حداثة السؤال، ص 34.

بنية اللغة و الذات و المجتمع، يقول (بنيس) : "لا تأسيس بدون مواجهة، و لا مواجهة في بعد عن التأسيس"[1] هذا ما دفع(بنيس) إلى كتابة بيانه الشعري حيث دعا إلى مشروع كتابة ينهض على مواجهة بنية السقوط و الانتظار من خلال القواعد الأربعة لمحتمل الكتابة- لا بداية و لا نهاية للمغامرة، النقد أساس الإبداع، لا كتابة خارج التجربة و الممارسة، لا معنى للنقد و التجربة و الممارسة إن لم تكن موجهة للتحرر). و الاقتراب من هذه القواعد بالتماس المجالات الثلاث المتعلقة بها اللغة، الذات، المجتمع، و ذلك بالانتقال من بنية السقوط و الانتظار إلى بنية المواجهة و التأسي. هذا كان تنظيراً.

[1]- بنيس، المرجع نفسه. ص35.

الفصل الثالث

❖ **المبحث الأول:**

دراسة البنية الزمانية:

نطرح في هذا الفصل، مقاربة إجرائية للنصوص (البنيسية)، قصد امتحان مدى التوافقات بين الأطروحتين، النظرية والإجرائية في منظومة /مشروع (بنيس) الحداثي، ولذلك تتوخى هذه المقاربة، منهجا تحليليا يقوم على مستويين: مستوى وصفي ينقص تشكيلات الإشارات الأسلوبية، ومستوى تأويلي. ومن ثمة فإن الهدف من القراءة هنا لا يتعدى كونه جهدا تأويليا لا ينبغي تقرير النتائج، وإنما يسعى إلى تقديمه باعتبارها أحد العوالم المتعددة للنص الشعري. ذلك لأن البنية التعبيرية للقصيدة، هي بالأساس احتمالية؛ باعتبار أن (محمد بنيس) مؤسسة ثقافية بحد ذاتها. قد قمنا بدارسة مشروعه التنظيري من خلال بيانه الشعري (بيان الكتابة) وذلك من خلال كونه منظرا، وفي الفصل الثاني من الدراسة ركزنا على اللغة باعتبارها ما يركب النص زمانا، ومكانا ونحوا، فمن حيث الزمان وكما رأينا أصبحت الكتابة مضادة لحتمية البداية والنهاية أما بنية المكان فتمثلت في الخط المغربي، وبياض الصفحة وسوادها، أما بنية النحو تدرس طبيعية البنيات النظمية والصرفية التي تتحكم في تحديد المتتالية.

وكون (محمد بنيس) شاعرا. دفعني لطرح سؤال مهم جدا: إن ما قام (بنيس) بالتنظير له في بيان الكتابة وما دعا إليه عبر محتمل الكتابة، وخصص له شعرية اتسمت "بشعرية التجاوز والانفتاح"- تجاوز من خلال فعلي المواجهة والتأسيس وانفتاح على كتابة شعرية جديدة من خلال البنيات الثلاث التي سبق ذكرها -، مشروع مكتمل من الناحية النظرية، فهل ما قام به (محمد بنيس) كفعل تنظيري قد قام بتطبيقه في ممارسة نصية عبر شعره؟

هذا ما سنقوم بدراسته في الفصل الثالث في هذه الدراسة، من خلال قراءة دواوين للشاعر (محمد بنيس) نبحث فيها عن بنيات الشعرية العامة: (البنية النحوية)، (بنية الزمان)، (بنية المكان)، ذلك أن (بنيس) يفتح في الشعر المغربي على العموم "دروبا جديدة يرتاد بها الحداثة بآفاقها الرحبة، إنه يتجاسر بشجاعة على الوضع الشعري الحالي، ويحاول

بإمكانيات متواضعة لا زالت تحتاج في حد ذاتها إلى الصقل والتجريب تخطي هذا الواقع الأدبي وتجاوزه إلى أبعد مدى مستلهما التجارب العربية في هذا المجال ومستفيدا منها (...) من هنا كانت الأبعاد الزمكانية ذات دلالة تعبيرية تدخل في صميم العمل الشعري، وترتبط بالمضمون ارتباطا عضويا فتشترك في معمارية النص الشعري.[1]

1- البعد الزماني:

نبدأ بتقصي البعد الزماني في بعض نصوص (محمد بنيس) الشعرية، واختبار مدى وفائه لأطروحاته النظرية على مستوى الإبداع الشعري. إذ يدخل البعد (الزماني). ضمن المقومات الماهوية للشعر، ويتمثل في "التعبير السمعي، أي الإيقاع الموسيقي للشعر. إن القدماء أولوا موسيقى الشعر عناية فائقة إلى درجة تحديد النغمات الموسيقية التي توقع عليها القيتارة العربية، واستطاع (الخليل بن أحمد الفراهيدي) أن يحصر الأوزان العربية في ستة عشر وزنا لا يجوز الخروج عنها وتجاوزها".[2] كما كانت الأبيات تقوم على نظام الشطرين، ويمكن أن تتمثل في هذا المقام الافتتاحي من معلقة (عنترة) التي يقول فيها:

هل غَادَرَ الشُعراءُ من مُتَرَدّم أم هلْ عرفتَ الدَار بعدَ تَوَهُّم

يَا دَارَ عَبلة بالجِواء تكَلّمي وَعِمي صبَاحًا دَارَ عَبْلة واسْلمي

فَوَقَفتُ فيها نَاقتي وكَأنّها فدْنٌ لأقضِي حَاجة المتَلوّم"[3]

إلا أن هذا الشكل جمد الإيقاع العربي، هذا ما قاله النقاد القدماء، وانهالوا بالهجمات العنيفة على الشعراء وأحصوا هفواتهم الوزنية، حيث كان الوزن مقياسا للشاعر لا يجوز هتكه بأي حال من الأحوال، وتجاهلوا الشاعر بانفعالاته وأحاسيسه، لكن النقد في ذلك الوقت أصبح يُؤتي ثماره ويستجيب للظروف، وبدأ يخرج من إيقاعية العصور القديمة وتمثل ذلك في الموشحات الأندلسية، لكن الشعر العربي لن يتحرر من هذا كله، إلا في العصر الحديث وذلك بظهور القصيدة الحديثة، ممثلة في جيل شعراء- متمرد- لديه رغبة

---

[1]- بن داود عبد اللطيف، "في اتجاه صوتك العمودي"، مجلة الثقافة المغربية، ص 90.

[2]- بن داود عبد اللطيف، المرجع نفسه، ص 85.

[3]- أبو عبد الله الحسين بن أحمد بن الحسين الزوزني، شرح المعلقات السبع، دار الكتاب العربي، بيروت، 2004، ص 129.

جامحة في تغيير الأشكال القديمة بموضوعاتها وموسيقاها، هي رغبة تولدت في الشعر ونمت لتفسح المجال للتجاوز والتخطي والانفتاح على عصر الحداثة. اخترقت هذه الحركة الشعرية الحداثية المغرب. وقبله الأقطار العربية بالمشرق، تجربة الخروج على تقاليد وقوانين الشعر عند العرب، ماضيها وحديثها.

اتضح بالخروج من البنية الإيقاعية الموروثة عن القصيدة الجاهلية، والموشح الأندلسي، وقد انفجر النص الشعري المعاصر بالمغرب من "الرغبة الملحاحة في تحطيم نص شعري آخر وهو العمودي الذي كان، وما يزال يؤدي أدواراً غير مستقلة في مجتمع تحولت بعض أسسه المادية عن وضعها القديم، وتجسد فيه روح الطموح إلى التغيير والتحرر والابتكار"[1] .

وأصبح الإيقاع الموسيقي في هذا الشعر لا ينبع من التزام الشاعر بالتفعيلة الواحدة وتكرارها إلى ما لانهاية ولكن ينبع من هذا التآلف الموسيقي الذي تكونه الكلمات في تماسكها وتسد بعضها إلى البعض بتلقائية، فإذا كان الوزن التفعيلي لا يختلف في مظهره الخارجي عن الوزن البحري من حيث الجهر الموسيقى، والرتابة والنغمية ، لأن قعقعته وجلبته شكلية محضة، خارجية تطفو على المعنى الشعري ولا تداخله أو تشاكله، فإننا بالعكس نحس في شعر (بنيس). "هذا الإيقاع الداخلي المتنامي من أعماق العبارة الشعرية يتخلل المشاعر والأحاسيس ويساوقها فيعلو ويرتفع في حالة الهيجان، كما أنه يسكن ويهدأ حينما يتراجع الشاعر إلى الذات وينهمك في تحليل أفكاره عندما تلابسه فكرة غزيرة يتوخى بسطها"[2] . ويمكن ملاحظة ذلك بسهولة، إذ يبدو الشكل الشعري بالنسبة إلى الشاعر (بنيس) شكلا متجاوزا حدود العمودية الشعرية، يعتمد على الوزن التفعيلي ويمن ملامسة هذه الظاهرة الإيقاعية في المقطعين التاليين حيث تختلف الأنغام الموسيقية باختلاف الأحوال الانفعالية للشاعر.

[1]- محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 45.

[2]- بن داود عبد اللطيف، المرجع نفسه، ص 86.

يقول (محمد بنيس) في نصه: "هوشي منه أنت الحلم أنت الحقيقة":

"جئْناك اليَوْمَ من قبلُ جبَالَ الرّيفْ
ونَشرنَا العَمَّ هنَا
وهُناكْ
أدغالٌ واحدةٌ
جَمَعتنَا الرّيف
وَطنٌ الألبَاب وأشجار التينْ
هَلْ نَنْسَاكَ وأنتَ لنَا؟
والعَمُّ عَلامتُنا؟
طوَّقناك بأُلْفَتنَا وقبيلتَنا ومتَاع الجسمْ
هَرَّبْنا إشعارَكَ منْ أَنفاقِ مُحيط الأُذُنْ
ودخَلْنا فَصْل النَّارْ"[1]

يمزج الشاعر هنا بين ثورتين مختلفتين (ثورة فيتنام بزعامة هوشي منه)، (وثورة الريف المغربية بزعامة عبد الكريم الخطابي)، وذلك تعبيرا على النضال المشترك للشعبين المغربي والفيتنامي، وهذا الموضوع يستدعي انفعالا خاصا وإحساسا متميزا يتطلب صخبا موسيقيا يكون في مستوى الحرارة الانفعالية الداخلية، لهذا استعمل الشاعر الإيقاع السريع الذي تفاعلت أنغامه مع المعاني التي أراد الإيحاء عليها عبر الموسيقى، وذلك عبر حروف المد المفتوحة التي تتوالى في المقطع حتى تزيد على العشرين، فحروف المد مناسبة للانفعالات المتوترة التي يعبر عنها الشاعر في المقطع (جبال، أدغال، النار، أشجار) فالحس المرهف الموسيقي للشاعر إضافة إلى وعيه بالخصائص الصوتية للكلمات التي استعملها والتي يستغرق نطقها مدة زمنية أطول يقضيها الحبل الصوتي مرتفعا إلى الأعلى.

[1]- محمد بنيس، في اتجاه صوتك العمودي، مطبعة الأندلس، الدار البيضاء، 1980، ص 110.

إن العناصر التي تصل (بنية الزمان) في المتن الشعري المعاصر بالمغرب، ثلاث وحدات أساسية هي: البيت الشعري، والقافية، والبحور الشعرية.

1- البيت الشعري:

كان البيت الشعري ذا أهمية قصوى عند العرب، وقد حظي باهتمام كبير، حتى أنهم أنزلوه منزلة "أعلى من القصيدة كبنية متكاملة وقد تحدث بعض النقاد عن البيت العربي (كالقاضي الجرجاني، ابن رشيق...) تحدثوا عنه كوحدة منفصلة عن النص ككل"[1]

وبنية البيت في المتن الشعري المعاصر في المغرب له مفهوم خاص، حيث يتميز بوقفة تحد من اندفاع الأدلة، وهذه الوقفة" تتجسد بصمت أو بياض، ويمكن أن نحدد ثلاثة قوانين لهذه الوقفة وهي:

أ- وقفة دلالة ونظمية وعروضية: تتجلى في مقدرة الشاعر على إحداث انسجام بين الوقفة العروضية والدلالية والنظمية معا، وتكون فيها الأبيات قامة عروضيا ودلاليا ونظميا، وكل بيت من المقطوعة التي سنتمثل لها من شعر (بنيس) موجود بذاته لا بغيره.

يقول (محمد بنيس) في قصيدة "الحب سلطان".

في الحُبّ تخْضعُ وتشْقَى
في الحُبّ تموتُ مرَّاتٍ وتَرْضى
في الحُبّ تُطيعْ
في الحُبّ يبْطُلُ الممنوعُ
المرْذُولُ
المَهجُورُ
المُحرَّمُ[2]

[1]- بن داود عبد اللطيف، المرجع السابق، ص 86.

[2]- محمد بنيس، كتاب الحب (شعر)، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 2009، ص 30.

ب- وقفة عروضية فقط: وفيها تلتقي الأبيات، فيما بينها، دلاليا ونظميا، وتنفصل عروضيا فهذا القانون يعتمد على احترام الوقفة العروضية، ونسق الوقفة النظمية والدلالية.

يقول (محمد بنيس) في قصيدته "أنا لا أنا":

أنا الذي رُبّيتُ بَينَ حُجور النّسَاء
بَينَ أيديهنَّ نشَأتُ
وهُنَّ اللوَاتي علمْنَني الشعرَ والخطَّ والقُرآن
ومِنْ أسْرارهِنَّ علمْتُ ما لا يكادُ يعْلمَه غَيري
أنا الذي يَقُولُ: الموْتَ أسْهلُ من الفراقْ
هَذه شَريعَتي
أن أبوحَ لأهْل الصّبَابَة
في بغدادَ وفاسَ
وقُرْطُبة
والقيْروان
أن أصاحِب الدَمعَة إلى وسَاوس حُرقتهَا
أن أُبَارِك وردَةً بين معشوقٍ وعاشقٍ
وأكتُبَ لكْ
عَنْ هذه البَذْرة التي تَكْفي
لكلِّ منْ يكُونْ
بيْن مسَالِكِ السَّمعِ والبصَرْ
في حضْرَةِ
الجُنونْ[1].

[1]- محمد بنيس، كتاب الحب، ص 13، 14.

ج- وقفة محدودة البياض: هنا يعمد الشاعر إلى تحطيم الوقفة الدلالية والنظمية والوقفة العروضية أيضا، ولا يوقف البيت في هذه الحالة إلا البياض، وكانت قد أطلقت الشاعرة (نازك الملائكة) مصطلح – التدوير- على البدايات الأولى لهذه الأولى وذلك في كتابها قضايا الشعر العربي المعاصر.

يقول محمد بنيس في قصيدة "الحب بلاغة"

في الفرج، فمنْ أحبَبْنَاه أعطينَاهُ فُرجَنا، ومن كَرِهْنَاهُ منعْناه عنْهُ، ومَنْ
أحبَبناه زدْناهُ مِنْ أيدينا واستَقْنَعْنَا منهُ بأدنى شيءٍ، وإنْ لمْ يكنْ له مالٌ
رضِينَا بهِ، وَمَنْ أبْغَضناهُ أبْعدناهُ ولوْ أعْطَانَا وأَغْنَانَا[1]

2- القافية:

استعدى الشعراء المعاصرون بالمغرب، على النص الشعري التقليدي، وشجوا بنيته من خلال اعادة تركيب قوانين البيت، فحطموا هذه البنية الموروثة، كتكامل وتفاعل عضويين بين كل القوانين المستحكمة في تركيبها. وقد كان تحطيمهم لبنية البيت التقليدي على النحو الذي سلف ذكره، خطوة نحو اتخاذ موقف من القافية هي الأخرى، ما دامت ملتصقة بالشكل القديم، من مطلع القصيدة حتى نهايتها، وقوانين بنية القافية في المتن الشعري لدى (بنيس)، لا تختلف عن قوانين القافية، حيث حطمت بنية البيت، وواجهت القافية وأعادت تركيبها وفق قوانين ثلاثة هي:

أ- وحدة القافية والروي:

هي الأقل استعمالا في تركيب البنية الجزئية للقافية والمتن الشعري المعاصر، ويعتمد على وحدة القافية والروي في مجموع وأغلب ابيات النص، يقول (بنيس) في قصيدة الكلمة:

كَلِمتي خضْراءُ يكْسُوهَا السحرْ
أغْصَانُها تخْرجُ من جِذْع الفناء والصُّوَرْ

[1]- محمد بنيس، المرجع نفسه، ص 62.

إذا مَشَتْ، في الحقل هبَّتِ الطيورْ
صُبحًا دفيئًا بالعُطورْ[1]

في هذا المثال نلاحظ توظيفه وحدة القافية والروي في مجموع الأبيات الأربع وتمثل في حرف الراء.

يقول (محمد بنيس) في مقطع من ديوانه : ورقة البهاء*

الجِنانِ بَسَطْنَ حبَّ شعيرهنَّ أمَامهُنَّ
جَعَلْنَ مِنْ خَزِّ السُّطوح مزَارَهُنَّ عقَدْنَ
مِنديلاً على الخُرصَانِ أوْ قَدْنَ القنادِيل
التي عَلَّقْنَاهَا بين المجازاتِ انتسَبْنَ
لأبْعَدِ اللَّحظاتِ مِنْ حُلمُ المساءِ نشَرْنَ[2]

ظهرت أغلب أبيات المقطع على نفس القافية والروي (حرف النون):

ويقول أيضا في قصيدة: وجها لوجه

إني طَربتُ إلى شَمسٍ إذا غربَت
كانَت مغارِبُها جَوفَ المقَاصير
ليسَتْ من الانسِ إلا في مُناسَبَة
ولا منْ الجِن إلا في التصَاوير
فالوجهُ جَوهرةٌ والجِسم عَبهرةٌ
والريحُ عَنبرةٌ والكل منْ نُور[3]

وردت القافية في هذا المقطع من قصيدة (وجها لوجه) موحدة في حرف الروي(الراء).

---

[1]- محمد بنيس، "الكلمة"، ديوان ما قبل الكلام، الأعمال الشعرية (ج1)، ص 40.

* ديوان ورقة البهاء للشاعر محمد بنيس لا يوجد به قصائد معنونة كباقي الدواوين ، اكتفى فيه الشاعر بمقاطع شعرية في كامل الديوان

[2]- محمد بنيس، "ورقة البهاء"، دار توبقال، دار البيضاء، ط2، 2000، ص 46.

[3]- محمد بنيس، "وجها لوجه"، كتاب الحب، ص 91.

ب- تزاوج وتناوب القافية، ثم تحطيم وحدة الروي:

يعتبر هذا القانون الأكثر تدولا في المتن الشعري لدى (بنيس)، وهو يقوم على القافية المتزاوجة والمتناوبة من جهة، وعلى تحطيم وحدة الروي من جهة ثانية، وقد اتخذه/جربه الشاعر (بنيس) باعتباره مجالا تعويضيا عن الحرية المفقودة يقول (محمد بنيس) في قصيدته "مواسم الصفات:

حَانَ الوقتُ

حَانَ الوقتُ

فامنَح أنفَاسَ الوشمَة ذاكرةً

تتَعلقُ عَرشَ الماء

وانفُخ في أورَاق تَتزَنرُ بالحُلم رُباعيةً

تَروي عنْ سيدتي الأنوَاء

فلي الآنَ انصرفت كَلماتُكَ طائعةً

حتى اكتملَت في طاعتها الأضواء[1]

نلاحظ هنا التناوب بين القافية، حرة (التاء المربوطة) مرة، وحرف (الهمزة) مرة أخرى، كما نلاحظ أيضا تحطيم الروي الموحد وذلك راجع للقافية المتزاوجة والمتناوبة.

- ويقول أيضا في قصيدة "موسم الواقعة":

يُعاشر قُبةَ نفي

قديم

مسا

لكِ هذا الخَرابِ الصدِيق

يُعاشِرُ قُبةَ نفيٍ

قديمٍ

[1]- محمد بنيس،(مواسم الصفات)،ديوان مواسم الشرق،دار توبقال،الدار البيضاء،ط4، 2000.ص74

مسَا

رِكِ هذا الخرابِ الصديق

يُعاشر قُبةَ نفيٍ

قديمٍ

مسَا

لَكِ هذا الخراب الصديق[1]

ويقول أيضا في قصيدة "مسكن لدكنه الصباح":

دَمٌ بعيدٌ

دمُ يَمضي مُلوثاً سماءه ومَن سِوَاهُ في الصبَاحِ

دَمٌ وحيد

دَمٌ لَهُ من التُرابِ قِسطُه لَهُ انشقاقُ حجرٍ له مجازة الرياح

دَمٌ عنيد

دَمٌ أتى مُضطَجِعاً في عَفَنِ الضجيجِ أو جَلطتِه هي الجناح[2]

نلحظ هنا أيضا التناوب بين القافيتين ، و يظهر ذلك بين حرف(الدال المسكون) و بين حرف (الراء المسكون) أيضا ، مع غياب الروي الموحد.

يقول أيضا في قصيدة : "الطائر الغريب" ، من ديوان(شيء من الاضطهاد و الفرح) :

رُبمَا يأتي زمانٌ

تَرِثُ الأرضُ نِدَاءَ الضحكَاتْ

رُبما يأتي زمانٌ

يلْمَعُ القلبُ بظِلِ النقَراتْ

رُبمَا يأتي زمانٌ

[1]- محمد بنيس، "موسم الواقفة"، ديوان مواسم الشرق، ص 140.

[2]- محمد بنيس، "مواسم الشرق"، ص 196.

يَتدفقُ رقْصٌ منْ أعَالي الحسَراتْ
رُبمَا يأتي زمانٌ
يَقْفِز النهرُ حَنيناً لهُبوبِ الضوءِ على الشجَراتْ
رُبمَا يأتي زمانٌ
أرفعُ رأسي مُبتَهجً ببواقينِ الكلماتْ[1]

يظهر جليا في هذا المقطع التناوب بين حرف الروي مرة (حرف النون) ومرة أخرى (حرف التاء)، (زمانْ، ضحكاتْ)، (زمانْ، نقراتْ)، (زمانْ، حسراتْ)، (زمانْ، شجراتْ).

ج- التحلل من القافية، ثم البحث عن قافية داخلية:

يوظف الشاعر هذا المعطى الشعري لفك التقليد الذي لا طالما ظن أنه يقيد حريته الإبداعية متجاوزا القانونين السابقين، مؤكدا على رغبته في البحث عن بديل القافية بمفهومها التقليدي وذلك بإعادة ترتيب البناء الداخلي النص، - المقصود بهذا هو إمكانية تفجير قافية داخلية غالبا ما يستحيل على نهاية البيت تمييزها، ومحاولة في ايجاد إيقاع داخلي يساهم في تأسيسها عرض القصيدة، بدل عروض الشعر.

يقول (محمد بنيس) في قصيدة: "موسم الواقعة"

مِن أي نداء يشتَقُ فضَاءُ الزُرْقَةِ وَحْدَتَهُ
مِنْ أي حَصَاةٍ أُلْفَتُهُ
أقْوَاسَهُ مِنْ أي الكَلمَات
لا السمَاءُ قرينةُ سِريَ لا
تدْوينُ الغُصونْ
لا الدماليجُ انعقدتْ في نَاري لَا
تَرْتيلُ الحُصونْ
يتقدمُ في وجهي لَا

[1]- محمد بنيس، "الطائر الغريب"، الأعمال الشعرية(ج1)، ص 124

العَنْبرُ لا
ايقاعُ المُنْحدراتْ
يتعشقُهُ نفَسُ الرئتينْ هي اللحظاتْ
تتكونُ
من ميرَاثِ الضوءِ طريقَتُها
من تهليلاتِ النُخَيْلات خُرافتُها
كُنتُ الواحِدَ
كنتُ الاثنينْ
لا الواحِدَ صرتُ إلى الاثنيْنِ
توجهتُ أُعجلُ مائي
أن هذا غزوٌ "شفقيٌ يُنشدُ"
أسْمائي[1]

يقوم المقطع في هذا الشاهد الشعري على مستويات من القافية الداخلية، بين المفردات من بينها: (الغُصّون، الحُصلاِون)، (يتقدَمُ، يتعشَقُ)، (تَدْوين، تَرْتيل.

ويقول في قصيدة "حياد": من ديوانه (هبة الفراغ)

يَبْدو أن الورقَة.
تَأخُذُ مِنكَ مسَافاتٍ هاجِعَةً
يبدُو أن الوَرقةَ
تأخذُ منكَ مسافاتٍ هاجعةٍ
يبدُو أن فراشاتِ اليقظَة
تهْصَر شيئاً يَتَكلسُ فيكْ
وتهاجرُ منْ

[1]- محمد بنيس، "مواسم الشرق"، ص 143، 144.

ألم

لمساراتٍ أوجع

من

ضحكاتٍ منتصرهْ[1]

نلاحظ نفس الشيء في هذا المقطع، حيث يقوم على مستويات من القافية المتعددة بين: (مسافات، فراشات)، (مسارات، ضحكات)

3- البحور:

من خصائص التجربة الشعرية المعاصرة بالمغرب اعتمادها على البحور الشعرية المعروفة في شعرنا القديم، وبذلك تختلف هذه التجربة عن قصيدة النثر التي تشكل رافدا من روافد الشعر المغربي الحديث.

والطريق الذي سنسلكه في التعرف على البحور الشعرية في المتن الشعري المعاصر بالمغرب يتخذ سبيلا، هو وضع رسم يسجل أنواع البحور التي استعملها بنيس في دواوينه.

الدواوين / التفعيلات	ما قبل الكلام	شيء عن الاضطهاد والفرح	وجه متوهج عبر امتداد الزمن	في اتجاه صوت االعمودي	مواسم الشرق	مسكن لدكنة الصباح	ورقة البهاء	هبة الفراغ	كتاب الحب	المكان الوثني	نهر بين جنازتين
فاعلن	1	9	7	34	14	2	19	33	1	7	7
متفاعلن	3	11	2	2	11	3	14	14	1	22	14
مفاعلين	5	7	1	10	9	4	5	12	0	22	9
فاعلاتن	2	6	5	14	4	3	15	16	0	9	5
مستفعلن	1	7	11	5	7	3	10	6	4	2	4

[1]- محمد بنيس، "هبة الفراغ"، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 2007، ص76.

فعولن	3	1	2	2	9	0	2	3	0	0	1	1

هذا الجدول يمثل الصيغة المفردة للتفعيلات الست: "التي يبدو من النظرة الأولى أن كل التفعيلات تشتغل في الأعمال الشعرية ما عدا ديوان (كتاب الحب) الذي يستوعب نصوصا غير موزونة، ومع ذلك فإن حضور بعض التفعيلات في بناء بضع نصوص فلحظ التناوب بين القافيتين، ويظهر ذلك بين حرف (الدال المسكون) بين (حرف الحاء المسكون) أيضا، مع انعدام الروي الموحد"[2]

ويقول أيضا في قصيدة - الطائر الغريب -،من ديوان (شيء من الاضطهاد والفرح): نلاحظ من خلال الجدول "تشغيل كافة الأنوية الوزنية التي يقوم عليها المنطق الزمني للتفعيلات ، فلو انطلقنا من قانون الدوائر التقليدي لقلنا، إن هذه الأنوية هي مدار البحور كلها باعتبار ما يصلها ببعضها في نصوص الشاعر. ومعنى ذلك أن سياق (فاعلن) قد يشكل مع سياق (مستفعلن) بحر البسيط، ومع (فاعلاتن) بحر المديد، والشيء نفسه يصدق على (فاعلاتن) مع (مستفعلن) في تشكيل الخفيف، وهكذا إلى أن نصل إلى ست بحور ما عدا (السريع) و(المنسرح) و(المقتضب) 3، كما نلاحظ انفراد كل وحدة وزنية بذاتها على أساس ما يمكن تسميته بنظام التفعيلة الصافية، وهو ما يجعل انتماء هذه الوحدات إلى (الكامل) و(الرمل) و(المتدارك) و(المتقارب) و(الهزج) و(الرجز)، باعتبارها بحور صافية؛ هذا ما يخص الصيغة المفردة، أما الصيغة المركبة سنفصل لها الجدول التالي:

[1]- عز الدين الشنتوف، شعرية محمد بنيس الذاتية والكتابة، ص 150.

[2]- عز الدين الشنتوف، المرجع نفسه، ص 152.

[3]- عز الدين الشنتوف، شعرية محمد بنيس الذاتية والكتابة، ص 151.

الدواوين / التفعيلات	ما قبل الكلام	شيء عن الاضطهاد والفرح	وجه متوهج عبر امتداد الزمن	في اتجاه صوت العمودي	مواسم الشرق	مسكن لدكنة الصباح	ورقة البهاء	هبة الفراغ	كتاب الحب	المكان الوثني	نهر بين جنازتين
فاعلن فاعلاتن	0	0	0	7	1	0	4	5	0	4	3
متفاعلن مفاعلين	1	2	0	0	1	1	3	2	0	6	1
فاعلن مستفعلن	0	0	0	2	2	0	0	0	0	0	0
فاعلن متفاعلن	0	0	0	0	2	0	1	0	0	0	0
فاعلن مفاعلتن	1	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0
فاعلن فعولن	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1 0

[1]- عز الدين الشنتوف، المرجع نفسه، ص 152

الدواوين / التفعيلات	ما قبل الكلام	شيء عن الاضطهاد والفرح	وجه متوهج عبر امتداد الزمن	في اتجاه صوت العمودي	مواسم الشرق	مسكن لدكنة الصباح	ورقة البهاء	هبة الفراغ	كتاب الحب	المكان الوثني	نهر بين جنازتين
فاعلن مستفعلن فاعلاتن	0	1	2	1	2	1	8	3	0	2	3
مستفعلن مفاعلتن متفاعلن	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0
فاعلن مستفعلن مفاعلتن	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0
فاعلن فاعلاتن فعولن	0	0	0	0	2	0	0	0	0	0	0
مفاعلتن مستفعلن فاعلن فاعلاتن متفاعلن	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0
فعولن مفاعلتن متفاعلن فاعلن	0	2	0	0	1	0	0	0	0	0	0

مفاعلين فاعلن متفاعلن فاعلاتن	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	0
فاعلن مستفعلن فاعلاتن فعولن مفاعلتن	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0
فعولن فاعلن مستفعلن مفاعلتن فاعلاتن	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0 1

هذه الصيغة المركبة الممثلة في الجدولين الأخيرين تشمل ضربين، ضرب يحتوي على تفعيلتين وآخر على ثلاث تفعيلات أو أكثر.

إن الحالات التي تخضع لها بنية هذه الوحدة الزمنية- فاعلن - ضمن قوانين الزيادة والنقصان في ضوء الزحافات والعلل، جعل المسافات الزمنية أكثر قربا وأوسع مدى بينها وبين التي تحيط بها، في ضوء هذا المعطى، إذن تقم تفعيلة (فاعلن) أربع تشكيلات زمنية مختلفة هي: فعلن(///0) بالخبن، فعلن (/0/0) بالتشعيث، فاعلان(/0//00)بالتذييل، فاعلاتن (/0/0//0) بالترفيل، وبذلك تكتسب حركة ذات اتجاهات متعددة حسب موقع الوحدات الزمنية الأخرى ونوعية الصلة التي تربطها بها على مستوى بنياتها. ويمكن أن نمثل على هذه الحركة بالجدول التالي:

[1]- عز الدين الشنتوف، المرجع السابق، ص 153.

أنواع الصلات	متفاعلن	مفاعلتن	فاعلاتن	مستفعلن	فعولن
فاعلن	+فعلن/متفا +فعلن/مْتفا +فاعلن/فاعلن	+ فعلن /علتن + فعْلن /علتن	+ فاعلن/فاعلا +فعلن /فعلا + فاعلاتن/فاع لاتن	+فعْلن/مستـ فْ +فاعلن/تفْعلـ ن +فعلن/تعلن	+ فعلن /علون1

هذا ما يسمى بالتداخل في نص ما من زاويتين: تتمثل الأولى في اجتماع تفعيلتين أو أكثر داخل قصيدة ذات بناء مقطعي، نقصد بهذا التداخل مجموعة من التعفيلات دون تعاقب أو ترتيب ملحوظ، وبما أن هذه الصيغة الأكثر شيوعا في الأعمال الشعرية، نقدم مقطعا من قصيدة "موسم الشهادة" نموذجا، يقول بنيس:

قُل آنَ لِمُراكش أنْ تَسْتَوطِننا
هذا زمنٌ تتواجَخهُ فيهِ الأزمِنةُ السُفلى والعليَا تَكتبُ
ما لا يُكتبُ قام الماءُ وهب الحلْقُ يُوسع زُرقتَه انساق اليوم
مع الأعراسِ تشققَ ما بينَ الكتفينْ
فسرخْ
عيْنك
رافقْها
مراكُش تعلنُ فُرجتهَا المسروجَة بالأحواز بعصر

[1]- عز الدين الشنتوف، المرجع السابق، ص 154.

السيبة بالبرنوسِ بحد المُدْيه بالتهليل بجمع الحلقة
بالملحونِ بأحجام الطُوبِ الأحمر بالأسْوار بآياتِ ولتْ من
تاريخ مخبوءٍ تحت الشفرة هُرب في سفْرٍ رسمي يتبعني
في الهجرةِ منْ وَهمي
تَشتدُ هضابُ الأرضِ صعوداً يخطفني بابٌ لا نومَ له يتلألأُ
عندَ المنعطفِ الخلفي[1]

يتقدم تركيب الوزن في الجملة الأولى يتداخل (فعْلن) و(فعلاتن) ؛ ونعثر على الآتي:

قُلْ آ/نَ لِمُرْ/ راكُشَ أنْ/ تَسْتَوْ/طِننَا
فعلن/ فعلن/ مسْتعلن/ فعْلن/ فعلن
هَذا/زمنُنْ/تتو/جَهُ فيـ/ـه لْأزمِـ/نه سـْ/سفلَىْ /ولْعُلْيا/تكتب
فعلْ/فعلن/فعلن/مستعل /فعلْ / مسْتعل/مستعلْ/مستعل/
ما لا/يُكتب قا/م لْما/ءُوهـ/ب لْحلـْ/قُ يُو/سع زُرْقـ/ته أنْسا/ق ليوم
فعْلن/ مسْتعلن/ فعْلن/ فعلُ / فعْلن / فعلْ / فعلات /فعلاتن /فعْلن
مع لـْ/أَعْرا/س تشقْقـ/قَ ما/بين لـْ/كَتِفين
فعلْ/فعْلن/فعلاتن/ فعلْ/فعْلن/فعلاتن

فسرحْ
فعلُنْ

[1]- محمد بنيس، "الأعمال الشعرية"، مواسم الشرق، ص 453.

❖ **المبحث الثاني:**

دراسة (البنية المكانية) في ديوان: في اتجاه صوتك العمودي

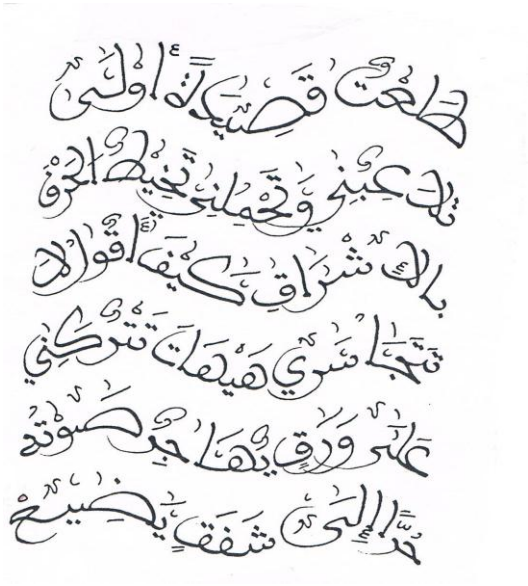
بنية المكان:

يعتبر ديوان (محمد بنيس) في **اتجاه صوتك العمود**ي، إضافة كبيرة في الشعر المغربي الحديث، وبصمة فريدة من نوعها تألق من خلالها (محمد بنيس) كشاعر، متخطيا بها منهاجا تقليديا ساندا من قبل، حيث أصبح هذا الديوان حلقة جديدة من مسيرة(بنيس) الشعرية لن نقوم في هذه العجالة بدارسة شاملة مستوفية لمسيرة الشاعر برمتها، بل إننا سنقتصر على ديوانه **'في اتجاه صوتك العمودي**، وسنتطرق لجانب متميز، هو الشكل الذي رسم به الديوان، وذلك من خلال استعانته بالجوانب الجمالية الشكلية للخط العربي. والرسوم التشكيلية التي كُتب بها؛ هذا ما يدل أن الشاعر (بنيس) يتعامل مع الفن الشعري كونه مرتبطا وملتصقا بالفنون التعبيرية المختلفة، وخاصة منها الفن التشكيلي الذي يستغله ويستفيد من إمكاناته التعبيرية ليعطيها أبعادا شعرية قادرة على نقل مشاعره وأحاسيسه.

يبدو أن (بنيس) وهو يكتب القصيدة، يتصور لها في نفس الآن "معمارا يبنيه لها، ليكون نابعا من مخاضية القصيدة، رافضا بذلك معمارية القصيدة القديمة بشكلها العمودي الجاهز الرث الذي يجعل منها وعاءا يقبل كل ما نصبُ فيه دون أن يؤثر ذلك من قريب أو من بعيد على شكله إن الوعاء (البنيسي) تشكله أنفاس (بنيس) نفسه وإيقاعاته، ولذلك فلا ينتظر منه أن يتحدد في قالب معين مفروض من الخارج، على أنه يتغير ويتبدل وفق الحالة النفسية والفكرية والغنية لصاحبه. وهكذا تظهر القصيدة عند (بنيس) في أشكال متعددة وصور مختلفة تأتي أحيانا متموجة، وأحيانا دائرية ومثلثة أو معينة (نسبة إلى المعين كشكل هندسي) تناسب المضمون المراد التعبير عنه وإبلاغه"[1]. لذلك فان التجربة التشكيلية في الديوان جزء من العملية الإبداعية ككل، وستأتي بأمثلة تزكي هذا القول:

[1]- بن داود عبد اللطيف، المرجع السابق، ص 79.

يقول في قصيدة "قادمون من الحلم" من ديوان في اتجاه صوتك العمودي :



1

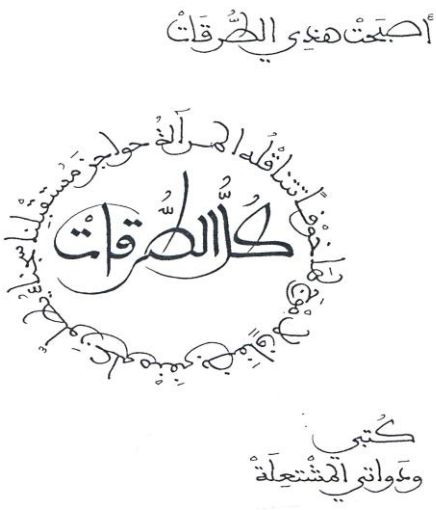
إن (محمد بنيس) يكتب شعره، وبداخله اهتزازات انفعالية واضطرابات نفسية، ويبدو كأنه يلاحق القصيدة في تموجاتها ويطاردها، ويريد الإمساك بها، إلا أن العكس يحدث حيث تحبسه القصيدة في قضبانها، فيصبح ورقا ساكنا فرِحا وراضيا بسجنه، متلذذا بعذابات صوته وحرفه. إن (بنيس) بخروجه إلى الميدان ومعانقته القضايا الإنسانية في الحياة يمسح عنه، "وصمة عار الرومانسية التائهة التي عفرت في وجهه في ديوان (ما قبل الكلام)، وقد عانى في سبيل الوصول إلى قصيدته- الأولى (الفاتحة) التي يتعرف فيها على الميدان الذي لم تكن الطرقات إليه مفروشة بالأنغام الذاتية مزينة بالزخارف اللفظية. إن الطرقات إلى الشعر الحقيقي وإلى ميدان النضال الجماهيري تحمل في أحشائها عذابات النضال وتضحياته، أي ضريبة الإجبارية المفروضة تاريخيا على الفقراء والمستَغِلين وفي مقدماتهم العمال والمثقفون والطلبة 2؛ إنها الفئات الاجتماعية التي صنعت الثورة الشعبية وحققتها. فهم يؤلفون الحلقة التي تؤدي إليها كل طرقات التحرر ورأى (بنيس) وضع السطور

[1] - بنيس ، الأعمال الشعرية(ج1)، قادمون من الحلم ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، ط1، 2002، ص245.

[2]- بن داود عبد اللطيف، المرجع السابق، ص 80.

الشعرية التي تعبر عن هذه الفكرة على شكل دائري يرمز به إلى تراص هذه القوى الفاعلة في المجتمع.

يقول في قصيدة: "وردة الوقت"

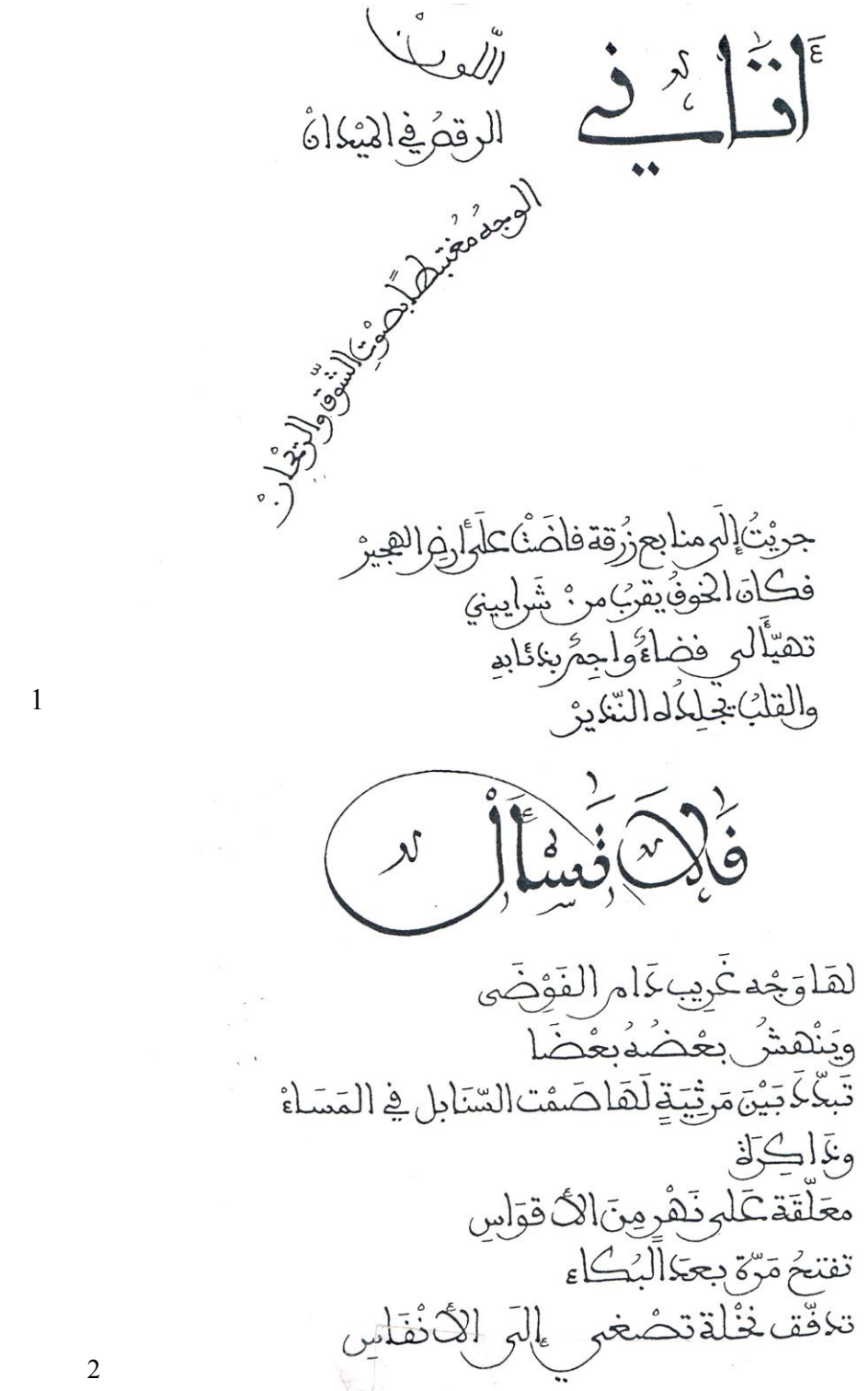


1

هنا تبرز أهمية التعبير التشكيلي في ديوان (في اتجاه صوتك العمودي) واتخاذه من طرف الشاعر أداة تعبيرية، إضافة إلى اللغة والإيقاع الشعري، ونجد الطرقات (الكلمة المحور في القصيدة) قادمة من أعماق القلب ومنطلقة من أعماق الذات الشاعرة، فرأى ضرورة وضعها في وسط القصيدة بشكل دائري إيحاء الوضعية الجوع والغضب وحتمية خروج فئات المجتمع إلى الطرقات حاملين مشعل الثورة والعصيان هدفهم التحرر.

وقد تنوعت الكتابة الخطية، عند (بنيس) في ديوان (في اتجاه صوتك العمودي)، حيث ظهر شكل حشد في العديد من قصائده، حيث يكتب عبارة من القصيدة، بحجم أكبر من الكلمات المتبقية وبلون داكن أسود :

[1] - محمد بنيس، الأعمال الشعرية(ج1).ص266.



1

2

[1]- محمد بنيس، الأعمال الشعرية (ج1)، ص 249.

[2]- محمد بنيس، المرجع نفسه، ص251..

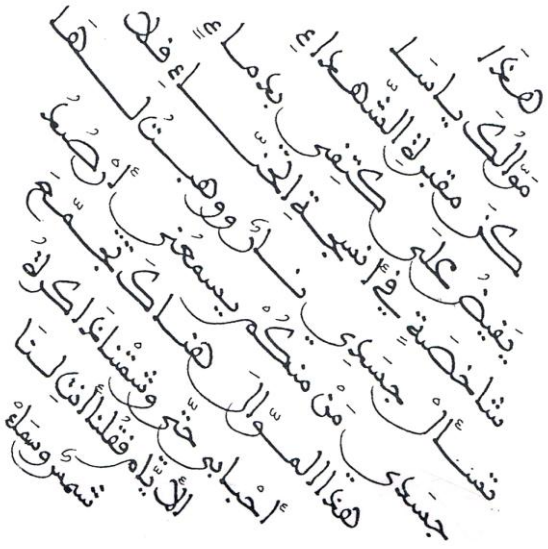
أخذت رحلة التصاهر إذن في العصر الحديث، أبعادا نفعية وإبداعية وكان مزجا بين الشعر والرسم، ونجد ثلاثة أنواع من الرسم يمكن دراستها والكشف عنها في ديوان (محمد بنيس) في (اتجاه صوتك العمودي)هي:

أ-التشكيل البصري في الرسم الهندسي:

نعني بالرسم الهندسي: "الشُكول أو الرموز التي تنتمي إلى علمي الهندسة والرياضيات"[1] ؛وتُوظَف هذه الرموز الهندسية(الثلاثية و الرباعية و الدائرة) في النص الشعري بُغية توليد دلالة بصرية. و تعدد هذه الرموز، فكل منها، يؤدي دلالة يريدها الشاعر لتعبِر عن انفعالات داخله ومن بينها:

الخط المضلع، الخط المنحني، المثلث، والشُكول الرباعية، وتتكون هذه الأخيرة من أشكال أو شكل هندسي من أربعة أضلاع مثل: المربع والمستطيل ومتوازي الأضلاع، ومن النصوص المبينة بتقني الشكل الرباعي نص (محمد بنيس) بعنوان: "شمس وسماء"

شمس وسماء

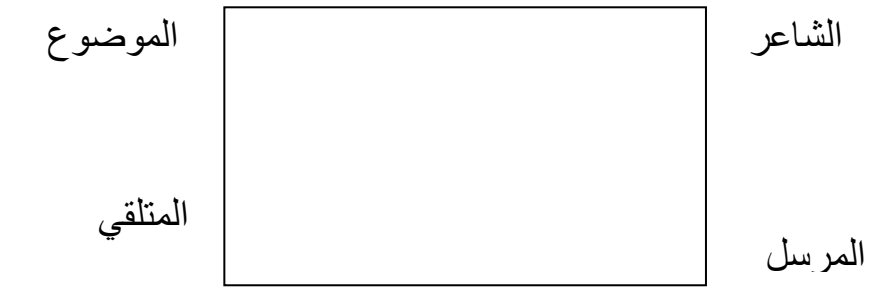


2

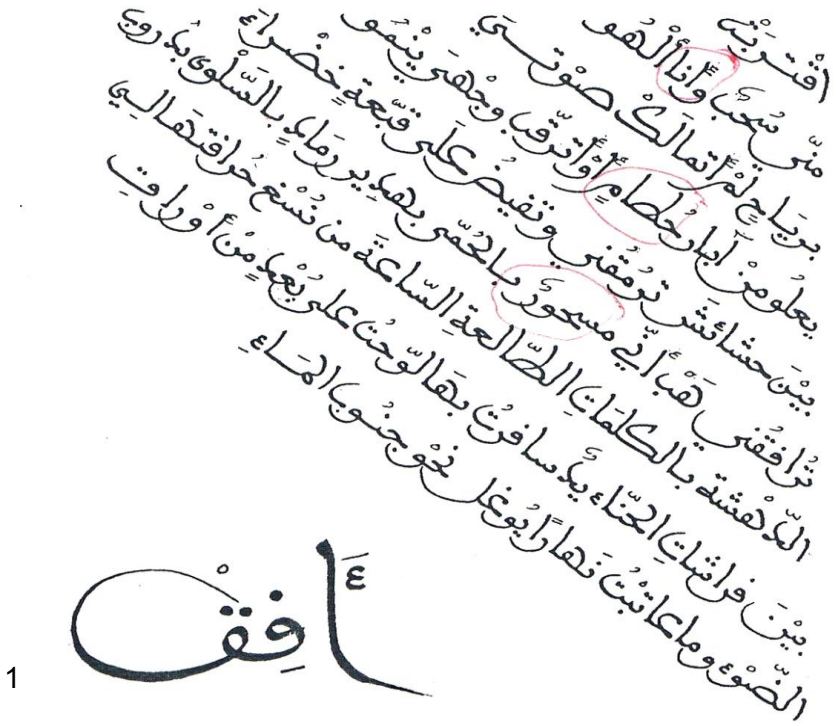
[1]- محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث(1950-2004)، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2008، ص 33.

2- محمد بنيس،الأعمال الشعرية (ج1).ص288.

إن تأمل النص السابق يوجه بصر المتلقي مباشرة نحو رسم خطوط تصل بين النقاط الرئيسية لزواياه الأربع مما يفضي به إلى الشكل التالي:



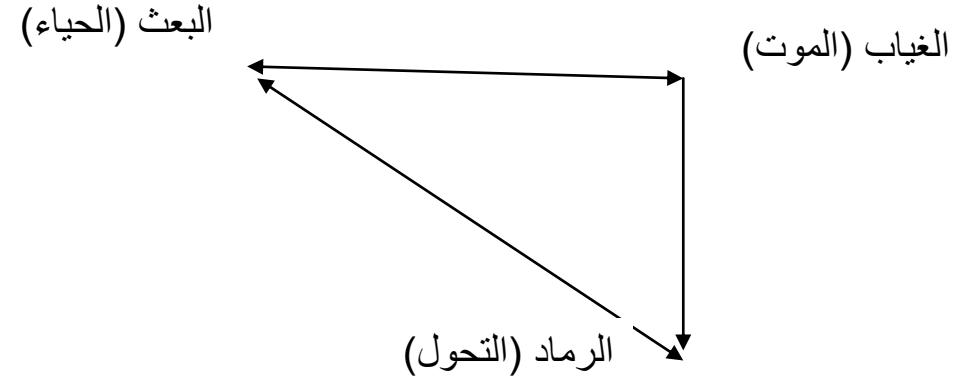
بمعنى أن المتلقي إزاء شكل المربع، الذي يتميز بتساوي أطوال أضلاعه الأربعة وانتظام شكله العام، وقد عمد الشاعر إلى توظيف تقنية المربع في النص ليجسد للمتلقي انتظام وتساوي درجة الحوار بين الشاعر والبشرية تجسيدا بصريا، يقول في افتتاحية ديوان (في اتجاه صوتك العمودي):



1

[1]- محمد بينس، المرجع السابق، ص 243.

يعد المثلث من الأشكال الهندسية شيوعا في الشعر العربي الحديث، وكما سبق في المثال الماضي، وللمثلث دلالات متعددة، وبمجرد التمعن في النص السابق سيوجه بصر المتلقي نحو رسم خطوط تحاكي الخطوط الرئيسية لتصل بين النقاط الرئيسية لزواياه الثلاث مما يفضي به إلى الشكل التالي:

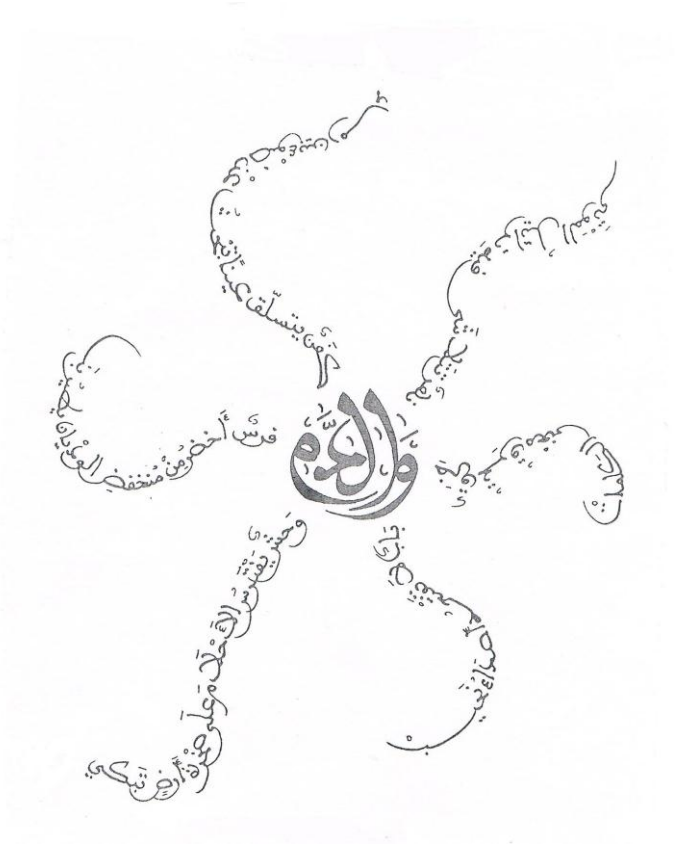


2- التشكيل البصري والرسم الفني:

الرسم الفني هو الرسم التشكيلي الذي يعتمد على استخدام الريشة والألوان، أما الرسم بالشعر فنعني به، أن يرسم الشاعر بمفردات النص رسوما معينة من أجل توليد دلالة بصرية"1، ومن النصوص المبينة بتقنية الرسم بالشعر، نص (محمد بنيس) من نفس الديوان، حيث تتوسط النص كلمة (**الدم**) في الصفحة "ينزف ويجري في عرارين الكلمات والسطور الشعرية التي تنبعث منها، بل إن الكلمة في صورتها التشكيلية تؤكد حضورها ومركزيتها بالنسبة للجملة الشعرية كشكل حيث تصدم نظرتنا الحسية ووعينا وانفعالنا بطريقة كتابتها بحروف بارزة مما يعمق دلالاتها ويكشفها بالمعاني والمفاهيم"2

[1]- محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 65.

[2]- بن داود عبد اللطيف، المرجع السابق، ص 81، 82.



1

لم يعد الدال في الشاهد الشعري محصورا في كلمة **الدم**- بحد ذاتها وإنما أضيفت إليه الصورة التشكيلية التي جاءت عليها حيث يصرح الشعر بالتشكيل في نسق دلالي واحد يحملنا إلى أعتاب الميتولوجيا بعالمها الغريب الموحي، وهكذا تكتمل الصورة الأسطورية في الديوان "باستغلال الشاعر للطاقات الموحية المعبرة في أدواته (اللغة-الصورة)"[2]؛ من هذه الزاوية، تكون كلمة (**الدم**) أسطوريتها على مستوى الرسم التشكيلي الذي وضعت عليه، كما تثير الصورة التشكيلية للدم وضعية الحرية التي أعطاها الشاعر للقارئ كيف يفسر سطور المقطع عبر فهمه الخاص، من هذه الزاوية تكون كلمة **"الدم"** أسطوريتها على مستوى الرسم التشكيلي الذي وضعت عليه، فهي تثير وضعية الحرية التي يعطيها الشاعر للقارئ كي ينضد المقطع حسب فهمه الخاص والرؤية التي كونها عبر القراءة التامة

[1]- محمد بنيس،الأعمال الشعرية(ج1).ص291

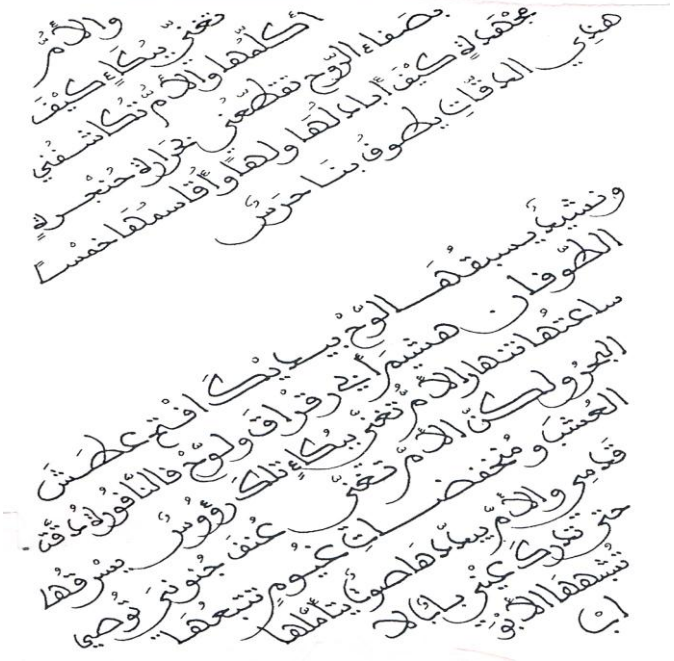
[2] -بنداود عبد اللطيف، المرجع السابق.ص82

-

للقصيدة، فالدم هو المنبع والأصل ولنا أن نسيله ابتداء من: "باب يكتب في صدر الأطفال" أو من "ورد يتسلقني" بحيث يشارك القارئ بدوره في العملية الابداعية ويعيد تركيبها حسب مفهومه وقناعته الشخصية، فيصبح مبدعا وناقدا في نفس الوقت؛ إن القراءة لم تعد استهلاكا مجانيا الأثر بل إنها أضحت أطروحة في جدلية الأثر والجمهور، فالشاعر يكتب للجمهور واضعا في حسابه وآفاقه قدرة الجمهور على عقلنة رؤياه وتمحيص الخفايا الكامنة بين سطورها التي لم يتصورها الشاعر نفسه.

- أشكال القصائد في ديوان **في اتجاه صوتك العمودي** كلها تبدو لافتة للعين، "وإثباتها بهذه الطريقة لا يعني انتزاعها من نسقها، كما يفعل البعض في تناولهم لها، وإنما هي عملية إجرائية تساعدنا على تنظيم القراءة كي لا نعيد كتابة النص مرات عديدة. وقد تنتاب القارئ رغبة في تناولها تتابعيا كما وردت في الديوان، ولعنوان الديوان علاقة بهذه المسافة، إذ يروم من خلال بنيته التخاطبية تحدي عناصر العرض الأولية، المخاطب المشاهد، اتجاه المسافة والحركة، صوتك اللغة والإيقاع، العمودي / المجال وفضاء المشهد" [1]

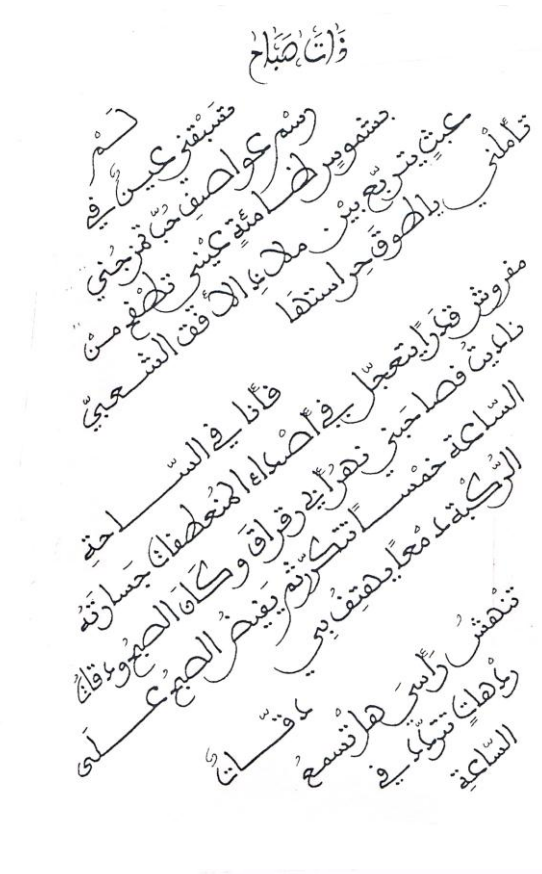
وقد تجلى التشكيل النصي بأشكال مختلفة أيضا: يقول في قصيدة "ذات صباح":



[2]

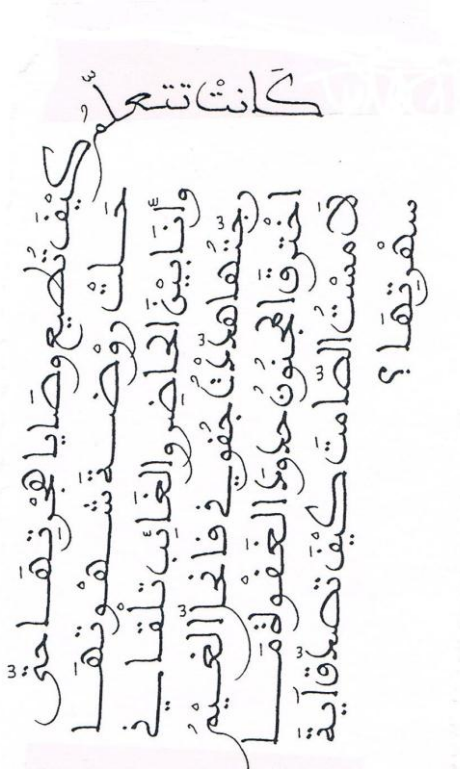
1 عز الدين الشنتوف،شعرية محمد بنيس الذاتية و الكتابة،دار توبقال، الدار البيضاء،ط1، 2014.ص271.

2-محمد بنيس ،الأعمال الشعرية(ج1).ص281


ذات صباح

ثم
تشبثتْ عينٌ فيَّ
وسْم عواصفِ حبٍّ تمنّى
بمشوارٍ ما مئةِ عينٍ تطْعَم من
عينٍ يتربّع بين ملايين الآفاق الشعبيّ
تأمّلني بالصوتِ حراستها
فإذا في السّاحةِ أصداءُ المنعطفاتِ جَسارته
مفروشٌ قبّلَ يتحجّل في فصاحبي نفرٌ يدٍ فراقٍ وكانَ الصبحُ وقاتُ
ناديتُ السّاعةَ خمسًا تتكرّرُ ثم يفيضُ الصبحُ على
الرّكبةِ معًا يحتفي بي
تنقشُ رأسيَ هل تسمعُ
رهفاتٍ تتركُ في
السّاعةِ

1


كانت تتعلّم كيف تضيع وضايا الجرح تهاحتى
حلّت وضحكة شهوتها
وأنا بين الحاضر والغائب تلقاني
وجنتها هدأت جفوني فانحلّ الغيم
أخرق المجنون حبوك الخفوق فما
لامست الصامت كيف تصدّق آية
سفر تها ؟

2

[1]- محمد بنيس، الأعمال الشعرية (ج1)، ص282.

[2]- محمد بنيس، المرجع نفسه (ج1)، ص283

الأمثلة الثلاثة السابقة، كلها تمثل القصيدة البصرية، أو كما تسمى قصيدة العين، والتي مهما اختلفت التصورات النقدية في تسميتها، ومهما كانت مبرراتها النظرية والنصية موسومة بإشكالية التأصيل في الشعر العربي وغير العربي تحت غطاء الظاهرة التشكيلية في الشعر. "فلا يهمنا إن كانت في الشعر العربي ظاهرة تاريخية، تجد نسبها في انتقال القصيدة من الرسم بالكلمات – باعتباره بداية التقاء ضمني وتقارب غير نوعي بين الشعر والتشكيل – إلى اعتماد الملمعات كحالة تشكيل لتداخل اللغتين العربية والفارسية، ثم انتقالها إلى التوشية التي جعلت البيت من الشعر حلية من لوحة أو صورة، وبعدها انتقلت إلى تشغيل الخط العربي ضمن الأشكال الهندسية وتداخلها لمطاوعة الحرف بامتداده واتصاله بالحروف الأخرى"[1]؛ إن ممارسة (بنيس) في **ديوانه في اتجاه صوتك العمودي** هي قبل كل شيء إعادة كتابة ولذلك فهي اختبار حيوي لفعل الكتابة ذاته في الزمن واللغة والذات، فتصبح علاقة الشكل باللغة هي علاقة مصاحبة، فيدعو لاستثمار المكان استثمارا بنائيا منطلقا من الكتابة.

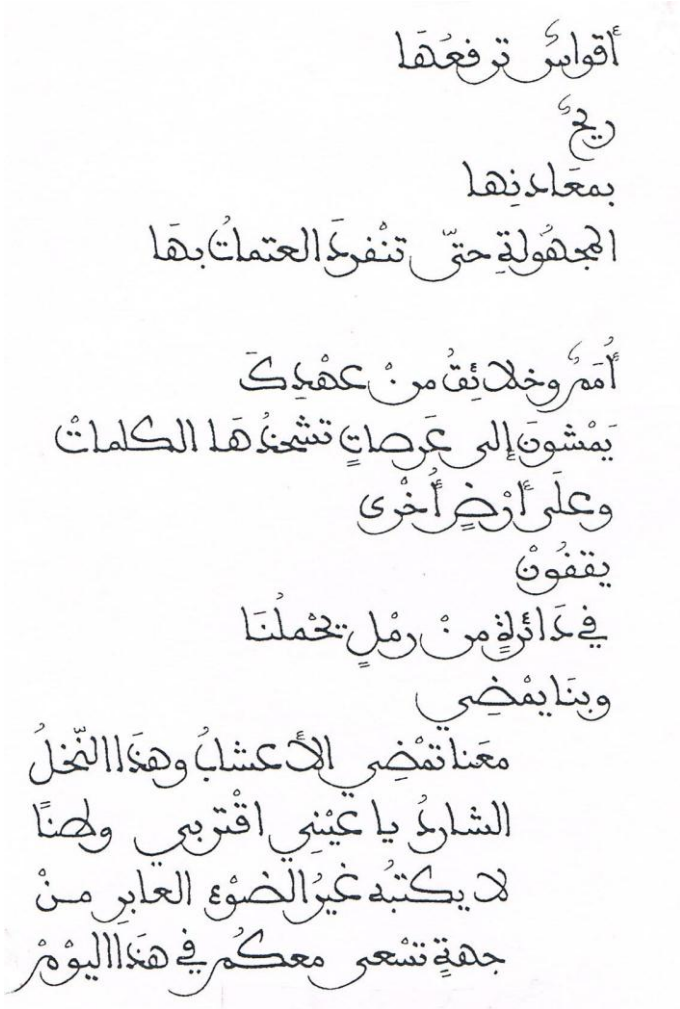
3- التشكيل البصري والرسم الخطي:

ظهرت التقاطعات الفنية بين الشعر والخط، من خلال ما أبدعه الخطاطون من أنواع خطية على مستوى عال من الجمالية والتجريدية، إن الحروف بأشكالها وهيئاتها المتنوعة هي "المكون الأساسي للخط، وقد التفت الشعراء منذ القدم إلى القيمة البصرية للحرف العربي، وكل ما لا يمكن إدراكه فيه إلا بالبصر، فأبدعوا ألوانا من القصائد (الكتابية) التي تعتمد على المظهر البصري للحرف"[2]، ومن النصوص التي وظفت نوعية الخط لتسجيل دلالة بصرية محمد نص (لمحمد بنيس): "أمواج" من ديوانه: في اتجاه صوتك العمودي.

يقول في قصيدة:"وردة الوقت"

[1]- عز الدين الشنتوف، شعرية محمد بنس الذاتية والكتابة، ص 266.

[2]- محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 107.

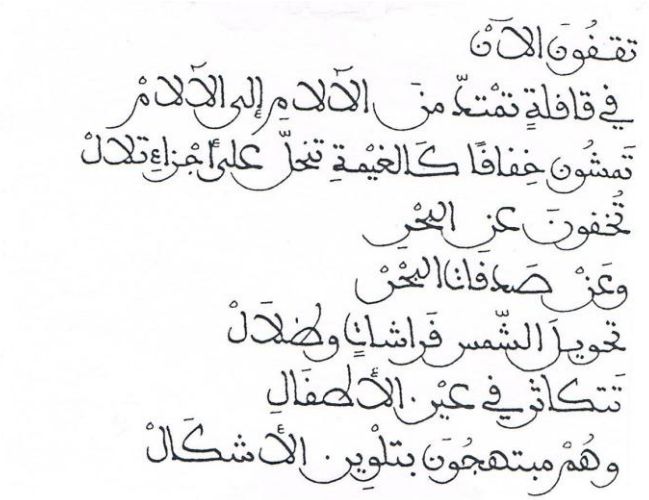

أقواسٌ ترفعُها
ريحٌ
بمعادِنِها
المجهولةِ حتّى تنفرِدَ العتماتُ بها

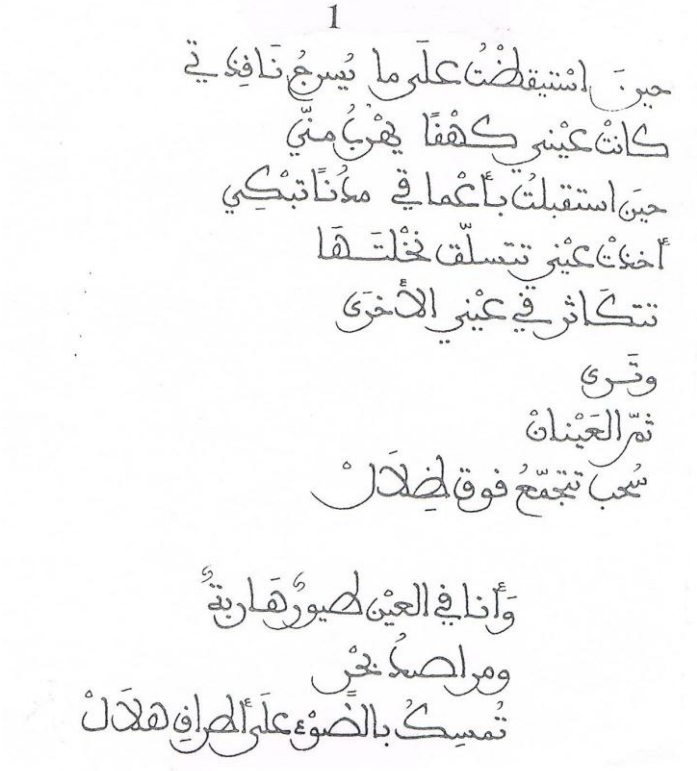
أممٌ وخلائقُ من عهدِكَ
يمشونَ إلى عرصاتٍ تشهدُ ها الكلماتْ
وعلى أرضٍ أخرى
يقفونْ
في دائرةٍ من رملٍ تحملُنا
وبنا يمضي
معنا تمضي الأعشابُ وهذا النّخلُ
الشاردُ يا عينِي اقتربي ولصنًا
لا يكتبُه غيرُ الضوءِ العابرِ من
جهةٍ تشعرُ معكمُ في هذا اليومْ

1

إن الشاعر لا يهدف من استعمال الخط المغربي سوى تسجيل دلالة محددة تتمثل في (المباهاة) الثقافية المنعكسة من الهيئة لنوعية الخط. هذه الدلالة تحديد الشاعر لسبب كتابته هذا النص وديوانه (**في اتجاه صوتك العمودي**) بالخط المغربي، كما أنه يعيد إحياء تاريخ الخط المغربي القديم و استخدامه في شعره، مؤكدا ذلك بقوله في بيانه الشعري(...و يعود الخط المغربي) .

[1]-محمد بنيس ،الأعمال الشعرية(ج1) .ص276


تقفون الآن
في قافلةٍ تمتدّ من الآلام إلى الآلام
تمشون خفافًا كالغيمةِ تنحلّ على أجزاءِ تلال
تخفون عن البحر
وعن صدفات البحر
تحويلَ الشمس فراشاتٍ وظلال
تتكاثرُ في عين الأطفال
وهم مبتهجون بتلوين الأشكال


1
حين استيقظتُ على ما يُسرج نافذتي
كانت عيني كهفًا يهرب مني
حين استقبلتُ بأعماقي مدنًا تبكي
أخذتْ عيني تتسلّق نخلتها
تتكاثر في عيني الأخرى
وترى
ثمّ العينان
سُحبٌ تتجمّع فوق الظلال

وأنا في العين لصورها هاربةٌ
ومراصدُ بحرٍ
تُمسك بالضوء على الجرفِ هلال

1

[1] -محمد بنيس ، الأعمال الشعرية(ج1). ص255، 297

نلحظ أن تحليل خط اليد أقدر من الطباعة إلى تمثيل الدلالة البصرية وسمات الأداء الشفهي للنص المخطوط و قد استطاع بذلك الشعر المعاصر، أن يقفز إلى هذه المرحلة، ويخرج من براثين العمودية الجامدة المتصلة، ويتفتح أكثر فأكثر على النقد. وقد برز هذا بصورة واضحة جلية في معمارية القصيدة المعاصرة والشكل الذي صورت به الصفحة البيضاء. ولم يكن الشاعر المعاصر يقصد إلى التزيين والزخرفة قدر ما يتخذ منها وسائل وإمكانيات جديدة تضاف إلى الأدوات الاعتيادية المعروفة، بل إن الفراغ نفسه الذي يقوم بوظيفة تعبيرية في اللوحة التشكيلية أصبح "يوظف أيضا في الشعر الحديث، حيث أن الشاعر وهو يكتب كلمة واحدة مكبرة أو مصغرة في السطر سواء في أوله أو وسطه أو آخره أو على هامش الجملة لا يقصد بالطبع فقط إلى التزيين والديكور الفارغ من كل مضمون، وإنما يتوخى جمالية تشكيلية أعمق في تعبيرها ودلالتها"[1]

[1]- بن داود عبد اللطيف، المرجع السابق، ص 83.

❖ **المبحث الثالث:**

دراسة البنية النحوية

3- بنية النحو:

ينتج التركيب النحوي للنص عن طبيعة البنيات النظمية والصرفية التي تتحكم في تحديد المتتاليات* وتوزيعها، والمتن الشعري المعاصر لدى (بنيس) يتفور على متتالية أو متتاليتين ولا يمكن أن نصادف متتالية ثالثة.

المتتالية الأولى:

سنبحث فيها عن الزمن النحوي، وضمير الشخصي، ثم في دلالة الجملة، وذلك لمعرفة الزمن يقرأ فيه الواقع، ومن يقرأه، وبأي قانون تتم القراءة.

أ- الزمن الداخلي النحوي:

إن الزمن الذي يؤطر النص ليبلور لحظة تاريخية يرتبط بها الكاتب أو الشاعر، وهو الزمن المركب للنص من الداخل، والتنقيب عن الأشكال الزمنية للنص يعتبر من اهتمام النحو، كدراسة للعلاقات النظمية والصرفية، وبهذا المفهوم لابد من اعطاء الاعتبار لبعدين اثنين، وهما: (البعد الترابطي)، (والبعد التواردي) والكشف عن الزمن الداخلي للمتن الشعري، لا يمكن أن يتم من خلال العلاقات التواردية فقط- أي من خلال الصرف-. ولكن في ارتباطهما مع العلاقات الترابطية، أي النظمية، لذلك فحصر زمن النص سيتم من خلال الجملة نفسها، رغم ما ظهر من مناقشات حول حدود الجملة، وهذا ما يعني أن التركيز في عملنا سيكون تركيزا على الزمن خلال الفعل فقط[1].

يقول (محمد بنيس) في قصيدة "فقدان" من ديوان هبة الفراغ:

فُقْداني

وَشْمٌ أولُ **يَخطِفُني**

---

[1]- ينظر: محمد بنيس، ظاهرة الشعر العربي المعاصر في المغرب، ص 114، 115.

* شاع هذا المصطلح في الدراسات اللغوية و النقدية البنيوية، و هو عند تشومسكي يقابل ما نسميه إلى الآن جملة. يتوفر على ترابط أو ترابطات فعلية أو اسمية، و المقصود بها هنا: وحدة لغوية متجانسة نحويا و دلاليا داخل النص الشعري.

بهَوادجِه **يتفَتحُ**
عَصْفاً
في أَحشائيَ
شمْساً **يعذُبُ** فيها
كُل سَدِيمٍ
شعْشعةً لخرائبَ لا **يَبْلغُ**
مآواها
أيُ
ثناءْ
فُقْدانيَ
يَا فُقداناً **أَفحَصُ** فيه دماً تتعامدُ
أنقاضُ الروحِ عليه سـ**ينفَذُ** مجهولٌ
يتَحللُ من دُرْدي اللون سُويقاتٌ
يعْلو أطرافَ حصانتها مجدُ الهذيانِ
لهُ
سـ**أُبعثر**
هذا المُعْتَم
في
الأعضَاء
و**أتْركُهُ**
يركُضُ مطعوناً
بين
خلاء **يسْكنُني**

وخلاءْ[1]

جاءت بنية الزمان في النص، محصورة في الزمن الحاضر ليعطي إمكانية لإدراك العالم المصوغ شعريا، فالشاعر يستقي موضوعه الشعري من الواقع اليومي الذي يحياه، وجاءت كل أفعال القصيدة في الزمن المضارع(يعذب، يبلغ، أفحص، يتحلل، يعلو، تتعامد، ينفد، أترك، أبعثر، يسكنني، يركض).

ب-بنية الضمير:

إن الشاعر ينقل الزمن عن طريق الفعل في علاقته مع الوحدات اللغوية الأخرى، والضمير أصغر هذه الوحدات، وهو لا يرافق الفعل فقط، ولكنه يرافق الأسماء والحروف، كذلك.

يقول (بنيس) في مقطع من ديوان(ورقة البهاء).

وأنَا الذي سَافرت في ليلِ
القصيدةِ
وابتهَاج المَحْو
أْدعُو الخُطوط لمجدِ هاويةً
لها الهذيانُ
والهذيانْ
فليْسَ لغيْر هذا اليُتمِ
تَنشأُ في المسَافاتِ الخبيئهْ
خَبيثُ البلادْ
تجَاوَبَتْ في فاسْ
حيثُ دَمُ الذين أتَوْا
تدَثرُ بالنُخَيْلات البعيدةِ

[1]- محمد بينس، هبة الفراغ، ص49، 50.

والأناشيدِ الوضيئة[1]

نقل الشاعر (بنيس) في هذا المقطع، الزمن عن طريق الفعل في علاقته مع وحدة الضمير، ولم يرافق الضمير الفعل فقط بل رافق الأسماء أيضا، كما ظهر جليا: (أنا الذي). (لها الهذيان).

ويقول أيضا في قصيدة "حلم" من ديوان ما قبل الكلام.

بَليتُ من السِفارِ، تُحيطُ بي أورَاقُ شمْسٍ، هنَا خضراءْ
أُحدقُ في السحَابِ، وفي ذرى البِلوْرِ والأضْواءْ
ومِعْطفي الثقيلْ
أُحِسُ به ثقيلْ
فَتُورِق أعيُني بصَفاءِ وِحْدَتها،
يُدْثِرني عراءُ الصمتْ
فهَل تُخفي بَنفْسجةٌ عنْ الظُلماتِ رَقْصتَهَا
أَمِ الطُرُقاتُ أُخْتُ الموْتْ؟
أُصاحِبُ هجْعةَ البِلوْرِ في صَدْري
أَطوفُ بهَا
وانثرهَا
لتسْكُن ورْدَة البَحرِ[2]

ما يلفت الانتباه هو استخدام (بنيس) ضمير المتكلم بعدد أوفر من ضمير الخطاب. بل والفرق موجود أيضا بين استعمال ضمائر المفرد والجمع داخل المتكلم، والمتن الشعري المعاصر بالمغرب عامة، كما أن بنية الضمير في هذا المتن تعتمد الحضور كأساس لها. وهذه البنية المؤطرة بالحضور تعطي أهمية خاصية للمفرد، وفي نطاقه يأخذ المتكلم الحصة الكبرى (أعيُني، أُصاحبُ، أطوفُ، انثُرُها، صدري، أُبارك)، لذلك فقانون بنية الضمير في

[1]- محمد بنيس، ورقة البهاء، ص 21.

[2]- محمد بنيس، الأعمال الشعرية (ج1)، ص 75، 76، 77.

المتتالية الأولى هو الحضور (مفرد+متكلم)، يجب الإشارة إلى أن هذا القانون لا ينفي توظيف الضمائر الأخرى، وفي نفس الوقت لا يعطيها مرتبة الصدارة (تكبر، يأتي، تخفي).

ج- جملة النفي: هي مرحلة قراءة المتتالية من حيث بنيتها الدلالية، يرتكز التحليل هنا على الترابطات الفعلية والاسمية معا، يتسهدف البحث عن جملة النفي، يقول (محمد بنيس) في قصيدة "الليلة الواحدة بعد الألفين" من ديوان شيء من الاضطهاد والفرح:

"غَرِقَتْ أضْواءُ العِطْرِ الواحِدَ بعدَ الأخَر في صمْتِ العَتَماتْ
حُبْلى تَحمِلُ أسْمائي والحَرْفَ المنقوشَ على تاجي
منْ ياقُوتِ الشمسِ وجَمْرِ العَاجِ
غَرِقَتْ غَرِقَتْ
أقرأُ باسْمِك يا بَدْئي هذا الفَتْح فلما ذابَ الوَجهُ الأولُ
هبَ الوجْهُ الثاني أَمْواجاً تتفَتَحُ فيها أوْهَامٌ البُرْجِ
وتنْشأُ ريحُ العتبَاتْ
مِنْ أقصى شَهوَتِها تنْهض أشجَارُ الصحْوِ بِشبه أبارَيقٍ
تتَّاسبقُ في صَدري طيفاً ينحلُ عرايَا وتَبَتْ من ماءٍ
بين بُخارْ
يتدَلى الغُصْن إلى حضن مَدارْ
وأنا أَهجُمُ، عيناىَ على غَيمةِ حُلْمِيَ من حيثُ أَتَيْتُ
قديماً أرْحَلُ أياماً في قلقِ التكوين على مَيْمنَتي
تمثالٌ أزرقُ بينَ حدائقَ علقَها طفلٌ لنِداءِ نَهارْ
أُعطي للبَحْر قوائِمَ حُلْمي تدفعُنا الأمواجْ
يتقدَمُ ماءُ البحْر إلى عنُقي
يرفعُ رَأسي لِمَدى المعْراجْ"[1].

[1]- محمد بنيس، الأعمال الشعرية(ج1)، ص 95، 96.

هذا النص يتوفر على ترابطات فعلية واسمية تجمع على المستوى الدلالي بين السلب والإيجاب، و ذلك من خلال معنى الكلام أو سياقه في القصيدة ، حيث تأتي الكلمات بطريقة مانوية (ضدية) تمثل واحدة السلب و الأخرى الايجاب و تمثل تناقضا ،سنحاول تبيان هذا التناقض في الجداول التالية:

+	-
غرقت	أضواء العطر
أقرا	باسمك يا بدئي
تتاسبق	في صدري
يتدلى	الغصن إلى حضن مدار
أعطى	للبحر قوائم حلمي

ويقول أيضا في قصيدة (موسم التيه):

يا أيُها المَمْدودُ تحْتَ اللحْدِ

لا قمَرٌ يُداعِب مُقْلَتَيْكَ

لا ورْدٌ تُوَسدُه ظُنُونك

أيها المَمْدُودُ

في جَوفِ السكِينةِ والظلالِ اليابِسَات[1]

-	+
لا	قمر يداعب
لا	ورد توسده
في	جوف السكينة

[1]- محمد بنيس، الأعمال الشعرية (ج1)، ص 111.

يظهر هنا (ترابط اسمي)، كما هو واضح في الجدول من خلال هذا القانون الوحيد والموحد للمتتالية الأولى من المتن الشعري، والمؤدي إلى اشتراك جميع ترابطاتها في قاسم مشترك، أو انتصار النفي على الايجاب "نتبين أن الترابط على المستوى الدلالي، سواء كان مبتدئا بالإيجاب أم بالنفي، هو نتيجة تظل مفردة، وهي المتمثلة في سيادة النفي، أما على المستوى النحوي فان الترابط ايجابي دلاليا، ولكنه سلبي نحويا"[1].

المتتالية الثانية:

إن رصد المتتالية الثانية لا يتوقف على قراءة ذاتية تأملية، تعتمد على التعاطف أو عدمه مع النص، ولكنه يتجاوز هذه المرحلة الأولى من عملية القراءة العفوية إلى مرحلة أعلى، أي في مستوى تفكيك النص إلى جزئيات اللغوية المبنية للنص، وهذا المسعى الصعب هو الذي تختاره هنا.

الزمن الداخلي / النحوي:

يقول (محمد بنيس) في قصيدة ديوان (ورقة البهاء):

يَاجُوجٌ او مَاجوجٌ
قُلْ للحِكمةِ
أنْ تُفقِىءَ عيْنَيْها
قُلْ للشاعِر
أن يتسَكع في طقسِ الهذيَانْ
ليَرى المعنى
خارِج حوضِ المعْنى
قُلْ للتربَة
أنْ تنسى نَعْلَيْها
وتُسافِر في ليلة عاشورَاءْ

[1]- محمد بينس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 140.

لمْ يقصِد فاسْ
ولم يقطِفْ جرحاً من نَهْر طُفُولتِه
هذا الولعُ الغضيُ بسرِ الباءْ
يُعْطيه فَراشاتٍ
تتحدرُ من ألِفٍ
منشق
لا
يهجُمُ
إلا في مسرح غبطته[1].

يتمثل الزمن الداخلي للمتتالية في الجمل الانشائية والخبرية.

جاءت الجملة الانشائية في أغلب المقطع: بصيغة الأمر في (قل للحكمة، قل للشاعر، قل للتربة)، ولم النافية (لم يقصد فاس، لم يقطف جرحا)

والجملة الخبرية في (خارج حوض المعنى، وتسافر في ليلة عاشوراء، يعطيه فراشات)

2/بنية الضمير:

تختلف بنية الضمير في هذه المتتالية عن المتتالية الأولى، ويمكننا القول استعمال ضمير الخطاب، والغياب، في حالة الإفراد هو المبلور للقانون الرئيسي لبنية الضمير في المتتالية الثانية، وقد يختلف هذا الاستعمال، من حيث الكم، أو من حيث التوزيع بين الخطاب والغياب.

يقول محمد بنيس في قصيدة "هي":

هِي خيْمةٌ
تعلو
إلى ليلٍ يحصنُه

[1]- محمد بينس، ورقة البهاء، ص17، 18.

الغُبارْ
أفقٌ تواصلُ جمرةُ اللحظات
نشْأَتَهُ يؤكده دبيبٌ يختفي
اللمعان في أحشائه
ليتحد الذرِاري
بالدُوارِ
من أين تنشأ هذه السعْفاتُ
أي سُلالة تتكفلُ الأعضاء
باستقدامِ سَهْرتَها
دمٌ
ينشَقٌ
يدفَعُ مُنتَهى نسيانِه
بين العواصف
والـ
بُخارْ[1]

بنية الضمير في هذه القصيدة، هي الضمير الغائب المفرد، المتمثل في "هي" والذي ظهر واضحا عبر عنوان القصيدة، وفي ثنايا المقطع، (هي، تعلو، تواصل، تنشأ، تتكفل، سهرتها)، ويقول أيضا في قصيدة "أشباه":

إنها
تأخذ عيْنيهِ
قليلاً
لمجاهلِهَا

[1]- محمد بينس، هبة الفراغ، ص 20.

إنها
لا تسألُه مرة
هل هذا الصمتُ
لها
سيكون ضَحوكاً
أو
يكونْ
مُلتقى الشهقةِ
في أشباهِ
سُكونْ[1]

بنية الضمير هنا، هي أيضا بنية الضمير الغائب (المفرد)، حيث لم يخرج الشاعر هنا عن قانون المتتالية الثانية، وظهر ذلك في استعماله لضميرين هما: هي (إنها، تأخذ، مجاهلها، تسأله)، والضمير هو (عينيه، يكون) لذلك نستنتج أن قانون بنية الضمير في المتتالية الثانية هو: الحضور او الغياب (مفرد + مخاطب أو غائب).

وهذا القانون العام الذي سطرناه لا ينفي استعمال المتكلم، سواء أكان مفردا أم جمعا، ولكنه يعطي الأسبقية للخطاب والغياب، لأنهما الأكثر توفرا من غيرها في المتن.

3/جملة الإثبات:

جملة الإثبات هي القانون الثالث المتمم لتشكيل خصائص بنية المتتالية من المتن، والمتعلق بقانون دلالة الجملة، وسنعتمد في نفس الخطوات للبحث عن جملة النفي.

يقول محمد بنيس في قصيدة "مجاهدة":

سأمْنحُ للمنافي لونَ
غُنباز يعلمني

[1]- محمد بينس، هبة الفراغ، أشباه.ص 45، 46.

انشقاقَ
تألف بين السُهوبْ
سأودعُ جَبْهَتي عند ابتداءِ فراشةِ
الملحونْ
أَورِدتي
أطوفُ بها على
نومِ
النخيلِ
سأحضرُ شوقَ هذا الضوءِ
منْ
باب تُغَافلُني
سَأسْرِقُ
نفْحة النجمات
من مستور سهرتهَا
إذن فلربما شاءتْ
مساءاتُ المعابِر
أن تسقي شرفةً
متروكةً
لصفاء صمتٍ
يختفي
بين المناسك والهبوب[1]

[1]- محمد بينس، هبة الفراغ، مجاهدة.ص 94، 95.

المستوى الدلالي: ترابط فعلي:

+	-
سأمنح	للمنافي لوت
سأودع	جبهتي عند ابتداء فراشة
سأحضر	شوق هذا الضوء
سأسرق	نفحة النجمات

ويقول أيضا في قصيدة: خُرصان:

علق هواءَكَ فوق خُرَصَانِ في البيوتْ

أو فوقَ باقية من الأمداحِ

أنتَ مُعبأ بالبحرِ

عُمْقُكَ زُرقةٌ

يدُكَ البليلةُ

نشوةٌ

أو

لا تكون[1]

المستوى الدلالي: ترابط اسمي:

+	-
عمقك	زرقة
يدك	البليلة
أنت	معبأ بالبحر
فوق	باقية من الأمداح

[1]- محمد بنيس ،هبة الفراغ، خُرَصان، ص 14.

يتضح من خلال هذه الشواهد الشعرية لدى (بنيس)، (هبة الفراغ)، (مواسم الشرق)، (ورقة البهاء)، (في اتجاه صوتك العمودي)، (شيء عن الاضطهاد والفرح)، (كتاب الحب)، والتي تمثل جل أعمال الشعرية، انه حافظ على كل ما دعى إليه، في نصه النظري (بيان الكتابة)، فبدأ من دراسة بنية الزمان في شعره، نلاحظ انه خرج عن المألوف (التقليدي)، أي ما يسمى بالتعبير السمعي، أي الايقاعي الموسيقى للشعر، وذلك باتباعه الوزن التفعيلي الجديد، ونظام السطر في أعماله الشعرية، بادئا تغييره من البيت الشعري وصولا إلى القافية، بالتخلي عن القافية المعروفة واستبدالها بالداخلية أما بخصوص دراسة (بنية المكان) فقد خصص لهذا النوع من الشعر ديوانا خاصا هو ديوان: في اتجاه صوتك العمودي، وكانت تجربة جريئة منه استعمل فيها القصيدة البصرية معتمدا على: التشكيل البصري والرسم الهندسي، التشكيل البصري والرسم الفني، والتشكيل البصري والرسم الخطي.

وآخر دراسة تعلقت (بالبنية النحوية) التي قسمنا من خلالها المتن (البنيسي) إلى متتاليتين اثنتين كل واحدة منهما: يحتوي على ثلاثة قوانين، وهي (قانون الزمن الداخلي) الذي يتعلق بالمستوى النحوي والدلالي، من خلال الأفعال والأساليب، والقانون الثاني المتعلق (ببنية الضمير) وأخيرا (جملة النفي).

الخاتمة

يتضح من خلال تأمل وضعية ومشروع الكتابة لدى (محمد بنيس)، أن التعدد هو السمة التي ميزت تجربته. لذلك كانت مساءلة هذا التعدد مضاعفة لدى هذا الشاعر الذي تميز في المشهد الشعري العربي بربطه بين التنظير والممارسة كفعل متواز له إستراتيجية لمعرفية المتواشجة مع الجغرافيات الشعرية في العالم. من هذا المنطلق، يسعى تأمل ممارسته إلى الوقوف عند الذاتية من حيث هي تأسيس معرفي يتخذ أوضاعا مختلفة حسب النصوص والدواوين والنظر إلى طرائق البناء، عند (بنيس) هو الذي يمكننا من ملامسة ذلك التأسيس المعرفي.

كان اهتمام (بنيس) بدرس الشعر الحديث في الجامعة، ويحث عن إمكانية توثيق المتن المغربي وتقديمه للقارئ، من صميم اهتمامه بوضعية الكتابة لديه، وعبر "بيان الكتابة" يؤكد أن الشعر صناعة تخلق علاقة مغايرة بين الأسماء والأشياء حيث أعلن أن اللغة التي لا تحترف الانشقاق والنقصان (الخروج على النمطية) عاجزة لمن أن تستوعب الذات المترنحة واللحظة التاريخية التي تريد أن تحيا بها، لا يمكن أن نعثر على هذا المحترف، المختبر بل يجب بناؤه وتأسيسه بالنقد الذي يساعد على الانتقال من أطر ومتون إلى أخرى موسومة بقوانين الوعي واللاوعي وبتعدد الأزمنة انعتاقا من ميتافيزيقيا البداية والنهاية.

(الزمان) والمكان في الكتابة، إيقاع: إيقاع الجسد الذي يقيم على حدود الخطر، خطا وبصرا وفراغا تنتفي معه الصدفة، تضع الكتابة كل القوانين العامة موضع مساءلة من داخل الممارسات النصية نفسها، لا توجد كتابة ولا نقد إلا حيثما يوجد ضمير المتكلم، ما دامت القصيدة نقدا (اللغة) و(المجتمع)، فالكتابة باعتبارها قراءة، تسعى لتدمير التراتب (المانوي manichéisme) وتصدع (الترابط) و(التوارد) الصوريين ليشتبك الخبر بالإنشاء، النفي بالإثبات تعيد صوغ توزيع الأزمنة، تدفع بالضمائر لمحو حدودها، تعود باللغة إلى ما قبل الترقيم.

إن (محمد بنيس) يهيئ عبر نصوص كثيرة، شعرية وغير شعرية، للدخول في عتمات الكتابة واضاءاتها، في حور الشاعر مع نصه يقترب مما كتب في أفق نظري ذي حدو منتهي، به يفتق الممارسة ويفتحها على السؤال وأن يتكلم (بنيس) عن كتاباته الشعرية ذلك لا يعزله عن حقه في تطور أوضاع الشعر عربيا وعالميا، ولذلك لا تنفصل تجربتها النصية عن تجربته التنظيرية، إنه فعل متكامل للبحث عن القصيدة والذات والعالم بما هي أمكنة تولد سؤال المعرفة كما أنه فعل يعرفنا إلى الذاتية في صيرورتها ضمن نصوص غير متشابهة.

إن الحقيقة، نسبية على الدوام، ومن ثمة، فان ما تعرضه هذه البداية، ينبني على فرضيات تنتمي بدورها إلى نسبة المعرفة والاندماج ضمن سيرورة الهدم والبناء إن المعرفة كما تدل على ذلك التسمية نفسها، هي بحسب (تودوروف): مرور من الجهل إلى المعرفة، بهذا المعنى، يكون البحث، بداية متجددة لا نهائية، حيث تحتفظ الحقائق باستمرار بصفتها المؤقتة، وهو ما يعطي للبحوث في مجال الشعريات، صفة اللاستقرار، فيما هي موشومة بالآلام لينتهي ولكنه ينتهي ليبدأ، فكل بداية بحسب الصوفي (ابن عربي)، لا يجر إليها صاحب نهاية، لا يعول عليها، وكل نهاية لا يصاحبها حال البداية، لا يعول عليها، ومن ثمة فان كل معرفة لا تتنوع، لا يعول عليها.

الملاحق

ملحق رقم1:

- **محمد بنيس**

محمد بنيس شاعر وناقد أكاديمي ولد بفاس سنة 1948، تابع تعليمه الأول في الجامع، ولم يلتحق بالمدرسة الابتدائية العمومية، إلا في سنة 1958 وهو ابن عشر سنوات، اخذ يهتم بالأدب، وخاصة بالشعر، ابتداءا من سنواته الأولى في الثانوية، تابع دراسته الجامعية في كلية الآداب (ظهر المهراز) بفاس، حيث حصل سنة 1972 على الإجازة في الأدب العربي، وحصل سنة 1978 على دبلوم الدراسات العليا في كلية الآداب بالرباط، جامعة (محمد خامس) أكدال، في موضوع "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب"، تحت إشراف (عبد الكبير الخطيبي)وفي الكلية نفسها حصل سنة 1988 على دكتوراه الدولة في موضوع "الشعر العربي الحديث" بنياته وابدالاته النصية، تحت إشراف (جمال الدين بن الشيخ).

يسكن مدينة المحمدية، ويعمل منذ 1980 أستاذا للشعر العربي الحديث بجامعة محمد الخامس، أكدال في الرباط.

نشر قصائده الأولى سنة 1967 في جريدة العلم المغربية، ثم ابتداء عن 1969، قصائد ومجلات وصحف عربية ودولية، في مقدمتها مجلة (مواقف)، غادر مدينة فاس سنة 1972 إلى مدينة المحمدية ليعمل أستاذ للغة العربية، أسس مع مصطفى المسناوي سنة 1974 مجلة (الثقافة الجديدة) التي لعبت دورا حيويا في الحياة الثقافية المغربية، وقد تم وضعها سنة 1984 من طرف وزارة الداخلية، على إثر أحداث الدار البيضاء، بعد أن صدر منها ثلاثون عددا، وتحديا لمنع المجلة، بادر سنة 1985، مع مجموعة من أصدقائه من الكتاب والأساتذة الجامعيين، محمد الديوري، (عبد اللطيف المنوني)، و(عبد الجليل ناظم) بتأسيس دار توبقال للنشر، بهدف الاستمرار في المساهمة في تحديث الثقافة المغربية، كان سنة 1996 من مؤسسي (بيت الشعر في المغرب) إلى جانب كل من (محمد بنطلحة)، (صلاح يوسريف)، وقد أصبح رئيسا له 1996 حتى 2003، وجه سنة 1998 نداء إلى اليونسكو لاعلان يوم عالمي للشعر، وقد استجابت اليونسكو لهذا النداء في 15 نوفمبر 1999، وأعلنت عن 21 مارس اليوم العالمي للشعر.

نشر ديوانه الأول (ما قبل الكلام) سنة 1969 على نفقته الخاصة، له أكثر من ثلاثين كتابا، منها أربعة عشر ديوانا شعريا والأعمال الشعرية في مجدلين، 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 أوروبا والولايات المتحدة وكندا وأمريكا اللاتينية.

ترجمت مجموعة من قصائده إلى لغات عديدة من بينها: الفرنسية والانجليزية والايطالية والألمانية والبرتغالية والاسبانية واليابانية والروسية. كما ترجمت بعض دراساته إلى عدة لغات. وعناية منه بالحوار بين الثقافات، نقل من الفرنسية إلى العربية أعمالا لكل من: (برنار نويل)، (جاك آنصي)، (عبد الكبير الخطيبي)، (عبد الوهاب المؤدب)، (ملارمي، و (جورج بطاي)، وصدرت ترجمته الأولى في العربية، لقصيدة (ستيفان ملاميه) "رمية نرد"، في طبعة مزدوجة اللغة حسب ارادة الشاعر سنة 2007، وفي طبعة بالعربية من دار تونقال، بالتزامن مع الطبعة الباريسية.

عملت على تكريمه (جمعية الدراسات الأدبية بصفاقس) سنة 1991، وجمعية (انوار سوس) في أكادير سنة 1991، و(المعهد الفرنسي) بطنجة سنة 2013، وفي 5 مارس 2014 ثم تتويجه بفرنسا بجائزة (ماركس جاكوب للشعر).

ملحق رقم 2:

ملحق بأسماء الأعلام الأجنبية:

Friedrich Nietzsche	فريدريك نيتشه
Karl Marsc	كارل ماركس
Marcel Vermand	مارشال فيرمان
Charles Baudelaire	شار بودلير
James Joyce	جيمس جويس
Robén Dario	روبين داريو
René Dexartes	رنيه ديكارت
Georg Wilhelm Friedrich Hegel	جورج ويلهلم فريدريش هيغل
André Lalande	أندريه لالاند
Honoré De Balzac	أونوريه دي بلزاك
Robar Gums	هانس روبير جوس
Stéphane Mallarmé	ستيفان ملارميه
Victor Hugo	فيكتور هوجو
Pierre Joxph Proundhon	بيير جوزيف برودون
Jules Michelet	جول ميشلييه
Georg Lukas	جورج لوكاتش
Gerard De Narval	جيرار دي نرفال
Bertton	بريتون
Paul Valéry	بول فاليري
Gerard Genét	جيرار جنيت
Taun Cocteau	جان كوكتو
Roland Barthes	رولان بارث
Lotman	جورجي لوتمان
Roman Jackobson	رومان جاكبسون
Claude Lévi Strauss	كلود ليفي ستراوس
Socrate	سقراط

Platon	أفلاطون
Jon Cohn	جون كوهن
Tzvetan Todorov	تزفيطان تودوروف
Henri Mechonie	هنري ميشونيك
De Saussure	دي سويسر
Julia Kristeva	جوليا كريستيفا
Jean –Paul Sartre	جون بول سارتر
Jacques Derida	جاك دريدا
Emmanuel Kant	ايمانويل كانط
Karcevky	كارسفسكي
Trabstzky	تروبنسيكي
Hoelderlin	هولدرين
Heidegger	هايدغر
Georg Plekhanov	جورج بليخانوف
Marx Jackob	ماركس جاكوب

ملحق رقم 3:

ثبت المصطلحات:

Modernité	الحداثة
Moderne	العصرية
Contemporain	المعاصرة
Nouveau	الجديد
Renouvellement	التجديد
Modernisation	التحديث
Moderniste	الحداثوي
Modernisme	نزعة حداثية
Multiplicité	التعدد
Ambigüité	الغموض
Différence	الاختلاف
Confusion	الخلط
Progrès	التقدم
Acculturation	التثاقفية
Le Poéticien	الشعري
Système Des Rapports	أنظمة العلاقات
Versification	النظم
Beauté	الجمال
Morphème	موروفولوجية
Poetics	الشعرية
Théorie De Littérature	نظرية الأدب
La Sémiologie	علم العلامات
Poétique	الشاعرية
Dépassement	التجاوز
Franchise	الانفتاح
Arbitraire	اعتباطية

Signifiant	الدال
Signifié	المدلول
Système	النظام
Disposition	النسق
Méthode	المنهج
Forme	الشكل
Forme Général	الشكل العام
Information Esthétique	الاعلام الجمالي
Etablissement	التأسيس
Affrontement	المواجهة
L’automne	السقوط
Attendre	الانتظار
Synthétisante	المركبة
Instance	الأركان
Inconxient	اللاوعي
Conxience	الوعي
Ancien	القدم
Organique Intellectuelle	المثقف العضوي
La Structure De L’endroit	بنية المكان
Espace	الحيز
Ecole De Brague	مدرسة براغ
Copenhagne	جماعة كوبنهاغن
Structuralisation Américain	البنيوية الأمريكية

قائمة المصادر و المراجع

قائمة المصادر و المراجع

I)- مصادر الموضوع :

- **دراسات** :

محمد بنيس :

1/ظاهرة الشعر العربي المعاصر في المغرب، دار العودة،بيروت،ط1،1979.

2/حداثة السؤال،المركز الثقافي العربي،لبنان،المغرب،ط2،1988.

3/الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاته النصيةج1التقليدية،دارتوبقال،المغرب،ط1،1989

4/كتابة المحو،دار توبقال،الدار البيضاء،ط1،1994

5/ الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاته النصية ج3(الشعر المعاصر)،دار توبقال المغرب،ط2،1996.

6/الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاته النصية ج2(الشعر المعاصر)، دار توبقال، المغرب،ط،2001.

7/ الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاته النصية ج4(مساءلة الحداثة)، دار توبقال، المغرب،ط2001.

8/الحداثة المعطوبة،دار توبقال، المغرب،ط1،2004.

9/الحق في الشعر،دار توبقال، المغرب،ط1،2007.

- ***شعر*** :

10/مواسم الشرق،دار توبقال، المغرب،ط2،2000.

11/ورقة البهاء،دار توبقال، المغرب،ط2،2000.

12/هبة الفراغ،دار توبقال،المغرب،ط2،2007.

13/كتاب الحب،دار توبقال، المغرب،ط2،2009.

14/الأعمال الشعرية،المؤسسة للدراست و النشر،عمان،ط1،2002.

II)- ***المصادر*** : دراسات قديمة

15/حازم القرطاجني :

منهاج البلغاء و سراج الأدباء،تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة،دار الغرب الاسلامي،لبنان،ط2،1981.

16/عبد القاهر الجرجاني :

دلائل الإعجاز،تعليق:محمود محمد شاكر، القاهرة،مكتبة الخانجي،ط5،2004.

17/قدامة بن جعفر:

نقد الشعر،تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي،دار الكتب العلمية،بيروت.

III)- ***المراجع :*** دراسات حديثة

18/ابراهيم رماني:

الغموض في الشعر العربي المعاصر،ديوان المطبوعات الجامعية، للجزائر.

19/أبو علد الله الحسين بن أحمد بم حسين الزوزني:

شرح المعلقات السبع،دار الكتاب العربي،بيروت،2004.

20/أحلام حلوم:

النقد المعاصر و حركة الشعر الحر، مركز الإنماء الحضاري،حلب،ط1،200.

21/أحمد محمد معتوق:

اللغة العليا-دراسات نقدية في لغة الشعر- المركز الثقافي العربي، المغرب،ط1،2006.

أدونيس(على أحمد سعيد):

22/زمن الشعر،دار العودة،بيروت،ط2،1978.

23/الثابت و المتحول(ج3)صدمة الحداثة،دار العودة،بيروت،ط1،1978.

24/الثابت و المتحول(ج4)صدمة الحداثة و سلطة الموروث الشعري،دار الساقي،لبنان،1978.

25/مقدمة للشعر العربي،دار العودة،بيروت،ط3،1979.

26/الثابت و المتحول(ج1)الأصول ،دار العودة،بيروت،ط4،1983.

27/الشعرية العربية،دار الآداب،بيروت،ط1،1985.

28/سياسة الشعر-دراسات في الشعرية العربية المعاصرة،دار الآداب،لبنان،ط1،1985.

29/زمن الشعر،دار الساقي،لبنان،ط6،2005.

30/الصوفية و السوريالية،دار الساقي،لبنان،ط3،(دت).

31/النفري:

المواقف والخطابات،تحقيق:آثر يوحنا آربري،مكتبة المتنبي،القاهرة

32/أيمن اللبدي:

في الشعرية و الشاعرية(ج1) حقوق النشر الإلكتروني محفوظة لـwww.nashiri.net

أغسطس،2003.

33/بشير تاوريريت:

الشعرية و الحداثة بين أفق النقد الأدبي و أفق النظرية الشعرية،دار رسلان،سوريا،2010

34/جمال شحيد و وليد قصاب:

35/حسن ناظم:

مفاهيم الشعرية-دراسة مقارنة في الأصول و المنهج و المفاهيم،المركز الثقافي العربي،لبنان،ط1،1994.

36/حسين السمهاجي و آخرون:

عبد الله الغذامي و الممارسة النقدية، المؤسسة العربية للدراسات و الشر،لبنان،ط1،2003

37/حمدي الشيخ:

الحداثة في الأدب، المكتب الجامعي الحديث،الإسكندرية،2010.

38/خالدة سعيد:

حركية الإبداع-دراسات في الأدب العربي الحديث،دار العودة،بيروت،ط1،1979.

39/ خيرة حُمر العين،

جدل الحداثة في نقد الشعر العربي،اتحاد الكتاب العرب،دمشق،ط1،1997

40/رابح بوحوش:

اللسانيات و تحليل النصوص،عالم الكتب الحديث،الأردن،ط2،2009.

41/سامر فاضل عبد الكاظم الأسدي:

مفاهيم حداثة الشعر العربي في القرن العشرين،مؤسسة دار الصادق الثقافية،العراق،ط1،2012.

42/سعيد بن زرقة:

الحداثة في الشعر العربي-أدونيس نموذجا- أبحاث للترجمة و النشر و التوزيع،لبنان،ط1،2004.

43/سفيان زدادقة:

الحقيقة و السراب-قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس-منشورات الاختلاف،الجزائر،الدار العربية للعلوم، ناشرون،لبنان،ط1،2008.

44/شكري عزيز الماضي:

في نظرية الأدب،دار الحداثة للطباعة و النشر و التوزيع،بيروت،ط1،1986.

صلاح فضل.

45/إشكالية الشعرية المعاصرة،دار الآداب،بيروت،ط1،1995.

46/مناهج النقد المعاصرميريت للنشر و المعلومات،القاهرة،ط1،2002.

47/غالي شكري:

شعرنا الحديث إلى أين،دار الآفاق الجديدة،بيروت،ط2،1978.

48/عبد الحميد جيدة:

الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر،مؤسسة نوفل،لبنان،ط1،1980.

50/عبد الحميد يونس،فتحي حسن المصري:

في الأدب المغربي المعاصر،دار المعارف،القاهرة،(دط)،(دت).

51/عبد السلام المسدي:

الأسلوبية و الأسلوب-الدراسات الأسلوبية و البنيوية،الدار العربية للكتاب،تونس،ط3.

النقد و الحداثة-مع دليل بليوغرافي-،دار الطليعة للنشر،بيروت،ط1،1983.

52/اعبد الله العروي:

الايديولوجيا العربية المعاصرة،دار الحقيقة،بيروت،ط1،1970.

عبد العزيز المقالح:

53/الشعر بين الرؤيا و التشكيل،دار العودة،بيروت،ط1،1981.

54/أزمة القصيدة العربية،دار الآداب،بيروت،ط1،1985.

55/عبد الغفار مكاوي:

ثورة الشعر الحديث من بودلير الى العصر الحديث(ج1)،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،1972.

عبد الغذامي:

56/تشريح النص -مقارابات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة،دار الطليعة،بيروت،ط1،1987.

57/الكتابة ضد الكتابة،دار الأدب،لبنان،ط1،1991.

58/الخطيئة و التكفير من البنيوية إلى التشريحية النظرية و التطبيق، المركز الثقافي العربي، المغرب،ط6،2006.

59/عبد الله راجع:

القصيدة المغربية المعاصرة بنية الشهادة و الاستشهاد(ج2)، الدار البيضاء،ط1،1988.

60/عبد المجيد زراقط:

الحداثة في النقد الأدبي المعاصر،دار الحرف العربي،ط1،1411

61/عبد الملك مرتاض:

الكتابة من موقع العدم-مساءلات حول نظرية الكتابة،دار المغرب للنشر و التوزيع،الجزائر،2003.

62/عبد الواسع الحميري:

الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية،المؤسسة الجامعية للدراسات و النشرو التوزيع،لبنان،ط1،1999.

63/عثماني الميلود:

شعرية تودوروف،عيون المقالات،الدار البيضاء،ط1،1990.

64/عز الدين اسماعيل:

في قضيا الشعر العربي المعاصر-دراسات و شهادات،إعداد ريتا عوض،المنظمة العربية للتربية و الثقافة و العلوم،تونس،1981.

65/عز الدين الشنتوف:

شعرية محمد بنيس الذاتية و الكتابة،دار توبقال للنشر،المغرب،ط1،2014.

66/عمر أفا و محمج مغراوي:

الخط المغربي تاريخ و واقع و آفاق،وزارة الأوقاف و الشؤون الاسلامية،ردمك،ط1،2007.

67/فاضل ثامر:

اللغة الثانية- في إشكالية المنهج و النظرية و المضطلح-، المركز الثقافي العربي،لبنان،ط1،1994.

68/شعر الحداثة من بنية التماسك الى فضاء التشظي،دار المدى للثقافة و النشر،سوريا،ط1،2012.

69/فريد الزاهي،النص و الجسد و التأويل،إفريقيا الشرق،المغرب،200.3.

70/محمد الشيكر،هايدغر و سؤال الحداثة،إفريقيا الشرق،المغرب،(دط)،2006.

71/محمد العيد حمود:

الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانها و مظاهرها،دار الكتاب اللبناني،بيروتط1،1406ه

72/محمد الماكري:

الشكل و الخطاب-مدخل لتحليل ظاهراتي، المركز الثقافي العربي،(دط)،(دت).

73/محمد النويهي:

قضية الشعر الجديد،معهد الداراسات العربية العالمية،جامعة الدول العربية،القاهرة،1964.

74/محمود علي مقلد:

الشعر و الصراع الايديولوجي/دار الآداب،بيروت،ط،1996.

75/محمد فتوح أحمد:

الرمز و الرمزية في الشعر المعاصر،دارا المعارف،مصر،1977.

76/محمد كعوان:

شعرية الرؤيا و أفقية التأويل،اتحاد الكتاب الجزائريين،الجزائر،ط1،2003.

77/مشري بن خليفة:

الشعرية العربية مرجعياتها و إبدالاتها النصية،دار مكتبة حامد،الأرن،ط1،2011.

78/منذر عياشي:

الكتابة و فاتحة المتعة،المركز الثقافي العربي،لبنان،ط1،1998.

79/نبيل منصر:

الخطاب الموازي للقصيدة العربية المعاصرة،دار توبقال،المغرب،ط1،2007.

يمنى العيد:

80/في معرفة النص،منشورات دار الآفاق الجديدة،بيروت،ط1،1983.

81/في القول الشعري-الحداثة و الاقناع-، دار الفارابي،بيروت،ط1،2008.

82/يوسف اسكندر:

اتجاهات الشعرية العربية-الأصول و المقالات،دار الكتب العلمية،لبنان،ط2،2008.

يوسف الخال:

83/الحداثة في الشعر،دار الطليعة للطباعة و النشر،ط1،1978.

84/دفاتر الأيام-أفكار على ورق،رياض الريس للكتب و النشر،لندن،(دط)،(دت).

يوسف ناوي:

85/الشعر الحديث في المغرب العربي(ج1)،دار توبقال،المغرب،ط1،2006.

86/الشعر الحديث في المغرب العربي(ج2)،دار توبقال،المغرب،ط1،2006.

VI)- الكتب المترجمة

87/أرسطو:

فن الشعر،ترجمة ابراهيم حمادة، مكتبة الأنجلو المصرية،(دط)،(دت).

88/آلان تورين:

إنتاج المجتمع،ترجمة:إلياس بديوي،وزارة الثقافة و الإرشاد،دمشق،1976.

89/أنطونيو غرامشي:

مختارات،ترجمة:حسين، الشيخ علي،دار الفارابي،بيروت،1976.

90/آندريه لالاند:

موسوعة لالاند الفلسفية،تعريب:خليل أحمد خليل،المجلد2،منشورات عويدات،بيروت،باريس،ط2،2001.

91/أنطوان كامبانيون:

مفاراقات الحداثة الخمس،ترجمة:محمد عظيمة،دار المواقف،سوريا،ط1،1993.

92/أوكتافيو باث:

الشعر و نهاية القرن،ترجمة:ممدوح عدوان،المجمع الثقافي،مكتبة نوبل،الامارات العربية المتحدة،ط1،1998.

93/بيتر بروكر:

الحداثة و ما بعد الحداثة،ترجمة:عبد الوهاب علوب،مراجعة: جابر عصفور،منشورات المجمع الثقافي،أبو ظبي،ط1،1995.

94/بيير جيرو:

الأسلوبية،ترجمة:منذر عياشي،مركز الإنماء الحضاري،حلب،ط2،1994.

تزفيطان تودوروف:

95الشعرية،ترجمة:شكري المبخوت و رجاء سلامة،دار توبقال،الدار البيضاء،ط1،1987.

96/الأدب و الدلالة،ترجمة:محمد نديم خشفة،مركز الإنماء الحضاري،حلب،ط1،1996.

97/تيري إيجلتون:

أوهام ما بعد الحداثة،ترجمة:جابر عصفور،دار قرطبة،الدار البيضاء،ط2،1986.

98/جان بول سارتر:

ما الأدب،ترجمة و تقديم و تعليق: محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة و النشر و التوزيع،مصر،1990.

99/جاك دريدا:

الكتابة و الاختلاف،ترجمة:كاظم جهاد، دار توبقال،المغرب،ط2،2000.

جون كوهن:

100/النظرية الشعرية،ترجمة:أحمد درويش،دار غريب،القاهرة،ط1،2000.

101/بنية اللغة الشعرية،ترجمة:محمد الولي و محمد العمري،دار توبقال،المغربط1،1988

102/جونثان كالر:

النظرية الأدبية،ترجمة،رشا عبد القادر،منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية،دمشق،2004.

103/رنيه ويليك و آسن وارين:

نظرية الأدب،ترجمة:محي الدين صبحي،المؤسسة العربية للدراسات و النشر،ط1،1987.

104/روبيرا سكاربيت:

سوسيولوجيا الأدب،ترجمة،أمال انطوام عرموني،منشورات عويدات،بيروت ،ط1978

رولان بارث:

105/لذة النص،ترجمة:منطر عياشي،مركز الإنماء،الحضاري،حلب،ط1،1992.

106/الكتابة في درجة الصفر،ترجمة:محمد نديم خشفة،مركز الإنماء الحضاري،سوريا،ط1،2002.

107/ رولان بارث و آخرون،النقد و المجتمع،ترجمة:فخري صالح،دار كنعان،دمشق،ط1،2004.

108/رومان جاكبسون"

قضايا الشعرية،ترجمة،محمد الولي و مبارك حنون،دار توبقال،المغرب،ط1،1988.

109/سوزان برنار:

قصيدة النثر من بودلير إلى وقتنا الراهن(ج1)،ترجمة:راوية الصادق،دار شرقيات للنشر و التوزيع،القاهرة/1998.

110/موريس بلانشو:

أسئلة الكتابة،ترجمة:نعيمة بنعبد العالي و عبد السلام بنعبد العالي،دار توبقال،المغرب،ط1،2004.

111/موريس نفورث:

مدخل إلى المادية الجدلية،ترجمة:محمد مستجير،دار الفارابي،بيروت،ط2،1980.

112/هنريش بليث،البلاغة و الأسلوبية-نحو نموذج سيميائي لتحليل النص-ترجمة و تعليق:محمد العمري،إفريقيا الشرق،المغرب،1990.

113/هنري بيير:

الأدب الرمزي،ترجمة:هنري زغيب،منشورات عويدات،بيروت،باريس،ط1،1981.

114/ولترج أونج

الشفاهية و الكتابية،ترجمة:حسن البنا عز الدين،المجلس الوطني للثقافة،سلسلة عالم المعرفة،الكويت،فبراير،1994.

115/يوري لوتمان:

جماليات المكان،ترجمة:سيزا قاسم و آخرون، عيون المقالات،الدار البيضاء،ط2،1988.

الكتب الأجنبية:

116/ Philipe auzou,le grand dictionnaire encyclopédique du XXI^{e} siéclezdition philipe auzou,paris,2001.

117/ Philipe forset gerard genion,dictionnaire fondamental du francais littérataire,imprime en France sue presse offset par brodard toupine,2004.

7- المجلات و الدوريات

118/مجلة دراسات عربية،العدد3، السنة19،بيروت،1983

119/مجلة دعوة الحق،العدد3،وزارة الأوقاف و الشؤون الاسلامية، المغرب.

120/مجلة شعر،العدد44،خريف1970،النهار للنشر،بيروت.

121/جريدة السفير،www.annahar.com

122/مجلة أصوات المغرب/أحمد فرحات،الدار العلمية للطباعة و النشر و التوزيع، لبنان،ط1،1984

123/مجلة شعريات،مهدي التهامي،السنة الأولى،العددان3/4،شتاء،2007/ربيع2008.

124/مجلة علم الفكر-الحداثة و التحديث في الشعر-المجلد19، العدد3،خريف1988،وزارة الاعلم،الكويت

125/مجلة فصول-الحداثة في اللغة و الأدب، مجلد4،عدد4،الجزء2،1984،الهيئة المصرية العامة للكتاب.

126/مجلة فصول،مجلد16،العدد1،صيف1997،الهيئة المصرية العامة للكتاب.

127/مجلة نزوى، العدد66، مؤسسة عُمان للصحافة و النشر و الإعلان، أبريل، 2011،سلطنة عمان.

128/مجلة الوحدة، العدد،83/82،السنة1991.

الرسائل الجامعية:

129/اسطمبول الناصر:

تداخل الأنواع الأدبية-الشعر العربي المعاصر أنموذجا، بحث مقدم لنيل درجة دكتواره دولة، جامعة وهران،2005،2006.

130/الجيلالي كورات:

هندسة الكتابة الشعرية-مقاربة أيقونية لأشكالها الحداثية، بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير، جامعة وهران، 2000،2001.

131/جميلة سيش:

مفهوم الشعر في بيانات الشعريين المعاصرين،مذكرة ماجستير،جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2008، 2009 .

المواقع الإلكترونية:

http : download1045.medifire.com /132

www.okaz.com.sa/news/issues / 133

almothaquaf.com/index/araaa/1886 /134

الفهرس

الفهرس

- تحية شكر و عرفان .....
- إلى روح جدتي.....

مقدمة

❖ **المدخل: الحداثة و الشعرية**

- الحداثة الغربية.....ص08
- الحداثة العربية.....ص12
- في مفهوم الشعرية.....ص19
- ملامح الشعرية في النقد العربي القديم.....ص21
- جذور الشعرية الغربية :.....ص22

أ- المحاكاة عند أفلاطون ص22

ب- المحاكاة عند أرسطو.....ص23

- الشعرية الغربية الحديثة :.....ص25

أ- شعرية جون كوهن.....ص25

ب- شعرية تودوروف.....ص26

ت-شعرية جاكبسون.....ص27

ث-شعرية فاليري.....ص27

- الشعرية العربية الحديثة :.....ص28

أ- شعرية أدونيس.....ص30

ب- شعرية بنيس.....ص32

❖ **الفصل الأول:التجاوز من خلال المواجهة و التأسيس**

✓ **المبحث الأول:**

- وضعية الشعر المغربي من العشرينيات إلى السبعينيات(السياق المعرفي للبيان)

1)- مرحلة الجمود و الدعوة إلى التقليدية.....ص38

2)- مرحلة الشهادة و الدعوة إلى الإلتزام.....ص42

3)- مرحلة النقد الإيديولوجي.....ص47

- أهمية البيان الشعري.....ص53

✓ **المبحث الثاني:**

- مفهوم الكتابة.....ص57

أ - مفهوم الكتابة عند سارتر.....ص59

ب - مفهوم الكتابة عند جوليا كريستيفا.....ص61

ج - مفهوم الكتابة عند جاك دريدا.....ص61

- من الشفاهية إلى الكتابة..... ص63

- مفهوم الكتابة الطليعية.....ص66

أ- الكتابة الصوفية.....ص69

ب-الكتابة و الآلية.....ص70

✓ **المبحث الثالث:**

- قواعد الكتابة..... ص75

1)- لا بداية و لا نهاية للمغامرة.....ص75

2)- النقد أساس الإبداع.....ص79

3)- لا كتابة خارج التجربة و الممارسة.....ص84

4)- لا معنى للنقد و التجربة و الممارسة إن لم تكن موجهة نحو التحرر.....ص89

❖ الفصل الثاني: الإنفتاح على كتابة شعرية جديدة

✓ **المبحث الأول:**

1)- اللغة.....ص94

أ- بنية الزمان.....ص100

ب- بنية المكان.....ص104

- الكتابة و اللسانيات.....ص107

1)- مدرسة براغ.....ص107

2)- جماعة كوبنهاجن.....ص 108

- لعبة الأبيض و الأسود.....ص109

ج- بنية النحو..... ص115

✓ **المبحث الثاني:**

2)- الذات.....ص118

- مستويات الذات في الكتابة.....ص123

- الكتابة و الجسد.....ص126

✓ **المبحث الثالث:**

3)- المجتمع.....ص130

- المجتمع و الأدب.....ص131

- المجتمع المغربي و الشعر.....ص132

❖ **الفصل الثالث: الممارسة النصية**

✓ **المبحث الأول:**

- دراسة البنية الزمانية.....ص142

1)- البعد الزماني:.....ص143

أ- البيت الشعري.....ص146

ب- القافية.....ص148

ج- البحور.....ص154

✓ **المبحث الثاني:**

2)- بنية المكان:.....ص161

أ- التشكيل البصري في الرسم الهندسي.....ص165

ت-التشكيل البصري في الرسم الفني.....ص167

ج- التشكيل البصري في الرسم الخطي.....ص171

✓ **المبحث الثالث:**

3)- بنية النحو:.....ص174

* المتتالية الأولى.....ص174

أ- الزمن الداخلي للنحو.....ص175

ب- بنية الضمير.....ص176

ج- جملة النفي.....ص178

*المتتالية الثانية.....ص180

أ- الزمن الداخلي للنحو.....ص180

ب- بنية الضمير.....ص181

ج-جملة الإثبات.....ص183

الخاتمة

➢ **الملاحق:**

ملحق رقم 1: محمد بنيس.....ص192

ملحق رقم 2: أسماء الأعلام الأجنبية.....ص194

ملحق رقم 3: ثبت المصطلحات.....ص196

- قائمة المصادر و المراجع.....ص199

الملخص

بين التأسيس و المواجهة تنهض أسئلة محمد بنيس بقلق معرفي و منهجي لتعيد مراجعة مفاهيم الشعرية العربية قديما و حديثا، انطلاقا من الوقوف على أزمتها و حدود كفايتها التاريخية و الشعرية. خروجا عن الخط المستقيم و عن النهايات و عن النموذج، فالكتابة نفي لكل سلطة؛ لذلك دفعت وضعية الشعر في المغرب من العشرينيات إلى السبعينيات من القرن العشرين التي سيطرت عليها بنية السقوط و الانتظار، محمد بنيس إلى إعادة النظر من خلال استبدالها ببنية المواجهة و التأسيس، من خلال مشروع كتابة جديدة. تتقدم صيغة الموضوع الموسومة بـ**شعرية التجاوز و الانفتاح لدى محمد بنيس** ضمن إطار علائق متداخلة و منشبكة نظريا و إجرائيا لتشكل دراسة لها صفة الموضوع العلمي.

الكلمات المفتاحية:

شعرية؛ التجاوز؛الانفتاح؛ الكتابة الشعرية؛ البيان الشعري؛ الحداثة؛ القصيدة البصرية؛ اللغة الشعرية؛ محمد بنيس؛ نظرية الأدب.

نوقشت يوم 16 فبراير 2015