Université Sétif2

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة فرحات عباس سطيف (الجزائر)

مـــذكـــــرة
مقدمة بكلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

لنيل شهادة:
الماجستير

تخصص: النقد الأدبي
من إعداد الطالبة:
حليمة خلفي

الموضوع:

إشكالية المنهج في تجربة محمد بنيس النقدية

(الشعر العربي الحديث بنياته، وإبدالاتها نموذجا)

أمام اللجنة المكونة من:

عبد القادر دامخي	أستاذا محاضرا	جامعة باتنـــة	رئيسا
حسان راشـــــــدي	أستاذا محاضرا	جامعة سطيف	مشرفا
خير الدين دعيش	أستاذا محاضرا	جامعة سطيف	مناقشا
عقيلة محجوبي	أستاذة محاضرة	جامعة سطيف	مناقشا

نوقشت بتاريخ:.....

السنة الجامعية: 2012/2011

قال تعالى: ﴿ يَرْفَعِ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا مِنْكُمْ وَالَّذِينَ أُوتُوا الْعِلْمَ دَرَجَاتٍ وَاللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرٌ ﴾

صدق الله العظيم

الإهـــــــداء

إلى الوالدين الكريميـــــــــــن الذين ركبا الصعاب وتكبدا

المشاق من أجل تربيتي.

إلى كل طالب علم خـــــــــــاض غمـــــار الطلب، وسعى في

التحصـــــــــــيل بجد.

أهدي هذا البحث العلمي المتواضع، وأرجوا من الله

القبـــــول والثواب الجزيل.

والحمد لله رب العالمين.

مقدمـــة

مقدمة:

بسم الله الرّحمان الرّحيم، هو سبحانه وحده صاحب النّعم، وأهل الثّناء، لـــه الحمد على نعمة الإيمان والعلم، وأسأله التوفيق والسّداد في القول والعمل، والصّلاة والسّلام على من أرسله الله جلّ جلاله معلّمًا ومربّيًا ومتمّمًا لمكارم الأخلاق، خاتم الأنبياء والمرسلين وسيّد الأولين والآخرين، محمّد بن عبد الله الأمـــين وعلى آله وأصحابه أجمعـــين ومن تبعهـــم بإحسان إلى يوم الدين.

أمّا بعد: تعتبر دراســـة الشعر العربي الحديث من المواضيع المهمّة التي شـــغلت العديد من النقاد العرب، وهذه الأهمية متأتّيـــة من الإبدالات التي شـــهدها النص الشعري من العصر الجاهلي إلى يومنا هذا، ونظـــرًا إلى هذه الإبدالات الواضحة والملموسة راح النقاد المعاصرون يدرسونها، انطلاقًا من جملة من الآليات التي أوجدها الغرب والتي تسعى إلى استنطاق النص الأدبي والكشف عن أسراره.

لكن ما يلفت الانتباه حقًا في هذه الدراسات أو المقاربات إن صحّ التعبير هو تركيزها في كل مرة على جانب من جوانب النص مثل: (اللغـــــة، المعنى، المؤلف، القارئ...)، محاولة أن تكشف عن ما خفي في هذه الجوانب من أسرار تساعد في القبض على دلالة النص الأدبي كأن تحاول الإطلاع على نظام اللغة في النص الذي يحكمه قانون داخلي يصنع تجانسه، حيث يبحث النّاقد عن هذا القانون الداخلي الذي يحكم النص، أو البحث على معنى النص، أو الالتفات إلى القارئ باعتباره المحرّك لعملية القراءة، فلا تستقيم القراءة دون حوار فاعل بين النّص والقارئ فهو المسؤول على تحديد مضمون النص، كما تضع أيدينا على أماكن القوة أو الضعف، ومواطن الجمال أو القبح فيه.

لقد وقع النص الأدبي في إشكالية كبيرة – جرّاء هذه التطبيقات التي تركّز في كلّ مرّة على عنصر واحد في النص دون أن تلتفت إلى العناصر الأخرى – وهي إشكالية المنهج النقدي والتي يقصد بها الكيفية التي يتعامل بها القارئ – من خلال توظيفه للمنهج النقدي – مع النص الأدبي، حيث طغـــــى في أغلب تطبيقاته إعطاء السلطة للمنهج النقدي الذي يعمل على تأكيد فرضياته وتبريرها في النص، وهذا أدّى إلى قتل النص الأدبي، بمعنى تغيـــيب لروحه ولخصوصيتـــه فهو كغيره من النصوص في الثقافات الأخرى لـــه عالمه الخاص به، وله مفاتيحـــه الخاصة، ممّا يجعل

اختيار المنهج أو المناهج النقدية المناسبة لقراءته متوقّف على الإمكانيات التي يزخر بها هذا النص وليس للقارئ الحق في فرض سلطته على النص من خلال استعمال المنهج النقدي الذي يراه مناسبًا.

ونظرًا لأهمّية هذه الإشكالية- إشكالية المنهج النقدي في الخطاب النقدي- والمكانة التي احتلّتها في الساحة النقدية وعناية النقاد العرب المعاصرين بها، رأيت أن أساهم بشـــيء يسير وبجهد محتشم إلى جانب هؤلاء في الحديث عن هذه القضية في بحثي المتواضع، إلّا أنّني لم أتناولها بصفة كلية في الخطاب النقدي العربي، وإنّما خصّصت الحديث عنها في دراسة نقدية لشخصـــية نقدية عربية معروفة وهو محمّد بنـــيس الذي يعتبر من جملة النقاد الذين خصّصوا دراساتهم في قراءة النص الأدبي ومنه النص الشعري – الشعر العربي الحديث – وقد تناول هذا الناقد في بداية الأمر ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب من خلال تبنّيه للمنهج البنيوي التكويني، والذي أقرّ أغلب النقاد بأنّه السبّاق في المغرب والمشرق العربي في تناول مثل هذه الدراسة، لينتقل فيما بعد إلى تناول الشعر العربي الحديث من خلال الإفادة من العديد من المناهج النقدية وبخاصة المستحدثة منهـــا مثل البنيـــوية، والسيميائية، والتفكيكية...الخ وعلى أساس هذا التنوع في المناهج اخترت هذه الدراسة كنموذج لبحث موضوع إشكالية المنهج .

وقد عنونت بحثي هذا ب:" **إشكاليـــة المنهج النقدي في تجربة محمد بنـــيس النقدية 'الشعـــر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها' نموذجا** "، والذي سأحاول من أجل خلاله الولوج إلى الخطاب النقدي والممارسة النقدية عند محمد بنيس وكذلك القبض على الكيفية التي تعامل بها بنيس مع النص الشعري وكيف كانت إفادته من المناهج النقدية الغربية؟. وقد ضمّنت هذه الدراسة خطّة منهجية تحتوي على مقدمة، ثمّ مدخلًا وثلاثة فصول لينتهي البحث في الأخير بخاتمة ألخص فيها ما تمّ التوصل إليه حول الخطاب النقدي والممارسة النقدية عند محمد بنيس، سأحاول شرح كل قسم من هؤلاء على حدى.

أمّا المدخل فقد تناولت فيه الحديث عن "**إشكاليات الحداثة في النقد الأدبي المعاصر**" التي تتمثّل في إشكالية المصطلح النقدي والمنهـــج النقدي في التفكير العربي، باعتبارهما إشكاليتين مهمّتين استفحلتا بالخطاب النقدي العربي وخاصة بعد إقبال القارئ العربي في الآونة الأخيرة على استراد المناهج النقدية الغربية وتبنّيه للرّؤى التي تنادي بها. ومن تمّ التركيز على إشكالية المنهج

باعتبارها موضوع البحث وذلك من خلال ذكر الأسباب التي ساعدت على ظهورها، سواء ما تعلّق بظروف المنهج النقدي في البيئة التي نشأ فيها، أو في البيئة التي هاجر إليها، أو الكيفية التي طبّق بها النقاد العرب هذه المناهج النقديـــة الغربية على النص الأدبي وغيرها من الأسباب.

أمّا الفصل الأول عنونته ب: "**تحديد المفاهـــيم**"، تناولت فيه المصطلحات التي تدور في فلك مصطلح المنهج وهي" المنهجـــية والنظرية والمذهب "وذلك نظرًا إلى الاشتباك الحاصل بين هذه المصطلحات، مبرزة في ذلك الاختلافـــات أو الفروقات الموجودة بين هذه المصطلحات، مع ذكر العلاقة التي تربط كل مصطـــلح من هؤلاء بمصطلح المنهج.

أمّا الفصل الثاني تناولت فيه "**الخطاب النقدي عند محمد بنيـــس**"، وقد تمّ تقســـيم هذا الفصل إلى ثلاثة محاور رئيسية يدور المحور الأول حول البحث عن المصادر النقدية التي اعتمدها الناقد في دراسته، حيث تمّ العثور على نوعين من المصادر منها الغربية والعربية، القديمة منها والحديثة التي أفـــاد منها في عملية إعادة القراءة ولعلّ أهمها كتاب "العمدة" لابن رشيق في الشعرية العربية القديمة، ومدوّنة أدونيس في الشعرية العربية الحديثة ، و"شعرية الإيقاع "لهنري ميشونيك وغيرها من المصادر النقدية.

أمّا المحور الثاني تناولت فيه "**الجدلـــية القائمة بين النص الأدبي والمنهج النقدي**"، حيث تناولت فيه مفهوم النص الأدبي عند العرب وعند الغرب، قديمًا وحديثًا حيث تمّ التركـــيز على مفهوم النص في المناهج النقدية " البنيوية، والسيميائية، والتفكيكية" التي ركزت على النص دون غيره، ثمّ كان التطرّق فيما بعد إلى جدلية النص والمنهج حيث تمّ الحديث عن علاقة الصراع والتنافر القائمة بينهما والتي تعود أسبابها إلى السلطة التي يحاول المنهج النقدي فرضها على النص الأدبي.

أمّا المحور الثالث تحدّثت فيه عن "**الخطاب النقدي عند محمد بنـــيس**" وذلك من خلال البحث عن المنهج النقدي الذي اعتمده بنيس في إعادة قراءته للشعر العربي الحديث. وقد ركّزت على مفهومه للنص الأدبي لأنتقل مباشرة إلى الحديث عن المنهج النقدي الذي اعتمده في قراءته الذي توصل إليه من خلال الانتقادات التي وجهها هنري ميشونيك لكل من المنهج البنيوي والمنهج السيميائي من خلال الاعتماد على شعرية الإيقاع ويتمثل هذا المنهج في "**المنهج النصي**".

أمّا الفصل الثالث، المعنون ب:" **الممارسة النقدية عند محمد بنيس** " حيث تناولت فيه الحديث عن مقاربة بنيس للنص الموازي في الشعر العربي الحديث والذي يقصد به " ما يصنع به النص من نفسه كتابًا ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرّائه، وعمومًا على الجمهور"، ويعتبر النص الموازي إحدى الآليات الإجرائية التي اعتمدها الغرب في قراءة نصوصهم والتي أفاد منها بنيس أيضًا في دراسته لنصه ونخصّ بالذكر توظيفه لمفاهيم جيرار جينيت، وقد تّم التركيز على ثلاث عتبات هي خطاب المقدمات، وعلى الفهارس أو التصنيفات، وعناوين الدواوين، حيث يتمّ البحث عن الكيفية التي تعامل بها بنيس مع مفاهيم جينيت هل تمّ إسقاطها مباشرة على النص مع الوصول إلى النتائج التي توصل إليها جيرار جينيت ؟ أم أنّه فسح المجال للنص بالبوح بما يخفيه مستعينًا بهذه الأداة في الوصول إلى نتائج سطّرها النص في حدّ ذاته بعيدًا عن تعسّف هذه المفاهيم.

هذا فيما يتعلّق بخطة البحث، أمّا فيما يتعلّق بالمنهج الذي اتبعته في هذه الدراسة هو **المنهج الوصفي التحليلي المقارن** انطلاقًا من مقتضيات مشكلة البحث وأهدافه، وذلك من خلال العمل أوّلًا على وصف المنهج النقدي الذي اتّبعه محمّد بنيس في قراءته للشعر العربي الحديث، ثمّ تحديد الخطوات التي اتّبعها في هذا المنهج للوصول إلى قراءة النص الشعري وكل ذلك غير بعيد عن التحليل الذي رافق كل عمليات الوصف، مع اعتماد المنهج المقارن كلّما اقتضى الأمر، وذلك من خلال المقارنة بين ما وضعه محمد بنيس من مبادئ لقراءة النص الموازي في الشعر العربي الحديث، وبين عملية التطبيق لهذه المبادئ، وقد كان ذلك واضحًا في "الفصل الثالث" الفصل التطبيقي .

ومن أجل الإلمام بموضوع البحث والتوغّل فيه أكثر وتشكيل تصور شامل حول الخطاب النقدي عند بنيس استعنت بجملة من المصادر والمراجع المتنوعة التي كان لها الدور الكبير والفعّال في إمدادي بالمادة اللازمة التي يحتاجها البحث، وتتمثل هذه المادة في: أوّلًا مدوّنة محمد بنيس النقدية ويتصدر هذه المدوّنة كتاب "الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها" بأجزائه الأربعة وهو النموذج الذي تمّ اختياره للبحث فيه عن إشكالية المنهج، إضافة إلى كتابه "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تفكيكية" الذي أفدت منه في كثير من المواضع وكذلك كتابه حداثة السؤال.

ثانيًا: المصادر النقدية العربية القديمة مثل كتاب "العمدة" لابن رشيق، و"منهاج البلغاء وسراج الأدباء" للقرطاجني، و"عيار الشعر لابن طباطبا" وغيرها من المصادر، التي تمكّنت من

خلالها الكشف عن طبيعة العلاقة بين بنيس وتراثه في مناقشة قضايا النص الأدبي وكيفية استثماره لمفاهيم الشعرية العربية القديمة.

ثالثًا: المصادر النقدية الحديثة وهي كثيرة لا يمكن الإشارة إليها كلّها لأنّ المقام لا يتّسع لها، زد على ذلك أنّه تمّ الإشارة إليها في قائمة المصادر والمراجع، وما نحاول التأكيد عليه من الكتب هو المهم منها فقط، نذكر منها "المرايا المحدبة، الخروج من التيه" لعبد العزيز حمودة، و"نظرية النقد، النص الأدبي من أين إلى أين؟، نظرية النص الأدبي" لعبد الملك مرتاض، و"في النقد الأدبي، مناهج النقد المعاصر، بلاغة الخطاب وعلم النص" لصلاح فضل، و"عتبات" لعبد الحق بلعابد، و"مدخل إلى عتبات النص" لعبد الرزاق بلال إضافة إلى كتاب" اللغة الثانية" لفاضل ثامر، ودون أن أنسى المعاجم والقواميس العربية التي أفادتني في شرح المصطلحات، أمّا المجلات فنجد من بينها "عالم الفكر، المعرفة، الموقف الأدبي، فصول.. "، ومع ذلك تبقى المراجع التي تناولت هذه الإشكالية قليلة بالمقارنة مع أهمية المشكلة في حدّ ذاتها وكذلك هي المراجع التي تناولت الخطاب النقدي عند بنيس قليلة أيضًا.

ولا شك أنّ مدّة البحث قد طالت وربّما كثيرًا، وهذا نتيجة ظروف حالت بيني وبين سرعة إتمامه، وتتمثل هذه الظروف في جملة من الصعوبات واجهتها أثناء جمعي لمادة هذا البحث المتواضع، ويمكن تلخيص تلك الصعوبات في تبحّر موضوع الشعر العربي الحديث الذي لا تخلو دراسة حديثة دون أن تتطرّق إليه، إنّ قراءته لم تعد مقصورة على العرب ولا على الدراسات الموسومة بالإستشراق كما عبّر عن ذلك بنيس وهذا يجعل الإحاطة بقضاياه هدفًا صعب التحقيق، إضافة إلى الصعوبات التي طرحها الخطاب النقدي عند بنيس الذي كان يحيط به الغموض في العديد من الجوانب، لقد حاول بنيس قراءة الشعر العربي الحديث من خلال العديد من الخطابات النقدية – العربية (القديمة والحديثة)، والأوربية، والأمريكية، والصينية – مع العلم أنّ محمد بنيس كان يتعامل مع هذه الخطابات من مصادرها الأولى، وليس من الكتب المترجمة ممّا يجعل عملية فرز هذه الخطابات ومناقشتها أمرًا في غاية الصعوبة.

ومن جهة أخرى قلّة المراجع المتخصّصة في إشكالية المنهج وكذلك المراجع التي تتناول موضوع الخطاب النقدي عند بنيس بشكل دقيق جعلت البحث يتوقّف زمنًا ثمّ يستأنف السير من جديد بعد الحصول على ما يفتقده من مراجع. ولا شك أنّ عملية العودة واستئناف العمل تحتاج إلى وقت غير يسير لربط السّابق باللّاحق.

ولا أنسى في الختام أن أســـدي آيات الشكر والعرفان لكل من ساهم معـــي في إنجاز هذا العمل المتواضع وعلى رأس هؤلاء الدكتور"**حسان راشدي**" الذي كان لي الشرف الكبير بإشرافه على هذا العمل ومتابعته لمراحله، وإفادتي بالملاحظات والتوجيهات النّافعة التي أخذتها بعين الاعتبار وكل من ساعدني من قريب أو من بعيد، فلكل هؤلاء الشكر الجزيل، وأرجوا الله أن يثيبهم عني خير الثواب، فهو الهادي إلى سواء السبيل وصلى الله وسلّم على محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

المدخل:

إشكاليات الحداثة في النقد الأدبي المعاصر.

لقد كانت حملة نابليون على مصر نقطة تحول في تاريخ الثقافة العربية، حيث انتقل المثقف العربي من مرحلة الانطواء والعزلة إلى مرحلة الانفتاح على الآخر، وقد كانت نتيجة هذا الانفتاح هو إحداث نقلة نوعية متميّزة في ذهنية المثقف العربي الذي أصبح يسعى إلى التغيير رغبة منه في تطوير ذاته والمضيّ قدمًا في تحسين نمط حياته، و لم يتوقف الأمر عند هذا الحدّ فحسب وإنّما ذهب إلى مواكبة الآخر حتّى في طريقة تفكيره، إلّا أنّ هذا النزوع إلى التجديد لم يتقبله البعض، ممّا أدّى إلى انقسام المثقف العربي إلى مجموعتين، المجموعة الأولى تدعو إلى الحفاظ على تراث الأمة ومقوماتها وردّ كل شيء من شأنه أن يهدّد أو يزوبع ثوابت الأمة وهويّتها، أمّا المجموعة الثانية فكانت تفكّر في حاضر ومستقبل المثقف العربي وسط المتغيّرات التي تحدث في العالم الذي يحيط به من خلال استقطاب أو استراد كل ما ينتجه الغرب من اختراعات أو دراسات من أجل النهوض بالعقل العربي وإخراجه من بوتقة التخلّف والتقوقع على الذات.

وفي ضوء هذه الأوضاع ذهب النقاد العرب إلى جلب كل ما يقدمه الغرب من جديد في الأدب (من شعر ونثر)، وفي النقد الأدبي (من مناهج نقدية)، وقد كانت عملية الجلب هذه تتمّ عبر طريقين، إمّا من خلال ما اكتسبه النقاد العرب– من دراسات – العائدون من أوروبا، أو عن طريق ترجمة المؤلفات النقدية الغربية من اللغات الأجنبية إلى اللغة العربية وأخص بالذكر هنا مرحلة الستينات التي شهدت ظهور المناهج النقدية الغربية، فبدأ الإقبال العربي على هذا الإنتاج الغربي.

ومن هنا بدأت تتّضح معانات القارئ العربي الذي أصبح يواجه العديد من الإشكاليات العويصة اتجاه هذا الكم المعرفي الضخم والمعقّد الذي انهال عليه دفعة واحدة دون أن تكون له سوابق معرفية تساعده على إدراك وفهم ما يفد إليه من خارج الوطن، أوفك الغموض الذي يحيط به، خاصة وأنّه ظلّ لقرون وهو حبيسٌ ومتقوقعٌ على ذاته وعلى تراثه جاهلًا لما يحدث حوله من تطور في العالم، وقد أدّى هذا الانغلاق الطويل ثمّ الانفتاح السريع واللّامشروط على الآخر إلى الوقوع في أزمة كبيرة دخل على إثرها القارئ العربي في دائرة من الغموض والفوضى، خاصة عندما يتعلّق الأمر بتلقيه للخطاب النقدي العربي المعاصر، فماهي إذن الإشكاليات التي واجهت

القارئ العربي أثناء تلقيه للخطاب النقدي العربي المعاصر؟ وجعلته يشعر اتجاهه بالاغتراب والتشتت دون أن يستطيع تغيير شيء من هذا الوضع.

إنّ من أهم الإشكاليات التي يواجهها القارئ والتي تقف كحجر عثرة أمام تمكنه من الخطاب النقدي العربي هي " **إشكالية المصطلح وإشكالية المنهج** "، فأمّا **'إشكالية المصطلح'** النقدي تعود أسبابها إلى الترجمة التي تتم في كثير من الأحيان " دون وعي عميق بالأصول المعرفية والفلسفية والاجتماعية للنظرية المترجمة أو المفهوم المنقول، ممّا يؤدي إلى فوضى واضحة في ترجمة المصطلحات نتاج عدم الدقة ونتاج عدم الفهم، وعدم شمولية الرؤية "[1].

لا يتوقف الأمر عند عدم الوعي لدى المترجم العربي بمرجعية المصطلح فحسب، وإنّما السبب أبعد من ذلك، ويتمثل ذلك في اختلاف بيئة المصطلح المنقول عن البيئة المصطلح المنقول إليها، إنّ المصطلح النقدي الغربي " نشأ داخل فكر فلسفيّ غربيّ له ثوابته ومتغيّراته المختلفة عن ثوابت ومتغيّرات الثقافة العربية، وحينما يُنقل ذلك المصطلح من السياقات المعرفية الفلسفية يُنقل بالقطع محمّلًا بكل عوالقه المعرفية، ممّا خلق داخل الثقافة الغربية نفسها مشكلة (...) وما دام الأمر كذلك داخل الثقافة الغربية نفسها، فلابد أنّ الأمر سيكون أكثر تعقيدًا حينما تُنقل تلك المصطلحات من ثقافة كالثقافة الغربية إلى ثقافة أخرى كالثقافة العربية "[2].

ومن هنا نجد أنّ المشكلة لم تبدأ عندنا وإنّما بدأت في الأرض الأم للمصطلح النقدي الذي ربّما مازال في حالة أخذ وردّ بين النقاد الغرب حول المصطلح في حدّ ذاته أو تحديد دلالته، ليأتي الناقد العربي فيما بعد ويقوم بترجمة هذا المصطلح المحمّل بهذه الإشكاليات بلغة تبهر القارئ وتشدّ انتباهه فيقف أمامها مكتوف الأيدي دون أن يستطيع فك شفراته.

يُعتبر **'عبد العزيز حمودة'** من النقاد العرب البارزين، وذلك من خلال إسهاماته – المرايا المقعرة، المرايا المحدبة، الخروج من التيه– التي قدّمها طيلة سنوات في سبيل التأصيل لخطاب نقدي عربي يخلو من الإشكاليات الرّاهنة التي تعصف بخطابنا النقدي، ومن جهة أخرى بالقارئ والناقد العربي كذلك، حيث اعترف شخصيًا في حوار أجراه معه ممدوح سالم يقول فيه بأنّه " ظلّ لسنوات يقف أمام أعمال النقاد الحداثيين بانبهار شديد (...) ولكن ذلك الانبهار خالطه طوال

[1] – سيد البحراوي، قضايا النقد والإبداع الأدبي، الشركة الدولية للطباعة، مدينة 6أكتوبر مصر، دط، 2003، ص=34.

[2] – ممدوح سالم، في حوار أجراه مع عبد العزيز حمودة بعنوان: اسمي ارتبط بمحاولة التأصيل لاتجاه نقدي عربي . www.aawsat.com

الوقت شعور عميق – لم أفصح عنه حتّى اليوم – بالعجز: العجز عن التعامل مع هذه الدراسات البنيوية وفهم أهدافها، بل فهم وظيفة النقد ذاته في ظل المصطلحات النقدية المترجمة والمنقولة والمتحوّلة والمحرّفة التي أغرقونا فيها لسنوات "[1]، ومن هنا يمكن القول أنّ الوضع الذي آل إليه المصطلح النقدي في الخطاب النقدي العربي ماهو إلّا نتيجة لسببين أولهما: سوء فهم الدلالة الحقيقية للمصطلح في لغته الأصلية، وثانيًا: عدم وعي النقّاد بمرجعيته في موطنه الأصل، وهذا سيؤدي بطبيعة الحال إلى ترجمته بطريقة خاطئة إلى اللغة العربية .

1- إشكالية المنهج في النقد الأدبي المعاصر:

تعتبر **'إشكالية المنهج'** من المســـــائل المهمّة وثاني الإشكاليات التي عرفها الخطاب النقدي الغربي، نظرًا للتطور السريع والمشهود للمناهج النقدية في الساحة الغربية، و من جهة أخرى الإقبال الواسع للقارئ العربي عليها بالقراءة والتطبيق مباشرة على النص الأدبي دون إعادة نظر من طرفه في مبادئها أو في النتائج المتوصل إليها من خلال تطبيقها على النص الأدبي، حيث رأى النقاد عرب أنّ العديد من التطبيقات لم تكشف عن أسرار النص الأدبي بقدر ما زادته غموضًا وهو أثار العديد من الشكوك حولها ، ممّا أدّى إلى لفت انتباه النقاد. وتعتبر هذه الإشكالية – المنهج – من الأسئلة الهامة التي عرفها النقد الغربي قبل النقد العربي، وهي من المسائل المهمّة التي طال فيها الحوار والجدل عند الغرب وعند العرب .

لقد استفحلت هذه الإشكالية وأصبحت ظاهرة لا يمكن تغافلها أو غضّ النّظر عنها، وهذا الوضوح الملموس للعيان، أثار حفيظة وقلق العديد من النقاد كما سبق أن ذكرنا وذلك نظرًا إلى الطريق المسدود الذي تنتهجه المناهج النقدية في تعاملها مع النصوص الأدبية، وعلى إثر هذا الوضع عمل بعض النقاد على طرح هذه الإشكالية في جملة من المؤلفات، وسَعَوْ إلى إيجاد الحلول لها في العديد من الدراسات نذكر منها: " إشكالية المنهج في النقد العربي المعاصر" و"المناهج المعاصرة في دراسة الأدب " للدكتور سمير سعيد حجازي، و"خطاب المنهج" لعباس الجراري، و"المنهج والمصطلح" لخلدون الشمعة، و"اللغة الثانية" لفاضل ثامر، و" إشكالية المنهج في الخطاب النقدي العربي الحديث"، وهو عبارة عن مقال كتبه عبد العالي بوالطين في مجلة عالم الفكر وغيرها من

[1]– عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيكية، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، دط، 1998، ص=13.

الدراسات، ولكن يبقى " هذا التراكم العددي في الموضوعات المنجزة حول الإشكالية، لا يرافقه للأسف الشديد أحيانًا وعيٌ نظريٌّ يُوَعِّي بعمق الإشكالية المطروحة في شعبيتها وأبعادها المختلفة، ممّا يجعلنا مخلصين بأنّ هذا الموضوع رغم ما استنفذه من جهود ما يزال في أمسّ الحاجة للمزيد من الدراسة والتمحيص فسؤال المنهج في سياقنا الثقافي الرّاهن (...) لا يزال مفتوحًا ومطروحًا لم يستفرغ حمولته، و لم ينته إلى قرار"[1].

لم تكن هذه الإشكالية كما أشرنا وليدة اللحظة، وإنّما هناك عوامل عديدة تكاتفت فيما بينها وساعدت على ظهورها، لتقف كعقبة أمام تطور الخطاب النقدي العربي المعاصر، هذا الأخير الذي لا نكاد نعثر فيه عن هويّتنا أو ذاتنا العربية " فمختلف الاتجاهات في نقدنا العربي الحديث والمعاصر – عامة – هي أصداء لتيارات نقدية أوروبية، وبالتالي فهي أصداء كذلك لما وراء هذه التيارات من مفاهيم إبستمولوجية وإيديولوجيات "[2].

إنّ هذا التهافت على ما أنتجه الغرب دون تروّ أو تمعّن أو تمحيص، جعل النص الأدبي يقع فريسةً سهلةً لهذا التسرّع في الإقبال على الخطاب النقدي الغربي، حيث لاحظ النقاد العرب العديد من الإشكاليات التي صار يتخبّط فيها النص الأدبي وتحديدًا النص الشعري ولعلّ أهمّها هو تجريده من خصوصيته، فَوُضع في حقل التجارب لاختبار النظريات والمناهج النقدية الغربية بشكل تعسفي، وآلي أضحى وراءه النص الأدبي إلى هوّة سحيقة لم يتمكّن من إيجاد مخرج له، وبالتالي " لم يقف الأمر كما ينبغي عند حدود استثمار الإجراءات المنهجية في هذا الموضوع، إنّما تعدّاه إلى التطبيق الآلي لكثير من 'الرؤى'و 'الطرائق' التي أنتجتها الثقافة الغربية في ظرف معرفيّ، وتاريخيّ مغاير ممّا جعل أمر تطبيقها لا معنى له، إلاّ في كونها ممارسة تفتقر في كثير من الأحيان إلى الوعي العميق بأهمية وضع أسس متينة لهذا الضرب من النشاط الفكري والمعرفي "[3].

---

[1]- عبد العالي بوطين، إشكالية المنهج في الخطاب النقدي العربي الحديث، مجلة عالم الفكر، عدد:1،2، مجلد: 32، 1994، ص=455، نقلا عن (نجيب العوفي، ظواهر نصية، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط1، 1994، ص=7).

[2]- عبد الله إبراهيم، المطابقة والاختلاف، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة (تداخل الأنساق والمفاهيم ورهانات العولمة)، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1999، ص=56، نقلا عن (محمود أمين العالم، الجذور المعرفية والفلسفية للنقد الأدبي الحديث والمعاصر، ضمن كتاب الفلسفة العربية المعاصرة، ص=75- 100).

[3]- المرجع نفسه، ص=55.

يُوجّهنا عبد الله إبراهيم في قوله هذا إلى أسباب كثيرة ساهمت في إنتاج هذه الإشكالية والعمل على استفحالها، ومن بين هذه الأسباب هو الطريقة التي يتعامل بها النقاد مع الرّؤى التي أنتجها الغرب وكيفية تطبيقها على النص الأدبي، إضافة إلى الاختلاف الواضح بين الثقافتين العربية والغربية لكلّ واحدة منهما مبادئ تتحرّك وفقها ولا يمكنها أن تحيد عنها، وبالتالي سيكون المنهج النقدي لا محالة يتمثل هذه المبادئ التي ينص عليها، فهو ليس عبارة عن قوانين وقواعد تُطبق فقط، وإنّما هو كذلك عبارة عن خلفيّة معرفيّة أو مرجعيّة اكتسبها من المجتمع أو البيئة التي ظهر فيها، فالمنهج النقدي في أوروبا " ظهر من أجل حلّ مشكل نمط مجتمعي محدد، وأنّ الناقد الأوروبي يستمد منهجه، وأدوات هذا المنهج من خلال تصور خاص للحياة شَكّله النمط الحضاري الذي يعيشه مجتمعه، ومن ثم مشكلة النص الأدبي في هذا التصور"[1].

من الخطأ إذن أن نعزل المناهج النقدية عن مرجعيتها، وبهذه الطريقة يمكن أن نتأكد من أنّ هناك اختلافًا بين الواقع الثقافي الغربي، والواقع الثقافي العربي الذي لابدّ لنا من وضعه في عين الاعتبار " لأنّه يحتم علينا أثناء نقل هذه المناهج أن لانقوم بمحاكاتها بالصورة التي يُعزل فيها الناقد والقارئ عن سياقهما الثقافي والحضاري، لأنّ هذه المناهج لم تتخلّص بعدُ من ارتباطها بواقعها ليتم أخذها، وتطبيقها في واقعنا بدلالة وطريقة مختلفة "[2]، ومن هنا نصل إلى القول مع عبد الله إبراهيم أنّ النص الأدبي والمنهج النقدي كليهما له خصوصيته التي لا يحقّ لنا تجاهلها أو العمل بعيدًا عنها وربّما من خلال مراعاتنا لهذا الجانب قد نستطيع تحقيق قراءة جيدةً للنص الأدبي.

لا يتوقف الأمر عند اختلاف الثقافتين أو عزل المنهج النقدي عن مرجعيته، وإنّما كذلك الفارق الزمني بين الحضارتين، لقد ظهرت المناهج النقدية في أوروبا وقد استغرق ظهورها واكتمالها على شكل طرائق تستعمل في تحليل النص الأدبي مدة ثلاثة قرون تقريبًا، إلاّ أنّه عند انتقالها إلى العالم العربي لم يتجاوز وجودها والعمل بها ربع قرن، هذا الفارق الزمني حال دون التعامل مع المنهج وفق الوجه المطلوب، بمعنى أنّ المناهج النقدية التي تحقق شيوعًا في الساحة النقدية العربية ربّما تكون قد سقطت وحلّ مكانها مناهج نقدية أخرى عند الغرب، والدليل على ذلك المنهج البنيوي الذي شاع في أوروبا في زمن لم يكن العرب قد سمعوا به، ومع حلول الثمانينات

[1] – إبراهيم رماني، أوراق في النقد الأدبي، دار شهاب، باتنة، ط1، 1985، ص=92.
[2] – عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، ص=34.

انكسر هذا المنهج النقدي في أوروبا، وفي هذه الفترة تمكّن العرب من معرفة هذا المنهج النقدي الذي أثار ضجّة كبيرة في الوسط النقدي العربي فأخذ العديد من النقاد العرب تطبيقه على النص الأدبي ولعلّ أهم هذه التطبيقات هي ما قدّمه كمال أبوديب في دراسته المعروفة " الرّؤى المقنعة – نحو منهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي "...إلخ.

لم تنتهي الأسباب عند هذا الحدّ فحسب، وإنّما هناك أسباب أخرى منها ما يتعلق بذهنية القارئ العربي المتواضعة التي لا تمتلك كفاءة أدبية كافية تستطيع من خلالها استقبال ما يفد إليها وفهمه والعمل به في تحليل النصوص الأدبية، والسبب في ذلك عائد إلى طبيعة الخطاب النقدي الذي يستقبله، والذي ينطلق من واقع يختلف عن واقعه، إضافة إلى أنّ هذا الخطاب مصمّم لدراسة النص الأدبي الغربي أوّلًا ومُوجّهٌ ثانيًا إلى القارئ الغربي ذو الذهنية المتفوّقة على ذهنية القارئ العربي الذي لم يُوَفِر له الناقد العربي الأرضية التي تتمثّل في المصطلح ومدلوله المستنبط من ثقافة القارئ العربي ومن واقعه الذي يعيشه حتّى يتمكن من خلالها استقبال الخطاب النقدي الغربي، ومن هنا " جُعل القارئ في حالة اغتراب، وكل هذا بسبب اندفاع غالبية النقاد في الثمانينات إلى محاكاة نموذج الثقافة الغربية دون تحديد للمدلول في بنية اللغة، والثقافة العربية "[1].

من خلال ما سبق يتّضح لنا أنّ أسبابًا كثيرة تضافرت من أجل إيقاع الخطاب النقدي في هذه الإشكالية، ومن هذه الأسباب ما كان الغرب سببًا فيها، ويتمثل ذلك في عدم استقرار المناهج النقدية الغربية أو عدم اكتمالها في أوطانها ونقلها بهذا الشكل إلى الساحة النقدية العربية، إضافة إلى مرجعية هذه المناهج التي لا تتطابق مع فكرنا وثقافتنا، فمثلًا نجد " المرجعيّة الدينية والفلسفية للمنهج الشكلاني هي مرجعية نجدها عند الشرّاح المسيحيين للتوراة والإنجيل من ناحية وفي أعمال فيلسوف يهودي هو سبينوزا "[2]. إنّ هذا الاختلاف بين المرجعيتين (مسيحي، وإسلامي) كفيل لإحداث العديد من الإشكاليات أثناء القيام بتطبيق هذه المناهج على النص الأدبي.

---

[1]– د، سمير سعيد، مشكلات الحداثة في النقد العربي، الدار الثقافية للنشر القاهرة، ط1، 2002، ص=41-42.

[2]– سعد عبد الرحمان البازغي، ماوراء المنهج تحيزات النقد الأدبي العربي، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، عدد:38، مجلد: 10، ربيع، 1990، الكويت، ص=59.

3– محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة، بيروت، ط1، 1979، ص=18

ومنها ما كان الوضع الثقافي العربي سببًا فيها حيث كان العرب " يقفون على أرضية مغايرة لما هو عليه وضع المناهج من تبلور وتقدّم وتميّز في أوروبا فهم يحيون في منطقة يسودها التخلف، وينتظرون من أوروبا أن تمنحهم بعضًا ممّا أنجزته وهذه إشكالية كبرى وليست ناتجة عن كوننا ننظر إلى الغرب ككلّ متجانس، ومتعارض كليًّا مع طموحاتنا، ولكن بفعل غياب مشاركة إيجابية في بلورة الاختيارات العلمية التي لا يحيد لنا من تبنّيها وفق خصوصيّتنا، رغم كل الوشائج التي تربطنا بأنصار الإنسان الحقيقيين في أوروبا "[1].

من هنا نلاحظ أنّ محمد بنيس يسعى إلى التأكيد على ضرورة المشاركة الفعلية مع الغرب فيما ينتجه من خطاب نقدي، إنّ الغرب ينطلق في أفكاره من الواقع الذي يعيشه، وكذلك هو الحال بالنسبة للدراسات الأدبية والنقدية التي تدور حول النص الأدبي الغربي دون أن تعبأ بالنصوص الأدبية الأخرى ومنها النص الأدبي العربي، وعلى هذا الأساس رأى محمد بنيس أن يكون هناك شراكة بين العرب والغرب في إنتاج خطاب نقدي يراعي خصوصية النص الأدبي لكلا الطرفين وذلك تفاديًا الوقوع في إشكاليات قد تمسّ الخطاب النقدي العربي والقارئ.

ومنها ما كان متعلّقًا بسوء الفهم للمنهج النقدي لأنّ " المنهج ليس قالبًا جاهزًا في حرفيّته، وتفاصيله، المنهج مفهوم أو مجموعة من المفاهيم يتطلّب مجرّد تبنّيها مقدرة شخصية وجهدًا ثقافيًا هامًا، كما أنّ ممارسة هذه المفاهيم، ليس مجرّد تطبيق بل إعادة إنتاج لها، قابلة للتبلور والتميّز، وخاضعة في تبلورها وتميزها لعلاقتها بالموقع الفكري الذي منه تمارس علاقتها بموضوعها، وبالوضعية الثقافية والاجتماعية التي تشكل حقل ممارستها "[2].

تجمع 'يمنى العيد' في قولها هذا العديد من النقاط المهمّة الّتي توضّح طريقة وكيفية التعامل مع المناهج النقدية الغربية، فالمنهج عندها هو عبارة عن منظومة تتدخل في تكوينها العديد من المفاهيم منها ما يتعلّق بالقوانين والمبادئ التي يَنُصُّ عليها، ومنها ما يتعلّق بالواقع الثقافي والاجتماعي الذي أنتجه، ومنها ما له علاقة بالواقع الثقافي والاجتماعي الذي سيذهب إليه، إضافة إلى ذلك أنّ هذه المبادئ ليست عبارة عن معادلة رياضية أو قانون فيزيائي يُطبّق مباشرة من أجل

1 - يمنى العيد، في معرفة النص، دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط4، 1983، ص=124.

الحصول على نتيجة أو نسبة شيء ما، وإنّما هي مبادئ قابلة للتغيير تماشيًا مع مايتطلبه النص الأدبي ومع الواقع الثقافي والاجتماعي الذي أنتج النص الأدبي.

إنّ هذه النقاط المهمة التي تطرقت إليها 'يمنى العيد' هي دعوة صريحة تحاول القول من خلالها أنّ النص الأدبي له خصوصية لا يمكن تجاهلها من طرف الناقد، وكذلك هو الحال بالنسبة للمنهج النقدي الذي لا يعمل بعيدًا عن النص أو يحاول ممارسة أيّ نوع من التّعنيف بمبادئه على النص الأدبي، وإنّما عليه أن يتحرّك في نطاق ما يمليه عليه النص الأدبي حتّى يستطيع قراءته، وفك رموزه والكشف عن أسراره.

لقد وضعتنا 'يمنى العيد' أمام المشكل الحقيقي وهو كيفية تطبيق هذه المناهج على النص الأدبي، هل يراعي المنهج النقدي خصوصيّة النص الأدبي؟ فيترك له الفرصة بالبوح بأسراره، أم أنّه يسعى إلى تحقيق فرضياته والوصول إلى النتائج التي سطّرها مسبّقًا ؟ خاصة إذا كان النص الأدبي أو النص الشعري – القصيدة العربية المعاصرة – الذي يكتنفه الغموض من كل جهة ممّا يجعل مقاربته" بطريقة منهجية يصبح أمرًا عسيرًا ومعقدًا للغاية، وذلك بحكم تحرّر هذه القصيدة من الأنموذج الموحد، ونزوحها نحو التعدّد والاختلاف "[1].

لقد خرجت القصيدة العربية المعاصرة عن النموذج القديم الذي عُرف في العصر الجاهلي و العصر الإسلامي وحتّى العصر العباسي، لقد اكتسبت القصيدة المعاصرة تقنيات جديدة، ممّا جعل مقاربتها تستلزم الأخذ بالآليات أو الأدوات الإجرائية التي تمّ جلبها من الفكر الغربي والخارجة عن المقاييس النقدية العربية القديمة، وتتمثل هذه الأدوات في المناهج النقدية الغربية التي ذهب النقاد العرب إلى تطبيقها مباشرة على القصيدة الشعرية المعاصرة أملًا منهم كشف أسرارها وإظهار الخفيّ فيها.

ولكنّ هذه الإفادة من المناهج لم تأتي بالنتيجة المطلوبة وهي التمكن من قراءة النص والكشف عن أسراره، والسبب في ذلك عائد أوّلًا إلى طبيعة النص المعقّدة فهو " بنية لغوية فنية، منغلقة بالنظر إلى الشكل المجسّد للعناصر اللغوية، ومنفتحة بحسب قدرات التأويل وعمق دلالات النص، ومرجعيّاته ويصبح خطابًا إذا انسلخ عن أصله وتجاوز حدوده فيستقبله قرّاء كثيرون

[1] – عبد الغني بن الشيخ، النص الشعري الحداثي، وإشكالية المنهج، مجلة معارف، المركز الجامعي البويرة، عدد:1، ماي، 2006، ص=90.

يفجرون طاقاته الكامنة كل بحسب محصله المعرفي وانتماءاته "[1]، إنّ هذه البنية المعقدة تتطلب في تحليلها أكثر من منهج واحد، حتّى نتمكّن من قراءة كامل عناصره، وهذا يثبت لنا قابلية النص للإحتمالات المنهجية، وعدم قابليته للقراءة الأحادية.

أمّا ثاني الأسباب فعائد إلى المنهج النقدي في حدّ ذاته الذي زاد النص الأدبي غموضًا، فبدل أن يكشف لنا عن خباياه، زاد من انغلاقه من خلال اللجوء إلى المنحنيات البيانية وإلى الأشكال الهندسية وإلى الإحصاءات وغيرها من الأدوات أو الآليات التي تُستعمل مؤخّرًا في قراءة النصوص الأدبية.

ومن هنا يمكننا القول أنّ الطريقة التي نعتمدها في قراءتنا للنصوص هي التي تسببت في الإشكال حيث تمّ إعطاء السلطة للمنهج النقدي ليقول الشيء الذي يريده بدل النص الأدبي، وقد كان يطغى هذا النوع من التطبيقات على العديد من الممارسات النقدية للعديد من النقاد العرب ويعتبر محمد بنيس واحدًا من هؤلاء حين طبّق المنهج البنيوي التكويني على الشعر المغربي من خلال دراسته "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ".

ولكن ثمّة تعامل آخر مع المناهج النقدية ويتمثل ذلك في الإفادة من أدواتها في التحليل، مع عدم إلغاء خصوصية النص الأدبي، حيث تعطيه الكلمة الأولى والأخيرة لأنّه يمتلك السلطة في الكلام، وتتمثل هذه السلطة في " قدرة النص على تقديم معنى ملزم للمفسر، وحتى حينما تتولى عمليات التفسير داخل المذهب النقدي الواحد، أو في المدارس المختلفة، تقديم تفسيرات متعدّدة هو ما نسمّيه بتعدّد الدلالة، فإنّ الالتزام بسلطة النص يعني تحمل النص نفسه لتلك التعدّدية، تلك هي السلطة التي نقصدها"[2].

ومن هنا نجد أنّ النص الأدبي هو المسؤول الأوّل والأخير على تحديد الدلالة وليس المنهج النقدي. وهذا يدفعنا إلى القول أنّ القراءة لابدّ لها أن لا تمارس أسلوب الهيمنة، ولا تلغي استقلالية النص، وإنّما لابدّ أن يسعى القارئ إلى إنتاج معنى النص، ولكن ليس بعيدًا عن النص الذي بدوره سيؤثر على القارئ ويوجه فرضياته ويُعدّلها حتّى يصل إلى الغاية المنشودة وهي استنطاق النص وفك شفراته والوصول إلى المعنى.

[1] – عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين؟ إلى أين؟، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، دط، 1983، ص=55.

[2] – عبد العزيز حمودة: الخروج من التيه، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، 2003، ص=280.

إنّ هذه الجدلية التي أمامنا والتي تتمثل في سلطة النص وسلطة المنهج النقدي، هي ما سنحاول البحث فيه عند الناقد محمد بنيس وذلك من خلال كتابه " الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها "، أين سنحاول معرفة كيفية إفادة بنيس من المناهج النقدية الغربية في استنطاقها للشعر العربي الحديث، وكيفية تعامله معها، هل كان ممّن يطبقون المناهج النقدية بشكل آلي وتعسفي، حيث يسعى إلى تأكيد فرضيات هذه المناهج؟ أم أنّه ممّن يراعي خصوصية النص الأدبي وبالتحديد النص الشعري، فيعمل على إبرازها أثناء عملية التحليل؟ وهذا ما سنحاول معرفته في الفصول اللاحقة –إن شاء الله–.

الفصل الأول:

تحديد مفاهيم

أولا :المنهج لغة واصطلاحا:

1- عند العرب.

1-1 المنهج لغة.

1-2 المنهج اصطلاحا.

1-2-1 المنهج والعلم.

1- 2-2 المنهج العلمي.

1-3 المنهج النقدي.

2- عند الغرب.

ثانيا :المنهج والمنهجية:

1- المنهجية عند العرب.

2- المنهجية عند الغرب.

ثالثا :المنهج والنظرية:

1- النظرية عند العرب.

1-1 النظرية لغة واصطلاحا.

1-1-1 مفهوم" النظر "عند الجاحظ.

1-1-2 مفهوم" النظر "عند الشريف الجرجاني.

1-2 النظرية الأدبية والنظرية النقدية.

2-النظرية عند الغرب.

2 -1نظرية الأدب.

رابعا :المنهج والمذهب:

2- المذهب لغة واصطلاحا.

1-1 المذهب لغة.

1-2 المذهب اصطلاحا.

خامسا :الاستنتاج:

أولا :المنهج لغة واصطلاحا :

1-عند العرب:

1-1 المنهج لغة: المنهج كلمة مشتقة من الفعل " نَهَجَ " وقد ورد هذا الفعل في العديد من المعاجم العربية القديمة والحديثة، ونخص بالذكر هنا لسان العرب المحيط لابن منظور الذي جاء فيه" نَهْجٌ (بتسكين الهاء) طريق بيّن واضح....والجمع نَهَجَاتٌ، ونَهْجٌ، ونُهُوجٌ....وسَبيل مَنْهَجٌ، كَنَهْجٌ ومَنْهَجٌ، الطَريق وَضّحَهُ، والِمنْهَاج كَالْمَنْهَج، وفي التنزيل قال الله تعالى" وَجَعَلْنَا لِكُلٍّ شِرْعَةً وَمِنْهَاجَا"، وفي حديث العباس رضي الله عنه " لَمْ يَمُتْ رَسُولُ الله صلى الله عليه وسلم، حَتّى تَرَكَكُمْ عَلَى طَرِيق نَاهِجَة وَاضِحَة بَيِّنَة "[1].

في مختار الصّحاح وردت كلمة" النَّهْجُ بوزن الفلس،الْمَنْهَج بوزن المذهب، والْمِنْهَاج الطريق الواضح.....ونَهَجَ الطريق أبانه وأوضحه[2] ".

في المعجم الوسيط ورد فعل" نَهَجَ: الطريق نَهَجًا، ونُهُوجًا، وَضَحَ واسْتَبَانَ: ويقال نَهَجَ أمره،الْمِنْهَاج: الطريق الواضح....والخطة المرسومة (محدثة).ومنه مِنْهَاجُ الدراسة ومِنْهَاجُ التعليم ونحوهما....الْمَنْهَجُ: الْمِنْهَاجُ، جمع مِنْهَاج "[3].

أمّا في معجم المصطلحات العلمية والفنية، جاء تعريف كلمة 'الْمَنْهَج' على النحو التالي: "بالطريق الواضح في التعبير عن شيء، أو في تعليم شيء طبقًا لمبادئ معينة، وبنظام معين، بغية الوصول إلى غاية معيّنة "[4].

كذلك وردت لفظة 'الْمَنْهَج' في معجم مصطلحات الأدب لمجدي وهبة، والتي أعطاها التعريف التالي :" طريقة الفحص أو البحث عن المعرفة...، وسيلة محددة توصل إلى غاية معينة "[5].

إنّ هذه التعاريف اللغوية في المعاجم القديمة والحديثة تركز على جملة من الدلالات التي تتعلق بمصطلح" المنهج"، يمكن أن نذكرها في جملة من النقاط هي:

---

[1]- ابن منظور : لسان العرب المحيط، مجلد: 06، مادة 'نهج'، دار الجيل، بيروت، دط، 1988، ص= 727.

[2]- محمد بن أبي بكر الرازي: مختار الصحاح، ضبط، وتخريج، وتعليق: مصطفى ذيب البغا، دار الهدى، الجزائر، ط4، 1990، ص= 429.

[3]- إبراهيم مصطفى وآخرون :المعجم الوسيط، ، دار العودة، تركية، مصر، ط2، 1972، ص=957.

[4]- يوسف الخياط: معجم المصطلحات العلمية والفنية، عربي/إنجليزي/فرنسي/لاتيني، دار لسان العرب، بيروت، دط، دت، ص=690.

[5]- مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب: إنجليزي/فرنسي/عربي، مكتبة لبنان، بيروت، دط، 1994، ص=569.

أ– المنهج الطريق الواضح البين الذي لا يشوبه اللبس، الطريق المستقيم الذي نسلكه للوصول إلى الهدف، أو النجاة مثلما ورد في القرآن الكريم والحديث الشريف.

ب– يتضمن المنهج جملة من البادئ والقوانين التي يُستعان بها للوصول إلى الحقيقة.

ج – ملازمة المنهج لكل سلوك سواء كان فعلاً أو قولاً.

د – المنهج أسلوب، طريقة ترافق الفكر في البحث والدراسة.

ه– المنهج هو الطريق البيّن للتعرف على دين الله وسنّة رسوله.

إنّ التعريفات اللغوية أضاءت نوعًا ما مفهوم المنهج، حيث جعلت منه الطريق أو الأسلوب الذي يستعين به الإنسان في بحثه عن الحقيقة. إلاّ أنّ هذه الدلالة غير كافية لاحتواء مفهوم المنهج كما نراه في دراساتنا، وهذا يعني ضرورة البحث في المفهوم الاصطلاحي الذي سيضيف الكثير لهذا اللفظ أو المصطلح.

2–1اصطلاحًا:

يُعرّف عبد الرحمان بدوي **المَنْهَج** بقوله " الطريق المؤدّي إلى الكشف عن الحقيقة في العلوم بواسطة طائفة من القواعد العامة التي تهيمن على سير العقل وتحديد عملياته حتى يصل إلى نتيجة معلومة "[1]، أو أنّه " الترتيب الصائب للعمليات العقلية التي نقوم بها بصدد الكشف عن الحقيقة والبرهنة عليها"[2]، أو هو " طريقة يصل بها الإنسان إلى الحقيقة، (...) لقد وجد الإنسان في المنهج أنّه يُيسّر عليه طريقة المعرفة، ويوفر له الجهد والعناء، وكلّما تقدّمت الحضارة وازدهرت، وكلّما كان العلم، كانت الحاجة إلى المنهج أشد ".[3]

ركّزت التعاريف السابقة على ارتباط المنهج بالعلم إلى درجة التلازم، إذ لا يمكن تصور تطور في البحث العلمي دون منهج، فغياب المنهج من العلم سيؤدي لا محالة إلى الفوضى وإلى الأخطاء باعتبار أنّ المنهج يشمل القواعد والقوانين التي يسير عليها البحث العلمي، وبالتالي لابد

[1]– عبد الرحمان بدوي: مناهج البحث العلمي، دار النهضة العربية، القاهرة، دط، 1963، ص=5.

[2]– محمد محمد قاسم: المدخل إلى مناهج البحث العلمي، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 1999، ص= 52.

[3]– شاكر عبد القادر: مناهج البحث اللغوي الحديث والمعاصر، مجلة الخلدونية في العلوم الإنسانية، 2005، ص= 105.

من العناية بالمنهج، واستحضاره في كلّ خطوة من خطوات البحث " إنّ المعرفة الواعية بمناهج البحث العلمي تُمكّن العلماء من إتقان البحث، وتلافي كثير من الخطوات المتعثرة أو التي لا تفيد شيئا "[1]، و من هنا وجب معرفة العلاقة الموجودة بين المنهج والعلم.

1-2-1المنهج والعلم:

قبل أن نتطرق إلى العلاقة الموجودة بين **المنهج والعلم**، يجدر بنا وضع تعريف للعلم قبل كلّ شيء، هذه اللفظة حملت دلالات كثيرة عبر الزمن "فأرسطو يؤكد أنّ العلم يخص الضروري الخالد، وأفلاطون يرى فيه أرقى درجات المعرفة، وفي العصر الوسيط كانت معرفة الحقيقة العظمى ذات طبيعة دينية، فكلمة 'علم' كانت تعني في اللغة اللاهوتية حسب لالاند (Lalande) المعرفة التي يمتلكها الله في الكون"[2]، وسرعان ما تغيرت هذه المفاهيم انطلاقا من التطور الذي حصل في الحياة منذ القرن السابع عشر، أين ارتبط العلم بالثورة الصناعية فأخذ مفهومه يتغير انطلاقًا من وظيفته التي أصبحت تهتم بفهم وتفسير هذا التطور الحاصل واكتشاف القوانين التي تتحكم في هذا العالم الذي نعيش فيه، ومن هنا يمكن القول أنّ " العلم يضم كل بحث عن الحقيقة، يجري مُترّها عن الأهواء، والأغراض، يعرض الحقيقة صادقة، بمنهج يرتكز على دعائم أساسية "[3].

يعرض المفهوم الثاني للعلم العلاقة الموجودة بين العلم والمنهج، إنّ البحث عن الحقيقة لا يستقيم إلّا بمنهج له قواعده الأساسية التي تمكّننا من الوصول إلى نتائج سليمة، وبهذا يصبح المنهج لصيقًا بالعلم يرافقه في كل خطوة يخطوها، شريطة أن تكون عملية البحث عن الحقيقة مستوفية كل الشروط التي يقوم عليها البحث العلمي، ويقوم عليها المنهج كذلك ولعلّ أهمّها هي الموضوعية والبعد عن الذاتية التي تؤدّي إلى نتائج غير دقيقة، و يفقد من خلالها البحث العلمي مصداقيته.

[1]- عبد الرحمان بدوي: مناهج البحث العلمي، ص= 7.

[2]- مادلين عزاويتز: مناهج العلوم الاجتماعية، ت: بسام عمار،ج1، المركز العربي للتعريب والترجمة والتأليف والنشر، دط، دمشق، 1993، ص=43.

[3]- وحيد دويدري: البحث العلمي أساسياته النظرية وممارساته العلمية، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط1 2002، ص= 23.

2-2-1المنهج العلمي:

المنهج العلمي "Scientifique Méthode" هو" تحليل منسق وتنظيم للمبادئ والعمليات العقلية والتجريبية التي توجه بالضرورة البحث العلمي، أو ما تؤلفه بنية العلوم الخاصة "[1]، وهذا يعني أنّ المنهج العلمي هو منهج عام يخص جميع العلوم، وقد يلجأ إليه كل باحث في بحثه عن الحقيقة بِغَضِ النّظر عن المناهج الأخرى التي قد يسعى إليها، وبهذا يصبح المنهج العلمي ملازم لكلّ دراسة، أو يمكن القول أنّه " يأخذ طابع العمومية عندما يشير إلى مجموعة من القواعد العامة التي تعمل طبقًا لها كل العلوم "[2]، أمّا المنهج الخاص هو الذي يتعلق بعلم دون غيره، فمثلًا 'الرياضيات' التي تقوم على المنهج العام وهو المنهج العلمي، وكذلك تقوم على منهج خاص بها يستنبط قواعده من الرياضيات، والذي يعتمد على العقل والمنطق، وهذا انطلاقًا من قول " الباحثين الابستمولوجيين المهتمين بمناهج العلوم، بأنّ طبيعة الموضوع هي التي تحدد المنهج "[3].

لم يرتبط المنهج العلمي بالعلوم الطبيعية فحسب، وإنّما كانت له علاقة أيضًا بالعلوم الإنسانية كعلم النفس وعلم الاجتماع، والأدب .هذا الأخير الذي رافقه المنهج منذ بدايات العصر العباسي حيث انكبّ فيه العرب على تدارس الفلسفة اليونانية، فكان المنهج الأرسطي الذي يعتبر أوّل المناهج التي عرفت في ذلك العصر حاضرًا في مؤلفاتهم سواء ما تعلق بالأدب أو اللغة أو العلوم الشرعية، ومن بين هؤلاء، ابن سلّام الجمحي في كتابه "طبقات فحول الشعراء" الذي " اعتمد منهج الجدل العقلي والمنطقي متقصيًا وجه الحقيقة من أجل تحديد مفهوم الشعر"[4]، وكذلك الجاحظ الذي " أخذ على نفسه أن يضع مرجعًا عربيًا وافيًا في (الحيوان) كان جديرًا به أن يسلك منهجًا علميًا يفيد من الجهود التي سبقته في هذا المضمار، ومن هنا جاءت إفادته من أرسطو على منهجيته العلمية"[5] ، وكذلك الجرجاني في كتابه "دلائل الإعجاز في علم المعاني " حيث تحدّث 'علي جعفر دك الباب' عن المنهج المتّبع في الكتاب قائلًا بأنّ الجرجاني دعى إلى " اكتشاف القوانين

[1]- محمد محمد قاسم: المدخل إلى منهاج البحث العلمي، ص=52.

[2]- المرجع نفسه، ص= 53.

[3]- عبد الله العروي وآخرون: المنهجية في الأدب والعلوم الإنسان، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط3، 2001، ص= 71.

[4]- مسلك ميمون: التأصيل الإجرائي لمفهوم الشعر عند ابن سلام الجمحي، مجلة عالم الفكر، مجلد:30، عدد:2، أكتوبر، ديسمبر2001، المجلس ا الوطني للقافة والفنون والآداب، الكويت، ص=139.

[5]- محمد محمود الدروبي: التهم الموجهة إلى الجاحظ...نظر نقدي، مجلة عالم الفكر، مجلد:35، عدد:4، أبريل، يونيو، 2007، ص=246.

التي يخضع لها النظام اللغوي بالاستناد إلى منهج علمي في البحث يقوم على تعميم مايتمّ ثُبوته في كثير من الحالات في ظاهرة معينة على بقية الحالات المماثلة "[1]، ومن هنا نجد أنّ هؤلاء النقاد و غيرهم اتخذوا المنهج الأرسطي الذي يعتمد المنطق في استقرائهم للمسائل المتعلقة بالأدب وبعلوم اللغة، وكذلك العلوم الشرعية. وقد ظلّ هذا المنهج حاضرًا إلى غاية عصر النهضة الذي صاحبته الكثير من المتغيرات التي انسحبت على المجالات كلّها بما فيها العلوم الإنسانية، ففي مجال الأدب والنقد استطاع النقاد العرب بعد احتكاكهم بالغرب أن يفيدوا ممّا يقدمه الغرب ، ونخص بالذكر هنا المناهج النقدية.

إنّ أوّل منهج نقدي تَمّ تطبيقه في العصر الحديث على النص الأدبي هو المنهج التاريخي الذي كان عاد به 'محمد مندور" من فرنسا ووضع أسسه 'لانسون'، ويعتبره مندور" المنهج الذي استقرّ الباحثون على جدواه منذ أوائل القرن التاسع عشر إلى اليوم، وبفضله جدّدت الإنسانية من معرفتها بتراثنا الروحي وزادته خصبًا "[2]، ولكن سرعان ما ظهر في أوروبا مناهج أخرى من شأنها أن تضئ أكثر النص الأدبي كالمنهج النفسي، والاجتماعي، والانطباعي، كل هذه المناهج تركّز على جانب من جوانب النص الأدبي، مرّة صاحب النص، ومرة على بيئته، متناسية النص الأدبي، ممّا أدّى إلى ظهور مناهج أخرى عملت على التركيز على عناصر أخرى للنص، وتُعرف هذه المناهج بالمناهج النسقية" كالبنيوية، والأسلوبية، والسيميائية، والتفكيكية، والتلقي..."، وما كان على النقاد العرب إلاّ جلبها وتدارسها وتطبيقها على نصوصنا الأدبية.

1-3 المنهج النقدي:

عبارة تحمل لفظين لكلّ واحد منهما دلالة خاصة به، **فالمنهج** كما رأينا سابقًا هو مجموعة من القواعد والأسس، والعمليات التي تسعى إلى بلوغ هدف ما، بينما **النقد** الذي هو جزء من الظاهرة الأدبية مرتبط بالنص الأدبي، ومن أهم أهدافه " تحليل النص، كشف حقل الدلالات فيه إظهار قوانينه الداخلية، إنارة هيكل البنية، والوصول إلى ما تحمله البنية من مضمون ورؤية العلاقة

[1] – علي جعفر دك الباب:الموجز في شرح دلائل الإعجاز في علم المعاني، مطبعة الجليل، دمشق، ط1، 1980، ص=33.

[2] – محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب، ومنهج البحث في الأدب واللغة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، دط، 1972، ص=11.

بين هذا المضمون وما هو 'خارج النص' "[1]. وهذا يعني أنّ النقد الأدبي" ينتمي إلى الإيديولوجيات والثقافات والاتجاهات الفكرية، والنظريات المعرفية "[2] التي من شأنها أن تساعده في إنارة النص الأدبي.

من هنا يصبح المنهج وسيلة لتنظيم هذه الغاية التي يسعى إليها النقد الأدبي، فإذا كانت الغاية كشف أسرار النص، فلابد من دراسة البنية الداخلية له كخطوة منهجية تسبق أيّ عملية تحليل للنص الأدبي، لأن دراسة البنية هي " مرحلة حتمية في كل لحظة يباشر فيها العقل العلمي موضوع درسه، فلا مجال لإنجاز عملية الوصف، ولإنجاز التشخيص إلّا باستقراء خصائص الأجزاء وتلمس ما يقوم بين تلك الأجزاء من روابط "[3].

ومادام النقد الأدبي يتضمّن النظريات المعرفية، فإنّ كل نظرية تقوم على أسس وقواعد يجب إتباعها للوصول إلى الهدف، فمثلًا البنيوية تقوم على أُسس إبستيمولوجية يجب مراعاتها أثناء عملية التحليل، وعملية المراعاة هذه يقوم بها المنهج الذي يسعى إلى تطبيق هذه الأسس بالشكل الذي تتطلبه هذه النظرية المعرفية.

من هنا لابد على المنهج النقدي الذي يدرس النصوص الأدبية " أن ينطلق من مبادئ فكرية، ومنطلقات معرفية يرتكز عليها، ولا يمكن أن تتضح المنطلقات المعرفية للمنهج النقدي إلّا بتحديد المفاهيم الإجرائية التي يوظّفها في تحليل الخطابات الأدبية "[4]، ولكنّ السؤال الذي يطرح نفسه، هل المنهج النقدي متوقف على منطلقات يسعى إلى تأكيدها في النص الأدبي مثله مثل المعادلة الرياضية ؟ أم أنّ هناك عناصر أخرى تعمل إلى جانبه؟.

رهن عبد الله إبراهيم القراءة النقدية عنده في ركيزتين هما:' الرؤية'، و'المنهج النقدي'، حيث يقول " تقوم أيّ قراءة نقدية بوصفها فعّالية منشّطة للنصوص الأدبية على ركيزتين أساسيتين هما:' الرؤية' التي يصدر عنها الناقد و'المنهج' الذي يتبعه لتحقيق الأهداف التي يتوخّاها من قراءته

[1]- يمنى العيد: في معرفة النص، ، ص= 125، 126.

[2]- عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، دار هومة، الجزائر، دط، 2005، ص= 30.

[3]- عبد السلام المسدي: الأدب وخطاب النقد، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2004، ص= 320.

[4]- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب،ج1، دار هومة، الجزائر، دط ،1997، ص= 55.

" [1]'فالرؤية' عنده هي " خلاصة الفهم الشامل للفعالية الإبداعية[2]"، أمّا المنهج فهو "سلسلة العمليات المنظمة التي يهتدي بها الناقد، وهو يباشر وصف النصوص الأدبية وتنشيطها، واستنطاقها ويُشترط أن يكون المنهج مستخلصًا من آفاق تلك الرؤية "[3].

يطرح تصوّر عبد الله إبراهيم ثلاثة قضايا مهمة هي " القراءة النقدية، الرؤية، المنهج النقدي " كل قضية من هؤلاء تحتاج إلى توضيح، فأمّا 'القراءة' فيقصد بها " إستراتيجية تقويم المقاصد المضمرة والمتناثرة التي تنطوي عليها النصوص الأدبية استنادًا إلى حيثيات منهجية منظّمة يتوفر عليها القارئ – الناقد – وهو يقارب العالم المتخيل للنصوص الإبداعية "[4]، ومن هنا تصبح القراءة عبارة عن حوار وتواصل بين القارئ (الناقد) وبين النص، وقراءة النصوص ليست بالعملية السهلة بل تتطلب من صاحبها أن يكون ذا دراية ومراس، وذا ثقافة واسعة بالإجراءات المنهجية حتّى يستطيع أن يُعمل فكره من أجل الكشف عن أسرار النص المضمرة وبهذا يصبح المنهج " في ظلّ أيّ قراءة نقدية حديثة، خطوة بالغة الأهمية والقيمة، فهو الذي يضبط خطى القراءة ويحدّد مسارها، وهو الذي يتوقف على استقامته أو انحرافه استقامة النتائج التي تفضي إليها القراءة أو انحرافها "[5].

أمّا 'الرؤية' وهي الركيزة الأولى في القراءة النقدية والتي حصرها عبد الله إبراهيم في الفهم الشامل للفعالية الإبداعية باعتبار أنّ الإبداع هو عملية معقّدة تشارك فيها العديد من العناصر الفكرية، والاجتماعية، والثقافية ... وبهذا يصبح النص الأدبي " خطابًا يخترق حاليًا العلم والاديولوجيا والسياسة، ويتطلع لمواجهتها، وإعادة صهرها، من حيث هو خطاب متعدّد اللسان أحياناً ومتعدّد الأصوات غالباً "[6]، ومن هنا تتجه رؤية الناقد إلى النص الأدبي من خلال ما يريد معرفته في هذا النص، فإذا كان يبحث عن البنية الداخلية يتجه بذلك إلى البنيوية وإذا كان يريد البحث عن بنية العلامة اللغوية فيتجه إلى السيمياء، وهكذا، ومن هنا تصبح 'الرؤية' هي الخلفية

[1]– عبد الله إبراهيم: المطابقة والاختلاف، ص= 54.

[2]– المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[3]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]– المرجع نفسه، ص= 53.

[5]– قاسم المومني: في قراءة النص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999، ص= 96.

[6]– جوليا كريستيفا: علم النص، ت فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1،1991، ص=13.

الفكرية التي ينطلق منها الناقد اتجاه النص الأدبي، ولهذا يمكن القول أنّ لكلّ ناقد أدبي رؤية خاصة يلجأ إليها كوسيلة لقراءة النص، واستجوابه، وكشف أسراره.

أمّا الركيزة الثانية هي 'المنهج' يعتبره عبد الله إبراهيم سلسلة من العمليات المنظّمة وهذا التعريف لا يختلف كثيرًا عمّا لاحظناه في التعريف الاصطلاحي للمنهج، غير أنّ الناقد يستتبع تعريفه بشرط هو أنّ المنهج لابدّ أن يكون مستخلصاً من تلك الرؤية، وهنا يتبيّن الفرق بين المنهج والرؤية، فإذا كانت الرؤية بنيوية فالمنهج لا يكون سيميائيًا مثلًا، وإنّما بنيوياً، وإذا كانت القراءة تدور حول تقويض النص أو تفكيكه، فهذا يعني أنّ المنهج المتبع في القراءة، هو 'المنهج التفكيكي' وهكذا.

لقد رهن عبد الله إبراهيم القراءة النقدية بهذين العنصرين، ' الرؤية والمنهج '، وأيّ تغييب لأحدهما تصبح القراءة النقدية " فاقدة لشرطها النقدي لأنّها لم تتوفر على الثوابت الأساسية التي تقتضيها الممارسة النقدية الواعية "[1]، ويتفق عبد الله إبراهيم كثيرًا مع عباس الجراري حينما أشار في كتابه ' خطاب المنهج ' على أنّ المنهج يقوم على جانبين هما مرئي، ولامرئي، فأمّا الجانب المرئي في المنهج " هو أسلوب أو وسيلة تضبطها خطة، وقواعد تنير السير في طريق البحث عن الحقيقة وتساعد على الوصول إلى نتائج معينة، "[2] أمّا الجانب اللاّمرئي، وهو بمثابة الرؤية فيرى أنّ المنهج هو " منظومة متكاملة تبدأ بالوعي، والرؤية، المشكلتين لروح المنهج وكنهه اللامرئي، وتنتهي بالعناصر اللازمة لتحقيق تلك الرؤيا، وذلك الوعي من خلال الكشف والفحص والدرس والتحليل والبرهنة للإثبات، والنفي "[3].

وانطلاقًا من الرؤية، أو الجانب اللّامرئي للمنهج النقدي يمكننا القول أنّ المنهج النقدي ليس واحدًا وإنّما متعدّد تعدّد الرؤية، حيث أصبحنا نتحدث عن العديد من الرؤى التي نستطيع من خلالها قراءة النص الأدبي ومن جملة هذه الرؤى نجد: المنهج البنيوي، والمنهج السيميائي، والمنهج التفكيكي...وغيرهم من المناهج النقدية التي يسعى النقاد من خلالها إلى مقاربة النص الأدبي سواء

[1]- عبد الله إبراهيم: المطابقة والإختلاف، ص= 54.

[2]- محمد الدغمومي: نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، مطبعة النجاح الجديدة، الرباط، الدار البيضاء ط1، 1999، ص= 142. (نقلا عن عباس الجراري: خطاب المنهج، منشورات النادي الجراري، ط2، 1995، ص= 40، 41).

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

بالقراءة الأحادية التي تعتمد المنهج النقدي الواحد، أو القراءة المتعدّدة التي تعتمد أكثر من منهج نقدي.

2- المنهج عند الغرب:'Méthode'

يقابل مصطلح **'المنهج'** في اللغة الفرنسية "Méthode" وفي اللغة الإنجليزية "Méthode" ويعود أصل هذه الكلمة إلى اليونان "Méthodes" بمعنى الطرائق أي الطريق أو السبيل أو التقنية المستخدمة لعمل شيء محدّد أو هو العملية الإجرائية المتبعة للحصول على شيء ما أو موضوع ما"[1].

تُعرّف موسوعة ' لاروس ' مصطلح المنهج بـــ " طريقة في القول والعمل، والتعليم في شيء ما وفقًا لمبادئ معيّنة (...)، تقنية متبعة للوصول إلى نتيجة (...)، مجموعة من القواعد أو الأساليب لتحقيق الحقيقة"[2].

أمّا في المعاجم الإنجليزية نأخذ التعريف التالي: المنهج هو" وسيلة أو طريقة للإجراء، طريقة منتظمة ومنهجية لتحقيق شيء (...)، الترتيب المنظم للأجزاء، أو الخطوات لتحقيق غاية، الجهود العشوائية هي التي تفتقر إلى منهج "[3].

لا يختلف المعجم الفرنسي عن المعجم الإنجليزي في المفهوم اللغوي لمصطلح 'المنهج' إذ يتفقان في اعتباره طريقة أو أسلوبًا في العمل، أو مجموعة من القواعد والقوانين التي نستعملها للوصول إلى الحقيقة، كما أضاف التعريف الثالث نقطة أخرى تتمثل في النظام وهو عنصر مهم لأي عملية بحث عن الحقيقة، فأيّ عمل أو جهد لا يقوم على النظام يعتبر جهداً عشوائيًا تعمّه الفوضى وهذا النوع من المجهود لا يوصلنا إلى حقيقة الأشياء ، ومن هنا يصبح المنهج جملة من القواعد والقوانين التي تتحرّك في إطار نظام معين .

---

[1]- فاضل ثامر: اللغة الثانية (في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث)، المركز الثقافي العربي، بيروت، المغرب، ط1، 1994، ص=218، (نقلا عن Webster's nineth ; new collégiale dictionnary, USA, 1983, p =767.)

[2]- Dictionnaire encyclopédique Larousse, librairie Larousse, paris, édition 1979, p = 909.

[3]- The American heritage; dictionary of English language, Houghton Mifflin company, Boston, New York, fourth edition 2000, p=1105.

لقد عرف الغرب تطورًا كبيرًا في المناهج منذ العصر الهيليني (اليونان) ، فمع أفلاطون عُرِفَ منهج " الحوار الديالكتيكي "[1]، ومع أرسطو عُرف منهج " الاستقراء induction "[2]، وقد ظلّ هذا المنهج مسيطرًا إلى غاية القرن السادس عشر، حتى جاء فرنسيس بيكون" مؤسس المنطق الحديث "[3]، ثمّ أتى بعده ديكارت الذي يعتبر أوّل من سلّط الضوء على قضية المنهج، حيث سعى إلى " إقامة المنهج العلمي على أساس العقل وليس التجربة أساس اليقين، وأنّ أفكار ذلك العقل تبلغ حدًا من الوضوح، والبداهة تعجز عن منعك عن الشك في صدقها "[4]، وقد قضى حياته كلّها في تبجيل العقل، وذلك في كتابه "خطاب المنهج "، ومع حلول القرن التاسع عشر سيطر المنهج العلمي على كافة العلوم بما فيها العلوم الإنسانية، حيث تمّ تطبيق المنهج العلمي على النصوص الأدبية من طرف (سانت بيف) الذي دعى إلى دراسة " الحياة الشخصية (...)، وآرائه الشخصية، وكل ما يصبّ فيما يسميه'وعاء الكاتب' الذي هو أساس مسبّق لفهم ما يكتبه، ونقده "[5] ،ثمّ تلميذه (هبوليت تين) الذي حاول إيجاد قوانين للأدب مثلما هو موجود في العلوم الطبيعية، حيث " وضع الظاهرة الأدبية رهن عوامل محددة، لأنّ الأديب ثمرة طبيعية لعوامل ثلاثة : (1) الجنس، (2) المكان، (3) الزمان "[6].

لكن سرعان ما أفلت النص الأدبي من قبضة المنهج العلمي، الذي لم يستطع احتواء الظاهرة الأدبية، أو إيجاد قانون عام ونهائي لها انطلاقًا من اعتباره ظاهرة تامة ونهائية، ولكن على العكس من ذلك الأدب هو ظاهرة فردية ذاتية تختلف من شخص إلى آخر ومن زمن إلى آخر، ومن هنا " لا يمكن الإدّعاء بوجود قانون عام يحقق غرض الدراسة الأدبية، فكلّما كان القانون أكثر شمولًا كان أكثر تجريدًا، وبالتالي بَدَا خاويًا، أفلت من أيدينا الموضوع العيني للعمل الفني "[7].

---

[1]- هاني يحي نصري، دعوة للدخول في تاريخ الفلسفة "أفلاطون"، مجلة المعرفة، عدد:452، أيار،2001، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ص=10.

[2]- أرسطو، منطق أرسطو، تحقيق عبد الرحمان بدوي، ج1، مكتبة المطبوعات، الكويت، دار القلم، بيروت، ط1، 1980، ص=275.

[3]- رشيد الحاج صالح، الاتجاهات المعاصرة في تفسير طبيعة المنهج العلمي، مجلة المعرفة، عدد:459، ديسمبر، 2001، ص=18.

[4]- المرجع نفسه، ص=16.

[5]- يوسف وغليسي، مناهج النقد الأدبي، جسور للنشر و التوزيع، الجزائر ، ط1،2007، ص=17.

[6]-كمال نشأت، النقد الأدبي الحديث في مصر نشأته واتجاهاته، معهد البحوث و الدراسات، بغداد، دط، 1983، ص=52.

[7]- رونيه ويليك: أوستين وارين: نظرية الأدب، ت محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، دط ،1987، ص= 16.

لقد دفع الوضع المنهجي هذا إلى التفكير في إيجاد مناهج نقدية أخرى تدرس الظاهرة الأدبية انطلاقًا من موضوعها وهو النص الأدبي، وما تعلّق به، بعيدًا عن البحث عن القانون العام الذي يحكم النص الأدبي، فظهرت عند الغرب جملة من المناهج النقدية، وأوّلها كان المناهج السياقية "كالمنهج التأثري، والتاريخي، والنفسي، والاجتماعي" ، التي سرعان ما عُثِرَ على نقاط النقص فيها والمتمثلة في تركيزها على السياق متناسية النص الأدبي في حدّ ذاته، ممّا دعا إلى ضرورة التفكير في النص الأدبي، هذه البنية المعقدة التي تشابك فيها العديد من العناصر، فظهرت البنيوية ثم تلتها مناهج أخرى مثل السيمياء، التفكيكية....الخ.

ولازال الغرب إلى اليوم في حالة حركة وتطور دائمين في المناهج النقدية سعيًا منهم إلى الوصول إلى صيغة منهجية تستطيع أن تستنطق النص الأدبي، وتكشف عن خفاياه، إلّا أنّ النص الأدبي، رغم وجود كل هذه المناهج النقدية مازال يثبت عصيانه لها وعدم الانصياع لأدواتها الإجرائية.

ثانيا: المنهج والمنهجية: 'Méthode_ Méthodologie'

لقد سبقت الإشارة إلى المفهوم اللغوي والاصطلاحي للمنهج عند العرب والغرب، ولنا الآن أن نتناول مفهوم **المنهجية** أيضا عند العرب والغرب، وهذا التناول سيساعدنا على معرفة إن كان المصطلحين لهما نفس الدلالة أم أنّهما يختلفان.

1- المنهجية عند العرب :

إنّ المتصفح للمعاجم العربية القديمة وعلى رأسها لسان العرب المحيط لابن منظور لا يجد فيه إشارة إلى هذا المصطلح (**المنهجية**) خاصة عندما يتحدّث عن مادة 'نهج' ، وهذا يدفعنا إلى البحث عن هذا المصطلح في المعاجم العربية الحديثة، ومن بين هذه المعاجم " معجم المصطلحات العلمية والفنية " الذي أشار إلى مصطلح' مناهج البحث' بدل مصطلح المنهجية، والذي قابله بالمصطاح الأجنبي 'Méthodologie'وهي عبارة عن " كلمة مركبة من Méthode أي منهج ومن logie وهي مأخوذة من الكلمة الإغريقية logos علم، ويراد بها الدراسة التي

تحدّد المناهج العامة والخاصة المختلفة للعلوم، ومن هنا فإن تعريف الكلمة يُؤخذ من تركيبها وهو علم مناهج البحث "[1] ، ويضيف يوسف الخياط تعريفًا آخر هو " مناهج البحث Méthodologie قسم من أقسام المنطق يبحث في مناهج العلوم "[2].

أمّا في معجم مصطلحات الأدب استعمل كذلك نفس المصطلح وهو "مناهج البحث" ويقصد به " فرع من المنطق ينصب على دراسة المنهج بوجه عام، وعلى دراسة المناهج الخاصة بالعلوم المختلفة "[3].

يتضمن كلا المعجمين على مفهوم المنهجية، على الرغم من أنّهم لم يشيروا إلى المصطلح في حد ذاته، وإنّما أشاروا إلى مصطلح "مناهج البحث" ويهتم هذا العلم بدراسة المنهج، وهذا يعتبر أوّل من فَرْق بين المنهج والمنهجية، هذه الأخيرة تتضمن المنهج من جهة، ومن جهة أخرى تتضمّن الموضوع الذي تشتغل عليه، بمعنى أنّ علم المناهج يبحث في الطرق أو القواعد العلمية التي يستخدمها العلماء في بحوثهم من أجل الوصول إلى الحقيقة، أو أنّها تقوم على مراقبة عمل المناهج وتقييمها ولكن هذين المفهومين لم يوضحا كثيرا هذا العلم، وهذا يعني الأخذ بمفاهيم أخرى من شأنها أن تفيدنا أكثر .

يُعرّف عبد الله العروي المنهجية بقوله هي " علم قائم بذاته يأخذ الطرائق المتبعة في دراسة الآداب والتاريخ والاقتصاد وعلم النفس....إلخ، لِيُنْظَرَ في أسسها العامّة. المنهجية دراسة استقرائية تصنيفية مبنية على المقارنة "[4]، وهذا التعريف لم يخرج عن سابقيه في تصورهما للمنهجية بأنّها علم علم يدرس مناهج البحث المتبعة ويُقيّمها. وبذلك يؤكّد مرة ثانية على الفرق الموجود بين المنهج والمنهجية، وأنّ المنهج هو موضوع دراسة المنهجية.

أمّا أحمد علبي فله تصور آخر،حيث يرى أنّ المنهجية " من استعمالاتنا الحديثة والرائجة للمصدر الصناعي، كأن تقول مثلًا: سَلَكَ سُلوكاً ومَسْلَكاً، ومنها السُلُوكِيّةُ والْمَسْلكيّة "[5] ،

[1]- يوسف خياط: معجم المصطلحات العلمية الفنية، ص= 253.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، ص= 318.

[4]- عبد الله العروي: المنهجية في الآداب والعلوم الإنسانية، ص= 9.

[5]- أحمد العلبي: المنهجية في البحث الأدبي، دار الفارابي، بيروت، ط1 1999، ص=21.

وعلى هذا الأساس صاغ تعريفه للمنهج والمنهجية " بمعناهما المحدث في ميدان الدراسة العلمية بأنّهما الطريق الواضح الذي نسلكه متسلحين بجملة من المبادئ والتقنيات، وذلك لبلوغ الحقيقة التي نتطلع إلى تبيانها والوصول إليها "[1].

من هنا يتضح أنّ أحمد العلبي لا يُفرّق بين المصطلحين (المنهج والمنهجية)، وقد أشار إلى ذلك صراحة بقوله " لا فرق بين المصطلحين، فكلاهما يؤدي معنى واحدًا ثم إنّهما يشتملان على جانب نظري، وآخر عملي، وهما في جانبان مترابطان: فأنت لا تقدم على دراسة نص أدبي، ولا عدة لك إلّا القواعد العلمية، فأنت محتاج بلا ريب إلى مقاربة النص أيضاً من منظار فكري ووجهة ثقافية، والمنهجية تتضمن في جوهرها هذين الجانبين الذين ينهضان بك للقيام بمهمة البحث العلمي، وفي غياب المضمون النظري تغدو المنهجية جسداً بلا روح لأنّها تقتصر من أمرها عندئذ على قواعد وشكليات "[2].

وما دام المنهج هو المنهجية إذن لا وجود لفرق بينهما، إلّا أنّ ما يجدر الإشارة إليه هو ما أشار إليه أحمد علبي فيما يتعلق بالمنهجية (المنهج) أنّها تتضمن الجانب العملي وهو الأدوات الإجرائية، إضافة إلى الجانب النظري، وهي الخلفيّة أو المرجعيّة الفكريّة لهذه المنهجية، والتي إذا لم توضع في عين الاعتبار غدت المنهجية عبارة عن قواعد فقط، وبالتالي لا يمكن التغافل على الجانب النظري للمنهج أو المنهجية، خاصة إذا كان موضوع البحث هو النص الأدبي.

2-المنهجية عند الغرب"Méthodologie" :

ورد مصطلح المنهجية في المعاجم الأجنبية بنفس المصطلح، ففي الفرنسية نجد "Méthodologie" أمّا في الإنجليزية نجد " Methodology " ويقصد بها " قسم من

[1]- المرجع السابق، ص= 21.

[2]- المرجع نفسه، ص= 20، 21.

علم المنطق يدرس مناهج العلوم المختلفة "[1] في المعجم الفرنسي، أمّا في المعجم الإنجليزي هي" مجموعة أو سلسلة من المناهج المستخدمة، أو علم دراسة المناهج "[2].

لم تختلف المعاجم الأجنبية في تحديدها لمفهوم المنهجية بأنّه فرع من علم المنطق يدرس المناهج ويقيّمها، إضافة إلى أنّ المنهجية **"Méthodologie"** موضوع بحثها ودراستها هو المنهج، وهذا يؤكّد الفكرة التي انطلقنا منها أنّ هناك فرق بينهما، ومن هنا يمكن القول أنّ العرب والغرب يتفقان في التصور حول مفهوم المنهجية، والفرق بينها وبين المنهج – يمكن أن نستثني قول أحمد العلبي الذي فرّق بينهما– ومن خلال ما سبق يمكن أن نصل إلى القول " أنّ المنهجية هي تحليل المناهج في مبادئها، وأنساقها وتقنياتها، ويصبّ هذا التحليل في المواجهة لمختلف الاختبارات شريطة ألّا تتحدّد بإحصاء التقنيات والأنساق. ينبغي أن تقوم أساسًا على مجموعة المبادئ التي تشكل الأسس النظرية للمناهج "[3].

من هنا يصبح المنهج هو الطريق المؤدّي إلى الكشف عن الحقيقة عن طريق جملة من القواعد والقوانين التي يعتمدها الباحث في دراسته، أمّا العلم الذي يدرس أو يبحث في الطرق التي يستخدمها الباحثون لدراسة الظواهر والوصول إلى حقيقتها هو علم المناهج "Méthodologie"، وبذلك تصبح المنهجية علم يدرس التقنيات المتعارف عليها لدى الناهج بحيث تسعى إلى تقييمها وتقويمها من أجل تحقيق نتائج أكثر علمية وأكثر دقة من سابقتها.

ثالثا :المنهج والنظرية Méthode , théorie :

يعتبر مصطلح **'النظرية'** من المصطلحات الحديثة المشتركة بين العلوم المختلفة، وهي من المصطلحات التي زاحمت المنهج في العصر الحديث، وقبل أن نذهب إلى تحديد مفاهيمها الحديثة، يجدر بنا العودة إلى الوراء قليلًا وبالتحديد عند العرب قديمًا لنبحث عن هذا المصطلح إن وُجِدَ،

[1] - dictionnaire de la langue française. Encyclopédie et noms propres/nouvelles éditions revue et corrigé. Paris.1994.page=821.

[3] - Oxford advanced learners, encyclopaedic dictionary, oxford university press, New York, oxford 1998, p= 564.

[3]– رشيد بن مالك: قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، عربي، إنجليزي، فرنسي، دار الحكمة، الجزائر، دط، 2000، ص= 108.

وإن لم يوجد فما هي المصطلحات أو الصيغ التي توفرت في كتبنا أو معاجمنا القديمة التي تحمل بعض دلالات مصطلح "النظرية" الحديث ؟.

1- النّظرية عند العرب:

1-1النّظرية لغة واصطلاحًا:

النّظرية مصطلح حديث ارتبط بالعلوم المختلفة، وهذا يعني خُلُوّ معاجمنا العربية القديمة منه وما تَمّ العثور عليه هو مصطلح "النَّظَرُ" بمعنى " تأمل الشيء أو معاينته "[1] أو " نَظَرْتُ إذا رأيته وتدبّرته، ونَظَرْتُ في كذا تأمّلته، والنَّظَر مُحَرَّكَةٌ: الفِكْرُ في الشّيء تُقَدِّرُهُ وتَقِيسُهُ، ونَظَرْتُ في الأمر، احتمل أن يكون تفكّرًا وتدبّرًا .النّظرُ: البحث وهو أعمّ من القياس، لأنّ كل قياس نظر وليس كل نظر قياس "[2].

إنّ كلا المفهومين اللغويين لمصطلح "النّظر" لم يخرجا عن إطار دلالة التأمل والتدبر والتفكر والتبصر في الشيء، إضافة إلى تقدير الشيء وقياسه، وذلك طلبًا لفهمه، وإبعاد الغموض عنه، وتوضيحه وهذه الدلالة التي تمّ استخلاصها من المعجمين ليست كافية لإعطائنا المفهوم الحقيقي للنظرية المرتبطة بالعلوم الطبيعية والإنسانية ، ولكن ما يمكننا الإشارة إليه هو ورود مصطلحا "النَّظَر" و"النظري " في كتابات النقاد العرب القدامى مثل أبو عثمان الجاحظ والشريف الجرجاني فما هي دلالة هذين المصطلحين ؟ وماذا يمكنهما أن يضيفا للمفهوم اللغوي؟.

1-1-1مفهوم "النّظر" عند الجاحظ:

[1]- ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، ت شهاب الدين أبو عمرو، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص= 1034.

[2]- الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، ت علي شيري، مجلد: 7، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1 ،1994، ص= 538، 539.

لقد استعمل الجاحظ مصطلح "**النّظر**" في نصوص كثيرة من بينها رسالة " المسائل والجوابات في المعرفة " التي كان يبحث فيها عن أجناس العلم، حيث ذهب البعض إلى القول بأنّها ثمانية والبعض الآخر رأى أنّها عشرة ولكن ما يهمّنا من هذا كلّه هو الذين قالوا بثمانية حيث قسّموها إلى قسمين: هناك من العلم ما هو اضطرار وهناك ما هو اختيار، فأمّا الاختيار مثل " العلم بالله ورسله والمستنبط من علم الفُتْيَا وأحكامه، وكل ما كان فيه الاختلاف والمنازعة، وكان سبيل علمه النظر والفكرة "[1] أي أنّ هذا النوع من العلم لا يأتي ببساطة لأنّ علم الإفتاء مثلًا يحتاج إلى تدبّر وتفكّر وتأمّل حتّى تكون الأحكام صحيحة لا تنافي ما جاء في الكتاب والسنّة ، ويقول أيضًا في موضع آخر" وهل رأيتم أحدًا اكتسب علمًا قَطُّ أو نظر في شيء إلّا وأوّل نظره إنّما هو على أصل الاضطرار لأنّ المفكر لا يبلغ من جهله أن يستشهد الخفي، بل من شأن الناس أن يستدلوا بالظاهر على الباطن إذا أرادوا النظر والقياس، ثمّ هم بعد ذلك يخطئون ويصيبون "[2].

لم يخرج مصطلح " النّظر" عند الجاحظ عن المدلول اللغوي الذي أشرنا إليه في السابق ، فالمعنى واحد هو التدبّر والتأمّل والتفكّر ومعاينة الشيء، أن تكرير الجاحظ لهذا المصطلح في العديد من المواضع مردّه أنّ " الجاحظ كان يعرض تقرير أصول 'نظرية المعرفة'، فاضطرّ إلى تكرار هذا المصطلح في عدة استعمالات مشابهة وعبارات متقاربة وهي في معظمها دالة على التفكير "[3].

2-1-1مفهوم " النظري" عند الشريف الجرجاني :

ورد مصطلح "**النّظري**" عند الجرجاني وهو " الذي يتوقف حصوله على نظر، وكسب كتصور النفس، والعقل، وكالتصديق بأنّ العالم حادث "[4]، إنّ هذا المعنى لا يختلف كثيرًا عمّا وجدناه عند الجاحظ، حيث أنّ النّظري هو ما تَعَلّق بالنّظر أي بالتدبّر والتأمّل في الأشياء لفهمها، والكشف عن طبيعتها فالبحث في قضايا النفس، والعقل والتصديق بوجودها لا يتوقف على

[1]- الجاحظ: رسائل الجاحظ، ت عبد السلام هارون، ج4، مكتبة الخافجي، القاهرة، ط1، 1979، ص= 51.
[2]- المرجع نفسه، ص= 54، 55.
[3]- عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط ،2007، ص= 32.
[4]- الشريف الجرجاني: التعريفات، مكتبة لبنان، ناشرون، دط ،2000، ص= 311.

إدراكها بالحواس الخمس أو بالعين المجرّدة، وإنّما تحتاج إلى إعادة النّظر والتدبر والتأمل نظرًا للتعقيد الموجود في مثل هذه القضايا.

ومن خلال ما سبق نجد أنّ كلًّا من الجاحظ والشريف الجرجاني اتفقا في أنّ النّظر هو التدبر والتأمّل أو التبصر، إلّا أنّ هذه الدلالة غير كافية ولا يمكن الاعتماد عليها لأنّ ما نبحث عنه – مفهوم النظرية الحديث– لم يتم تحديده من طرف كلا الناقدين والذي من خلاله يمكن تحديد الفرق بين " **النظرية والمنهج** " وهذا يدعونا إلى ضرورة الاطلاع على المعاجم الحديثة التي ربّما ستساعدنا على إيجاد الفرق، ومن بينها: معجم مصطلحات الأدب الذي تطرّق لمصطلح "النّظرية" بمعنى "النظر أو التأمل وهي جملة تصورات مؤلفة تأليفاً عقلياً تهدف إلى ربط النتائج بالمقدمات، هي فرض علمي يمثل الحالة الراهنة للعلم، ويشير إلى النتيجة التي تنتهي عندها جهود العلماء أجمعين في حقبة معينة من الزمن "[1].

كذلك نجد معجم المصطلحات الفلسفية الذي عرّف مصطلح 'النظرية' على أنّه " بناء عقلي متكامل سواء في العلوم أو في الفلسفة ، والنّظر يقابله العمل، والمعرفة النظرية تقابلها المعرفة العلمية والتطبيقية والاختيارية، كما تقابلها أيضًا بعض معانيها المعرفة اليقينية، وكذلك المعرفة الجزئية باعتبار أن المعرفة النّظرية تتناول المبادئ والكليات دون الجزئيات "[2].

يطرح القولين السابقين جملة من النقاط المهمّة المتعلقة بمفهوم النّظرية ومكان اشتغالها وهي:

1. تقوم النّظرية على الفرضية وهي " فكرة يقترحها العالم يفسّر بها حوادث الطّبيعة "[3].
2. النّظرية فكرة عقلية متكاملة ، مرتبطة بشتّى العلوم (الطبيعة والإنسانية).
3. تشمل النظرية على جانبين هما جانب تنظيري ، وجانب تطبيقي 'الممارسة' الذي يتم فيه التحقيق الفعلي للفرضيات.
4. النّظرية عصارة جهود علماء في فترة زمنية معينة وهذا يجعل تحريك مبادئها من الأمور التي تحتاج إلى زمن كبير حتّى نغيّر فيها.
6. النّظرية هي ربط النتائج بالمقدمات في ظاهرة معينة.

[1]– مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، ص= 569.

[2]– عبده الحلو: معجم المصطلحات الفلسفية، فرنسي، عربي، المركز التربوي للبحوث والإنماء، مكتبة لبنان، ط1، 1994، ص= 172.

[3]– محمد عابد الجابري وآخرون : دروس الفلسفة، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، دط، 1971، ص=159.

وكما أشرنا ارتبط مصطلح النّظرية بشتى العلوم الطبيعية والإنسانية، ومن هذه الأخيرة نخص بالذكر الأدب والنقد، حيث عرف هذا المجال النظرية الأدبية فما هو مفهومها؟ وما هي المواضيع التي تتناولها في هذا المجال؟.

2-1نظـــــــــــــــــــــــــــــريـــــــــــــــــــــــــــة الأدب:

نظرية الأدب هي" دراسة تجريدية ترمي إلى استخلاص القواعد العامة وفلسفة المفاهيم والأصول الجمالية التي ينبني عليها النقد من ناحية وتكون الأساس النّظري لدراسة الأدب عامة من ناحية أخرى، ولعلّ أوّل مؤلف في هذا النوع 'فن الشعر' لأرسطو "[1]، بمعنى أنّ نظرية الأدب تعمل على إيجاد القواعد التي يقوم عليها النقد من جهة وهذه القواعد ليست مجرد قوانين يمكن تطبيقها، وإنّما هي قوانين لها خلفية معرفية تمّ تحديدها من طرف النظرية والتي لا يمكن التغافل عنها، ومن جهة ثانية تجعل هذه القوانين أو القواعد مجالا ندرس من خلاله النصوص الأدبية (شعرًا كانت أو نثرًا)، فهي تدرس جميع القضايا المتعلقة بالنص الأدبي، (المؤلف، النص، القارئ، المجتمع) والعلاقة بينهم من خلال القواعد والأصول والأدوات الإجرائية التي تضعها.

أمّا النظرية الأدبية عند رونيه ويلك وأوستين وارين تُعْنَى " بدراسة مبادئ الأدب ومقولاته ومعاييره "[2]، وهذا المفهوم لم يختلف فيه الناقد جيرمي هوثورن كذلك الذي يرى أنّ " النظرية الأدبية تعنى بالمعرفة العامّة لطبيعة الأدب الذي يمكن تجريده من النقد الأدبي "[3].

إنّ نظرية الأدب كغيرها من نظريات المعرفة لها خلفية معرفية أو مرجعية فلسفية تشتغل في إطارها، فهي مثل المنهج النقدي الذي رأينا أنّه ينطلق من رؤية (بنيوية أو سيميائية أو تفكيكية...) في قراءته للنص الأدبي، وهذا ما يؤكّده شكري عزيز الماضي أثناء تعريفه للنظرية الأدبية بأنّها " مجموعة من الآراء والأفكار القوية والمتسقة والعميقة والمترابطة والمستندة إلى نظرية في المعرفة أو

[1]- مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، ص= 291.
[2]- فاضل ثامر: اللغة الثانية، ص= 88.
[3]- المرجع نفسه، ص=88، 89.

فلسفة محدّدة والتي تهتم بالبحث في نشأة الأدب وطبيعته ووظيفته، وهي تدرس الظاهرة الأدبية بعامة من هذه الزوايا في سبيل استنباط مفاهيم عامة تبين حقيقة الأدب وآثاره "[1].

إنّ من الاهتمامات الأولى للنظرية الأدبية هو البحث في نشأة الأدب، وهذا يعني أنّها تبحث في تاريخ الأدب وطبيعته، ووظائفه، بحيث تسعى في بحثها من أجل وضع قوانين يحتكم أو يسير عليها الأدب.

إنّ الظاهرة الأدبية ليست قائمة على النص الأدبي وحده، وإنّما يدخل ضمن هذه الظاهرة المبدع، والقارئ، والمجتمع، إنّ العلاقة بين هذه الأطراف الأربعة ' المبدع، النص الأدبي، المتلقي، المجتمع' ليست بعيدة عن مجال تخصص نظرية الأدب، فكل عنصر من هذه العناصر كان لنظرية الأدب وقفة مطوّلة معه، مشخصة بذلك المفاهيم، والقوانين التي تتحكم في كل عنصر، منطلقة في ذلك من جملة من الأسئلة المطروحة، ولعل أهمّها "ما الأدب؟ "[2]، والمقصود بهذا هو " البحث عن طبيعة الأعمال الأدبية ، وماهيتها عناصرها وأجناسها وقوانينها "[3]، ثم السؤال عن العلاقة بين عناصر الظاهرة الأدبية وهم ' المبدع، النص الأدبي، القارئ، والمجتمع ' أي بالبحث عن " علاقة المدوّنة الأدبية بما يرتبط بها وما يخرج عنها، سواء كانت العلاقة محاكاةً، أو تخيّلًا، أو انعكاسًا، أو علاقة انطماس أو ارتباطًا عفويًا، كما تتصور نظريات الحداثة "[4].

مازالت النظرية الأدبية في تطوّر مستمر، خاصة وأنّ القواعد أو الإجراءات المنهجية التي تسعى إلى تأكيد نجاعتها وفاعليتها في قراءة النص الأدبي لم تستطع إلى حدّ الآن أن تفك شفراته أو تكشف عن أسراره كلّها ممّا أسفر عن ذلك التخلّي التّام في كل مرّة عن هذه الإجراءات المنهجية، والعمل على البحث عن إجراءات أخرى من شأنها أن تضيء عتمات النص الأدبي، وهذا ما حدث فعلًا للنظرية البنيوية التي " صالت وجالت وانتشرت أكثر من أيّة نظرية نقدية أو أدبية سابقة، لكنّها عندما تجاوزت حدّها في التركيز على حتمية البنية التي تحولت إلى قالب جامد وصارم يكاد يعوق نمو العمل الأدبي وتطوره، وانطلاقه إلى آفاق جديدة، تخلّى عنها روادها بلا أيّ

[1] – شكري عزيز الماضي: في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي، لبنان، ط1، 1993، ص= 12.

[2] – صلاح فضل: في النقد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، دط، 2007، ص= 9.

[3] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

حرج أو حساسية بحثاً عن نظرية تخرجهم من النّفق المظلم الذي دخلوه "[1]، ومن هنا تلى المنهج البنيوي مناهج أخرى مثل السيميائية، والتفكيكية...الخ.

3-النظرية عند الغرب Théorie :

ورد مصطلح **'النظرية'** في المعاجم الغربية وبالتحديد الفرنسية تحت لفظ: 'Théorie' ويقصد به " مجموعة من الآراء والأفكار حول موضوع معين "[2]، وفي معجم 'لاروس' النّظرية هي " مجموعة من المفاهيم المنهجية المنظّمة حول موضوع محدّد في العلوم التجريبية "[3] ، أو هي " مجموعة من الموضوعات القابلة للبرهنة، والقوانين المنتظمة التي تخضع للفحص التجريبي، وتكون غايتها وضع حقيقة النظام العلمي "[4].

أمّا في معجم أكسفورد الإنجليزي فقد ورد مصطلح 'نظرية' تحت اسم 'theory' ويقصد به "مجموعة من الأفكار العقلية تهدف إلى توضيح وقائع وأحداث مثل (نظرية التطور عند داروين)"[5].

يكاد المعجم الفرنسي والإنجليزي على الاتفاق في تحديد المفهوم اللغوي لمصطلح "النظرية"، إذ كلّ واحد من هؤلاء أعطى دلالة تكاد تكون مشتركة، وهي اعتبار النظرية جملة من الآراء والأفكار التي تتناول دراسة موضوع أو ظاهرة ما، معتمدة في ذلك على البرهان. حيث ينطلق أيّ باحث في عمله من فرضيات يسعى إلى فحصها وتجريبها على ظاهرة ما. فإن ثبتت صحّة هذه الفرضية أصبحت قانونًا عاماً، وإن ثبت العكس رفضت الفرضية، وأُعيد النّظر من جديد بحيث يتمّ الانطلاق من فرضية جديدة وهكذا، ومن هنا نجد أنّ النظرية تقوم على فرضيات يتمّ البرهنة

[1]- نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، مكتبة لبنان، ناشرون، ط1، 2003، ص= 2.

[2]- Dictionnaire de la langue française ; encyclopédie et noms propres. p = 1263.

[3]-Dictionnaire encyclopédique Larousse, librairie Larousse, paris, édition 1981, p= 6873.

[4]- عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ص= 35، (نقلا عن Larousse, petit Larousse, paris 2003.Théorie)

[5]- Oxford, advanced learners' encyclopaedic dictionary, p=945.

عليها من خلال إثبات صلاحيتها للعمل بها في الواقع ، ومن أهم النظريات نذكر نظرية التطور لداروين، ونظرية النسبة لأينشتاين، ونظرية كوان توم للطاقة...إلخ.

لم تقدم لنا المعاجم الأجنبية الكثير عن مفهوم النظرية وهذا يدفعنا للبحث عن مفاهيم أخرى قد تساعدنا على الاقتراب أكثر من خصائص ومميزات النظرية حتّى نتمكن من إبراز الفروق الموجودة بينها وبين المنهج إن وُجِدَت، وعلى هذا الأساس نحاول التركيز على أحد أعلام النقد الأدبي الغربي و هو جوناثان كولر الذي تحدّث عن مصطلح النظرية في مقال له بعنوان " ما النظرية؟ "، حيث يرى أنّه ينبغي " أن تكون أكثر من مجرّد فرضية، ولا يمكن لها أن تكون واضحة، فهي تنطوي على علاقات معقّدة من الصنف المنظوم بين عدد من العوامل، ولا يمكن تأكيدها أو إثباتها بسهولة، وإذا أبقينا على هذه العوامل في الذهن سيغدو فهم ما يعرف باسم 'النظرية' أمرًا يسيرًا "[1].

لقد أبدى كولر في قوله هذا جملة من الخصائص المتعلقة بالنّظرية لعلّ أهمّها هو تعقيدها وعدم وضوحها ومتى تقبّلها الباحث بهذه الصفة سَهُلَ العمل بها وكذلك اتساع نطاقها التي أصبحت أكثر من مجرّد فرضية فهي تشتمل على علاقات معقّدة بين العديد من العوامل وهذا يجعلها تقوم على جانبين : الجانب الأوّل يتمثل في الفرضيات، وأمّا الجانب الثاني يتمثل في الخلفية أو المرجعية التي تنطلق منها هذه الفرضيات، ومعرفتنا لهذه الخلفية سيسهل علينا العمل في الوصول إلى ما نريده، وربّما هذين الخاصيتين – التعقيد أو عدم الوضوح واتّساع مجالها – كفيلتين لإثبات الفرق بين النّظرية والمنهج الذي يتميز بالوضوح إضافة إلى مجاله الواضح فإن كان متعلّقًا بالأدب فقواعده وقوانينه لن تكون خارجة عن إطار عناصر النص الأدبي.

2-1 نظرية الأدب:

إنّ **نظرية الأدب** عند كولر" ليست وصفاً لطبيعة الأدب أو لمناهج دراسته (مع أنّ هذه المسائل هي جزء من النظرية) إنّها لفيف من الفكر والتأليف يصعب تعيين حدوده إلى أبعد حد

[1]– جوناثان كولر: ما النظرية؟ ،ت رشاد عبد القادر، مجلة الموقف الأدبي، عدد: 370، شباط، 2002، ص= 12.

"[1]، إلّا أنّ تخصيص النظرية في مجال الأدب قد يستوعب الكثير من العلوم المختلفة إلى جانب الأدب في نظرية الأدب في حد ذاتها إذ يقول " يشمل النوع الأدبي "للنظرية" على الأعمال الأنثروبولوجية وتاريخ الفن والدراسات السيميائية، ودراسات الجنوسة (ذكر/أنثى)، وعلم اللغة والفلسفة والنظرية السياسية، والتحليل النفسي، والدراسات العلمية، والتاريخ الفكري والاجتماعي وعلم الاجتماع "[2].

إنّ مجال النظرية عند كولر متسع جدًا بحيث جعلها تشتمل على العديد من الموضوعات ومن بينها المنهج، وأنّها تتسم بعدم الوضوح، ممّا يجعل تطبيقها أمراً صعباً، ومحفوفاً بالمخاطر خاصة بعد أن وُضِعَ تحت مظلّتها مختلف العلوم الإنسانية، وكل هذا جعل النظرية " لا نهائية، فهي ليست شيئاً يمكنك إتقانه البتّة، وليست مجموعة معيّنة من النصوص يمكنك تعلّمها كي تعرف النظرية "[3].

يبدو واضحًا الاختلاف بين **المنهج والنظرية**، حيث وجدنا أنّ النظرية تشمل المنهج، بمعنى أنّ المنهج لا يتحرّك إلّا في إطار نظرية أو يمكن القول أنّ " كل منهج لابدّ له من نظرية "[4]، وكلّ نظرية تسفر عن مجموعة من السبل التي ينبغي أن نسلكها للبرهنة على تحقيقها بميادين مختلفة، هذه السبل والإجراءات التي يتخذها أصحاب أيّة نظرية لتحليل الأعمال الأدبية، وللبرهنة على توافق القوانين الداخلية والخارجية لها، وهي التي يتمثل فيها المنهج المصاحب للنّظرية الأدبية "[5].

لقد أضحى المنهج الأداة التي تستخدمها النّظرية للتأكد من صلاحية مبادئها، ومتى اتّضح صحّة هذه المبادئ يتمّ تعميمها لتصبح نظرية مسلّماً بها " إنّ المفهوم المعرفي المؤسس للأدب هو النظرية، والمنهج النقدي هو الذي يختبر توافق هذه النظرية مع مبادئها ويمارس فاعليته، ويتم تداوله عبر جهاز اصطلاحي يشمل قنوات تصوراته، ويضمن كيفية انطباقها قربًا- أو بعدًا- مع الواقع الإبداعي "[6].

---

[1]- المرجع نفسه، ص= 12.

[2]- المرجع نفسه، ص= 13.

[3]- المرجع السابق، ص= 20.

[4]- صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة ، دط، 1996، ص=10.

[5]- المرجع نفسه، ص= 10، 11.

[6]- المرجع نفسه، ص=11.

وما يجدر الإشارة إليه هو أنّ النظرية في مجال الأدب والنقد هي غيرها في مجال العلوم الأخرى، ففي العلوم التجريبية مثلًا يسعى العلماء إلى وضع جملة من الفرضيات بقصد اختبارها والتأكد من فاعليتها. وهذا الاختبار يشمل شيئًا ماديًا، ومتى تحققت هذه الفرضيات تحولت إلى قانون فيما بعد. على عكس الأدب الذي رفض هذا النوع من التحليل باعتبار أنّه يدور في فلك العلوم الإنسانية التي يصعب إخضاعها إلى الاختبار أو وضعها كعينات في المخابر، وهذا الذي يجعل النظرية بعيدة عن أن تكون قانونًا، يقول حسين جمعة: " لا نظرية في الأدب لأنّ الأدب كثير المفارقات وكثير التفاوت بين الذاتية والموضوعية، ولهذا لا يخضع للقوانين العلمية (...) وإطلاق مصطلح نظرية الأدب (....) هو على سبيل المجاز لا على الحقيقة "[1].

ومن هنا فالنظريات الأدبية لن تعرف الاستقرار وكذلك أداتها الإجرائية المتمثلة في المنهج النقدي وذلك نظرًا إلى التطور المستمر الذي يصيب هذه الأدوات، ويصيب المفاهيم المتعلقة بها، إضافة إلى العصيان الذي يمارسه النص الأدبي في كل مرّة وانفلاته وتملّصه من قبضة المناهج النقدية.

رابعا: المنهج والمذهب:" doctrine/Méthode "

1- المذهب لغة واصطلاحا:

1-1 المذهب لغة:

وردت كلمة "**مذهب**"في المعاجم العربية والغربية، فأمّا في المعاجم العربية نأخذ لسان العرب المحيط حيث ورد مصطلح "المذهب" تحت مادة "ذَهَبَ وهو " المعتقد الذي يذهب إليه، وذَهَبَ فلان مَذْهَبَهُ أي لِمَذْهَبِهِ الذي يَذْهَبُ فيه، وحكى اللحياني عن الكسائي: ومَا يُدْرَى لَهُ مَا مَذْهَبٌ، أي لا يَدْرِي له أين أصله، ويقال: ذَهَبَ فلان مَذْهَبًا حَسَنًا "[2].

[1]- حسين الجمعة: المنهج والنظرية في نقد الأدب، مجلة المعرفة، عدد: 461، شباط، 2002، ص= 106.

[2]- ابن منظور: لسان العرب المحيط، مادة (ذهب)، ص=1081.

وقال الزبيدي في "تاج العروس"في مادة ذَهَبَ: " ومن المجاز: الْمَذْهَبُ: المعتقد الذي يذهب إليه، وذَهَبَ فلان لِمَذْهَبِهِ الذي يَذْهَبُ فيه، والْمَذْهَبُ الطريقة، ويقال: ذَهَبَ فلان مَذْهَبًا حَسَنًا أي طريقة حسنة، والْمَذْهَبُ: الأصل "[1].

أمّا في كتاب "التعريفات" للشريف الجرجاني فقد وردت كلمة: مذهب " متبوعة بالكلامي، وهو أن يورد حجة للمطلوب على طريق أهل الكلام، بأن يورد ملازمة ثم يستثنى عين الملزوم أو نقيض اللازم. أو يورد قرينة من القرائن الإقترانيات لاستنتاج المطلوب مثاله قوله تعالى 'لَوْ كَانَ فِيهِمَا آلِهَةٌ إِلَّا اللهُ لَفَسَدَتَا' أي الفساد منتف، فكذلك الآلهة منتفية..."[2].

وفي المعجم الوسيط الْمَذْهَبُ: " الطريقة والمعتقد الذي يذهب إليه، وعند العلماء: مجموعة الآراء والنظريات العلمية والفلسفية ارتبط بعضها ببعض ارتباطًا يجعلها وحدة متسقة "[3].

كما تحدث أيضًا يوسف خياط عن هذا المصطلح بقوله: " مذهب 'doctrine' مجموعة مبادئ وآراء متصلة ومنسّقة لمفكّر أو لمدرسة، ومنه المذاهب الفقهية والأدبية والعلمية والفلسفية "[4].

أمّا في المعاجم الغربية نأخذ معجم أكسفورد حيث نجد مصطلح 'مذهب' الذي ورد تحت اللفظ الأجنبي (doctrine) ويقصد به " مجموعة من المعتقدات المساعدة من قبل الكنيسة، مثل المذهب الكاثوليكي، والمذهب الماركسي، و يجب قبول مبادئ هذه المذاهب على أنّها صحيحة "[5].

وفي معجم "كيلي Quillet" تطرق لمفهوم المذهب بقوله: " جملة من الآراء المرتبطة بالسلوك والتي تدرس أو تتبنى في مجال من المجالات مثل أسلوب عبادة لاهوتي، فلسفي، سياسي، أدبي، فني طبي....."[6].

[1]- الزبيدي: تاج العروس من جواهر القاموس، مجلد: 1، ص= 506.

[2]- الشريف الجرجاني: كتاب التعريفات، ص= 220.

[3]- أحمد حسن الزيات، وآخرون: المعجم الوسيط، ج1، 2، ص= 317.

[4]- يوسف خياط: معجم المصطلحات العلمية والفنية، ص=253.

[5] -oxford advanced learner's encyclopedic dictionary, page=262.

[6]- Dictionnaire encyclopédique quillet. p= 1878.

هذه جملة من التعريفات من المعاجم العربية القديمة والحديثة إضافة إلى المعاجم الأجنبية الإنجليزية والفرنسية، والتي يمكن أن نستخلص منها جملة من النقاط المهمة التي تساعدنا فيما بعد على معرفة الفرق بين المذهب والمنهج، ويمكن أن نحصر هذه النقاط فيما يلي:

1- المذهب: المعتقد الذي يذهب إليه.

2- المذهب: الطريقة المتبعة في العمل.

3- ارتباط المذهب بعلم الكلام و" هو علم يهتم بدراسة العقيدة الإسلامية ويدافع عنها جراء الشبهات التي ألحقت بها، وذلك بالأدلة العقلية والبراهين "[1]، وهذا يعني أنّ المذهب الكلامي جملة من الأحكام المتعلقة بمسائل والدين.

4- المذهب هو الأصل.

5- المذهب جملة من الآراء والأفكار المتعلقة بمجال من المجالات (الدين، الفلسفة، الأدب، السياسة...فكل مجال من هؤلاء له مذاهبه الخاصة فإذا أخذنا الدين على سبيل المثال نجد أنّ هناك العديد من المذاهب من بينها المذهب الحنفي والمذهب المالكي والمذهب الشافعي...وكذلك مجال الفلسفة أوالأدب).

6- أفكار المذهب صحيحة، وغير قابلة للنقاش فيها ويجب علينا أخذها كما هي، أي أنّها غير قابلة للتطور، والدليل على ذلك المذاهب الأربعة.

1-2 المذهب اصطلاحًا:

حدّد لنا المفهوم اللغوي مصطلح "**المذهب**" بوجه عام، ولهذا لابدّ أن نخصص الحديث عن المذهب في مجال العلوم الإنسانية وبالتحديد الفلسفة والأدب، فأمّا المذهب الفلسفي هو " وجهة نظر تنطوي على رسم نموذج أو إطار لأصناف الأشياء الموجودة في العالم، وطريقة ترتيبها وارتباط بعضها ببعض، ووجوه تميز بعضها عن بعض (...)، وبعبارة أخرى ينطوي على تصنيف

[1]- الموسوعة العربية العالمية: مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، الرياض، ط2، 1999، مج 16، ص= 406.

الموجودات من مقولات، تضمّ كل مقولة نوعًا متميّزًا من أنواع الموجودات، كما يرسم هذا التصنيف العلاقات بينها وصلتها بمعتقدات الرجل العادي الراسخة ومعطيات العلم المتطورة "[1].

إنّ أهم ما يشدّنا في هذا القول هو اعتبار المذهب الفلسفي وجهة نظر، ممّا يجعلها قد تحتمل الصواب أو الخطأ، وتعني وجهة النّظر هنا هو إعطاء تفسيرات للإنسان متعلّقة بالأشياء الموجودة في العالم المحيطة به، وكذلك ما يدور في ذهنه من " تساؤلات وتطلعات ومخاوف ومخاطرات، ولما يحدث أمامه من أشياء وحوادث "[2]، ومن أمثلة المذاهب الفلسفية نجد مذهب أرسطو ومذهب كانط ومذهب ديكارت...إلخ، حيث " كان أرسطو أكثر اهتمامًا بالوجود وطبيعته منه بوجود الإنسان، بينما كان كانط أكثر اهتمامًا بالإنسان وما يمكنه معرفته من ذلك الوجود، كان الوجود الإلهي مركزيًا في مذهب ديكارت..."[3]، إنّ هذا القول يؤكد مرّة أخرى على أنّ المذهب الفلسفي هو وجهة نظر وذلك انطلاقًا من التعدّد والاختلاف الموجود بين المذاهب وبين الفلاسفة في حدّ ذاتهم وفي تصوّرهم للوجود وللإنسان.

إنّ المذهب الفلسفي كغيره من المذاهب يتوقف نجاحه على شيوعه ومقدار اقتناع النّاس به وهذا الاقتناع متوقف على ثلاثة شروط هي" البساطة والوضوح والشمول "[4].

أمّا المذهب الأدبي فهو عبارة عن "حالات نفسية عامّة ولّدتها حوادث التاريخ، وملابسات الحياة في عصور مختلفة، فجاء الشعراء والكتّاب والنقاد، فوضعوا للتعبير عن هذه الحالات النفسية أصولًا وقواعد، يتكوّن من مجموعها المذهب، أو ثاروا على هذه القواعد والأصول لكي يتحرّروا منها، وبذلك خلقوا مذهبًا جديدًا "[5]. ومن بين المذاهب الأدبية نجد: المذهب الكلاسيكي، والمذهب الرومانسي، والمذهب الواقعي...إلخ.

يشير محمد مندور في تعريفه للمذهب الأدبي إلى أنّ له خلفية أو مرجعية مرتبطة بحياة الكاتب أو الناقد وبواقعه وتاريخه، وفي إطار هذه الظروف يُخلق المذهب الأدبي وتُوضع له جملة

[1]- محمود زيدان، مناهج البحث الفلسفي، تصدير محمد فتحي عبد الله، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2004، ص=24.
[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[3]- المرجع نفسه، ص=26،27.
[4]- المرجع نفسه، ص=27.
[5]- ساعد العلوي: المختار في الأدب والنصوص، الديوان الوطني للمطبوعات المدرسية، الجزائر، دط، 2000، 2001، ص= 26.

من القواعد والأصول، إلّا أنّ هذه القواعد قابلة للرّفض متى ما أصبحت لا تعبر عن الظروف المحيطة بالكاتب أو بالناقد فكانت الثورة عليها والتحرّر منها هي الحلّ الأنسب لخلق مذهب جديد يعبر عن الواقع الجديد.

وهذا ما حدث لأوّل مذهب أدبي في الساحة الأدبية وهو الكلاسيكية وهي أقدم مذهب أدبي نشأ في أوربا، حيث كان الأدب فيها يحاكي الآداب اليونانية القديمة، ولكن مع أواخر القرن الثامن عشر جاءت الرومانسية كمذهب أدبي جديد ثار أنصارها ضدّ الكلاسيكية وقواعدها ومبادئها، ولهذا يُعرّف المذهب الرومانسي على أنّه " ثورة تحرير للأدب من سيطرة الآداب اليونانية واللاتينية القديمة، ومن كافة القواعد والأصول التي استنبطت من تلك الآداب، وأصبحت إنجيلا للكلاسيكية "[1].

أمّا صلاح فضل فيرى أنّ المذهب " لم يكن مجرّد طريقة في التفكير أو إجراء في التحليل ولكنّه منظومة من المبادئ التي تعطي صورة كليّة، وإجابة تامّة عن السؤالين الأساسيين عن ماهية الأدب وعن علاقاته المتعدّدة، يؤمن بها الأديب مبدعًا وناقدًا ويمارسها دون أيّة فرصة للتساؤل حولها أو التشكيك فيها أو إخضاعها للمراجعة وإعادة النظر "[2].

يبدو واضحًا الاختلاف بين محمد مندور وصلاح فضل حول مفهوم المذهب الأدبي حيث يرى صلاح فضل أنّ المذهب ليس مجرّد قواعد أو قوانين وإنّما هو أوسع من ذلك حيث يشمل كل ماله علاقة بالأدب، إضافة إلى صحة هذه المبادئ، فلا مجال للتشكيك فيها أو إعادة النظر في فحواها وعليه لا بدّ من قبولها على أنّها صحيحة، على عكس ما جاء به محمد مندور أنّ المذهب يمكن الثورة على مبادئه، وإمكانية إحلال مذهب جديد مكانه.

ومن هنا المذهب هو عبارة عن أفكار وآراء توضح علاقة الإنسان بزمنه وبواقعه الذي يعيشه، إنّه جملة من المعتقدات التي يتبنّاها الفرد سعيًا منه إلى تغيير نمط حياته ، فهو" أقرب إلى أن

[1]- المرجع نفسه، ص= 27.

[2]- صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، ص=14.

يكون إيديولوجيا "[1]، هذه الأخيرة التي " لا تقتصر على الأدب، ولكنّها تتجاوز ذلك لتشمل موقف الإنسان في الحياة وعلاقته بالمجتمع ووضعه في التاريخ والعقائد التي يدين بها "[2].

ومن خلال ما سبق يتضح الفرق بين المنهج والمذهب، فالمنهج هو جملة من القواعد التي نستخدمها للوصول إلى الحقيقة، مع إمكانية التطوير في هذه القواعد أو تغييرها بينما المذهب مبادؤه أشبه بالمسلمات التي يصعب حراكها أو تطويرها، وإذا اضطررنا إلى إعادة النظر في مضمونها احتجنا إلى زمن طويل، فالمذاهب الأدبية ظهرت ما بين القرن الخامس عشر والقرن التاسع عشر و لم يحدث لها تغيير ولازالت إلى يومنا هذا بنفس المبادئ التي ظهرت عليها بالمقارنة مع المناهج النقدية فهي في حالة تطوّر مستمر، فما نشهده في الساحة النقدية من اكتساح للمناهج دليل على حركية المنهج وقابليته لإعادة النّظر، إضافة إلى الفترة الزمنية المستغرقة في ظهور كل تلك المناهج خاصة في الساحة النقدية العربية التي لم تتجاوز القرن ونصف.

نصل إلى القول " أنّ الفرق الجوهري بين المذهب والمنهج يتمثل في أنّ المذهب له بطانة إيديولوجية يصعب تحريكها، بينما المنهج يعتمد في الدرجة الأولى على مفاهيم عقلية أو منطقية يمكن حراكها وتغييرها، فيصعب على الأديب الذي يعتنق مذهبا أن يغيره بسرعة، بينما يسهل على المفكر الذي يعتنق أو يقتنع بمنهج محدد ثمّ يجد فيه جوانب واضحة من القصور أن يستكمله بقدر أكبر أو يعدله بمرونة أوضح "[3].

خامسًا: الاستنتاج:

من كلّ ما تقدم نجد أنّ هناك اختلافاً كبيراً بين المصطلحات الأربعة التي تمّ دراستها عند العرب وعند الغرب وهي " **المنهج – المنهجية– النظرية– المذهب** " فنحن الآن بحاجة " إلى فضّ الاشتباك الحاصل بين مصطلح المنهج وبقية المفاهيم والمصطلحات المتاخمة أو المقاربة "[4].حيث

[1]– المرجع السابق، ص= 14.
[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[3]– المرجع نفسه، ص= 15.
[4]– فاضل ثامر: اللغة الثانية، ص= 221،220.

اتّضح من خلال ما سبق أنّ لكلّ مصطلح من هؤلاء دلالته الخاصة، وحقله الذي يشتغل فيه، إلّا أنّنا لا يمكن أن نلغي العلاقة الموجودة بينهم. إنّ العلاقة الموجودة بين المنهج والمنهجية هي أنّ المنهج هو موضوع دراسة المنهجية، حيث تَتَتَبَّعُه وتقيّمه وربّما يصل الأمر إلى التغيير فيه، بينما العلاقة الموجودة بين النظرية والمنهج فهي تختلف حيث تختبر النّظرية مفاهيمها ومبادئها عن طريق استخدامها للمنهج، ومن هنا يصبح وجود المنهج ضروريًا بالنسبة للنّظرية والعكس صحيح.

وأمّا المذهب فيختلف تمامًا عن المنهج خاصّة فيما يتعلّق بمناقشة المبادئ، لأنّ المذهب يصعب تحريك أو تغيير مبادئه بينما المنهج الأمر فيه يختلف، حيث نجد له قابلية في التطوير،ومن هنا نجد أنّ حقل المنهج مرتبط بالحقول الأخرى مثل **'المنهجية – النظرية'** بينما **'المذهب'** لا يرتبط بها. ولنا أن نحدّد الآن كل مصطلح من هؤلاء على حدى :

1– المنهج: بصفة عامة هو سلسلة من العمليات المنظمة التي يهتدي بها الباحث في عملية البحث عن الحقيقة، أمّا إذا تحدّثنا عن المنهج النقدي فهو متعدّد تعدّد الرؤية فإن كان الناقد يريد قراءة النص الأدبي قراءة بنيوية يختار المنهج البنيوي وإن كانت تفكيكية فالمنهج النقدي المختار هو التفكيكية....إلخ.

2– المنهجية: هو علم من العلوم يقوم على دراسة المناهج وتقييمها، وتتّبع تطوراتها عبر الزمن، وإن أمكن التغيير في مبادئها.

3– النّظرية: أوسع من المنهج وتشمله في نفس الوقت لأنّ المنهج هو عبارة عن أداة في يد النظرية تختبر من خلاله الفرضيات التي وضعتها.

4– المذهب: هو أقرب إلى الإيديولوجيا ممّا يجعل تحريك مبادئه من أصعب الأمور فهي أشبه بالمعتقد الذي لا يمكن الحياد عنه.

الفصل الثاني:

الخطاب النقدي عند

محمد بنيس

- تمهيد :

أولا: المصادر النقدية لمحمد بنيس:

1–المصادر العربية.

1–1التراث العربي.

1–1–1 العمدة في محاسن الشعر وآدابه "ابن رشيق".

1–1–1 منهاج البلغاء وسراج الأدباء"حازم القرطاجني".

2–1–1 عيار الشعر "ابن طباطبا".

3–1–1 أسرار البلاغة"الجرجاني".

4–1–1 مصادر أخرى.

استنتاج:

2–1 المصادر العربية الحديثة.

1–2–1 قضايا الشعر المعاصر "نازك الملائكة".

2–2–1 الخيال الشعري عند العرب "الشابي".

3–2–1 مدونة "أدونيس".

4–2–1 مصادر أخرى.

استنتاج:

2 – المصادر الغربية الحديثة.

1–2 البيت الشعري" يوري تينيانوف".

2–2 من أجل شعرية للمتخيل"جان بورغوس".

3–2 فضاء الموت "موريس بلانشو".

4–2 ما الشعر؟"جاكبسون".

5–2 محاضرات في اللسانيات العامة" فرديناند دوسوسير".

6–2 شعرية الإيقاع" هنري ميشونيك".

7–2 مصادر أخرى

استنتاج:

ثانيا: جدلية النص الأدبي والمنهج النقدي في التفكير النقدي:

1– النص في الثقافة العربية.

1–1 النص لغة.

1–2 النص اصطلاحا.

2– النص في الثقافة الغربية.

1–2 النص لغة.

2–2 النص اصطلاحا.

1–2–2 النص الأدبي من منظور المناهج النقدية.

1–1–2–2 النص الأدبي والمنهج البنيوي.

2–1–2–2 النص الأدبي والمنهج السيميائي.

3–1–2–2 النص الأدبي والمنهج التفكيكي.

استنتاج:

3– المنهج النقدي.

4– جدلية النص الأدبي والمنهج النقدي.

ثالثا: الخطاب النقدي عند محمد بنيس:

1– منهج محمد بنيس النقدي.

1–1 مفهوم بنيس للنص الأدبي.

2–1 نحو منهج نقدي.

1–2–1 موقف بنيس من الشعرية العربية القديمة.

2–2–1 موقف بنيس من المناهج النقدية.

1–2–2–1 شعرية الإيقاع:

أ– مفهوم الإيقاع.

ب– الإيقاع وإبستيمولوجية الدال.

ج– الإيقاع والذات الكاتبة والمعنى.

د– الرؤية الشمولية للنص.

1–2–2–2 شعرية الإيقاع/البنيوية:

أ– البنية/ النسق.

ب– انغلاق النص الشعري.

ج– تقنين النص الأدبي.

1–2–2–3 شعرية الإيقاع/السيميائية.

استنتاج:

تمهيد:

يدور هذا الفصل حول المنهج النقدي الذي اعتمده محمد بنيس في كتابه "**الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها**" بأجزائه الأربعة، وهذا النوع من الدراسة يستـــلزم النّظر في المصادر الأساسية التي اعتمدها الناقد أثناء قراءته لمتن الشعر العربي الحديث وخاصة التي وجّهت مسار القراءة عنده وساهمت بشكل كبير في تحديد المنهج النقدي الذي اتبعه في القراءة، وقبل الخوض في هذه المصادر وكيفية استثمار بنيس لها في قراءة النص الشعري. نُعَرِّفُ بالكتاب الذي تناول فيه بنيس قراءته للشعر العربي الحديث وهو "**الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها**"، يعتبر هذا الكتاب أطروحة علمية أنجزها الشاعر والناقد محمد بنيس لنيل شهادة دكتوراه دولة في الأدب العربي تحت إشراف جمال الدين بن الشيخ سنة **1988** .

تعتبر هذه الدراسة امتدادًا، للدراسة السابقة — ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب– التي قادت بنيس إلى " أسئلة مضمرة بدل أن تفضي إلى أجوبة علنية، و لم تكن الأسئلة مدعاة للتقاعس "[1]، وهذا ما دفع بنيس إلى محاولة الإجابة عنها من خلال بحثه الثاني 'الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها' باعتبار أنّ " البحث العلمي هو مرحلة باستمرار تتجدّد في كلّ مسافة يقطعها الباحث، وهو يرى إلى العوائق "[2].

يتناول الناقد في كتابه مراحل الشعر العربي الحديث في أربعة أجزاء، الجزء الأول التقليدية، والجزء الثاني الرومانسية العربية، والجزء الثالث الشعر المعاصر، وأمّا الجزء الرابع هو مساءلة الحداثة، معتمدًا في قراءته هذه على إستراتيجية تنقسم إلى لحظتين: اللحظة الأولى من القراءة تشمل الأجزاء الثلاثة الأولى التي سبق ذكرها ، يركز فيها بنيس على " المفاهيم والتصورات التي تؤطّر النص المفرد، والمتن بمجموعه ولكنّها تعتمد التحليل الخاص لعناصر نصية مع انتهاء كل قسم بتحليل مفصّل للنص المفرد، فيكون الذهاب والإياب بين مشترك المتن وبنيته من جهة، وخصيصة النص الواحد لكل شاعر على حدى من جهة ثانية "[3]، أمّا اللحظة الثانية من القراءة فتأتي في الجزء

[1]– محمد بنيس: الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، ج1، التقليدية، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1996، ص= 22.
[2]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[3]– المرجع السابق، ص= 37.

الرابع، الذي يعيد فيه بنيس " صياغة القضايا النظرية السابقة في تفريعات نظرية موسّعة لها النصي، والخارج نصي "[1].

وضع بنيس لهذه القراءة هدفًا واضحًا صرّح به منذ البداية وهو " فتح حوار معرفي حول شعرية عربية مفتوحة تشتغل بالشعر العربي وحداثته، لتبدأ سفرها اللانهائي في الخطاب الشعري العربي قديمه، وحديثه مستقرها الوحيد وهو البحث والسؤال "[2].

تعتبر دراسة الشعر العربي الحديث دراسة محفوفة بالمخاطر، وذلك لاتساع رقعته، والحقبة الزمنية التي شغلها ممّا يحتم على صاحب الدراسة التعامل معه بحذر شديد، ومن جهة أخرى تعدّد مناهج القراءة، والتي أثبت النص الشعري في كل مرة قابليته لاحتمالاتها ، هذه الأسباب وغيرها دفعت الناقد بنيس إلى طَرْق كلّ الأبواب التي من شأنها أن تقرأ النص الشعري أو تُنَظّر له سواء من كتاب أو مجلة أو قاموس أو ديوان شعر عربيًا كان، أو غربيًا، قديمًا كان، أو حديثًا، وهذا ما سنحاول معرفته في العنصر التالي.

أولا: المصادر النقدية لمحمد بنيس:

اعتمد بنيس في كتابه على مصادر متنوعة شملت الثقافتين العربية والغربية، القديمة منها والحديثة في قراءته للشعر العربي الحديث، حيث اعتمد "**طريقة الغزو المزدوج**"[3]، والتي يقصد من ورائها " غزو التصورات والمفاهيم والأدوات المتداولة في حقل الدراسات العربية بهدف تفكيك أسسها المتعالية، والميتافيزيقية، ومن ناحية ثانية غزو نظريات أوروبية، وأمريكية حديثة عثرت على سبيلها إلى الشعرية العربية القديمة ومن خلالها تمت إعادة قراءة الشعر العربي قديمه وحديثه فضلاً عمّا يعتمل في المتداول ممّا لم يدخل بَعْدُ إلى الدراسات العربية "[4].

---

[1]- المرجع نفسه، ص= 38.

[2]- المرجع نفسه، ص= 12.

[3]- ويقصد بها النقد المزدوج الذي اعتمده بنيس مفيدا من عبد الكبير الخطيبي الذي يعتبر أول من استعمل هذا المصطلح مفيدا من أعمال من ميشيل فوكو ودريدا.

[4]- المرجع نفسه، ص= 44.

1- المصادر العربية:

1-1 التراث العربي: استفاد محمد بنيس من كتب كثيرة من التراث العربي منها ما يتعلق بالنقد الأدبي، وبالبلاغة، والتراجم، وكتب إعجاز القرآن الكريم، إضافة إلى معاجم الألفاظ، وغيرها من المصادر اللغوية والأدبية، والنقدية في التراث العربي، وقد كانت عملية الاستثمار والإفادة من هذا التراث لافتة للانتباه، إذ من خلالها يمكن الحكم على صاحب الكتاب، هل هو من الرّافضين للتراث؟ أم أنّه من المؤكّدين على صلاحيته لقراءة الشعر العربي الحديث؟ أم أنّه يستثمره بشكل عقلاني. بحيث ما اتّفق مع النص الأدبي وخاصة النص الشعري الحديث يُؤْخَذُ به، وما لا يتفق معه يُرْفَض؟ لن ندعي الإجابة عن هذه الأسئلة مباشرة، لأنّ ما سيأتي من البحث سيتكفل بالإجابة عنها، ومن جملة مصادر التراث العربي التي كان حضورها واضحًا في قراءة محمد بنيس نجد الكثير منها نذكر من بينها :

1-1-1 العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده "ابن رشيق":

ينقسم هذا الكتاب إلى جزئين، حيث استغلّهما بنيس بشكل كبير في كتابه، إذ نكاد نعثر على معظم أبواب هذا الكتاب في الأجزاء الأربعة لكتاب محمد بنيس، فنجد باب 'عمل الشعر' الذي استغلّه في حديثه عن الذات الكاتبة التي تستغل كل الظروف المحيطة بها وخاصة التي تترك أثرًا في نفسها والتي تساعدها على قول الشعر، فهذا الأخير هو " إنتاج بالحواس كلّها ولجميع الأعضاء مكانها في الكتابة "[1]. وقد صرّح ابن رشيق بتدخّل الحالة النفسية في قول الشعر في العديد من الأمثلة من بينها الشاعر أبي تمام الذي أفاد بنيس كثيرًا من وضعيته في قول الشعر. كما استفاد أيضًا من أبواب أخرى من الكتاب ومن بينها " باب المبدأ والخروج، وباب النهاية، وباب الأوزان، وباب القوافي، وكذلك باب المقاطع والمطالع "[2]، هذا الباب الأخير- باب المقاطع والمطالع – الذي استعان به في تعريفه للمقطع كعنصر نصي متعلّق بالرومانسية العربية، ولقد كانت انطلاقة بنيس في هذا المفهوم من كتاب 'العمدة' نظراً لعدم تناول الكتب النقدية العربية

[1]- المرجع السابق، ص= 115.

[2]- ابن رشيق: العمدة، تحقيق عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 2001.

الحديثة – التي تحدثت عن الرومانسية العربية– لهذا المصطلح أو تحديد مفهومه ، ولا حتّى جماعة 'يينا ' الألمانية "yéna"[1].

لم تتوقف الإفادة هنا فحسب، وإنّما تواصلت حتّى في الجزء الثالث من كتابه "الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها"، 'الشعر المعاصر'، حيث تناول بنيس تحديد مفاهيم بعض المصطلحات النقدية ومن بينها مصطلح 'المعاصرة' مفيدًا في ذلك من ابن رشيق من خلال باب 'القدماء والمحدثين'، كما استفاد أيضًا من باب 'السرقات' وما شاكلها أثناء حديثه عن عنصر التداخل النصّي" intertextualité"، تأكيدًا منه على " انشغال الثقافة العربية بعلاقة النصوص ببعضها "[2]، والتي أفردت له الشعرية القديمة أبوابًا وفصولًا في كتبها النقدية المشهورة، وعودة بنيس لمثل هذه المفاهيم المنسيّة، إشارة منه إلى الحثّ على قراءتها " قراءة متخصّصة لها أسسها النظرية الواضحة، التي تشمل النص الشعري ضمن بنية الثقافة العربية "[3].

كما أفاد بنيس أيضًا من باب "الوصف"[4] الذي يدور حول تصنيف الشعر العربي القديم ضمن غرض الوصف " هذا التصنيف الذي خطّه قدامه بن جعفر وسار على إثره ابن رشيق "[5]، وقد كان هذا النّوع من التصنيف منطلقًا من أنّ الشعر العربي القديم منه والحديث قائم على الوصف ممّا جعل أمجد الطرابلسي لا ينظر إليه على أنّه " غرضًا شعريًا بصريح العبارة مادمنا نعثر عليه باستمرار في جميع الأغراض "[6]. وهذا ما دفع بنيس من الإنصات للوصف كبداية في تصنيف النص الشعري العربي القديم والحديث.

---

[1]– كانت الجماعة من تأسيس شليجل أوغست (1767– 1845)، وفريديريك (1772–1825) هما ناقدان فيلسوفان، تندمج أعمالهما ضمن فلسفة عصرهما وخاصة كانط وفيخته، ثم ضمت الجماعة حوالي عشرة أشخاص، دام وجودها من 1796 إلى 1803، نشرت أعمالها النظرية في مجلة الأتينيوم "Athenaeum" التي صدرت في 1799 إلى 1800 وقد كانت هذه المجلة " مركز النظرية الرومانسية ". محمد بنيس الرومانسية العربية، ج2، ص= 12،13.

[2]– محمد بنيس: الشعر المعاصر، ج3، ص= 183.

[3]– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]– ابن رشيق: العمدة، ج2، ص= 294.

[5]– محمد بنيس: مساءلة الحداثة، ج4، ص= 33، نقلا عن(Amjad traboulai : La critique poétique des arabes ,op,it, p =215-233)

[6]– المرجع نفسه، ص= 33،34.

1-1-2 منهاج البلغاء وسراج الأدباء "حازم القرطاجني":

استثمر بنيس هذا الكتاب في كثير من المواضع لعلّ أهمّها تعريف البيت، وكذلك في حديثه عن المعنى والوزن والقافية، وكذلك أثناء حديثه عن عنصر الإيقاع، حيث أحاط هذه المصطلحات بمفاهيم وضعها القرطاجني في كتابه ، ونأخذ على سبيل المثال مفهوم البيت الذي يقول فيه " ويسمّى ما كان على هذه الصفة شطر بيت، فإن أُرْدِفَ مقدار موضوع على بعض تلك الأنحاء قد تَهيّأ بتلك الهيأة التي تستطيبها النفس، وتستبدعها بمقدار آخر يساويه في الوضع والترتيب زادت النفس ابتهاجًا بذلك، وتضاعفت لها المناسبة وقوي التعجيب المخامر لها فوقع الكلام منها بذلك أحسن موقع، وأكمله مناسبة، وهذا المقدار المجموع من المقدارين هو المسمّى بيتًا "[1].

وازن بنيس بين تعريف القرطاجني وتعريف ابن رشيق ونظر في خصائصهما، إلّا أنّه وجد أنّ تعريف القرطاجني أدقّ منه لاشتماله العديد من العناصر النصية المتعلقة بالبيت وهي " الوحدات والأنساق الوزنية، القافية، بناء البيت على أساس الاعتدال والاستواء والفصل "[2]، هذا على خلاف ابن رشيق الذي يُعَرّف البيت على أساس عنصران نصيّان هما الوزن والقافية، حيث يقول " والبيت من الشعر كالبيت من الأبنية، قراره الطبع وسمكه الرواية ودعائمه العلم، وبابه الدربة وساكنه المعنى ولا خير في بيت غير مسكون. وصارت الأعاريض والقوافي كالموازين والأمثلة للأبنية..."[3].

1-1-3 عيار الشعر "لا بن طباطبا":

حضور كتاب عيار الشعر واضح في دراسة بنيس . حيث تَطرّق إليه في كثير من المواضع لعلّ أهمّها أثناء حديثه عن بنية البيت التقليدي حيث أفاد منه في حديثه عن عنصر الاستهلال، وكذلك في موضوع أسبقية المعنى على الوزن، كما استفاد منه في مسألة الإيقاع الذي وجد أنّ العرب القدامى يربطونه مباشرة بالوزن والقافية ومن بينهم ابن طباطبا الذي يقول " وللشعر الموزون إيقاع يطرب الفهم لصوابه وما يرد عليه من حسن تركيبه واعتدال أجزائه، فإذا اجتمع للفهم مع صحة وزن الشعر صحة المعنى وعذوبة اللفظ، فصفا مسموعه ومعقوله من الكدر ثم

[1]- حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط2، 1981، ص= 354.
[2]- محمد بنيس: التقليدية، ج1، ص= 124.
[3]- ابن رشيق: العمدة، ص= 121.

قبوله ، واشتماله عليه وإن نقص جزء من أجزائه التي بعمل بها وهي: اعتدال الوزن، وصواب المعنى، وحسن الألفاظ، كان إنكار الفهم إيّاه على قدر نقصان أجزائه "[1].

لقد وازن بنيس بين قول ابن طباطبا وقول السجلماسي في تعريفهما للإيقاع في الشعر فوجد أنّ " تعريف ابن طباطبا أشمل من تعريف السجلماسي لأنّه يربطه بحسن التركيب، واعتدال الأجزاء"[2]. وعلى الرغم من تفضيله لقول السجلماسي إلّا أنّه يعقّب على كلا الرّأيين فيما يتعلّق بالإيقاع حيث يرى أنّ كلا " التعريفين يعودان بالإيقاع إلى الوزن، ومنه إلى الشعر "[3]،كما أفاد منه في التجاوب أو الانسجام بين الأبيات الشعرية الذي كان قد أشار إليه ابن طباطبا في كتابه وهذا التجاوب حسب رأي بنيس " أساسه النّسج وهو أيضًا ما تنهجه الشعرية الحديثة النقدية بعد تصفية الحساب مع الأرضية المتعالية التي ينحفر فيها خطاب الشعرية التقليدية، العربية وغير العربية "[4].

كما استفاد أيضًا من موقفه في الحدود بين الشعر والنثر من خلال المعيار الذي وضعه ابن طباطبا وهو **'حلّ المنظوم ونظم المنثور'** وهو معيار يقرأ من خلاله ما ليس شعرًا والذي يؤكّد فيه على التجاوب بين الشعر والنثر من خلال قوله " فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثرًا، وأعدّ له ما يلبّسه إيّاه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والقول الذي يسلس له القول عليه "[5]، وقد أبرز بنيس هذا الموقف تأكيدًا منه على إدراك العرب القدامى لعلاقة التجاوب بين الشعر والنثر.

1-1-4 أسرار البلاغة "للجرجاني":

ذكر بنيس هذا الكتاب في الجزء الثاني " الرومانسية العربية " أثناء مناقشته لعنصر الحدود بين الشعر والنثر حيث تطرّق للحدود الفاصلة بين النص القرآني والنص الشعري، من خلال

[1] – ابن طباطبا: عيار الشعر، تحقيق وتعليق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط3، دت، ص=53.
[2] – محمد بنيس: التقليدية، ج1، ص= 173.
[3] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها .
[4] – المرجع نفسه، ص= 180.
[5] – ابن طباطبا: عيار الشعر، ص=43.

عنصرا التخييل والاستعارة، وقد كان الجرجاني ممّن تناولوا هذين العنصرين، حيث يرى أنّ التخييل معارض للاستعارة التي هي " سبيلها سبيل الكلام المحذوف في أنّك إذا رجعت إلى أصله وجدت قائله وهو يثبت أمرًا عقليًا صحيحًا، ويدّعي دعوى لها نسخ في العقل "[1]، وأمّا التخييل " يثبت فيه الشاعر أمرًا هو غير ثابت أصلًا ويدعي دعوة لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولًا يخدع فيه نفسه ويريها ما لا ترى"[2]. وقد خصّ الجرجاني الاستعارة بالقرآن، والتخييل بالشعر، وقد كانت محاولة بنيس الإشارة إلى هذه القضايا من أجل التأكيد على أنّ قصيدة النثر التي ظهرت مع بداية القرن العشرين التي كان فيها التجاوب بين الشعر والنثر لم تكن الشعرية العربية القديمة قد تطرّقت إليها على الرغم من وجود بعض الإرهاصات في القرن الخامس الهجري ويتمثل ذلك في " الكتابة الصوفية عند ابن عربي"[3] والتي مازالت الشعرية العربية صامتة حول هذا الموضوع.

1-1-6 مصادر أخرى:

استثمر بنيس كتب إعجاز القرآن الكريم أيضًا، وهما "دلائل الإعجاز" للجرجاني، و"إعجاز القرآن" لمحمد بن الطيب الباقلاني، فأمّا الكتاب الأوّل، فقد أفاد منه في الجزء الثاني الرومانسية العربية في العلاقة الموجودة بين الشعر والنثر، وبين الشعر والنص القرآني خاصة. وكذلك في نفس الموضوع أفاد من الكتاب الثاني "إعجاز القرآن" للباقلاني.

كما أفاد محمد بنيس أيضًا من كتاب " الصناعتين: الكتابة والشعر" لأبي هلال العسكري، و"طبقات فحول الشعراء" لمحمد بن سلام الجمحي، و"نقد الشعر" لقدامة بن جعفر، " الشعر والشعراء" لابن قتيبة، و"كتاب البديع" لعبد الله بن المعتز، و" المترع البديع في تجنيس أساليب البديع" لأبي محمد القاسم السجلماسي، وكل هذه الكتب تشتغل في الشعر وقضاياه، ممّا ألزم بنيس التطرّق لها، خاصة وأنّه يسعى إلى إعادة قراءة الشعر العربي الحديث الذي يحتاج فيه إلى كلّ ما له

[1]- عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، ط3،2001، ص=205.

[2]- المرجع نفسه: ص=204، 205.

[3]- " كتب ابن عربي ' لطائف الأسرار' شعرًا ونثرًا في أربعة وخمسين بابًا، كل باب يفتح بنص شعري ثمّ يليه نص نثري" ، هذا النوع من الممارسة النصية يسمى الكتابة الصوفية وهي التي يقصدها بنيس.محمد بنيس: الرومانسية العربية، ج2، ص=50.

علاقة بالشعر العربي سواء بالتنظير أو التحليل، على الرغم من أنّ بنيس هنا لم يأخذ من هذه الكتب النقدية فقط، وإنّما أخضع العديد منها إلى المساءلة.

استنتاج:

استدعى محمد بنيس التراث العربي في كل خطوة يخطوها في إعادة قراءته للشعر العربي الحديث محاولًا إبراز فاعلية الشعرية العربية القديمة لقراءة الممارسة النصية الحديثة، خاصة في الجزء الأوّل من الكتاب "التقليدية" الذي تتقارب فيه الممارسة النصية من الشعر العربي القديم.

استطاع بنيس من خلال هذه الجولة بين كتب الشعرية العربية القديمة أن ينتبه إلى العديد من القضايا المنسيّة، واللّامفكّر فيها مثل الموشّح، والكتابة الصوفية، هذه الممارسات النصية التي عثر عليها في الشعر العربي الحديث، والتي تمتد جذورها إلى العصور القديمة، زِدْ على ذلك بعض التصورات والمفاهيم القديمة التي استعان بها في قراءته للشعر العربي الحديث ومن بينها مفهوم المقطع كعنصر نصي من عناصر الرومانسية العربية.

لم تكن الشعرية العربية القديمة واحدة في وضعها للمفاهيم، إنّما كان كل ناقد له تصور يختلف به عن الآخر، والأمثلة على ذلك كثيرة نأخذ من بينها العلاقة بين الشعر والنثر، حيث يقول البعض بالتجاوب والبعض الآخر بالصراع وهذا الموقف " يهدم رأي القائلين بواحدية الشعرية العربية وحدة لا تقبل بالتعدّد "[1].

2-1 المصادر العربية الحديثة:

لم يعد بنيس في كتابه " الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها " إلى الشعرية العربية القديمة فحسب، وإنّما عاد أيضًا إلى الشعرية العربية الحديثة التي تزخر بالعديد من الدراسات المتخصصة التي تناولت الشعر العربي الحديث سواء بالتنظير له أو بتحليله، وقد لجأ بنيس لهذه الدراسات سعيًا منه إلى استنطاق الممارسة النصية الحديثة والمساهمة في التأسيس لنظريتها الشعرية انطلاقًا من النصوص الشعرية التي حدّد دراستها في الكتاب، وعلى هذا الأساس سنحاول التركيز على العديد من الدراسات العربية الحديثة التي كان لها تأثيرًا كبيرًا في وصول محمد بنيس إلى قراءة النص

[1]- محمد بنيس: التقليدية، ج1، ص= 166.

الشعري والكشف عن أسراره. لقد كانت المصادر العربية الحديثة كشاكلتها من المصادر القديمة من حيث الكم والكيف أو من حيث الكثرة والأهمية، ونذكر من بينها:

1-2-1 قضايا الشعر المعاصر "لنازك الملائكة":

يعتبر هذا الكتاب " علامة نقدية هامّة في مجال نقد الشعر الجديد والتنظير له "[1]، إذ كان حضوره واضحًا في كتاب محمد بنيس خاصة عندما يتعلّق الأمر بالجزء الثاني الرومانسية العربية والجزء الثالث الشعر المعاصر، حيث كانت نازك الملائكة بكتابها حاضرة فيه بشكل كبير، فقد أفاد منها في بحثه عن شجرة نسب مصطلح " الشعر المعاصر" حيث وجد أنّ نازك الملائكة تُوَظّف مصطلح "الشعر الحر" الذي تقصد به " القوانين العروضية التي سعى الشعر نحو التحرّر منها "[2]. كما أفاد منها في الأسس النظرية للشعر الحر.

وكذلك تجلّى اعتماده على هذا الكتاب أثناء قراءته للمكان النصي في الشعر المعاصر الذي كان يبحث فيه عن كيفية امتلاء البيت الشعري وتحقيق الوقفة فوجد ضالّته في كتاب نازك الملائكة الذي تقول فيه " أنّ طول وقصر البيت، تابع للإلقاء، أي للصوت ولا للكتابة "[3]، كما استفاد أيضًا بآرائها حول الوزن في الشعر الحر الذي يقوم على وحدة التفعيلة.

2-2-1 الخيال الشعري عند العرب "للشابي":

ظهر تَأَثُر بنيس بهذا الكتاب في جزئه " الرومانسية العربية " وبالتحديد أثناء مناقشته لعنصر المتخيّل الشعري، حيث عمد من ورائه إلى الكشف عن المصطلح المرتبط بالرومانسية العربية، هل هو الخيال أو التخييل؟ وقد اكتشف بنيس أنّ الخيال هو العنصر المهيمن على هذه الممارسة النصية انطلاقًا ممّا قاله الشابي الذي يُعتبر " المنظر الأوّل للخيال بين الرومانسيين العرب"[4] وأقاويله التي حدّدها تعتبر النص الأساسي الذي له صلاحية الحديث عن الرومانسيين العرب. و لم تتوقف إفادة بنيس من الكتاب فقط، و إنّما الإشادة به أيضًا، حيث يعتبره بنيس " عمل نظري هَدَفَ منه

[1] – عادل فريحات: إبداع الشعر، إبداع النقد، مجلة المعرفة عدد: 474، آذار، 2003، ص= 47.
[2] – محمد بنيس: الشعر المعاصر، ج3، ص= 20.
[3] -المرجع نفسه، ص= 118.
[4] - محمد بنيس: الرومانسية العربية، ج2، ص= 138.

الشابي إلى نقد الأدب العربي ككل معتمدًا في مشروعه من خلال كتابات العقاد على طبيعة الخيال لدى الرومانسية الإنجليزية، وخاصة كولريدج متأثّرًا بنظرية رينان حول الفرق بين العقليتين الآرية والسامية وصلة لغاتهما بالروح الوطنية للشعوب، هذا النقد هو الذي أدّى به إلى إلغاء أهمية ومكانة الأدب العربي، وبالتالي أحقيّة اعتماده كمرجعية لكلّ تحديث أدبي ومنه الشعري "[1].

1-2-3 مدوّنة أدونيس:

تتمثل هذه المدوّنة في " زمن الشعر، الثابت والمتحول 'الجزء الثالث صدمة الحداثة'، فاتحة لنهايات القرن، الشعرية العربية، سياسة الشعر"، وقد اعتمد بنيس على هذه المدوّنة بشكل كبير في الجزء الثالث من الكتاب " الشعر المعاصر"، ويعتبر أدونيس الناقد والشاعر الوحيد الذي حظيت مدوّنته النقدية بالقراءة بشكل كبير إضافة إلى اعتماده " كعيّنة من شعراء الشعر المعاصر "[2] إضافة إلى الخمار الكنوني ومحمود درويش بدر شاكر السيّاب الذين ركّز عليهم بنيس في دراسته في الجزء الثالث من الكتاب.

كما أنّه أشار إلى "الكتابة الجديدة"[3] التي كان يدعو لها أدونيس والذي بحث في جذورها الممتدة إلى رولان بارث من خلال كتابه "الكتابة في درجة الصفر" le degré zéro de l'écriture" كما أفاد أيضًا من مواقفه في اللغة الشعرية، وذلك أثناء تناوله لإشكالية اللغة في الشعر المعاصر حيث اعتبر بنيس أنّ أدونيس هو " أبرز من تَعَرّض للفرق بين اللغتين الشعرية، وغير الشعرية بعيدًا عن

[1] – محمد بنيس: مساءلة الحداثة، ج4، ص= 147.

[2] – أدونيس: هوعلي أحمد سعيد إسبر ولد في سوريا سنة 1930، له العديد من الأعمال في الشعر والنقد والترجمة .

– محمد الخمار الكنوني: هو شاعر ولد في 1941، في مدينة القصر الكبير شمال المغرب، له ديوان شعر بعنوان "رماد هسبرس".

– محمود درويش:هو شاعر ولد في 1942 بفلسطين حمل قضية وطنه وعبر عليها بالشعر له العديد من الدواوين الشعرية نذكر من بينها "عصافير بلا أجنحة"سنة 1960، و"مديح الظل العالي"سنة 1983...إلخ، توفي سنة 2008.

– بدر شاكر السياب: هو شاعر عراقي ولد سنة1926 له العديد من القصائد نذكر منها "أنشودة المطر" في 1960 ، ديوان بدر شاكر السياب في 1971...توفي سنة 1964.محمد بنيس: الشعر المعاصر، ج3، ص=260،280.

[3] – تتمثل مبادئ الكتابة الجديدة في " مبدأ الكتابة دون احتذاء بنموذج سابق، إشتراط الثقافة الواسعة لكل من الشاعر والناقد، النظر إلى كل من النص الشعري القديم، والنص الشعري المحدث في معزل عن السبق الزمني أو التأخّر، وتقويم كل منهما بحسب جودته الفنية في ذاته، نشوء نظرة جمالية جديدة فلم يعد الوضوح الشفوي الجاهلي معيارًا للجمال والتأثير بل صار هذا الوضوح، بعد على العكس نقيضًا للشعرية كما يراها الجرجاني "، محمد بنيس= الشعر المعاصر، ج3، ص= 59، نقلا عن (أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، دط، 1985، ص= 47)

الذين تَعرّضوا للفرق بين اللغتين المحكية، والفصيحة "[1]، ويكمن هذا الفرق في انتقال اللغة من الوضوح والشفافية إلى الغموض والإحالة، أي الانتقال من اللغة العادية إلى اللغة الشعرية، وهذا ما حاول أدونيس أن يُنَظِّرَ له من جهة، ومن جهة أخرى أن يطبّقه في ممارسته النصية، كما أفاد منه في المسألة الأجناسية التي تدور حول تصنيف الشعر العربي الحديث من خلال كتابه " الثابت والمتحول، الجزء الثالث، صدمة الحداثة ".

1-2-4 مصادر أخرى:

يمكننا العثور على مصادر أخرى أفاد منها بنيس في إعادة قراءته للشعر العربي الحديث، ونجد من بينها إبراهيم أنيس صاحب كتاب "موسيقى الشعر" الذي أفاد منه في الإحصائيات التي قام بها للبحور الشعرية لكلّ من ديواني شوقي والبارودي أثناء دراسته لبنية البيت التقليدي عند كليهما.

كذلك نجد كتاب "الشعرية العربية": "poétique arabe" لجمال الدين بن الشيخ الذي أفاد من إحصاءاته للبحور الشعرية المهيمنة على الممارسة النصية لدى كل من البارودي وشوقي، كما أفاد أيضًا من كتاب "الحداثة في الشعر" ليوسف الخال من خلال الاعتماد على الأسس النظرية التي وضعها أثناء تحديده لمفهوم الشعر المعاصر ، حيث ركّز بنيس كثيرًا على " عنصر مهيمن على تنظيرات يوسف الخال والذي لا يكاد يتخلى عنه، وهو ارتباط الشعر بالحياة والتعبير عنها "[2]وهو أحد النقاط الأساسية التي تناولها يوسف الخال في برنامجه الشعري الجديد.

إضافة إلى ما سبق نلاحظ أنّ هناك إفادة من خالدة سعيد من خلال كتابها "حركية الإبداع" خاصة ما قدمته في قراءتها لقصيدة "هذا هو إسمي" لأدونيس حيث ركّز بنيس على حديثها حول التشكيلة الوزنية لهذه القصيدة، كما أفاد أيضًا منها في المسألة الأجناسية التي يبحث من ورائها على تصنيف الشعر العربي الحديث.

[1]- المرجع نفسه، ص= 83.

[2]- المرجع السابق، ص=34.

كما تناول بنيس أيضًا البنية الإيقاعية مفيدًا من كمال أبو ديب من خلال كتابيه " في البنية الإيقاعية للشعر العربي" ، و"جدلية الخفاء والتجلي"، حيث تبنّى بنيس " مصطلح التَشَكّل الذي هو الوزن دون الإيقاع اعتمادًا على التفريق بين الوزن والعروض والإيقاع "[1]، كما أفاد منه في استكشاف البنية الإيقاعية برمّتها في الشعر المعاصر، وذلك من خلال اعتماده " قراءة نبرية أوسع من عروض الخليل "[2].

لم تكن هذه الدراسات وحدها التي استثمرها بنيس في مشروع إعادة قراءة الشعر العربي الحديث، وإنّما هناك الدواوين، والرسائل، فمن الدواوين نجد "ديوان البارودي"، و"مجموعة المؤلفات الكاملة بالعربية" لجبران خليل جبران، و"الأعمال الشعرية الكاملة" لأدونيس، و "الشوقيات" لأحمد شوقي. إنّ هذه الدواوين لم تكن تجمع النصوص الشعرية لأصحابها فقط، بل كانت تضم حتّى آراءهم المتعلّقة بالشعر والشاعر وبالمتلقي، فالبارودي مثلًا يتحدث في تقديم ديوانه عن " عناصر نظرية هي مصدر الشعر، والشاعر، والنص الشعري، والمستمع- القارئ الذي هو المتلقي "[3]، ولهذه التقديمات أهمية كبيرة فهي من " العناصر الأوّلية الموجودة على حدود النص داخله وخارجه في آن، تتصل به اتصالًا يجعلها تتداخل معه إلى حدّ تبلغ فيه درجة من تعيين استقلاليته، وتنفصل عنه انفصالًا يسمح للداخل النصي كبنية وبناء أن يشتغل وينتج دلاليته "[4]. ومن هنا تصبح هذه التقديمات (الدواوين) من العناصر المهمة التي تضمن لنا قراءة حسنة للنصوص الشعرية الموجودة في الديوان من خلال إطلاعنا على هذه الآراء، وكذلك هو الحال بالنسبة لتقديم "الشوقيات" لأحمد شوقي.

أمّا الرسائل فنجد "رسائل السياب" لماجد السامرائي، و"رسائل جبران"، وكذلك "رسائل الشابي". كلّ هذه الرسائل استغلّها بنيس في الوصول إلى الآراء والأفكار التي كان يطمح أصحابها إلى تحقيقها في الواقع، خاصة عندما يتعلّق الأمر منها بسلطة المؤسسة الثقافية في البلدان العربية، وتأثيرها الكبير على الممارسة النصية حيث تسعى دائمًا على التأكيد أو التمسك بمفاهيم ومضامين

[1]- محمد بنيس: التقليدية، ج1، ص= 144.
[2]- محمد بنيس: الشعر المعاصر، ج3، ص= 133.
[3]- محمد بنيس: التقليدية،ج1، ص= 80.
[4]- المرجع نفسه، ص= 76.

أثبت الواقع فشلها، وهذا الواقع يحتاج إلى تغيير، ويعتبر الشابي من أهم وأكثر الشعراء الذين تعرّضوا إلى هذا الوضع في رسالة كان قد بعثها إلى العليوي يتعرض فيها لبنية الحركة الأدبية والثقافية في تونس، التي يرى بأنّها بنية تقليدية لا تناسب العصر الذي يعيشه، حيث يسعى إلى البحث عن "شرائط مضادة تسمح بقلب البنية المهيمنة إن من داخل تونس في البداية أو من المركز الثقافي بعد ذلك "[1] وكل ذلك رغبة منه في تغيير الوضع الثقافي السائد في الدول العربية من جهة ونهوضًا بالممارسة النصية من جهة أخرى.

استنتاج:

إنّ إفادة بنيس من الدراسات العربية الحديثة كانت متنوعة وهذا التنويع كان له دوافعه ، ولعلّ أهمها هو الإلمام بكلّ ما له علاقة بالنص الشعري الحديث وبصاحبه وبالظروف المحيطة بهذين العنصرين، وبالعلاقة الموجودة بين العناصر الثلاثة 'النص، وصاحب النص، والسياق' بغية الوصول إلى قراءة حسنة للنص الشعري، حيث تجمع هذه القراءة بين الداخل النصي والخارج النصي.

أمّا الدافع الآخر هو التأكيد على أنّ النقاد والشعراء العرب الحديثين لم يكونوا بمعزل عن التنظير للشعر العربي الحديث، وإنّما أعملوا أذهانهم في البحث عن صيغة نظرية تعبّر عن الشعر الذي يكتبونه، وتجسيد ذلك التنظير في ممارساتهم النصية مثلما وجدناه عند أدونيس، حيث أقدم بنيس على توظيف هذه التنظيرات في قراءته للنصوص الشعرية الحديثة، ثم اللجوء إلى الممارسة النصية التي ستتكفل بالإجابة عن نفسها، حيث تؤكد على صلاحية هذه التنظيرات أم لا. وقد صرّح بنيس بذلك، حيث رفض من يرى أنّ هناك " تطابقًا بين التصريح في النص الواصف وبين الممارسة النصية...فيقرأ الضمني بالصريح، والنص بالنص الواصف، إنّه فخٌّ نظريّ كثيرًا ما فتك بالمسافرين في ليل النص "[2].

إنّ هذه الدراسات التي لجأ إليها بنيس في قراءته للشعر العربي الحديث لم تكن كافية لاستنطاقه هذا النص وكشف مغاليقه، و لم تكن شاملة وافية في احتواء النص الشعري هذه البنية

[1]- محمد بنيس: مساءلة الحداثة، ج4، ص= 106.

[2]- محمد بنيس: الشعر المعاصر، ج3، ص= 26.

المعقدة بكل عناصرها الداخلية أو الخارجية، وهذا ما دفع الناقد إلى التفكير في مصادر أخرى من شأنها أن تضيء عتمات هذا النص، وتتكفل من جهة أخرى بعناصر النص الشعري الأخرى التي لم تحتويها الشعرية العربية القديمة منها والحديثة، خاصة عندما يتعلّق الأمر بالشعر العربي الحديث، فكانت وجهته هذه المرّة إلى الشعرية الغربية الحديثة التي لم تتفانى أيضًا في قراءتها للشعر الغربي والتنظير له، والذي لم يتأخر محمد بنيس من الإفادة منه وهذا ما سنتناوله في العنصر الآتي.

2- المصادر الغربية الحديثة:

2-1 البيت الشعري "يوري تينيانوف":

كان لهذا الكتاب حضورًا كبيرًا في الأجزاء الأربعة، ويعتبر 'يوري تينيانوف' من الشكلانيين الروس الذين اهتمّوا ببنية النص الأدبي، وقد ركّز عليه بنيس كثيرًا في مشروعه – الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها– وأوّل ما أفاد بنيس من هذا الكتاب هو الفرضية التي كان قد وضعها وألّح عليها تينيانوف من بين جميع الشكلانيين الروس والتي تقول بأنّ النص " بناء حركي يقوم على التمييز بين شكل ووظيفة كل عنصر من عناصر النص، تجنّبًا للسقوط في نزعة القراءة المطلقة للبناء النصي"[1].كما أفاد منه في إعطاء مفهوم للبيت الشعري، و كذلك أفاد منه في تعريف الوقفة والوزن، واستخلاص وظائف القافية، واستثمر أيضًا مفهومه للكلمة المعزولة في البيت الشعري " التي تنفرد وحدها بالبيت فتكون الوقفة فيها أبرز من القافية "[2]، وكذلك أفاد من موقفه من التكرير في النص الشعري. وكذلك أفاد منه أثناء مناقشته لعنصر اللعبة النصية في الشعر المعاصر، أين تدخل الكلمة في النص الشعري في لعبة تَتَبُّعُ قاعدتين هما المحو والإظهار.

2-2 من أجل شعرية للمتخيل" جان بورغوس":

كانت إفادة بنيس من هذا الكتاب أثناء تناوله عنصر المتخيّل الشعري الذي يعتبر عنصرًا أساسيًا في بناء النص الشعري، حيث ذهب بنيس إلى دراسة الصورة الشعرية في متن الرومانسية

[1]- محمد بنيس: الرومانسية العربية، ج2، ص= 78.

[2]- محمد بنيس: الشعر المعاصر، ج3، ص= 150.

العربية اعتمادًا على ما قدّمه جان بورغوس في تحديده لمفهوم الصورة والفرق بينها وبين الاستعارة حيث يرى أنّ " الاستعارة هي مكان تقاطع العنصرين المكونين لها، وهما المشبه والمشبه به، وتنتج عن استحضار ما يتضمّنه العنصران قبلًا، أمّا الصورة فلا علاقة لعناصرها اللغوية بما هي كانت دالة قبل انشباكها في النسيج الشخصي للصورة، والفرق بينهما من حيث الزمان هو أنّ الاستعارة تنتمي للماضي، أي للذاكرة، فيما الصورة منفتحة على المستقبل، أي على الحلم "[1]. وقد استقى بورغوس هذا المفهوم من كارل يونج وجون بياجيه، هذا الأخير الذي يجعل الصورة "واقع متجدّد، وفي حال صيرورة، واقع حركي لا يبدأ لينتهي، ولكن ينتهي ليبدأ "[2] إلّا أنّ الصورة الشعرية لا توجد خارج النص، وإنّما داخله أين يتم الكشف عن تفاعلاتها مع باقي عناصر النص الشعري.

2-3 فضاء الموت "لموريس بلانشو":

تَطرّقَ بنيس في الجزء الثالث من الكتاب "الشعر المعاصر" لدراسة عنصر "فضاء الموت" الذي يرى بأنّه يستحوذ على الشعر المعاصر، حيث يسعى بنيس إلى معرفة كيف هي رؤية النص الشعري المعاصر " إلى الموت فيما هو يعيد صياغة الرؤيات الفكرية، والأنساق الفلسفية، ضمن توريط الذات الكاتبة في اختبار يتفاعل الفردي مع الجماعي، والتزامني مع التاريخي "[3]. وقد أفاد بنيس من موريس بلانشو الذي أقام دراسة خصّ بها علاقة الأدب بالموت وهي من الدراسات النادرة، والفريدة في الثقافة الإنسانية الحديثة، حيث استثمر مفهومه للموت الذي يحمل دلالتين دينية، وفلسفية، وعلاقة هذا المفهوم بالتجربة في الشعر المعاصر.

2-4 "ما الشعر؟" لجاكبسون":

افتتح بنيس قراءته للشعر العربي الحديث بتحديد مفهوم مجموعة من المصطلحات من بينها مصطلح الشعر العربي الحديث، حيث تناول اللفظة الأولى وهي 'الشعر' مفيدًا في تحديد دلالتها من

[1]- المرجع السابق، ص= 149.
[2]- محمد بنيس: الشعر المعاصر، ج3، ص=211.
[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

دراسة قدّمها جاكبسون في الثلاثينيات بعنوان 'ما الشعر؟' حيث يقول"ما الشعر؟ ينبغي لنا إذا أردنا تحديد هذا المفهوم أن نعارضه بما ليس شعرًا، إلّا أنّ تعيين ما ليس شعرًا ليس، اليوم، بالأمر السّهل"[1]، إنّ إعطاء مفهوم مسبّق للشعر يعتبر من قبيل الوهم لأنّ القصيدة اليوم " خرجت على كائنها المتعارف عليه أو القابل للضبط "[2]، لقد خرجت عن شكلها المتعارف الذي عُرِفت به في القديم حيث أصبح لا يُفرّق بينها وبين النثر كما أنّ القصيدة في أيّ مرحلة من الزمن قد تعطي تعريفًا لنفسها يختلف عن التعاريف السابقة، ومن هنا فإنّ تحديد مفهوم مسبّق لها سيجعله كمعيار أو قانون قد " يمارس بسلطته القضائية عنفًا على القارئ والمقروء "[3]، وهذا ما يسعى إليه بنيس وهو هدم كلّ المفاهيم أو التصورات التقليدية المتعلّقة بالشعر العربي، وإعادة بنائها من جديد انطلاقًا من الممارسة النصية الحديثة التي تناولها الناقد بالدراسة والتحليل، وهذا هو مُنْطَلَقُ بنيس في مشروعه الذي يسعى من ورائه إلى قراءة الشعر العربي الحديث وإعادة التنظير له.

5-2 محاضرات في اللسانيات العامة " فرديناند دوسوسير":

يُعْتَبَرُ هذا الكتاب من جملة الكتب المهمّة التي نعثر عليها في معظم الدراسات النقدية، ومن بينها دراسة بنيس، التي أفادت منه كثيرًا ، فنجد مثلًا إفادته من مفهومه للنّسق الذي يُعَرّفُ به دوسوسير اللغة حيث يقول: " اللغة نسق لا يعرف إلّا ترتيبه الخاص "[4]، وهذا النسق أو النظام هو المسؤول عن التضامن والتفاعل بين العناصر الداخلية في النص الأدبي، و" كل تغيّر في الأدلة ينتج عنه تغير في النسق "[5]، وبهذا المفهوم ينطلق بنيس في تعامله مع الشعر العربي الحديث ، ولكن لا يأخذ بمصطلح "النسق"، وإنّما يأخذ بمصطلح "البنية" الذي استعمله كل من البنيويون والسيميائيون والذي يقصد به " ذات مستقلة من العلائق الداخلية، ومرتبة عبر مراتب من العلائق

---

[1]- محمد بنيس، التقليدية، ج1، ص= 26 نقلا عن(Roman Jakobson. Qu'est-ce que la poésie ; in questions de poétique, coll. poétique ; seuil, paris, 1973, p = 113)

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- المرجع نفسه، ص= 50 (نقلا عن F.Dosessure ; cours de linguistique générales op.cit. Page ; 43)

[5]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

"[1]، وهذا المفهوم حسب رأي بنيس " يترك العلاقة سكونية بين العناصر، حيث النظام أسبق من التفاعل "[2] على عكس مفهوم دوسوسير للنسق الذي يترك العلاقة القائمة بين العناصر الداخلية في النص الأدبي تتسم بالحركية، ومن هنا ذهب بنيس إلى تبنّي مصطلح "البنية" مع تجريده من مدلوله، ثمّ الأخذ بمدلول النسق، مع ترك المصطلح، وبهذا تصبح البنية عند محمد بنيس هي " وحدة متضامنة، ومتفاعلة للعناصر "[3].

6-2 شعرية الإيقاع "Le critique de rythme" لهنري ميشونيك:

أفاد محمد بنيس كثيرًا من هذا كتاب هنري ميشونيك حيث اعتمد شعرية الإيقاع كمنهج من المناهج لقراءة النص الشعري، تنظر هذه الشعرية إلى النص الأدبي " كإنتاج لإيقاع الذات الكاتبة بما هو متعدّد ولا نهائي يستعصي على الاختزال إلى ثنائية الدليل "[4] وتعطي هذه الشعرية أهمية كبيرة للذات الكاتبة ممّا يجعل هذه الشعرية تهتم بالداخل النصي، والخارج النصي معًا، أي أنّها تدرس العلائق الموجودة بين النصي، والاجتماعي، والتاريخي.

7-2 مصادر أخرى:

تَطرّق بنيس إلى قراءة النص الموازي وهو " ما يصنع به النص من نفسه كتاباً، ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرّائه وعموماً على الجمهور "[5] معتمداً في ذلك على جيرار جينيت من خلال كتابه "التطرسيات seuils" حيث تناول تقديمات الدواوين، وتصنيف الدواوين، ومواقع الدواوين وعناوينها.... من أجل دراسة العلاقة الموجودة بين النص الموازي والنص الأصلي.

كما يمكننا الإشارة أيضاً إلى مصطلح "التداخل النصي intertextualité" الذي تناوله بنيس في جزئه الثالث "الشعر المعاصر" حيث أفاد من جوليا كريستيفا من خلال ما قدمته من مفاهيم،

---

[1]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها، (نقلا عن، sémiotique dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Op, cit page= 361)

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[4]- محمد بنيس: مساءلة الحداثة ،ج4، ص= 86.

[5]- محمد بنيس: التقليدية ،ج1، ص= 77 ، (نقلا عن Gérard genette ;seuils ;p :11)

ومصطلحات نصية، ومن بينها "التناص" الذي يعود الفضل لها في صوغه، وتحديد خصائصه، حيث اعتبرته أحد الخصائص الأربعة التي يتضمّنها النص الأدبي وهي " الإنتاجية، الاختراق اللغوي، والتداخل النصي l'intertextualité، والموضوع المتحرك "[1]، ولكن بنيس رفض هذا المفهوم للنص الأدبي، واستبعده ولكن من جهة أخرى تبنّى مصطلح النص بعيدًا عن المدلول الذي أعطته له جوليا كريستيفا.

لم تكن الاستفادة متوقفة على جوليا كريستيفا في هذا الموضوع فحسب، وإنّما أفاد أيضًا من جيرار جينيت، ومايكل ريفاتير وميخائيل باختين، هذا الأخير الذي أفاد منه في دراسة ' الداخل النصي'، وكذلك في تبنّيه 'للزمنية الكبرى' التي يقصد بها " لاشيء يموت مطلقًا، كل معنى سيحتفل يومًا ما بانبعاثه "[2].

واعتمد أيضًا على يوري لوتمان من خلال كتابه " بنية النص الفني La structure du texte arthistique"، حيث تبنّى مفهومه للنص الأدبي، كما أفاد منه في بنية البيت التقليدي من خلال تحديد وظيفة الاستهلال، وكذلك تحديد مفهوم التكرير، ودراسة البنية الخطية في متن الرومانسية العربية، وكذلك تحديد مفهوم البيت في القصيدة، وأثناء تناوله أيضًا لقواعد اللعبة النصية، والتي منها الإظهار.

كما أفاد أيضًا من جاك دريدا من خلال كتابيه 'الكتابة والاختلاف' و"Dissémination الإنتشار" هذان الكتابان يؤكّدان على إستراتيجية التفكيك التي ينادي بها دريدا، وقد صرّح بنيس باعتماده هذه الإستراتيجية من خلال قراءته للقديم العربي، والحديث الأوربي، وذلك في قوله " اتخاذ الغزو المزدوج أساسًا، واختراق التحليل النصي مسارًا، وبذلك تمّ الحوار مع الشعرية العربية القديمة خارج المقدّس، والمدنّس، كما أنّ السّعي نحو التفكيك كان همًّا شِبْه مُسْتَرْسَل به نَطَأ الحدود ثم الحدود "[3].

[1]- المرجع نفسه، ص= 61.
[2]- محمد بنيس: مساءلة الحداثة ،ج4، ص=8.
[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

كما أفاد من دراسة يوري تينيانوف 'نظرية البيت' التي انصرفت مباشرة لدراسة البيت الشعري دراسة مستقلّة حيث تتناول هذا العنصر منفصلًا عن العناصر الأخرى، وقد اعتمده بنيس في قراءته للبيت الشعري التقليدي، كما أفاد منه في تحديد مفهوم الوقفة.

لم يتوقف بنيس عند الأدباء والنقاد فحسب بل كان له وقفة مع الكتب العامة، وأخصّ بالذكر هنا الكتب الفلسفية باعتبار " أنّ الفلسفة هي مفتاح العلوم الإنسانية، وأنّ الذي يعرف الفلسفة من الوجهة النظرية على الأقل يستطيع أن يستأثر بمفاتيح المعرفة أو بطائفة كثيرة منها "[1] ونجد من هذه الفلسفات، الفلسفة الألمانية المتمثلة في شخص مارتن هايدغر من خلال كتابه " Essai et conférence"، والفلسفة المثالية العقلية لهيجل من خلال كتابه " الشعر la poésie "، وكذلك غاستون باشلار من خلال كتبه " تكوين العقل العلمي (la nouvel esprit, la formation de l'esprit scientifique) و(la philosophie du nom).

استنتاج:

استطاع بنيس من خلال قراءته للشعر العربي الحديث أن يلجأ إلى جميع الأدوات الإجرائية التي تستطيع أن تضيء عتماته، وتكشف أسراره، خاصة وأنّ المتن المدروس يشغل حيّزًا كبيرًا من الزمن منذ البارودي ووصولًا إلى أدونيس، هي فترة طويلة عرفت تغيّرات في جميع المجالات الثقافية والاجتماعية، والسياسية التي شكّلت سلطة أثرت بشكل كبير على مسار هذه النصوص.

إنّ هذه الحقبة الزمنية بمتغيراتها، وتأثيراتها على النص الأدبي، دفعت محمد بنيس إلى الخوض في مغامرة البحث عن أجوبة لأسئلة شغلته، وشغلت كل من يحاول استنطاق النص الأدبي وبالتحديد النص الشعري، فكان اللجوء إلى ما تختزنه المعرفة الإنسانية، من آراء وأفكار سبيلَ بنيس في قراءته للشعر العربي الحديث، حيث أخذ من الفلسفة، ومن الأدب، والنقد، والفكر عند العرب، والغرب.

نعلم أنّ قراءة بنيس للشعر العربي الحديث اعتمدت على ما قدّمته الشعرية العربية القديمة والشعرية الغربية الحديثة من قضايا نظرية، حيث عمل على اختبار حدودها في النص الشعري إلّا

[1]- عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، ص=81.

أنّ ما يمكن رصده هنا هو استحواذ الشعرية الغربية الحديثة على عملية القراءة، إذ نعثر عليها في الأجزاء الأربعة، وبشكل ملحوظ على عكس الشعرية العربية القديمة التي جسّدت حضورها بشكل كبير في الجزء الأوّل من الكتاب وهو"التقليدية".

ولكن في الأجزاء الثلاثة الأخرى بدأ صوتها ينخفض إلى درجة الانعدام في العديد من المواضيع، وهذا مردّه إلى أنّ الشعرية العربية القديمة كُتِبَتْ انطلاقًا من الممارسة النصية التي كانت موجودة في ذلك الوقت، وبالتالي صلاحيتها مرتبطة بالنص الأدبي الذي كتب في ذلك الزمن، على عكس الشعرية الغربية الحديثة التي كُتِبَتْ حديثًا تماشيًا مع الممارسة النصية الحديثة، والتي لا تصلح قضاياها النظرية لمناقشة الممارسة النصية القديمة.

إنّ اختيار بنيس للشعرية الغربية الحديثة كأداة لقراءة الشعر العربي الحديث، لم يكن فعلًا تقتضيه الدراسة مثلها مثل سابقتها من البحوث التي تحاول الكشف عن مكنونات النص الشعري، وإنّما كان الاختيار مردّه فاعلية هذه الشعرية في الوصول إلى أسرار النصوص.

ثانيا: جدلية النص الأدبي والمنهج النقدي في التفكير النقدي:

1- النص في الثقافة العربية:

1-1 النص لغة: يعرّف لسان العرب كلمة "نَصّ" كالتالي: " نَصَصَ: رفعك الشيء. نَصّ الحديث يَنُصُهُ نَصًّا: رفعه، وكل ما أظهر فقد نُصّ، وقال عمر بن دينار: ما رأيت رجلًا أَنَصّ للحديث من الزهري أي أرفع له وأسند، ويقال نَصّ الحديث إلى فلان أي رفعه "[1].

وفي معجم مقاييـــس اللغة لابن فارس " نَصّ: النون والصاد أصل يدل على رفع، وارتفاع، انتهاء في الشيء، منه قولهم نَصّ الحديث الى فلان رفعه إليه، ونَصٌّ لكل شيء منتهاه "[2].

أمّا أساس البلاغة للزمخشري " نَصَصَ- الماشطة تَنُصُ العروس فتقعدها على المِنَصّةِ، وهي تَنْتَصُ عليها أي ترفعها، السّنام: ارتفع وانتصب... نَصّ الحديث إلى صاحبه قال: ونَصّ الحديث

[1]- ابن منظور: لسان العرب، م السادس، مادة نص، ص= 648.

[2]- ابن فارس: معجم مقاييس اللغة، وضحه إبراهيم شمس الدين، المجلد: الثاني، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 1999، ص= 525.

إلى أهله فإنّ الوثيقة في نَصّه، ونَصَصْتُ الرجل إذا أخفيته في المسألة، ورفعته إلى حدّ ما عنده من العلم حتّى استخرجته، وبلغ الشيء نَصَّهُ أي منتهاه "[1].

أمّا في المعاجم الحديثة نجد 'الوافي' معجم وسيط اللغة العربية يتناول مادة 'نَصَّ' بالقول "نَصِّصَ بالغ في النَّص، وقول النحاة " إنّ لا تكون نافية للجنس على سبيل التنصيص" معناه ليست نافية على سبيل الاحتمال، ونَصَّ المتاع جعل بعضه فوق بعض، ونَصِّ غريمه استقصى عليه وناقشه، نَصُّ الحقاق: منتهى بلوغ العقل، ومنه الحديث " إِذَا بَلَغَ النِسَاءُ نَصِّ الحِقَاقِ: فَالعُصْبَةُ أَوْلَى، يَعني إذا بلغت غاية الصّغر إلى أن تدخل في الكبر، فالعصبة أولى بها من الأمر يريد بذلك الإدراك والغاية "[2].

حمّلت المعاجم كلمة **'النّص'** دلالات عديدة، يمكن أن نوجزها في النقاط التالية:

1–النص مرادف لمصطلح الرفع، ومنه رفعك للشيء.

2–النص مرادف للإبانة والظهور، ومنه جلوس العروس على المنصة حتى يراها الناس.

3–النص مرادف للحد والنهاية.

4–النص مرادف للاستقصاء والمناقشة.

5–النص مرادف للترتيب، وضع الأشياء فوق بعضها.

6–النص مرادف للاكتمال، وبلوغ الغاية.

1–2 النص اصطلاحًا:

تَطرّق الشريف الجرجاني في كتابه التعريفات لكلمة **'نص'** بقوله " ما ازداد وضوحًا على الظاهر بمعنى في المتكلم، وهو سَوْقُ الكلام لأجل ذلك المعنى، كما يقال أحسنوا إلى فلان الذي يفرح بفرحتي، ويغمّ بغمّي، كان نَصًّا في بيان محبّته، النّص ما لا يحتمل إلّا معنى واحدًا، قيل ما لا يحتمل التأويل"[3].

[1] – الزمخشري: أساس البلاغة، تحقيق مزيد نعيم، شوقي العمري، مكتبة ناشرون، لبنان، ط1، 1998، ص=831،832.

[2] – عبد الله البستاني: معجم وسيط اللغة العربية، مكتبة لبنان ناشرون، طبعة جديدة، 1990، ص= 631.

[3] – الشريف الجرجاني: التعريفات، ص= 260.

يُحمّل الجرجاني كلمة النص بالعديد من الدلالات التي من بينها شدّة الوضوح، والتأكيد على المعنى المراد، إضافة إلى عدم احتماله التأويل، وما لا يحتمل التأويل هو نصّ الكتاب والسنة وقد انتقل مصطلح 'النّص' في تعريفات الجرجاني من حقل الكلام العادي إلى حقل جديد هو 'علم الأصول' ليكتسب دلالة جديدة وهي 'لا يقبل التأويل' حيث أنّ كلام الله وكلام الرسول صلى الله عليه وسلم المشخّصان في القرآن الكريم والحديث الشريف لا نستطيع التصرّف فيهما أو في مضمونهما، لأنّ هذا الحقل يتطلب أهل دراية يتحمّلون مسؤولية تفسير القرآن والحديث لاعتبار واحد هو أنّهما يحملان معنى واحدًا لا يقبل الأخذ والرد أو النقاش فيه، وهذا ما يؤكّده المعجم الوسيط بالقول: " النص صيغة الكلام الأصلية التي وردت من المؤلف، والنص ما لا يحتمل إلّا معنى واحدًا، أو لا يحتمل التأويل، ومنه قولهم لا اجتهاد مع النص، وعن الأصوليين: النص هو الكتاب والسنة "[1].

إنّ مصطلح **'النّص'** في الثقافة العربية وفي التعريفات التي قدّمها كل من ابن منظور وابن فارس والزمخشري، وحتّى البستاني لم تخرج عن إطار الدلالة اللغوية للمصطلح، ما عدا تعريف الجرجاني الذي ربطه بنص الكتاب والسنة، وهذا يدفعنا إلى البحث عن دلالة مصطلح **'النص'** في الثقافة الغربية لغة واصطلاحًا خاصّة وأنّ هذا المصطلح عرف مفاهيم عدّة مع الحقول المعرفية التي ظهرت في القرن العشرين في الساحة النقدية، وهذا ما سنحاول معرفته من خلال العنصر الآتي.

2- النص في الثقافة الغربية:

2-1 النص لغة: يقابل المصطلح العربي **'النص'** في الثقافة الفرنسية المصطلح **'Texte'** ويقصد به " مصطلح مشتق، مصطلح يشكل مشكلة، نص، كل ما هو مادة "للنسيج"، في اللاتينية "Textus" من المصدر "النَّسْج" "نسج".... نسمي نص على كل الأشكال المكتوبة أو الملفوظة التي تجعل اللغة في نتاج أدبي، وهذا يعني كل أشكال الخطاب، النص عمومًا يفوت إطار الجملة "[2].

[1] – فاضل ثامر: اللغة الثانية، ص: 72.

[2] –Jean pierre et d'autre, dictionnaire de littérature de langue français, paris, vouelles éditions, 1994, p = 245.

يُحمّل المفهوم الفرنسي مصطلح ' **النَّص**' بالعديد من الدلالات التي يمكن أن نحصرها في النقاط التالية:

1- النص مرادف للنسيج.

2- النص يتضمن المكتوب أو الملفوظ الذي يتضمن لغة أدبية.

3- النص يتضمن الخطاب.

4- النص أكبر من الجملة.

2-2 النص اصطلاحًا :

إنّ مصطلح '**النص**' عند الغرب عرف مفاهيم عديدة، ارتبطت هذه المفاهيم بالمناهج النقدية المختلفة التي ظهرت في القرن العشرين عند الغرب، حيث حملت على عاتقها العناية بالنص الأدبي والسعي وراء عناصره الداخلية والخارجية وذلك من أجل الكشف عن أسراره، ونظرًا لتعدّد عناصر هذا النص تعدّدت الرؤية إليه، فهناك من يركّز على النص الأدبي بعيدًا عن مؤلفه، وهناك من يركّز على المجتمع أوبيئة الكاتب وهناك من يركز على المؤلف بعيدًا عن النص وهكذا، ولكن لن نتحدث عن كل هذه الرؤى أو التصورات لأنّ ما يهمّنا هو المناهج النقدية التي ركزت على النص الأدبي فقط دون الحديث عن العناصر الأخرى وما سيأتي من العناصر سيتكفل بتوضيح مفهوم النص الأدبي في المناهج النقدية.

2-2-1 النص الأدبي من منظور المناهج النقدية:

2-2-1-1 النص الأدبي والمنهج البنيوي:

يقوم '**النص الأدبي**' على اللغة وهذه اللغة مادّتها الكلمات، وما على الناقد البنيوي إلّا أن يعمل جاهدًا على الكشف على القوانين والعلاقات الداخلية للعبة اللغوية في النص الأدبي بعيدًا عن أيّ ربط للواقع الخارجي بهذه اللغة، إنّ النّص في التصور البنيوي هو عبارة عن " عالم ذريّ مغلق

على نفسه موجود بذاته "[1]. ومن هنا يصبح النص الأدبي بنية مغلقة ليست بحاجة إلى عناصر خارجة عنها (السياق أو المرجع) في فهمها للقوانين التي تحكمها من الداخل، وبالتالي تقطع كلّ علاقاتها بالمرجعيات بمجرد الانتهاء من عملية الكتابة ، وبهذا يمكن القول أنّ البنيوية " تبدأ من النص، وتنتهي به وكأنّه غاية نهائية بحدّ ذاته "[2].

2-2-1-1 النص الأدبي والمنهج السيميائي:

هناك العديد من المفاهيم التي وضعها الغرب **'للنص الأدبي'** انطلاقًا من هذا المنهج ولعلّ أهمهم: رولان بارث، وأمبرتو إيكو، وجوليا كريستيفا، إلّا أنّنا نخص بالذكر هنا جوليا كريستيفا التي أعطت مفهومًا للنص الأدبي أخرجه من الدائرة الضيّقة التي حصرته فيها البنيوية، فهي " ترى أنّ النّص أكثر من مجرّد خطاب أو قول، إذ إنّه موضوعٌ لعديد من الممارسات السيميولوجية التي يعتدّ بها على أساس أنّها ظاهرة عبر لغوية، بمعنى أنّها مُكوّنة بفضل اللغة، لكنّها غير قابلة للانحصار في مقولاتها "[3]، وهذا يعني أنّ النّص الأدبي له قابلية للاحتمالات المنهجية التي يمكنها أن تستنطقه وتخرج دلالاته، ومن بين هذه الاحتمالات السيميائية هذه الأخيرة التي جعلت اللغة في النص الأدبي في حالة إنتاج للدلالات بشكل لانهائي.

كما تضيف جوليا كريستيفا خاصية أخرى إلى مفهوم **'النص الأدبي'** بأنّه " وحدة إيديولوجية "[4]، انطلاقًا من تَضَمُّن هذا النص نصوصًا أخرى سابقة عليه أو معاصرة له تحدّد سياق النص التاريخي والاجتماعي، وهذه الوحدة الإيديولوجية هي " وظيفة التناص التي يمكن قراءتها مجسّدة في مستويات مختلفة، ملائمة لبنية كل نص، وممتدة على مداره ممّا يجعلها تشكل سياقه

[1]- محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص=21.
[2]- فاضل ثامر: اللغة الثانية، ص= 43.
[3]- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، دار الكتاب المصري، القاهرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ط2، 2004، ص= 269.
[4]- المرجع نفسه، ص= 270.

التاريخي والاجتماعي "[1]. وبهذا تكون كريستيفا قد اقترحت مفهومًا خاصًا متعلقًا بالنص الأدبي وهو التناص: "intertextualité" الذي أولته عناية كبيرة، وقد أفاد هذا المفهوم النص الأدبي كثيرًا، حيث فتح له علاقات مع النصوص الأخرى، وكذلك علاقات مع العالم (المرجعيات)، كلّ هذه العلاقات تجعل " النص الشعري عالما متشابكًا تتداخل فيه العديد من الخطابات التي تفتح باب القراءة على مصراعيه، وهكذا يتم خلق فضاء نصّي متعدّد حول المدلول الشعري... هذا الفضاء النصي الذي سنسميه فضاءًا متداخلًا نصيًا "[2].

2-2-1-3 النص الأدبي والمنهج التفكيكي:

عرف **'النص الأدبي'** مفهومًا آخر عند التفكيكيين وعلى رأسهم "جاك دريدا " الذي شرح التطور الحاصل في مفهوم النص الأدبي منذ الستينات في دراسته المعنونة بـــ" living on; border lines "يرى فيها أنّ النص له مفهومان واحد قديم، والثاني جديد، فأمّا القديم: " يرى النص واضح المعالم والحدود، نص له بداية ونهاية، له وحدة كلية ومضمون يمكن قراءته داخل النص، له عنوان، ومؤلف وهوامش، وله أيضًا قيمة مرجعية، حتّى إن لم يكن محاكاة للواقع الخارجي "[3]. إنّ كل هذه المواصفات تمثل حدود النص الأدبي، إلّا أنّ هذه الحدود سرعان ما أُلغيت مع مجيء التفكيك الذي أصبح ينظر إلى النص على أنّه "لم يعد منذ الآن جسمًا كتابيًا مكتملًا، أو مضمونًا يَحدّه كتاب أو هوامشه بل شبكة مختلفة، نسيج من الآثار التي تشير بصورة لا نهائية إلى أشياء ما غير نفسها، إلى آثار اختلافات أخرى، وهكذا يجتاح النص كل الحدود المعيّنة له حتى الآن (إنّه لا يقوم بدفعها إلى القاع أو إغراقها في تجانس لا يعرف الاختلاف، بل يجعلها أكثر تعقيدًا) "[4]، ومن هنا فإنّ دريدا يقترح تصوّرًا جديدًا للنص الأدبي يلغي فيه الحدود، كما أنّه يشير إلى نقطة مهمّة وهي تكوين النص من جملة من الآثار – النصوص السابقة – التي يصعب معها تعيين حدود النص

[1] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها، نقلا عن (Kristeva Julia, el texto de la nouvela :trab Barcelona 1981, p =15)

[2] – جوليا كريستيفا: علم النص، ص= 78.

[3] – عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، ص= 266.

[4] – المرجع نفسه، ص: 266، 267، نقلا عن jack Derrida, lorgnon : border lines, in Harold bloom et, al, déconstruction and vitisim, new york,seabury, press,1979,p=83,84

الأدبي، وقيام النص على هذه المرجعية يخرجه من خانة اعتباره بنية مغلقة، إلى اعتباره بنية منفتحة قابلة للتفسيرات اللانهائية. ولهذا ركّز التفكيكيون على التناص " باعتباره الأساس الأوّل للانهائية المعنى في إستراتيجية التفكيك "[1].

استنتاج:

عرف مصطلح **'النص الأدبي'** مفاهيم مختلفة في المناهج النقدية، (البنيوية، السيميائية والتفكيكية)، وهذا إن دلّ على شيء فإنّه يدلّ على أنّ مفهوم النص الأدبي لم يعرف استقرارًا البتّة في الدراسات الغربية الحديثة، وذلك نظرًا لتعدّد المنظّرين له، وتعدّد مرجعيات هؤلاء المنظرين فالبنيوي له معاييره، والسيميائي كذلك، والتفكيكي أيضًا. إنّ صعوبة إعطاء مفهوم للنص الأدبي تنبه له العديد من النقاد، ومن بينهم لوتمان الذي يرى أنّه " من الصّعب إعطاء تعريف لتصور النص "[2]، إلّا أنّه لم يبق مكتوف الأيدي وإنّما وضع تعريفًا يؤكّد فيه على الخصيصة الثقافية للنصوص، وهي علاقة النصوص الأدبية ببعضها، حيث يقول " أنّ الوقوف على دلالة النص الأدبي غير ممكنة دون الاستناد على دلالات النصوص الثقافية المعاصرة لها في إطار التشابه والتكامل، وفي تقاسمها للموضوع الاجتماعي "[3].

من خلال ما سبق نصل إلى القول بأنّ التفكير النقدي لا يزال في تطور مستمر، فمع كل نقلة نوعية للخطاب النقدي ينتقل معه النص الأدبي ومفهومه أيضًا، إنّ حركة التطور هذه تعطي النص الأدبي حركة وفاعلية أكبر لأنّها تساعده في كل مرة على اكتشاف عناصره وتطويرها من جهة أخرى ، يقول منذر عياشي إنّ " النص دائم الإنتاج لأنّه مستحدث بشدّة ودائم التخلّق لأنّه دائمًا في شأن ظهورًا وبيانًا، ومستمر في الصيرورة لأنّه متحرّك، وقابل لكلّ زمان ومكان لأنّ

---

[1]- المرجع نفسه، ص= 262.

[2]- محمد بنيس: التقليدية، ج1، ص= 62، نقلا عن(y lotman, la structure du texte artistique, op, cit p ;89).

[3]- عبد القادر شرشار: تحليل الخطاب الأدبي وقضايا النص، منشورات دار الأديب، وهران، دط، 2006، ص= 27 نقلا عن:
(Grand dictionnaire encyclopédique Larousse, t10, librairie la rousse, paris 1984, p = 10970)

فاعليته متولدة من ذاتيته النصية، وهو إذا كان كذلك، فإنّ وضع تعريف له يعتبر تحديدًا يلغي الصيرورة فيه ويعطّل في النهاية فاعليته النصيّة "[1].

3- المنهج النقدي:

لقد سبق الإشارة إلى المفهوم اللغوي، والاصطلاحي للمنهج عند العرب، والغرب في الفصل الأول، وقد كان تركيزنا أكثر على مفهوم **'المنهج النقدي'** عند جملة من النقاد البارزين أمثال عباس الجراري، وصلاح فضل، وعبد الله ابراهيم....إلخ[2]، وهذا يستدعي منّا الخوض مباشرة في طبيعة العلاقة الموجودة بين النص الأدبي والمنهج النقدي، هل هي علاقة تقوم على الحوار؟ أم أنّها علاقة تقوم على الصراع؟.

4- جدلية النص الأدبي والمنهج النقدي:

لقد سعت الدراسات الحديثة إلى قراءة النص الأدبي، وكشف أسراره العديدة، إلّا أنّ هذه القراءات كانت في كلّ مرّة تستنطق النص الأدبي في جانب دون آخر. فكلّما اشتغلت القراءة بعنصر من عناصر النص إلّا وظهر لها عناصر فرعية تحت العنصر الأساسي تبحث لها عن أجوبة " فالنص الأدبي يبدو لأوّل وهلة عالما صغيرًا بسيطًا غير معقّد ولا متشعّب الطرق، ولكن بالتسلّح الألسني المعمّق يمكن أن نستكشف من خلاله عوالم ضخمة قد لا يكون لها حدود، ولا تتصدّى لها آفاق: كلمّا انتهينا إلى أفق بدا لنا أفق ثان أبعد مسلكًا وأعرض حيّزًا، فكأنّ النص الأدبي ينطبق عليه هذا المفهوم بدقّة وجدارة وعمق يضارع في خصائصه العنقودية والمتشجّرة الذرّة التي كلّما انقسمت إلى جزئيات صغيرة فإنّها قابلة لانقسام أصغر إلى ما لانهاية "[3]، وهذا يجعل النص الأدبي شبكة معقّدة من العناصر يصعب اختزالها في عنصر واحد دون العناية بباقي العناصر، " فمع كلّ قراءة سنكتشف بعدًا مجهولًا من أبعاد النص، أو نكشف النقاب عن طبقة من طبقاته الدلالية "[4].

---

[1]- المرجع نفسه، ص= 20، نقلا عن (منذر عياشي: النص ممارساته وتجلياته، مجلة الفكر العربي المعاصر، عدد: 96-97، 1992، ص=53.

4- الفصل الأول من البحث ، ص=17،18، ... ،20 .

[3]- عبد الملك مرتاض: النص الأدبي من أين؟ إلى أين؟ ، ص= 52،53.

[4]- علي حرب: النص والحقيقة (2) نقد الحقيقة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1995، ص= 9.

إنّ قراءة النص الأدبي من طرف المناهج النقدية، جعلته أسيرًا لهذه القراءات التي تحاول في كلّ مرّة تحقيق غاياتها ليصبح بذلك النص حقل تجريب فعالية الأدوات الإجرائية لهذه المناهج ومدى صلاحيتها، وفي وسط هذا الإسقاط التعسفي لقوانين المناهج النقدية فقدت النصوص الأدبية " كثيرًا من وهجها، وروحها الخالدة، في ظلّ هذه النزعة التقنية السائدة. صار مبلغ الدراسة النقدية هو فهم عناصر البنية الكلية لا دلالتها، ورؤاها بعيدة عن روح العصر ومقتضيات المكان والزمان والثقافة والتاريخ "[1]، ومن هنا فإنّ السؤال الذي يطرح نفسه هل المنهج هو الذي يقود النص الأدبي؟ فيفرض سلطته المتناهية عليه، حيث ينخفض صوت النص، ويعلو صوت المنهج الذي سيتكفل بالإجابة عن الأسئلة نيابة عنه فَيُقَوِّلُهُ أشياء لم يقلها؟، أم أنّ النص الأدبي هو الذي سيقود المنهج ويحيلنا إلى نوعية القراءة التي يحتاجها.

وضمن هذا السياق يمكننا القول أنّ أيّ منهج نقدي لا يمكنه ممارسة هيمنة على النص الأدبي حيث يقضي على خصوصيته، واستقلاليته عن باقي النصوص. إنّ لكلّ نص أدبي بنيته الداخلية والخارجية، له قوانينه التي يتحرك في إطارها، " إنّه عمل مستقل نسبيًا لا يفشي بأسراره لكلّ ضبط وتصنيف، هو دومًا يخفي ويضمر أكثر ممّا يبوح ويصرّح "[2].

إنّ سلطة المقاربات البنيوية والسيميائية والتفكيكية لفترة طويلة من الزمن على النص الأدبي، وعلى بنيته، انجرّ عنه إحالة الكلمة للنظريات التي يضعها النقاد، وليس للنص الأدبي، يقول تودوروف " فقد بدا واضحًا أنّ المقولات النظرية أضحت غاية في ذاتها، وما النصوص سوى حقول تجريب فعالية هذه النظريات، هاهنا يكمن الخطر "[3]، لقد أدرك تودوروف الخطر الذي يحدق بالنصوص الأدبية، والتي تحتاج إلى إعادة نظر في الفكر النقدي الأوروبي وفي الفكر العربي، وقد استدل تودوروف هنا برواية **'كافكا Kafka'**، **المحاكمة le procès'** الذي يتساءل فيها عن الخطاب الذي تنتمي إليه حيث يقول: " كافكا لا يُفهم في سياق الفكر الأوروبي، في المدرسة تُستَحضر وظائف جاكبسون وعوامل غريماس... ولكنّ الحصيلة ما هي؟ لقد تحوّلت المقاربة

[1] – عبد الوهاب شعلان: النقد ورهان العودة إلى منابع النصوص، قراءة في كتاب الأدب في خطر لتودوروف، مجلة فصول، عدد:73، 2008، ص=278 .

[2] – محمد بنيس: التقليدية ج1، ص=102.

[3] – عبد الوهاب شعلان: النقد ورهان العودة إلى منابع النصوص، ص= 279.

البنيوية إلى غاية، وفقدت بذلك صفة الأداة، لم يعد هناك تساؤل عن معاني النصوص ومقاصدها، تَمّ تغييب الأدب باعتباره فهمًا للإنسان والعالم وتعمُّقًا للحياة والوجود "[1].

كلٌّ من المنهج والنص الأدبي يتمتع بسلطة يصعب اختراقها، ممّا يجعلنا نقيم حوارًا جدليًا بينهما يسعى فيه المنهج إلى استنطاق النص، ومن جهة ثانية، يقوم النص بتوجيه عملية القراءة من خلال تبيين استجابته لتلك الفرضيات أو رفضها أو تعديلها انطلاقًا من أفقه الخاص.

ثالثا:مفهوم الخطاب النقدي عند محمد بنيس:

يقع كتاب **'الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها'** في أربعة أجزاء" التقليدية، والرومانسية العربية، والشعر المعاصر، ومساءلة الحداثة "، يتناول الجزء الأوّل " النصوص التي تتآلف في التقليدية كمتن، وهذه النصوص اعتمدت الشعر العربي القديم كنموذج يتوحّد مطلقه في مبادئ ثلاثة هي التمركز حول الصوت، أسبقية المعنى، الرؤية المتعالية للغة "[2]، أمّا الجزء الثاني " يتناول متن الرومانسية العربية التي أعلنت الصراع ضدّ مبادئ التقليدية وتأويلها لمفاهيم الحداثة، وحاكمت من خلالها الشعر العربي القديم، متعاطفة، ومتعصبة للرومانسية الأوروبية والأمريكية ثم متفاعلة مع الموشحات الأندلسية بأشكالها العديدة "[3]، أمّا الجزء الثالث يدرس من خلاله " الشعر المعاصر، وهو المتن الذي أصبح تعدّد الممارسة النصية فيه هو المعيار حتى ولو كانت التي علينا غزوها، نقدّمها كممارسة واحدة، ومتجانسة "[4]، أمّا الجزء الرابع يختلف تمامًا عن الأجزاء السابقة، لأنّه لا يتناول متنًا معيّنًا، وإنّما يقوم "على صياغة القضايا النظرية السابقة في تفريعات نظرية موسّعة لها النصي والخارج نصي"[5].

كلّ جزء من هذه الأجزاء يتضمّن تمهيدًا أو إشارةً يشرح فيها بنيس موضوع البحث وعناصره، والمفاهيم التي سيتطرق لها خلال الكتاب إضافة إلى الأسئلة التي تطرح نفسها عليه، التي

[1] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[2] – محمد بنيس، التقليدية، ج1، ص= 36.
[3] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[4] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[5] – المرجع نفسه، ص= 37.

يسعى إلى الإجابة عنها من خلال التنظير، والتطبيق، وهذا يتعلّق بكلّ جزء على حدى، إضافة إلى المقدّمة التي أفردها في الجزء الأوّل التقليدية، ويطرح في هذه المقدّمة المنهجية التي يسير عليها في مشروعه المتمثل في إعادة قراءة الشعر العربي الحديث أو بمعنى آخر " إعادة بناء الموضوع المتعلّق بهذا الشعر أي دراسته وفق معطيات مستجدّة في حقل الدراسة النصية، والشعرية منها على الخصوص(...) إعادة القراءة هذه تستهدف (...) وصف وتحليل البنيات الشعرية وطريقتها في بناء الدلالية النصية وقوانين إبدالاتها استنادًا إلى مراجعة نقدية للأسس النظرية والمفاهيمية التي تستحوذ على الممارسة النصية والممارسة النظرية عبر المفكر واللّامفكر فيه، وعبر المقول والمسكوت عنه وعبر المنسيّ والمكبوت "[1].

وقد تطرّق بنيس في مشروعه هذا إلى القراءات التي وُجدت في التراث العربي و التي تتناول الشعر العربي القديم، والتراث الغربي إضافة إلى الجهود النقدية الغربية الحديثة التي سعت إلى التنظير للشعر الحديث.

1- منهج محمد بنيس النقدي:

لجأ محمد بنيس في إعادة قراءته للشعر العربي الحديث إلى منهج نقدي يختلف عن منهجه السابق في قراءته لظاهرة الشعر المعاصر في المغرب – التي اعتمد فيها بصراحة على البنيوية التكوينية عند لوسيان غولدمان– وقد صرّح بهذا المنهج في مقدّمة كتابه بالقول " أنّنا أمام اختيارين متكاملين أوّلهما منهجي يتّخذ من الوصف أساسا للقراءة المحايثة للنص الشعري، وعن طريقه ينتقل من النّظري إلى التحليلي، ومنه ثانية إلى النّظري، وثانيهما نصّي، حيث يكون الدفاع عن تحديد معيّن للشعر إلغاء لغيره "[2].

إنّ الاختيار الأوّل الذي حدّده بنيس في إعادة قراءته للشعر العربي الحديث هو **'منهجي'** يتّخذ من الوصف أساسًا للقراءة المحايثة، وهذا يعني أنّ بنيس سيستثمر المناهج النقدية التي تستنطق النص الشعري الحديث متخذًا من الوصف أساسًا للقراءة المحايثة، بمعنى التركيز فقط على المناهج

[1] – المرجع نفسه، ص= 24.

[2] – المرجع السابق، ص= 27.

النقدية التي تتعامل مع النص الأدبي حيث تصفه من الداخل دون الخروج عن حدوده أو الاهتمام بخارجياته أي المرجع الخارجي، لأنّ القراءة المحايثة "l'approche immanente" للنص الأدبي هي " التي تمركز فاعليتها حول النص محدثة قطيعة صارمة – في غالب الأحيان- بينه وبين خارجياته المتعدّدة (...) إنّها تَقَص لتحوّلات المسار اللغوي عبر تجلياته المختلفة في النص...اللغة كنظام كانت الرّهان الأساسي لجميع المقاربات المحايثة انطلاقًا منها أسّست مقولاتها وآلياتها النقدية في التعامل مع النصوص"[1].

أمّا الاختيار الثاني فهو **'نصي'** أين يكون بالتحديد في الشعر إلغاء لغيره، إنّ النصوص الشعرية تختلف ممارسة شعرائها فيما بينهم، كما تختلف النصوص الشعرية للشاعر نفسه ممّا يصعّب علينا وضع قانون أو معيار تخضع له هذه الممارسة النصية، وهذا ما يدفع بنيس إلى القول بأنّ تحديد معيار أو قانون قبلي هو من باب الخطأ نظرًا لاختلاف الممارسة النصية خاصة في الشعر المعاصر، والتي جعلت " النص الشعري يتمنّع على اختزال أضلاعه، ودلاليته ممتنعة "[2] على القراءة الأحادية، ممّا يلفت انتباهنا إلى تعدّد أمكنة القراءة التي من شأنها أن تساعد على استنطاق النص الشعري، وقد أفاد بنيس في تصوره هذا من 'رولان بارث' الذي تحدّث عن مقاومة الأدب للمعرفة حيث يقول "كل معرفة تجعل الأدب موضوعًا لها هي حتمًا مخيبة للأمل، إنّها لا يمكن أن تكون إلّا معرفة تعالج الأدب من خلال معرفة أخرى، وهذه المعرفة الثانية مختزلة إذا هي أرادت أن تخضع لضغوطات العلم (كما نفهمه عادة)، بمعنى أنّها تخطئ الأدب، تخطئ هذا التعدد الذي ينتج خصيصة الممارسة الأدبية بمجملها (قراءة أو كتابة) ممّا يجعلها غير قابلة بالتعويض "[3].

كما أفاد أيضًا من جاك دريدا الذي تحدث عن خصوصية النص الأدبي، وكذلك وَهْمُ القراءة الأحادية في الكشف عن دلالية النص الأدبي النهائية، ليؤكّد مرّة أخرى عن تَمَنُّع النص الأدبي عن اختزال أضلاعه، أو انصياعه للغزو الأحادي حيث يرى أن " هناك 'النسق' وهناك النص، وتوجد بدخيلة النص شقوق أو منابع ليست قابلة بالسيطرة عليها من لدن الخطاب المنهجي: فهذا الأخير لا يستطيع في لحظة ما أن يجيب من تلقاء ذاته، إنّه يباشر تفكيكه الذاتي

[1]- عبد الوهاب شعلان: القراءة المحايثة للنص الأدبي، م :الموقف الأدبي، عدد: 383، آذار ،2003، ص= 67، 68.
[2]- محمد بنيس: التقليدية، ج1، ص=60.
[3]- المرجع السابق، الصفحة نفسها.

بعفوية، من هنا تأتي ضرورة تأويل لا نهاية له، فَعّال، ويعمل وِفْق منطق مُصغّر لمبضع عنيف ووفّي معًا "[1].

كلا الإفادتين تنص على إيقاف القراءة الأحادية للنص الأدبي، ومن جهة أخرى فتح أمكنة القراءة المتعدّدة، شرط أن تكون هذه القراءة بعيدة عن التعسّف في تطبيق القوانين وجعل النص الأدبي يصرّح بشيء غير موجود كان قد فرضه الخطاب المنهجي على حد تعبير ديريدا، ممّا يجعلنا نحوّل المسار من الانطلاق من المنهج إلى النص، إلى الانطلاق من النص الأدبي وإعطائه الكلمة للبوح والتصريح بما يضمره من دلالات، ويتم كل هذا بمساعدة المناهج النقدية التي حاولت في كثير من المرّات استنطاقه من جوانب عديدة، ومن هنا فالكلمة الأخيرة تترك للنص الأدبي الذي بإمكانه أن يجيب على التساؤلات المطروحة.

ومن الأمثلة التي يمكننا الإشارة إليها هو حديث بنيس عن المقطع كعنصر من عناصر القصيدة الرومانسية العربية الذي حاول بنيس أن يعطي له مفهومًا من خلال الشعرية العربية القديمة متمثلة في شخص ابن رشيق ثمّ من الشعرية الغربية الحديثة من خلال جماعة 'yena' إلّا أنّه فشل في تحديد مفهوم له يناسب الممارسة الرومانسية العربية ممّا دفعه إلى القول " من الصّعب وضع تعريف ضابط وصارم للمقطع لدى هذه الجماعة، لذلك فإنّ الممارسة النصية هي وحدها الكفيلة بإرشادنا لطبيعة المقطع لديها "[2]. من هنا أسقط بنيس المفاهيم السائدة للمقطع عند العرب القدامى، وعند الغرب ليحيل الكلمة للممارسة الرومانسية العربية بإعطاء مفهوم له.

ومن خلال ما سبق يمكن أن نصل إلى القول بأنّ بنيس وظّف **'المنهج النصي'** في إعادة قراءته للشعر العربي الحديث، وقد كانت انطلاقته في هذا المنهج من خلال تحديد نقطتين هما: أوّلا إعطاء مفهوم للنص الأدبي، ثمّ ثانيا اتخاذ موقف من المناهج النقدية. حيث استغل هاتين النقطتين بشكل كبير في أجزائه الأربعة سعيًا منه الوصول إلى قراءة حسنة للنص الشعري الحديث، والكشف عن الخفي والمضمر فيه، ومن جهة أخرى عدم تعنيف النص الأدبي من طرف أيّ منهج نقدي وإعطائه كامل السلطة و الحرية في التصريح بما يخفيه.

[1] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها

[2] – محمد بنيس: الرومانسية العربية،ج2، ص= 74.

1-1 مفهوم بنيس للنص الأدبي:

قبل تقديم مفهوم بنيس للنص الأدبي نرى أنّه لامناص لنا من الإشارة إلى أنّ " للشعر العربي الحديث كما لكلّ شعر، ولكلّ نص أدبي عدّة أضلاع يستحيل اختزالها إلى حدود قارّة ومُطَمْئِنَة فقضايا هذه الممارسة النصية أوسع من أن يحيط بها ما تمّ إنجازه إلى الآن، تبعًا لسيلان مصطلح الشعر العربي الحديث، وتدفّق الأسئلة وتجدّد منهج القراءة "[1]. إنّ عدم الإحاطة بقضايا النص الأدبي من طرف المناهج النقدية مردّه سبب واحد هو " سلطة النص اللامتناهية، فيما هي النظريات، ونماذج التحليل متناهية وما مقاربتها إلّا نافذة خيانتها في ذاتها. من غير أن تكون الخيانة هنا دالّة على اقتراف ذنب أو خطيئة. لأنّ الخيانة ملازمة لكلّ مقاربة "[2].

يثبت بنيس من خلال القولين عدم انصياع النص الشعري الحديث للقراءة الأحادية نظرًا لعناصره المتشابكة في بعضها، والتي تعطيه سلطة يصعب على المنهج النقدي اختراقها بسهولة، إضافة إلى تجدّد منهج القراءة، وقابلية الشعر العربي الحديث لهذه الاحتمالات المنهجية. كل هذا يُخَوِّلُ له الحق في القول انطلاقًا من هذه الخصوصية التي يتميّز بها.

إنّ هذه الخصوصية ينفرد بها كل نص على حدى حتّى ولو كانت النصوص لشاعر واحد فإنّ لكل نص سلطته الخاصة به، وله عالمه، ومعاييره التي يتحرّك في إطارها، وهذا ما أكدّه جيرار جينيت أثناء حديثه عن رواية " بحثًا عن الزمن الضائع" حين يقول " أنّ خصوصية السرد البروستي منظورًا في مجموعة غير قابلة للاختزال، وكلّ تعميم هنا قد يكون خطأً منهجيًا، إنّ رواية 'بحثًا عن الزمن الضائع' لا تُوَضِّح إلاّ ذاتها "[3].

انطلق بنيس في دراسته للشعر العربي الحديث من خلال تصوّر السيميولوجي الروسي 'يوري لوتمان' للنص الأدبي الذي يرى أنّه " يتميز بعناصر ثلاثة هي التعبير، وتعيين الحدود والخصوصية الثقافية "[4]. وهذا يعني أنّ النص الأدبي لا يتكوّن من اللغة فقط والتي يتم دراسة

---

[1] – محمد بنيس: التقليدية، ج1، ص= 23.

[2] – المرجع نفسه، ص= 39.

[3] – جيرار جينيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ت. محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلمي، الهيئة للمطابع الأميرية، ط2، 2002، ص= 34.

[4] – محمد بنيس: التقليدية، ج1، ص= 63.

نظامها الداخلي وإنّما هو" منشبك مع سلسلة برمتها للبنيات الأخرى التاريخية – الثقافية والنفسية – المنطقية الملازمة له "[1]، ومن هنا نجد أنّ 'لوتمان ' يؤكد في تصوره على أنّ النص الأدبي لا يقوم على الداخل النصي فحسب وإنّما مشروط بالخارج النصي كذلك، وقد ركز بنيس في هذا العنصر الأخير على علاقة النص الأدبي بالنصوص الأخرى لأنّ النص الأدبي لا يكتب نفسه بنفسه وإنّما هناك نصوصًا أخرى خارجة عنه ساهمت في كتابته، وبهذا التصور يواجه بنيس البنيويين القائلين بأنّ النص الأدبي بنية مكتفية بذاتها لا تحتاج في تفسيرها إلى عناصر خارجة عنها.

بهذا المفهوم – النص الأدبي – انطلق بنيس في الإفادة من المناهج النقدية التي من شأنها أن تضيء كلا القطبين (الداخل والخارج) للنص الشعري، ومن بينها البنيوية، والسيميائية، وعلم اجتماع الأدب...إلخ، وما يجدر الإشارة إليه أنّ هذا المفهوم لن يسلم من النقد مثله مثل باقي المفاهيم التي اعتمدها بنيس تماشيًا مع إستراتيجية القراءة التي تقوم على الهدم ثمّ إعادة البناء وهذا بإقرار من بنيس، في قوله: " نتبنّى هذا التعريف، ونخترقه في آن"[2]، وكذلك تماشيًا مع المنهج النقدي المعتمد وهو "**المنهج النصي**" الذي ينطلق من النص الأدبي والذي يعلن عن قابليته لهذه المفاهيم أو رفضها.

2-1 نحو منهج نقدي:

يسعى محمد بنيس إلى التأسيس لمنهج نقدي لا يُقصي فيه طرف من الظاهرة الأدبية سواء ما تعلّق بالداخل النصي أو الخارج النصي، وهذا المنهج كما أشرنا إليه سابقًا هو "**المنهج النصي**" الذي يقوم بمقاربة النص بالغوص في عوالمه وفك شفراتها مفيدًا في ذلك من المناهج النقدية التي جعلها في خدمة النصوص الأدبية وتحليلها، ومن خلال ما يعطيه النص الشعري الحديث – متن الدراسة – وما يستخلصه في الأخير هو الذي سَيُنَظِّر لهذه النصوص الشعرية .بمعنى هو الذي سيسطر نظرية كل نص شعريّ على حدى ، وما يجدر التنبيه إليه هو أنّ محمد بنيس استثمر هذه

[1] – محمد بنيس: مساءلة الحداثة، ج4، ص=82.

[2] – محمد بنيس: التقليدية، ج1، ص= 63.

المناهج النقدية في قراءة النصوص ولكن هذا لم يمنعه من اختراق جدرانها، ومن تعريضها للمساءلة والنقد لكثير من مبادئها.

وعند هذه النقطة يصرّح بنيس بموقفه من هذه المناهج بالقول " إنّ النجاح الذي حصلت عليه هذه النظريات والمناهج لم يعد مقنعًا تمام الإقناع، كما كان عليه الأمر في البداية، سواء أتعلّق الأمر بغزو خصائص النص أم تحديد المسارات السريّة التي ينسجها خلسةً حتّى يعطي الفعل الشعري صدمته الخاصة التي اعتدنا على تعريفها بجمال النص، أم بالقبض على معنى القصيدة أم أخيرًا بضبط القوانين الداخلية/أو الخارجية للمتخيل الشعري "[1]. إلّا أنّ موقفه النقدي هذا لم ينحصر فقط مع المناهج النقدية الغربية، وإنّما كذلك مع الشعرية العربية القديمة ، خاصة وأنّه يسعى إلى إعادة بناء الشعرية العربية تحت مُسمّى الشعرية العربية المفتوحة " كنظرية نقدية لها البحث والمغامرة، والسؤال، ولها أيضًا تفكيك تصورات قديمة وحديثة "[2]. ومن هنا سنوضح الانتقادات المقدمة للشعرية العربية القديمة وصولًا إلى المناهج النقدية الغربية.

1-2-1 موقف بنيس من الشعرية العربية القديمة:

لم تسلم الشعرية العربية القديمة من انتقادات بنيس في كثير من المواضع، وقد كان هذا الانتقاد مبنيّ على أساس الممارسة النصية التي يسعى بنيس إلى قراءتها والتنظير لها، خاصة فيما تعلق ببنية البيت التقليدي الذي راح بنيس يتتبّعه في القصيدة التقليدية من خلال ما قدّمته الشعرية العربية القديمة، هذه الأخيرة التي أعطت أهمّية كبيرة لوضعية البيت الشعري. فأخذ بنيس بالعمل على استنطاق البيت الشعري في متن التقليدية حيث تناول الاستهلال، وسلطته في القصيدة، مفيدًا من ابن رشيق، وحازم القرطاجني والفرابي، وقد خصّ بنيس مفهوم القرطاجني بالشرح والتوضيح، باعتباره أدقّ المفاهيم التي طرحت، حيث يلخصه في ثلاثة نقاط هي" الوحدات، والأنساق الوزنية، والقافية، وبناء البيت على أساس الاعتدال والاستواء والفصل "[3].

[1] – المرجع السابق، ص= 46.
[2] – المرجع نفسه، ص=67.
[3] - المرجع السابق، ص= 124.

ولكن يبقى صلاحيّة هذا المفهوم مرهونة بالممارسة النصية التقليدية، حيث عمد بنيس إلى أخذ أبيات من تجربة الشاعر محمد مهدي الجواهري لمقارنتها بما يطرحه النقاد العرب القدامى من مفاهيم وذاك ليرى مدى اتفاق هذه المفاهيم مع الممارسة النصية لدى الشاعر وتتمثل هذه الأبيات في:

وَرَأَى الشَّيْخُ ضِلَالَ الغَابَةِ الدَّكْنَاءْ..
أَشْبَاحًا تَلُوحُ[1]

يعتبر هذا النموذج من الشعر التقليدي الذي يرى بنيس أنّه من المفروض أن يخلص لنموذج الشعر العربي القديم ولقوانينه (البيت، الوزن، القافية...) ولكنّه وجد أنّ هذه الأبيات بعيدة عن المفهوم الذي وضعته الشعرية العربية القديمة، فالأبيات التي بين أيدينا غير محصورة بوزن تام، ولا يوجد فيها رويٌّ واحد، ممّا جعل مفهوم البيت الشعري الذي وضعه القرطاجني قاصرًا على احتواء مثل هذه التجربة، وبالتالي " لا نجد من اللباقة الكافية للتستر عن هذا الخروج "[2] على ما قدّمته الشعرية العربية القديمة من سياج نظري حول مفهوم البيت الشعري وبالتالي لا يمكن الاستمرار في اعتماده، وإنّما لابدّ من وضع مفهوم مغاير يقوم على إعادة بناء تصور للبيت الشعري من جديد يناسب هذا النموذج الجديد من الشعر وهذا التصور هو " أنّ البيت بناء متفاعل أساسه الإيقاع، ضمن أبيات أخرى لوحدة أو وحدات لغوية بسيطة، أو مركبة، يوقفها سطريًا فراغ فريد في حال اتصالها، وأكثر من فراغ في حال انفصالها "[3].

ومع ذلك لا ينبغي أن ننسى أيضًا موقفه من الإيقاع وتصور القدامى له، وكذلك مفهوم المقطع عنده. والذي اكتشف تعريفه من خلال الممارسة النصية ذاتها. ومن هنا يبدو واضحًا أنّ الشعرية العربية القديمة ليست واحدة انطلاقًا من تعدّد المفاهيم للعنصر الواحد عند النقاد العرب القدامى الذي يدرسونه إضافة إلى اختلاف الممارستين النصيتين الشعر العربي القديم، والشعر العربي الحديث، فالبيت لم يعد هو ذاته البيت، ولا الوزن هو الوزن، ولا القافية هي ذاتها وبالتالي

[1]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها، نقلا عن (جريدة الرأي العام، عدد: 719، 25 يناير).
[3]- المرجع نفسه، ص=125.
2- المرجع السابق، ص=128.

الإبدالات التي حدثت في هذه العناصر وفي غيرها يجعل الشعرية العربية القديمة قاصرة على احتواء مثل هذه الممارسة النصية.

وتبعًا لهذه النقطة لجأ بنيس إلى الممارسة النصية لتعطيه طبيعة عناصرها، والتحولات التي طرأت عليها، وذلك من أجل اختبار القضايا النظرية التي طرحها قديم الشعرية العربية، واكتشاف فاعليتها، والتي بدا واضحًا كما أشرنا سابقًا أنّها قاصرة على ذلك، ومن هنا يسعى بنيس ضمن هذه التصورات المتعلقة بالشعرية العربية والتي سيطرت عليها ولزمن طويل إلى إعادة بناء هذه التصورات وفق ما يتطلبه النص الأدبي، وإعادة البناء ليس بالعودة إلى هذه التصورات وإنّما نقدها لأنّ بنيس يسعى إلى تأسيس " نظرية شعرية قائمة على تصوّر نقدي "[1]. تنطلق هذه النظرية من " تحليل البنيات النصية في تفاعلها مع أطر النّظرية المهيمنة على الشعر العربي الحديث "[2].

كما توجّه بنيس إلى نقد الشعرية العربية القديمة من جانب آخر وهو إفادتها من كتاب أرسطو 'فن الشعر' والذي مارس تأثيرًا كبيرًا على الشعرية العربية، على الرغم من أنّه لا يمتّ بصلة للشعر العربي القديم، لأنّ كتاب الشعرية لأرسطو الذي تناول فيه عناصر وقوانين الشعر الملحمي، والشعر الدرامي، هذين النموذجين لا وجود لهما في شعرنا العربي القديم، إلّا أنّ العرب القدامى أفادوا من هذا الكتاب ووضعوا على إثره مسارًا مغايرًا للشعرية العربية القديمة، وهذا أدّى إلى تسلّط كتاب الشعرية على التصورات والمفاهيم التي كانت سائدة في ذلك الوقت، ومن هنا ذهب بنيس إلى غزو (نقد) هذه السلطة المتعالية التي ساهمت في كبت الشعرية العربية انطلاقًا من فرضية هي" أنّ الشعرية العربية دراسة مكبوتة "[3].

ولعلّ أهمّ الانتقادات الموجهة لهذه الشعرية هو ما تعلّق بالمسألة الأجناسية، أي بتصنيف الشعر العربي القديم والحديث، حيث يرى بنيس أنّ هناك عنصرين بارزين كان لهما أثر كبير في الهيمنة على الشعرية العربية هما[4]:

1- اقتصار كتاب الشعرية لأرسطو على الشعرين الدرامي والملحمي.

---

[1]- المرجع نفسه، ص= 45.

[2]- المرجع نفسه، ص=57.

[3]- المرجع السابق، ص= 44.

[4]- محمد بنيس: مساءلة الحداثة، ج4، ص=13.

2- الربط بين الشعر والمحاكاة.

يرى محمد بنيس أنّ هناك تأويلًا خاطئًا لكتاب 'الشعرية' لأرسطو من طرف الشعرية العربية القديمة، فهذا الكتاب مصمّم لدراسة خصائص الشعر الملحمي، والدرامي، وقد اعْتُمِدَ في تصنيف الشعر العربي القديم على الرغم من أنّه مخصّص للشعر اليوناني، وقد أفاد بنيس في ذلك من ابن سينا والقرطاجني، فأمّا ابن سينا فقد تحدّث في كتابه 'تلخيص الشعر ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو' عن مأزق التصنيف للشعر العربي من خلال تأكيده على أنّ هذه التصنيفات تخصّ الشعر اليوناني ولا نستطيع تطبيقها على الشعر العربي القديم، وقد انتبه بنيس إلى ذلك من خلال أوّل جملة بدأ بها ابن سينا كتابه 'تلخيص الشعر' والتي يقول فيها " في الشعر مطلقًا، وأصناف الصيغ الشعرية، وأصناف الأشعار اليونانية "[1].

وأمّا القرطاجني فقد تناول الاختلاف الموجود بين الشعر العربي والشعر اليوناني حيث يرى أنّ " مدار جلّ أشعارهم على خرافات كانوا يضعونها يفرضون فيها وجود أشياء وصور لم تقع في الوجود، ويجعلون أحاديثها أمثالًا، وأمثلة لما وقع في الوجود..."[2]، ورغم هذا الانتباه من طرف ابن سينا والقرطاجني إلّا أنّه "لم يرق إلى مستوى إدراك الاختلاف بين الشعر اليوناني للأسلوبين الملحمي والدرامي من جهة ومن الشعر العربي من جهة ثانية (...) وبهذا تأكّد تقديس كتاب الشعرية لأرسطو من قبل الفلاسفة والشاعريين العرب (...) وما كان لهذا التقديس أن يحول دون زيادة حجّة مقدمة إضافية لكبت الشعرية العربية "[3].

والمهم من هذا كلّه أنّ نقد بنيس لشعرية أرسطو ليس نقدًا للشعرية ذاتها وإنّما نقدًا لطريقة استقبال العرب لهذه الشعرية وفهمهم لها رغم تنبه ابن سينا والقرطاجني لمجال اشتغالها فالكتاب واضح وسليم في أسسه النظرية وما يحتاج إليه العرب هو إعادة قراءة لهذا الكتاب " قراءة متحرّرة بعد أن مارست أوروبا قراءة نقدية لهذا الكتاب "[4].

---

[1] – المرجع نفسه، ص= 14، (نقلا عن ابن سينا: تلخيص الشعر ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو. ت عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1953، ص= 161).

[2] – حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص=68.

[3] – محمد بنيس: مساءلة الحداثة ج4، ص= 15.

[4] – محمد بنيس: التقليدية، ج1، ص=56.

1-2-2 موقف بنيس من المناهج النقدية:

إنّ المشروع الذي سعى بنيس إلى تحقيقه هو إعادة قراءة الشعر العربي الحديث بغية إعادة التنظير وقد اعتمد في قراءته المناهج النقدية الحديثة، ولعلّ أهمّها هي البنيوية والدلائلية [1]. ولكنّ إفادة محمد بنيس من هذين المنهجين ومن أدواتهما الإجرائية كانت مختلفة عمّا شاهدناه في دراسته السابقة " ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب " أين طبّق المنهج البنيوي التكويني على الشعر المغربي المعاصر، لقد عمل على الإفادة من المنهجين في قراءة نصوصه الشعرية، ومن جهة أخرى سعى إلى مساءلتها عن طريق الإنصات إلى النصوص الشعرية، وقد تمّت هذه المساءلة التي خصّ بها بنيس هذين المنهجين من خلال الإفادة ممّا قدّمه 'هنري ميشونيك' صاحب نظرية شعرية الإيقاع والتي أقامها على أساس الانتقادات الموجهة للمنهج البنيوي والمنهج السيميائي، فماهي هذه الشعرية؟ وماهي المبادئ التي تنص عليها ؟ وكيف ساءلت هذين المنهجين؟.

1-2-2-1 شعرية الإيقاع:

تنطلق هذه الشعرية في نقدها للمنهجين من خلال المآزق التي وقعا فيها أثناء قراءتهما للنص الأدبي، ومنه النص الشعري، حيث تمّ ركّزت هذه الشعرية على المعنى والذات الكاتبة التي أعلنت السيميائية والبنيوية موتها بعد انتهاء عملية الكتابة مباشرة، إنّ هذا التصور هو ما عناه رولان بارث في كتابه 'الكتابة في درجة الصفر' حول موت المؤلف حيث يرى " أنّ نسبة النص إلى المؤلف معناه إيقاف النص وحصره وإعطاؤه مدلولًا نهائيًا، إنّها إغلاق الكتابة "[2]، وبالتالي الإعلان عن موت المؤلف هو تفجير لدلالة النص إلى ما لانهاية. من هنا تنبّه 'هنري ميشونيك' إلى هذه المآزق التي وقعت فيها السيميائية والبنيوية وعلى أساسها سعى إلى تأسيس شعرية تضع ضمن أولوياتها الذات الكاتبة، والمعنى انطلاقًا من تصورها لمفهوم الإيقاع وتسمّى هذه الشعرية **'بشعرية الإيقاع'** التي تقوم على جملة من الخصائص هي:

[1] – يستعمل محمد بنيس مصطلح الدلائلية بدل السيميائية، وهو المصطلح الذي شاع استعماله في كتابات النقاد المغاربة.

[2] – بشير تاوريرت: مفاتيح ومداخل النقد السيميائي، مجلة المعرفة، عدد:526، تموز، 2007، ص= 71، (نقلا عن عمر أوقان: النص والسلطة، إفريقيا الشرق، ط2، 1994، ص= 49).

أ- مفهوم الإيقاع:

إنّ " الإيقاع أوسع من العروض... يوجد في الخطاب، وبالخطاب لا قبله ولا بعده... وهو الدال الأكبر في الخطاب الشعري، به وبتفاعله مع الدوال الأخرى اللانهائية للنص يُبنى الخطاب الشعري، ومسار التفاعل بينها هو ما يحقق للخطاب دلاليته "[1]. لقد خرج الإيقاع مع ميشونيك من التصور التقليدي الذي كان يعتبر الشعر بنية إيقاعية مرتبطة بالوزن والقافية، ومنه الشعر العربي الذي ظلّ خاضعًا لمقولة " الشعر موزون مقفى" التي كانت سمة من سماته التي يحكم بها على ما ليس بشعر، وكذلك الغرب الذين كانوا ينظرون إلى الشعر وفق تصورين " تصوّر يرى لا فرق بين الوزن 'البحر' والإيقاع، والبعض الآخر يرى فرقًا "[2] إلى غاية أن جاء الشكلانيين الروس الذين رفعوا من شأن الإيقاع وميّزوا بينه وبين الوزن على اعتبار " أنّ الوزن نمط سكوني محدّد في حين أنّ الثاني حركة دائبة غير مقيّدة بقيد "[3]، ومن خلال هذا الفرق الواضح جعل البعض يقولون " أنّ الوزن ليس سببًا للإيقاع وإنّما هو تأثيره، ونتيجته "[4].

إنّ هذه الأهمية التي اكتسبها الإيقاع جعلت 'هنري ميشونيك' يحيطه بعناية خاصة، حيث اعتبره " عنصرًا ليس سابقًا على النص، ولا مجاورًا لغيره من العناصر النصية، ولا محايدًا في بناء المعنى، إنّه دال آخر قد يكون الأكبر في بناء الشعر "[5].

ب-الإيقاع و ابستيمولوجية الدال:

كنّا قد تطرّقنا فيما سبق إلى أن شعرية الإيقاع التي يحاول هنري ميشونيك التأسيس لها هي عبارة عن انتقادات موجهة إلى المنهج البنيوي، والسيميائي خاصة عندما اعتمد هذين المنهجين على نظرية الدليل الذي حصر مجاله في اللغة، وقد تعامل هذين المنهجين مع اللغة بعيدة عن صاحبها وهي الذات الكاتبة، حيث أصبح التركيز على مقصدية النص بدل مقصدية المؤلف أي

[1] – محمد بنيس: الرومانسية العربية، ج2، ص=69.
[2] – أحمد محمد ويس: خصوصية الإيقاع الشعري، مجلة عالم الفكر، عدد :2، مجلد: 32، أكتوبر، ديسمبر، 2003، ص=106.
[3] – المرجع نفسه، ص= 108.
[4] – خوسيه ماريا إيفانكوس: نظرية اللغة الأدبية، ت، حامد أبو أحمد، مكتبة غريب القاهرة، دط، 1992، ص=214.
[5] – محمد بنيس: التقليدية، ج1، ص=54.

إبعاد كل ما هو إنساني عن مجال النص الأدبي حيث يرى رولان بارث " أنّ النص يولد هكذا وأنّه أشبه بلغة ميتة ترسبت فيها مجموعة من الاقتباسات لتكون في الأخير نسيجًا من العلامات الصمّاء التي لا تحمل أهواءًا و لا مزاجًا ذاتيًا، ولا رؤية أو معتقدًا ما دامت عبارة عن كتابة آلية كتبها ناسخ حلّ محلّ المؤلف الذي مات "[1].

من هنا انتقل ميشونيك من نظرية الدليل التي تلغي الذات الكاتبة إلى نظرية الدال التي يرى فيها أنّ الإيقاع هو الدال المهيمن على باقي الدوال الأخرى، ومن خلال هذا الدال ستُجَدّد فاعلية الذات الكاتبة، ومن هذا التصور يتقدم بنيس في قراءته للشعر العربي الحديث موضّحًا نتيجة هذا الانتقال حيث يقول " شكّل الانتقال من إبستمولوجية الدليل إلى إبستيمولوجية الدال تغييرًا في مكان القراءة النصية وإستراتيجياتها. كما أظهر هذا الانتقال الحواجز التي تحول دون ضبط موقع الذات الكاتبة بما هي ذات تاريخية، في عملية النص، وهي تتسرب إلى جميع عناصره عبر دالها الفردي الذي يجسده الإيقاع، فيسري في الخطاب نحو بلوغ دلاليته، والإيقاع هو الدال المهيمن على الدوال الأخرى "[2]، وفي نفس الوقت متفاعل معها في إنتاج دلالية الخطاب، فالبيت الشعري دال من دوال الخطاب، وأساس بنائه الإيقاع.

إنّ هذا الدال الذي يهيمن عليه الإيقاع لا يشتغل في عزلة عن أبيات القصيدة وإنّما يتفاعل معها في إنتاج الدلالية، كذلك نجد دال المقطع في الرومانسية العربية " والذي يتفاعل مع دال آخر هو الفراغ الموجود بين مقطع ومقطع ليتميّز ويُبْنَى كمقطع "[3]، ومن خلال التفاعل بين هذين الدالين ينتج دلالية الخطاب، كذلك نجد شكل القصيدة والوقفة والمكان النصي (الصفحة)، حتّى علامات الترقيم (الفاصلة، علامة التعجب، والاستفهام) اعتبرها بنيس " دوال متفاعلة مع دوال أخرى في بناء دلالية الخطاب (وفي نفس الوقت) مؤرّخة بدورها للنص والذات الكاتبة معًا "[4].

[1] – رولان بارث: درس السيميولوجيا، ت، عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، دط، 1986، ص=86.
[2] – محمد بنيس: التقليدية، ج1، ص= 182.
[3] – محمد بنيس: الرومانسية العربي، ج2، ص= 82.
[4] – محمد بنيس: الشعر المعاصر، ج3، ص= 121.

ج- الإيقاع والذات الكاتبة والمعنى:

يحدّد هنري ميشونيك العلاقة الموجودة بين الإيقاع، والذات الكاتبة، حيث يرى أنّ عنصر الإيقاع " موجود داخل اللغة وداخل الخطاب، فهو تنظيم (ترتيب وتجلي) للخطاب. وبما أنّ الخطاب غير منفصل عن معناه فإنّ الإيقاع غير منفصل عن معنى هذا الخطاب. إنّ الإيقاع تنظيم للمعنى داخل الخطاب، وإذا كان تنظيمًا للمعنى، فهو ليس بَعْدُ مستوىً منفصلًا متجاورًا، فالمعنى يتكوّن داخل الخطاب وبواسطة جميع عناصر الخطاب.ولم تعد تراتبية المدلول فيها سوى متغيّر حسب الخطابات والأوضاع ويمكن للإيقاع داخل الخطاب أن يكون له معنى أكبر من معنى الكلمات أو معنى آخر "[1].

إنّ التصوّر السابق كان ينظر إلى الإيقاع متجسّدًا في اللغة، حيث ينظرون إليه على أنّه سابق و قبلي على الممارسة النصية مثله مثل القواعد النحوية، ولكن مع وجود الإيقاع داخل الخطاب فقد تغيّر الوضع، لأنّ في السابق اعتبروا الإيقاع عنصرًا من عناصر الشكل وبالتالي لا علاقة له بالمعنى أو الذات الكاتبة، ولكن وجوده داخل الخطاب الذي لا ينفصل عن المعنى جعل العلاقة قائمة بين الإيقاع وبين المعنى.

وقد أفاد هنري ميشونيك في تصوره للإيقاع من 'بنفنست' الذي أعلن عن نظرية للخطاب " أحدثت تحويلًا مفهوميًّا ملائمًا لم تعد معه الأسبقية للغة، وإنّما للخطاب وبما أنّ للخطاب ذاتًا ومعنى بخلاف اللغة فقد انصبّ المسعى النظري لمشيونيك على بناء نظرية الخطاب بما يحقق للذات فرادتها وتاريخانيتها وحضورها في الكتابة "[2]، ولا يتوقف ميشونيك في التأكيد على المعنى في الخطاب وارتباطه بالإيقاع، بل وصل الأمر به إلى القول أنّ " الإيقاع هو المعنى "[3]. وهذا يعني أنّ المعنى ليس سابق الخطاب، أو بمعنى آخر أنّ الكلمات لا تتضمن معان قبلية وإنّما تكتسب معانيها في الخطاب في حد ذاته وبواسطة جميع عناصر الخطاب.

أمّا عن علاقة الإيقاع بالذات الكاتبة فهو الانتقاد الذي وجه للسيميائية التي ترسخ التصوّر القائل بفصل النص الأدبي عن الذات الكاتبة، حيث يحاول 'ميشونيك' إعطائها أهمية كبيرة من

---

[1] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها، (نقلا عن Henri mechonnic ;critique du rythme. Op.cit .p :70)

[2] – خالد بلقاسم: أدونيس والخطاب الصوفي، ص= 29، 30.

[3] – محمد بنيس: التقليدية ج1، ص= 178.

خلال تأكيد حضورها في النص، إنّ الاختلافات التي يتم القبض عليها في الممارسات النصية سواء بين الشعراء أو حتّى عند الشاعر نفسه كفيل بتأكيد فاعلية الذات الكاتبة من خلال إيقاعها الشخصي الذي تجسّده في النص. والذي يوضح لنا من جهة أخرى أنّها حاضرة، ولها توقيعها الخاص بها، انطلاقًا من قول بنيس الذي يرى أنّ الإيقاع " إمضاء جسد فردي يشتغل في غيبة عن وعي الذات الكاتبة "[1].

يبدو هذا واضحًا في قراءة بنيس للشعر العربي الحديث، حين أكّد على حضور الذات الكاتبة في كتابتها، فمع الممارسة التقليدية كانت " العودة إلى الماضي لم تقدر على التخلّص من أثر الذات الكاتبة في استيقاظ إحساسها بعدم التوافق بينها وبين حاضرها وماضيها أساسًا "[2]، أمّا مع الرومانسية العربية " حقّقت الذات الكاتبة إمضاء نصوصها فلا نص يتماهى مع نص آخر ولا نص يلغي نصًا آخر فالإمضاء بارز من نص إلى نص كما هو جليّ من شاعر إلى شاعر، على أنّ أنساق الدوال أرّخت هي الأخرى للنصوص فيما هي تؤرّخ للذوات الكاتبة "[3]، كذلك هو الحال مع الشعر المعاصر الذي حاول بنيس رصد بنيته الإيقاعية إلّا أنّ ادّعاء القبض على قوانين هذه البنية أمرًا صعبًا وذلك عائد إلى الاختلافات الموجودة بين النصوص، وتأكيدًا على الفردي في الخطاب الشعري الذي هو من إمضاء الذات الكاتبة.

ومن هنا نجد أنّ النص الشعري الحديث لا يستطيع تحقيق تفرّده عن باقي النصوص إلّا إذا كان هناك إيقاع خاص به، وهذا الإيقاع كما رأينا سابقًا هو تنظيم وتجلّ للذات في خطابها وبالتالي هو يؤكّد على الحضور القوي للذات الكاتبة، حيث يرى ميشونيك أنّه لا تكون " الكتابة وخاصة كتابة قصيدة ممارسة نوعية للإيقاع إلّا عندما تكون ممارسة نوعية للذات من خلال التقعيدات الاجتماعية "[4]، وهذا ما حمل بنيس إلى القول بأنّ الإبدالات الحاصلة في الشعر العربي الحديث لم تكن " مجرّد استجابة لشرائط خارجية ولا انبثاقًا حتميًّا عنها ولا نسقًا للإنتظارات، إنّه فعل الذات الكاتبة التي ألغتها النظريات الأخرى "[5].

---

[1]- محمد بنيس: الرومانسية العربية، ج2، ص= 70.

[2]- محمد بنيس: التقليدية، ج1، ص= 71.

[3]- محمد بنيس: الرومانسية العربية، ج2، ص= 178.

[4]- محمد بنيس: التقليدية، ج1، ص= 54.

[5]- محمد بنيس: مساءلة الحداثة، ج4، ص= 141.

د– الرؤية الشمولية للنص:

نزعت شعرية الإيقاع إلى رؤية النص الشعري رؤية شمولية "حيث تطرد من حقل التنظير والتحليل كل نزعة تجزيئية "[1]. ويقصد بالنزعة التجزيئية هو تقطيع النص الشعري إلى مستويات مع دراسة كل مستوى على حدى فمرّة يتم التركيز فيه على بناء القصيدة . ومرة على معناها و مرّة على البنية الإيقاعية وهكذا، وهذا ما قامت به كل من البنيوية، والدلالية 'السيميائية' التي تهيمن عليها المقاربة اللسانية التي تركز على الجملة وهي التي " تخضع النص الشعري الذي يتعدّى بناؤه الجملة إلى مجالها المحصور و يؤول التحليل اللساني للنص الشعري إلى تحليل جملي ممّا يلغي النص الشعري كنص شعري "[2].

إنّ هذا التقطيع للخطاب الشعري المأخوذ عن التصور اللساني يتعارض مع شعرية الإيقاع التي تسعى إلى " الإنصات إلى القصيدة كعمل في حدّ ذاته مهما كان عدد أبيات القصيدة. خاصة وأنّ الشعر العربي لم يتّبع قاعدة ممنهجة ولا معمّمة لحصر عدد أبيات القصيدة "[3]، وإضافة إلى هذا انطلاق هذه الشعرية من إيستمولوجية الدال، وكذلك الانتقال من اللغة التي حصرت الذات الكاتبة إلى الخطاب الذي اكتسبت معه الذات الكاتبة أهمية كبيرة. ممّا يجعلنا نتخلّى عن تقطيع الخطاب الشعري إلى مستويات، والنظر إليه بنظرة شاملة كلية تُعنى بالداخل النصي والخارج النصي.

هذه جملة الخصائص التي تضمّنتها شعرية الإيقاع والتي تبنّاها محمد بنيس في قراءته للشعر العربي الحديث سعيًا منه إلى التنظير له ومن جهة أخرى مراجعة التصورات المهيمنة منذ أرسطو إلى الآن والتي عملت على تغييب الإيقاع كعنصر أساسي وهو الدال الأكبر في النص الشعري، وكذلك الذات الكاتبة التي أبعدتها النظريات، ولكنّها حقّقت حضورها الفعلي في الممارسة النصية، ومن خلال هذا الحضور سعى ميشونيك ثم محمد بنيس إلى تأسيس نظرية الذات الكاتبة وكذلك نظرية المعنى.

---

[1]– محمد بنيس: الشعر المعاصر، ج3، ص= 179.

[2]– محمد بنيس: التقليدية، ج1، ص= 63، 64 .

[3]– المرجع السابق، ص= 64.

1-2-2-2 شعرية الإيقاع والبنيوية:

أ- البنية/النسق:

إنّ أوّل الانتقادات الموجهة للمنهج البنيوي هو مفهومه للبنية، وهي عبارة عن " مجموع العلاقات الداخلية الثابتة التي تميّز مجموعة ما بحيث تكون هناك أسبقية منطقية للكلّ على الأجزاء أي أنّ أي عنصر من البنية لا يتّخذ معناه إلاّ بالوضع الذي يحتلّه داخل المجموعة وأنّ الكل يبقى ثابتًا بالرّغم ممّا يلحق عناصره من تغيّرات "[1]، يحمل هذا المفهوم دلالة الثبوت والسكون وانطلاق بنيس من فرضية تينيانوف القابلة لحركية النص وكذلك شعرية الإيقاع الذي يتميز بالحركية والتدفق يجعله يتنافى مع مفهوم البنية ومن هنا ذهب بنيس إلى تناول مفهوم النسق عند دوسوسير الذي يعرّفه من خلال اللغة بأنّها "نسق لا يعرف إلّا ترتيبه الخاص "[2]. والعلاقة الموجودة بين العناصر داخل هذا النسق أو النظام تقوم على التضامن والتفاعل أي الحركية على عكس ما وجدناه في مفهوم البنية التي تقوم على الثبوت والسكون، ومن هنا أخذ بنيس مفهوم النسق وتجرّد من المصطلح، ثمّ أخذ مصطلح البنية مع تجريده من دلالته لتصبح البنية بذلك " وحدة متضامنة ومتفاعلة العناصر "[3].

ب- انغلاق النص الشعري:

تَعتبر البنيوية اللغة في الشعر لغة معزولة لا يمكن ربطها بالواقع الخارجي، وأيّ تفسير اللغة سيكون باللغة نفسها، إنّ هذا الانغلاق سيحول دون قراءة شاملة للنص الشعري، إنّ القراءة اللسانية غير كافية لاستنطاقه. ومن هنا يرى بنيس " أنّنا مطالبون بالعودة إلى شعرية لن تكون منكبّة على اللسانيات وحدها شعرية تعتبر اللسانيات وسيلة للبحث الجزئي (...) وعلى شعرية كهذه أن تختبر من جديد العلائق بين الشعر والنثر الأدبيين بين الوظيفة الجمالية للكلام الأدبي

[1] – عبد السلام المسدي: قضية البنيوية دراسة و نماذج، دار الجنوب للنشر، تونس، دط، 1995، ص= 77 .
[2] – محمد بنيس: التقليدية، ج1، ص= 50.
[3] – المرجع السابق، الصفحة نفسها.

والسلاسل الوظيفية الأخرى، بل والخارج اللسانية أيضا "[1]، ومن العلاقات التي يعقدها النص الشعري مع النصوص الأخرى نجد علاقته بالنثر حيث ظلّت الشعرية البنيوية " حبيسة الثنائية الأرسطية للشعر والنثر لأنّها تجعل من الدليل أساسًا لبناء النص الشعري مختزلة إيّاه في الاستعارة التي ترى إليها متحققة في الشعر دون غيره "[2].

إنّ إعطاء الامتياز للشعر دون النثر يجعل بنية النص الشعري مغلقة لا تنفتح من أجل بناء علاقات مع نصوص أخرى وعلى هذا الأساس تبنّى محمد بنيس مفهوم لوتمان للنص الأدبي الذي حصره في ثلاثة عناصر هي التعبير والحدود والخصيصة الثقافية التي تجعل النص الأدبي في علاقة مع النصوص الأخرى وقد رافق هذا المفهوم الشعر العربي الحديث من التقليدية إلى الشعر المعاصر إلّا أنّه لم يسلم من النقد حيث أفاد بنيس في نقده لهذا المفهوم من 'بيير زيما' صاحب نظرية علم الاجتماع النص الذي يرى أنّ هذا المفهوم للنص الأدبي ينقصه نقطتان مهمتان هما " إهمال الذات الجماعية التي يستطيع هذا التصور نقلها على المستوى اللساني إلى الصراعات الجماعية، وعدم طرح صيرورة التداخل النصي في ضوء اتخاذ مواقف اجتماعية وإيديولوجية "[3].

وبهذا يسعى 'بيير زيما' إلى ربط العلاقة بين الداخل النصي والخارج النصي لمعرفة كيفية تجسّد القضايا والمصالح الاجتماعية في النص الأدبي وهذا ما انطلق منه بنيس في إعادة قراءته للشعر العربي الحديث حيث يقول " إنّ إعادة قراءته تشتمل توسيع الجانب النظري ليشمل النصي (الداخل) والخارج النصي حتّى نتوصّل إلى مشترك الشعر العربي الحديث في المركز والمحيط ونتمكّن في ذلك من مساءلة الحداثة "[4].

ج- تقنين النص الأدبي:

حاول المنهج البنيوي أنّ يجعل النص الأدبي كغيره من الظواهر الموجودة في الكون يخضع إلى قانون عام أو نظام معيّن يتحرّك في إطاره، أي أنّه يسعى إلى علمية النص الأدبي (ومنه النص

---

[1] - المرجع نفسه، ص=49.

[2] - محمد بنيس: الرومانسية العربية، ج2، ص=36،37.

[3] - محمد بنيس: مساءلة الحداثة، ج4، ص=84، (نقلا عن pierre, Zima pour un sociologie du texte littéraire vol. 10-18, n°1238, paris. 1973, p=291).

[4] - محمد بنيس: التقليدية، ج1، ص= 38.

الشعري) من خلال " تطبيق مبادئ المنهج العلمي واستخدام أدوات التجريب والقياس وإعمال قوانين المنطق لتحقيق درجة مقاربة موضوعية للنص الأدبي تماثل موضوعية التعامل مع النص في الفيزياء أو الكيمياء " [1] ، وقد انجرّ عن هذا التقنين للنص الأدبي على إسقاط عنصر المعنى " إنّ هذه العلمية أدّت إلى اختزال أو تصغير النص ' réduction ' بصورة أفقدت التحليل العلمي القدرة على تحقيق المعنى "[2].

إنّ هذا التقنين جعل عناصر النص الأدبي تخضع للعدّ والقياس، ومن بين هذه العناصر نجد العروض الذي أعطيت الأولوية فيه للعدّ، وهو ما رفضه محمد بنيس انطلاقًا من تحليله للممارسة النصية فبنية الشعر التقليدي بصفة عامة، هي" بنية موسومة بفردية النصوص، ولا نهائية قوانينها مهما ادّعينا العدّ والقياس والضّبط "[3]، إنّ التحليل الذي قام به محمد بنيس لنصوص الشعر العربي الحديث استطاع من خلاله أن يكشف عن الفردي، والمفرد في كل نص من النصوص، وهذا لا يعني أنّه لا توجد هناك عناصر مشتركة بين هذه النصوص ولكن هذا الفردي صاغته الذات الكاتبة بطريقة تختلف على النصوص الأخرى لدى الشعراء الآخرين، أو لدى الشاعر نفسه وكل هذا مردّه إلى الإيقاع كتنظيم للذات الكاتبة داخل اللغة.

وانطلاقًا من هذه الفرضية ذهب بنيس إلى دراسة المقطع في الممارسة النصية للرومانسية العربية فاتجه إلى تعريف المقطع في الشعرية العربية القديمة ثمّ في الشعرية الغربية الحديثة فوجد أنّه لا يمكن تحديده وإعطاء تعريف له إلّا من خلال الممارسة النصية، وثانيًا: حاول ضبط قوانين صارمة لهذا المقطع انطلاقًا ممّا أكّدته البنيوية حول خضوع عناصر النص للعد والقياس.

فشل بنيس في ضبط قانون يخضع له المقطع في الرومانسية العربية وذلك لسبب واحد هو طبيعة الممارسة النصية في حدّ ذاتها التي كانت قائمة على اختلاف النصوص الشعرية واختلاف الذوات الكاتبة، ممّا يجعل " من الصعب القيام بحصر صارم للقوانين التي تنظّم المقطع في النص الرومانسي العربي لأنّ قوانين المقطع في هذا النص تنفلت من الانضباط في قوانين متطابقة كلّية، لذلك فإنّ الشعرية حين تركن إلى العدّ والقياس تخفق في إدراك اللوينات الخاصة بالذات الكاتبة

[1] – عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، ص= 289 .

[2] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] – محمد بنيس: التقليدية، ج1، ص=239.

وهي تحمل معها بذور الزوغان عن الضابط الجماعي من نص إلى نص، أكان المتن من نتاج شاعر مفرد، أم نتاج جماعة من الشعراء "[1].

ويمكننا الآن أن نتطرّق إلى بعض الانتقادات التي وجّهها بنيس لأنصار البنيوية فيما يخص قراءتهم للشعر من خلال اقتراض مفاهيمهم واختبارها على الممارسة النصية العربية، ومن جملة هذه المفاهيم المختلفة نجد " النص الموازي 'le paratexte' الذي استثمره بنيس في قراءته للنصوص الشعرية لكل من " البارودي، وأحمد شوقي، محمد بن إبراهيم، محمد محمدي الجواهري "[2]، وهذا النص الموازي هو عبارة عن عناصر تحيط بالنص، وتعمل على التأثير في القارئ وتوجه منظوره إلى النص، ومن بين هذه العناصر نجد الإهداء، المقدمة أو التقديمات، والعنوان الفرعي...، وقد استطاع بنيس أن يضيف إلى هذه العناصر أو العتبات عتبة الفهرس الذي يرى أنّه " يستحق وضعية عنصر من عناصر النص الموازي، واستبعاد جيرار جينيت له دون تعليل لا يقيّدنا بشيء خاصة وأنّ لهذا العنصر وظائف نوعية في ماضي وحاضر الثقافة العربية يجدر تأمّلها في الشعر خاصة "[3].

كما استطاع بنيس من خلال الممارسة النصية أن يكتشف أنّ هذا النص الموازي الذي يؤكد عليه جيرار جينيت هو قبل أن يكون نصًا موازيًا كان " عنصرًا من عناصر بناء النص ودلاليته "[4] وهو "دال آخر من بين دوال النص، وليس مجرّد نص موازٍ كما يقول بذلك جنيت "[5] والدليل على ذلك عنوان قصيدة السياب " المسيح بعد الصلب" الذي يرى أنّه " غريب، لأنّه يؤالف بين نقيضين هما المسيح التاريخي المصلوب، والمسيح المتخيل بعد الصلب، ولكن الغرابة

[1] – محمد بنيس، الرومانسية العربية، ج2، ص=83.

[2] – هؤلاء الشعراء هم من اعتمد بنيس قراءة نصوصهم في الجزء الأول التقليدية.

"– البارودي: (1839–1904) ولد في القاهرة، من أشهر أعماله: ديوان البارودي، منتخبات البارودي، أوراق البارودي....الخ.

– أحمد شوقي: (1868–1932) ولد في القاهرة من أشهر أعماله: الشوقيات القديمة والجديدة، أسواق الذهب....الخ.

– محمد ابن ابراهيم: (1897–1955) ولد في مراكش من أشهر أعماله: ديوان شاعر الحمراء أو روض الزيتون..الخ.

– محمد مهدي الجواهري: (1900–1997) ولد في العراق من أشهر أعماله: ديوان الجواهري، بين الشعور والعاطفة، حلبة الشعر"، محمد بنيس: التقليدية، ج1، ص=243...253.

[3] – المرجع السابق، ص= 87.

[4] – محمد بنيس: الشعر المعاصر،ج3، ص= 138.

[5] – المرجع نفسه، ص=189.

لاتتضح إلّا بعد العنوان "[1]، ومن هنا يصبح العنوان عنصرًا من عناصر النص ويساهم في انتاج دلاليته.

1-2-2-3 شعرية الإيقاع والسيميائية:

ذهب بنيس في إعادة قراءته للشعر العربي الحديث إلى دراسته انطلاقًا من إبستيمولوجية الدال التي قال بها هنري ميشونيك ويعتبر هذا الانتقاد الأوّل للسيميائية التي تقوم على إبستيمولوجية الدليل وقد تناول بنيس عنصر التكرير في القصيدة باعتباره أحد السمات الأساسية في النص الشعري مفيدًا من لوتمان الذي " يبني دلائليته بكاملها على التكرير الذي يجعل منه عنصرًا مركزيًا في بناء النص الفني، ومنه النص الشعري "[2]. وقد اعتبرت الدلائلية التكرير ضمن العناصر القابلة للعدّ والقياس، وهذا ما اختلف فيه بنيس مع لوتمان فهو-التكرار-كغيره من عناصر النص الشعري التي لا تقبل العد والقياس حيث يقول " وما نختلف فيه مع لوتمان هو جعل التكرير الذي يمس الوحدات والعناصر النصية، قابلًا بالخضوع للقبلي والمقعّد فيما هو المحايث للنص، كنص مفرد. والمنفلت من كل ضبط، يحتل مكانة اللامفكر فيه "[3].

وقد أضاف بنيس إلى هذه الانتقادات، انتقادًا آخر يتناول مسعى النص في السيميائية وهو التواصل البسيط، حيث اكتشف بنيس أنّ الشعر المعاصر لا يقوم على التواصل البسيط المرتبط بالقصدية، وإنّما " ينكتب في بعده عن كل قصدية وعن كل تواصلية "[4]، وقد انطلق بنيس في حكمه هذا من خلال دراسته للفراغ، وعلامات الترقيم كدوال تكتب النص الشعري مثلها مثل باقي الدوال الأخرى، وبتفاعلها مع الدوال الأخرى تنتج دلالية الخطاب، وهي دوال ربّما لا يعطيها صاحب النص أهمية، كما تنبّه أيضًا إلى طبيعة التواصل في الكتابة الجديدة أين تتبدل قواعد اللعبة النصية ويصبح دال الفراغ من الدوال التي تُزَوْبِعْ اللعبة اللغوية، ومن جرّاء هذا التبدّل يتشتت

[1] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[2] - محمد بنيس: التقليدية، ج1، ص= 189.
[3] - المرجع السابق، ص= 191.
[4] - محمد بنيس: الشعر المعاصر، ج3، ص=176.

التواصل بين النص والقارئ و" لمس حالة التفتت يعني غياب التواصل الفوري والمباشر بين النص والقارئ ذلك مأزق الدلائلية "[1].

كما لا يفوتنا الإشارة إلى'التدخل النصي'، ' Intertextualité' كمصطلح من المصطلحات التي تناولتها السيميائية، وقد تطرّق إليه بنيس في الجزء الثالث من الكتاب 'الشعر المعاصر' حيث أحاطه بنيس بجملة من التعاريف عند العرب ثم عند الغرب، إلّا أنّه ركّز كثيرًا على الغرب، وقد اعتبر التداخل النصي خصيصة نصية تنسحب على كل نص أدبي سواء كان شعرًا أو نثرًا. وقد أفاد بنيس في هذا المصطلح من " شكلوفسكي، وميخائيل باختين، ومايكل ريفاتير، وجيرار جينيت، وجوليا كريستسفا "، إلّا أنّ بنيس لا يتعامل معهم جملة واحدة وذلك انطلاقًا من تعامل هؤلاء مع هذه الآلية من " مستوى واحد، وهو عدم الفصل بين الشعر والنثر، وهذا هو مزلق الدلائلية "[2]، ما عدا 'ميخائيل باختين' من خلال مبدأ الحوارية الذي يرى أنّها " ظاهرة ملازمة لكل خطاب "[3] إلّا أنّه يختلف من الشعر إلى النثر حيث يقول " تدخل في 'الموضوع الجمالي' للعمل وخافتة بطريقة اعتيادية في الخطاب الشعري وتصبح عوضًا عن ذلك في الرواية أحد المظاهر الأساسية للأسلوب النثري وتخضع لبلورة فنية نوعية "[4].

ومن هذا المنطلق راح محمد بنيس إلى قراءة الشعر العربي الحديث بمتونه الثلاثة من خلال التداخل النصي الذي يرتبط بالشعر وليس مبدأ الحوارية الذي يرتبط بالرواية، والتداخل النصي كما أشرنا سابقًا هو أحد العناصر الأساسية أو النصية لبناء الخطاب ومنه الخطاب الشعري، ومادمنا قد انطلقنا من إبستيمولوجية الدال فإنّ الخطاب الشعري كنسق للدوال يجعل التداخل النصي دالًا مثله مثل الدوال الأخرى يساهم في إنتاج دلالية الخطاب.

لم يكن بنيس ممّن يطبقون هذه التصورات مباشرة على النص الأدبي، وإنّما تخضع هذه التصورات للدراسة والإختبار، وقد اقتنع في الأخير بشعرية الإيقاع التي " تلغي الرؤية التجزيئية إلى

[1] – المرجع نفسه، ص=177.
[2] – المرجع نفسه، ص= 181.
[3] – محمد بنيس: مساءلة الحداثة، ج4، ص= 49.
[4] – المرجع السابق، الصفحة نفسها.

النص لأنّ الإيقاع في الشعر من خلال كثافته العليا يفصل وضعية التداخل النصي في الشعر عنها في غيره "[1].

وقد استعمل بنيس مفاهيم مساعدة للتداخل النصي، ومن بينها 'النص الغائب'[2] الذي كان قد أشار إليه في كتابه ' ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ' معتبرًا النص نقطة أو شبكة تلتقي فيها عدّة نصوص منها ما ارتبط بالشعر، ومنها ما ارتبط بغيره " فهي حصيلة نصوص يصعب تحديدها إذ يختلط فيها الحديث بالقديم، والعلمي بالأدبي، واليومي بالخاص، والذاتي بالموضوعي"[3]، وهذه هي النصوص الغائبة التي يقصدها بنيس.

وكذلك نجد أيضًا 'هجرة النص' ويقصد بها انتقال النص الأدبي من مكان إلى مكان، وقد أشار إليه في كتابه 'حداثة السؤال' حيث تناول هجرة نصوص صلاح عبد الصبور إلى الشعر المغربي، حيث يرى أنّ هذه الهجرة أثبتت الحياة لصاحب النص رغم موته المحقق وذلك بهجرته إلى نصوص أخرى، وبالتالي فإنّ " النص حين يفقد قارئه يتعرّض للإلغاء، وحتى يكون النص فاعلًا منتجًا لذاته باستمرار أي مقروءًا فإنّ عليه أن يهاجر بين أنظمة هي من بين طبيعة إنتاجه (دليل لغوي، موسيقى، مرسوم) باتجاه تحقيق سلطته، بل إنّنا نجد نصوصًا (خاصة وأنّ مفهوم النص لم يعد مقتصرًا على المنتوج اللساني) تمتد هجرتها فتتجاوز الفعل داخل أنظمة لها دليلها الخاص بها فتلتحق بأنظمة دلالية أخرى "[4]. ومن النصوص التي أشار إلى هجرتها هي هجرة شعر إيديث سيتويل إلى شعر السياب، وهجرة شعر رامبو إلى شعر أدونيس.... إلخ.

وتجدر الإشارة هنا إلى مفهومين آخرين ارتبطا بهجرة النصوص الأدبية وهما " النص الأثر و النص الصدى "[5]، حيث يمارس النص الأثر فعل الهجرة إلى النصوص الأخرى. أمّا النص الصدى فهو الذي يستقبل النص الأثر ويتفاعل معه، وكل هذه المفاهيم تشتغل تحت راية التداخل النصي، ويمكن أن نمثل على ذلك بالشكل الآتي:

---

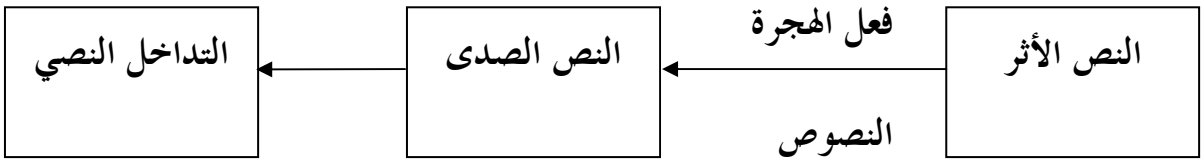
[1] – محمد بنيس: الشعر المعاصر، ج3، ص= 187.

[2] – المرجع نفسه، ص=196.

[3] – محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص=251

[4] – محمد بنيس: حداثة السؤال (بخصوص الحداثة العربية في الشعر والثقافة)، دار التنوير بيروت، لبنان، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1988، ص=97 .

[5] – محمد بنيس: الشعر المعاصر، ج3، ص=199، 201.



لا نبارح الحديث عن ميخائيل باختين وإفادة محمد بنيس من أعماله، ونخص بالذكر هنا كتابه: "esthétique de la création verbale" وذلك حين تبنّى مفهوم 'الزمنية الكبرى' التي يقصد من ورائها – باختين- " ما من كلمة أولى، ولا أخيرة، وما من حدود للسياق الحواري، وحتّى المعاني الماضية أي المولودة في حوار القرون الغابرة لا تستطيع أن تكون مستمرة (...) إنّها ستظلّ تتغيّر أبدًا (...) ففي أيّ لحظة من لحظات تطور الحوار توجد كميات هائلة من المعاني المنسيّة التي لا تحصى غير أنّها لحظات معينة من تطور الحوار لاحقًا عبر مسيرته، سوف تستعاد من جديد وتنبعث في ثوب متجدّد (في سياق جديد) ما من شيء يموت مطلقًا، وسيكون لكلّ معنى في 'الزمن الكبير' عيد انبعاثه "[1].

ومن هنا استطاع بنيس من خلال هذا المفهوم أن يدرك أن النص الشعري لا يُخلق من عدم فكل نص له جذوره في الأزمنة الغابرة، وهذا أكبر ردّ على البنيوية التي تقطع أوصال النص،حيث استطاع أن يثبت في الممارسة النصية عودة النموذج القديم في المتون الثلاثة، ففي التقليدية عودة النموذج القديم للقصيدة العربية، وفي الرومانسية العربية، عودة الموشح، وفي الشعر المعاصر عودة الكتابة الصوفية.

كما أفاد بنيس من أمبرتوإيكو، وذلك باقتراض مفهومين هما ' العتبة العليا، والعتبة السفلى' من الحقل الدلائلي، ونقلهما إلى الحقل النصي بغية " التمييز بين كائن البنية وممكنها. ويسمح للتاريخ أن يكون مقروءًا في الخصيصة النصية "[2]، حيث تمكّن بنيس من أن يكشف عن وجود عتبتين في المتن الواحد. ففي متن التقليدية وبعد عملية تحليل للنصوص الشعرية وجد أنّ البارودي يمثل عتبة سفلى نظرًا لاقتراب ممارسته النصية من الشعر القديم، وكذلك يكثر في قصائده استعمال بحر الطويل الذي كان يستعمله القدماء بكثرة ، وأمّا محمد مهدي الجواهري فمن الممارسة النصية

[1]- ميخائيل باختين: بصدد منهج علم الأدب، ت: نوفل نيوف، مجلة الآداب العالمية، عدد: 133، 2008، ص= 22.
[2]- محمد بنيس: التقليدية ج1، ص= 38.

استطاع بنيس أن يضعه ضمن العتبة العليا ، لأنّ الجواهري يلجأ إلى الأوزان الخفيفة مثل الخفيف، والمتقارب...إلخ.

وفي موضع آخر أفاد بنيس في قراءته للصورة الشعرية في الممارسة النصية للرومانسية العربية من شعرية المتخيل 'لجان يورغوس' هذه الشعرية التي أنّ الصورة " ترفض بغتة ألّا تكون سوى دليل "[1] ومن هنا ينطلق جان يورغوس من إبستيمولوجية الدليل عكس ما انطلق منه بنيس، وهي إبستيمولوجية الدال حيث يرى أنّ هذا التصور يخالف التصور الذي صدر عنه ومن هنا نلاحظ كيف أنّ بنيس كان يفيد ممّا قاله الغرب ومن جهة أخرى كان ينقد هذه التصورات حيث يرى أنّه ما دام الإيقاع هو الدال الأكبر حسب تعبير ميشونيك وهو المهيمن على الدوال الأخرى، وبالتالي " هو المبنين للمتخيل، وليس الدليل كما عند القدماء والحدثيين في آن "[2].

هذا ما استطعنا القبض عليه من أدوات منهجية استعان بها بنيس في إعادة قراءته وتنظيره للنص الشعري، وقد كان منهجه في تلك القراءة هو **'المنهج النصي'** فمن خلال هذا المنهج استطاع أن يستنطق النص من الداخل، ومن الخارج تاركًا الكلمة للنصوص لتجود بما لديها أثناء عملية التحليل.

إنّ الإنصات لصوت النص سمح الفرصة لبنيس من مساءلة هذه المفاهيم والتصورات واختبارها في النص وإثبات نجاعتها في استنطاق النص الشعري، ومن هنا حاد بنيس عن القراءة الأحادية للنص، كما حاد عن أسلوب التعسّف في التطبيق لهذه الأدوات التي عادة ما تختزل النص الأدبي في أحد عناصره لتسقط فرضياتها عليه، وبالتالي فتح الباب للقراءة المتعدّدة حيث يمكن النظر إلى النص في مجموع عناصره متفاعلة فيما بينها لإنتاج دلاليته التي يسعى كل قارئ إلى الوصول إليها.

استنتاج:

[1] – محمد بنيس: الرومانسية العربية، ج2، ص= 149. (نقلا عن jean borgos ; pour une poétique de l'imaginaire , p =81 .

[2] – المرجع نفسه، ص= 151.

لقد حاولنا من خلال هذا الفصل " الخطاب النقدي عند محمد بنيس" الوصول إلى رصد المنهج النقدي الذي استغلّه محمد بنيس في إعادة قراءته للشعر العربي لحديث، هل كان منهجًا واحدًا؟ أم أفاد من العديد من المناهج النقدية؟ ومن جملة ما توصلنا إليه من خلال قراءتنا لكتاب "**الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها** "ما يلي:

1- اعتمد بنيس **المنهج النصي** في قراءة الشعر العربي الحديث أين ينطلق الناقد من فرضيات يختبر مفعولها في النص الشعري، وهذا الأخير هو الذي يصرّح بنجاعتها.

2- وصل بنيس من خلال تطبيقه لهذا المنهج إلى نقطة مفادها أنّ كل نص يطبع نظريته لوحده حتّى ولو كانت النصوص لشاعر واحد. فالذات الكاتبة تعمل تحت تأثير العديد من الظروف التي تغير في كل مرة موقفها من الحياة، كما تغير نوعية كتابتها ممّا يجعل النصوص تطبعها الفردية.

3- استعمال **المنهج النصي** يعني اللجوء إلى كل الأدوات أو المنهجيات التي من شأنها أن تحقق قراءة حسنة للنص الأدبي، وتضيء أماكن العتمة فيه، فلجأ بنيس إلى الشكلانية الروسية وإلى البنيوية، والسيميائية، والتفكيكية ...إلخ. كأدوات تساعده على إعادة قراءة الشعر العربي الحديث والتنظير له.

4- لم تكن إفادة بنيس من هذه المناهج مباشرة، وإنّما عن طريق مساءلتها في النص الشعري، وقد كانت هذه المساءلة انطلاقًا من منهج للقراءة عرف عنده "**بشعرية الإيقاع**" لهنري ميشونيك.

5- تقوم **شعرية الإيقاع** على انتقاد كل من البنيوية – التي تكتفي بالتحليل المحايث للنص حيث تجعله بنية لغوية مكتفية بذاتها معزولة عن إطارها المرجعي– والدلائلية – التي تقوم على إستيمولوجية الدليل بدل إستيمولوجية الدال التي تنطلق منها هذه الشعرية–.

6- ركّز بنيس كثيرًا على هذه الشعرية لأنّها الوحيدة التي تحاول التأسيس لنظرية الإيقاع، وكذلك نظرية المعنى ونظرية الذات الكاتبة، هذه الأخيرة التي أغفلتها النظريات، رغم حضورها الواضح في الكتابة.

7- **شعرية الإيقاع** تهتم بالداخل النصي والخارج النصي، وهذا يبعد عنها أصابع الإتهام بالقصور، لقد عملت على قراءة النص من الداخل باعتباره بنية مغلقة ثم أعقبتها بانفتاح على الخارج النصي من أجل ربط العناصر الداخلية للنص مع العناصر الخارجية أو المحيطة بالنص.

8- النص الأدبي في **شعرية الإيقاع** هو نسق من الدوال المتفاعلة فيما بينها تعمل على إنتاج دلالية الخطاب الشعري.

9- تناول محمد بنيس العديد من المفاهيم المتعلقة بالنص الأدبي وصولًا أهم خاصية فيه وهي **'التناص'** أو التداخل النصي كما يشير إليه مع اعتماده في الدراسة على مفهوم ميخائيل باختين المتمثل في **"مبدأ الحوارية"**.

10- أثمرت مساءلة محمد بنيس للشعريتين العربية والغربية، القديمة منها، والحديثة إلى الكشف عن الكثير من القضايا اللامفكّر فيها والمنسيّة في الشعرية العربية القديمة مثل الكتابة الصوفية، وكذلك كشفت عن قصور المنهجيات الغربية الحديثة في احتواء النص الشعري العربي الحديث، ممّا يؤكد لنا أن كلّ نص له خصوصيته التي تميزه، وربّما يذهب البعض إلى القول أنّنا نقتفي أثر الغرب في الكتابة إلّا أنّ حضور الذات الكاتبة، وتأثرها بمحيطها وبتراثها لن يمنع من تسرّب هذه الدوافع إلى عملية الكتابة لتطبع النص في الأخير بطابع يميزه عن النصوص الأخرى سواء كانت عربية أو غربية.

الفصل الثالث:

الممارسة النقدية عند

محمد بنيس

تمهيد:

أولا: تقديم الدواوين:

1-مفهوم التقديم.

2-تقديمات دواوين الشعر التقليديين.

3-مضمون التقديمين.

4-وظائف التقديم.

4-1-الوظائف الموجودة تحت سؤال لماذا.

4-2-الوظائف الموجودة تحت سؤال كيف.

4-3-الوظائف المشتركة.

ثانيا: تصنيف الدواوين:

1-زمن ومكان ظهور التصنيف " الفهرس".

2-طرق تصنيف الدواوين.

3-وظائف تصنيف الدواوين.

ثالثا: عناوين الدواوين:

1-العنوان عند جونيت.

2-العنوان عند بنيس.

3-أمكنة وأزمنة ظهور العناوين.

4-مرسل العنوان.

5-وظائف العنوان.

رابعا: عناوين النصوص:

1-تمهيد.

2-البنية النحوية للعناوين.

2-1-العنوان.

2-2-العنوان الفرعي.

3-وظائف عناوين النصوص.

3-1-وظائف العنوان.

3-2- وظائف العنوان الفرعي.

- **إستنتاج :**

تمهيـــــــــــــــد:

تعدّدت مناهج قراءة الشعر العربي الحديث في هذا العصر من بنيوية وسيميائية و تفكيكية ونصية ... إلخ كل منهج من هؤلاء ركّز على عنصر من عناصر النص الأدبي وما يهمنا من هـــذه المناهج النقدية هو المنهج النصي الذي يهتم بدراسة عتبات النص الأدبي، وتتمثل هذه العتبات في: العنوان، المقدمة، الإهداء، الغلاف، الرسوم، الحواشي ... إلخ، أي كل ما يحيط بالنص الأدبي من عتبات داخلية أو خارجية.

تدخل هذه العتبات النصية تحت راية النص الموازي "**Paratexte**" الذي يعتبر نمطًا من الأنماط الخمسة للمتعاليات النصية "**Transtextualité**" والتي كان قد أشار إليها جيرار جينيـــت في كتابـــه طروس " **Palimpsestes** " ويقصد بها " كل ما يجعل نصًا يتعالق مع نصوص أخرى بشكل مباشر أو ضمني "[1]، ولهذه المتعاليات النصية خمسة أنماط هي " التناص، المناص **(Paratexte)**، الميتانص **(Meta-texte)**، النص اللاحق، ومعمارية النص "[2]. وما نحـــن بحاجـــة إليـــه هـــو الـــنص المـــوازي أو المناص**(paratexte)** كما أشار إليه سعيد يقطين، فما هو مفهومه عند جيرار جينيت؟ وما الكيفيـــة التي تعامل بها مع هذا المصطلح خاصة إذا تعلّق الأمر بعلاقته بالنص الأدبي؟.

يعرّف جيرار جينيت **النص الموازي** "**Paratexte**" بقوله " ما يصنع به النص من نفسه كتابًا ويقترح ذاته بهذه الصفة على قرّائه، وعمومًا على الجمهور "[3]، وهذا ما عبّر عنه بنيس بقولـــه " تلك العناصر الموجودة على حدود النص داخله وخارجه في آن تتصل به اتصالًا يجعلها تتداخل معه إلى حدّ تبلغ فيه درجة من تعيين إستقلاليته، وتنفصل عنه إنفصالًا يسمح للداخل النصـــي كبنيـــة وبناء أن يشتغل وينتج دلاليته "[4].

يحمل هذا القول العديد من الملاحظات المتعلقة بالنص الموازي لعلّ أوّلها هو تحديد عناصره التي تتمثل في " العنوان، العنوان الصغير، العناوين المشتركة، المدخل، الملحـــق، التنبيـــه، تمهيـــد، الهوامش في أسفل الصفحة أو في النهاية، الخطوط، التزيينات، الرسوم ...، الشـــريطة، القمـــيص

---

[1] – سعيد يقطين: إنفتاح النص الروائي والسياق، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، ط2، 2001، ص= 96،97.

[2] – المرجع نفسه، ص =97.

[3] – محمد بنيس: التقليدية ج1، ص= 77 ، نقلا عن (G.Genette: Seuils, ed de seuil coll poetique, Paris 1987, p =7)

[4] – المرجع نفسه، ص =76.

وأنواع أخرى من الإشارات الكمالية الكتابية أو غيرها التي توفّر للنص وسطًا (متنوعًا)، وفي بعض الأحيان شرحًا رسميًا أو شبه رسمي لا يستطيع أكثر القرّاء نزوعًا للصفاء، وأقلّهم اهتمامًا بالمعرفة الخارجية أن يتصرف به على الدوام بالسهولة التي يريدها ولا يمكن أن يزعم ذلك "[1].

تتداخل هذه العناصر مع النص الأدبي، إذ من خلالها يحصل النص على هويّة خاصة به تعطيه تميّزًا عن باقي النصوص الأخرى، وهذه الخصوصية التي يضفيها النص الموازي هو ما يحاول بنيس التأكيد عليها فيما يتعلق بتسمية الشعر العربي الحديث الذي وضع الغرب له العديد من التسميات، يقول بنيس إنّ " طبيعة اللغة الواصفة التي تمّ اقتراضها من سياق الثقافة الغربية والشعرية الغربية أساسًا، لا تتملّك بالضرورة قدرتها على الضبط الذاتي في سياق الشعر العربي التقليدي، ولننظر الآن إلى لعبة تسمية هذا الشيء بافتراض لغة واصفة غربية: إنّه كلاسيكية، وكلاسيكية جديدة، ونهضة، وبعث وإحياء وانبعاث وهذه جميعها مبتورة السياق عند تطبيقها على التقليدية"[2].

لجأ بنيس إلى دراسة النص الموازي في دواوين الشعر العربي الحديث – ونخص بالذكر هنا ديوان أحمد شوقي 'الشوقيات' وديوان البارودي، وديوان 'شاعر الحمراء أو روض الزيتون' لمحمد إبراهيم، وديوان الجزاهري – وقد ركّز على ثلاثة عناصر منه هي التقديم، تصنيف الدواوين، والعناوين، هذه العتبات يرى بنيس أنّها " تسمح لنا بحق إفتراض التشطيب على مصطلحات الآخر (الغرب) التي استهدفت تسمية هذا الشيء الجديد الذي إستكمل شرائط بناء مشهد شعري له امتداده في البلاد العربية قاطبة، وسيكون علينا إستقصاء النص ذاته لإثبات أو دحض هذا الإفتراض"[3].

ومن هنا إنتقل النص الموازي من عنصر هامشي، أو اعتباره زينة للنص الأدبي إلى عنصر أساسي للنص الأدبي، إذ هو الشيء الذي يواجهه القارئ عند قراءته للنص الأدبي، فالعنوان مثلًا قد يعطي القارئ إنطباعًا مسبّقًا على ما سيأتي من النص، وقد يتحقّق هذا الإنطباع مع عملية القراءة، وقد لا يتحقق.

---

[1] – محمد خير البقاعي: دراسات في التناص والتناصية، مركز الإنماء الحضاري، سورية، ط2، 2004، ص =127.

[2] – محمد بنيس: التقليدية، ج1، ص= 75.

[3] – المرجع نفسه، ص =94.

وقد أفاد بنيس في دراسته للنص الموازي من جيرار جينيت، الذي يعتبر من أوائل المشتغلين بالنقد في مجال النص الموازي، حيث أصدر كتابه الشهير عتبات 'Seuils' عام **1987** م، والـــذي تحدّث فيه عن المتعاليات النصية 'Transtextualité' التي تعتبر النص الموازي أو المناص 'Paratexte' من أهم عناصرها، التي لا تدخل مباشرة في النص، وإنّما تميّزه من الخارج. حيث عمل على الكشف عن خطاب العتبات في الشعر العربي الحديث والعلاقات التي ينسجها هذا الخطاب مع النص، وقد اختار من جملة العتبات التقديم، والعنوان، والفهرس كمفاتيح لفهم النص الشعري. وما يهمّنا هنا هو كيف تعامل بنيس مع هذه المفاهيم الغربية في استنطاق الشعر العربي الحـــديث أو بالتحديـــد عتبات النص الشعري ؟ هل كان تطبيقًا مباشرًا لهذه المفاهيم مع الوصول في الأخير إلى النتائج التي سطرها جينيت التي تتمثل في وظائف هذه العتبات وزمن ومكان ظهورها ؟ أم أنّه ترك الكلمـــة للنص الشعري بالبوح بوظائف وأمكنة وأزمنة أخرى غير التي حدّدها جينيت؟.

لقد عمد بنيس إلى إتّباع هذه الخطوات مع كل عتبـــة يدرســـها – التقـــديم، تصـــنيف الدواوين، العناوين – وهذا سيعطينا الفرصة في القبض على كيفية تعامله مع المفاهيم الغربية مـــن جهة، ومع النص الشعري من جهة أخرى. خاصة وأنّنا نحاول التمركز حول قضية "جدلية النص الأدبي والمنهج النقدي " عند محمد بنيس، الذي ركز على ثلاث عتبات وهي:

1- تقديم الدواوين.

2– تصنيف الدواوين.

3– عناوين الدواوين.

أولا: تقديم الدواوين:

1 – مفهوم التقديم:

يُعرّف جيرار جينيت التقديم بأنّه " الفضاء من النص الإفتتاحي (...) الذي يُعْنَى بإنتـــاج خطاب بخصوص النص لاحقًا به أو سابقًا له "[1]، بمعنى هو كل نص ممهِّد لنص ما أو هو خطاب

[1] – عبد الحق بلعابد: عتبات (ج.جينيت من النص إلى المناص)، تقديم سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم، ناشرون لبنان، ط1، 2008، ص 112= نقلا عن (G.Genette: Seuils, page= 164.165)

يتصدر نصًّا ما، مُتَوجّه نحو المتلقي. أو يمكن القول أيضًا أنّ التقديم " يدخل في أنواع النصوص الإفتتاحية 'ذاتية كانت أو غيرية' التي تهدف إلى إنتاج خطاب على مشارف النص الذي تسبقه فهي بالتالي مقدّمات أصلية تخبر القارئ حول أصل الأثر الأدبي والظروف التي كتب فيها وكذا خطوات تشكيله "[1].

يكاد يتفق كلا التعريفين حول مكان المقدمة أو التقديم الذي يحتل الصدارة في أيّ كتاب إضافة إلى أنّه المكان المناسب الذي يفرض فيه الكاتب أو المؤلف رؤيته الخاصة به أو موقفه من العالم، خاصة إذا كان الكتاب عبار عن ديوان شعر، فإنّ الرؤية حتمًا ستكون عبارة عن فكرة تدور حول الشعر والشاعر، وهذا يدعونا إلى القول بأنّ هذه المقدمة متوجهة للقارئ، يقدم فيها الشاعر مفاتيح تساعد القارئ في الولوج إلى النص خاصة إذا كان هذا القارئ لا يمتلك معلومات خاصة بالموضوع الذي يقرأه.

ومن هنا يمكن القول مع عبد الملك أشهبون أنّ عتبة التقديم هي " تدشين النص **Inauguration du texte** وافتتاحه **Ouverture**، وكل تدشين يعني بالضرورة التعريف بهذا النص من حيث هو ميثاق تواصلي من نوع خاص يجري التوقيع عليه بين الكاتب والقارئ، هذا الميثاق الضمني تحدّد بنوده كيفيات تلقي النص الأدبي والتعامل معه في مستوى القراءة والتأويل، ولهذا تصبح عملية القراءة مشروطة بإدراج المتلقي بطريقة غير مباشرة في النسق المعرفي العام للكتاب والذي تشكل المقدمة أحد المداخل الأساسية فيه "[2].

إنّ هذه العتبة – التقديم أو المقدمة – ليست حديثة العهد، أي مرتبطة بالكتب الحديثة أو المعاصرة، وإنّما هي قديمة العهد حيث لازمت المصنّفات العربية القديمة المتعلّقة بالشعر والنثر. ونذكر من بينها كتاب 'الشعر والشعراء' لإبن قتيبة، و'طبقات فحول الشعراء' لإبن سلام الجمحي، و'عيار الشعر' لابن طباطبا، و'الموازنة' للآمدي ... إلخ، ونأخذ على سبيل المثال كتاب "عيار الشعر لابن طباطبا الذي خصّه بمقدمة " مركّزة يضمّنها كل أفكاره حول الشعر، صنعته، وتجربته فيه، وهو يتحدّث إلى من لديه موهبة الشعر أو إلى الشاعر المبتدئ، يسدي إليه بالنصيحة،

[1] – عبد المالك أشهبون: خطاب المقدمات في الرواية العربية (التنوع والتشكل والوظائف الفنية)، مجلة، عالم الفكر، عدد:2، مجلد:33، أكتوبر، ديسمبر 2004، ص= 87 نقلا عن (G.Genette: Seuils, page=195)

[2] – المرجع نفسه، ص= 92.

ويعلّمه أصول الصنعة الشعرية باعتباره شاعرًا مجرّبًا "[1]، ورغم حضور عتبة التقديم في المصنفات القديمة وتركيز الكتّاب على أن تشمل كلّ الآراء والأفكار التي يريدون توضيحها في فصول الكتاب، إلّا أنّ العناية بهذه العتبة – المقدمة – ودراسة تطوّرها ووظائفها أو مكان وزمان ظهورها، لم يتناوله النقاد العرب في القديم، وإنّما هذا النوع من الدراسات نعثر عليه عند الغرب وبالتحديد في العصر الحديث عند الناقد والباحث الفرنسي جيرار جينيت.

2– تقديمات دواوين الشعراء التقليديين :

إختار محمد بنيس في دراسته أربعة دواوين شعرية، ويتصدّر هذه الدواوين ' ديوان البارودي ' لسامي البارودي الصادر سنة **1953**م من مطبعة الأميرية بالقاهرة، وأحمد شوقي من خلال ديوانه 'الشوقيات '، وقد تحصل بنيس على تقديم هذا الديوان من مجلة فصول التي نشرت مقدمة الديوان سنة **1898**م، أمّا ديوان الجواهري الصادر عن دار العودة سنة **1953**م لم يتضمن تقديمًا، وإنّما إكتفى الجواهري بكلمة يركّز فيها على عمل الشارحين، وعن بعض التعديلات التي أدخلها على بعض القصائد، وأمّا آخر ديوان وهو لمحمد ابن إبراهيم ' شاعر الحمراء أو روض الزيتون ' لم يُطبع في حياة الشاعر وإنّما بعد وفاته، وهذا يعني أنّه لم يصنع تقديمًا لديوانه يلخّص فيه آراءه وأفكاره حول الشعر.

ومن هنا نجد أنّ بنيس ركّز على الشاعرين: سامي البارودي وأحمد شوقي، وعلى ديوانيهما إنطلاقًا من احتوائهما على التقديم الذي هو من وضع الشاعر نفسه أي المؤلف المباشر الحقيقي للتقديم والمتن معًا ، وليس الناشر أو كاتب آخر. ويمكن لنا أن نستدلّ على هذا الشكل من مؤلفي المقدمة من خلال استخدامهم " لضمير المتكلم 'أنا' فالمؤلف يفرض نفسه باعتباره كاتبًا وأسلوبًا يؤسّس منه صورة أقرب لما يعتقده حقيقة، وبهذا المعنى فالمقدمة بشكل عام خطاب أستاذية "[2]، وقد بدا واضحًا إستعمال ضمير المتكلم في كلا التقديمين، ففي تقديم البارودي نجد

[1] – ابن طباطبا: عيار الشعر، ص=19.

[2] – عبد الرزاق بلال: مدخل إلى عتبات النص (دراسة في مقدمات النقد العربي القديم، تقديم: إدريس التاقوري، إفريقيا الشرق، المغرب، لبنان، دط، 2000، ص =48.

قوله " وللشعر رتبة لا يجهلها إلّا من جفا طبعه (...) وقد كنت في ريعان الفتوة واندفاع القريحة بتيّار القوة ألهج به لهج الحمام بهديله، وآنس به أنس العديل بعديله لا تذرّعًا إلى وجه أنتويه ولا تطلّعًا إلى غُنم أحتويه، وإنّما هي أغراض حرّكتني (...)، وغرام سال على قلبي، فلم أتمالك أن أهّبْت، فحرّكت به جرسي، أو هتفت فسرّيت به عن نفسي... "[1].

وكذلك نعثر على ضمير المتكلم في تقديم أحمد شوقي الذي يقول " أنّي قرعت أبواب الشعر وأنا لا أعلم من حقيقته ما أعلمه اليوم ولا أجد أمامي غير دواوين الموتى لا مظهر للشعر فيها، وقصائد للأحياء يحذون فيها حذو القدماء... "[2].

3-مضمون التقديمين:

3-1-تقديم سامي البارودي:

يلخّص البارودي في تقديمه جملة من الخصائص المتعلقة بالشعر وبالشاعر، كما يتناول الحديث عن الطابع الغنائي للشعر العربي، وكذلك البعد الفردي للتجربة الشعرية، والحث على تقليد طريقة القدامى في الكتابة، وهذا التقديم النظري للنص الشعري وللشاعر وجد بنيس أنه ذو مصادر ثلاثة هي:

"**1-** مصدر ديني: فالشاعر حين يكون مختارًا من طرف الله فإنّه هو الآخر ' لا ينطق عن الهوى ' وكلامه نور تلي مرتبته الكلام الإلاهي.

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

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

---

[1] - محمد بنيس: التقليدية ج1، ص= 79، نقلا عن (مجلة فصول، باب وثائق، المجلد الثاني، العدد الثاني، 1983 ص= 267...272).

[2] - المرجع نفسه، ص=82.

[3] - المرجع نفسه، ص= 80.

2-3- تقديم أحمد شوقي:

يرى بنيس أنّ التّماسك الموجود في تقديم سامي البارودي يكاد ينعدم في تقديم أحمد شوقي الذي " يعرض علينا رؤية مفتّتة ومتناقضة للشعر رغم أنّها تطمح للإحاطة بماضي الشعر العربي وحاضره ومستقبله "[1]، ومن جملة الرّؤى التي تناولها أحمد شوقي في تقديم ديوانه نجد:

1- " الشرائط الإجتماعية للإنتاج الشعري ولمنتجيه وللنص ومتلقيه.

2- وضعية النص السالبة لكل خصائص ومميزات النص الشعري الماضي من قبل منتجين قارّين 'فحول'، وقد إنعكست وضعية النص السالبة على المتلقي الذي أصبح الشعر ثقيلًا على نفسه، وبغيضًا إلى عقله السليم "[2].

3-تقويض غرض المدح الذي هو من بين أهم أغراض الشعر العربي القديم، لتبنّي إستراتيجية جديدة للنص الشعري أساسها الرؤية الكونية، إستراتيجية لها الفكر والخيال والمتعة، تفضي مباشرة إلى إنتقاد شعر المتنبي "[3].

هذا من جملة ما ركّز عليه أحمد شوقي في تعريفه للشعر، فهو ممّن لا يحبّذون الكتابة على طريقة القدامى خاصة إذا تعلّق الأمر بالأغراض الشعرية وسطوة غرض المدح المخصص للملوك والأمراء على باقي الأغراض الشعرية، فرأى أنّه لابدّ من طريقة أو إستراتيجية جديدة للكتابة كما اصطلح عليها شوقي تنطلق من حاضر الشاعر ومن واقعه الملموس، بحيث يُكتب هذا الشعر بلغة يفهمها القارئ ويتقبّلها، ومردّ هذا الحث على التغيير في كتابة الشعر العربي هو زيارة أحمد شوقي لأوروبا، واطلاعه على شعرهم الذي وجد أنّه يختلف عن الشعر العربي الذي يكتبه والذي يقتفي

[1] - المرجع السابق، ص =82.
[2] - المرجع نفسه، ص=82، 83.
[3] - المرجع نفسه، ص 83.

فيه أثر القدامى، لقد رأى أنّ دواوين الشعر القديمة أو دواوين الموتى كما اصطلح عليها لا مظهر للشعر فيها، لقد جعلت الشعر لا حياة فيه.

ولكن تبقى هذه الإستراتيجية التي يضعها الشاعر – والتي تتمثل في إعادة كتابة الشعر العربي الحديث وفق متطلبات الشاعر نفسه والزمن الذي يعيشه ووفق ما يطلبه القارئ حتّى لا يحس بالثقل عند قراءته للشعر– هي " مجرّد خريطة لأرض غربية يراها الشاعر في أوروبا (فرنسا)، ولا يقدر أن يطأها، أرض محرّمة، إنّها الجديد المحرّم الذي لا تستوعبه شرائط الإنتاج الشعري "[1]، تعتبر هذه الخطوة من أحمد شوقي بمثابة البداية في الإعلان عن الشعر الجديد الذي لابدّ أن يكون قريبًا من إنسان هذا العصر ومن مشاكله.

3–3– المشترك بين التقديمين:

يصل بنيس بعد استخلاص النقاط الموجودة في كلا التقديمين إلى وجود نقاط مشتركة بين الشاعرين حول مفهوم الشعر، حيث استطاع من خلالهما الوصول إلى تحديد تعريف مستقل للشعر العربي في تلك المرحلة والذي لخّصه في خمسة نقاط هي:

1– " الشعر هبة سماوية، وبها يكون نبوّة.

2– الشعر صناعة قواعدها في الشعر العربي القديم.

3– الشعر خيال يضبطه المعقول.

4– أجود الشعر هو المطبوع، صناعةً وخيالًا.

5– ميزة الشعر الوضوح، وبه تثبت حقيقته "[2].

من خلال ما سبق يمكن القول إن البارودي وشوقي لم يكونا السبّاقين في وضع التقديمين وقد أشرنا إلى ذلك في التمهيد، لأنّ التقديم سُنّة قديمة لازمت العديد من المصنفات العربية وخاصة ما تعلّق منها بالشعر والنثر، وهذا ما أكّد عليه بنيس في قوله أنّ " كلّ من البارودي وشوقي سار على سنّة عربيّة قديمة في تقديم الشعراء لدواوينهم، ولربّما كان أبو العلاء المعري من

[1] – المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2] – المرجع نفسه، ص =84.

بين أوائل الشعراء الذين وضعوا تقديمًا، ونذكر هنا تقديمه لكلّ من 'سقط الزند' و'لـــزوم مـــا لا يلزم'، وهي السنّة التي إتبعها شعراء آخرون عبر العصور المتوالية "[1].

4-وظائف التقديم:

سعى جيرار جينيت إلى وضع وظائف لكلّ عتبة من العتبات التي حدّدها ومن بينها المقدمة أو التقديم، وتتمثل الوظيفة المركزية لعتبة التقديم في " ضمان القراءة الجيدة للنص/ D'assuré au texte une bonne lecture "[2]. وتتضمن هذه الوظيفة المركزية شرطين مهمّين هما " الشرط الأوّل يحمـــل الضمانة، أي حائز على قراءة/ (Obtenir une lecture). أمّا الشرط الثاني فضروري، ولكن غير كاف بأن تكون هذه القراءة التي حاز عليها هذا النص جيدة "[3].

تتضمن وظيفة التقديم فعلين: فعل للقراءة، وفعل يشترط أن تكون القراءة جيّدة، وهـــذه الوظيفة يمكن أن نجدها في جميع التقديمات، ومن بينها تقديمات دواوين الشعراء. إنّ هذه الوظيفة تنضوي تحتها العديد من الوظائف لا يمكننا أن نستخلصها إلّا إذا أجبنا على سؤالين همـــا " لمـــاذا وكيف " بمعنى لماذا وضع كل من البارودي وشوقي التقديمين؟ ما الغرض من وراء هذين التقديمين؟ وكيف تمّ إنتاج النصوص عند كليهما؟ وقد عثر بنيس على نقطة مفادها أنّ التقديمين (البـــارودي وشوقي) مختلفين، وذلك إنطلاقًا من إعتماد " الديوان الأوّل على مسألة لماذا؟ وبالتالي على تقييم النص وبذلك يكون هدفه أدنى، فيما الديوان الثاني لشوقي يركّز تقديمه على مسألة كيـــف؟ أي على إخبار القارئ قبل تقييم النص "[4].

4-1- الوظائف الموجودة تحت سؤال لماذا:

كنا قد أشرنا في السابق إلى أنّ سؤال **لماذا؟** يركّز على التقييم، وهذا ما وُجِـــدَ في تقـــديم سامي البارودي وقد أشار جيرار جينيت إلى هذا في كتابه "عتبات"، وبهذا ينتقل التقديم من مجرّد

---

[1]- المرجع السابق، ص= 85.

[2]- عبد الحق بلعابد: عتبات، ص= 118.

[3] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها، نقلا عن (G.Genette: Seuils, page= 202.203)

[4] - محمد بنيس: التقليدية، ج1، ص= 86.

إفتتاح للكتاب أو الديوان إلى " مفتاح إجرائي وتوجيهي لتقييم الكتاب عامّة، وفهم النص وتقييمه من طرف القارئ على وجه الخصوص "[1]. ومن هنا إستخلاص الوظائف العديدة للتقديم ستتم إنطلاقًا ممّا يقوله هذا التقديم، ومن جملة الوظائف التي إستنتجها بنيس من تقديم البارودي هو " إتجاهه فورًا نحو الدفاع عن التقليد، وتوفر الديوان على وحدة رغم التنافر، وصدق القول الشعري ثم التبرّؤ من الشعر المدنّس والذي وجد سبيله إلى الديوان "[2]. سنحاول فيما يأتي تناول كل وظيفة على حدى بنوع من التفصيل حتى نتبيّن كيف وصل بنيس إلى هذه الوظائف.

4-1-1- الدفاع عن التقليد :

ويقصد به عدم خروج شعراء العصر الحديث عن طريقة العرب القدامى في الكتابة الشعرية، ويعتبر هذا المبدء من بين الأهداف التي يسعى البارودي للدفاع عنها في ديوانه، وقد صرّح بذلك من خلال بيتين من الشعر في تقديم ديوانه يقول فيهما:

تَكَلَّمْتُ كَالْمَاضِينَ قَبْلِي بِمَا جَرَتْ بِهِ عَادَةُ الْإِنْسَانِ أَنْ يَتَكَلَّمَا

فَلَا يَعْتَمِدَنِّي بِالْإِسَاءَةِ غَافِلٌ فَلَا بُدَّ لِإِبْنِ الْأَيْكِ أَنْ يَتَرَنَّمَا[3]

4-1-2-توفّر الديوان على الوحدة رغم التنافر:

يقدّم البارودي في تقديمه قضايا نظرية متعلّقة بالشعر والشاعر والمتلقي، وهذا الإحتفاء بالعناصر الثلاثة للعملية الإبداعية مع عدم تغييب أي عنصر منها يجعل التقديم شاملًا يجمع كل الأطراف، وهذا بشهادة بنيس نفسه حينما قال أنّ تقديم البارودي يتميّز " بالتّماسك الظاهر "[4]، وقد أشار جيرار جينيت إلى هذه الوظيفة في قوله أنّ التقديم " تظهر وحدته الشكلية والموضوعاتية

---

[1] – عبد الحق بلعابد: عتبات، ص= 119.

[2] – محمد بنيس: التقليدية، ج1، ص= 86.

[3] – المرجع نفسه، ص= 79، نقلا عن (محمود سامي البارودي: ديوان البارودي، ص= 3).

[4] – المرجع نفسه، ص= 82.

من خلال هذه الوحدة التي ترسم مشروع العمل، وتحدّد إستراتيجيته البنائية فوحدة العمل تدل على تماسكه وإنسجامه بدءًا من إستهلاله "[1].

4-1-3-صدق القول الشعري :

لقد عبّر جيرار جينيت عن هذه الوظيفة بالصدقية **"Véridicité"** ويقصد بها " مدى صدقية الكاتب فيما يكتبه في استهلاله عن عمله/ كتابه "[2]، وقد بدا هذا واضحًا عندما أعلن البارودي ولاءه للقديم، وأنّه يكتب على طريقتهم من خلال البيتين الشعريين السابقين، كما تحدّث أيضًا عن كيفية صياغة الشعر الجيّد بشكل واضح وملموس بعيدًا عن أيّ تناقض، حيث تحدث عن الإئتلاف بين الألفاظ والمعاني، وأن يكون واضحًا بعيدًا عن أي صنعة أو تكلّف ...إلخ، وهذا الوضوح في الأفكار يعكس الصدق عند صاحبه.

4-1-4-التبرّؤ من الشعر المدنّس:

تعتبر هذه الوظيفة من الوظائف التي حدّدها بنيس – التبرّؤ- والتي "لم يشر إليها جيرار جينيت ولها دلالة قويّة في سياق مفهوم الشعر كهبة سماوية "[3]، فالشاعر عند البارودي هو مثل النبي الذي لا ينطق عن الهوى، حيث يصبح كلامه يلي مرتبة كلام الله، وهذا يعني ضرورة العناية بقول الشعر، فليس كل من هبّ ودبّ يستطيع قول الشعر، ويقصد بالشعر المدنّس هو الشعر الذي يخلو من الخصائص التي كان قد حدّدها البارودي في تقديمه حين يقول " الشعر لمعة خيالية يتألّق وميضها في سماوة الفكر فتبعث أشعّتها إلى صحيفة القلب، فيفيض بلألائها نورًا يتصل خيطه بِأَسَلَةِ اللسان، فينفث بألوان الحكمة يَنْبَلِجُ بها الحالك، ويهتدي لدليلها السالك، وخير الكلام ما ائتلفت ألفاظه وائتلفت معانيه وكان قريب المأخذ بعيد المرمى سليمًا من وصمة التكلّف، بريئًا من عشوة التعسّف، غنيًّا عن مراجعة الفكرة، فهذه صفة الشعر الجيّد "[4].

---

[1] – عبد الحق بلعابد: عتبات، ص =120، نقلا عن (G.Genette: Seuils, p= 204.209.210)

[2] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] – محمد بنيس: التقليدية، ج1، ص=86.

[4] – المرجع نفسه، ص =79، نقلا عن (البارودي: ديوان البارودي، ص =3).

من خلال ما سبق نجد أنّ البارودي ركّز في تقديمه على مسألة "**لماذا**" ممّا جعل الهدف الحقيقي من التقديم هو تقييم النص الأدبي، وهذا يجعله ضمن العتبة السفلى إنطلاقًا من دفاعه على التقليد من جهة، وتبرّئه من الشعر الجديد أو المدنّس الذي لم يراع قواعد الشعر العربي القديم، وهذا كلّه يجعل البارودي ممّن تتقارب كتابتهم الشعرية بكتابة القدامى.

4-2- الوظائف الموجودة تحت سؤال كيف:

يركّز سؤال **كيف** على كيفية قراءة الكتاب أو الديوان " فبسؤال الكيفية نستطيع فهم الكتاب وعنوانه، والكشف عن معناه وتحديد جنسه وجمهوره وحتّى مواثيقه القرائية، وسياقاته المحمّلة، فسؤال الكيفية هو من بين الموجّهات المنظمة لقراءتنا أوّلًا أو أخيرًا "[1]، وهذا يعني أنّ سؤال الكيفية يهدف من ورائه أحمد شوقي إلى إخبار القارئ ويتضمن هذا الإخبار ما يلي " تكوين شعره وإختيار القرّاء والإشارة إلى السياق العام للديوان "[2]. سنحاول معرفة كل وظيفة من هؤلاء على حدى في تقديم شوقي:

4-2-1- تَكوين الشعر:

وسمّيت هذه الوظيفة عند جيرار جينيت " تَكَوُّن/ **Genèse** " ويقصد بها " إخبار القارئ عن أصل الكتاب وظروف تأليفه وتحريره "[3]، وهذا ما قام به أحمد شوقي وهو الإخبار عن تكوين شعره كيف كان يطمح إلى أن يكون ممّن يمدحون صاحب المقام الأسمى في البلاد "الخديوي" ومتى تحقّق له ذلك حتّى طلب الدراسة في أوروبا، وهناك إطّلع على شعر الغرب الذي وجده يختلف عن الشعر العربي، فرأى ضرورة تغيير كتابتنا الشعرية، وهذا التغيير سيبدأ به أحمد شوقي أوّلًا ثمّ يشارك غيره فيه، وقد صرّح بذلك قائلًا " طلبت العلم في أوروبا فوجدت فيها نور السبيل من أوّل يوم وعلمت أنّي مسؤول عن تلك الهبة التي يؤتيها الله ولا يؤتيها سواه، وإنّي لا أؤدّي

---

[1] – عبد الحق بلعابد: عتبات، ص= 121.

[2] – محمد بنيس: التقليدية، ج1، ص= 86.

[3] – عبد الحق بلعابد: عتبات، ص= 121، نقلا عن (G.Genette: Seuils, p= 215)

شكرها حتّى أشاطر الناس خيراتها التي لا تحدّ ولا تنفذ "[1]، فأضفى على قصائد المدح التي كان يكتبها شوقي للخديوي من" جديد المعاني وحديث الأساليب "[2].

4-2-2-إختيار القرّاء :

عُرِفَت هذه الوظيفة عند جيرار جينيت بـ " إختيار الجمهور/ Choix d'un public "، بمعنى أنّ التقديم لا يتوقف عند وظيفة إخبار القارئ بما يحتويه الديوان وتوجيهه فقط، وإنّما " بإمكانه أيضًا أن يختار جمهوره بتعيينه في الإستهلال، كأن يوجّه كتابه لفئة الشباب أو أن يوجه قصصه للأطفال، ورواياته لفئة النساء، وكذلك يمكن للأعراف الأدبية أن تلعب هذا الدور والتي أصبحت تعرف/ وتعيّن إختيار الجمهور "[3]، إنّ جمهور أحمد شوقي هو عبارة عن فئتين من القرّاء، الفئة الأولى تتضمّن الشعراء، أمّا الفئة الثانية تضمّ من يحبون قراءة الشعر، فأمّا بالنسبة للشعراء فقد كان خطاب شوقي اتجاههم صريحًا خاصة عندما بدأ يتحدث عن طريقة كتابتهم للشعر التي لا تختلف عن الشعر العربي القديم، ثمّ ذهب مباشرة للعمل على حثّهم على التغيير في أسلوب الكتابة عندهم تماشيًا مع العصر، كما تحدّث أيضًا عن قرّاء هذا الشعر الذين أصبحوا يجدون صعوبة في قراءة هذا الشعر نظرًا للغة الغامضة والمثقلة التي تُكتب بها القصيدة ، التي تضرب بجذورها إلى القصيدة العربية القديمة ممّا جعلها لا تمتّ بصلة بواقع أو حاضر هذا المتلقى.

4-2-3-الإشارة إلى السياق:

أو مؤشر السياق كما ورد عند جينيت / 'Indication du contexte'، وتتمثل الوظيفة الثالثة للتقديم في كونه " مؤشرًا لفهم السياق الذي ينخرط فيه الكتاب، ولا يمكن للقارئ فهمه بدونه فهو يضعه في حالة انتظار لأنّ الكتاب يُعَدُّ جزءًا من مجموعة كتب لابدّ أن تفهم في سياقها العام "[4] ويتمثل السياق العام لتقديم شوقي في تعريفه للشعر كيف كان في الماضي والحاضر والمستقبل

---

[1] – محمد بنيس: التقليدية، ج1، ص= 82، نقلا عن (مجلة فصول، ص= 269،268).

[2] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] – عبد الحق بلعابد: عتبات، ص= 121، نقلا عن (G.Genette: Seuils, p= 216.217)

[4] – المرجع نفسه، ص= 123.

وكذلك حديثه عن الشاعر والمتلقي، حيث يعمل الشاعر في تقديمه على إعطاء القارئ جملة من الإشارات التي تتعلّق بالشعر الجديد خاصة الشعر الذي كتبه عندما ذهب إلى أوروبا، فهو القائل " جعلت أبعث بقصائد المديح من أوروبا مملوءة من جديد المعاني وحديث الأساليب "[1]

4-3-الوظائف المشتركة:

إكتشف بنيس أنّ هناك وظائف مشتركة بين مجموعة وظائف "**لماذا**" المتعلقة بديوان سامي البارودي، و مجموعة وظائف "**كيف**" المتعلقة بديوان أحمد شوقي 'الشوقيات'، حيث يقول محمد بنيس أنّ " التقديمين معًا تتداخل فيهما بعض أغراض المجموعتين، فشوقي يتبرّأ من شعر المديح ولو بطريقة موارية، ثم إنّه والبارودي يشيران إلى النيّة في الإنتاج الشعري ويعرّفان الشعر "[2]، سنحاول أن نتناول كل وظيفة من هؤلاء على حدى:

4-3-1-التبرّؤ:

هذه الوظيفة مشتركة بين كلا التقديمين، فالبارودي تبرّأ من الشعر المدنّس وهو الذي يخرج عن مقاييس الكتابة في الشعر العربي القديم، كما تبرّأ شوقي في تقديمه من شعر المديح الذي طغى على جميع الأغراض الشعرية، فهو القائل أنّ " إنزال الشعر منزلة حرفة تقوم بالمدح ولا تقوم بغيره تجزئةً يجلّ عنها، ويتبرّأ الشعراء منها، إلّا أنّ هناك ملكًا كبيرًا ما خُلقوا إلّا ليتغنوا بمدحه ويتفنّنوا بوصفه ذاهبين فيه كلّ مذهب آخذين منه بكل نصيب "[3].

4-3-2- النيّة في الإنتاج:

تدخل هذه الوظيفة ضمن مجموعة وظائف "**كيف**"، وهي مشتركة بين الشاعرين، وتعرف هذه الوظيفة عند جيرار جينيت بالتصريح بالقصد **"Déclaration d'intention"** ويقصد بها " أن يعطي

[1] - محمد بنيس: التقليدية، ج1، ص=82.
[2] - المرجع نفسه، ص= 86.
[3] - المرجع نفسه، ص=81.

الكاتب تأويلًا للنص من خلال التصريح بقصديته كأن يقول: هذا ما أريد فعله/ قصده في الكتاب "[1]، وتصريح البارودي واضح في دفاعه عن التقليد وحرصه على المحافظة على القصيدة العربية القديمة، وإثبات حضور خصائصها في القصيدة الحديثة وقد كان التصريح عبارة عن بيتين من الشعر يقول فيهما:

تَكَلّمْتُ كَالْمَاضِينَ قَبْلِي بِمَا جَرَتْ بِهِ عَادَةُ الْإِنْسَانِ أَنْ يَتَكَلّمَا

فَلَا يَعْتَمِدَنّي بِالْإِسَاءَةِ غَافِلٌ فَلَا بُدّ لِإِبْنِ الْأَيْكِ أَنْ يَتَرَنّمَا [2]

أمّا شوقي فقد كانت نيّته في العدول عن كتابة القصائد المدحية التي تُقال للملوك وتعويضها بقصائد مدحية ولكن مملوءة بالمعاني الجديدة والأساليب الحديثة، حيث كتب قصيدة إلى الخديوي كان مطلعها غزلًا يقول فيها:

خَدَعُوهَا بِقَوْلِهِمْ حَسْنَاءُ وَالْغَوَانِي يَغُرّهُنّ الثّنَاءُ [3]

4-3-3-تعريف الشعر:

يقصد بهذه الوظيفة التعريف الجنسي عند جيرار جينيت /Définition générique، ويعمل المؤشر الجنسي " بتحديده لطبيعة العمل، هل هو عمل تاريخي أو فلسفي أو روائي أو شعري أو مسرحي "[4]، فمادام الكتابين هما عبارة عن ديوانين للشعر، فهذا يعني أنّ التقديمين سيتحدثان عن الشعر ومتعلّقاته (الشاعر والمتلقي) سواء عند سامي البارودي أو أحمد شوقي، وقد كنّا أشرنا إلى ذلك في عنصر مضمون التقديمين.

من خلال ما سبق يمكن الوصول إلى القول أنّ التقسيم بين وظائف التقديمين إلى مجموعتين (لماذا- كيف) الغرض منه هو تقسيم بنيس المتن المدروس إلى عتبة سفلى وعتبة عليا، " العتبة السفلى يمثلها البارودي، والعتبة العليا يمثلها شوقي "[5]، أمّا البحث عن المشترك بين التقديمين فكان

---

[1] – عبد الحق بلعابد: عتبات، ص= 123، نقلا عن (G.Genette: Seuils, p=227.232)

[2] – محمد بنيس: التقليدية، ج1، ص= 79، نقلا عن (سامي البارودي: ديوان البارودي، ص= 3).

[3] – المرجع نفسه، ص= 82، نقلا عن (مجلة فصول، ص= 268، 269).

[4] – عبد الحق بلعابد: عتبات، ص= 124، نقلا عن (G.Genette: Seuils, p=232.239)

[5] – محمد بنيس: التقليدية، ج1، ص= 87.

ضمن تداخل مجموعتي الوظيفتين حيث توصل بنيس إلى أنّ " كلاهما ينتمي إلى رؤيـــة واحـــدة بخصوص الهبة السماوية والشعر كصناعة، وهما المؤطران لرؤية شعرية "[1].

ومن هنا نجد أنّ التقديم لا يمكن لنا أن نتجاوزه، نظرًا لما يقدّمه من إيضاحات حول النص الشعري خاصة وأنّ بنيس لجأ على دراسته من أجل الإحاطة بالرّؤى والأفكار التي يقدّمها هؤلاء الشعراء حول شعرهم أو شعر المرحلة التي عايشوها، ومن جهة أخرى البحث عن التسمية اللائقة بشعر تلك المرحلة بدل تسمية الغرب له، وقد وجد بنيس أنّ البارودي يدخل ضمن العتبة السفلى إنطلاقًا من دفاعه عن التقليد، أمّا شوقي فيدخل ضمن العتبة العليا لأنّه أشار إلى ضرورة التغـــيير والتجديد في الشعر العربي.

ثانيا: تصنيف الدواوين:

وبتعبير آخر **'الفهرس'**، وهو ثاني عتبة يتناولها محمد بنيس في دراسته لـــدواوين الشـــعر العربي الحديث وبالتحديد " ديوان البارودي، والشوقيات لشوقي، وديوان الجواهري وديوان شاعر الحمراء أو روض الزيتون لمحمد ابن إبراهيم "، وتعتبر عتبة الفهرس " عنصرًا من عناصـــر الـــنص الموازي، واستبعاد جيرار جينيت له دون تعليل لا يقيّدنا بشيء "[2]، خاصة بعد اطلاعنا على كتاب "عتبات" الذي قام بتلخيصه عبد الحق بلعابد، لقد ركّز جيرار جينيت في كتابه على العديد مـــن العتبات من بينها: إسم الكاتب، العنوان، المؤشر الجنسي، المقدمة، الإهداء، الحواشي، الهـــوامش، والعناوين الداخلية. دون التطرّق إلى عتبة الفهرس، ما عدا التعريف الصغير الذي تطرّق إليه أثنـــاء تناوله للعناوين الداخلية ومكان ظهورها، ومن بين هذه الأمكنة نجد الفهرس الذي عـــدّه جـــيرار جينيت " أداة تذكيرية وتنبيهية في جهاز العنونة "[3].

لقد رأى بنيس أنّ لهذا العنصر أو هذه العتبة " وظائف نوعية في ماضي وحاضر الثقافـــة العربية، يجدر بنا تأمّلها في الشعر خاصة "[4]، إضافة إلى الوظيفة المركزية التي قد نستخلصها مـــن

---

[1] – المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] – عبد الحق بلعابد: عتبات، ص= 126، نقلا عن (G.Genette: Seuils, p= 321.322)

[4] – محمد بنيس: التقليدية، ج1، ص= 87.

قول جينيت، والتي تتمثل في تذكير وتنبيه القارئ لما يريد أن يقرأه، بمعنى أنّه يساعد القارئ على تسهيل عملية القراءة للكتاب، خاصة إذا كان لا يريد قراءته كاملًا، وإنّما يركّز على عنصر من عناصره فقط. لن نطيل الحديث حول وظائف الفهرس لأنّنا سنتطرق إليها بالتفصيل في عنصر مستقل، وبالتالي سنحاول معرفة كيف تعامل بنيس مع هذه العتبة؟ وماهي أمكنة وأزمنة ظهورها؟ ثمّ ماهي الوظائف التي استطاع تحديدها؟.

1-زمن ومكان ظهور التصنيف "الفهرس":

1-1-زمن ظهور الفهرس:

ويقصد به الزمن الذي تمّ فيه وضع الفهرس، والذي وجد بنيس أنّه غير مؤكّد في الدواوين الثلاثة (ديوان البارودي، ديوان الشوقيات وديوان الجواهري) حيث لم يذكر تاريخ وضعها ما عدا ديوان محمد ابن إبراهيم " شاعر الحمراء أو روض الزيتون " الذي كان التاريخ فيه مؤكّد " بتاريخ جمعه سنة **1969**م، ولكنّه عام وغير مفصّل لإقتصاره على الأغراض الشعرية "[1].

1-2- مكان ظهور الفهرس:

تعدّدت أمكنة ظهور الفهرس في الدواوين الشعرية الثلاثة، ففي ديوان البارودي يظهر الفهرس في نهاية الكتاب، ومادام الديوان يقع في جزأين فقد وقع الفهرس في نهاية كل جزء، والحديث نفسه بالنسبة لأحمد شوقي في ديوانه " الشوقيات " بأجزائه الأربعة حيث احتلّ الفهرس آخر كل جزء من الأجزاء، وكذلك ديوان الجواهري الذي ينقسم إلى أربعة أجزاء فكان موقع الفهرس فيها في نهاية كل جزء، أمّا ديوان " شاعر الحمراء أو روض الزيتون " لمحمد بن إبراهيم فيختلف مكان وضعه للفهرس حيث " في مقدمة الديوان ضُمّت أبواب الديوان، كما وردت في الفهرس، إلى تقديم الديوان، وهي بذلك تشذّ عن مكان الدواوين الأخرى "[2].

---

[1] – المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ومن هنا فقد ذكر الفهرس في الديوان محمد ابن ابراهيم في مقدمة الديوان، وفي نهاية الديوان أيضًا، وبالتالي نجد أنّ طريقة وضع الفهرس في نهاية الديوان لا تختلف عن طريقة وضعها في المصنفات القديمة التي كانت تضع فهارسها في آخر الكتاب.

2-طرق تصنيف الدواوين:

يحاول بنيس من خلال هذا العنصر النّظر في طرق التصنيف في الدواوين الشعرية الأربعة المعتمدة، لأنّ هذا سيساعده على القبض على أسباب أخرى قد تؤكد على أنّ هؤلاء الشعراء لهم علاقة بالثقافة العربية القديمة من خلال اتّباع طرق التصنيف القديمة في دواوينها الشعرية أم أنّهم يتبعون طرقًا أخرى تؤكد له على التجديد عند الشعراء، وقد لاحظ بنيس أنّ هناك أربعة طرق للتصنيف في الدواوين الشعرية لكلّ من (البارودي، وشوقي، والجواهري، ومحمد ابن إبراهيم)، فمنهم من كان تصنيفه للنصوص قائمًا على الحروف الأبجدية، ومنهم من كان تصنيفه على أساس الأغراض، ومنهم من يعتمد الطريقين معًا،ومنهم من اعتمد في تصنيفه على تاريخ نشر القصيدة، ومن هنا يمكن أن نتناول كل تصنيف على حدى من أجل معرفة علاقة هذه الأنماط من التصنيفات بالثقافة العربية القديمة.

2-1-تصنيف يرتب النصوص على الحروف الأبجدية:

يعود هذا النوع من التصنيف إلى التراث العربي القديم وبالتحديد إلى مطلع القرن الرابع الهجري " إلى أبي بكر الصولي الذي كان يرتب الدواوين التي صنعها للشعراء المحدثين على الحروف الأبجدية للقوافي "[1]. ونعثر على هذا التصنيف في ديوان البارودي بجزأيه الأوّل والثاني حيث اعتمد في تصنيف قصائده " حسب مطالعها، والترتيب الأبجدي لقوافيها "[2]، وكذلك هو نفس التصنيف الذي " خضع له الجزءان الأوّل والثالث من الشوقيات "[3] لأحمد شوقي.

---

[1] – المرجع السابق، ص= 88، نقلا عن (Amjad Trabulsi: La critique poetique des arabes, institus Français de Damas, Damas. 1955. page= 19)

[2] – المرجع نفسه، ص= 87.

[3] – المرجع نفسه، ص= 88 نقلا عن (الشوقيات: مطبعة الإستقامة بالقاهرة، سنة 1961).

2-2-تصنيف يرتب النصوص على الأغراض:

يرى بنيس أنّ هذا النوع من التصنيف أوّل ما ظهر في نهاية القرن الثالث وبداية القرن الرابع الهجري " وكان علي بن حمزة الأصفهاني المتوفي في بداية القرن الرابع الهجري أوّل من رتّب دواوين الشعراء المحدثين حسب أغراض القصائد "[1]، وقد اعتمد أحمد شوقي هذا النوع من التصنيف في الجزء الرابع من ديوانه 'الشوقيات' ومن جملة الأغراض الموجودة في هذا الجزء نجد " متفرّقات في السياسة، والتاريخ، والإجتماع، الخصوصيات، محجوبيات، وديوان الأطفال "[2]. وقد أكّد بنيس على أنّ تسمية أغراض الجزء الرابع لديوان 'الشوقيات' لها صلة بالتراث العربي القديم، فكلمة ' متفرّقات ' في حدّ ذاتها مستعملة في ديوان 'بلبل الغرام الكاشف عن لثام الإنسجام' لحسام الدين عيسى الحاجري في القرن السابع الهجري "[3]، أمّا 'الخصوصيات' و'محجوبيات' فتجريان على صيغة 'الطرديات' و'الموشحات'، أمّا 'ديوان الأطفال' فقد كان " مقتبسًا لبنائه هو الآخر من بعض عناوين نادرة لدواوين قديمة كديوان النجوم لخالد بن يزيد بن معاوية في القرن الأول الهجري "[4].

2-3- تصنيف يعتمد على الأغراض و الأحرف الأبجدية:

تجتمع الطريق الطريقتان معًا من التصنيف في الجزء الثاني من ديوان 'الشوقيات' لأحمد شوقي، وديوان "شاعر الحمراء أو روض الزيتون" لمحمد ابن إبراهيم وقد تنبّه بنيس إلى تصنيف الأغراض الذي وجد ابن إبراهيم يعمل على تفريع غرض المدح إلى المدائح والعرشيات، ثم تخصيص العرشيات بتسمية "الغرائد في القلائد" وهذا النّوع من التسميات يرى بنيس أنّ " بنيته التركيبية والإيقاعية تنتمي لبنية العناوين المسجوعة في جملة من دواوين المرحلة الممتدة من القرن الخامس إلى

---

[1] – المرجع السابق، ص= 88 نقلا عن (Amjad Trabulsi: La critique poetique des arabes, p= 19)

[2] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

القرن الثاني عشر الهجريين، كديوان إقتراح القريح وإجتراح الجريح لأبي الحسن علي بن عبد الغني الحصري القيرواني في القرن الخامس الهجري "[1].

أمّا باقي أغراض الجزء الثاني لديوان 'الشوقيات' فيوجد الوصف، النسيب، كما يشمل حروف القوافي من الهمزة إلى النون، وأمّا الأغراض التي تناولها محمد ابن إبراهيم في ديوانه 'شاعر الحمراء أو روض الزيتون' هي " العرشيات، المدائح، المراثي، الإخوانيات، الغزل، السياسة، المجتمع والوطنية، الفخر، الشكوى، الخمريات، الهجويات، الفكاهة، المجون، الطفولة، متفرّقات (الألغاز والشعر المسرحي)، اللزوميات والشعر الحر "[2]. وقد تمّ ترتيب القوافي " على الأبجدية المغربية وابتدئ بالمفتوح من القوافي ثم المضموم فالمكسور فالمسكّن، وعلى نفس الترتيب ما ختم منها بالهاء المسكنة "[3].

2-4-تصنيف يرتب النصوص على تاريخ الكتابة أو النشر:

وهو الذي لم يرد في تصنيفات ودواوين الثقافة العربية القديمة ما عدا ديوان واحد وهو ديوان المتنبي، الذي يعتبر من الدواوين النادرة التي " تتمتع بترتيب على تاريخ القصائد إلى جانب ترتيبه الأبجدي "[4]، وهذه الطريقة في التصنيف إستطاع بنيس الكشف عنها في ديوان الجواهري بأجزائه الأربعة، حيث وجد " إثباتًا لتاريخ القصائد هو بالأساس تاريخ النشر، وقد يتطابق في الأغلب الأعم مع تاريخ الكتابة إلّا أنّ عدم التطابق يعطي الأسبقية في التصنيف لتاريخ الكتابة ونادرًا ما نصادف قصائد دون تاريخ، وهي في هذه الحالة مرتبة من خلال السياق التاريخي الذي صنفت فيه "[5].

من هنا نجد أنّ تصنيفات دواوين الشعراء كلّها تمتدّ إلى قديم الثقافة العربية، من سامي البارودي، وأحمد شوقي، والجواهري، ومحمد ابن إبراهيم، ممّا يؤكّد لنا مرّة أخرى عدم خروج

---

[1] – المرجع نفسه، ص= 89.

[2] – المرجع السابق، الصفحة نفسها، نقلا عن (ديوان شاعر الحمراء، ص= 36).

[3] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] – المرجع نفسه، ص=89.

[5] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الشعراء على النّمط الأولي للكتابة، سواء ما تعلّق بالتقديمات الدواوين أو تصنيفاتها (الفهارس) التي لم يخرج أصحابها عن التراث. ولنا الآن أن نحاول النظر في الوظائف التي إستطاع بنيس تحديدها لعتبة الفهرس أو التصنيف.

1-وظائف تصنيف الدواوين:

كنّا قد أشرنا فيما سبق إلى وظيفة الفهرس التي تحدث عنها جيرار جينيت أثناء تناوله للعنوان في قوله " الفهرس أداة تذكيرية وتنبيهية في جهاز العنونة "[1]، إنّ هذه الوظيفة تتمركز حول تنبيه القارئ وتذكيره بما يحتويه الكتاب من عناوين ومن موضوعات، ولكن محمّد بنيس خرج عن إطار هذه الوظيفة انطلاقًا من قوله أنّه لن يتقيّد بما يقوله جينيت ليستنتج في الأخير وظيفة مركزيّة للفهرس هي " إرشاد جمهور القرّاء إلى طريقة هذا التصنيف "[2]، وذلك بحثًا عن طرق التصنيف عند هؤلاء الشعراء هل يرتبون دواوينهم على طريقة القدامى؟ أم أنّهم يتّبعون طرقًا جديدة في وضع فهارسهم؟ خاصة وأنّ مساعي بنيس في دراسته لهذه العتبة هي الوصول إلى تسمية الشعر العربي الحديث عند كل من البارودي وشوقي والجواهري ومحمد ابن ابراهيم، هل هو حركة إحياء وانبعاث؟ أو كلاسيكية جديدة كما سمّاها الغرب؟ أم أنّه شعر جديد له خصائصه التي تميّزه عن الشعر العربي القديم وعن الشعر الأوروبي؟ وقد وضع بنيس تحت الوظيفة المركزية للفهرس أو تصنيف الدواوين ثلاثة وظائف أساسية تتمثل في:

1-3- الوظيفة التربوية:

ويقصد من ورائها بنيس " مساعدة القارئ وتسهيل إختياره ما يريد بسرعة وترك ما لا يريد بيسر"[3]، وتتضمن هذه الوظيفة ثلاثة أنواع من التصانيف التي كنّا ذكرناها وهي: التصنيف

---

[1] – عبد الحق بلعابد: عتبات، ص= 126، نقلا عن (G.Genette: Seuils, p=321.322)

[2] – محمد بنيس: التقليدية، ج1، ص= 90.

[3] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الذي يعتمد الحروف الأبجدية، والتصنيف الذي يعتمد الأغراض، والتصنيف الذي يعتمد الطريقتين معًا، الحروف الأبجدية والأغراض الشعرية.

3-2- الوظيفة السياقية:

تقوم هذه الوظيفة " على عملية التسهيل في قراءة النصوص حسب تسلسلها الـــزمني "[1]، بمعنى أنّ القارئ إذا أراد قراءة قصيدة شوقي التي ألقاها في يناير سنة **1926**م، وهي نكبة دمشق، فعليه العودة إلى تصنيف الديوان، والذي سيساعده في ذلك هو التصنيف المعتمد على تاريخ إنتاج هذه القصيدة أو تاريخ نشرها.

3-3- الوظيفة التأويلية:

وتساعد هذه الوظيفة على فتح باب التأويل أمام القارئ، ويمكن أن يســـاعده التصـــنيف الذي يعتمد الأغراض، فإن كانت دوافعه دينية سيحصر نفسه في الغرض المتعلق بالقصائد الدينيـــة المتعلقة مثلًا بمدح الرسول صلّى الله عليه وسلّم، وقد تكون الـــدوافع سياســـية أو إجتماعيـــة... وهكذا.

ومن خلال ما سبق نصل إلى القول بأنّ دراسة بنيس للنص الموازي 'تصنيف الـــدواوين' ووظائفه إستطاع أن يصل إلى تحديد العتبة العليا والسفلى في الدواوين الشعرية المعتمدة " فالترتيب على الحروف الأبجدية هو عتبته السفلى (ديوان البارودي، وجزءان من ديوان الشوقيات)، فيمـــا ديوان الجواهري يخرج على القاعدة القديمة بتبنّي تصنيف يعطيه العتبة العليا "[2]. ومن هنا نجـــد أنّ عنصر التصنيف الذي تغاضى عنه جيرار جينيت له أهمية كبيرة في الحكم على الكتاب أو الديوان بامتداده في طريقة وضعه للتصنيفات إلى الثقافة العربية القديمة أو أنّه مجدّد في طريقته، هذا بغـــض

[1] – المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

النّظر عن الوظائف التي إستطاع أن يلحقها بهذه العتبة، إضافة إلى الوظيفة التي كنّا قد توصلنا إليها من خلال تعريف جينيت للفهرس.

ثالثا: عناوين الدواوين:

يعدّ العنوان عنصرًا من عناصر النص الأدبي وهو بمثابة نص موازي له أهمية كبيرة في فـــك لغز النص، وتأتي أهمية العنوان من أنّه أوّل ما نراه من الكتاب وأوّل ما يواجه القارئ أثناء إنتقائه للكتاب، فهو علامة بارزة تطبع الكتاب أو الديوان، ورغم أهمية العنوان، إلّا أنّ البحث في مجالـــه جاء متأخرًا، لقد " أهملت الثقافة العربية القديمة مسألة العنوان في الشعر، في حين أكّدت عليه في النصوص السردية والنقدية والعلمية "[1]، وحتّى الفكر الغربي كذلك حيث يرى بنيس أنّ " الشعرية العربية القديمة لم تهتم بقراءة ما يحيط بالنص من عناصر أوبنيتها أو وظيفتها وكذلك هو كتـــاب الشعرية لأرسطو أيضًا "[2].

لقد كان مردّ هذا التغييب أو التهميش للعنوان هو اعتباره عنصرًا هامشـــيًا لا يســـتحق الوقوف عنده، فكانوا ينتقلون مباشرة إلى قراءة النص الأدبي دون عمل أيّ اعتبار لـــه، ولكـــن سرعان ما تغيّر الوضع حيث تمّ الانتباه لأهمية هذا العنصر في كشف أسرار النص، وبهذا "لم تبـــق عناوين الأعمال الأدبية مجرّد أوعية ومؤشرات خارجية تخضع لوظائف 'تعليمية' أو معلوماتية مبنية على رؤية مفكّكة للمعرفة والحياة والكون والإنسان، وإنّما صارت تؤدّي وظائف مهمّة وأساسية في تفسير النص من الداخل، سواء كان قصيدة شعرية أو مسرحية (...)، كما تـــؤدّي وظـــائف مهمّة وأساسية فيما يتعلّق بالمحيط الخارجي الذي ينتمي إليه هذا النص أو ذاك "[3].

لقد تنبّه النقاد في الغرب في العصر الحديث إلى العنوان الذي يساهم في كشـــف دلالات النص، ويأتي على رأس هؤلاء (ليوهوك LeoHok) في كتابه' سمة العنوان/La marque du titre الصادر سنة **1973**م، الذي يرى أنّ أيّ دراسة للنص الأدبي يجب أن تكون البداية فيها تنطلق من العنوان

---

[1] – رشيد يحياوي: الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، إفريقيا الشرق، المغرب، لبنان، دط، 1998، ص=107.

[2] – محمد بنيس: التقليدية، ج1، ص=77.

[3] – بدري عثمان: وظيفة العناوين الروائية الواقعية لنجيب محفوظ بين السياق الخارجي والداخلي، مجلة معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، عدد: 1، 1992، ص= 81، 82.

لأنّه " مجموع الدلائل اللسانية من كلمات وجمل وحتّى من نصوص قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعينه وتشير لمحتواه الكلي ولتجذب جمهوره المستهدف "[1]، ثمّ جيرار جينيت الذي أفاد في دراسته من (ليوهوك) من خلال كتابه عتبات 'Seuils' الصادر سنة **1987**م، ويعتبر هذا الكتاب من أهم الكتب التي تناولت العتبات النصية ومن بينها العنوان، غير أنّ وما يهمنا في هذا الصدد هو تصوّر جيرار جينيت للعنوان، وكيفية توظيف بنيس لمفاهيمه في استنطاق عناوين الدواوين الشعرية لكلّ من البارودي وشوقي والجواهري ومحمد بن إبراهيم في كتابه " الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها " في الجزء الأوّل التقليدية.

1-العنوان عند جينيت:

يعتبر العنوان عند جينيت من أهم العناصر التي يستند إليها النص الموازي " وهو عبارة عن كتلة مطبوعة على صفحة العنوان الحاملة لمصاحبات أخرى مثل إسم الكاتب أو دار النشر"[2]، ويرى جينيت أنّ العنوان لا يأتي غالبًا وحده وإنّما في الغالب يكون له مرافق، وهذا المرافق يكون عنوانًا فرعيًا: (Sous titre) أو مؤشرًا جنسيًا، وهذا الأخير يقوم بتحديد طبيعة الكتاب إن كان قصة أو رواية أو شعرًا، بمعنى أنّ العنوان يخضع للمعادلة التالية:

" - عنوان + عنوان فرعي.

- عنوان + مؤشر جنسي "[3]

أمّا المعادلة الأولى " عنوان + عنوان فرعي " نجدها في ديوان محمد ابن ابراهيم " شاعر الحمراء أو روض الزيتون "، إنّ الشطر الأوّل من العنوان " شاعر الحمراء " هو العنوان، أمّا الشطر الثاني من العنوان " روض الزيتون " هو العنوان الفرعي. أمّا المعادلة الثانية " عنوان + مؤشر جنسي " تنطبق على " ديوان البارودي "، إنّ هذا العنوان يتضمن العنوان وفي نفس الوقت يتضمن المؤشر الجنسي، فكلمة الديوان هي عبارة عن مؤشر جنسي لأنّها توضّح جنس أو طبيعة الكتابة الموجودة داخل الكتاب، فبمجرّد سماع كلمة ديوان يتبادر مباشرة في ذهن القارئ بأنّه شعر

---

[1] - رشيد يحياوي: الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، ص=115.

[2] - عبد الحق بلعابد: عتبات، ص= 67، نقلا عن (G.Genette: Seuils, p= 60)

[3] - المرجع نفسه، ص= 68.

البارودي، وقد أضاف عبد الحق بلعابد تعريفًا ملخصًا للعنوان من خلال أطرافه المتمثلين في: المرسل والمرسل إليه، حيث يقول " أنّ العنوان عقد شعري بين الكاتب والكتابة من جهة وعقد قرائي بينه وبين جمهوره وقرّائه من جهة، وعقد تجاري/إشهاري بينه وبين الناشر من جهة "[1]، كل طرف من هؤلاء لم يتغاضى محمد بنيس في الحديث عنه، وسنعرف ذلك في العناصر الآتية.

2- العنوان عند بنيس:

إنطلق بنيس في دراسته للعنوان من خلال ما قدّمه جيرار جينيت، حيث استهلّ دراسته بتحذير كان قد قدّمه جينيت في كتابه "عتبات"، ويتضمن هذا التحذير عدم التساهل في قراءة العنوان أو محاولة تبسيطه، حيث يقول " ربّما كان التعريف نفسه للعنوان يطرح أكثر من أيّ عنصر آخر للنص الموازي بعض القضايا ويتطلب مجهودًا في التحليل، ذلك أنّ الجهاز العنواني كما نعرفه منذ النهضة (...) هو في الغالب مجموعة شبه مركّبة أكثر من كونها عنصرًا حقيقيًّا، وذات تركيبية لا تمسّ بالضبط طولها "[2]. إنّ هذا التحذير مردّه السلطة التي يمارسها في عملية القراءة، إذ يبدو تأثيره واضحًا على كل عملية تأويلية للنص الأدبي.

يأتي العنوان دائمًا محمّلًا بدلالات كثيرة متعلقة بالنص، فهو جزء من الأجزاء المهمة في النص الأدبي فقد " يكون العنوان بكامله جملة أو كلمة من القصيدة ينتقيها الشاعر دون غيرها لكونه يراها بؤرة أو مرتكزًا يشدّ إليه باقي الكلمات المسهمة في النسيج اللغوي للنص "[3]، وهذا لا يعطينا الحق في تغييبه أو إختزاله أو تبسيطه، فالعناية به لابدّ أن تكون مثل العناية بباقي عناصر النص، إنّ الأسئلة التي سيخضع لها محتوى النص سيخضع لها العنوان أيضًا ، إنّ العنوان " في النص الشعري ليس مجرّد خادم للنص وتابع له، قد نخسر رهانات كثيرة في قراءتنا ونحن نعبر سريعين نحو ما نعتبره قصيدة، مخلفين العنوان في الآثار المتلاشية للقراءة "[4].

---

[1] – المرجع نفسه، ص= 71.

[2] – محمد بنيس: التقليدية، ج1، ص= 91، نقلا عن (G.Genette: Seuils, p= 54)

[3] – رشيد يحياوي: الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، ص=112.

[4] – المرجع نفسه، ص= 107.

وكذلك لا يفوتنا شكل العنوان قد يحتوي كلمة واحدة، أو أكثر، هذه الكلمة أو الكلمات المتعدّدة قد تختزن دلالات كثيرة متعلقة بالنص، وذلك من خلال لجوئه إلى الرمز " فهو أوّل شيفرة رمزية 'symbolical code' يلتقي بها القارئ، فهو أوّل ما يشد انتباهه وما يجب التركيز عليه وفحصه وتحليله، بوصفه نصًا أوليًا يشير، أو يخبر، أو يوحي بما سيأتي "[1]. ودون أن ننسى الأبعاد التناصية للعنوان الّتي تحيلنا إلى مرجعية تفيدنا في تأويل النص الأدبي "... فخلف العنوان والأسطر الأولى، والكلمات الأخيرة، وخلف بنيته الداخلية وشكله الذي يضفي عليه نوعًا من الإستقلالية والتميّز، ثمّة منظومة من الإحالات إلى كتب ونصوص وجمل أخرى ..."[2].

ولعلّ الأهمية التي يكتسبها العنوان هو ما جعل جينيت يحذّرنا من اختزاله أو تبسيطه، فعن طريق العنوان " تتجلّى جوانب أساسيّة أو مجموعة من الدلالات المركزية للنص الأدبي "[3]، كما له علاقاته التي ينسجها خلسة مع النص، ممّا يعطيه الحق في إعادة النّظر من طرف النقاد والإعتراف بوجوده والكشف عن دلالاته. وعلى هذا الأساس نظر محمد بنيس إلى العنوان على أنّه " كوكبة من الإشارات المشعّة المحيطة بالديوان – الكتاب – وقد تجمهرت على غلافه أو ورقته الأولى "[4]، وقد أشار بنيس إلى تقسيم جيرار جينيت للعنوان إلى ثلاثة أقسام وهي: العنوان الأصلي والعنوان الفرعي والتعيين الجنسي الذي يقصد به جنس النص إن كان شعرًا أو رواية أو مسرحية ...إلخ، وعلى أساس هذا التقسيم سيقرأ بنيس عناوين الدواوين الشعرية، ويبحث في مكان وزمن ظهورها.

3- أمكنة وأزمنة ظهور العناوين:

3-1-أمكنة ظهور العناوين:

[1] – بسام موسى تطوس: سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، الأردن، دط، دت، ص=53.

[2] – ميشال فوكو: حفريات المعرفة، ت. سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، دط، 1986، ص =23.

[3] – صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص=277.

[4] – محمد بنيس: التقليدية، ج1، ص=91.

قبل أن نرى مكان ظهور العناوين في الدواوين الشعرية التي تناولها بنيس نعود إلى جيرار جينيت باعتباره الوحيد الذي فصّل في هذا الموضوع إضافة إلى إفادة بنيس منه، حيث حدّد جينيت أربعة أماكن يظهر فيها العنوان وهي:

ا– الصفحة الأولى للغلاف.

ب– في ظهر الغلاف.

ج– في صفحة العنوان.

د– الصفحة المزيّفة للعنوان " وهي الصفحة البيضاء التي تحمل العنوان فقط وربّما لا نجدها في بعض السلاسل الطباعية "[1].

وعند الرجوع إلى الدواوين الشعرية المعتمدة نجد أنّ أمكنة العناوين تختلف من ديوان إلى آخر، فالبارودي مثلًا نجد العنوان مثبّت عنده على الواجهة، ويقصد بالواجهة هنا هي " الجزء الأوسط من الغلاف الذي يقع في مكان جمع وخياطة أوراق الكتاب، والذي عادة ما يكون مرئيًّا بعد ترتيب الكتاب على الرفوف "[2]، وكذلك شوقي أيضًا يحتلّ عنوانه نفس المكان الذي احتلّه عنوان البارودي، وأمّا العنوان الفرعي في كلا الديوانين (البارودي: ديوان البارودي، وشوقي: الشوقيات) فقد كان عبارة عن أرقام، فعند البارودي نجد (1 – 2)، وشوقي نجد (1، 2، 3، 4)، إنّ هذه الأرقام تجسّد عدد الأجزاء في كل ديوان على حدى.

وقد تنبّه محمد بنيس إلى مسألة مهمة في العناوين الفرعية، وهي العارضة الموجودة بين الرقمين (1 – 2)، والفاصلة الموجودة بين الأرقام (1، 2، 3، 4)، حيث يرى أنّ الفرق بين العارضة والفاصلة له دلالة، وهي أنّ " الأولى تنبّه لجمع الجزأين معًا من الديوان في مجلّد واحد، فيما الثانية (الفاصلة) تشير إلى انفصال أجزاء الديوان عن بعضها بعضًا في أربعة أجزاء "[3].

أمّا ديوان الجواهري فيحتلّ العنوان عنده مكانين هما: الأولى في وجه الديوان، ويقصد بها جينيت الصفحة الأولى للغلاف، بينما المكان الثاني هو واجهة الديوان، والتي سبق وأن عرّفناها،

---

[1] – عبد الحق بلعابد: عتبات، ص= 70، نقلا عن (G.Genette: Seuils, p=64.69)

[2] – محمد بنيس: التقليدية، ج1، ص= 91.

[3] – المرجع نفسه، ص= 91.

وهو المكان الأكثر رؤية للكتاب أثناء تموضعه في الرفوف. وأمّا ديوان ' شاعر الحمـــراء أو روض الزيتون ' فالعنوان يقع في الورقة الأولى للديوان أي الصفحة الأولى للغلاف، هذا فيمـــا يتعلّـــق بالعنوان، أمّا العنوان الفرعي فنجده في ديوان الجواهري (المجلد الأول، والمجلـــد الثـــاني، والمجلـــد الثالث، والمجلد الرابع) قد احتلّ مكانين في الديوان هما: الأوّل يقع في الصفحة الأولى للغـــلاف، وأمّا الثاني يقع في وسط الواجهة، بينما العنوان الفرعي لديوان محمد بن إبراهيم فقد جاء تحـــت العنوان الأصلي 'ديوان شاعر الحمراء' وهو 'روض الزيتون'، ويفصل بين هـــذين العنـــوانين أداة العطف " أو" وتفيد هذه الأداة " تعدّد المعاني وهي هنا بمعنى التخيير، تترك الفصل بـــين العنـــوان والعنوان الفرعي مبهمًا "[1].

وقد تنبّه بنيس إلى مكان وجود عنوان 'ديوان شاعر الحمراء' في أعلى الصـــفحة، وهـــذا التمظهر المكاني للعنوان يجعله أسبق إلى تسمية الديوان، وربّما قد يشتهر به أكثر مـــن العنـــوان الفرعي الذي هو 'روض الزيتون' هذا الأخير الذي يستبعده بنيس كثيرًا حيث يستعمل العنـــوان الأوّل فقط 'ديوان شاعر الحمراء' لأنّ " روض الزيتون كان يمكن أن يضمّ نصوصًـــا أخـــرى أو يحذف أو يعدّل في بعض النصوص "[2].

3-2- أزمنة ظهور العناوين:

إنّ الإختلاف واضح في أزمنة الدواوين الشعرية، وقد حدّد جيرار جينيت الـــزمن الـــذي يمكن إعتماده في العنوان حيث يقول: " العنوان يكون ظهوره في تاريخ صدور طبعتـــه الأصـــلية الأولى "[3]، ولكن محمد بنيس يذهب إلى البحث في الأزمنة وكذلك الظروف التي تمّ وضع العنوان فيها، فالبارودي مثلًا وضع عنوانه بعد عودته من المنفى بين **1900**م و**1904**م، وأمّا شوقي فقد كان تاريخ وضع العنوان عنده يرجع إلى إقامة شوقي في فرنسا (باريس) وصلته الحميمة بشكيب أرسلان سنة**1892**م.

---

[1] – المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[2] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] – عبد الحق بلعابد: عتبات، ص= 70، نقلا عن (G.Genette: Seuils, p =70)

وأمّا عن صدور عنوان 'ديوان الجواهري' لأوّل مرة فكان في سنة **1928**م في بغداد من مطبعة النجاح، لنصل إلى عنوان 'ديوان شاعر الحمراء أو روض الزيتون' فقد إختاره محمد ابن إبراهيم بنفسه في الثلاثينات، ونقصد هنا العنوان الفرعي 'روض الزيتون' لأنّ الديوان لم يطبع في حياة الشاعر وإنّما بعد وفاته، وكان ذلك في نهاية الستينات أين تشكلت لجنة وقامت بتسمية الديوان بـ:'شاعر الحمراء أو روض الزيتون' سنة **1969**م.

4- مرسل العنوان:

وقد عُرِفَ عند جيرار جينيت " بالمعنون / **Titeur** " أو" المرسل/ **destinateur** "، حيث يرى " أنّ الواضع للعنوان أو بأكثر دقّة بأنّ المرسل للعنوان قانونًا هو الكاتب كما يمكن وضع هذا العنوان بإيعاز من الناشر أو المحيط التأليفي "[1]، وهذا ما لاحظه بنيس على عناوين الدواوين الشعرية حيث وجد أنّ الإختلاف الذي وُجد في أمكنة وأزمنة ظهور العنوان في الدواوين الأربعة قد تسرّب أيضًا إلى مرسل العنوان، لقد وجد أنّ بعض العناوين لم يكن أصحاب الديوان هم من أرسلوهم، بل تكفّلت لجان التأليف والنشر بوضعهم.

إنّ مرسل العنوان في ديوان أحمد شوقي 'الشوقيات' "يعود لمرسله شكيب أرسلان "[2]، وكذلك عنوان محمد ابن إبراهيم 'ديوان شاعر الحمراء أو روض الزيتون' لم يكن هو من وضعه بكامله وإنّما فكّر في شطر من العنوان فقط وهو 'روض الزيتون' وتتمثل دلالة هذا العنوان في أنّه " اسم لأحد أحياء مراكش وبه كانت سكنى الشاعر ابن ابراهيم ولكن وافته المنية قبل أن يطبع ديوانه ويضع لع العنوان الذي كان قد اختاره، فتكفّلت لجنة ملكية بطبع الديوان مع وضع العنوان المناسب للديوان وهو ديوان شاعر الحمراء أو روض الزيتون، وتتكوّن هذه اللّجنة من: الطيب المريني، مبارك الكتاني العدلوني، محمد بنبين، أحمد الشرقاوي إقبال، وعلي بن المعلم التاورتي "[3]، أمّا ديوان البارودي والجواهري فهما الواضعان لعنوانيهما.

---

[1] – المرجع السابق، ص= 72، نقلا عن (G.Genette: Seuils, p= 77)

[2] – محمد بنيس: التقليدية، ج1، ص= 92.

[3] – المرجع نفسه، ص= 78 نقلا عن (ديوان شاعر الحمراء أو روض الزيتون، ص: ت ث).

5-وظائف العنوان:

لم يغادر بنيس عتبة العنوان دون أن يضع نصب عينيه تحديد وظائفه، حيث يحاول هـــذه المرة الإنصات إليه من أجل الوصول إلى الوظائف التي يتضمّنها، والتي يقدّمها للنص الأدبي، وعلى الرغم من اطلاعه على وظائف العنوان التي توصل إليها جينيت في كتابه 'عتبات' التي تتمثل في" الوظيفية التعينية أو التعنينية (F.De désignation) ، والوظيفة الوصـــفية (f.descriptive) ، والوظيفـــة الإيحائية (F.connotative) ، والوظيفة الإغرائية (F.séductive)"[1]، إلّا أنّه استطاع الوصول إلى وظائف أخرى في عناوين الدواوين الشعرية، وهنا يطرح السؤال نفسه، هل هذه الوظائف التي حـــدّدها جينيت متعلقة بالعنوان في النص الشعري والنص النثري معًا؟ أم أنّ لكلّ واحد منهما وظائف على حدى؟ وماهو السبب في استنتاج بنيس وظائف غير التي حدّدها جينيت للعنوان؟ هل هو عائد إلى طبيعة النص الشعري الذي يأبى الإنصياع لما تقوله المناهج والنظريات؟.

يبدو أنّ جينيت أثناء حديثه عن وظائف العنوان في النص الأدبي لم يحدّد نوع الـــنص إن كان نثرًا أو شعرًا بالرغم من الإختلاف القائم بينهما، وإنّما تحدّث بصفة عامة، ومن جهة أخرى لم يفتح الباب للقارئ بإمكانية وصوله إلى وظائف أخرى غير التي اقترحها، ومن خلال ما قدّمـــه بنيس أثناء قراءته للعنوان في النص الشعري بدا واضحًا أنّ حصر وظائفه أمر في غاية الصـــعوبة، على خلاف النصوص الأخرى، إنّ تحديد وظائف العنوان يكون " ممكنًا في الدراسات العلمية، أو الكتابات التاريخية، أو العلوم الإنسانية كما في مألوف الأسامي في باب التاريخ والحضارة والعلوم الإنسانية، حيث لا يكفي أن يكون العنوان مجرّد أداة تعيين، وإنّما يكون اعتصارًا للنص، وإعلامًا بفحواه حتّى إذا ما قُرئ شَفَّ عن الموضوع، ودلّ عليه رأسًا، مثل تاريخ الخلفاء للسيوطي(...)، فإنّه من الصعب حصر وظائف العنوان في الأعمال المبدعة شعرًا وروايةً، وقصةً. هذه هي البدهـــة

---

[1] – عبد الحق بلعابد: عتبات، ص= 86،87،88، نقلا عن (G.Genette: Seuils, p =95...97):

"– الوظيفة التعيينية: هي التي تعين اسم الكتاب وتعرف به للقراء بكل دقة وبأقل ما يمكن من إحتمالات اللبس.

– الوظيفة الوصفية: هي التي يقول العنوان عن طريقها شيئًا عن النص، وهي المسؤولة عن الإنتقادات الموجهة للعنوان.

– الوظيفة الإيحائية: هي أشد ارتباطًا بالوظيفة الوصفية ولهذا دمجها جينيت مع الوظيفة الوصفية.

– الوظيفة الإغرائية: هي أن يكون العنوان مناسبًا مغريًا جاذبًا قارئه المفترض، ومحدثًا تشويقًا وانتظارًا لدى القارئ."

الأكثر بروزًا للباحث في أمر العنونة في الإبداع "[1]. ومن خلال ما سبق وصل بنيس إلى تحديد الوظائف التالية [2]:

5-1- الوظيفة الوصلية التربوية:

وتتمثل الوظيفة الوصلية في الوصل بين التعيين الجنسي أي اسم الكتاب "الديوان" وبين صاحب الديوان والذي عرف بإسمه مثل "ديوان البارودي، وديوان الجواهري"، والوظيفة التربوية تتمثل في ادخال إسم الشاعر في حدّ ذاته في العنوان، الذي له جمهوره الذي يتتبع قصائده، فهذا يسهّل على القارئ معرفة صاحب الديوان والإتجاه مباشرة إلى قراءة قصائده.

5-2-الوظيفة التربوية التقييمية:

أمّا الوظيفة الأولى كنّا قد أشرنا إليها والتي تقوم على إدماج إسم الشاعر ضمن عنوان ديوانه مثل أحمد شوقي سمّي ديوانه 'بالشوقيات' نسبة إلى صاحبه، أمّا الوظيفة التقيمية وهي نسبة القصائد إلى إسم الشاعر المشهور (أحمد شوقي)، إلّا أنّ اسم الشاعر لم يبقى على حاله وإنّما ألحقت به تغييرات تتمثل في " محو التعيين الجنسي ويحتفظ بكلمة واحدة من اسم الشاعر شوقي وإضافة علاقة نسبة المؤنث الجمع إلى إسم الشاعر الذي أصبح معرّفًا بالألف واللام وبذلك نقرأ في الكلمة الواحدة كلًّا من اسم الشاعر وقصائده "[3]، وهذا النمط من العناوين ليس جديدًا في الشعر العربي بل هو متداول في الثقافة العربية القديمة حيث توجد العديد من الدواوين الشعرية " في القرن الأول للهجرة والسادس والسابع للهجرة التي تستعمل مثل هذه العناوين نجد من بينها: العبّاسيات، النّجديات، العراقيّات، الروميّات، الحجازيّات ..."[4].

5-3- الوظيفة التربوية الإيحائية:

---

[1] - بسام موسى قطوس: سيمياء العنوان، ص=49.
[2] - محمد بنيس: التقليدية، ج1، ص= 93 .94.
[3] - المرجع السابق، ص= 93.
[4] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

تدخل الوظيفة الأولى في عنوان 'ديوان شاعر الحمراء أو روض الزيتون' لمحمد ابن ابراهيم، وتدخل الوظيفة التربوية في العنوان الأول ' ديوان شاعر الحمراء ' حيث التعيين الجنسي 'الديوان ' المصحوب بكنية الشاعر "شاعر الحمراء" مقتد في ذلك " ببعض التسميات الحديثة مثل 'شاعر النيل ' التي أطلقت على حافظ إبراهيم (...) هذا العنوان يعيد بناء العنوان في ضوء كل من التقليد الشعري العربي وضوء علاقة النص الأثر (شاعر النيل...) بالنص الصدى (شاعر الحمراء)"[1].

أمّا الوظيفة الإيحائية فتتمثل في الطرف الثاني من العنوان "روض الزيتون" ويقصد به الحي الذي يسكن فيه محمد ابن إبراهيم، ومن هنا إنتقل الحي من " سياق المسكن الحقيقي (الحي) إلى المسكن الرمزي (الديوان) تخلّى عن دلالة التقرير ليكتسب دلالة الإيحاء"[2]، ويشكل عنوان ابن إبراهيم بذلك العتبة العليا على خلاف عناوين الدواوين الأخرى لأنّ عنوانه " لم يكن منفصلًا عن العناوين التي أصبح الرومانسيون العرب يُسمّون بها دواوينهم. وهكذا فإنّ النص الأثر على مستوى العنوان سيكون من خارج القديم في حالة محمد بن إبراهيم "[3]، أمّا العتبة السفلى فيحتلّها كل من عنوان شوقي والبارودي والجواهري، لأنّ صيغة العنوان عندهم تمتدّ إلى الثقافة العربية القديمة.

رابعا: عناوين النصوص:

1- تمهيد:

تحدّث محمد بنيس فيما سبق عن جملة من العتبات النصية من بينها تقديمات الدواوين وتصنيفات الدواوين وعناوين الدواوين، إلّا أنّه لم يخرج من العتبة الأخيرة دون أن يتناول عناوين النصوص الشعرية التي تتضمّنها الدواوين المدروسة ضمن المتن التقليدي، وقد انطلق بنيس في دراسته لهذه العتبة من خلال " شعرية مفتوحة على إنتقاء أدوات من خارج حقل الشعرية، فاصلًا بذلك بين إنتقائية الأدوات وإنتقائية الهدف التي لا نغترّ بها أو نستلم لها "[4].

---

[1] - المرجع نفسه، ص= 94.

1 - المرجع السابق، الصفحة نفسها.

[3] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] - المرجع نفسه، ص= 106.

لقد صرّح بنيس من خلال قوله هذا أنّه لن يتقيّد في دراسته لعناوين النصوص بما قدّمه جيرار جينيت في دراسته لهذه العتبة، وإنّما سيسير على نفس الطريق التي سار عليها في إعادة قراءته للشعر العربي الحديث، هذا النص الذي كان يثبت في كل مرّة قابليته للاحتمالات المنهجية، كما أنّ " قضاياه أوسع من أن يحيط بها ما تمّ إنجازه إلى الآن، تبعًا لسيلان مصطلح الشعر العربي الحديث، وتدفق الأسئلة، وتعدّد منهج القراءة "[1]، ومن هنا لجأ بنيس إلى أدوات أخرى من شأنها أن تستنطق عتبة العنوان وتحقق له قراءة حسنة للنص الأدبي.

يعتبر العنوان من العتبات النصية التي تحملنا إلى فضاءات النص الشعري، وهو من العناصر الأولى التي يقابلها القارئ وتستوقفه قبل أن يشرع في عملية قراءته قراءته للقصيدة " والعنوان في القصيدة – أيّة قصيدة – هو آخر ما يكتب منها، والقصيدة لا تولد من عنوانها، وإنّما العنوان هو الذي يتولّد منها، وما من شاعر حق إلّا ويكون العنوان عنده هو آخر الحركات، وهو بذلك عمل في الغالب عقليّ وكثيرًا ما يكون إقتباسًا محرّفًا لإحدى جمل القصيدة، وعلى الرغم من (لا شاعرية) العنوان فإنّه هو أوّل ما يداهم بصيرة القارئ "[2]، ونظرًا لهذه الأهمية الكبيرة التي يكتسيها العنوان في النص الشعري، لا يمكننا التغافل عنه أو التعامل معه كحلية أو زينة للنص. إنّ قراءتنا للنصوص الشعرية لا يمكن أن تستقيم بعيدًا عن الإطّلاع على هذه العتبة النصية وإعطائها حقّها من التأويل مثلها مثل النص.

إنّ هذه الأهمية التي للعنوان جعلت له سلطة تمكنه من إقامة علاقة قويّة مع النص الشعري، ممّا جعل الأسئلة الموجهة قبل أن تمسّ النص الشعري تمسّ العنوان أوّلًا، فكلّ مقاربة تسعى إلى استنطاق النص وكشف أسراره لا بدّ لها أن تبدأ بالعنوان ثمّ تذهب إلى النص، ولهذا على " الدارس أن يراعي وظيفة العنوان في تشكيل اللغة الشعرية، ليس فقط هو مكمّل ودال على النص، ولكن أيضًا من حيث هو علامة لها بالنص علاقات اتصال وانفصال معًا. علاقة اتصال باعتباره وُضِعَ في الأصل لأجل نص معيّن، وعلاقة انفصال باعتباره يشتغل كعلامة لها مقوّماتها

[1] – المرجع نفسه، ص=23.

[2] – عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، دت، ص=263.

الذاتية كغيرها من العلامات المنتجة للمسار الدلالي الذي نكوّنه ونحن نؤوّل النص والعنوان معًا "[1].

إنّ هذه الأهمية تعطيه الحق في أن يحتل مكانًا ضمن الأسئلة النقدية التي تطرح نفسها على المبدع والناقد كل يوم، ويُسجّل أيضًا ضمن الأعمال النقدية المهمّة التي يجب أن تُسَخِّر لها دراسات وأبحاث جادّة تتكفل باستقصاء العنوان وإعطائه ما يستحق من عناية، وذلك لأنّه انتقل من إطار كان يصفه البعض بالهامشية، والبعض الآخر يعتبره حلية وزينة للنص، إلى عنصر هام وجزء لا يتجزأ من القصيدة، وربّما يحتوي النص بكامله أو الرسالة المتوجهة إلى القارئ، يختزن في طيّاته الدلالات المتعلقة بالنص الشعري، وكل هذه الإمتيازات وفّرت له سلطة تخوّله توجيه عملية قراءة القصيدة الشعرية.

ومن هنا وانطلاقًا من التصريح الذي أشار إليه بنيس حول عدم تقيّده بما جاء به جينيت حول مقاربة العنوان، أشار في كتابه إلى جملة من الأبحاث التي تناولت العنوان، ومن ضمنهم أبحاث أفادت من " وظائف اللغة التي كان حدّدها ياكسبون، والمتمثلة في الوظيفة المرجعية، الوظيفة الشعرية، والوظيفة الندائية، وقد تصل إلى الوظيفة التعيينية، والوظيفة التحريضية، والوظيفة الإيديولوجية، كما حدّدها هنري ميتران "Henri Mitteran"، وكل هذه الوظائف تُسَوِّرُ العنوان بسلطة تروم إخضاع المرسل إليه، إضافة إلى ما جاء به جيرار جينيت من وظائف "[2] وغيرها من الأبحاث.

إلّا أنّ بنيس ركّز في تحليله للعنوان على ما قدّمه "جان كوهن " في الستينات والذي أشار إلى إختلاف وضعية العنوان في النص الشعري عنه في النص النثري، حيث يرى " أنّ النثر – علميًا كان أم أدبيًا – يتوفر دائمًا على العنوان، أي أنّ العنونة من سمات النص النثري، لأنّ النثر قائم على الوصل والقواعد المنطقية، بينما الشعر يمكن أن يستغني عن العنوان مادام يستند إلى اللاإنسجام ويفتقر إلى الفكرة التركيبية التي توحّد شتات النص المبعثر، وبالتالي قد يكون مطلع

[1] – رشيد يحياوي: الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، ص=110.
[2] – محمد بنيس: التقليدية، ج1، ص= 107.

القصيدة عنوانًا لها"[1]، وقد استطاع الوصول إلى أنّ العنوان في النثر له " وظيفة الدلالة على ترابط أجزاء قول أو خطاب أو نص، وهذا ما لا يتحقّق في الشعر"[2].

ومن هنا فإنّ العنوان في النص النثري له وظيفة الإنسجام والترابط بين أجزاء النص على عكس العنوان في النص الشعري " له خصوصيته المائزة له حتّى عن عناوين أنماط وأنواع أدبية أخرى كعنوان الرواية مثلًا التي أمام صاحبها متّسع من الإختيارات لانتقاء عنوان يفيد الحدث أو المكان أو الزمان أو الموضوعات (...) الشاعر الحديث يصطدم بِتَمَنُّع عوالم يبنيها إنطلاقًا من لغة تعبيرية محتجبة في دلالاتها ومتحوّلة في معانيها ومتداخلة في مقاصدها، بذلك يواجه سؤال العنوان مواجهة ليست أقلّ من مواجهته لسؤال الإبداع ذاتها وهي تعانده وتراوغه قبل أن تسمح بولوج بعض منافذها في لحظة سديمية غامضة "[3].

ومن هنا نصل إلى القول أنّنا لا نعثر على الإنسجام والترابط في النص، خاصة إذا كان الشعر العربي الحديث الذي يصعب فيه القيام بعملية عدّ أو إختزال لعناصره، إنّ " القصيدة كون متعدّد الأضلاع والأبواب، وما العنوان إلّا الباب الأوحد لدخول البيت الرمزي "[4]، وهذا يعني أنّ التعامل مع هذا الباب – العنوان – ليس بالأمر السّهل والهيّن لأنّه يحتوي كثافة دلالية قد تلخّص ما هو موجود في النص الشعري بكامله.

وقد إنطلق بنيس في دراسته لعتبة العنوان عند كل من البارودي من خلال قصائده " تذكر الشباب، معارضة المتنبي، أيد المنون، حكمة الأهرام "، وأحمد شوقي من خلال قصائده " نهج البردة، حفّ كأسها الحبيب، يا غاب بولون، سلام من صبا بردى، رمضان ولّى، يا نائح الطلع، ذكرى دنشواي"، ومحمد ابن إبراهيم من خلال قصائده " الشطرنج الناطق، معارضة، الدمعة الخالدة، ليلة الغرباء، إعترافات شاعر"، ومهدي الجواهري من خلال قصائده " يا فراتي، أيّها

---

[1] – د.جميل حمداوي: السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، عدد: 03 ، مجلد: 25، الكويت،1997، ص= 98.

[2] – محمد بنيس: التقليدية، ج1، ص=108.

[3] – رشيد يحياوي: الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، ص=107.

[4] – محمد بنيس: التقليدية، ج1، ص=108.

المتمرّدون، أنا، تحرّك اللّحد، دجلة في الخريف، يا دجلة الخير، سلامًا عيد النضال"[1]، وقد تنـــاول هذه العناوين من خلال رصد البنية النحوية لها.

2- البنية النحوية للعناوين:

2-1- العنوان:

يركّز بنيس في دراسته للعنوان على كل من أحمد شوقي ومحمد ابن إبراهيم والجـــواهري، نظرًا لإحتواء قصائدهم على العناوين عكس قصائد سامي البارودي التي تضمّنت العناوين الفرعية، وتعود أسباب غياب العنوان في قصائد البارودي هو كتابته على طريقة القدامى الذين أهملوا مسألة العنوان في الشعر وربّما يعود سبب هذا الإهمال إلى " أنّ القدماء كانوا يستعجلون سماع القصيدة أوّلًا. فلهذا جاراهم الشعراء وأعفوهم من مشقّة الوقوف عنـــد العنـــاوين الشـــعرية "[2]، ولهـــذا سنخصص الحديث عن سامي البارودي أثناء تناولنا لعنصر العناوين الفرعية. وقد خضعت هـــذه العناوين للتحليل من خلال

نوع العنوان الشاعر	مركب إسمي	جمـــــلة		البنية النحوية
		إسمية	فعلية	
- أحمد شوقي	-نهج البردة. -ذكرى دنشواي.	/	/	-خبر (مضاف) + مضـــاف إليه. -مبتدأ + نعت.
- محمد ابن إبراهيم	-الشطرنج الناطق. -الدمعة الخالدة.	/	/	- مبتدأ + نعت. - مبتدأ + نعت.

[1] - المرجع نفسه، ص= 100، 101.

[2] - رشيد يحياوي: الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، ص= 107.

– محمد مهدي الجواهري	– أنا. – دجلـــــــــة في الخريف.	– يـــــا دجلـــــة الخير. – سلامًا عيـــــد النضال.	– تحرك اللّحد	– خبر. – خبر + حرف جر+ مجرور. – أداة النـــداء + منـــادى مضاف + مضاف إليه. – مفعـــول بـــه + منـــادى مضاف + مضاف إليه. –فعل + فاعل.

الكشف عن البنية النحوية لها، وسنوضّح ذلك من خلال الجدول الآتي:[1]

يطرح الجدول العديد من الملاحظات لعلّ أهمها هي:

1– عناوين شوقي وابن إبراهيم تعتمد قانون المركب الإسمي.

2– عناوين الجواهري تختلف عنهما حيث تشمل قانون المركب الإسمي إضـــافة إلى الجمـــل الإسمية والفعلية.

يتّبع محمد بنيس عملية تحويل العناوين من خلال تقدير الضمير الغائب فيها، ويقصد بنيس من وراء ذلك كلّه أن " بالتحويل نستطيع الوصول إلى تحديد الوظائف في مستوى الخطـــاب "[2]، والضمير الغائب هنا هو المبتدأ "**هذا**" أو "**هذه**"، والتحويل هنا يشمل فقط العناوين التي تتبع قانون المركب الإسمي فنحصل على العناوين التالية:

1– "**هذا** نهج البردة.

[1] – الجدول هو من وضع محمد بنيس، ما عدا البنية النحوية فهي من وضعنا، ويمكن الإطلاع عليه في كتاب: محمد بنيس: التقليدية، ج1، ص= 111.

[2] – المرجع السابق، ص= 112.

2- **هذه** ذكرى دنشواي.

3- **هذه** ليلة الغرباء.

4- **هذه** إعترافات شاعر.

5- **هذه** دجلة في الخريف.

6- **هذا** أنا"[1].

أمّا بالنسبة للمركبات التي بنيتها النحوية تتكون من "مبتدأ + نعت" فإن الغائب هنا هو ضمير الفصل'هو- هي'، الذي يحوّل النعت إلى خبر كالتالي:

1- الشطرنج **هو** الناطق.

2- ليلة **هي** الغرباء.

ومن هنا يمكن أن نحدّد الوظائف التي يتمحور حولها العنوان، وهي " الوظائف الوصفية والوظائف الإيحائية "[2]، لن نحاول التفصيل في هذه الوظائف لأنّنا سنتناول كل واحدة منهما على حدى.

2-2- العنوان الفرعي:

قبل أن نتحدث عن كيفية تعامل بنيس مع العنوان الفرعي نحاول أن نحيطه ببعض التوضيحات المتمثلة في التعريف، إنّ العناوين الفرعية أو الداخلية مثلما وردت عند جيرار جينيت في كتابه عتبات ' Intertitres ' في كتابه 'عتبات' هي" عناوين مرافقة أو مصاحبة للنص، وبوجه التحديد في داخل النص كعناوين للفصول والمباحث والأقسام والأجزاء للقصص والروايات والدواوين الشعرية ..."[3]، وتعمل هذه العناوين الفرعية أو الداخلية على " زيادة الإيضاح وتوجيه القارئ المستهدف، ويمكن أن يلجأ إليها الناشر لضرورة تقنية وطباعية، كما يعتمدها الكاتب لداع فنيّ أو جماليّ"[4].

---

[1] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2] - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] - عبد الحق بلعابد: عتبات، ص= 124، 125، نقلا عن (G.Genette: Seuils p= 301.312)

[4] - المرجع نفسه، ص= 125.

وقد عمل بنيس على التركيز على البارودي باعتباره الوحيد الذي يستغني على العنوان ويعوّضه بالعنوان الفرعي، وهذا ليس بعيدًا عن الشعر العربي القديم " الذي غيّب العنوان وعوّضه بصيغ بديلة تنهض بوظيفة مشابهة "[1]، ومن بين هذه الصيغ نجد " التأكيد على حسن المطالع لما رأوه في ذلك من آثار تحدث في المتلقي وتكون بمثابة إغراء يشدّ لمتابعة القصيدة (...)، أو الجمل التي تسبق القصائد والمقاطع والأبيات المفردة والواردة إمّا في ثنايا دراسات نقدية أو تراجم أو مصنفات تدوينية. وتتضمّن هذه الجمل نعوتًا تقوم مقام العنوان بحيث ترشد للنص محدّدة له هويّة وخصوصية تميّزه عن غيره من النصوص قصيرة كانت أو طويلة "[2]، وتتمثل الصيغة الثانية التي عرفت في الشعر العربي القديم في 'قال:' وهذا النوع من الصيغ تمّ العثور عليه في نصوص البارودي حيث اعتبرها بنيس بمثابة عناوين فرعية ألّا أنّ 'قال' لم تتوفر في القصائد ككل، وإنّما قام بتقديرها وذلك من أجل تحديد وظائفها، وقد تمّ تحليل العناوين الفرعية على الشكل التالي:

أ-1- "'قال': ⟵ فعل متبوع بنقطتي تفسير.

2- 'قال يصف الربيع' ⟵ فعل + فعل + فاعل + مفعول به.

ب-1- 'حكمة، غزل، هجاء' ⟵ خبر.

2- 'حكمة، نصح، فخر، هجاء' ⟵ خبر**1** + خبر**2** + خبر**3** + خبر**4** .

3- 'وصف سحابة' ⟵ خبر مضاف + مضاف إليه.

4- 'شكوى الغربة وفقدان الحبيب' ⟵ خبر مضاف + مضاف إليه + نعت + مضاف معطوف ومضاف إليه.

5- 'نسيب وغزل' ⟵ خبر + أداة عطف + خبر.

6- 'ذم للأحمق' ⟵ خبر + حرف جر + مجرور"[3].

---

[1] - رشيد يحياوي: الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، ص= 107.

[2] - المرجع نفسه، ص= 107، 108.

[3] - محمد بنيس: التقليدية، ج1، ص=109.

قسّم بنيس العناوين الفرعية إلى مجموعتين (أ و ب)، المجموعة الأولى هي عبارة عن جمل فعلية تبدأ ،بالفعل 'قال' أمّا المجموعة الثانية فهي عبارة عن مركبات إسمية تستغني على الفعل 'قال'، وحتّى يتمكن بنيس من تحديد الوظائف في هذه العناوين الفرعية لجأ إلى توحيد المجموعتين وذلك عن طريق تحويل المركبات الإسمية في المجموعة الثانية إلى جمل فعلية، أين تمّ تقدير العنصر الغائب في الإسناد وهو المبتدأ المحذوف 'هذا أو هذه' بالفعل 'قال' فتصبح مجموعة العناوين الفرعية على الشاكلة التالية:

1–"' **قال** حكمة'، 'قال غزلًا'، 'قال هجاءًا'.

2–'**قال** حكمة، نصحًا، فخرًا، هجاءًا'.

3–'**قال** يصف سحابة'.

4–'**قال** يشكو الغربة وفقدان الحبيب'.

5–'**قال** نسيبًا وغزلًا'.

6–'**قال** ذمًا للأحمق'"[1].

لقد ذهب بنيس إلى توحيد المجموعتين وبالتالي إلى الإنتقال من التحليل النحوي إلى تحليل الخطاب. إنّ إضافة العنصر الغائب في المجموعة الثانية من الناحية النحوية يمكن الإستغناء عنه، أمّا من ناحية مستوى الخطاب فالأمر يختلف، إنّ إضافة مصطلح **'قال:'** يساعدنا لا محالة في تحديد وظيفة العنوان، حيث يرى بنيس أنّ هذا الملحق وهو **'قال:'** " يتأهّل لإحتلال الصدارة في تعيين الوظيفة، وقد أصبحت وظيفته محصورة في النسبة إلى القائل (الشاعر)، وأصبحت القصيدة التي قالها هي المفعول به "[2].

إنّ هذا التعامل مع العنوان الفرعي في تحديد وظائفه بدا أمرًا صعبًا للغاية، حيث احتاج بنيس إلى تحويل العناوين الفرعية وإبراز العنصر الغائب فيها، سعيًا منه للوصول إلى الوظيفة الأساسية للعنوان الفرعي، ومن هنا يمكن القول مع بنيس " أنّ العناوين الفرعية التي تتكوّن من جمل قد تطول بحيث تصبح تقديمًا للقصيدة، وهذا الأخير يتحوّل إلى خطاب يمكن دراسته، على

[1] – ا لمرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2] – المرجع السابق، ص= 110.

عكس العناوين الفرعية ذات المركب الإسمي التي لا يمكن إعتبارها خطابًا إلّا إذا تمّ تحويلها بتقدير العنصر الغائب فيها كما وجدنا في المجموعة الثانية من العناوين الفرعية عند سامي البارودي "[1].

وقد قام بنيس بإحصاء العناوين الفرعية الموجودة في ديوان سامي البارودي، فاكتشف أنّ عناوينه الفرعية متمحورة بين الجمل الفعلية والمركب الإسمي، فأمّا الجمل الفعلية فقد كانت مستحوذة على المتن، بينما المركب الإسمي كان موجودًا في الفهرس، وأثناء المقارنة بين عدد هذه العناوين الفرعية وطولها، فوجد أنّ المركب الإسمي في العناوين الفرعية هو الذي يسود بكثرة في الديوان وبالتحديد في المتن.

1- وظائف عناوين النصوص:

3-1- وظائف العنوان:

إنطلق بنيس في تحديد وظائف العنوان من خلال تحليله للبنية النحوية للعناوين، وقد إستطاع الوصول إلى وظيفتين تحكم عناوين النصوص الشعرية، وبالتحديد أحمد شوقي، محمد ابن إبراهيم، والجواهري ما عدا سامي البارودي لأنّه كما رأينا في السابق قصائده تخلو من العناوين وذلك إقتداءًا بالشعر العربي القديم. وتتمثل هاتين الوظيفتين في: الوظيفة الوصفية والوظيفة الإيحائية.

3-1-2- الوظيفة الوصفية:

وهي الوظيفة التي حدّدها جيرار جينيت التي يقول فيها العنوان شيئًا عن النص، فلو نأخذ مثلًا قصيدة شوقي بعنوان " نكبة دمشق " وهي القصيدة التي قيلت لإعانة منكوبي سوريا سنة **1926**م، والتي مطلعها:

سَلَامٌ مِنْ صَبَا (بَرْدَى) أَرَقُّ وَدَمْعٌ لَا يُكَفْكَفُ يَا دِمَشْقُ

[1] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وَمَعْذِرَةَ اليَرَاعَـــةَ وَالقَوَافِـــــــــــــي جَلَالُ الْرُّزْءِ عَنْ وَصْفٍ يَدِقُ[1]

يحتوى هذا العنوان على النص الذي يحاول فيه الشاعر وصف نكبة دمشق، لقـــد كـــان العنوان واضحًا حيث أفاد القارئ بمضمون النص، وبالتالي يصبح العنوان كتفسير لما سيأتي بعده، وهذا يأخذنا إلى القول أنّ العنوان يختزل الدلالات الموجودة في النص، ممّا يجعل الوظيفة الوصـــفية أقرب إليه، وتسود الوظيفة الوصفية العناوين ذات المركب الإسمي " نهج البردة، ذكرى دنشواي، الشطرنج الناطق، الدمعة الخالدة، ليلة الغرباء، إعترافات شاعر، أنا ودجلة في الخريف "، والجمـــل بنوعيها الإسمية والفعلية " سلامًا عيد النضال، يا فراتي، أيّها المتمرّدون، يا دجلة الخـــير، وتحـــرّك اللحد "، وتنسحب من هذه الوظيفة وظيفتان هما: الوظيفة الأولى يتجه فيها العنوان " نحو تعـــيين مرجعية النص، وتعرف هذه الوظيفة " عنـــد كـــانتوروويس Kantorowics بالوظيفـــة المرجعيـــة F.Referencielle"[2] المرتبطة بالسياق، وهنا يتم التواصل بين النص والقارئ الذي يقـــوم بتحديـــد مرجعية النص ، وذلك بالإحالة على موضوع الرسالة (النص الشعري) إبتغاء التواصل الفوري مع السامع- القارئ، وإختزال الفرق التأسيسي بين دلالية اللغة الشعرية ومعنى الخطـــاب، وإبتغـــاء تواصل كهذا يعيدنا للرؤية الشعرية فيما هو يبرز ثانية مسألة التواصل في النص الشعري وقراءتـــه ".[3]

وتتمثل الوظيفة الثانية في تعيين غرض النص الشعري، ومل دام الشاعر سامي البـــارودي يصف في قصيدتة " نكبة دمشق "، فهذا يعني أنّ الغرض هو الوصف، وعلى العموم فإنّ هـــاتين الوظيفتين ليستا الوحيدتين في هذا العنوان وإنّما يرى بنيس أنّهما يتكاملان مع وظيفة أخرى وهي الوظيفة الندائية حيث " إثارة المرسل إليه تتّخذ من المرجعية هدفها، "[4]، وتعمل هذه الوظيفة أثناء عملية التواصل التي تتم بين القارئ والنص أو بين القارئ والعنوان، أين يسعى العنوان إلى التأثير في القارئ ولفت إنتباهه حتّى يقرأ العنوان ويحاول أن يستحضر جميع الإيحاءات والدلالات الخفيـــة والظاهرة المرتبطة به، ويتّخذ العنوان جملًا تتضمّن صيغة النداء سواءًا كانت صيغة النـــداء فيهـــا

[1] – محمد بنيس: التقليدية، ج1، ص= 257، نقلا عن (الشوقيات، ج2، ص= 73).
[2] – عبد الحق بلعابد: عتبات، ص= 88.
[3] – المرجع نفسه، ص= 112.
[4] – محمد بنيس: التقليدية، ج1، ص= 113.

ظاهرة مثل " أيّها المتمردون "، " يا فراتي "، " يا نخلة الخير "، أو مضمرة مثل "سلامًا عيد النضال".

3-2-2-الوظيفة الإيحائية:

يرى بنيس أنّ هذه الوظيفة ملتصقة بالوظيفة الشعرية التي هي " النبرة المتصلة بالرسالة لحسابها الخاص "[1] وهذا يعني أنّ العنوان هو جزء من النص، وما ينطوي على النص من حيث اللغة ينطوي عليه هو كذلك، فكما نجد أنّ النص الأدبي هو مجموعة من الأدلة التي تحمل دلالات خفية فكذلك هو العنوان هو دال من الأدلة يضمر تحته العديد من الدلالات والإيحاءات التي تثير مخيّلة القارئ وتذهب به إلى مجموعة من التأويلات نظرًا للكثافة الدلالية التي يتضمّنها العنوان والتي قد تشمل النص الشعري بأكمله، ويمكن أن نعثر على هذه الوظيفة في عنوانين فقط هما: " الدمعة الخالدة"، و"تحرك اللّحد " لكلّ من محمد ابن إبراهيم والجواهري. إنّ هذين العنوانين من منظور بنيس يتداخلان نصيًا مع عناوين نصوص الرومانسية العربية، خاصة في إعتمادهما عنصر الإيحاء والإبتعاد عن الأسلوب المباشر.

وهذا يعني أنّ المتن التقليدي ليس كل قصائده تعتمد نفس العناوين، وإنّما هناك ما لم تتوفر فيه العناوين مثل ديوان سامي البارودي، الذي لم يُعثر على عناوين لنصوصه الشعرية والتي تكفّل بنيس بوضعها، ومن الشعراء من وضع لبعض القصائد العنوان وترك الأخرى للجان النشر والتأليف، أوللقارئ وضعها، ومنهم من وضع العناوين إلّا أنّ عناوينه أثبتت اختلافها عن عناوين قصائد شعراء المتن التقليدي ومن بينهم محمد مهدي الجواهري في 'تحرّك اللحد'، 'يا دجلة الخريف' ...إلخ، وكذلك محمد ابن ابراهيم في 'الشطرنج الناطق'، 'الدمعة الخالدة'، كل هذه العناوين توحي بالجدّة نظرًا لغموضها الذي يفتح الباب للقارئ في إعطائها العديد من الدلالات.

إنّ عنصر العنوان لم تتوفر عليه قصائد الشعر العربي القديم، بينما قصائد الشعر العربي الحديث أعطت أهمية لهذا العنصر" العنوان سمة العمل الفني أو الأدبي الأول، من حيث هو يضم

[1] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها، نقلا عن (Ronan Jackobson: Essai de linguistique générale, op, cit, p= 218)

النص الواسع في حالة إختزال وكمون كبيرين، ويختزن فيه بنيته أو دلالته أو كليهما في آن، وقد يضمّ العنوان الهدف من العمل ذاته أو خاتمة القصة وحلّ العقدة فيها "[1].

إلّا أنّ هذه الأهمية كانت متفاوتة بين شعراء المتن التقليدي منهم من ركّز في عنوانه على صيغة 'قال:' ومنهم من آثر أن يكون العنوان أكثر من كلمة يعطي من خلالها فكرة حول القصيدة، ومنهم من اختار العنوان الذي يحمل في طيّاته جملة من الدلالات مشركًا القارئ في عملية تأويله لهذا العنوان، وكل هذا يعتبر تأكيدًا آخر على تفرّد الذات الكاتبة في كتابتها.

2-3- وظائف العنوان الفرعي:

لم يتحدث جيرار جينيت عن وظائف العنوان الفرعي، " وهذا الصمت يدل على أنّها هي نفسها وظائف العنوان الرئيسي مع مراعاة خصوصية كل منهما "[2]، ولكن عبد الحق بلعابد إستطاع أن يؤكّد على الوظيفة الوصفية لأنّ " العناوين الداخلية كبنى سطحية هي عناوين واصفة/شارحة (Meta-titre) لعنوانها الرئيسي كبنية عميقة، فهي أجوبة مؤجلة لسؤال كينونة العنوان الرئيسي لتحقق بذلك العلاقة التواصلية بين العناوين (الداخلية والرئيسية) والنص"[3].

كنّا قد أشرنا سابقًا إلى أنّ قصائد البارودي هي الوحيدة التي لا تمتلك عناوين لنصوصها وما تمّ العثور عليه هو العناوين الفرعية ومن أمثلة ذلك 'قال يصف الربيع'، إنّ هذا العنوان الفرعي سيكون لا محالة مرتبطة بالقصيدة التي تصف الربيع ومرتبطة أيضًا بصاحبها وهو الشاعر، ومرتبطة بالعنوان الرئيس وهو "ديوان البارودي"، فعندما يقول سامي البارودي في ديوانه " قال يصف الربيع " هذا العنوان الفرعي يؤكّد على أنّ البارودي هو الذي يصف الربيع وليس شاعرًا آخر وبالتالي هو صاحب هذه القصيدة، كما لا يفوتنا فإنّ هذا العنوان الفرعي يوضّح غرض القصيدة وهو الوصف (وصف الربيع)، ومن هنا يمكن القول أنّ الوظيفة الأساسية التي ينطوي عليها العنوان الفرعي في قصائد البارودي هي " النسبة إلى القائل (الشاعر) "[4] بمعنى تعيين صاحب النص وهو

---

[1] – بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص= 39.

[2] – عبد الحق بلعابد: عتبات، ص= 126.

[3] – المرجع نفسه، ص= 126-127.

[4] – محمد بنيس: التقليدية، ج1، ص =110.

الشاعر سامي البارودي. والتعيين هنا لإسم البارودي لم يكن مباشرة وإنّما باستعمال ضمير الغائب في قوله "قال يصف الربيع" والتقدير هو "قال البارودي يصف الربيع". وهاته الوظيفة لم يشر إليها جيرار جينيت عندما تحدث عن العنوان الرئيس أو العناوين الفرعية، ويمكن أن نربطها بالوظيفة التعيينية وهي " التي تعين إسم الكاتب وتعرف به للقراء بكل دقة وبأقل ما يمكن من إحتمالات اللبس "[1].

أمّا الوظيفة الأخرى التي أشار إليها بنيس في العناوين الفرعية (الداخلية) هي الوظيفة الوصفية والتي يقصد بها جيرار جينيت " أن يقول العنوان عن طريقه شيئًا عن النص "[2] ويتمثل ذلك في وصف البارودي لفصل الربيع وذلك انطلاقًا من اعتبار العناوين الفرعية (الداخلية) هي عناوين واصفة شارحة للنص.

إنّ تحديد وظائف العنوان والعنوان الفرعي لا يتوقف عند هذا الحد فحسب، وإنّما الباب مازال مفتوحًا، حيث يرى بنيس أنّ هذا التحديد كان قصرًا، فلا يمكننا أن نحصر العنوان أو العنوان الفرعي في هذه الوظائف فقط لأنّ هناك وظائف أخرى ممكنة الإستنباط، خاصة وأنّنا ننطلق من النص الشعري الذي يصعب فيه تحديد الوظائف. ومن خلال ما سبق يمكن أن نلاحظ أنّ العنوان والعنوان الفرعي، هذين العنصرين من النص الموازي، أثبت مع بنيس أنّ " الوظائف التي تمّ الوصول إليها تلغي عن العنوان مفهوم الحلية مادام هذا العنوان عنصرًا موازيًا للنص ذا فاعلية في موضعة النص، في الفضاء الإجتماعي للقراءة أي الخارج النصي ومتجاوبًا، قبل ذلك، مع البناء النصي بطريقة تتطلب الكشف "[3].

إستنتاج:

تناولنا في الفصل الثالث الممارسة النقدية عند محمد بنيس مركزين في ذلك على مقاربته للنص الموازي في الشعر العربي الحديث، وقد ركّز بنيس في دراسته لهذا العنصر على مفاهيم جيرار

---

[1] – عبد الحق بلعابد: عتبات، ص= 86 نقلا عن (G.Genette: Seuils, p= 97)

[2] – المرجع نفسه، ص= 87.

[3] – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

جينيت للنص الموازي وعلى وظيفة كل عنصر من عناصره، حيث أقدم على تناول ثلاث عتبات نصية هي تقديمات الدواوين، وتصنيفات الدواوين (الفهرس)، وعناوين الدواوين إضافة إلى عناوين النصوص، وقد كان الغرض من دراسة النص الموازي في دواوين الشعراء (البارودي، وشوقي، والجواهري، ومحمد بن إبراهيم) هو الحكم على ممارستهم الشعرية، هل هي إمتداد للشعر العربي القديم؟ أم أنّها ممارسة تحمل في طيّاتها بذور التجديد؟.

ومن خلال هذه الدراسة إستطاع بنيس الوصول إلى أنّ هؤلاء الشعراء الأربعة منهم من شكّل من خلال ممارسته عتبة سفلى أي أنّه يقترب كثيرًا من النموذج القديم للقصيدة العربية، ومنهم من يشكل عتبة عليا أين وجد إرهاصات للتجديد في ممارسته الشعرية، وقد كان البارودي وشوقي والجواهري ممّن يحتلون العتبة السفلى ويقصد بها تقارب نصوصهم الشعرية من نصوص الشعر العربي القديم، بينما محمد بن إبراهيم يحتل العتبة العليا وذلك انطلاقًا من نصوصه التي لاحظ بنيس فيها بعض الإختلاف، إلّا أنّ هذا الإختلاف الطفيف لا يمكن القياس عليه لأنّ نسبة تقليد هؤلاء الشعراء كانت واضحة جدًا وذلك من خلال وضعهم للتقديم وطريقة تصنيفهم لدواوينهم وطريقة وضعهم للعناوين، وهذا ما جعل بنيس يذهب إلى القول بأنّ هؤلاء الشعراء هم الذين " قلّدوا النصوص القديمة القلادة، وبها إهتدو وإعتصموا وإلتزموا، ولذلك نرجع الإسم لمن إختاره كإمضاء لمشهده، إنّه الشعر التقليدي والحركة هي التقليدية "[1].

وكنّا في تمهيد الفصل الثالث قد أشرنا إلى جملة من الأسئلة لعلّ أهمّها: كيف تعامل بنيس مع مفاهيم جيرار جينيت حول النص الموازي؟ وكيف إستنطق من خلالها النص الشعري؟ وهل طبّقها مباشرة؟ أم أنّه ترك الفرصة للنص للبوح بما يخْفِيهِ؟

لا يمكن الجزم بأنّ بنيس طبّق هذه المفاهيم مباشرة وجعلها تقول ما لم يقله النص الشعري وبالتحديد دواوين الشعراء، وقد بدا هذا واضحًا في العديد من الأماكن نذكر من بينها:

1- تقديمات الدواوين:

وضع جيرار جينيت لهذه العتبة مجموعتين من الوظائف: وظائف **لماذا؟** ووظائف **كيف؟**، وما تمّ الكشف عنه في دواوين الشعراء ليست هي كل الوظائف التي أشار إليها جيرار جينيت،

[1]- المرجع السابق، ص= 98.

فهناك مثلًا في وظائف **'لماذا'** لم يشر إلى وظيفة الأهمية **'importance'** ووظيفة الجديد والقديم **'Nouveauté/Tradition'** ووظيفة المصعقة **'Paratonnerres'**، أمّا في مجموعة وظائف **'كيف'** لم يتطرّق أيضًا إلى العديد من الوظائف من بينها التعليق على العنوان **'Commentaire du titre'**، وعقد التخييل **'Contrat de Fiction'** ...إلخ، إلّا أنّ بنيس إستطاع الوصول إلى وظيفة لم يتناولها جيرار جينيت وهي وظيفة التبرّؤ، أين تبرّأ البارودي من الشعر المدنس، وشوقي من غرض المدح.

كما يمكن الإشارة إلى أنّ بنيس وصل من خلال عتبة التقديم في الدواوين الشعرية لكل من البارودي وشوقي بأنّها تمتدّ إلى تقديمات المصنفات العربية القديمة التي كان أصحابها يجمعون فيها آراءهم الأدبية والنقدية، وهذا يعتبر التأكيد الأول لبنيس في إثبات صفة التقليد لدى هؤلاء الشعراء للتراث العربي القديم.

2-تصنيفات الدواوين:

أنّ هذه العتبة لم يشر إليها جيرار جينيت واعتبرها بنيس عنصرًا مهمًا من عناصر النص الموازي، تمتلك زمنًا ومكانًا تظهر فيه، كما لها وظائف عديدة منها (تربوية، سياقية، وتأويلية)، إنّ هذه العتبة تساعد القارئ على معرفة الطريقة التي يتّبعها الشاعر في تصنيف قصائده في الفهرس، ومن جهة أخرى تبيّن لنا هل صاحب الديوان يتّبع طريقة العرب القدامى في تصنيفه؟ أم أنّه يصطنع لنفسه تصنيفًا جديدًا يختلف به عن سابقيه؟ أم أنّه يتّبع تصنيفات معاصريه؟، وما استطاع بنيس الوصول إليه من خلال النظر في فهارس الدواوين الشعرية الأربعة هو بمثابة تأكيد ثاني على امتداد طريقة تصنيف أغلب الشعراء لقصائدهم لتصنيفات الدواوين الشعرية القديمة.

3-عناوين الدواوين:

إستطاع بنيس من خلال هذه العتبة إلى الخروج بنتائج لم يتحدث عنها جينيت، إنطلاقًا ممّا يقوله النص/الكتاب. فمثلًا في أمكنة ظهور العناوين حدّد جينيت أربعة أمكنة لظهوره ولكن

محمد بنيس إستطاع الوصول إلى مكان خامس وهو الواجهة، وهي معتمدة في كتبنا العربية وتتمثل في المكان الذي يظهر من الكتاب أثناء وضعه في رفوف المكتبة. وكذلك فيما يتعلق بوظائف العنوان التي حصرها جينيت في أربعة وظائف (تعيينية، وصفية، إيحائية، وإغرائية). إلّا أنّ بنيس إستطاع أن يحدّد وظائف أخرى لعناوين الدواوين تتمثل في وظائف (وصلية تربوية، تربوية تقييمية، وتربوية إيحائية).

4-عناوين النصوص:

هي رابع عتبة يتناولها بنيس في دراسته، وقد أشار إلى أنّ العديد من النقاد الغربيين تناولوا هذه العتبة إلّا أنّ تحديد وظائفها كان يختلف من ناقد إلى آخر، وهذا الإختلاف أفاد منه بنيس خاصة وأنّه يحاول الإنطلاق في دراسته من النص الشعري، إذ لم يذهب مباشرة إلى تعيين الوظائف، وإنّما لجأ أوّلًا إلى تحليل البنية اللغوية (النحوية) للعنوان وللعنوان الفرعي، ومن خلال هذه البنية النحوية استطاع بنيس تحديد جملة من الوظائف، إلّا أنّ هذا الحصر في عدد الوظائف كما أشرنا سابقًا لا يغلق الباب عن إمكانية تحديد وظائف أخرى، وإنّما ما توصل إليه بنيس من وظائف قد يصل ناقد آخر إلى غيرها، ومردّ ذلك كله هو حركية النص الشعري المستمرة في الإجادة بما لديها.

ومن هنا نجد أنّ بنيس في كل مرّة يعود إلى النص باعتباره النواة المركز التي بإمكانها أن تجيب على جميع الأسئلة، إلّا أنّ إجابته لا يقدّمها دفعة واحدة، بمعنى أنّه لا يقرّ بما لديه مع أوّل قراءة، وهذه خاصية من خصائص النص الأدبي أثناء تعامله مع المناهج والنظريات، فهو " لا يبوح لأحد بأسراره كلّها دفعة واحدة، وذلك سرٌّ من أسرار بقائه حيًّا نضرًا، بينما تتحوّل معظم الدراسات التي تتناوله مع مرور الزمن إلى أطلال كلام يعلوه الصدأ والغبار "[1].

إنّ هذه الخصوصية التي يتميز بها النص الأدبي زمنه النص الشعري هو ما إنطلق منه بنيس في إعادة قراءته للشعر العربي الحديث حيث عمل على الإنصات له. إنّ هذا الإنصات قد يعطينا نتائج جيّدة في القراءة أكثر من أن يتمّ وضعه تحت مطرقة المناهج النقدية أين يتمّ الإنصات لهذه

[1] – عمار بن زايد: النص والمنهج، مجلة معارف، عدد: 1، ماي، 2006، المركز الجامعي البويرة، الجزائر، ص= 24.

المناهج والنظريات، وذلك بتطبيق المفاهيم النقدية الغربية مباشرة على النص، ممّا يجعل النتـــائج في آخر المطاف من صنع هذه المفاهيم وليست من صنع النص الشعري في حدّ ذاته.

ومن هنا يمكن القول أنّ محمد بنيس كان من خلال دراسته " **الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها** " ممّن يفيدون ممّا يقدّمه الغرب، إلّا أنّ إفادته تبتعد على التطبيق التعسّفي لما إستفاد به، على النص الأدبي، أين يجرّده من كامل حقوقه، وإنّما هو ممّن يحافظون على روح النص ويسعون إلى الإنصات إليها بشكل مستمر، حتّى تقول ما لم تقله المناهج والنظريات.

الخاتمـــــة

الخاتمة:

بعد الجهد الذي بذلته في إنجاز هذا البحث العلمي المتواضع المتعلق "**بإشكالية المنهج في تجربة محمد بنيس النقدية (الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها) نموذجا**"، والذي حاولت من خلاله الوصول إلى الكيفية التي تعامل بها بنيس مع النص الأدبي من خلال إعادة قراءته للشعر العربي الحديث، وفي مثل هذه المواضيع نحتاج إلى القبض على المنهج النقدي الذي اعتمده في القراءة، وحتّى نتمكّن من معرفة ذلك لابدّ لنا من العودة إلى الخطاب النقدي لدى بنيس إضافة إلى الممارسة النقدية عنده، وهذا ما كنّا قد تناولناه في الفصل الثاني والثالث وقد كشفت لنا هذه الإطلالة عن المنهج الذي اتبعه في قراءته للنص الشعري ألا وهو **'المنهج النصي'** الذي ينطلق فيه الناقد من النص شريطة أن يكون مسلّحًا بالعديد من المناهج النقدية الغربية والنظريات التي تسعى إلى استنطاق النص الأدبي ومنه النص الشعري بالتحديد.

مع العلم أنّ بنيس كان في دراسته السابقة ' **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية** ' قد استعان بمنهج نقدي واحد حيث اعتمد في قراءته لهذا الشعر على البنيوية التكوينية أين كان التطبيق المباشرة للمنهج على النص الشعري لينتهي في آخر الدراسة إلى تأكيد العلاقة الموجودة بين الممارسة النصية " الشعر المعاصر في المغرب" وبين البنية الاجتماعية للمغرب وتأثيرها على النص الشعري في تلك المرحلة وهذه هو منطلق البنيوية التكوينية.

إنّ هذا النوع من القراءات وهو تطبيق مبادئ المناهج النقدية مباشرة على النص والمحاولة المستمرة من طرف النقاد التأكيد على نجاعة هذه المناهج واعتبارها الأصلح لدراسة النص الشعري قد أسفر عنه العديد من الإشكاليات لعلّ أهمّها هو إشكالية المنهج التي تتمثل في الكيفية التي تتعامل بها هذه المناهج مع النص الأدبي أين نجد التعنيف والمحاولة على تأكيد الفرضيات.

إلّا أنّ بنيس رأى أنّ اعتماد القراءة الأحادية للنص أمر لا يرجع بفائدة على النص الشعري بقدر ما سيزيد الأمر تعقيدًا، لأنّ الغاية من قراءة النصوص هو الكشف عن أسرارها وليس العمل على تأكيد فرضيات المناهج، ومن هنا وصل بنيس إلى المنهج الذي لاينظر إلى النص في أحد عناصره وإنّما يستنطق كل أجزائه ولا يفرض سلطته المتناهية بحيث لا يترك فرصة للنص للإفصاح عمّا بداخله، وهو **'المنهج النصي'** الذي يرى بنيس أنّه الكفيل لدراسة النصوص، ولهذا كانت دراسة محمد بنيس من الدراسات الواعية والجريئة التي واجهت – في اعتقادي – النص

بشكل مختلف لأنّها تسعى إلى قراءة النص الشعري، ومن جهة أخرى تخضع تلك المفاهيم من الشعرية العربية القديمة ومن الشعرية الغربية الحديثة إلى المساءلة.

وإذا كان الاختلاف واضحًا بين دراسة محمد بنيس الأولى والثانية، ونحن الآن بصدد الحديث عن الدراسة الثانية، فماهي النتائج المتحصل عليها من هذه المنهجية الجديدة في قراءة النصوص والتي اتبعها بنيس في قراءته للشعر العربي الحديث، مع العلم أنّه لم يخرج عن إطار الإفادة من المناهج النقدية الغربية من جهة، ومن جهة أخرى لم يجعل النص كحقل للتجارب من طرف هذه المناهج، ولكن قبل أن نتطرّق إلى هذه النتائج نشير إلى بعض الملاحظات العامة بخصوص الخطاب النقدي عند محمد بنيس وهي:

1–كانت طبيعة البرهنة في الخطاب النقدي عند محمد بنيس تقوم على توضيح العمليات المنهجية التي سيقوم بها والغاية منها مسبّقًا، وذلك من خلال المقدمة النظرية التي يشرح فيها جميع الخطوات التي سيتناولها في الموضوع إضافة إلى التمهيد أو الإشارة التي تسبق كل جزء من أجزاء الكتاب الأربعة التي استغلّها بنيس في توضيح التفاصيل التي سيقوم بها أثناء قراءته للنص الشعري، ثمّ ينتهي بالخلاصة في كل قسم من الأقسام يلخص فيها إلى النتائج المحصل عليها من خلال تطبيقه لتلك العمليات.

2– تأثر بنيس بالمصادر العربية القديمة، وبالمصادر الغربية الحديثة جعل الأفكار والآراء التي جاء بها هي امتداد إلى أفكار النقاد من كلا المصدرين الذين كان يجول في حقولهما، ويقطف ما يناسب نصه، فعمل على صياغتها بكل جرأة، وسبق إلى إعلانها قبل غيره.

3– إنّ هذا النوع من الآراء والأفكار – في اعتقادي – التي تحمل جانبًا من الجدّة تحتاج في كل مرة إلى إعادة قراءتها والتعمّق أكثر في مضامينها فما اكتشفناه في هذه اللحظة قد يخفي وراءه الكثير الذي لم يظهر بعد.

4– يدعو بنيس من خلال هذه الدراسة إلى تبنّي طريقة جديدة في تناول أو قراءة النصوص الأدبية، وتتمثّل هذه الطريقة في الخروج على التقليد السائد في تناول النصوص الذي

يسعى دائمًا إلى تطبيق المناهج النقدية مباشرة على النص دون الأخذ بعين الاعتبار خصوصية هذا النص، إلى الإنصات له، فهو كيان يمتلك استقلالية وسلطة تعطيه الحق في أن يتوقف القارئ عنده ويعيره اهتمامًا ولا يحاول البتّة تعنيفه باستخدام سلطة المنهج النقدي.

5- اتخذ محمد بنيس أثناء قراءته للشعر العربي الحديث "**المنهج النصي**" كوسيلة لقراءة النص، وذلك باللجوء إلى كل الأدوات أو المنهجيات – التي أشرنا إليها سابقًا- التي من شأنها أن تحقق قراءة حسنة للنص حيث تضيء أماكن العتمة فيه دون أن تسيء إليه.

6- أخذ محمد بنيس أثناء إعادة قراءته للشعر العربي الحديث إستراتيجية خاصة به تتمثل في" **الغزو المزدوج** " الذي يقصد من ورائه النقد المزدوج لكلا الشعريتين (العربية والغربية، القديمة منها، والحديثة)، وهذا يبعده عن خانة النقاد العرب الذين يسقطون التراث من أعمالهم النقدية وينجرّون وراء كل ما هو غربي على أساس أنّ هذا التراث لم يتطرّق للقضايا التي لها صلة بالقصيدة الحديثة، حيث عاد محمد بنيس إلى التراث العربي الذي يزخر بكوكبة من المصادر النقدية المهمّة التي ساعدته كثيرًا خاصة عندما تعلّق الأمر بالمتن التقليدي الذي وجد بنيس أنّ قصائد الشعراء الذين خصّهم بالدراسة لا تختلف كثيرًا عن القصيدة العربية القديمة، ولهذا نعت أشعار البارودي، وشوقي، والجواهري، ومحمد بن إبراهيم بالشعر التقليدي.

وإلى جانب التراث كانت الشعرية الغربية الحديثة محطّة من المحطّات البارزة في دراسة بنيس، حيث تميزت بالتنوع فلم يركن إلى شعرية دون أخرى، نذكر منها: الأمريكيّة والأوروبيّة والروسيّة والصينيّة، حيث لم يتفانى لحظة في العودة لهم والإفادة من آرائهم وأفكارهم في قراءة النص الأدبي ومنه النص الشعري.

7- من خلال هذه الإستراتيجية التي اتّبعها بنيس في إعادة قراءته للنص الشعري، استطاع أن يضفي على خطابه النقدي صفة الموضوعية، لأنّه تناول كلا الشعريتين العربية والغربية بالنقد والمساءلة.

8- لم يكن يأخذ بنيس مباشرة بما تقوله المناهج النقدية، وإنّما يتعرّض إلى مبادئها والرّؤى التي تتضمنها ويحاول اختبارها على النص، هل هذه المبادئ أو القوانين التي وضعتها هذه المناهج تناسب هذا النص؟ أم أنّه يخرج عن إطارها ؟ ومن خلال هذه المناقشات استطاع بنيس أن يكتشف في كثير من المرات عدم انصياع النص الشعري لقوانين ومبادئ هذه المناهج، والأمثلة على ذلك كثيرة نذكر من بينها عنصر العروض الذي اعتبرته البنيوية من الأمور القابلة للعدّ والقياس في النص، لكن هذا القانون لم يتحقّق مع بنيس أثناء قراءته للشعر العربي الحديث ففي كلّ مرة كانت النصوص الشعرية تثبت العكس.

9- استطاع بنيس أن يثبت الاختلاف القائم بين النصوص الشعرية في كل مرحلة من المراحل- التقليدية، الرومانسية العربية، الشعر المعاصر - في حدّ ذاتها، أو عند الشاعر نفسه، ففي كلّ مرة كان يثبت الفرديّ والمفرد في النص وهذا يؤكّد أوّلًا الافتراض الذي انطلق منه بنيس أنّ لكلّ نص من هذه النصوص نظريته الخاصة به، وثانيًا دحض الافتراض الذي يقول بإمكانية الوصول إلى قانون أو نظرية عامّة يمكن أن نحلّل من خلالها جميع النصوص.

10- اعتمد بنيس أثناء مساءلته لكلا الشعريتين (العربية والغربية) على **"شعرية الإيقاع"** لهنري ميشونيك، تقوم هذه الشعرية على انتقاد كل ما جاء به المنهج البنيوي والمنهج الدلائلي "السيميائي"، خاصة ما يتعلّق بموت المؤلف حيث تحاول هذه الشعرية التأسيس للعديد من النظريات وهي: نظرية الإيقاع ونظرية المعنى ونظرية الذات الكاتبة هذه الأخيرة التي تغاضت عنها المناهج النقدية الأخرى رغم الحضور الواضح لها في عملية الكتابة. ومن اهتمامات هذه الشعرية هو تركيزها على الداخل النصي والخارج النصي، معتبرة النص عبارة عن نسق من الدوال المتفاعلة فيما بينها والتي تعمل في الأخير على إنتاج دلالية الخطاب الشعري.

11- كان محمد بنيس ممّن يحرصون على تحديد المصطلحات حتّى لا يشعر القارئ بالضياع أثناء قراءته لخطابه النقدي ويكون على علم من أوّل وهلة بمفاهيم المصطلحات النقدية التي يستعملها في تحليله، ومن ضمن هذه المصطلحات نجد: العنوان **الشعر العربي الحديث** حيث

قام بتفكيكه إلى عناصر لينتقل بعدها إلى مساءلتها، وكذلك هو الحال مع بقية عناوين الأجزاء الأربعة مثل: التقليدية، الرومانسية العربية، الشعر المعاصر، ومساءلة الحداثة، إضافة إلى مصطلحات أخرى مثل: النص الأدبي، التداخل النصي، النص الأثر والنص الصدى، ،...الخ. كلّ مصطلح من هؤلاء كان يتتبعه الناقد خطوة خطوة من المفهوم المعجمي إلى المفهوم الاصطلاحي سواء عند العرب أو عند الغرب حتّى يستقيم له المفهوم المراد العمل به في الدراسة وهكذا مع باقي المصطلحات الأخرى، وهذا التحديد ربّما يسعى بنيس من ورائه إلى أن يكون الخطاب النقدي والممارسة النقدية عنده واضحة للقارئ.

12- حرص بنيس كثيرًا في دراسته على احترام خصوصية النص الشعري، وذلك عن طريق الإنصات لهذا النص، ومن هنا يصبح فعل الإنصات من الأمور الضرورية التي تجعل النص الشعري يُصَرّح بما يخفيه، على خلاف لو كان الإنصات إلى الإجراءات المنهجية التي جاءت بها الشعرية الغربية الحديثة خاصة لا يمكنها أن تعطينا سوى نتائج كانت قد سطّرتها سابقًا، على الرّغم من أنّ غايتنا الأخيرة من كل قراءة للنص هي معرفة النص وكيفية اشتغاله والقبض على دلالته.

13- يعتبر "**النص الموازي**" من المفاهيم الجديدة المرتبطة بالنص الأدبي كما تشكل الجوانب الخارجية له مثل: المقدمة، العنوان، الإهداء، الفهرس،...الخ والتي عمل جيرار جينيت على تحديدها، وقد ركّز بنيس كثيرًا على هذا العنصر النصي واستثمره في إعادة قراءته للشعر العربي الحديث باعتبار أنّ القراءة الصحيحة لأي نص لا تستقيم إلّا بدراسة هذه العتبات، أو أنّ النص الأدبي لا يمكن الدخول إلى عالمه دون المرور بهذه العتبات.

لقد ذهب بنيس إلى تحديد العتبات – التقديم والتصنيف والعنوان والعناوين الداخلية – وذلك بذكر زمن ومكان ظهورها ووظائفها، إلّا أنّه تمكّن من العثور على أمكنة وأزمنة ظهور أخرى، كما استطاع أن يصل إلى وظائف أخرى غير الوظائف التي حدّدها جينيت وكل ذلك مردّه الإنصات إلى النص الشعري.

14- تبنّى محمد بنيس العديد من المفاهيم التي ساعدته في إعادة قراءة الشعر العربي الحديث ولعل أهمها " **مبدأ الحوارية** " لميخائيل باختين الذي يقصد من ورائه أنّه لا وجود لشيء يموت مطلقًا وإنّما لابدّ أن يأتي زمن وتعود الأشياء إلى الانبعاث من جديد. وهذا تأكيدًا من محمد بنيس على أنّ الممارسات النصية التي تناولها لا تنطلق من فراغ وإنّما تحمل في جنباتها بذورًا من الممارسات النصية القديمة وقد تكون لا تختلف كثيرًا عنها والدليل على ذلك ما أثبته بنيس من خلال مقاربته للنص الموازي في شعر كل من البارودي وشوقي وابن إبراهيم والجواهري في المرحلة التقليدية .

قائمـــة المصادر والمراجع

قائمة المصـــادر والمراجـــع:

– القرآن الكريم:

▪ قائمـــــة المصـــادر:

1– محمد بنيس،الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1996.

– الجزء الأول: التقليدية .

– الجزء الثاني: الرومانسية العربية.

– الجزء الثالث: الشعر المعاصر.

– الجزء الرابع: مساءلة الحداثة.

2– محمد بنيس، حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط2 ،1988.

3– محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة، بيروت، ط1، 1979.

4– محمد بنيس،كتابة المحو، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1994.

▪ قائمـــة المراجـــع:

5 – إبراهيم رماني، أوراق في النقد الأدبي، دار الشهاب، باتنة، ط1 ، 1985.

6– إبراهيم مصطفى وآخرون، المعجم الوسيط، دار العودة، تركية،مصر، ط2، 1972.

7– ابن رشيق، العمدة، تحقيق عبد الحميد هنداوي، المكتبة العصرية، بيروت، ط1،2001 .

8– ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط3، دت.

9– أحمد علبي، المنهجية في البحث الأدبي، دار الفارابي، بيروت، ط1، 1999.

10– أرسطو، منطق أرسطو، تحقيق عبد الرحمان بدوي، ج1، مكتبة المطبوعات الكويت، دار القلم، بيروت، ط1، 1980.

11– الجاحظ، رسائل الجاحظ، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ج4، مكتبة الخفاجي القاهرة، ط1، 1979.

12– بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة الأردن، دط، دت.

13– جوليا كريستيفا، علم النص، ت فريد الزاهي، مراجعة عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1،1991 .

14– جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ت محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلمي، الهيئة للمطابع الأميرية، ط2، 2002.

15– حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد بن خوجة ، دار العرب الإسلامي، بيروت، ط، 1981 .

16– خالد بلقا سم، أدونيس و الخطاب الصوفي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1 ، 2000.

17– خوسيه ماريا إيفانكوس، نظرية اللغة الأدبية، ت: حامد أبو أحمد، مكتبة غريب القاهرة، دط، 1992.

18– رجاء وحيد دويدري، البحث العلمي أساسياته النظرية وممارسته العلمية، دار الفكر المعاصر، بيروت، ط1، 2002.

19– رشيد يحياوي، الشعر العربي الحديث، دراسة في المنجز النصي، إفريقيا الشرق، المغرب، لبنان، دط، 1998.

20– رولان بارث، درس السيميولوجيا، ت. عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، دط،1986.

21– رونيه ويليك، أوستين وارين، نظرية الأدب، ت محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دط، 1987.

22– ساعد العلوي، المختار في الأدب و النصوص، الديوان الوطني للمطبوعات المدرسية، الجزائر، طبعة منقحة، 2000-2001.

23– سعيد يقطين، إنفتاح النص الروائي، النص و السياق، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان ، ط1 ،2001.

24– سمير سعيد، مشكلات الحداثة في النقد العربي، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، ط1، 2002.

25– سيد البحراوي، قضايا النقد والإبداع الأدبي، الشركة الدولية للطباعة، مصر، دط، 2003.

26– شكري عبد العزيز ماضي، في نظرية الأدب، دار المنتخب العربي، لبنان، ط1، 1993.

27– صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار الأفاق العربية، القاهرة، دط،1996 .

28– صلاح فضل، بلاغة الخطاب و علم النص، دار الكتاب المصري القاهرة، دار الكتاب اللبناني بيروت، ط2، 2002.

29– صلاح فضل، في النقد الأدبي، منشورات إتحاد كتاب العرب، دمشق، دط، 2007.

30– عبد الحق بلعابد، عتبات (ج،جينيت من النص إلى المناص) تقديم سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان ، ط1، 2008.

31– عبد الرحمان بدوي، مناهج البحث العلمي، دار النهضة العربية، القاهرة، دط، 1963.

32– عبد الرزاق بلال، مدخل إلى عتبات النص (دراسة في مقدمات النقد العربي القديم)، تقديم إدريس الناقوري، إفريقيا الشرق، المغرب لبنان، دط، 2000.

33– عبد السلام المسدي، قضية البنيوية، دراسة ونماذج، دار الجنوب للنشر، تونس، دط، 1995. **34**– عبد السلام المسدي، الأدب وخطاب النقد، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2004.

35– عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، 1998.

36– عبد العزيز حمودة، الخروج من التيه، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، دط، 2003.

37– عبد القادر شرشار، تحليل الخطاب الأدبي و قضايا النص، منشورات دار الأديب وهران، دط، 2006.

38– عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة،تحقيق محمد الفاصلي، المكتبة العصرية صيدا بيروت، ط3، 2001.

39– عبد الله إبراهيم، المطابقة والاختلاف الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة (تداخل الأنساق والمفاهيم ورهانات العولمة)، المركز الثقافي العربي بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1989.

40– عبد الله العروي وآخرون، المنهجية في الآداب والعلوم الإنسانية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2001.

41– عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، دت .

42– عبد الملك مرتاض، النص الأدبي من أين إلى أين؟ ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، دط، 1983.

43– عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، دار هومة، الجزائر، دط، 2005.

44– عبد الملك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، دط،2007.

45– علي جعفر دك الباب، الموجز في شرح دلائل الإعجاز في علم المعاني، مطبعة الجليل، دمشق، ط1، 1980.

46– علي حرب، النص والحقيقة، نقد الحقيقة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1995.

47– فاضل ثامر، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي بيروت، المغرب، ط1، 1994.

48– قاسم المومني، في قراءة النص، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط1، 1999.

51– كمال نشأت، النقد الأدبي الحديث في مصر، نشأته واتجاهاته، المنظمة العربية للثقافة والعلوم، معهد البحوث الدراسات والعربية، بغداد، دط، 1983.

52– مادلين عزاوتيز، مناهج العلوم الاجتماعية، ج1، ت سام عمار، المركز العربي للتعريب والترجمة والتأليف والنشر، دمشق، دط، 1993 .

53– محمد الدغمومي، نقد النقد، و تنظير النقد العربي المعاصر، مطبعة النجاح الجديدة، الرباط الدار البيضاء، ط1، 1999.

54– محمد خير البقاعي، دراسات في التناص والتناصية، مركز الإنماء الحضاري، سورية، ط1، 2004.

55 – محمد عابد الجابري وآخرون، دروس الفلسفة، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، دط، 1971.

56– محمد محمد قاسم، المدخل إلى مناهج البحث العلمي، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 1999.

57- محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب ومنهج البحث في الأدب واللغة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، دط، 1972.

58- محمود زيدان، مناهج البحث الفلسفي، تصدير محمد فتحي عبد الله، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر،الإسكندرية، ط1، 2004.

59- ميشال فوكو، حفريات المعرفة، ت سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، دط، 1986.

60- نبيل راغب، موسوعة النظريات الأدبية، مكتبة ناشرون، لبنان، ط1، 2003.

61- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث " الأسلوبية والأسلوب "، ج1، دار هومة، الجزائر، دط ،1997.

62- يمنى العيد، في معرفة النص، دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط4، 1983.

■ قائمة المجلات والدوريات:

63- مجـــلة الآداب العـــالمية:

- ميخائيل باختين، بصدد منهج علم الأدب، ت: نوفل نيوف، عدد:133، 2008.

64- مجـــلة الخلدونيـــة في العلوم الإنسانيـــة:

- شاكر عبد القادر، مناهج البحث اللغوي الحديث والمعاصر، العدد التجريبي:00، السنة الأولى، 2005.

65- المـــجلة العربية للعلوم الإنسانية:

- سعيد عبد الرحمان البازغي، ما وراء المنهج، تحيزات الأدب الغربي، جامعة الكويت، عدد:38، مجلد:10، ربيع، 1990.

66- مجـــلة المعـــرفـــــة:

- بشير تاوريرت، مفاتيح ومداخل النقد السيميائي، عدد:526، تموز، 2007.
- حسين الجمعة، المنهج والنظرية في نقد الأدب، عدد:461، شباط، 2003.

- رشيد الحاج صالح، الاتجاهات المعاصرة في تفسير طبيعة المنهج العلمي، عدد:459، ديسمبر، 2001.
- عادل فريحات، إبداع الشعر وإبداع النقد، عدد:474، آذار، 2003.

67- مجـــلة الموقـــف الأدبي:

- جونثان كولر، ما النظرية؟ ترجمة: رشاد عبد القادر، عدد: 370، شباط، 2002.
- عبد الوهاب شعلان، القراءة المحايثة للنص الأدبي، عدد:383 ، آذار، 2003.

68- مجـــلة عالـــم الفكر:

- أحمد محمد ويس، خصوصية الإيقاع الشعري، عدد: 2، مجلد: 32، أكتوبر، ديسمبر 2003.
- عبد العالي بوطين، إشكالية المنهج في الخطاب النقدي العربي الحديث، عدد:1_2، مجلد، 23، 1994 .
- جميل حمداوي، السيميوطيقا والعنونة، عدد:5 ، مجلد: 25،1997.
- عبد المالك أشبهون، خطاب المقدمات في الرواية العربية (التنوع، والتشكل، والوظائف الفنية)، عدد:2، مجلد:33، أكتوبر، ديسمبر، 2004.
- محمد محمود الدروبي، التهم الموجهة إلى الجاحظ...نظر نقدي، مجلد:35، عدد:4، أبريل، يونيو، 2007.
- مسلك ميمون، التأصيل الإجرائي لمفهوم الشعر عند ابن سلام الجمحي، مجلد:30، عدد:2، أكتوبر، ديسمبر، 2001.

69- مجـــلة فـــصول:

- عبد الوهاب شعلان، النقد ورهان العودة إلى منابع النصوص قراءة في كتاب الأدب في خطر لتودوروف، عدد: 37، 2008.

70- مجلة مـــعارف:

- عبد الغني بن الشيخ، النص الشعري الحداثي وإشكالية المنهج، عدد:1، ماي، 2006.

- عمار بن زايد، النص والمنهج، عدد:1، ماي، 2006.

71- مجـــلة معهد اللـــغة العربية وآدابها:

- بدري عثمان، وظيفة العناوين الروائية الواقعية لنجيب محفوظ بين السياق الخارجي والداخلي، عدد:1، 1994.

■ قائمة المعاجم العربية:

72- ابن فارس، معجم مقاييس اللغة، تحقيق شهاب الدين أبو عمرو، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط1، 1994.

73- ابن منظور، لسان العرب المحيط، دار الجيل، بيروت، دط، 1988.

74- الرازي، مختار الصحاح، ضبط وتخريج وتعليق مصطفى ديب البغا، دار الهدى الجزائر، ط4، 1990.

75- الزبيدي، تاج العروس من جواهر القاموس، مجلد7، تحقيق علي بشري، دار الفكر العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1994.

76- الزمخشري، أساس البلاغة، تحقيق مزيد نعيم، شوقي العمري، مكتبة ناشرون، لبنان، ط1، 1998.

77- الشريف الجرجاني، التعريفات، مكتبة ناشرون، لبنان، دط، 2000 .

78- الموسوعة العربية العالمية، مجلد16، مؤسسة أعمال الموسوعة للنشر والتوزيع، الرياض، ط2، 2001.

79- رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي " عربي- إنجليزي – فرنسي "، دار الحكمة، الجزائر، دط، 2000.

80- عبد الله البستاني، معجم وسيط اللغة العربية، مكتبة ناشرون، لبنان، طبعة جديدة، 1990.

81- عبده الحلو، معجم المصطلحات الفلسفية " فرنسي- عربي "، المركز للبحوث والإنماء، مكتبة لبنان، ط1، 1994.

82- مجدي وهبه، معجم مصطلحات الأدب " إنجليزي- فرنسي- عربي"، مكتبة لبنان، بيروت، دط، 1994.

83- يوسف الخياط، معجم المصطلحات العلمية والفنية " عربي- إنجليزي- فرنسي- لاتيني "، دار لسان العرب، بيروت، دط، دت .

■ قائمة المواقع الإلكترونية:

84- www.aawsat.com

- (حوار أجراه سالم ممدوح مع عبد العزيز حمودة بعنوان : إسمي ارتبط بمحاولة التأصيل لاتجاه نقدي عربي) .

■ قائـــمة المعاجم الأجنـــبية:

85- dictionnaire de la langue français, encyclopédie et nom propres, nouvelle éditions revue et corrigé paris 1994.

86- dictionnaire encyclopédique, quillet ,librairie artistide, quillet, paris, Edition .1981.

87- dictionnaire encyclopédique Larousse, librairie Larousse, paris, dernière édition 1979.

88- oxford advanced learner's encyclopaedic dictionary, oxford. University press, New York, oxford, 1998.

89- the American heritage, dictionary of English language, Houghton milfim, Boston, new York, fourth edition. 2000.

الملحـــــــق

الملحق:

محمد بنيس:

1 – نبذة عن حياة الناقد و الشاعر محمد بنيس:

يعتبر محمد بنيـــس من أحد رواد الحداثة في الشعـــر العربي وفي النقد الأدبي الحديث في المغرب وفي العالـــم العربـــي وهو من الشخصيات المهمّة التي تستقطب كل قارئ مهووس بالإبداع الأدبي. ولد الشاعر والناقد في سنة **1948م** في مدينة فاس بالمغرب، دخل الكتاب القرآني حتّى سن العاشرة ثمّ تلقى تعليمه الابتدائي وبعدها التحق سنة **1962م** بثانوية ابن كيران العربية رغبة منه في الانتماء إلى اللغة العربية، ثمّ تابع دراسته الجامعية حيث التحق سنة **1968م** بكلية الآداب بفاس أيضًا، راسل محمد بنيس الشاعر أدونيس الذي نشر أوّل قصائده سنة **1968م** في مجلة مواقف، وفي سنة **1969م** نشر ديوانه الأوّل بعنوان "**ما قبل الكلام**".

حصل بنيس على الإجازة في الأدب العربي سنة **1972م** ثمّ أصبح عضوًا في المكتب المركزي لاتحاد كتّاب المغرب من سنة **1973م** حتّى **1981م** وهي السنة التي انسحب فيها من الإتحاد بعد أن اكتشف اللاجدوى من الاستمرار في العمل داخل هذه المؤسسة التي تعطي الأولوية لتبعية الثقافي للسياسي. ومنذ ذلك الوقت انطلق محمد بنيس نحو اللقاءات الشعرية العربية ثم الدولية لاحقًا، بعد أن أصبح له حضور في الملتقيات الشعرية المغربية، لقد كان له حضور كبير في العديد من الدول الأوروبية مثل: فرنسا، إسبانيا، إيطاليا، السويد، إنجلترا، البرتغال، روسيا، رومانيا.

وفي سنة **1974** أسّس مجلة "**الثقافـــة الجديـــدة**" التي لعبت دورًا هامّا وحيويًّا في الانفتاح على التجارب الأدبـــية والفـــنية والفكرية الجديدة في الثقافية المغربية وعلى أهـــم التيارات الإبداعية والفكرية الأوربية، والفرنسية منها على الخصوص، وقد تـــمّ منعـــها في سنة **1984** بعد أن صدر منها ثلاثون عددًا وذلك على إثر الإضراب العام الذي شنّته قطاعات واسعة من المجتمع وما تلا ذلك من أحداث دامية واعتقالات.

التحق بكلية الآداب بالرباط جامعة محمد الخامس، حيث حصل على دبلوم الدراسات العليا تحت إشراف عبد الكبير الخطيبي في موضوع " **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقاربة بنيـــوية تكوينية)** " سنة **1978م**، ومنذ سنة **1980م** إلى اليوم يعمل أستاذًا للشعر العربي الحديث بكلية الآداب في الرباط. وتحت إشراف الدكتور جمال الدين بن الشيخ حاز بنيس على دكتوراه الدولة في الأدب العربي في نفس الجامعة في موضوع " **الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاتها)** بأجزائه الأربعة "في 17 أكتوبر سنة **1988م** من طرف لجنة مكوّنة من د. أمجد الطرابلسي، ود. جمال الدين بن الشيخ، ود.محمد مفتاح، وأدونيس. وقد استحق عليها الباحث ميزة حسن جدًّا مع تنويه خاص من أعضاء اللجنة.

وبعد منع مجلة الثقافة الجديدة من الصدور فكّر بنيس مرّة أخرى في وسيلة فاعلة لاستمرار فكرته التي دافع عنها وهي ضرورة بناء مشروع ثقافي مغربي حديث ففكّر في تأسيـــس " **دار توبقـــال للنشـــر**"، مع مجموعة من أصدقائه " محمد الديوري، وعبد اللطيف المنوني، وعبد الجليل ناظم " سنة **1985م**، التي تميّـــزت بتوجّهها التحديثـــي في الثقافـــة العربية، ومن ضمن اهتماماتها الشعر المغربي والدراسات التي تتناول الشعر كما تهتمّ بالترجمات ونشر الأفكار بكل حريّة وقد نشرت هذه الدّار ما يفوق عن 250 عنوانًا، كما أسّس رفقة محمد بن طلحة وحســـن نجمي وصلاح بوسريف، "**بيت الشعر في المغرب**"، وكان قد ترأّسه من **1996م** حتّى **2003م**.

ومن بين ما قام به أثناء رئاسته لبيت الشعر في المغرب توجيه نداء إلى منظمة اليونسكو لإحداث يوم عالمي للشعر، وقد تمّت الاستجابة لندائه، حيث أعلنت منظمة اليونسكو في **21** مارس من سنة **1999م** يومًا عالميًا للشعر، ومن جملة الامتيازات التي نالها هو تخصيص أكاديمية الآداب والفنون بمدينة ميونيخ (ألمانيا) بنيس بمنحة مدّة شهرين خاصين للكتابة (ديسمبر**1995**- جانفي **1996**)، وخصّته أيضًا مدينة بوردو الفرنسية بمنحة إقامة لمدّة شهر في مارس سنة **1998م**، وفي سنة **2002م** وشّحته الجمهورية الفرنسية بوسام فارس الفنون والآداب، وفي سنة **2006م** عُيّن كعضو شرفي في الجمعية العالمية للهايكو بطوكيو، ومنذ ذلك الوقت لم تتوقف هذه الشخصية حتّى اليوم عن العطاء.

2- جوائـــــــــزه:

- **1993**، جائزة المغرب الكبرى للكتاب عن ديوانه "**هبة الفراغ**".
- **2000**، جائزة الأطلس الكبرى للترجمة إلى الفرنسية الرباط، عن ديوانه " **نهر بين جنازتين** ".
- **2006**، جائزة كالوبيتزاتي الإيطالية للأدب المتوسطي إيطاليا، عن ديوانه " **هبة الفراغ** " في ترجمته الإيطالية.
- **2007**، جائزة فيرونيا العالمية للأدب، إيطاليا.
- **2007**، جائزة العويس للشعر دبي، في السنة ذاتها منحت هذه الجائزة للشاعر محمد بنيس لتجسيده حيوية الشعر العربي.
- **2010**، جائزة الثقافة المغاربية تونس.

3- مؤلفاتـــــــــــه:

نشر أكثر من عشرين كتابًا، منها إثنا عشر ديوانًا شعريًا و"**الأعمال الشعـــــرية**" في مجلدين ودراسات عن الشعر المغربي والشعر العربي الحديث، إلى جانب ترجمة أعمال شعرية ودراسات عن الفرنسية، منها قصيدة الشاعر ستيفان ملارمي، "**رمية نرد**"، أشهر قصائـــد الحداثة الغربية وأشدها غموضًا، وآخرها ديوان جورج باطاي "**القدسي**".

كتب عن الفنون التشكيلية وأنجز أعمالًا مشتركة في شكل لوحات وكتب وحقائب فنية، مع رسّامين مـــن بلاد عربية من تونس والعراق وفلسطين والجزائر، وغربية من أوربا وأمريكا واليابان. تُرجمت مجموعة من قصائده إلى لغات عديدة من بينها الفرنسية والإنجليزية والإيطالية والألمانية والإسبانية والبرتغالية واليابانية والروسية والسويدية والمقدونية والتركية. كما صدرت ترجمات لبعض أعماله بالفرنسية والإيطـــالية والإسبانية والتركية ومنتخبات من شعره بالمقدونية، وما سنحاول القيام به الآن هو تفصيل مسيرة هذه الشخصية الشاعرة والنقدية وما قدّمته في كل سنة من إبداع.

أ– في الشعـــــــــــــــــــــــــــــــــر:

- **1969**، ما قبل الكلام (شعر).
- **1972**، شيء عن الاضطهاد والفرح (شعر).
- **1974**، وجه متوهج عبر امتداد الزمن (شعر).
- **1980**، في اتجاه صوتك العمودي (شعر).
- **1985**، مواسم الشرق (شعر)، 1986 طبعة ثانية، 1990 طبعة ثالثة، 2000، طبعة رابعة.
- **1988**، ورقة البهاء (شعر)، 2000 طبعة ثانية.
- **1992**، هبَة الفراغ (شعر)، 2007 طبعة ثانية.
- **1994**، كتاب الحب (عمل شعري فني مشترك مع الفنان العراقي ضياء العزاوي) **2009** طبعة ثانية.
- **1996**، المكان الوثني (شعر).
- **2000**، نهر بين جنازتين (شعر).
- **2002**، الأعمال الشعرية (مجلدان).
- **2003**، نبيذ (شعر).
- **2006**، هناك تبقى (شعر).

ب– في الدراســـــــــــــــــــــــات:

- **1979**، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (دراسة)، **1985** طبعة ثانية.
- **1985**، حداثة السؤال (دراسات)، **1988** طبعة ثانية.
- **1989–1991**، الشعر العربي الحديث ـــ بنياته وإبدالاتها (أربعة أجزاء)، **2001** طبعة ثانية.
- **1994**، كتابة المحو.
- **2004**، الحداثة المعطوبة (مذكرات ثقافية).

- **2006**، الحق في الشعر (مقالات).

ج- في النصـــوص:

- **1996**، شطحات لمنتصف النهار(سيرة ذاتية).
- **1998**، العبور إلى ضفاف زرقاء.
- **2010**، كلام الجسد.

د- في الترجمات:

- **1980**، الاسم العربي الجريح، عبد الكبير الخطيبي، دراسة، دار العودة، بيروت **2000**، طبعة ثانية، منشورات عكاظ، الرباط .**2009** طبعة ثالثة.
- **1997**، الغرفة الفارغة، جاك آنصي، ديوان شعري، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة.
- **1998**، هسيس الهواء، برنار نوبل، أعمال شعرية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.
- **1999**، قبر ابن عربي، يليه آياء، ديوانان شعريان لعبد الوهاب المؤدب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.
- **2002**، أوهام الإسلام السياسي، عبد الوهاب المؤدب، دراسة (ترجمة بالاشتراك مع المؤلف)، دار النهار بيروت ـــ دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.
- **2007**، رمية نرد أبداً لن تبطل الزهر، ستيفان ملارمي، قصيدة، طبعة مزدوجة اللغة، إيبسيلون، باريس، طبعة عربية، دار توبقال، الدار البيضاء.
- **2010**، القدسي جورج باطاي، ديوان شعري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.

الفهـــرس

الفـــــهـــــــــــــــــــــرس

المقدمة..... أ– هـ

المدخل:إشكاليات الحداثة في النقد الأدبي المعاصر..... 01

1– إشكالية المنهج في النقد الأدبي المعاصر..... 04

– الفصل الأول: تحديد المفاهيم:

أوّلًا– المنهج لغة وإصطلاحًا:..... 14

1– عند العرب..... 14

1–1 المنهج لغة..... 14

1–2 المنهج إصطلاحًا..... 15

1–2–1 المنهج والعلم..... 16

1–2–2 المنهج العلمي..... 17

1–3 المنهج النقدي..... 18

2– عند الغرب..... 22

ثانيًا: المنهج والمنهجية..... 24

1– المنهجية عند العرب 24

2– المنهجية عند الغرب..... 26

ثالثًا: المنهج والنظرية..... 27

1– النظرية عند الغرب..... 28

1–1 النظرية لغة وإصطلاحا..... 28

1–1–1 مفهوم " **النظر**" عند الجاحظ..... 28

1–1–2 مفهوم "**النظر**" عند الشريف الجرجاني..... 29

1–2 نظرية الأدب..... 31

2- النظرية عند الغرب..... 33
2-1 نظرية الأدب..... 34
رابعًا: المنهج والمذهب..... 36
1- المذهب لغة واصطلاحًا..... 36
1-1 المذهب لغة..... 36
1-2 المذهب اصطلاحًا..... 38
خامسًا:استنتاج:..... 41

الفصل الثاني:الخطاب النقدي عند محمد بنيس

تمهيد..... 47
أولا:المصادر النقدية لمحمد بنيس..... 48
1-المصادر العربية..... 49
1-1 التراث العربي..... 49
1-1-1 العمدة في محاسن الشعر وآدابه "ابن رشيق"..... 49
1-1-2 منهاج البلغاء وسراج الأدباء "القرطاجني"..... 51
1-1-3 عيار الشعر"ابن طباطبا"..... 51
1-1-4 أسرار البلاغة "الجرجاني"..... 52
1-1-5 مصادر أخرى..... 53
استنتاج:..... 54
1-2 المصادر العربية الحديثة..... 54
1-2-1 قضايا الشعر المعاصر"نازك الملائكة"..... 55
1-2-2 الخيال الشعري عند العرب "الشابي"..... 55
1-2-3 مدوّنة أدونيس..... 56
1-2-4 مصادر أخرى..... 57
استنتاج:..... 59

2- المصادر الغربية الحديثة..... 60
2-1 البيت الشعري "يوري تينيانوف"..... 60
2-2 من أجل شعرية المتخيل "جان بورغوس"..... 60
2-3 فضاء الموت"موريس بلا نشو"..... 61
2-4 ما الشعـــــــــر؟"جاكبسون"..... 61
2-5 محاضرات في اللسانيات العامـــــــــة"دوسوسير"..... 62
2-6 شعرية الإيقاع"هنـــــــــري ميشونيك"..... 63
2-7 مصادر أخرى..... 63
استنتاج:..... 65
ثانيا:جدلية النص الأدبي والمنهج النقدي في التفكير النقدي..... **66**
1- النص في الثقافة العربية..... 66
1-1 النص لغة 66
1-2 النص إصطلاحا..... 67
2- النص في الثقافة الغربية..... 68
2-1 النص لغة..... 68
2-2 النص إصطلاحا..... 68
2-2-1 النص الأدبي من منظور المناهج النقدية..... 69
2-2-1-1 النص الأدبي والمنهج البنيوي..... 68
2-2-1-2 النص الأدبي والمنهج السيميائي..... 69
2-2-1-3 النص الأدبي والمنهج التفكيكي..... 70
استنتاج :..... 71
3- المنهج النقدي..... 72
4- جدلية النص الأدبي والمنهج النقدي..... 73
ثالثا: مفهوم الخطاب النقدي عند محمد بنيس..... **74**
1- منهج محمد بنيس النقدي..... 76

1-1 مفهوم بنيس للنص الأدبي..... 79
1-2 نحو منهج نقدي..... 80
1-2-1 موقف بنيس من الشعرية العربية القديمة..... 80
1-2-2 موقف بنيس من المناهـــــــج النقدية..... 84
1-2-2-1 شعرية الإيقاع..... **84**
أ- مفهوم الإيقاع..... 85
ب- الإيقاع وابستمولوجية الدال..... 85
ج- الإيقاع والذات الكاتبـــــــــــة والمعنى..... 87
د- الرؤية الشمولية للنص..... 89
1-2-2-2 شعرية الإيقاع/البنيوية..... **90**
أ- البنية/النسق..... 90
ب- انغلاق النص الشعري..... 91
ج- تقنين النص الأدبي..... 92
1-2-2- 3 شعرية الإيقاع/السيميائية..... **94**
استنتاج:..... 99

الفصل الثالث:الممارسة النقدية عند محمد بنيس.

تمهيد:..... 105
أولا: تقديم الدواوين..... **107**
1- مفهوم التقديم..... 107
2- تقديمات دواوين الشعراء التقليديين..... 109
3- مضمون التقديمين..... 110
4- وظائف التقديم..... 112
4 -1 الوظائف الموجودة تحت سؤال لماذا..... 113
4-2 الوظائف الموجودة تحت سؤال كيف..... 115
4-3 الوظائف المشتركة..... 117

ثانيا: تصنيف الدواوين..... 120
1– زمن و مكان ظهور التصنيف"الفهرس"..... 121
2– طرق تصنيف الدواوين..... 121
3– وظائف تصنيف الدواوين..... 124
ثالثا: عناوين الدواوين..... 125
1– العنوان عند جنيت..... 127
2– العنوان عند بنيس..... 128
3– أمكنة و أزمنة ظهور العناوين..... 130
4– مرسل العنوان..... 132
5– وظائف العنوان..... 134
رابعا: عناوين النصوص..... 136
1–تمهيد..... 136
2–البنية النحوية للعناوين..... 139
2–1العنوان..... 139
2–2العنوان الفرعي..... 142
3–وظائف عناوين النصوص..... 144
3–1وظائف العنوان..... 144
3–2وظائف العنوان الفرعي..... 147
استنتاج:..... 149
– الخاتمة..... 154
– قائمة المصادر والمراجع..... 161
– الملحق..... 170
– الفهرس..... 175

الملخص:

تعدّ جدلية النص الأدبي والمنهج النقدي من المواضيع المهمّة التي شغلت مساحة في الساحة النقدية، وتتمثل هذه الجدلية في العلاقة القائمة بين النص الأدبي والمنهج النقدي. إنّ هذه العلاقة لم تعرف سوى التنافر والصراع والسبب عائد في ذلك إلى حقيقة واحدة هي الكيفية التي يتعامل بها الناقد مع النص والتي تسيّر العلاقة بين كلا الطرفين – النص والمنهج – حيث لوحظ على المنهج النقدي بأنّه يمارس سلطة وهيمنة دون أن يضع في الاعتبار النص الأدبي وخصوصيته.

يعتبر محمد بنيس من النقاد الذين حزّ في نفسهم الوضع الذي آلت إليه هذه العلاقة وبالتحديد مع النص الأدبي الذي تأثّر كثيرًا بالمقارنة بالمنهج النقدي، لقد كرّس دراسته " الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها" بأجزائه الأربعة من أجل الإنصات للنص الشعري وإعطائه الفرصة للحديث والبوح بما يخفيه وراء السطور بعيدًا عن أيّ تعنيف من خلال الإفادة بما جادت به الساحة النقدية من النظريات والمناهج النقدية.

Résumé :

La dialectique du texte littéraire et méthode critique est l’une des importante sujets qui a occupé un espace au domaine critique, Qui se présente a la relation entre le texte littéraire et la méthode critique. Cette relation ne savait pas que la discorde et de conflit. La raison de ceci est lié à un seul fait qu’est la façon dont la critique traite le texte. Et qui gère la relation entre les deux partie – le texte et la méthode – ou il a été noté qui la démarche critique sur laquelle ont été exercés le pouvoir et la domination. Sans prendre en compte le texte littéraire et sa spécificité.

Mohammed bennis est considère comme l’un critiques qui ont été éprouves par en la situation à laquelle a absente cette relation. Et plus précisément Le texte littéraire Qui a été en comparaison avec la méthode critique, Il a consacré son étude "la poésie arabe moderne structures et alternatives "dans ses quatre parties à écouter le texte poétique et lui donner l’occasion de révéler ce qui est entre les lignes Loin de toute violence à travers les prestations accordée par les apports critique sen matière de théories et méthodologie critique.