Sinop İlahiyat Dergisi – Sayı 3 (Aralık 2025), 157-172.
Sinop Journal of Theology – Issue 3 (December 2025), 157-172.

ARAŞTIRMA MAKALESİ
RESEARCH ARTICLE

شعر الحداثة والمتلقي: قراءة في المنهج النقدي عند محمد بنيس

The Poem of Modernity and Its Audience: A Reading of Mohammad Bennis's Critical Approach

Abdülkerim SÜLEYMANOĞLU[1] **0000-0003-2999-1031**
[1] Doç. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Arap Dili ve Belagatı Anabilim Dalı, abdelkreemameen@yahoo.com.

ملخص : نشأت نظريَّةُ التلقِّي في النقد الأدبي في نهاية الستينات في القرن العشرين في ألمانيا على يد عالمين بارزين هما: هانس روبرت ياوس (H.R.Jasuss)، فلفانج إيزر (Wolfgang İsar)، وقد لاقت هذه النظريَّة منذ نشأتها القبول بين دارسي الأدب والنقد، وقد اهتمَّت هذه النظرية بدور القارئ في صياغة النص، حيث أصبح القارئ شريكَ المؤلِّف في صناعة النص وتشكيل معناه، وانتقل مركز تحليل النص من الكاتب إلى القارئ من خلال استجابته وتفاعله معه. وتسعى هذه الدراسة إلى الكشف عن موقف نقاد شعر الحداثة العربيَّة من العلاقة بين شعر الحداثة والمتلقِّي، من خلال التحوُّلات التي أصابت الشعرَ العربيَّ في مفهومه ووظائفه، وفي علاقته بالواقع والمجتمع، وفي البِنَى المشكِّلة له في لغته وإيقاعه وتصويره، بعد أن تخلَّص الشعراءُ الحداثيُّون من نظريَّة الأجناس الأدبيَّة، ومن موسيقى العَرُوضِ البيتيَّة، واعتمدوا على الإيقاع اللُّغويّ، وكثافة المجاز التصويريّ في تمييز الشعر عن غيره من الفنون القوليَّة. وقد وقفت الدراسةُ عند كتابات الناقد المغربي محمد بنّيس الذي يُعَدُّ أحد أهم نقَّاد الحداثة العربيَّة، حيث انتهج الكاتبُ منهجَ الحداثة منذ بدء كتاباته، كما أنَّه يُعَدُّ في الوقت ذاته أحد شعراء الحداثة، وهو بذلك جمع بين الحداثة شعرًا ونقدًا ممَّا أكسب كتاباته تميُّزًا وخصوصيَّةً. جاءت الدراسةُ في مقدّمة وخمسة مباحث: تناول الأوَّلُ مفهومَ الشعر، والثاني وظيفة الشعر، والثالث موقف الناقد من الشعر القديم، والرابع علاقة الشعر بالمجتمع، والخامس علاقة الشعر بالمتلقِّي، واعتمدت الدراسة في تحليلها على المنهج الإبستومولوجيّ النقديّ الذي يرجع إلى آراء الكاتب في مصادرها ويتجادل معها إنْ قبولاً أو نقدًا.

الكلمات المفتاحية: شعر، نقد، الحداثة، المتلقي، محمد بنيس

Özet: 20. yüzyılın sonlarında, 1960'ların sonunda Almanya'da Hans Robert Jauss ve Wolfgang Iser adlı iki önde gelen bilim insanı tarafından ortaya atıldı. Bu kuram, doğduğu andan itibaren edebiyat ve eleştiri çevrelerinde kabul gördü ve metni şekillendirmede okurun rolüne odaklandı; böylece okur, metni anlamlandırma ve oluşturma sürecinde yazarın ortağı hâline geldi. Metin analizinin odağı, okuyucunun verdiği tepki ve metinle etkileşimi aracılığıyla yazardan okuyucuya kaydı. Bu çalışma, Modern Arap şiir eleştirmenleri nezdinde, modernite şiiri ile alıcısı arasındaki ilişkiyi ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bunu da Arap şiirinin uğradığı kavramsal ve işlevsel dönüşümler, gerçeklik ve toplumla ilişkisi, dilini, ritmini ve imgesini oluşturan yapısı üzerinden gerçekleştirmektedir. Bütün bunlar, modernist şairlerin, edebi türler teorisinden ve beyitlere dayalı aruz musikisinden kurtulup dilsel ritme ve şiiri diğer sözlü sanatlardan ayıran yoğun tasvîrî mecâza yönelmelerinden sonra meydana gelmiştir. Çalışma, Arap modernitesinin en önemli eleştirmenlerinden biri olarak kabul edilen Faslı eleştirmen Muhammed Bennîs'in yazıları üzerinde durmuştur. Nitekim yazar, yazılarını yazmaya başladığından bu yana modernite yolunu benimsemiştir. Bu yüzden modernite şairlerinden biri olarak kabul edilmektedir. Bu yönüyle yazar, hem şiiri hem de eleştiriyi modernitede birleştirmiş, bu da yazılarına ayrıcalık ve özellik kazandırmıştır. Çalışma bir giriş ve beş bölümden oluşmaktadır: birinci bölüm şiir kavramını, ikincisi şiirin işlevini, üçüncüsü eleştirmenlerin eski şiire karşı tutumunu, dördüncüsü şiirin toplumla ilişkisini ve beşincisi şiirin alıcıyla ilişkisini ele almaktadır. Çalışmada yapılan tahliller eleştirel epistemolojik yaklaşıma dayanmış olup yazarın görüşlerine kendi kaynaklarından atıfta bulunulmuş, bu görüşleri kabul görse de eleştirilse de hepsi tartışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Şiir, Eleştiri, Modernite, Alıcı, Muhammed Bennîs.

Abstract: This theory emerged in the late 1960s in Germany through the works of two prominent scholars: Hans Robert Jauss and Wolfgang Iser. Since its inception, this theory has been widely accepted among scholars of literature and literary criticism . It focuses on the reader's role in shaping the text, where the reader becomes a partner to the author in the creation of the text and in shaping its meaning. Thus, the focus of textual analysis shifted from the author to the reader, through their response and interaction with the text. This study seeks to explore the positions of critics on modern Arabic poetry regarding the relationship between modern poetry and the audience. It does so by examining the transformations that have affected Arabic poetry in its concept, function, relation to reality and society, and its structural components such as language, rhythm, and imagery. These transformations occured after modernist poets abandoned the traditional genre classifications and the music of classical Arabic meter (ʿarūḍ), instead relying on linguistic rhythm and the density of figurative imagery to distinguish poetry from other verbal arts. The study focuses on the writings of the Moroccan criticMohammad Bennis, who is considered one of the most important critics of Arabic modernism. From the beginning of his career, Bennis adopted the modernist approach and is also considered one of its poets, thus combining modernism in both poetry and criticism, which gave his writings a distinct character and uniqueness. The study is divided into an introduction and five sections:The first addresses the concept of poetry, the second the

Geliş Tarihi | Received: 01/08/2025
Kabul Tarihi | Accepted: 16/12/2025
Yayın Tarihi | Published: 30/12/2025

https://dergipark.org.tr/tr/pub/sinopid

function of poetry, the third the critic's view on classical poetry, the fourth the relationship between poetry and society, and the fifth the relationship between poetry and the recipient. The study relies on the epistemological critical method, which refers back to the author's opinions in theirsources and engages with them, whether in acceptance or critique.

Keywords: Poetry, Criticism, Modernity, Audience, Mohammad Bennis

المقدمة

إنَّ النصَّ هو ما يربط بين المبدع والمتلقي، وهو وإن كان يُنسَـــب إلى المبدع، فإنَّه لا يَحْرم المتلقيَ حقَّه في اكتشـــاف ما فيه من دلالاتٍ، وتحميله ما يشاء من دلالاتٍ حسب رؤيته. فالقارئ مُتأثِّرٌ ومؤثِّرٌ في النصّ، ولذا كان ريفاتير مُحِقًّا في إشارته إلى دور القارئ في تشكيل الظاهرة الأدبية التي لا يراها إلا "علاقة جدليَّة بين النصّ والقارئ"[1].

وقد كان المتلقي هو هدف الإبداع الشعريّ على مرّ عصوره المختلفة، سواء أكان المتلقي الملك أم الأمير أم الوزير أم الحبيب أو الجمهور بشكلٍ عامٍ، حيث اعتمد هذا الشعرُ طريقَ المشافهة والإنشاد، وقد لعب الوزنُ والقافيةُ دورًا مُهمًّا في المحافظة على تحقيق هذا الهدف. ومع اختلاف وسيلة التلقي من السماع والمشافهة إلى الكتابة عن طريق الطباعة تغيَّرت مواقفُ بعض المبدعين والنُّقَّاد حول الاهتمام بالمتلقي ودوره في إنتاجية النصّ وتشكيله. فللطباعة تأثيراتٌ مباشرةٌ "على النظام العقلي.. فقد أزاحت الطباعةُ في النهاية الفنَّ القديمَ للبلاغة القائمة على الشفاهية .. وفنون الذاكرة التي يحتاج إليها التناول الشفاهي للمعرفة"[2]. فالمستمع الذي كان يتخيله الشاعرُ حقيقيًّا، أصبح في النصّ الشعريّ بعد الكتابة، قارئًا يفترض المؤلِّفون وجودَهُ افتراضًا[3]. ممَّا حرَّر النصَّ من أن يظلَّ مناسبةً للإلقاء الشفاهي، وأثَّر كذلك في الفنّ الشعريّ ذاته إذ تباينَ طول الأبيات، وتعدَّدت أنظمَةُ تقنينها، ومَازَجَها النثرُ، وتفنَّن الشعراءُ في استثمار الطباعة لتعميق الدلالات والأشكال.

الدراسات السابقة: دار حول نظرية التلقي كثيرٌ من الدراسات منها ما هو نظري، مثل:

1- قراءة النص وجماليات التلقي، محمود عباس عبد الواحد، القاهرة: دار الفكر العربي، الطبعة الأولى، 1996م. وهي دراسة مقارنة بين نظرية التلقي وبين مظاهرها في النقد العربي القديم، حاول فيها الناقد تأصيلَ المفهوم، وتحدَّث عن تطور فلسفة التلقي في مذاهب النقد الغربي.

2- التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري، مراد حسن فطوم، دمشق: وزارة الثقافة، الطبعة الأولى، 2013م. وقد حاول الناقد فيها البحث عن أصول نظرية التلقي في تراث النقد العربي من خلال نقاد القرن الرابع الهجري.

ومنها ما هو تطبيقي، مثل:

1- قضية التلقي في النقد العربي القديم، فاطمة البركي، الإمارات: دار العالم العربي، الطبعة الأولى، 2006م، وقد قامت الكاتبة بدراسة التلقي في النقد التطبيقي عند النقاد والبلاغيين، وعند المفسرين، وعند شُرَّاح الدواوين الشعرية.

2- شعر أبي القاسم الشابي في ضوء نظرية التلقي، آلاء داود محمد الناجي، رسالة ماجستير، جامعة الشرق الأوسط، 2011، 2012م، وقد عرضت الباحثةُ لبعض الخصائص الأسلوبيَّة لشعر الشابي، كما درست بعضَ نصوصه وفْقَ بعض أصول نظريَّة التلقي كأُفُقِ التلقي.

وتحاول هذه الدراسةُ المقدَّمة أنْ تعرضَ بالتحليل والنقد لجهود أحد نُقَّاد الحداثة الذين حملوا عِبْءَ التأسيس النظريّ لشعر الحداثة العربيَّة وتقريبه إلى المتلقي، وهو الناقد المغربي محمد بنّيس الذي يُعَدُّ أحدَ أَهَمِّ المنظِّرين لشعر الحداثة، كما يُعَدُّ من النُّقَّاد الشعراء الذين انشغلوا بجدليَّة العلاقة بين الشاعر والمتلقي واجتهد في رسم حدودها.

تعريفٌ مُوجَزٌ بالناقد المغربي محمَّد بنّيس

محمد بنّيس شاعرٌ وناقدٌ وأستاذٌ متفرّغٌ للأدب العربي بجامعة محمد الخامس بالرباط، يُعَدُّ واحدًا من أبرز شعراء الحداثة ونُقَّادها، وُلِدَ سنة 1948م في مدينة فاس بالمغرب العربي.

آثاره: يُعَدُّ بنِيس من الشعراء والنُّقَّاد المكثرين شعرًا ونقدًا، كما يُعَدُّ أحد المثقفين الكبار والمترجمين المتميّزين، فقد ترجم العديدَ من الأعمال الأدبيَّة والثقافيَّة إلى العربيَّة، وقد كتب بنّيس العديدَ من آثاره بالعربيَّة والفرنسيَّة، ومن آثاره العربيَّة دواوينُهُ الشعريَّة التي وصلت عشرين ديوانًا، بَدءًا من ديوان "ما قبل الكلام" الذي صدر 1969م، وصولاً إلى ديوانه "يقظة الصمت" الذي طُبِع عام

[1] *مدخل إلى السيموطيقا*، مقالات مترجمة ودراسات، إشراف: سيزا قاسم، نصر حامد أبو زيد (القاهرة: إلياس العصرية، 1977م)، 214.

[2] والتر أدنج، *الشفاهية والكتابية*، ترجمة: حسن البنا عز الدين (الكويت: عالم المعرفة، 1994م)، 235.

[3] والتر أدنج، *الشفاهية والكتابية*، 276.

2020م. أمَّا النقد فله العديدُ من الدراسات التي سنعتمد عليها في دراستنا، وكان لمجهوداته في الإبداع الشعري والنقدي والترجمة أن حصل على الكثير من الجوائز المحليَّة والعالميَّة.

ولأهميَّة كتاباته تُرجِم بعضٌ منها إلى العديد من اللغات، منها: الفرنسية، والإيطاليَّة، والإسبانيَّة، والتركيَّة، والألمانيَّة، والصينيَّة، وقد حصل على الكثير من الجوائز بسبب إبداعاته في الشعر أو النقد أو الترجمة.

وقد جاءت هذه الدراسة عن المتلقي ودوره في تشكيل شعر الحداثة، وجدليَّة العلاقة بينهما عند محمد بنّيس في خمسة مباحث على النحو التالي:

المبحث الأول: مفهوم الشعر عند محمد بنّيس

يُقِرُّ محمد بنّيس بعدم أهميَّة طرح مفهومٍ مُحَدَّدٍ للشعر؛ ذلك لأنَّ الشعر عنده من المفاهيم الملتبِسَة التي يصعب إزالة التباسها تمامًا. "فالشعر يثبت على الدوام أنه عصيٌّ على الاختزال"[4]، وتعليل ذلك عنده إضافة إلى السابق أنَّ "في وضع تعريفٍ مُسْبَقٍ للشعر، يمارس بسلطته القضائيَّةِ عُنْفًا على القارئ والمقروء"[5].

كما أنَّ "التحديد الراسخ والمطمئنَّ للشعر لم يعد اليوم مُمْكنًا، بعد أن خرجت القصيدةُ على كائنها المتعارَف عليه أو القابل للضبط"[6]، فالقصيدة عند بنيس أصبحت نصًّا شعريًّا مفتوحًا، وتحديد المفهوم فيه غَلْقٌ لهذا الانفتاح الذي يتمسَّك به بنّيس ويدعو إليه، "فتعريف النصّ وتحديد تصوُّرِهِ هو في نهاية الأمر تقريبيٌّ، مستعِدٌّ للانفتاح على الحالات غير المنضبطة في خطاطة مجرَّدة وصارمة"[7].

ويستشهد الكاتب في إثبات ذلك بتعليلٍ لرومان ياكبسون والذي يقول فيه: "ما الشعر؟ ينبغي لنا إذا أردنا تحديدَ هذا المفهوم أن نُعارِضه بما ليس شعراً، إلَّا أن تعيينَ ما ليس شعرًا ليس اليوم بالأمر السهل"[8].

وعلى الرغم من هذه التعليلات التي يُقدِّمها بنّيس لصعوبة تقديم مفهومٍ معياريٍّ للشعر، فإنها لم تمنعه من محاولة تقديم مفهومه الخاصّ للشعر، وإن جاء مفهومُهُ أكثر ارتباطًا بالكتابة الإبداعيَّة منه بالمفهوم الشعريّ.

يقول بنّيس في مفهومه للشعر: "إنَّ التصوُّرَ الذي نسترشد به في الشعريَّة يعتبر الشعرَ دالاً، والإيقاعَ هو على الأرجح الدالّ الأكبر، فإنَّ هذا الجامع المشترك المعمَّم، يتعرَّض من قصيدةٍ لأخرى، ومن شاعرٍ لآخر، لبناءٍ يختصُّ به، لا بفعل انتقاء قوانين دون غيرها، بل بفعل الانفلات ممَّا يمكن رصده كقوانين ذات صفةٍ شموليَّةٍ وانضباطٍ"[9].

يَتَبَيَّن لنا من هذا النصّ أنَّ المفهومَ الشعريَّ عند بنيس يقوم على ركيزتين أساسيَّتَين هما: اللغة والإيقاع، والإيقاع في الشعر هو وليد اللغة، من هنا كان الشعرُ في المقام الأول لغةً، ولكنَّها لغةٌ مخالِفَةٌ في أنساقها وتراكيبها وإيقاعها عن اللغة المألوفة والقاموسيَّة، إنَّها لغةٌ لا تخضع إلَّا لمعاناةِ الشاعر وقلقه وحيرته ورؤيته الخاصَّة، وما دام الشعرُ لغةً مُوَقَّعَةً، فإنَّ الشعرَ عند بنيس "صناعةٌ، إضافةً إلى كونه تجربةً أنطولوجيَّةً اجتماعيَّةً"[10].

ويُحَدِّد بنّيس مفهومَ الصناعة هذا بأنَّه "تركيبٌ لأنساقٍ لغويَّةٍ مُقتَطَعَةٍ من الكلام اليوميّ وكلام الفكر"[11]، وبأنَّه "قانونُ الكلام المألوف بُغْيَةَ خلقِ علاقاتٍ مغايرةٍ بين الأسماء والأشياء"[12].

الشعر عند بنيس بناءً على ذلك صناعةٌ تقوم على خلق كلامٍ مغايرٍ ومتمايزٍ عن الكلام المعتاد والمألوف، وهو تجربة؛ لأنَّه يُعَبِّر عن خصوصيَّةِ ذات الشاعر في لحظةِ إبداعهِ، وهي تجربة أنطولوجيَّةٌ؛ لأنَّها لا تقف عند القشرة والظاهر والشكل، وإنَّما تخترق ذلك لتصل إلى جوهر الأشياء والغوص في ذاتها، وهي اجتماعيَّةٌ؛ لأنَّ الشاعر فردٌ ينتمي إلى مجتمعٍ، يُقدِّم من خلال تجربته رؤيَتَهُ الشخصيَّةَ للحياة وأحداثها في شكلٍ نقديّ.

---

4 محمد بنيس، *الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها* (الدار البيضاء: دار توبقال، الطبعة الأولى، 2001م) ، 1: 25.

5 بنيس، *الشعر العربي الحديث*،1: 26.

6 بنيس، *الشعر العربي الحديث*،1: 26.

7 بنيس، *الشعر العربي الحديث*،1: 63.

8 بنيس، *الشعر العربي الحديث*،1: 26.

9 بنيس، *الشعر العربي الحديث*،1: 101.

10 محمد بنيس. *حداثة السؤال بخصوص الحداث العربية في الشعر والثقافة* (الدار البيضاء: بيروت: المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية، 1988م)، 23.

11 بنيس، *حداثة السؤال*، 23.

12 بنيس، *حداثة السؤال*، 23.

ويُشدِّدُ بِنِّيس على مفهومه هذا في موضع آخر حينما يرى الشعر "تجربة أنطولوجيَّة اجتماعيَّة ذاتيَّة، ولكن هذه التجربة المتعدِّدة الأبعاد هي تجربة لغويَّة قبل كل شيء، فهي تتعلَّق بصياغة جماليَّة للشعر قائمة على لغة الحياة اليوميَّة، ولغة الفكر التأمليَّة لتوليد لغةٍ مُبْتَدَعَةٍ مُبْتَكَرَةٍ، وذلك عن طريق الانغراس في تفكيك قواعد الكلام واجتياح الطاعة المعمَّمة، واختراق أنساق الهدنة والتواطؤ"[13].

إن اللغة عند بنيس هي جوهر الشعر الثابت، وتعريفه الذي يرتضيه، يقول: "هناك ثوابت بالنسبة لي لا يمكن أن أحيد عنها، مثلاً، إن الشعر لغة. هذا لا أناقشه، لا أتنازل عن هذا التعريف"[14].

أدَّى اهتمام بنيس باللغة في مفهومه الشعري إلى أن ينظر إلى الشعر بوصفه كتابة، وتتميَّز هذه الكتابةُ الشعريَّةُ عند بنّيس بأنَّها "عشقٌ شهوانيٌّ مفتوحٌ للحياة"[15].

والكتابة/ الشعر عند بنّيس مهمَّة للغة؛ لأنَّها "تمنح اللغةَ إمكانيَّةَ التجدُّدِ، وللذات حقَّ مُتَعِها الفزيولوجيَّة، وللمجتمع فسحةَ ابتكار علائقِهِ وقِيَمِهِ التحرُّريَّة"[16]، والكتابة/ الشعر مرتبطةٌ بالتجربة، "فلا كتابة خارج التجربة والممارسة"[17]، ذلك أنَّ "الكتابة (الشعر) وهي تعمد إلى نقد اللغة والذات والمجتمع. تتأسَّس من خلال التجربة والممارسة، قبل أيِّ بُعْدٍ آخر من أبعاد الأبعاد"[18].

إنَّ النظر إلى الشعر بوصفه كتابةً، يعني أنَّ الوزن ليس صفةً جوهريَّةً فيه، وإنَّما هو صفةٌ عارضَةٌ، يمكن أن يتحقَّق الشعرُ بها أو بدونها، يقول بنيس: "وما الوزن سوى إيقاعٍ خارجيٍّ، والإيقاعُ الخارجيُّ ما كان حتَّى في العصر الجاهليّ أساس الشعر، بل إنَّ الدلالة الشعريَّة هي الهمُّ الرئيسيُّ لكلِّ شاعرٍ، وما الوزن والإيقاع إلا قالبٌ تتفاعل معه الدلالة دون أن تُفْرَغَ فيه"[19].

ويتميَّز مفهومُ الشعر عند بنيس باحتفائه بالجسد في العمل الشعريّ، فالشعر هو نتاجُ جسدِ الذات الكاتبة، تشترك فيه كلُّ الأعضاء، "فالشعر إنتاجٌ بالحواسّ كلِّها، ولجميع الأعضاء مكانُها في الكتابة، هكذا ينتقل جسدُ الشاعر من وضعيَّةِ الموات والالتئام إلى حالة الحياة والحساسيَّة، من الخضوع لضوابط ومؤسسات الإخضاع إلى دبيب المتعة الفسيولوجيَّة"[20]، ويقول: "النصُّ الشعريُّ، وداله الأكبر الإيقاع، فعلُ جسدٍ حيٍّ واقعيٍّ"[21]. ثم يصوغ بنيسُ مفهومَهُ النادرَ للشعر في عبارةٍ موجَزَةٍ هي أنَّ الشعرَ "عَذَابَاتُ المعنى في الجسد"[22].

الشعر – إذن – كتابةٌ لعَذَابَاتِ المعنى في الجسد، فيه يستعيد الشعر حصَّته من المتعة، والقلق، والسؤال بين الجسد والكتابة، لقد أصبح الجسدُ عند بنيس مصدرًا للكتابة، والعلاقةُ بينهما وجوديَّةً إذ ننتقل من جسد النصِّ إلى نصِّ الجسد، وينتقل بها الجسدُ من وضعيَّة السكوت إلى وضعيَّة الحركة، هكذا تتحول اللغةُ الشعريَّةُ عن وضعيَّتها المقدَّسة والاحتفاليَّة إلى وضعيَّة اللذَّة الحسيَّة والمتعة العضويَّة، أي وضعيَّة البداهة والتأمُّل والفعل الجسدي[23].

ويذهب كمال أبو ديب إلى أنَّ الجسديَّة تغدو التجربة الجديدة لمرحلةٍ شعريَّةٍ بأكملها[24]، ويُعلِّل أبو ديب ذلك قائلاً: "ثمة احتمال قوي لأنْ يكون لهذا الانصباب على الجسد بُعْدٌ خَفِيٌّ يرتبط بتقلُّص مجال فاعليَّة الأنا في العالم الذي يعيش فيه الفنانُ، وسقوط الأوهام الكبيرة المتعلِّقة بالدور النُّبُوئيّ التغييريّ الثوريّ للشاعر والشعر"[25]، ويضيف قائلاً: "إنَّه لمن الشيِّق والجميل والمثير أنَّ شعر الجسد والحسيَّة الشهوانيَّة ينتشر مع تصاعُد موجةِ الأصوليَّة الدينيَّة والقمع الأخلاقيّ والفكر الذي تفرضه"[26]، ويذهب أبو ديب إلى أننا "أمام تحولٍ جديدٍ يصبح فيه الجسدُ هو النصُّ الذي يمارس فيه الشاعرُ عنفَهُ ووحشيَّتَهُ وافتضاضَهُ وتملُّكَهُ للأشياء لأسباب مماثلة لما مضى، ولغير ذلك أيضاً"[27].

نستخلص من ذلك أنَّ المفهومَ الشعريَّ عند بِنِّيس يعتمد على اللغة الإبداعيَّة، ويقوم على فرادة التجربة وروح المغامرة النقديَّة المتحرِّرة والخارجة على المألوف في التعبير والتصور والتفكير، أو هو بعبارة موجزة ممارسة كتابة نقديَّة تحديثيَّة للذائقة والرؤية.

---

13 بنيس، *حداثة السؤال*، 218.
14 جماعة من الباحثين، محمد *بنيس الكتابة والجسد* (مكناس: كلية الآداب والعلوم الإنسانية، 2007م)، 70.
15 بنيس، *حداثة السؤال*، 34.
16 جماعة من الباحثين، *بنيس الكتابة والجسد*، 34.
17 جماعة من الباحثين، *بنيس الكتابة والجسد*، 20.
18 جماعة من الباحثين، *بنيس الكتابة والجسد*، 20.
19 جماعة من الباحثين، *بنيس الكتابة والجسد*، 20.
20 بنيس، *الشعر العربي الحديث*، 1: 115.
21 بنيس، *الشعر العربي الحديث*، 1: 118.
22 جماعة من الباحثين، *بنيس الكتابة والجسد*، 70.
23 بنيس، *الشعر العربي الحديث*، ج3، 101.
24 كمال أبوديب، *اللحظة الراهنة للشعر*، (القاهرة: مجلة فصول. الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج16، ع3، خريف 1996م)، 32.
25 أبوديب، *اللحظة الراهنة للشعر*، 33.
26 أبو ديب، *اللحظة الراهنة للشعر*، 34.
27 أبو ديب، *اللحظة الراهنة للشعر*، 33.

المبحث الثاني: وظيفة الشعر عند محمَّد بنّيس

الشعر عند محمد بنيس مشروعٌ نهضويٌّ للذات العربيَّة، نهضوي في تحريره لهذه الذات المنغلقة والحبيسة في سجن القديم وإسار الموروث، فقد عاشت الذاتُ العربيَّةُ في منفى أُحَادِيَّةِ النظرة القديمة المتعالية، والتي تمركزت حول الذات العربيَّة، والشعر بما يملكه من تساؤلات لا متناهية قادر على تفكيك رواسخ الذات العربية وخلخلة ثوابتها، وإعادة النظر في تقييم عاداتها وتقاليدها، والشعر بما يحمله من انفتاحٍ حضاريٍّ بضيافته للآخر قادرٌ على تحدِّي الذات العربيَّة والخروج بها من شرنقة عبوديَّة المعروف وقداسة الماضي وتأليه المتوارث، يقول بنيس: "إن الأدب والفن بارتباطهما مع الفكر، هما أساس بناء مشروع ذاتنا الحديثة التي لا تزال حبيسة القلاع المنيعة"[28].

لقد ارتبط الشعر بالنهضة العربيَّة ارتباطًا وثيقًا، وسبب ذلك هو "أنَّ الأدبَ باعثٌ لروح الأمَّة قوميًّا ووطنيًّا. ثم خالق الذات. وهما مطلبان تأسَّست عليهما حركةُ التحديث الإنسانيَّة في العالم أجمع"[29].

الشعر إذن أداةُ تحديثٍ للذات والوطن، من هنا جاءت أهميَّة الشعر الوطني في نهضتنا العربيَّة الحديثة، فقد عايش الشاعرُ العربيُّ الاستعمارَ فأعلن رفضَهُ له، ودعا قومَهُ للثورة عليه والتخلُّص منه، و"كان شعر الشبيبة يقترب من التاريخ والممارسة، من تفسير صوت الشعب – إنها الشهادة – فسميَّناه بالشعر الوطني"[30]، ثم "استمرَّت الشهادةُ كوظيفةٍ أساسيَّةٍ لشعر التحرُّر بعد 1956"[31].

غير أن هذه الوظيفة تزول بزوال السبب؛ لأنها وظيفة عارضة، ومن هنا أخذت الوظيفة الوطنية للشعر في الخفوت بدخول الدول العربية مرحلة الاستقلال والتحرر من الاستعمار.

إنَّ تحديث الذات العربيَّة، وخلق نهضة عربيَّة، يتطلَّب من الشعر – بوصفه قائدًا ومحرّكًا ومؤسِّسًا لهذا التحديث وهذه النهضة - أن يُؤدِّي عدَّةَ وظائف تعمل متعاضدةً من خلال بِنْيَةٍ شعريَّةٍ جديدةٍ ومغايرةٍ للبِنْيَةِ الشعريَّة القديمة، **وأُولَى** هذه الوظائف التي على الشعر الحديث القيام بها هي **"وظيفة "النقد"**. نقد المتعاليات المتحكِّمة في وَعْينا ولا وَعْينا، نقد عقيدة الخضوع والامتثال والطاعة والولاء للقديم المتوارث. هذه العقيدة التي تسجن العقلَ العربيَّ في كلِّ ما هو قديم، وتسلبه من أهمِّ خصائصه وهو الإعمال بالتساؤل والبحث والشكِّ في كلِّ ما هو متاح له ليصل إلى قناعته الخاصَّة التي قد توافق القديمَ أو تخالفه؛ فالوظيفة النقديَّة كما يرى بنيس هي "أساس الإبداع"[32].

ويهدف هذا النقد إلى "تفكيك المفاهيم والقيم والتصورات داخل الشعر وخارجه، انطلاقًا من التحليل العلميِّ للوقائع والمعطيات، والعودة بالإنسان إلى بُعْدِهِ الواقعي، ماحيًا كلَّ المتعاليات التي تسلب منه قدرتَهُ على الفعل، وتنسب لذاتها كتابةَ مصيرِ الكون على جِبَاهِنا العارية. من ثم يصبح النقدُ فاصلاً بين زمنين، زمن الاستسلام، وزمن الفرار الإنساني، وهما بَدَاهَة متعارضان في العمق"[33].

ويتميَّز الشعر العربي بأنَّه "شعرٌ نقديٌّ بامتياز. نقديٌّ بالنسبة للقيم الجماليَّة أو الفكريَّة، فضلاً عن القيم المتداولة اجتماعيًّا وسياسيًّا، وهذا بحدِّ ذاته يعطي هذا الشعرَ وضعيَّةَ الخطاب غير المستساغ، من قِبَلِ الرأي العام التقليدي، أو من قِبَلِ الذين لا يزالون يعتقدون أنَّ مجال القصيدة لا يَتَعَدَّى التجميل أو التقبيح"[34].

ويقوم هذا الوعيُّ النقديُّ على الإيمان بأهميَّة التجريب في الإبداع الشعريِّ، "تجريب يفتتح أصقاعًا، لم تطأها الأقدامُ من قبل، وممارسة تنتقي الجيِّدَ والمصفَّى، وتُبْعِد المظاهرَ الخادعةَ، والموضوعات الزائفة واللاعقلانيَّة. فلا كتابة خارج التجربة والممارسة"[35].

إن النقد والتجريب والمغامرة تمنح الشاعرَ الحريَّةَ، وتنطلق منها، "فلا معنى للنقد والتجريب والممارسة، إنْ هي لم تكن مُتَّجِهَةً نحو التحرُّر"[36].

الشعر لا يرى الأشياء كما هي، ولا كما رآها الآخرون وصاغوها لنا، وإنما هو "يرى الأشياء والحالات والمواقع من خلال بُعْدِهِ النقديِّ"[37]. لذلك كان على الشعر أن يُبَدِّلَ رؤيَتَهُ لِيَنْفُذَ إلى جذور الأشياء، فكان بذلك سَفَرًا في الغياب، ورحلة في المجهول، "إن الشعر يبدِّل الحساسية والرؤية، ويفتح الجسد على هاويته، وهو بذلك سفرٌ في الغياب، في طفولة الأشياء وجذور النار"[38].

---

28 بنيس، *الحداثة المعطوبة* (الدار البيضاء: دار توبقال، الطبعة الأولى، 2004م)، 64.
29 محمد بنيس، *الحداثة المعطوبة*، 146.
30 بنيس، *حداثة السؤال*، 13.
31 بنيس، *حداثة السؤال*، 13.
32 بنيس، *حداثة السؤال*، 19.
33 بنيس، *حداثة السؤال*، 20.
34 محمد بنيس، *الحق في الشعر*، (الدار البيضاء: دار توبقال، الطبعة الأولى، 2007م)، 56.
35 بنيس، *حداثة السؤال*، 20.
36 بنيس، *الحق في الشعر*، 21.
37 بنيس، *الحق في الشعر*، 217.
38 بنيس، *الحق في الشعر*، 217.

ثاني الوظائف التي على الشعر أن يؤدّيها لتحديث الذات العربيَّة، هي **وظيفة الحوار**. فالشعر حوارٌ يقيمه الشاعرُ مع ذاته ومع الآخرين، ومع الكون، مع الغيبيّ والمجهول، "إنَّ أخلاقيَّة القصيدة اليوم وهي تتمحور في الكلام الذي يديم الكلامَ، تعني أنها الشعري المنفتح على الديمومة، بل هي تُفِيد الحوارَ الذي يؤدِّي إلى إنتاج فائض معنى مشترك لزمننا. مقاومة ما يعارض الإنسان ويتعارض معه"[39].

ثم يضيف بنيس قائلاً: "إنه حوار بالكلام في أفق انفتاح الكلام على نفسه وعلى سواه، أي الكلام الذي يلتقي فيه عالمان، رؤيتان للعالم، إرادة في البقاء جنبًا إلى جنب، في مصاحبة السابق الأسبق الإنساني"[40]. ويقول: "إن قراءتنا للتاريخ البشري، من خلال الشعري، يُثبِت أنَّ الشعر يمتلك قدرةً خفيَّةً لخلق الحوار كلما كان كلامًا للمحجوب والإنساني"[41].

لقد نجح الشعرُ في خلق لغةِ حوارٍ عندما عجزت القوَّةُ والحربُ عن ذلك، فقد كان عاملَ تواصُلٍ وتلاقٍ بين المختلفين، وهذا هو "قوَّة الشعر عندما يكون كلامًا يُديم الكلامَ، عندما لا يتخلَّى عن صوت القصيدة في القصيدة، عن الحوار والضيافة والصداقة، وهو ما تحتاج إليه القصيدةُ في زمنٍ ينفي الكلامَ، يمنعه من إنتاج فائض معنى مشترك، وتحتاج إليه القصيدة أيضًا في زمنٍ يرتفع فيه صوتُ صراع الحضارات على الحوار بينها، ويتركَّز نذيرُ الحرب على الإرهاب في نذير الحرب على الإسلام. قوَّةُ الشعر من قوة القصيدة. قوة اختراق الإنساني فينا لِيَتَكَلَّمَ كلُّ واحدٍ منَّا سواه بحثًا عن الحوار والضيافة والصداقة"[42].

ويقول بنيس: "القصيدة تظلُّ في مكان الحوار مجسِّدةً له بما يمسُّ كلاً من اللغة والمتخيّل على السواء، يفيد الحوارُ أنَّ لغة الموروث الثقافيّ تنبثق على الدوام من سطح الكلام/ القصيدة، وهو يفيد أيضًا أنَّ الكلامَ رؤيةٌ للذات والآخر، متخيّل في حالة صيرورة. حوارٌ تتسمَّى به القصيدةُ إبداعًا للكلام، إنتاجٌ لفائض معنى مشترك للإنسان، يتكلّم في المستقبل، يديم المستقبل المتكلم. مصير القصيدة، مصير الكلام، كل منهما يصاحب سواه، في زمن يعرض الكلام للانقطاع عن نفسه، عن الذات وعن الآخر، عن المستقبل. ورهان القصيدة هو القدرة على البقاء في مكان الكلام، مقاومة ما يمنع عنك وعني الكلام مطرًا منهمِرًا متدفِّقًا، لا يخطئ مكانَ النزول، الظاهر والمحجوب، مشتركين ونحن معًا، نرحل إلى حيث يرحل الكلام، إلى الحوار، الضيافة، الصداقة"[43].

ثالث وظائف الشعر في تحديث الذات العربية، ترتبط بالوظيفتين السابقتين، فطالما الشعر نقد وحوار في آن، فعليه إذن أن **يدافع عن اللغة** التي هي أداة النقد والحوار. يقف محمد بنيس مدافِعًا عن الشعر في وجه العولمة وسطوتها، كما دافع شعراء الرومانتيكيَّة في أوربا عن الشعر ضد العلم وفعله، إن ما يجمع بين العلم والعولمة هي المنفعة والمصلحة، وهذا ما لا يتغيَّاه الشعر، إن الأخذ بمبدأ المصلحة والمنفعة يهدّد الشعرَ ويخرجه من دائرة الحياة كما أخرجه أفلاطون من جمهوريَّته من قبل لنفس السبب، إن "تمجيد المصلحة، الذي تعمِّمه العولمةُ اليوم لا يهجر الشعرَ وحده، بل هو يعمل أيضًا على هُجْرَان اللغة. وضعيتان بدقَّةٍ متكاملتان، ولا دهشة. فمن يهجر الشعرَ مجبرًا على التخلِّي عن اللغة. هُجْرَانُ الشعر هو في الوقت ذاته هُجْرَانٌ للغة ووعدها"[44].

ويُضِيف الناقدُ قائلاً: "ينفي النافعُ والمغلَقُ الشعرَ ويمنعانه من الوعد في مدينة الكرة الأرضية. عندما نمجّد لغةَ المنفعةِ ونُنَادِي بِهُجْران الشعر نتغاضى بكلّ بساطةٍ عن هُجْرَان اللغة – اللغات، هُجْران وعد الميراث والضيافة _ فالعالم الذي تسوده لغةُ المنفعة والمصلحة، ويكون فيه الشعرُ مطرودًا من مدينة الكرة الأرضية، هو عالم يهدّد الإنسانيَّ والأساسَ بالتوقُّف عن الحياة"[45].

وفي "نفي الشعر عن مدينة الكرة الأرضية إعلانٌ قبل كلّ شيءٍ لحبسة ستضع الإنسان خارج الإنساني، هُجْرَان لغة المجهول واللانهائي. من ثم يتقدَّم هُجْران اللغة التي يخترعها الشعرُ بمفرده كشحوبٍ يصيب العالمَ. والحبسة هي احتجازُ العالم للإنسانيّ والأساسي في مكانٍ خارج العالم. فهُجْران الشعر هجران لفكر، مجهولاً ولا نهائياً. حبسة القادمين الذين لن يعينوا بعد رؤية مجهولة، ولا شكلاً لا نهائياً لأنفسهم أو لعالمهم"[46].

تفرض العولمةُ ودعوتُها إلى الإعلاء من قيمة المصلحة والمنفعة، وتشكُّكها في قيمة الشعر وعدم نفعه وجدواها، وهو ما يجعل الدفاع عن اللغة مهمة واجبة على الشعراء القيام بها الدفاع عنها، فلم "يعد واجب الشاعر الإقامة في نبوة جديدة، أو استمرار الاعتقاد في فكرة الرؤيا النبوية التي كانت لشاعر القرن التاسع عشر عن الشعر. ارتباط شاعر اليوم بالوعد بدل المكان بتبدل المكان ذاته للغة"[47].

---

39 بنيس، *الحق في الشعر*، 45.
40 بنيس، *الحق في الشعر*، 48.
41 بنيس، *الحق في الشعر*، 48.
42 بنيس، *الحق في الشعر*، 48، 49.
43 بنيس، *الحق في الشعر*، 20.
44 بنيس، *الحق في الشعر*، 20.
45 بنيس، *الحق في الشعر*، 20.
46 بنيس، *الحق في الشعر*، 21.
47 بنيس، *الحق في الشعر*، 23.

ويقول أيضاً: "ينقل هجران اللغة – اللغات مسئوليةَ الشاعر إلى مكانه الأساسي الذي هو الإقامة في أرض اللغة، مدافعًا عن فكرةٍ شعريَّةٍ مختلفةٍ، فيما هو يدافع بالنفس عن صفاء الكلمات، يقاوم الشعرُ هُجْران اللغة، يخترع فكرةً شعريَّةً لذاتٍ قادمةٍ في المستقبل"[48].

إن الدفاع عن اللغة في جوهره دفاع عن التواصل، عن التلاقي، عن الكشف، عن التفاعل، "إن الدفاع عن اللغة، عن الشعر، دفاع عن الأساس في التفاعل بين النفس والناس. في الرحيل نحو الوعد. وهو ما يعني تفاعل النفس بين الشاعر وبين الآخرين في العالم أو من أجل العالم"[49].

والوظيفة الرابعة للشعر هي المعرفة، فالشعر يقدِّم نوعًا من المعرفة قد ترقى إلى وظيفة العلم، وقد تسمو عنها. الشعر ليس عملاً مجانيًّا، فالعالم دومًا بحاجة إلى اكتشاف، وإعادة تشكيل، والشعر أحد المعارف إن لم يكن أوَّلها القادرة على القيام بهذه المهمة، الشعر ضرب من المعرفة، غير أنَّ الفرق بين المعرفة الشعريَّة وأنواع المعارف الأخرى، يكمن في أنَّ المعرفةَ في الشعر لا تحكمها قوانين، فكما أنها تتخذ موضوعًا لها عالماً لا نهائيًّا، فإنها بالتالي معرفة لا نهائيَّة. فمن طبيعة الشعر الذي هو نبوة ورؤيا، وخلق، ألا يقبل أي عالم مغلق نهائي، وألا ينحصر فيه، بل يُفجِّره ويتخطَّاه، يقول بنيس: "علاقتي بشعر وثقافة الغرب (العالم) حررتني من عبوديَّة، أكان مصدرها الأنا أو الآخر. بهذا اتضح لي أنَّ فعل القصيدة يتعارض مع قيم الهويَّة. فالقصيدة تفاعلٌ ومعرفةٌ في حالة صيرورةٍ. والقيمة، في القصيدة، هي تفاعلها ومعرفتها"[50].

من هنا كانت الحداثة عند بنيس ذات بُعْدٍ معرفيٍّ، يقول: "إنَّ الحداثة ذات بُعْدٍ معرفيٍّ، وهي إلى جانب ذلك ذات أبعاد اجتماعيَّة وسياسيَّة، والبُعْدُ المعرفيُّ للحداثة معناه الخروج من الأرضيَّة المعرفيَّة التقليديَّة المعتمدة أساسًا على الرؤية (اللاهوتيَّة)، إلى أرضيَّةٍ معرفيَّةٍ مغايرةٍ، تعتمد المحسوس، والمتعدِّد، والممكن، أي أنها تعتمد التحول، وإلغاء الواحد الأساسي، والحريَّة"[51].

والوظيفة الخامسة للشعر هي التساؤل، فالشعر الجديد إعادة كشف للعالم، وإعادة تشكيل له، لذا فهو لا يقبل بالمسلمات، ولا يهادن المتعارف عليه، ولا يأخذ بالمنقول الجاهز، ولا يقف عند الشكل، بل هدفه الغور دائماً في جواهر الأشياء، يبحث في المجهول ويتناول المنسي والمكبوت والمسكوت عنه. الشعر الجديد يؤمن بشرعية السؤال ؛ لأن السؤال هو نبع الحداثة، "تنشأ الحداثة أساسًا من السؤال لا من التسليم أو الاستسلام، سؤال الجسد واللغة والواقع. إنه سؤال يورِّط القناعةَ، ويدمِّر البُعْدَ الواحد، وهو في الوقت نفسه يؤسِّس لمعرفةٍ أخرى مغايرةٍ. وتكامل مجالات السؤال هو ما يعطي للتحرُّر طابعه الثوري"[52].

الكتابة الجديدة هي "أسئلة متعاظمة على اللغة والثقافة والمجتمع والجسد الفردي"[53]. أسئلة بها ينتقل الشعر "من الرؤية المغلقة إلى الرؤية المفتوحة، ومن اليقين إلى الشك، ومن الاطمئنان إلى القلق، ومن الموت إلى الحياة"([54]). إن السؤال يخلق لنا عوالم فسيحة لا نهاية لها، هذه العوالم التي "تجرأ السؤال على مهاجمة حصانتها اللغويَّة والسياسيَّة والدينيَّة والتاريخيَّة"[55].

المبحث الثالث: الموقف من القديم عند محمَّد بنّيس

لمحمد بنيس موقفٌ نقديٌّ بارز من تراث الشعر العربي، فقد قام الناقد بمحاولةِ نقدٍ للشعريَّة العربيَّة القديمة جُمْلةً وتفصيلاً، وقد جاء هذا الموقفُ النقديُّ مدفوعًا بإيمان بنيس بفرضيَّةِ كبت الشعريَّة العربيَّة، فبنيس يرى أنَّ الشعريَّة العربيَّة القديمة لم تستقل كحقلٍ خاصٍّ ومفردٍ، بل جاءت تابعة للدراسات القرآنيَّة إمَّا كفرعٍ من فروعه أو كملحقٍ تابع ضمنيًّا للديني والمقدَّس. فقد "شكَّلت الشعريَّةُ العربيَّةُ حقلاً مدمجًا، بصورة أو بأخرى، في حقل الدراسات القرآنية، ولا حاجة بنا للاستشهاد أو البرهنة على ذلك. فالشعريَّةُ العربيَّة كانت فرعًا من الدراسات اللغويَّة المتمركزة حول تفسير النصِّ القرآنيِّ، وإبراز لغته المعجزة التي لا قدرة لأيِّ نصٍّ غيره التشبه بها، فبالأحرى تحديها"[56].

وأحيانا تكون الشعريَّةُ العربيَّةُ ملحقةً بالدراسات القرآنيَّة أو مشتقَّة منها، بمعنى أنَّ قضاياها وحلولها ليست بالضرورة مختصَّةً بحقل النصِّ الشعريِّ، من هنا انبثق مشهدُ القصيدةِ المعلَّقة بين المقدَّس والمدنَّس، لدى هؤلاء أو أولئك، وهو ما نعثر عليه ضِمْنيًّا في الدراسات الخاصَّة بالشعر والشعريَّة مثل "طبقات فحول الشعراء، والشعر والشعراء، ونقد الشعر، والموازنة، والوساطة، والعمدة، كنماذج ذات سلطةٍ معرفيَّةٍ بل سلطةٍ تاريخيَّةٍ كذلك، أو نعثر عليها صريحةً في الدراسات القرآنيَّة والبلاغيَّة مثل إعجاز القران، وكتاب

---

48 بنيس، *الحق في الشعر*،24.
49 بنيس، *الحق في الشعر*، 25.
50 بنيس، *الحق في الشعر*، 35.
51 بنيس، *حداثة السؤال*، 126.
52 بنيس، *حداثة السؤال*، 186.
53 بنيس، *الشعر العربي الحديث*، 4: 177.
54 بنيس، *الشعر العربي الحديث*، 4: 177.
55 بنيس، *الشعر العربي الحديث*، 4: 177.
56 بنيس، *الشعر العربي الحديث*، 1: 43.

البديع، ودلائل الإعجاز، وهي نماذجُ متباينةٌ في موقعها من الاحتجاج بالشـعر في إثبات إعجاز القرآن، أو في موقفها من إبدالات البِنْية الشعريَّة ذاتها، وخاصَّة لدى الشعراء المحدثين"[57].

نخالف الكاتبَ في هذه الأحكام المطلقة التي تُحِيل تراثَ الشـعر العربيّ إلى تابعٍ لكلٍّ من الحُقُول اللغويَّة والقرآنيَّة، وتنزع عنه أيَّ نوعٍ من الاستقلاليَّة؛ فهي أحكامٌ لا تصمد أمام نشأة الشعر العربي وفنونه وتعدُّد أغراضـه، بل تخالف حتى حديث القرآن والسُّنَّة عن الشعر، فقد كان الشعرُ هو فنُّ العربيَّة الأوَّل، بل الأوحد، وقد سبق وجودُهُ وجودَ القرآن ووجودَ العلوم اللغويَّة، وتعدَّدت أغراضُهُ فشمل اللهو والعبث والحديث عن جسد المرأة والتمتُّع بها بجانب الفخر والعزَّة وشعر القبليَّة والطائفيَّة وهو ما لم يُقِرّه الإسلامُ، وهذا لم يقتصر على شـعر العصـر الجاهليّ، بل تجاوزه إلى الإسـلاميّ وما تلاه من عصـور الشـعر، بدليل التجربة الشـعريَّة الغزليَّة التي ضـمَّها شـعرُ عمر بن أبي ربيعة – وهو من أشـهر الشعراء في صدر الإسلام – أو غيره ، وكذلك الحركة الشعريَّة التي رادها أبو نُوَاس وبشار بن بُرْد وغيرهما، أو بما يُسَمَّى شعرُ الـمُجُون والذي انتشر في الحجاز، وهو ما أدَّى إلى ولادة اتِّجاهٍ شِعْريّ آخر مُضادًّا لهذا الاتِّجاه، وهو المسمَّى بشعر الزُّهْدِ الذي قدَّمه أبو العتاهية وغيره.

ويرى بنيس أنَّ هناك ثلاثَ دراسـاتٍ مثَّلت تعاليًا على الشـعريَّة العربيَّة وأصـابتها بدرجةٍ من الكبت النفسـيّ واللغويّ، وهي: "الدراسة القرآنيَّة، والدراسة اللغويَّة، وكتاب أرسطو، وهذه المتعاليات تركت الشعريَّةَ خارج الشعر، والشعر العربي خصوصًا، لذلك نتقدَّم بفرضيَّة هي أنَّ الشعريَّة العربيَّة دراسةٌ مكبوتةٌ وهي ما تزال كذلك إلى الآن؛ لأنَّ النظريَّات الحديثة تمارس بدورها كَبْتًا للشعريَّة العربيَّة، بطريقة لا يقلُّ فيها الكبتُ الحديثُ عن الكبت الذي مارسته عليها الدراساتُ القديمةُ"[58].

ما يراه بنِّيس من اعتبار الدراسـات القرآنيَّة واللغويَّة وكتاب "فن الشـعر" لأرسـطو متعاليات في طريق الشـعر العربي، مبالغةٌ كبيرةٌ، وهي إحدى أوهام الحداثيين في مهاجمتهم للتراث؛ إذ يظنُّ بنِّيس ومَن لَفَّ لفَّه أنَّ هذه الدراسـات مثَّلت عائقًا في طريق تحديث الشعر العربي عبر عصوره المتعاقبة، وقد تناسى ناقدنا أنَّ الدراسات القرآنيَّة لم تعق ظهور شعر المولَّدين في العصر الأمويّ، ولم تمنع من تغير الشـعر وتطوره في العصـر العباسـي، فقد كان من علماء الدراسـات القرآنيَّة نقادٌ ومتذوقون للشـعر، مثل: عبد القاهر الجرجاني، والقاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني، وفخر الدين الرازي، وغيرهم، كما أنَّ كتاب (فن الشعر) لأرسطو هو نتاج ثقافي لحركة الترجمة في ذلك العصـر، وهو كتاب ترك أثرًا في النقد أكثر منه في الشـعر، خاصـة عند الفلاسـفة النقاد كالفارابي، وابن سـينا، وابن رشـد، كما أنَّ كتاب "فن الشـعر" لأرسـطو ذو تأثير في ثقافات مختلفة وليس في الثقافة العربية فقط، فلو أنَّه مثَّل تعاليًا وعائقًا في طريق تحديث الشعر العربي، لكان مثَّل عائقًا في تحديث أشعار الثقافات الأخرى.

وقد دعا بنيس بناءً على فرضيَّتِهِ "كبت الشعريَّة العربيَّة" إلى الغزو المزدوج لحقل الشعريَّة العربيَّة عن طريق غزو التصورات والمفاهيم الأدوات المتبادلة في حقل الدراسـات العربيَّة، بهدف تفكيك أُسُـسِـها المتعالية والميتافيزيقيَّة، ومن ناحيةٍ ثانيةٍ غزو نظريَّاتٍ أوربيَّةٍ وأمريكيَّةٍ حديثةٍ عثرت على سبيلها إلى الشعريَّة العربيَّة القديمة، ومن خلالها تمَّت إعادةُ قراءةِ الشعر العربيّ قديمه وحديثه"[59].

ويدعو الكاتبُ إلى "شـعريَّةٍ عربيَّةٍ مفتوحةٍ منشـغلةٍ بما يُمكِن تسـميته بحفريَّاتِ النصّ، تنتهي لتبدأ ولا تبدأ لتنتهي- دفعة واحدة تغزو المسـلمات والمتعارف عليه، تختبر المنسـيَ والمكبوتَ واللامُفَكَّرَ فيه، تسـأل عن الغِيَابِ كما تسـأل عن الحضـور في التعريف والتصور والمفهوم"[60].

المبحث الرابع: الشعر والمجتمع عند محمَّد بنِّيس

يرجع محمد بنيس مسألة الانعكاس المباشر للواقعين الاجتماعي والتاريخي في النص الأدبي إلى الفكر الماركسي، فيقول: "وربما كان مصـدر القول بالانعكاس المباشـر مُسـتَخْلَصًـا من المقولة الماركسـيَّة التي تؤكِّد على أنَّ هناك تأثيرًا للعنصـر الاقتصـاديّ، أدوات وعلامات الإنتاج، في مجتمعٍ من المجتمعات، وفي مرحلةٍ من المراحل التاريخيَّة، على العناصـر الأخرى، وهي المشـكِّلة للبِنْية الفوقيَّة للمجتمع، وهي مقولةٌ علميَّةٌ، لا نتعارض معها"[61].

يُقِرُّ الكاتبُ – هنا – بارتباط الشاعر بالواقع، وتأثُّره بالواقع الاقتصادي والاجتماعي للمجتمع، بوصفها عناصر مشكِّلة ومؤسِّسة للبِنْية الفوقيَّة للمجتمع، والذي يُعَدُّ الشـعرُ واحدًا منها، ولكن إقراره بحقيقة هذه العلاقة مشـروط بخصـوصـيَّة الفنّ، فهذه العلاقة "تحتاج عند تطبيقها في المجال الأدبي، إلى اجتهاد يأخذ بعين الاعتبار خصوصيَّة هذا المجال (الفن)"[62].

ويستشـهد الناقد في التدليل على موقفه بمقولة جولدمان: "إنَّ العالمَ الخياليَّ بعيدٌ كلّ البعدِ في مظهره عن التجربة الملموسـة، فعالم الخرافات - مثلاً - يمكن أن يكون متماثلاً بكلّ دِقَّةٍ، في بِنْيَته، مع تجربة فئةٍ اجتماعيَّةٍ متميّزةٍ، أو على الأقلّ مرتبطًا بها بطريقةٍ دالةٍ.

---

57 بنيس، *الشعر العربي الحديث*، 1: 43.
58 بنيس، *الشعر العربي الحديث*، 1: 44.
59 بنيس، *الشعر العربي الحديث*، 1: 44.
60 بنيس، *الشعر العربي الحديث*، 1: 57.
61 محمد بنيس، *ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية* (بيروت: دار العودة، الطبعة الأولى، 1979م)، 339.
62 بنيس، *ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب*، 339.

ولم يعد هناك أيّ تناقُضٍ بين وجود علاقةٍ ضيّقةٍ للإبداع الأدبيّ مع الواقع الاجتماعيّ والتاريخيّ من جهةٍ وبين التخيُّل الأكثر صلابة"[63].

إن بنيس يقبل بفكرة الانعكاس، أي تأثُّر الشعر بالواقع المعيش، مع مراعاة خصوصية الفنّ. فالانعكاس في الفنّ غيرُ مباشر؛ "لأنَّ العملَ الأدبيَّ هو الصورة الذاتيَّة للعالم الواقعيّ"[64]. على أن كلمة "الذاتية"التي يذكرها الكاتب لا تعني عنده انغلاق الشاعر على ذاته، ذلك أن الشاعر – كما يراه – يمارس رؤيةً نقديَّةً للذات واللغة والمجتمع، يقول: "ملامح الكتابة التي أدعو إليها تستند إلى رؤيةٍ نقديَّةٍ على مستوى الذات واللغة والمجتمع باعتبار أنَّ الكتابةَ ممارسةٌ لغويَّةٌ ذاتُ بُعْدٍ أنطولوجيٍّ اجتماعيٍّ تاريخيٍّ ، وهذه المجالات التي تتحرَّك فيها ومن خلالها الكتابةُ مُركّزة لانفتاح الكتابة ولا محدوديَّة أفقها. فإذا كانت بعض الممارسات الشعريَّة الحديثة في الوطن العربي قد ركَّزت على مجالٍ واحدٍ من هذه المجالات الثلاثة فإن الكتابة تبتعد عن الرؤية الواحدية لمجال الممارسة وتندمج في رؤيا تتكامل عبر عمليَّةِ تفاعُلٍ جدليٍّ بين هذه المجالات في ظلّ الاقتناع بالمغامرة، والنقد والتحرُّر، والتجربة والممارسة، أي أنَّ الكتابة تلتحم وتتولَّد من خلال الملموس والعياني والمرئي وتجتنب في الوقت نفسه المنسيَّ والسرّيَّ كما تفسح للمكبوت حريَّةَ الكلام"[65].

يرى بنيس بهذا أنَّ الشعرَ ممارسةٌ لغويَّةٌ ثُلاثِيَّةُ الأبعادِ، وهو في علاقةٍ جدليَّةٍ مع هذه الأبعاد الثلاثة الأنطولوجي والاجتماعي والتاريخي، وهي تعمل فيما بينها بشكلٍ تكامُليٍّ لإنتاج النصّ الإبداعيّ، وأنَّ الاهتمامَ بِبُعْدٍ دونَ الآخرين يُؤدّي إلى نقصٍ في الرؤية الشعريَّة.

أدَّى ربطُ محمد بنيس الشعرَ بالوجوديّ والاجتماعيّ والتاريخيّ إلى ربطه بين الشعر والطبقيَّة. فالشعر عنده ذو صِبْغَةٍ طبقيَّةٍ، يتوجَّه فيه الشاعرُ إلى طبقةٍ اجتماعيَّةٍ بعينها[66]. كما يرى الكاتب "أنَّ الهويَّة الطبقيَّة تعمل بعنفٍ في تحديد طبيعة العمل الأدبي، فإن الكاتب والأديب والشاعر، يحدّد هو الآخر قُرَّاءَهُ، ويؤلِّف بينهم. لقد انقضى العهدُ الذي كان فيه بعضُ النقاد يظنون أنَّ الكاتب يمارس عملَهُ الإبداعيَّ من أجل الإنسانيَّة ككلّ، بغض النظر عن المرحلة التاريخيَّة التي يعيشها، وعن الهويَّة الطبقيَّة للقارئ. إنَّ الكاتبَ يعي، حسب مستوياتٍ متعدِّدةٍ، وفي مختلف المراحل التاريخيَّة، صَنْفَ القُرَّاءِ الذي يتوجَّه إليه بكتابته، وهذا الوعي يُعِين إلى جانب العوامل الأخرى بلاغة وقوانين الكتابة"[67].

يبدو أن الكاتب في ربطه بين الشعر بالطبقيَّة كان متأثِّرًا إلى حدٍّ كبيرٍ بالمنهج الاجتماعيّ الجدليّ الذي حدَّد خطوطَهُ الرئيسيَّة "كارل ماركس" في القرن التاسع عشر، وهو يؤكِّد على "أنَّ الإنتاج الفكري، وبالتالي الأدبي والشعري، ينتمي للبِنْية الفوقيَّة للمجتمع، في فترةٍ من فترات التطور التاريخي، وأن هذه البِنْية وُجِدَت في ظروفٍ موضوعيَّةٍ متميّزةٍ بعلاقاتٍ ووسائل إنتاجٍ محدَّدةٍ، وهو ما يكوّن البِنْيَةَ السُّفْلى للمجتمع"[68].

انطلاقاً من هذا المرتكز "يرفض المنهجُ الاجتماعيُّ الجدليُّ عزلَ النصّ وإغلاقَهُ على نفسه"[69]. ومن المنطلق ذاته يذهب كاتبنا إلى "أنَّ الفكر، ومن ثم النص الأدبي، له وظيفةٌ اجتماعيَّةٌ يسعى نحو تحقيقها، ثم إن هذا الفكر مُعَبِّرٌ بطرقِ التعبير المختلفة، عن تطلُّعَاتِ فردٍ منضوٍ بالضرورة تحت طبقةٍ اجتماعيَّةٍ مُعَيَّنةٍ، وهو حين يُعَبِّر عن الفرد يندمج في التعبير عن طموحات هذه الطبقة المنتمي إليها. إن الفكر والأدب طبقتان، لا يتساميان عن الطبقات الاجتماعية، ولا يترفَّعان عن الصراع الطبقي، إنهما منتوجٌ اجتماعيٌّ، وفاعلان فيه"[70].

ويرى بنيس أنَّ على الشاعر – رغم هذه العلاقة الجدليَّة بين الشعر والواقع الاجتماعي – أن يحافظ على استقلالٍ نسبيٍّ للنصّ الشعريّ، فيقول: "يخضع النصُّ الأدبيُّ إذن لجدليَّتَين، أولاهما اجتماعيَّة، وثانيتهما محايثة للممارسة الإبداعيَّة، ومعنى هذا أنَّ النصَّ يتمتَّع باستقلالٍ نسبيٍّ عن الواقع الاجتماعي الذي أنتجه، رغم العلاقة الحميمة الموجودة بينهما، والنصُّ على هذا الأساس يخضع لجدليَّةٍ خاصَّةٍ، داخل خضوعه لجدليَّةٍ أعمّ وأشمل"[71].

وترى يُمْنَي العيد أن محمد بنيس في موقفه هذا "كالاجتماعيين الجدليين، يرفض أن يكون النصُّ مجرَّدَ لغةٍ، بل يرى أنه في ما هو كذلك يحمل رؤيةً للعالم، وأنَّ هذه الرؤية على علاقةٍ وثيقةٍ بموقع صاحب النصّ، أو فكره الاجتماعي، وبوضعيَّته الثقافيَّة. وهو كالبنيويين يؤكِّد على أهميَّة اللغة، ويرى أن الرؤية للعالم هي رؤيةٌ ماثلةٌ في النصّ كلغة"[72].

---

63 بنيس، *ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب*، 339.
64 بنيس، *ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب*، 339، 340.
65 بنيس، *حداثة السؤال*، 210.
66 بنيس، *ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب*، 338.
67 بنيس، *ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب*، 339.
68 بنيس، *ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب*، 22.
69 يُمْنَى العبد، *في معرفة النص* (بيروت: دار الآفاق العربية الجديدة، الطبعة الأولى، 1984م)، 122.
70 بنيس، *ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب*، 23.
71 بنيس، *ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب*، 24.
72 يُمنَى العبد، *في معرفة النص*، 124.

إننا قد نقبل من الكاتب أو من المنهج الاجتماعي الجدلي، أن الشـــعر يرتبط بالمجتمع وبالواقع اليومي بشـــكل أو بآخر، فطبيعة الشعر تؤكِّد ذلك؛ فالشاعر لا يبدع من عدم، ولا يصوغ شعره من فراغ، أما القول بأنَّ الشعرَ طبقيٌّ، وأنَّ كلَّ شاعرٍ ينتمي إلى طبقةٍ يُعَبِّر عنها، ويُوقِف شعرَهُ عليها، فهذا قولٌ فيه نظرٌ؛ لأنَّ كون الشاعر منتميًا لطبقةٍ بعينها، لا يعني بالضرورة أن يُوقِف هذا الشاعرُ على طبقته الاجتماعية أو الفكرية إبداعه، كما أن تناول شـــاعر لاهتمامات طبقة أو شـــريحة اجتماعية بعينها لا يعني انعزاله وعدم اكتراثه إبداعيًّا بالطبقات والشرائح الأخرى، بل تأتي في شعره في شكلٍ ضمنيّ؛ لأن طبقات المجتمع ليست معزولةً بعضها عن بعض، بل هي تتعايش في شكلٍ تكامُليّ أو صراعيّ، والشعر بهذا المعنى ليس مُقَيَّدًا بمجتمعٍ معيَّنٍ ولا مرتبطًا ببيئةٍ محدَّدةٍ أو نظامٍ سياسيّ أو حزبيّ أو أيديولوجيا محدَّدة.

والقول بأنَّ الشعر يرتبط بالواقع الاجتماعي والسياسي لا يعني أنه يحدِّد طبيعته، كما أنَّ الشاعر وإن كان منتميًا إلى حزب بعينه، أو يدين بعقيدةٍ بعينها، لا يعني أنه يصدر عن ذلك آليًّا. فقد يخون الشاعرُ طبقتَهُ أو يُعبِّر عن مصالح طبقة أخرى، فإنَّ منشأ اجتماعيًّا معيَّنًا لا يفرض بالضرورة ولاءً اجتماعيًّا محدَّدًا، وهذا ما لاحظه نقاد الغرب منشأ الفكر الماركسي "إن معظم الكتاب الشيوعيين خارج روسيا ليسوا من أصل بروليتاري. وإن من الصعب أن نبرهن أن بوشكين مثّل مصالح النبلاء الذين فقدوا أراضيهم، وأن غوغول مثّل الملاكين الصـــغار في أوكرانيا، إذ يمكن فعلاً نقض هذه النتائج عن طريق الأفكار العامة المنبثة في أعمالهم، وعن طريق تجاوز هذه الأعمال للفئة والطبقة والزمان"[73].

إن الشعر لا يتقيَّد بأيديولوجيا معيَّنة، ولا ينحصر في واقعٍ اجتماعيّ محدَّد. فللشاعر أيديولوجيَّتُهُ الخاصَّة التي تنبثق من طبيعة فنِّهِ، وله واقعُهُ الخاصُّ الذي ربَّما يناقض عالم الواقع المعيش، ذلك "أن الشـــعر له حياته وروحه العامة التي لا تأتي من الخارج، ومثل الشعر كمثل النبات يتأذَّى بأشياء ولكن خصائص النبات لا يمكن أن تُعْزَى إلى ظروف الأرض التي يعيش فيها"[74].

وفي المعنى ذاته يقول أدونيس: "فإذا كان العشـبُ مشـروطًا بالماء، فإنَّ العشـبَ يظلُّ شـيئًا آخر غير الماء. فالإنسـان المشـروط بالأوضـاع الاقتصـاديَّة والاجتماعيَّة هو غير هذه الشـروط وإلا لما اسـتطاع أن يغيِّر الواقع، ويخلق واقعًا جديدًا. إنَّ الشـروط تؤثِّر في كيفيَّة التكون لكنها ليست التكون ذاته وليس الشيء المتكون"[75].

إن الشـاعر وإن كان يعايش أيديولوجيا سـياسـيَّة أو اجتماعيَّة، ويشـارك فيها، فهذا لا يعني أنه يتناولها كما هي في عالم الواقع. فتأثير هذه الأيديولوجيا في شعره يأتي خاضعًا لإحساسه الذاتي بقضايا الحياة والكون، وهذا ما أشار إليه غالي شكري في قوله: "الشعر لقاءٌ حارٌّ مباشـرٌ مع الذات، وهو لحظاتٌ من العُرْي الكامل أمام المرآة. لذلك تتحوَّل الأيديولوجيا السـياسـيَّة أو الاجتماعيَّة أثناء عمليَّة الخلق الشـعري إلي أيديولوجيا حضـاريَّة لصـيقة بالذات أشـد الملاصـقة الطبيعية الخاصَّـة بفنِّ الشـعر لا تمنحه بناءًا موضـوعيًّا يتَّسـع للجزيئات الأيديولوجية. لهذا يتَّجه الشـاعرُ إلي الكليَّات والعموميَّات إلي الإنسـان والكون وعلاقة أي منهما بالذات في صـراعها الذي لا ينقطع"[76].

وهذا الطرح يقربنا من فكرة الالتزام في العملية الإبداعية، وهي فكرة ماركســـية في المقام الأول . لكن ما الالتزام الذي يقصـــده الفلاسفة الماركسيون؟ يجيب **أرنست فيشر** بقوله: "ليس معني الالتزام أنه ينبغي علي الفنان أن يتقبل ما يُمليه عليه الذوق السائد وأن يكتب أو يرسم أو يؤلف وفقاً لمرسوم رقم كذا أو كذا ، وإنما تسليمه بأنه لا يعمل في فراغ، وأنه في آخر الأمر ملتزم بالمجتمع"[77].

وإلى هذا الرأي في مفهوم الالتزام يذهب أحمد كمال زكي، حيث يقول: "فإذا كنا نطالب الأديب اليوم بالمفهوم الاجتماعي فلســـنا نريد أن نضـــطره إلي ذلك اضـــطراراً وليس من حق أحد عليه أن يجبره علي لون معين من الكتابة، ولا أن يلزمه برأي خاص من الآراء، وإلا اسـتحالت عليه عملية التمثيل اللازمة لفعالية الأدب، وانقطع هذا النوع من التعاقد الذي يقوم بينه وبين المجتمع، وضـاعت غاية الالتزام الذي نَشَدَه"[78].

يتبيَّن من هذا أن ربط الشعر بالطبقيَّة كما يري الناقد محمد بنيس، ليس من طبيعة الشعر؛ لأن الشعر أوسع وأشمل من أن يُحَدَّ أو يُقَيَّدَ بنظامٍ طبقيّ ، كما أن ربط الشـــعر بالنظام الطبقي لا شـــكَّ يؤثِّر علي جماليَّة الشـــعر كفنٍّ له جماليَّاته المخالفة للجمال الاجتماعيّ والطبقيّ.

---

73 رينيه ويليك وأوستن ويليك، *نظرية الأدب*، ترجمة: محيى الدين صبحى (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الثانية، 1981م)، 100.

74 مصطفى ناصف، *دراسات في الأدب العربي* (بيروت: دار الاندلس، الطبعة الثانية، 1981م)، 188.

75 أدونيس، *الثابت والمحول بحث في الإبداع والاتباع عند العرب* "صدمة الحداثة" (بيروت: دار العودة، الطبعة الرابعة، 1983م)، 3: 247، 248.

76 مصطفى ناصف، *دراسات في الأدب العربي*، 188

77 أرنست فيشر، *ضرورة الفن*، ترجمة: أسعد حليم (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998م)، 192 وانظر كذلك: حسين الواد، *من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل* (القاهرة: مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مجلد5، عدد4، 1985م)، 111، 112.

78 أحمد كمال زكي، *المسؤولية في الأدب* (بيروت: مجلة الآداب، مجلد2، عدد9، 1954م)، 17- 18.

المبحث الخامس: الشعر والمتلقي عند محمَّد بنّيس

يأخذ محمد بنيس بالمبدأ الجدليّ في العلاقة بين النصّ والقارئ أو بالأَحْرى بين الشـــاعر والقارئ، فكما أنَّ الشـــاعر يؤثِّر في القارئ، فكذلك القارئ يؤثِّر في الشـــاعر، "وكما أنَّ الهويَّةَ الطبقيَّةَ تعمل بعنفٍ في تحديد طبيعة العمل الأدبيّ، فإنَّ الكاتب، والأديب والشـــاعر، يُحدِّد هو الآخر هويَّة قُرَّائِهِ، ويؤلِّف بينهم. لقد انقضـــى العهدُ الذي كان فيه بعض النقاد يظنون أنَّ الكاتب يمارس عملَهُ الإبداعيَّ من أجل الإنسانيَّة ككلٍّ، بِغَضِّ النظَرِ عن المرحلة التاريخيَّة التي يعيشها، وعن الهوية الطبقيَّة للقارئ. إنَّ الكاتب يَعِي، حسب مســـتوياتٍ متعدِّدةٍ، وفي مختلف المراحل التاريخيَّة، صـــنْفَ القُرَّاء الذي يتوجَّه إليه بكتاباته، وهذا الوعي يُعَيِّن، إلى جانب العوامل الأخرى، بلاغة، وقوانين كتابته"[79].

إنَّ تأثُّرَ محمد بنيس بالمناهج النقديَّة الغربيَّة واضحٌ في جلِّ كتاباته واستشهاداته، وبخاصَّة المنهج البنيوي، ومنهج التلقي والمنهج التفكيكي، التي أَوْلَت اهتمامًا بالمتلقي، بوصفه مشارِكًا فاعلاً في إبداعيَّة النصِّ؛ فالنصُّ لا تتمُّ دائرتُهُ إلا به ومن خلاله. فتراه في نصِّـه السـابق يشـير إلى طبيعة العلاقة الجدليَّة بين الشـاعر والمتلقي بحيث يتبادل الطرفان التأثير والتأثُّر فيما بينهما، وهو في نصِّـه السـابق أقرب إلى المنهج البنيوي ومنهج التلقي منه إلى المنهج التفكيكي، ويبدو ذلك في جانبين، الأول: أخذه بجدليَّة العلاقة بين الشـــاعر والمتلقي والآخر، أخذه بطبقيَّة القرَّاء.

فالقارئ كما يرى الشـاعر محمد بنيس فردٌ ينتمي إلى طبقة (جماعة) لها وَعْيُها وتقاليدُها وأهدافُها الخاصَّـة، والشـاعر في إبداعه على وعي بتمايز الطبقات، فهو يعرف طبيعةَ كلِّ طبقةٍ، ويعرف كيف يتوجَّه إليها.

إنَّ مفهوم طبقيَّة القارئ/ المتلقي هو معيارٌ ضـابطٌ اسـتعمله مُنَظِّرُو التلقي أمام فوضـى انفتاحيَّة القراءة. "فطبقيَّة القارئ" الذي يستعمله محمد بنيس هو نتاج ما سمَّاه مُنَظِّرو التلقي "تفسير الجماعة" أو "الجماعة المفسرة Interpritive community" وهو على حدِّ تعبير عبد العزيز حمودة "أهمُّ ضـوابط التلقي"[80]. فالقارئ ينتمي إلى جماعةِ تفسـيرٍ مُعَيَّنةٍ تقرأ له النصـوصَ. بمعنى أنَّها تُوَفِّر له أدوات القراءة والتحليل والتفسـير، يشـرح (سـتانلي فيش) كيف تعمل جماعات التفسـير وكيف يتم التغيير بقوله: "إن المفسـرين يقيِّدهم وعيُهُم بما يمكن لهم عمله وما لا يمكن، وما يعقل قوله وما لا يعقل، وما يمكن سـماعه وما لا يمكن كشـهادة في مشـروع معين، وفي حدود تلك القيود فقط يستطيعون، ويدفعون الآخرين لاستطاعة رؤية الأشكال التي يلتزمون بتفسريها"[81].

ويرفض دسوقي إبراهيم انتماءَ القارئ إلى جماعةٍ مفسِّرةٍ ما ، حيث يقول: "ومهما يكن من أمر في طبيعة هذه الجماعات، سواء أكانت تخصُّ جانب القراءة أم جانب كتابة النصـوص ، فإنها – في نظري – تعوق العمليَّةَ التفسـيريَّةَ ولا تسـاعد عليها؛ وذلك لمبررات عدَّة:

أولًا أنَّ عمليَّة التفسـير عمليَّةٌ فوق التقنين؛ فلا يصـحُّ - مثلًا - أنْ توضـع طرقٌ خاصَّـةٌ يلتزم بها الناقدُ عند تفسـير النصِّ؛ لأن النصوص الأدبيَّة – في هذه الحالة - ستفقد مذاقها لجمود العملية التفسيريَّة وتحجرها؛ فالقراءةُ الإبداعيَّةُ للنصوص ليست صُكُوكًا يُطبع بها كلُّ نصٍّ .

ثانيًا فقدان النصـوص لثرائها؛ لأن الجماعة المفسِّـرة التي ينتمي إليها القارئُ سـتقول كلمتها الأخيرة فيه، ومن ثم يصـبح المجالُ التفسـيريُّ مغلقًا أو على الأقلِّ محدودًا ، فتتحول النصـوصُ الأدبيَّةُ إلى جثثٍ هامدةٍ، يتمُّ إهدارُ قيمتها على يد هذه الجماعة المفسِّـرة أو تلك.

ثالثًا أن كون القارئ ينتمي إلى جماعة مفسرة ما، مـن شأنه أن يلغي بالضرورة الفروقات الفردية بين القرَّاء، وهذا ما لا يمكن أن يقبل نقديًّا؛ لأن عنصر الذاتيَّة فـي العمليَّة التفسيريَّة – مهما قيل فيه – لا يزال عنصرًا فعَّالًا يميِّز ناقدًا عن آخر .

رابعًا أننا عندما نقول بجماعة مفسرة، فمن الضروري أنها ليست جماعة واحدة، بل ستنشأ لدينا مجموعة من الجماعات المفسرة تختلف بعضها عن بعض[82].

وبتعدُّد تلك الجماعات نرجع إلى نقطة البدء وهي نسف الفكرة (الجماعات المفسرة) برمتها، والعودة إلى الاعتداد بالنقاد كلٍّ على حدة، ولماذا الجماعات المفسرة وكلُّ ناقد يُعَدُّ في نفسه جماعة مفسرة بما ينطوي عليه من خبراتٍ نقديَّةٍ عاليةٍ، وأفق توقُّعات يجمع فيه بين الماضي والحاضر، والواقع والخيالي، ويربط فيه بين جماليات اللغة وتاريخها الأدبي؟[83].

---

79 بنيس، *ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب*، 338، 339.

80 عبد العزيز حمودة، *المرايا المحدبة من البنوية إلى التفكيك* (الكويت: عالم المعرفة، 1998م)، 287.

81 روبرت هولب، *نظرية التلقي*، ترجمة: عز الدين إسماعيل (القاهرة: المكتبة الأكاديمية، الطبعة الأولى، 2000م)، 219، 220، وعبد العزيز حمودة، *المرايا المحدبة*، 288.

82 لمعرفة عدم ثبات الجماعات المفسرة يُنْظَر: ك. م. نيوتن، *نظرية الأدب في القرن العشرين*، ترجمة: عيسى علي العاكوب (القاهرة: عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الطبعة الأولى. 1996م)، 251.

83 دسوقي إبراهيم. *مناهج النقد الأدبي المعاصر تنظيرًا وتطبيقًا* (القاهرة: مكتبة الآداب، الطبعة الأولى. 1430هـ / 2009م)، 154، 155.

وإذا ما كان الكاتب محمد بنيس اقترب في ملاحظته السابقة من نظرية التلقي، فإنه في ملاحظة أخرى نرى اقترابه من التفكيكيين وبخاصة رولان بارت Roland Barthes الذي أخذ بفكرة ضياع (النص) أمام مجموعة من النصوص والقوانين اللانهائية"[84].

إن هذا يعني أنَّ النصَّ الأصلي يغيب ويضيع مع تعدُّد القراءات، حيث تغدو كلُّ قراءةٍ نصًّا جديدًا وهو ما عُرِفَ بإبداعيَّة القراءة أو إبداعيَّة النقد، يقول بنيس: "إنَّ كلَّ قراءةٍ للنصِّ كتابةٌ مضاعَفَةٌ له، ومع تعدُّد مستويات القراءة تتعدَّد حتمًا مستويات من الكتابة، وبما أنَّ القراءة لا نهائيَّة، فإنَّ الكتابة تظلُّ هي الأخرى كذلك"[85]. ويقول بنيس أيضـــا عن حريَّة القارئ التي تبدو أنها تحرَّرت من الطبقيَّة (الجماعة) المفسِّـــرة التي أشـــار بنيس نفسُـــهُ إليها: "القراءة كتابةٌ لا نهائية يمارســـها القارئ بكلِّ حريَّةٍ، وتبعًا لانفجارات الوعي واللاوعي"[86].

إنَّ حريَّة القارئ المطلقة في النصِّ بوصـــفه الكاتب الحقيقي للنص، تتشـــابه مع فكرة "القارىء العرَّاف" الذي ذهب إليها رولان بارت. فالنصُّ عنده كصـفحة السـماء في انبسـاطها، والقارىء كالعرَّاف يرسـم عليها ما يشـاء، يقول بارت: "إنَّ النصَّ في كليَّتِهِ يشـبه صـفحة السـماء، فهي منبسـطةٌ وناعمةٌ وعميقةٌ في نفس الوقت، من دون حوافٍ أو علاماتٍ. كالعرَّاف الذي يرسـم عليها بطرفِ عصـاه مربَّعًا وهميًّا يسـتطيع أن يسـتقرىء منه، حسـب قواعد معيَّنة، حركةَ طيرانِ الطيور، يتتبَّع المعلَّق في النصِّ مناطق معيَّنة للقراءة لكي يستطيع أن يرصُد فيها هجرةَ المعاني ونشوةَ الثغرات، وانتقالَ المقتطفات"[87].

هكذا تحولت السلطة مع التفكيكيين من اتجاه النص، المبدع إلى اتجاه القارئ حتى غدا نتاجًا للقارئ، يقول بنيس: "إنَّ النصَّ يكفُّ عن أن يكون إنتاجًا خاصًّـــا بالشـــاعر، عندما يرحل في أعماق القارئ، فاتحًا لنفســـه دلالات ربَّما لم تخطر على بال الكاتب. وإذا كان النصُّ النثريُّ أحاديَّ الدلالة، فإنَّ النصَّ الشـعريَّ يتميَّز بكونه متعدِّد الدلالة، وليس هذا التعدُّد اللامحدود إلا كتابة ثانية للنصِّ الشـعريِّ يقوم بها القارئ، ومن ثم تصـــبح كلُّ قراءةٍ للنصِّ كتابةً له، وبقدر ما تتعدَّد القراءةُ تتعدَّد الكتابةُ، وبقدر ما تتفاوت مســـتوياتُ القراءةِ تتفاوت مستوياتُ الكتابةِ أيضًـا. إنَّ النصَّ الشـعريَّ بهذا المعنى، ليس مُغْلَقًا، ولكنَّه مفتوحٌ قابلٌ لكلِّ كتابةٍ جديدةٍ، يعيش حالة بحث دائمة عن اكتمال اللامحدود، وهو بذلك ناقص الكتابة، والقارئ هو المتمِّم لهذا النقص، ووجود القارئ هو الذي يضـــمن إمكانيَّةَ إعادة كتابةِ النصِّ، بشكلٍ دائمٍ، تتحكَّم فيه عواملُ معقَّدةٌ تشدُّ القارئ عند ممارسـة القراءة، غير أنَّ الدلالات المتعدِّدة لا تنفي وجود الدلالة الأصـلية لهذا النصِّ"[88].

إن هذا النص للكاتب ينطلق من قناعة محورية القارئ. فالقارئ أصـبح محور النص الإبداعي، وأصـبح مبدعه وخالقه، والقراءة بهذا هى نص جديد يغاير النص الأصـلي عن طريق ما تكتشـفه من دلالات جديدة ربما لم تخطر ببال منشـئه- إن النص بهذا المعنى لا يوجه القراءة بقدر ما تحرك القراءة النص، فتتوالد منه دلالات لا متناهية. فالنص المفتوح يرفض انغلاق الدلالة ويرفض محدوديتها، وهو بذلك يرفض قصـدية المبدع، فلا وجود لمعنى مسـتقل للنص خارج وقبل القراءة. النص ناقص والقراءة هى المتممة لهذا النقص، يقول بارت: "إن النص ليس خطا من الكلمات التي تقدم معنا لاهوتيا مفردا (وهو رســـالة المؤلف،الإله)، بل فراغ متعدد الأبعاد تمتزج وتتصـارع داخله مجموعة متنوعه من الكتابات غير الأصـيلة. إن النص نسـيج من المقتطفات المأخوذة من مراكز ثقافية عديدة ... ولكن هناك مكان واحد تتركز داخله تلك التعددية وهذا المكان هو الفراغ الذي تكتب فوقه جميع الاقتطافات التي تكون الكتابة ... إن وحدة النص ليست نقطة البداية بل في نقطة الوصول"[89].

إن القول بإطلاق حرية القارئ إلى درجة إعادة كتابته النص أو كتابته من جديد من شـــأنه أن يخلق حالة من فوضـــى القراءة وفوضـى النقد، حيث تتحرر فيه القراءة من أي معنى وأي قيمة ترتبط بالمنتج،المبدع أو الحاضـر بتعبير جاك دريداJaques Derrida في قوله: "إن المشـــروع التأويلي (الهرمنيوطيقي) الذي يفترض معنى حقيقيا للنص لا أســـاس له في هذا النظام. إن القراءة تتحرر من أرفف المعنى أو حقيقة الكينونة، وتتحرر من قيم إنتاج المنتج أو حاضـر الحاضـر. وبناء عليه يتم إطلاق موضـوع الأسـلوب باعتباره مسألة كتابة"[90].

إن الأخذ بالسلطة المطلقة للقارئ متأثِّرٌ بشكلٍ ما بالفلسفة التأويليَّة التي فصلت فصلاً مطلقًا بين النص وقائله بحيث لا يكون هناك مرجعيَّةٌ، ومن ثم أصبحت السلطةُ الأولى في تأويل وتحديد معنى النص في قول القارئ، يقول هانز جورج جادامر مؤسِّسًا لهذا المبدأ: "إن ما يقال داخل النص يجب فصـله عن كل العوامل المتصـله به، ومن ثم، فإن الكلمة المكتوبة، ولأنها على وجه التحديد تفصـل معنى

---

84 بنيس، *ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب*، 40

85 بنيس، *ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب*، 41.

86 صلاح عبد الصبور، *الأعمال الكاملة* (القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، 1992م)، 8: 53.

87 حسين حمودة، *المرايا المحدبة*، 337.

88 بنيس، *ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب*، 165.

89 عبد العزيز حمودة، *الخروج من التيه دراسة في سلطة النص* (الكويت: عالم المعرفة، 2003م)، 122.

90 حمودة، *المرايا المحدبة*، 291، 192

ما يقال عن الشخص القائل له، تجعل القارئ، في فهمه لها (الكلمة المكتوبة) الحكم النهائي على حقّها في قول الحقيقة. إن ما يفهمه عادة ما يكون أكثر من معنى غريب: إنه دائما حقيقة ممكنة وهذا ما يترتب على فصل ما يقال عن قائله وعن الدوام الذي توفره الكتابة"[91].

إن نقل سلطة تفسير النص إلى القارئ من شأنه أن يخلق حالةً من الريب في الثوابت والمعطيات والقيم التي قدَّمتها المعرفةُ الإنسانيَّةُ، والتي من بينها المعرفة التي تحملها النصوصُ الأدبيَّةُ، وهذا ما دفع ديفيد بليتش B-Letch إلى نقد فوضى التفكيكية في قوله: "إنَّ التفكيكيَّة المعاصرة، باعتبارها صيغة لنظريَّة النصّ والتحليل، تخرّب كلَّ شيءٍ في التقاليد تقريبا، وتشكِّك في الأفكار الموروثة عن العلامة، واللغة، والنص، والسياق، والمؤلِّف، والقارئ، ودور التاريخ، وعمليَّة التفسير وأشكال الكتابة النقدية. وفي هذا المشروع فإنَّ الماديَّ ينهار ليخرج شيءٌ فظيعٌ"[92].

وقد أدرك كثيرٌ من النقاد الغربيين خطورةَ سلطة القارئ على ضياع هويَّة النصّ، وما تحمله من سلبيَّة تهزُّ كلَّ المعرفة التي جمعتها الإنسانيَّة عبر عصورها المختلفة ممَّا دفعهم إلى البحث عن قيود تمثِّل ضوابطَ تحدُّ من سلطة القارئ المطلقة في قراءته للنص، فظهر ما يسمي "بالجماعة المفسرة" وسمَّاها آخرون "أفق الانتظار" التي يجيء بها الفرد إلى النص في بداية فعل القراءة، ومنه تفريق "إريك دونالد هيرش" للمعنى في النص إلى نوعين: الأول، المعنى (اللفظي للنص Verbal meaning الذي يقتصر فيه دور القارئ على مجرد الفهم لما أراد المؤلِّف توصيله، والثاني هو "دلالة النص Significance" وهو موضوع النقد، فترتبط، ليس بالمعنى اللفظي الذي قصد إليه المؤلف، ولكن بتقدير القارئ لعلاقة النص برؤيته للعالم وبفرضياته النظرية واهتماماته الفردية وتجربته الذاتية.

ومن هذه الضوابط ما سماه "ولفجانج إسر" القارئ الضمني Implied Reader وهو القارئ القادر على إعادة تشفير أفق التوقعات الماضية وإعادة بناء السياقات الاجتماعيَّة والتاريخيَّة للنصّ، ثم فك شفرات ذلك الأفق مما يمكنه من فهم حقائق لم يكن يعرفها. وهو ما سماه (ستانلي فيش) "بالقارئ العليم Informed Reader وهو القارئ القادر على تحديد مزج نهائي بين تجربة القراءة وبِنْية القصيد، وبصورة يصعب فيها تميز واحدة عن الأخرى"[93].

وإجمالًا، فنحن مع المناهج النقديَّة الحداثيَّة التي نقلت مركز الثقل في العمل التفسيريَّ إلى المتلقي؛ لما لدوره المهم في عملية التفسير، لكن يلحظ على بعضها أنها اشتطَّت في هذا المجال، لدرجة أنها قالت بلا نهائيَّة الدلالة، أو ما يُسمَّى (اللعب الحرّ بالدوال)، ممَّا أدَّى إلى لا نهائيَّة التفسير . وعلى رأس تلك المناهج المنهج التفكيكي.

ولننظر ماذا يقول رولان بارت عن النص: "النص تمدُّديٌّ. مجاله هو مجال الدال، ولا ينبغي تصور الدال على أنه الجزء الأول من المعني، وحامله المادي، وإنما هذا الذي يأتي بعد حين. وبالمثل فإنَّ لا نهائيَّة الدال لا تُحِيل إلى ما يعجز اللسانُ عن التعبير عنه، وإنَّما إلى فكرة اللعب؛ إن التوليد الدائم للدال داخل مجال النصّ لا يتمُّ وِفْق النمو العضويّ أو حسب طريقٍ تأويليّ، وإنَّما وفق حركةٍ تسلسليَّةٍ للتداخل والتغير. إن المنطق الذي يتحكَّم في النصّ ليس منطقًا تفهُّميًّا، وإنما هو منطق كنايات. فالتداعي والتجاوز والإحالة هي هنا نوع من الإفصاح عن الطاقة الرمزية"[94].

ويبتعد رولان بارت أكثر من هذا فيقول: "النصُّ تعدُّديٌّ. لا يعني هذا فحسب أنه ينطوي على معانٍ عِدَّةٍ، وإنَّما أنَّه يحقِّق تعدُّدَ المعني ذاته. إنَّه تعدُّدٌ لا يئول إلى أيَّةِ وحدةٍ. ليس النصُّ تواجُدًا لمعانٍ[95]، وإنَّما مجازٌ وانتقالٌ. بناء على ذلك، فلا يمكن أن يخضع لتأويل وحتى لو كان حرًّا، وإنَّما لتفجير وتشتيت. ذلك أنَّ تعدُّديَّة النصّ لا تعود لالتباس محتوياته، وإنَّما لما يمكن أن نطلِقَ عليه التعدُّد المتناغم للدلائل التي يتكون منها"[96].

ويعرف بيرس العلامة بقوله: "إن العلامة (يقصد المدلول) هي كلُّ ما يحدِّد شيئًا آخر بإرجاعه إلى شيء بدوره هو الآخر يُرجِعُهُ بنفس الطريقة. فالمؤول/ المدلول يصير بدوره علامةً وهكذا دواليك إلي ما لا نهاية"[97].

ولا نهائية الدلالة، أو كما يُسمَّى اللعبُ الحرُّ بالدوال، لا يفضي إلى أيّ تفسيرٍ، بل يفضي إلى فوضى الدلالة. وحتى لو فرضنا أنَّ هذا الطرح يتناسب مع الثقافة الغربيَّة – مع عدم قناعتي بذلك؛ لأنَّ أيَّ نصّ لابدَّ له من قصديَّة، سواء فيما يخصُّ المبدع، أو المتلقي – فإن هذا الطرح لا يتناسب مع الثقافة العربيَّة؛ لكون اللغة العربيَّة ذاتها لغة ذات مرجعيَّة.

---

91 حمودة، *الخروج من التيه*، 124.

92 حمودة، *المرايا المحدبة*، 344.

93 للتوسع يُنظَر: حسين حمودة، *الخروج من التيه*، 114، 148.

94 رولان بارت، *درس السيميولوجيا*، ترجمة: عبد السلام بنعبد العالي (الدار البيضاء: دار توبقال، الطبعة الثالثة، 1993م)، 62.

95 أرى أن الترجمة (ليس النص تجمعًا، أو وجودًا لمعان)؛ لأن المصدر"تواجُد" مشتق من الوجد وهذا الفعل يكثر استخدامه في المعجم الصوفي. فهو يعني الحب والعشق الإلهي. انظر: ابن منظور، *لسان العرب* (القاهرة: دار المعارف) مادة (وجد)، 4770.

96 بارت، *درس السيميولوجيا*، 62.

97 جيرار دولو دال، *السيميائيات أو نظرية العلامات*، ترجمة: عبد الرحمن بو علي (سورية: دار الحوار، الطبعة الأولى، 2004م)، 96 وانظر في رفض مصطفى ناصف لكل هذا التدمير ونسف الثوابت، *بعد الحداثة صوت وصدى* (جدة: النادي الأدبي الثقافي، الطبعة الأولى، 1424هـ / يونيو 2003م).

صـــحيح هناك تأويل، وتعدُّدُ معانٍ، لكن ليس عندنا ما يســـمَّى بلا نهائيَّة الدلالة، وإنما يمكن الإيمان بتعدُّد الدلالات، أو تعدُّد التفاسير، وإلا لما ذخرت الثقافة العربيَّة بعديد من التفسيرات للقرآن الكريم. هذه نقطة.

الأخرى، أنَّ بعض المناهج الحداثيَّة - مغالاة في انتقال العمليَّة التفســـيريَّة من المبدع على المتلقي – قالت بموت المؤلف[98]، والقصد منه إبعاد المؤلِّف عن العمليَّة التفسيريَّة. وهنا ملاحظتان:

الأولى: أنه لا يمكن بأيِّ حالٍ من الأحوال اســـتبعاد المؤلِّف من العمليَّة التفســـيريَّة؛ إذ النص ما هو إلا وليد ذات بشـــريَّة ذات تشابكات مع الواقع الذي تحياه. لكن من الاعتدال القول: إننا لا يمكن أن نتخذ من النص وثيقةً نفسيَّةً أو اجتماعيَّةً أو عاطفيَّةً لصاحبها؛ أي أننا لا ينبغي علينا أن نغرق في الاعتماد على السياقات الخارجيَّة في تفسير النصوص الأدبيَّة، وإنَّما يكون منطلقنا هو النصُّ ذاته.

الأخرى: وهي خاصَّة بثقافتنا العربيَّة الإسلاميَّة، أنَّ عمليَّة موت المؤلِّف ربَّما تستهدف سحب النصِّ القرآنيِّ والحديث الشريف إلى جعلهما نصَّين بشريين، ومن ثم يتسنَّى للبعض أن يتلاعبوا بهما، مثلما فعلوا مع بقيَّة الكتب المقدَّسة.

النتائج: توصلت الدراسة إلى مجموعة من النتائج، منها ما يلي:

1- أوجد تأثُّر شعراء الحداثة بالفلسفات والمناهج الغربية إلى مغايرة شعر الحداثة عن تراث الشعر العربي في مفهومه ووظيفته وفي شكله ومضمونه، وفي بنياته المختلفة: لغة، وتصويرا، وإيقاعا، وهو ما أحدث فجوةً واسعةً بين هذا الشعر ومتلقِّيه، نتج عنها نفور المتلقين من شعر الحداثة وعدم متابعته.

2- يتميَّز مفهوم الشعر عند محمد بنيس بأنَّه صناعة تقوم على ركيزتين أساسيَّتَين هما: اللغة والإيقاع، وأنَّ هاتين الركيزتين مرتبطتان؛ لأن الإيقاع في الشعر هو وليد اللغة، من هنا كان الشعرُ في المقام الأول لغةً، ولكنَّها لغةٌ مخالِفَةٌ في أنساقها وتراكيبها وإيقاعها عن اللغة المألوفة والقاموسيَّة، فهي لغةٌ لا تخضع إلَّا لمعاناةِ الشاعر وقلقه وحيرته ورؤيته الخاصَّة. فالشعرُ بإيجاز هو لغة مُوَقَّعَة.

3- رفض نقاد الحداثة ومنهم كاتبنا المفهومَ القديمَ للشعر الذي يربطه بالنظم، وربطوا مفهومهم الجديد للشعر بالكتابة، فقد أصبح الشعر كتابة وليس نظما، وهو ما يعني أنَّ الوزن ليس صفةً جوهريَّةً فيه، وإنَّما هو صفةٌ عارضَةٌ، يمكن أن يتحقَّق الشعرُ بها أو بدونها.

4- يتميَّز المفهومُ الشعري عند شعراء الحداثة ومنهم بنيس باحتفائه بالجسد في العمل الشعريِّ؛ فالشعر عندهم هو نتاجُ جسدِ الذات الكاتبة، تشترك فيه كلُّ الأعضاء، ولذا ظهر ما عُرِف بشعريَّة الجسد، وللكاتب مفهوم مميَّزٌ وموجز ونادر للشعر يعرّفه فيه بأنه "عَذَابَاتُ المعنى في الجسد"، فقد أصبح الجسدُ عند بنيس مصدرًا للكتابة، والعلاقة بينهما وجوديَّة إذ ننتقل من جسد النصِّ إلى نصِّ الجسد.

5- رفض محمد بنيس كناقد حداثي حصرَ وظيفة الشعر في التسلية والتسرية واللذة المؤقتة التي يحدثها للمتلقين؛ لأن الشعر عند الحداثيين ليس ترفًا ولا فَضْلَة من القول، بل هو مشروع بنائي نهضوي للذات العربيَّة، فهو قائد ومحرِّك ومؤسِّس لحركة التحديث والنهضة والمقاومة من خلال بِنْيَةٍ شعريَّةٍ جديدةٍ ومغايرةٍ للبِنْيَةِ الشعريَّة القديمة.

6- تعدَّدت وظائف شعر الحداثة نظرا لعظم النظرة إلى مكانته فقد أصبح أداة للنقد والتوجيه في كل مجالات الحياة، كما أصبح أداة للحوار وسلاحا في محاربة العولمة التي لا تهتم إلا بالمصلحة والمنفعة وقتل كل ما هو وجداني وقيمي وأخلاقي، وحارسا للمحافظة على اللغة وجمالياتها، ووسيلة لتقديم المعرفة، فالشعر يقدِّم نوعًا من المعرفة قد ترقى إلى وظيفة العلم، وقد تسمو عنها، ولذا كانت الحداثة عند بنيس وشعراء الحداثة ذات بُعْدٍ معرفيٍّ.

7- يهتم محمد بنيس بالوظيفة الاجتماعية للشعر، ويأخذ بالمبدأ التجادلي في العلاقة بين النصِّ والقارىء أو بالأحرى بين الشاعر والقارئ، وهو ما جعله يقرُّ بفكرة الانعكاس، أي تأثر الشعر بالواقع، وتأثير المتلقي في الشاعر، وقد ساقته تلك القناعة إلى ربط الشعر بالطبقية، فالشعر عنده ذو صِبْغَةٍ طبقيَّةٍ، يتوجَّه فيه الشاعرُ إلى طبقةٍ اجتماعيَّةٍ بعينها، وهي نظرة – فيما أرى - فيها تضييق على الشعر وأدلجة له، حيث يربط الشعر بالإيديولوجية ربطا وجوديًّا.

8- بدا تأثُّر الكاتب محمد بنيس بالمناهج النقديَّة الغربيَّة واضحا في جلِّ كتاباته واستشهاداته، وبخاصَّة المنهج البنيوي، ومنهج التلقي والمنهج التفكيكي، التي أَوْلَت اهتمامًا بالمتلقي، بوصفه مشارِكًا فاعلاً في إبداعيَّة النصِّ؛ فالنصُّ لا تتمُّ دائرتُهُ إلا به ومن خلاله.

9- تخالف الدراسةُ الكاتبَ محمد بنيس والمناهج النقدية الحديثة فيما اشتطَّت به من مثل: إطلاق حرية القارىء إلى درجة إعادة كتابته النص، والقول بلا نهائيَّة الدلالة، أو ما يُسمَّى (اللعب الحرّ بالدوال)؛ لأنَّ هذا من شأنه أن يؤدِّي إلى لا نهائيَّة التفسير، وخلق حالة من فوضى القراءة وفوضى النقد.

المراجع

إبراهيم، دسوقي. *مناهج النقد الأدبي المعاصر تنظيرًا وتطبيقًا*. القاهرة: مكتبة الآداب، الطبعة الأولى، 1430هـ/2009م .

أبو ديب، كمال. "اللحظة الراهنة للشعر". مجلة فصول: 3/16، خريف 1996م

أدونيس، علي أحمد سعيد. *الثابت والمتحول*. بيروت: دار العودة، الطبعة الرابعة، 1983م.

بارت، رولان. *درس السيميولوجيا*. تر. عبد السلام بنعبد العالي. الدار البيضاء: دار توبقال، الطبعة الثالثة، 1993م.

بنيس، محمد. *الحداثة المعطوبة*. الدار البيضاء: دار توبقال، الطبعة الأولى، 2004م.

[98] الذي أشار إلى هذا هو دريدا انظر: جون ستروك، *البنيوية وما بعدها من ليفي شتراوس إلى دريدا*، ترجمة: محمد عصفور (الكويت: عالم المعرفة، 1416هـ/1996م)، 24.

بنيس، محمد. *الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها*. الدار البيضاء: دار توبقال، الطبعة الأولى، 2001م.
بنيس، محمد. *حداثة السؤال بخصوص الحداث العربية في الشعر والثقافة*. الدار البيضاء: بيروت: المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية، 1988م.
بنيس، محمد. *ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب مقاربة بنيوية تكوينية*، بيروت: دار العودة، الطبعة الأولى، 1979م.
بنيس، محمد. الحق في الشعر. الدار البيضاء: دار توبقال، الطبعة الأولى، 2007م.
جماعة من الباحثين. محمد *بنيس الكتابة والجسد*. مكناس: كلية الآداب والعلوم الإنسانية، 2007م.
حمودة، عبد العزيز. *الخروج من التيه دراسة في سلطة النص*. الكويت: عالم المعرفة، 2003م.
حمودة، عبد العزيز. *المرايا المحدبة من البنوية إلى التفكيك*. الكويت: عالم المعرفة، 1998م.
دال، جيرار دولو. *السيميائيات*. تر. عبد الرحمن بو علي. سورية: دار الحوار، الطبعة الأولى، 2004م.
زكي، أحمد كمال. "المسؤولية في الأدب". مجلة الآداب، بيروت: 9/2، 1954م.
ستروك، جون. *البنيوية وما بعدها*. تر. محمد عصفور. الكويت: عالم المعرفة، 1416هـ/1996م.
شكري، *غالي. شعرنا الحديث إلى أين*. القاهرة: دار المعارف، 1968م
عبد الصبور، صلاح. *الأعمال الكاملة*. القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، 1992م.
العيد، يُمْنَى. *في معرفة النص*. بيروت: دار الآفاق العربية الجديدة، الطبعة الثانية، 1984م.
فيشر، أرنست. *ضرورة الفن*. تر. أسعد حليم. القاهرة: الهيئة المصريــة العامــة للكتاب، 1998م.
محمود، زكي نجيب. *مع الشعراء*. القاهرة: دار الشروق،الطبعة الرابعة ،1988م.
ناصف، مصطفى. *بعد الحداثة صوت وصدى*. جدة: النادي الأدبي الثقافي، الطبعة الأولى، 1424هـ / 2003م .
ناصف، مصطفى، *دراسات في الأدب العربي*. بيروت: دار الاندلس، الطبعة الثانية، 1981م.
نيوتن، ك. م. نظرية الأدب في القرن العشرين. ترجمة. عيسي علي العاكوب. القاهرة: دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، الطبعة الأولى، 1988م.
هولب، روبرت. *نظرية التلقي*. تر. عز الدين إسماعيل. القاهرة: المكتبة الأكاديمية، الطبعة الأولى، 2000م.
الواد، حسين. "مـن قراءة النشأة إلـي قراءة التقبل". مجلة فصول: 4/5، 1985م.
ويليك، رينيه ووليك، أوستن. *نظرية الأدب*. تر. محيى الدين صبحى. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الثانية، 1981م.

Değerlendirme: *Bu makalenin ön incelemesi iki iç hakem içerik incelemesi ise iki dış hakem tarafından çift taraflı kör hakemlik modeliyle incelendi. Benzerlik taraması yapılarak intihal içermediği teyit edildi.*
Etik Beyan: *Bu çalışmanın hazırlanma sürecinde bilimsel ve etik ilkelere uyulduğu ve yararlanılan tüm çalışmaların kaynakçada belirtildiği beyan olunur.*
Etik Bildirim: *ilahiyatdergi@sinop.edu.tr | https://dergipark.org.tr/tr/pub/sinopid/policy*
Çıkar Çatışması: *Çıkar çatışması beyan edilmemiştir.*
Finansman: *Bu araştırmayı desteklemek için dış fon kullanılmamıştır.*
Telif Hakkı: *Yazarlar dergide yayınlanan çalışmalarının telif hakkına sahiptirler.*

Review: *Single anonymized- Two Internal and Double anonymized- Two External Double-blind Peer review. It was confirmed that it did not contain plagiarism by similarity scanning.*
Ethical Statement: *It is declared that scientific and ethical principles have been followed while conducting and writing this study and that all the sources used have been properly cited.*
Complaints: *ilahiyatdergi@sinop.edu.tr | https://dergipark.org.tr/tr/pub/sinopid/policy*
Conflicts of Interest: *The author(s) has no conflict of interest to declare.*
Grant Support: *The author(s) acknowledge that they received no external funding to support this research.*
no external funding to support this research.
Copyright: *Authors publishing with the journal retain the copyright.*

Kaynakça

Abd, Yumne. *Fi Marifeti'n Nas*. Beyrut: Dârü'l-Afâki'l-'Arabiyyel-Cedîde, 2.Baskı,1984.
Abdu's-Sabûr, Salâh . *el-'Amelü'l-Kamile*. Kahire: el-Hey'etu'l-Mısriyyetu'l-Â'mme li'l-Kitâb, 8.Cüz, 1992.
Adonis, Ali Ahmed Said. *es-Sâbit vel-Mutehevvil.* Beyrut: Dârül-'Avde, 4.Baskı, 1983.
Bart, Rülân. *Dersus Simiyûlicyye*. Tercemet. bin abdil-'Alî. El-Dârü'l-Beydâ: Dârü Tübkâl, 3.Baskı, 1993.
Binnîs, Muhammed. *el-Hadesetu'l-Ma'tûba*. Dârü'l-Beydâ: Dârü Tübkâl, 1.Baskı, 2004.
Binnîs, Muhammed. *el-Hakku fiş-Şiir.* Dârü'l-Beydâ: Dârü Tubkâl, 1.Baskı, 2007.
Binnîs, Muhammed. *eş-Şiirü'l-'Arabil-Hadis Binyetühü ve İbdelêtühü*. Dârü'l-Beyda: Dârü Tubkâl, 1.Baskı, 2001.
Binnîs, Muhammed. *Hadasetü's-suâl Bihususi'l-Hadeseti'l-'Arabiyye fiş-Şiiri ves-Sakâfa*. Darü'l-Beydâ: Beyrut: el-Merkezü's-Sakâfil-'Arabî, 2.Baskı, 1988.
Binnîs, Muhammed. *Zâhiretü'ş-Şiiri'l-Moâsir fil-Mağrib Mukârebetün Binyaviyyetün Tekviniyye.* Beyrut: Dârü'l-'Avde, 1.Baskı, 1979.
Cemaâtün mine'l-Bahisîn. *Muhammed Binnis el-Kitebetü vel-Cesed*. Meknês: Külliyetü'l-Adâbi vel-'Ulümi el-İnsâniyye, 2007.
Dâl, Cirar Dülü. *es-Simyeiyyêt*. (Çev: Abdur-Rahman bu Ali). Dârü'l-Hivâr, 1.Baskı, 2004.
Ebü Dîyb, Kemal. "El-lahzetü'r-Râhine Li'ş şiir*"*. Mecelletü Fusûl: 16/3, 1996.
Fişar, Arnist. *Daruratül-Fen*. (Çev: As'ad Halîm). Kahire: el-Hey'etu'l-Mısriyyetu'l-Â'mme li'l-Kitâb, 1998.
Hammüde, Abdul-Azîz. *el-Hurûc min eltiyeh Dirâsetün fi Sültatin Nass*, Kuveyt: 'Alemü'l-M'arife, 2003.

Hammüde, Abdul-Azîz. *el-Merâye el-Muhattebetü min el-Binyviyyeh ile't-Tefkik*. Kuveyt: 'Alemu'l-M'arife, 1998.

Hulb, Rubrt. *Nazriyetü't-Talakkî*. (Çev: 'İzzüd-Dîn İsmâ'il). Kahire: el-Mektebetü'l-Akadimiyye, 1.Baskı, 2000.

İbrahim, Dsukî. *Menehicu'n-Nakdi'l-Edebi'l-Muâsır Tanziren ve Tatbikan*. Kahire: Mektebetu'l-Adâb, 1.Baskı, 1430/2009.

Mahmud, Zekî Necîb. *M'ea'ş-Şuaraâ*. Kahire: Dârü'ş-Şurûk, 4.Baskı, 1988.

Nasıf, Mustafa. *Badül-Hadese Savt ve sade*. Cedde: en-Nêdil-Edebîs-Sakâfî, 1. Baskı, 1424 /2003.

Nasıf, Mustafa. *Dirâsetün fi'l-Edebi'l-'Arabî*. Beyrut: Dârü'l-Andelus, 2. Baskı, 1981.

Newton, *Nazriyyetü'l-Edab fi'l-Karni'l-İşriin*. Tercemet. 'İsa Ali el-'Aküb. Kahire: Dârü 'Ayn, 1. Baskı, 1988.

Struk, Cün. *el-Binyüviyyetü veme Beadehe*. (Çev: Muhammed Usfûr). Kuveyt: 'Alimil-M'arife. 'Aded 206. 1416/1996.

Şukrî, Galî. *Şiirüne'l-Hadîs ile Eyn*. Kahire: Dârü'l- Mearif, 1968.

Vâd, Hüseyin. "*Min Kırâati'n-Neşeti ile Kırâati't-Tekabbül"*. Mecelletu Fusûl: 5/4, 1985.

Vilik, Rini ve Vlik, Ustun, *Nazeriyetü'l-Edeb*. Tercemet. Muhi'd-Dîn Subhî. Beyrut: el-Müessesetu'l-'Arabiyye Lil-Dirasêt ve'n Neşr, 2.Baskı, 1981.

Zekî, Ahmed Kemal. "*el-Mesûliyyetü fil-Edeb"*. Beyrut: Mecelletül-Êdeb: 2/9, 1954.