الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

Centre Universitaire
Boussouf Mila Abdelhafid

المركز الجامعي
عبد الحفيظ بوالصوف ميلة

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

معهد: الآداب واللغات
الرقم التسلسلي:.....
رقم التسجيل:.....

قسم: اللّغة والأدب العربي

www.centre-univ-mila.dz

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث (ل.م.د)

بنية الكتابة الشعرية عند محمد بنيس
دراسة في دواوين مختارة

إعداد الطالبة: غنية عوادي

إشراف الأستاذ الدكتور: محمد رضا مغربي

الشعبة: دراسات أدبية

التخصص: أدب عربي حديث ومعاصر

رقم	الاسم واللقب	الرتبة العلمية	مؤسسة الانتماء	الصفة
1	عبد المالك ضيف	أستاذ التعليم العالي	المركز الجامعي ميلة	رئيسا
2	محمد رضا مغربي	أستاذ التعليم العالي	المركز الجامعي علي كافي تندوف	مشرفا ومقرّرا
3	عبد الحميد بوفاس	أستاذ محاضر "أ"	المركز الجامعي ميلة	مدعوا
4	زهيرة بوالفوس	أستاذ التعليم العالي	جامعة جيجل	ممتحنا
5	رشيد سلطاني	أستاذ التعليم العالي	جامعة تبسة	ممتحنا
6	حنان بومالي	أستاذ التعليم العالي	المركز الجامعي ميلة	ممتحنا
7	زبير بن سخري	أستاذ محاضر "أ"	المركز الجامعي ميلة	ممتحنا

السنة الجامعية: 2024/2023

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

إلى الطامحين... إلى الحالمين

إلى المقيمين في سراديب الأمل

إلى السائرين في طريق النجاح دون كلل

إلى الواقفين على عتبة السؤال

إلى الصادقين الباحثين عن المعرفة

إلى العارفين الواثقين بالله

إليكم أيها المحاربون

...

يا من أحرقتم سفن الخيبة وأعلنتموها ذهابا بلا عودة

مقدمة

مقدمة

شهدت الكتابة الشعرية العربية تغيرات عديدة، كان الهدف منها البحث عن نص شعري يتميز بالاختلاف والتفرد، لذا ظل الشعر العربي يتطور شكلا ومضمونا، ففي كل مرحلة حاول الشاعر رفع راية التجديد، رغبة منه الوصول إلى جوهر الإبداع الخالص؛ كي يكف عن كونه تابعا، فكانت الثورة على القوالب الشعرية متنفسا كي ينطلق كاسرا الحاجز بين الذات والكون.

فقد ساعدت الحداثة كرؤيا فلسفية وايديولوجية في إعادة التفكير في مفاهيم أساسية في الشعرية العربية، أهمها مفهوم القصيدة وقدرتها على استيعاب التجربة الشعرية الحداثية حيث اتخذ المبدع الحداثي من الفكر الفلسفي والصوفي منبعا يستمد منه القيم والمبادئ الأساسية المحركة للإبداع الذي ينشد الخصوصية.

ومصدر هذه الخصوصية –في الغالب– ليس الرغبة في الانسلاخ من الهوية العربية ولا الاحتفاء بالمنجز الغربي، إنما هو توسم مسلك الإبداع للاقتراب من جوهر الحداثة، وفي هذا المشهد تتميز الكتابة الشعرية بالتعدد والاختلاف.

ومن الشعراء الذين حاولوا النزوع إلى التحديث الشاعر محمد بنيس الذي تميز بأسلوبه الخاص، حيث تنزاح كتابته الشعرية عن المعيارية والنمذجة في الإبداع، تبعا لذلك يرصد البحث ما تميّزت به بنية الكتابة الشعرية عنده من فرادة التشكيل وانفتاح الرؤيا إبداعا وتلقيا، هذا الكلام يحتاج إلى التدليل عليه، لذا انفرد البحث بدراسة ثلاثة دواوين هي مواسم الشرق، هبة الفراغ، نبيذ.

ومن ثم جاء موضوع بحثنا موسوما بـ "**بنية الكتابة الشعرية عند محمد بنيس دراسة في دواوين مختارة**".

ما دفع إلى طرح الإشكالية التالية: **كيف جسدت النصوص الشعرية فعل الكتابة عند محمد بنيس؟** هذه الإشكالية التي تفرعت عنها جملة من التساؤلات لعل أهمها:

–ماهي مبادئ وأسس الحداثة الشعرية عند محمد بنيس؟

-ماهي الإبدالات التي يقدمها محمد بنيس على مستوى البنية؟ وكيف أسس لمفهوم الكتابة؟

-كيف استطاعت الدواوين الشعرية قيد الدراسة تمثل جوهر الحداثة ومن ثم خلق بنية شعرية تقوم على الإبدال بدل التخطي؟

-كيف استجابت النصوص الشعرية في ديوان "**هبة الفراغ**" لشعرية التمثيل البصري؟

أما الرغبة والدوافع التي جعلتني أخوض غمار هذه المغامرة فيمكن أن تتلخص في جملة من الأسباب:

-قلة الدراسات التطبيقية على المدونات قيد الدراسة.

-الصدى الذي حققته النصوص الشعرية ذاتها، فالدواوين قيد الدراسة تعدت الحدود العربية واستطاعت أن تخط طريقها نحو العالمية خاصة بعد ترجمتها لعدة لغات كالإسبانية والفرنسية والصينية.

-انكباب جل الدراسات الأدبية على التجربة الشعرية في المشرق العربي دون المغرب العربي.

والهدف الذي تنشده هذه الدراسة هو:

-البحث في الكيفية التي تمثلت بها النصوص مفاهيم الحداثة، والكتابة الشعرية، لما من شأنه أن يشكل إضافة في فهم البنية الشعرية عند محمد بنيس، كونه شاعرا مجددا صاحب المشروع الثقافي العربي.

-رصد التحول في نمط الكتابة التي تؤسس منطقها الخاص محاولة الكشف عن مدى استجابة النصوص الشعرية للمعطيات الحداثية الجديدة، في ظل التغيرات الاجتماعية والثقافية والإنسانية، وقدرة محمد بنيس على صهرها وإخراجها في شكل ومضمون ذي منحى حداثي واضح.

-الرغبة في توسيع المعرفة والمساهمة لإضافة الشيء القليل إلى الدراسات السابقة ذات الصلة بالموضوع، في محاولة لفتح آفاق أخرى للبحث.

وقد أفدت في بحثي من مراجع كثيرة أهمها:

-مؤلفات محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (مقاربة تكوينية)، حداثة السؤال، كتابة المحو، كلام الجسد، الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، بأجزائه الأربعة.

-مؤلفات أدونيس: الثابت والمتحول بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، زمن الشعر، الصوفية والسريالية.

-معاجم الصوفية: المعجم الصوفي الحكمة في حدود الكلمة لسعاد الحكيم، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية لجميل صليبا.

-مؤلفات جاك دريدا: الكتابة والاختلاف، استراتيجية تفكيك الميتافيزيقيا، حول الجامعة والسلطة والعنف والعقل والجنون والاختلاف والترجمة واللّغة، في علم الكتابة.

- أسئلة الحداثة بين الواقع والشطح لميخائيل عيد، الكتابة تحول في التحوّل، مقاربة للكتابة الأدبية في زمن الحرب اللبنانية، وفي القول الشعري ليمنى العيد، جماليات الصمت في أصل المخفي والمكبوت لإبراهيم حمود، شاهد الثلث الأخير، قصائد ويليها عودة حي بن يقضان ونهار لأهل الكهف لحسين زيدان، التشكيل البصري في الشعر الجزائري المعاصر لزهيرة بوالفوس.

ولا يدعي البحث فضل السبق في الخوض في هذا المجال، فقد سبقته دراسات مختلفة ذات صلة بالموضوع، مثل

-كتاب "الكتابة عند محمد بنيس بين الفراغ والجسد" لخالد بلقاسم.

-كتاب "شعرية محمد بنيس الذاتية والكتابة" لعز الدين الشنتوف.

-رسالة دكتوراه "شعرية التمثيل البصري في الشعر العربي المعاصر "محمد بنيس أنموذجا"" لوفاء مناصري.

–مقال عنوانه "محمد بنيس والأفق الشعري من "هذا الأزرق" إلى "يقظة الصمت"" لنور الدين محقق.

جاء الانفتاح المنهجي ضرورة اقتضتها طبيعة البحث والكتابة الشعرية ذاتها، فالنص الشعري البنيسي متعدد منفتح إبداعيا لذا لابد أن يتخذ فيه المتلقي التفكير الفلسفي العميق نهجا في مقاربة النصوص الإبداعية، التي من شأنها أن تسائل المتون بعمق أكثر، وهو ما استدعى تعدد المناهج التي ساعدت في المقاربة النقدية، فقد تمت الاستعانة بآليات البنيوية التكوينية وبعض آليات نظرية التلقي، إلى جانب الإفادة من المنهج السيميائي والنشاط التفكيكي كما استدعت النصوص الشعرية الممارسة التأويلية، ما من شأنه أن يفسح المجال أمام قراءة لعلها تحمل تصورا رؤيويا عميقا للأثر الأدبي.

وقد استدعت الضرورة المنهجية تقسيم البحث إلى مدخل نظري مسبوق بمقدمة وثلاث فصول تطبيقية، فالمدخل جاء موسوما بـ "الكتابة الشعرية عند محمد بنيس البنية والإبدال" حيث تم تقسيمه إلى ثلاثة مباحث، يبيّن المبحث الأول الموسوم بـ"الحداثة الشعرية عند محمد بنيس" تصوره للحداثة وموقفه من التراث العربي وانفتاح الشعرية العربية على المنجز الغربي، تمهيدا للمبحث الذي يليه المعنون بـ"إبدال مفهوم البنية تأسيسا للكتابة الشعرية" والذي ناقش مفهوم البنية من منظور محمد بنيس الذي يسعى إلى إبدالها مستفيدا في ذلك من تفكيكية جاك دريدا، وصولا للتأسيس لمفهوم الكتابة الشعرية واكتشاف القواعد الأساسية التي تقوم عليها، لنصل إلى المبحث الثالث وهو "بنية التلقي وفاعلية التأويل"، فبنية الكتابة تستدعي لفهمها واستيعابها ومن ثم الخوض فيها بالمقاربة والتأويل والتحليل بنية تلقي جديدة.

أما الفصل الأول فجاء تطبيقيا موسوما بـ"الرؤيا ولانهائية الكتابة الشعرية في ديوان مواسم الشرق" حيث تم فيه تقديم قراءة للموازيات النصية، للوقوف على دلالات التجلي الشعري، فكان البحث في دلالة عنوان الديوان ومن ثم بيان علاقته بالعناوين الفرعية بداية بموسم الطريقة وصولا لموسم الواقعة، لبيان التماسك النصي للكتابة ذات البنية الروحية، إضافة إلى التطرق لشعرية التصدير والإهداء وقدرتهما على احتواء هذه التجربة الشعرية وحداثتها، وصولا للبعد الرؤيوي الذي تجسده هذه الموازيات والنصوص الشعرية، وبيان الكيفية التي استفاد بها بنيس من الرؤيا الصوفية، التي ساهمت في بلورة تجربته الشعرية الحداثية.

وكان الفصل الثاني امتدادا للفصل الأول فجاء موسوما بـ "إبدال البناء الشعري في ديوان نبيذ" للحديث عن البنية الشعرية التي تقوم عليها الكتابة عند محمد بنيس، أي البحث في مجموعة الإبدالات النصية في ثنايا الديوان، من خلال الوقوف على شعرية العنوان، وصولا إلى الإبدال على مستوى بنية الإيقاع الذي تعمل المتتاليات النصية والذات الفاعلة واللّغة على تشكيله.

ثم يمضي البحث نحو مساءلة البنية البصرية التي تمنح الكتابة إيقاعا آخر من خلال البحث فيما يشغل البياض، وبهذا يكون الفصل الثالث موسوما بـ"التشكيل وبلاغة الصمت في ديوان هبة الفراغ"، فقد خصص لرصد إبدال البنية السمعية ببنية بصرية تقوم على التشكيل الهندسي، واللعب الحر بالدوال عبر انتفاء علامات الوقف والترقيم.

ليصل البحث إلى خاتمة كانت حوصلة للنتائج التي تمّ التوصّل إليها.

ولم يكن السبيل ممهدا ولا الطريق سهلا أمام البحث فقد عرف عدة انقطاعات تعلق أكثرها بظروف خارجة عن إطار البحث، إضافة إلى عدم استقرار المصطلحات واضطرابها بالنسبة لكل من الحداثة والكتابة، وصعوبة اللّغة الشعرية البنيسية.

وإذا كان هذا البحث قد اكتمل على هذه الصورة فإنّ الفضل يعود لله أولا، ولأستاذي المشرفين "محمد رضا مغربي" والأستاذ "عبد الحميد بوفاس"، على صبرهما ومساندتهما المعنوية والعلمية، فأنا ممتنة لثقتهما، ومقدرة لمساحة الحرية التي منحاني إياها، كما أقدم الشكر الجزيل والتقدير العميق للشاعر "محمد بنيس" الذي وفر لي ديوان "نبيذ"، والأستاذة وفاء مناصري التي زودتني بنسخة من ديوان "مواسم الشرق" و"هبة الفراغ".

كما لا يسعني في النهاية إلا أن أقدم الشكر الجزيل للجنة المناقشة الموقرة التي منحتني شرف مناقشة هذه الرسالة، وخصّتني بوقتٍ ثمين من حياتها العلمية الثرية وللأساتذة الأفاضل كل باسمه الذي يحب ورتبته العلمية.

كما يجب علي الاعتراف بالفضل لهذا الصرح العلمي معهد الآداب واللغات في المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف ميلة والأساتذة الكرام الذين كانوا أصحاب فضل علي خاصة الأستاذ هشام باروق الذي رافقتني توجيهاته وأحاطتني رعايته العلمية طول مشواري الدراسي

كما لا أنسى رموز العطاء الأستاذ يوسف بن جامع والأستاذة سليمة خليل، والأستاذ شراف العقون، والشكر موصول لكل الأساتذة من داخل المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف ميلة.

مدخل

الكتابة الشعرية عند محمد بنيس البنية والإبدال

1- الحداثة الشعرية عند محمد بنيس

تعد الحداثة الشعرية العربية بصفة عامة والمغربية بصفة خاصة المشروع الثقافي الذي يعمل محمد بنيس على إرساء دعائمه في الساحة النقدية والأدبية على حد سواء، فقد زاوج بنيس الشاعر الناقد بين التنظير والممارسة النصية ما جعل تجربته حافلة بالمعرفة والجدل حيث أخذت تشق طريقها كحركة تنشد الإبداع وتنزاح إلى التجديد في طرائق التفكير وأشكال التعبير، بل ويمكن اعتبارها ثورة على السائد والمألوف وتوغل في المجهول، فالحداثة ذاتها مفهوم يستعصي على الضبط والتحديد؛ لأنّه يحمل معاني عدة في مجلات مختلفة لذا فهي "تدخل ضمن المفاهيم المستعصية على التعريف والتحديد الرافض لكل نمذجة"[1].

فالحداثة عند بنيس لا تعترف بالحدود بل تنشد التجربة، لذا أخذت إعادة النظر في الثقافة الشعرية العربية، وتدعو إلى الانفتاح على الثقافة الشعرية الغربية يحركها في ذلك شغف الاكتشاف والمعرفة، حاملة التدفق والتقدم وتوترها الأول الذي يطرح أسئلة جذرية تفتح "آفاقا تجريبية جديدة في الممارسة الكتابية، وابتكار طرق للتعبير تكون في مستوى هذا التساؤل وشرط هذا كلّه صدوره عن نظرة شخصية فريدة للإنسان والكون"[2]؛ أي تقوم الحداثة على مساءلة اللّغة التي تتجاوز وظيفتها الشعرية كوسيلة، لتصبح غاية في ذاتها تعمل على إعادة صياغة العالم مستجيبة للمعطيات الجديدة، دون أن يحس المتلقي بالجهد الذي يبذله المبدع في صياغة الكلمات.

فتنشأ علاقة جديدة بين الدال والمدلول وتصبح اللّغة حاملا ومحمولا "فلم يعد الشعر العربي مستسلما لنمط أولي أو للغة مشتركة"[3]، بل تجاوز النمطي المشترك لذا لا تكتمل التجربة الشعرية إلا من خلال إدراك أهمية اللّغة، ومحاولة استنفاذ طاقتها الإيحائية والدلالية التي لا تنفذ، إضافة إلى ممارسة النحت اللّغوي والتركيب المغاير باللّغة وغيرها، ما يجعل التجربة الشعرية تتميز بالفرادة التي تعبّر عن نظرة المبدع لنفسه والآخر والأشياء من حوله والكون، فيعيد صياغة وتشكيل هذه الرؤيا حين يصل بمساءلة جذرية عميقة لتفاصيل الأشياء.

---

[1] رضوان جودت زيادة، **صدى الحداثة ما بعد الحداثة في زمنها القادم، المركز الثقافي العربي**، د.ط، 2003، ص17.

[2] المرجع نفسه، ص17.

[3] محمد بنيس، **كتابة المحو**، دار توبقال، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1994، ص69.

فالتحديث "يحطّم التقاليد اللّغوية والفنية ويمارس أقصى ما يستطيع من حرية في التشكيل معبّرا عن شهوة الإبداع وغرام الاكتشاف في كل تجربة جديدة"[1]، فحب المغامرة والبحث الدائم والشغف الذي لا تخمد جذوته تجتمع في فكر محمد بنيس لتقود التجربة نحو التحديث، الذي يصبح ضرورة حتمية حتى لا يغرق الشعر في القوالب التي تجعل منه أصما أخرسا.

فالحداثة إذا ليست ترفا فكريا ولا تشكيلا سطحيا بل هي "الممارسة التي توحي بالعدول عن النمط السائد والمعيار المطّرد، فيتجه صوب المواصفة لتفسير هذا التجاوز والانزياح"[2] وهكذا تعد الحداثة تجديدا للرؤيا والوسائل وأساليب المعرفية المألوفة.

ويؤسس محمد بنيس لكتابة شعرية عربية حداثية تقوم على التفاعل في الثقافة العربية بين القديم والجديد، والانفتاح على الآخر الغربي في ظل المثاقفة، فهو يرمي من خلال كتاباته النظرية والشعرية إلى نقد الكتابة الأدبية التي تعمل على إعادة إنتاج النمط والنموذج وتجتر الماضي بمعاييره وشروطه، فليس لها إلا أن تعيد إحياءه؛ لكنّه يدعو إلى الحداثة باعتبارها خرقا مستمرا لقواعد سلطوية اجتماعية سياسية فنية وأدبية، خلفت تقهقرا فكريا وذوقا فنيا رتيبا، فلابد من تجربة فذّة تعمل على دفع عجلة الشعر نحو التقدم "ونقصد بالتجربة الصورة الكاملة النفسية والكونية، التي يصورها الشاعر حين يفكر في أمر من الأمور تفكيرا ينم عن عمق شعوره وإحساسه"[3]، غير خاضع في ذلك لصوت خارجي ووعي جمعي.

لهذا يدعو بنيس إلى التجديد في الأسلوب كونه "قد ارتبط أساسا بطرق متنوعة في التعبير تحدها علاقات تركيبية لغوية ومعجمية منظمة"[4]، فلابد أن يخرج المبدع الكلمات من مفهومها المعجمي الذي تحيل إليه؛ وذلك بإعادة النظر في هذه العلاقات وخلق تراكيب مغايرة تنزاح عن التراكيب التي لا تخلق توترا ولا مفارقة، بل لابد أن تتفاعل فيما بينها لخلق لغة شعرية تقوم على التخييل وكسر النمطية.

---

(1) عياد محمد شكري، **المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين**، سلسلة عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د.ط، 1993، ص18.

(2) عبد السلام المسدي، **النقد والحداثة**، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت لبنان، ط1، 1983، ص11.

(3) محمد غنيمي هلال، **النقد الأدبي الحديث**، دار العودة بيروت، لبنان، د.ط، 1973، ص383.

(4) محمد عبد المطلب، **بناء الأسلوب في الشعر حداثة التكوين البديعي**، دار المعارف، القاهرة–مصر، ط2، 1995، ص20.

فتتحقق للشعر فاعلية المجاوزة والبعد عن التقريرية والمعنى الجاهز المباشر، ليتسع مدلول الكلمة ويصبح أكثر عمقا، لذا لابد "للكلمة في الشعر من أن تعلو ذاتها أن ترمز بأكثر مما تعد به وأن تشير إلى أكثر مما تقول، فليست الكلمة في الشعر تقديما دقيقا أو عرضا محكما لفكرة أو موضوع ما ولكنها رحم لخصب جديد"[1]؛ هكذا تحيل الدوال على دوال أخرى في حركة توالدية لتفضي إلى معاني ودلالات لا حصر لها، فيغيب كل "معنى نهائي ما يفتح فضاء لا حدود له للعبة التدليل"[2].

هذه الرؤيا لا تتعارض مع فكرة التجديد المتجذرة تاريخيا، فلقد حاول القدماء خلق عالمهم بوسائلهم الخاصة ونظروا إليه من خلال مستوى تطور وعيهم، بينما نظرتنا اليوم ينبغي لها أن تزداد عمقا واتساعا وسمّوا لتجد انعكاسها في الأدب والشعر؛ لأنّ "التقليدية خضعت لتجميد الزمن في نموذج موّحد به يتشبه كل من يريد التقدّم وإليه يؤول"[3].

فالحداثة حسب رأي بنيس لا تعني التخلي عما أبدع سابقا والانطلاق من العدم، بل محاولة خلق شبكة معقدة تفاعلية بين الحاضر والماضي ما يخلق "مواجهة من أجل ماء النص به يتسمى الزمن الشخصي في نص لا يتكرر، ولا يلغي وبه تتجدد الحداثة في لا نهائيتها عبر الأزمنة كلها"[4]، فوصل الماضي بالحاضر في لحظة إبداعية يتفجر فيها المعرفيّ وهو يعانق الراهن ليكوّن لحظة الإبداع والكتابة الشعرية هو ما يصبو إليه بنيس.

هكذا لا يعد كل خروج عن القديم من باب التحديث؛ لأنّ الحداثة ترفض التقديس والتبعية ولا تنكر القصيدة العمودية في ذاتها، بل على العكس من ذلك يمكن للمبدع أن يكتب شعرا عموديا دون أن يكون مقلدا، كما فعل أبو تمام الذي كتب بالوزن والقافية لكنّه كان مأخوذا بالرؤيا الشعرية، فتميّز شعره بلغة مجازية استطاعت النفاذ إلى البنيات العميقة فكان المبنى والمعنى ومعنى المعنى، مما ساهم في توليد دلالات لم يعرفها الشاعر العربي قبلا، فتجاوز أحادية التفسير إلى فضاء التأويل، بعد أن استبدل السياقات المألوفة باللامألوفة ونحت معان

---

(1) أدونيس **زمن الشعر**، دار الساقي، بيروت لبنان، ط1، 2005، ص157.

(2) جوناثان كلر، **الشعرية البنيوية**، تر: السيد إمام، دار شرقيات لنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2000، ص288.

(3) محمد بنيس، **الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، الرومانسية العربية**، ج2، دار توبقال الدار البيضاء، ط3، 2014، ص163.

(4) المرجع نفسه، ص164.

جديدة قادرة على صنع عنصر المغايرة، فحقق بذلك "قفزة خارج المفهومات السائدة"[1]، ما جعل شعره يتسم بالغموض الذي ينحو إلى تعدد القراءات.

يأخذنا أبو تمام في شعره إلى قلق اللّحظة وتوترها فهو لا يرصف الكلمات رصفا متوخيا الوزن، بل ينحت المعاني لتصبح القصيدة رؤيا لروح الشيء القابع في الصورة وهو الذي يعمل على بعثها من مرقدها؛ إنّه لا يريد "أن يردنا إلى سرير الطبيعة، أو يزيّن لنا جسدها؛ إنما يريد أن يدفعنا لكي نرى أشياء الطبيعة في اندفاعها وتفجرها(...) وهذا يقيم علاقة جديدة بين الإنسان وبينها وبالتالي بين الإنسان والإنسان وهكذا تدخل إلى الكلام شرارة لغوية جديدة هي شرارة الشعر الذي يعيد كل شيء إلى بدايته الأصلية"[2]؛ إنه يعيد خلق الإحساس بالأشياء من حولنا من جديد بعد ما كانت مألوفة يومية روتينية لا حياة فيها ليضمن حياة النص وتجدده.

لا تعد تجربة أبو تمام تجربة مميزة فحسب بل قفزة شعرية حملت النص من الكائن الموجود إلى الممكن المحتمل أو ما يمكن أن يكون، اعتمدت على عنصر المغايرة وصياغة اللاّ محسوس وإنتاج دلالات وارتياد فضاءات غير مطروقة من قبل، هذا ما جعل تجربته تحمل من الغموض وتعدد القراءات الكثير "فالقصيدة التي تصون خطابها وتستر معناها هي قصيدة تحافظ على حياتها وتنجو بنفسها من الموت المحقق، هذا إذن ما يفسّر الوجود الأزلي لنصوص وقصائد وشعراء"[3]، هكذا استطاع أبو تمام أن يحمّل القصيدة رؤيتين ما هو موجود وما ينبغي أن يوجد ووحد بينهما في تلاحم تام.

فالكتابة الشعرية ليست صدى للواقع أو فضاء لابد من نقله، أو إعادة نسخ صوره ومشاكله بل هو أداة للخلق حاملة في يمناها روح التمرد وفي يسراها حب البحث والتجديد غير مأخوذة بالتقليد "فالأديب الذي يريد أن يستعيد تجربة السلف مقلد لا غير، وهو بدل أن يجعل الماضي

---

(1) أدونيس، **زمن الشعر**، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط6، 2005، ص09.

(2) أدونيس، **الثابت والمتحول بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، ج4 صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري**، دار العودة بيروت، ط2، 1979، ص116.

(3) المرجع نفسه، ص41.

حاضرا في الحاضر يرجع الحاضر إلى الماضي ولا يخلق جديدا"[1]، فالمحاكاة الفجة التي يمارسها الشاعر لا تعمل إلا على تمييع الماضي، وإعادة اجتراره بما لا يتناسب والتطور.

فالإنسان الذي يعيش ضمن حلقة التطور المستمر الذي يفرض جملة من التغيرات النفسية والذهنية والعقلية والاجتماعية، لابد أن ينطبع هذا على شعره، هكذا تغدو الحداثة موقفا من الحياة قبل كل شيء، فالنص الشعري الحداثي رؤيا لا تعترف بسلطة الزمن بل تخترقه وتتجاوزه لتكون وعيا حادا باللّحظة الراهنة التي تمتد إلى الماضي فتختزله في تجربة عميقة وتكون جزءا من المستقبل في حركة استشرافية.

إذا فبنيس لا يرفض في التقليدية إلا المحاكاة الساذجة لنماذج شعرية رصينة، ما يفرغ الشعر من طاقته الإبداعية ويجعل منه نظما، بل ويدعم قدرة الشاعر على الاتصال بماضيه الذي يمثل ذاكرته، وهذا ما يفسّر إعجابه بالتجربة اليابانية فهو يرى أنّ "تحديث الشعر الياباني ببذخه القديم يتجاوب مع ما يعرف في التاريخ الياباني بإصلاحات "ميجي" الذي أدخل اليابان إلى العصر الحديث، عبر الانفتاح على المعارف الأوروبية المعاصرة له، ويتبنى نموذجها في الحقول العديدة، العلمية والفلسفية والفنية والأدبية، وهكذا كانت بداية الإبدال (...) وأفضت الحرب العالمية الثانية بعد ذلك، وكوارثها على اليابان، إلى مساءلة العلاقة بالنموذج الشعري الغربي، ثم التخلي عنه في بناء نص شعري ياباني حديث"[2]، عن طريق التفاعل مع التراث من خلال مساءلته أولا والوعي بعمق التجربة ثانيا، فأبدع شعراءها قصيدة الهايكو وغيرها...

هكذا تجسد الحداثة امتدادا نحو أفق كان حتى حينه مجهولا، ما يسمح بتوليد نماذج شعرية خالصة تتمتع باستقلاليتها في نمط تمظهرها ومنطق اشتغالها على التراث، ليسير النص الشعري في مسار يصعب التنبؤ به، كونه "ذلك السؤال المتجدد في كل حين، الذي يرفض الانصياع والخضوع لأي جواب، فهو دائما مهاجر لا يكاد يحط الرحال بمكان حتى ينتقل إلى غيره في رحلة دائمة فهو فلوت يأبى أن يمسك به؛ لأن في إمساكه قتلا له وقضاء على حريته

---

[1] أدونيس، **الثابت والمتحول بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، ج4 صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري**، مرجع سابق، ص41.

[2] محمد بنيس، **الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، مساءلة الحداثة**، ج4، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط3، 2014، ص18.

هو الحاضر الغائب"[1]، لتكون المفارقة في أشكال التفكير والتعبير وتتجاوز الحداثة كونها مجرد حركة فكرية فهي علامة على توتر حضاري جديد.

ولعل محد بنيس يطرح من خلال نصوصه الإبداعية والنقدية سؤالا جوهريا مفاده هل كل إنتاج شعري معاصر حداثي؟

فإذا كانت الحداثة تحمل معنى إعادة النظر باستمرار في المعطى الشعري؛ فهي تنزاح عن ارتباطها بالحياة الراهنة التي تستجيب لأحداث تاريخية تعمل على تسجيلها ليكون الشعر بهذا المعنى معاصرا، وليس كل معاصر حداثيّ "فالمعاصر يرتبط بالعصر فيكون بذلك ذا دلالة زمنية أما الجّدة فلا ترتبط بالزمن إذ قد يكون الجديد في القديم كما يكون في الحديث، أما الحداثة فتعني لغويا إيجاد مالم يكن موجود من قبل ويظّل هذا حديثا ما بقي فتيا غير مألوف أي ما بقي في منأى عن فعل العادة"[2]، فالجدة أبدا حداثية تقفز عن مفهوم الزمن وتجعل الشعر يعمل دائما على خرق ما اعتادت عليه الذائقة العربية.

هكذا تعمل الحداثة على التجاوز حيث تتجاوز فكرة الزمن ويعتبر التخطي شرطا أساسيا للجدة والتحديث، بينما المعاصرة تحمل بعدا زمنيا، فالحداثة تتفاعل مع الزمن ضمن وعي الذات باللّحظة الراهنة لتعمل على تذويب الأزمنة الماضي والمستقبل في الراهن، لا لتعطيها بعدا حاضرا آنيا بل لتمنحها عمقا تجريبيا وبعدا أبديا، فالزمن ما هو إلا تراكمات لخبرة سابقة واستشراف لما هو آت، يختزلها الوعي في الحاضر، هنا يضمحل الشعور بالزمن منفصلا عن الذات وعن التجربة الشعرية، فقد يكون العمل الشعري حديثا وهو بعيد عن عصرنا، كما ذكرنا سابقا مع تجربة أبي تمام، فالحداثة "في الشعر إبداع وخروج به عما سلف وهي لا ترتبط بزمن"[3]، كما قد يوصف عمل بأنه معاصر لكنه لا يملك من الحداثة شيئا، فاللحظة الإبداعية لا تتطابق بالضرورة مع اللحظة التاريخية بل قد تتجاوزها.

ويتقاطع بنيس مع أدونيس في مفهومه للحداثة التي يجب عليها أن "تكون رؤية بالمعنى الشامل أو لا تكون إلا زياّ ومنذ أن يولد هذا الزيّ يشيخ غير أنّ الإبداع لا عمر له لذلك ليست

---

(1) عبد الغني بارة، **إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مقاربة حوارية في الأصول المعرفية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 2005، ص15.

(2) عبد المجيد زراقط، **الحداثة في النقد العربي المعاصر**، دار الحرف العربي بيروت–لبنان، ط1، 1991، ص15.

(3) يوسف الخال، **الحداثة في الشعر**، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت– لبنان، ط1، 1978، ص15.

كل حداثة إبداعا أما الإبداع فهو أبدا حديث"[1]؛ أي أنّ مسايرة العصر والاهتمام بقضاياه ليست من قبيل الحداثة في شيء، كون الإبداع يستدعي شاعرا يستكنه آفاق النفس والحياة يسائل الوجود فيكون نظرته الخاصة التي تميّزه عن غيره، دون صنعة أو تكلف بل بفيض شاعري، يجعلك تحس في كل مرة أنك تقرأ النص لأول مرة.

إذا لا يمكن للحداثة أن تولد إلا إذا تملك التمرد روح المبدع، ليعارض عصرا بكامله بحثا عن نصوص شعرية تتآلف لتكوّن إبداعا، يستعمل فيه كل الوسائل ليعيد التركيب من أجل بناء إبداعه الخاص، ولا يتحقق ذلك إلا إذا تخلص من كل أصناف الولاء والتعصب "فليست الحداثة نظرية خاصة ولا هي فلسفة كما أنها ليست نتاج مدرسة فكرية بعينها"[2]، بل بحث دائم في أعماق الذات عن المختلف المبتكر.

فالشاعر المبدع له القدرة على بث الحياة من جديد في كل شيء حوله، ويجعلك تتوهم أنك تراه للمرة الأولى فمعه يمكن لكل شيء أن يمارس تأثيرا سواء كان كتابا تقرأه، أو جملة مقتطفة من قصة أو حكاية شائعة... ليصبح شيئا غير مألوف، فاللحظة الإبداعية تتفوق على الذوق السائد.

فالإشكالية المطروحة هي كيف يمكن أن تقوم شعرية عربية غير خاضعة للاستيلاب الغربي وليست حبيسة التراث العربي في الوقت عينه، هنا كان لابد من الإمساك بالعصا من الوسط، وهو السبيل لقيام شعرية ذات روح عربية شرقية، وهو ما ذهب إليه محمد بنيس في قوله "وتظل الثورة الشعرية في أوروبا والكنوز الشعرية العربية القديمة مبعثا لظهور تجربة في الكتابة الشعرية العربية الحديثة"[3]، فلابد للشاعر أن يخوض عملية الإبداع وهو واع لشروط الأصالة وضرورة المعاصرة آخذا من التراث جوهره الذي يتمثل في "لحظة الاندماج المتوتر الفريد بين الحاضر والماضي، هي ما يتوجب على الشاعر العربي الحديث تحقيقه وعيا وممارسة وفي هذه اللحظة البالغة الفرادة يتم التحام الحاضر والماضي معا ليضيء أحدهما الآخر، ويصبح كل منهما أكثر معرفة بنفسه"[4].

---

[1] أدونيس، **الشعرية العربية**، دار الآداب بيروت، ط2، 1989، ص 110.

[2] مصطفى خلال، **الحداثة ونقد الأيديولوجيا الأصولية**، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2007، ص 72.

[3] محمد بنيس، **حداثة السؤال**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1988، ص76.

[4] علي جعفر العلاق، **في حداثة النص الشعري**، دار فضاءات، عمان، ط3، 2013، ص37.

ويتخطى بنيس نظرة صلاح عبد الصبور نحو التراث الذي ينادي بضرورة استلهام التاريخ والعودة إلى الماضي ونفث الحياة في أحداثه وشخوصه؛ حيث يمثل التراث بالنسبة لصلاح عبد الصبور "جذور الفنان الممتدة في الأرض والفنان الذي لا يعرف تراثه يقف معلقا بين الأرض والسماء، التراث عنده هو ما يجد فيه غذاء روحه ونبع إلهامه وما يؤثر أو يتأثر به من النماذج فهو مطالب بالاختيار دائما مطالب بأن يجد له سلسلة من الأدباء والأجداد من أسرة الشعر"[1]، فلا يدعو بنيس إلى العودة إلى الماضي والنبش في التراث لإحيائه، بل الاستفادة من محموله المعرفي ليتخطى النص الشعري زمنه ويتجاوزه، لذا بدل استدعاء الماضي واستحضاره يجب على المبدع إعادة قراءة التراث الشعري قراءة منهجية وواعية بأبعاد التجربة الشعرية.

كما أن رؤية بنيس الحداثية لا تتوافق مع انبهار بعض المجددين بالحداثة الغربية التي مثلت بالنسبة لهم النموذج الكامل للإبداع، فرأوا أن القصيدة الحداثية هي كل ما خرج عن الكتابة العمودية واتسمت معانيها بالغموض وخالفت السابقين من الشعراء ووظفت اللّغة اليومية، ما أدى إلى "تعميق الفجوة بين الشعر والمتلقي ومضوا ينظرون ويكتبون مهللين للإيغال في "التجريب والغموض" حتى جعلوا من النص الشعريّ كتابة "هيروغليفية" أو نصا من نصوص التعمية لا يقوى على قراءته إلا النخبة المصطنعة الموهومة"[2]، فجعلوا النص الشعري بنية فجة مغلقة.

هذه الطائفة التي تدعو إلى التمرد وقد جدت في الحداثة ملاذها فأقامت القطيعة مع ما تدعوه بالتراث ودعت للانفتاح على الآخر واستيعاب حداثته، ومن ثم إتباع خطاه ونهج منهجه، انطلاقا من مسلمة الجديد نقيض القديم، ولا يقوم الحديث إلا على أنقاض هذا الرجعي فلا تقديس للتراث "فالإنسان في هذه الأيام واحد فقط من اثنين بالنسبة للحداثيين العرب إما حداثيّ أو رجعيّ جاهل"[3]، فلا منطقة وسطى بين المحدث والمقلد الأول فضل إتباع الركب الجديد

---

[1] صلاح عبد الصبور، **الأعمال الكاملة، ج9، أقول لكم عن الشعر**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993، ص42.

[2] وهب أحمد رومية، **شعرنا القديم والنقد الجديد**، سلسلة عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت د.ط، 1996، ص18.

[3] عبد العزيز حمودة، **المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك**، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، 1998، ص 18.

والثاني اختار البقاء ضمن نطاق الأصالة، خوفا من الاستيلاب من جهة وعدم امتلاكه الجرأة من جهة أخرى.

فالشعر –حسبهم– يمضي في حركة التطور الطبيعي ولا يجوز أن يثقل بأوهام المحافظة على الهوية التي تدعوا إليها "القوى السلفية المتصدية للتغيير قوى محافظة وأهدافها ارتدادية رجعية لا تقدمية تطورية وهي معادية للحداثة وللثقافة إجمالا بقدر ما تأخذ بنظرة وحيدة غيبية وبدائية إلى الإنسان والعالم"[1]، فالأصولية تجعل الشعر مبنيا على صرح من الثوابت الشعرية لا يمكن الخروج عن نطاقها، والثقافة العربية في مجملها ثقافة قائمة على جملة من المسلمات والحداثة في جوهرها نقد لهذه المسلمات ومساءلة للأخلاق التي تعطي معنى للوجود الإنساني، لتطلق العنان لحرية المعتقد ناسفة المعايير الأخلاقية، فلكل إنسان الحرية في تبني أخلاق معينة وبطبيعة الحال الأدب ليس في منأى عن هذه الأفكار، فهو الذي يعمل على حملها لهذا انطلق الشاعر المتمرد "مما يكتب منبهرا بالعقل الغربي محقرا في شأن العقل العربي"[2].

هذا التحقير من الذات العربية والانبهار بالمنجز الغربي هو ما حال دون قيام حداثة شعرية عربية حقيقية، لذا يرى بنيس أنه لا يمكن بأيّ حال من الأحوال أن تقوم حداثة أدبية شعرية عربية دون مساءلة الموروث والاطلاع على المنجز الغربي، والاستفادة منه، فعلى فالمبدع "أن يلتفت إلى جوهر القصيدة الغربية الحديثة إذا أراد أن يكشف جوهر القصيدة العربية الحديثة"[3].

فاختار بنيس أن تقيم الحداثة الشعرية التي يسعى إلى تأسيسها جسرا متينا مع التراث فتأخذ منه ما يجعلها أقوى لتعمل على استلهام القيم الفكرية والروحية والفنية، ويكون النص الشعري الحداثي استمرارا وديمومة للحساسية الشعرية العربية ما يجعل الشاعر ذا منهج ورؤيا، فلحظة الخلق الشعري ليست لحظة قطيعة مع الماضي بل همس ونجوى وحوار للقديم، فالحداثة هي "معادلة إبداعية بين الثابت والمتغيّر؛ أي بين الزماني والوقتي فهي تسعى دوما إلى صقل

---

[1] سامي سويدان، **جسور الحداثة المعلقة، من ظواهر الإبداع في الرواية والشعر والمسرح**، دار الآداب، د.ط، 1997 ص17.

[2] عبد العزيز حمودة، **المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية**، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، د.ط، 2001، ص45.

[3] محمد حسن عبد الله، **مداخل النقد الأدبي الحديث**، دار المصرية السعودية للنشر والتوزيع، ط1، 2005، ص16.

الموروث لتفرز الجوهري منه فترفعه إلى الزماني، بعد أن تزيح كل ما هو وقتي لأنّه متغيّر ومرحلي (معاصر) وهو ضرورة ظرفية تزول بزوال ظرفيها وتصبح طورا يسهم في نموّ الموروث لكنّه لا يكبّل الموروث أو يقيّده"[1].

فالتراث في أعمال بنيس لا يبقى بصفته الماضوية أثناء استحضاره في التجربة الشعرية فمن غير الصواب أن يحتفظ بصفة الماضي؛ لأنّه في هذه اللّحظة يخرج عن نطاق الزمن ليدخل ضمن اللّحظة الإبداعية المفارقة، إلى جانب هذا فالمبدع يعمل على مجاوزة كتابة الحدث أو نقله بحيثياته وظروفه فهذا ضرب من التصوير الذي يفقد الكتابة حياتها ويحيلها إلى شيخوخة مبكرة، بل عليه أن يأخذ جوهر الحدث وتوتره لا ببعده التاريخي إنا ببعده الإنساني.

فخلق علاقة حوارية واعية مع التراث ومن ثم تجاوزه هو ما تنشده الحداثة عند بنيس هذه الرؤيا تقضي بمراجعة ومساءلة التراث، لتذوب الأصالة والحداثة معا في إبداع يتخطى آثار الأسلاف والمعاصرة الفجة، فالشاعر "لا يمكن أن يصبح له الدور إلا إذا اطلع على الآداب العالمية واستفاد منها دون أن يلغي ذلك علاقته بجذوره وأصالته بل على النقيض يساهم في بلورتها وزيادة فاعليتها"[2]، فالقول بالتراث فقط يعني حبس الشعر في فترة زمنية لا يستطيع أن يتخطاها وهو بهذا المعنى يعاني من الجمود غير قابل للتجدد، ومواكبة تطلعات الإنسان ولا نقصد بها الطموحات المعاصرة بل إعادة تأسيس علاقته بنفسه وبالوجود وبكل ما حوله.

فالحاجة إلى خلق حداثة شعرية عربية في جوهر تجربتها، يوجب العودة إلى التراث الذي من شأنه أن يساهم في تشكيل الوعي والذائقة العربية الحداثية، فهو جزء من الحاضر وقناة لاستشراف الماضي يتحرك نحو الأمام ضمن صيرورة الحياة.

فلا يستطيع الشاعر أن يحبس نفسه في قالب معين وليس معنى الخروج عن السائد الجري خلف أوهام الحداثة، فلن ينال منها الشاعر ولن يأخذ منها نصيبا فلم يكن أبو تمام مثلا "يدعو إلى الحداثة ولم يكن مشغولا بكتابة قصيدة جديدة فأبو تمام كان مشغولا بالشعر"[3]

---

[1] عبد الله الغذامي، **تشريح النص مقاربة تشريحية لنصوص شعرية معاصرة**، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب، ط2، 2006، ص13.

[2] ماجدة حمودة، **النقد الأدبي الفلسطيني**، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، ط1، 1992، ص147.

[3] صلاح بوسريف، **رهانات الحداثة**، أفق لأشكال محتملة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، د.ط، 2001، ص71.

كممارسة وفعل فعمل على خلخلة القصيدة واختراقها بأن فتح أفق القصيدة على مساحات ما كانت لتبلغها لولا إيمان أبي تمام بقدرة الشعر على الخلق والإبداع، هذا الإيمان نفسه الذي يحرك رغبة بنيس نحو الكتابة.

بهذا المفهوم لا يمكن أن تتأتى الحداثة الشعرية إلا عبر التراكم المعرفيّ؛ لأنّ الشعر فن يتطلع ويتخطى لذا يجب أن تكون لكل شاعر تجربته وحياته لا أن يرث طريقة عامة نهائية للكتابة، ولأنّ "التراث أفق معرفيّ، ينبغي استقصاءه باستمرار، ولكن مفهوماته وطرائق تعبيره غير ملزمة أبدا والشاعر الخلاّق هو الذي يبدو في نتاجه كأنه طالع من كل نبضة حية في الماضي وكأنه في الوقت نفسه شيء يغاير كل ما عرفه هذا الماضي"[1].

فلا يجب على الشعر أن يقطع جذوره بالماضي قطعا تاما وفي الوقت ذاته عليه أن يكون مطلعا على الشعر الغربي حتى تتجدد أدواته التشكيلية وقدراته التعبيرية ويجدد الكثير من رؤاه، من خلال التفاعل المعرفي العربي الغربي، فالشعر "هذا الولود لكي يكون شرعيا لابد أن يكون له أب وأم يحمل سماتهما واسمهما ولكنّه ليس لهما في ذات الوقت"[2]، فالبيئة العربية هي الأم الحاضنة له، وفي الوقت نفسه لا يمكن استبعاد الفلسفة الغربية بمفاهيمها.

وقد استفاد محمد بنيس في مشروعه الحداثي من بعض المفاهيم الحداثية الغربية التي تخدم رؤيته التجديدية، فنجده يتماهى مع مفهوم الذات الذي يعد من المفاهيم الأساسية التي بلورت الوجه العام للفلسفة الحديثة حيث "يقول فيتو الحداثة هي أولوية الذات، انتصار الذات، ورؤية ذاتية للعالم(...) لقد أضحى إنسان العصور الحديثة يدرك نفسه كذات مستقلة"[3]، هذه الذات التي تمنح الشرعية للموجودات كونها محل الإدراك و مصدر المعرفة، وهو ما يطلق عليه مارتن هيدجر سمة عصر انبثاق تصورات الإنسان للعالم، فالطبيعة البشرية تأبى الاستقرار والثبات وتسعى دائما نحو التغيير، حيث يقول بنيس "لا يمكن أن نحرر الفعل والتخييل في ظل قمع الذات"[4].

---

[1] أدونيس، **سياسة الشعر**، دار الآداب بيروت، ط2، 1996، ص25.

[2] تركي الحمد، **الثقافة العربية أمام تحديات التغيير**، دار الساقي، بيروت لبنان، ط1، 1993، ص81.

[3] محمد الشيخ وياسر الطائري، **مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة، حوارات منتقاة من الفكر الألماني المعاصر**، دار الطليعة بيروت، لبنان، ط1، 1996، ص14.

[4] محمد بنيس، **حداثة السؤال**، مرجع سابق، ص32.

هكذا يحاول بنيس الإنصات إليها ومن ثم إعادة صياغة العالم الشعري عن طريق تجديد الرؤيا الشعرية التي تربط بين الذات المدركة والعالم، حيث تقع الرؤيا في صميم التواصل بين الذات ووعيها بالعالم الذي تنتمي إليه فتجمع العالم الخارجي المحدد في الزمان والمكان مع العالم الداخلي الحاضر في الذهن، حيث تمارس الرؤيا حضورها بين المرئي واللاّمرئي؛ وإذا كان الإدراك يفرض على الذات فهم العالم من خلاله فهي هنا تستوعبه بالعين والجسد وتفاعلهما مع ما هو موجود في اتصال مباشر، لا يكون موجودا إلا بقدر تحقيق الذات له بصفته بؤرة للرؤيا.

فالذات تحمل في داخلها أنوات عدة منصهرة، تُكوّنها بأبعادها كلها، فوعي الذات بنفسها أولا هو الذي يُحدّد إدراكها بما حولها وينظم علاقتها به، لتتمكن من ترتيب الأشياء داخلها وتُعيد لها ارتباطها وعلاقتها بما حولها، وفق منظور جديد ورؤيا مختلفة منفتحة، قادرة على استيعاب التجربة الإنسانية العميقة، وهوما يؤكده بنيس حين يقول "إنّ تصدع الذات هو رحم السؤال الشعري، كسؤال وجودي يتورط فيه الشعر وعلاقته بالإنسان والأشياء، وهو رحم الإبدال النصي"[1].

فقد استفاد بنيس من فلسفة نيتشه (Nietzsche) حين نادى بمبدأ العدمية "يقصد بتلك العدمية التي لا تحفل بانهيار القيم القديمة أو تنزعج لفقدانها؛ وإنما هي تقول في مبدئها "لقد انهارت القيّم القديمة هذا أمر غير مأسوف عليه لنضع لأنفسنا قيّما جديدة أخرى غير القيّم الميتافيزيقية"[2]، بلور هذا الاتجاه الفكر الفلسفي لبنيس الذي أبدى عدم انزعاجه وتأسفه عن عدم جدوى بعض المقولات النقدية التقليدية التي ظلت تلازم الشعرية العربية حتى وقتنا الراهن، فيقول "إننا لا نتأسف على شيء إذا نحن قلنا إن سؤال الشعر هو سؤال الثقافة العربية الحديثة بامتياز ولا نتهيب إذا نحن أقصينا هذا الحقل أو ذاك في المعرفة أو خارجها"[3]، بل وجب علينا البحث عن البديل.

---

[1] محمد بنيس، **حداثة السؤال**، مرجع سابق، ص139.

[2] محمد الشيخ وياسر الطائري، **مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة، حوارات منتقاة من الفكر الألماني المعاصر**، مرجع سابق، ص16.

[3] محمد بنيس، **حداثة السؤال**، مرجع سابق، ص135.

وإذا كان الوعي الحداثي الشعري الغربي يقوم ضمن الوعي بالزمن بأبعاده الثلاثة، فهو كذلك عند بنيس حيث يتقاطع ورؤيا بودلير (Charles Baudelaire) الذي "يرى في الحياة الحديثة حضورا للأبدي في اللّحظي"[1]؛ هنا يحمل الفن عنده وجهين لعملة واحدة لا يمكن التخلي عن أحدهم: الأول وهو فكرة الراهن ويتمثل في اللّباس الجمالي الذي يغلف الفن ويكون معبّرا عن الحاضر والعصر بعيدا عن الماضي، بل ويتعارض في شكله مع أشكال التقليد وعلى العمل الفني أن يكون أصيلا ولا يمكن أن تتحقق أصالة الفن عبر محاكاة الفن اليوناني أو الروماني إنما في قدرة المبدع على نقل وتجسيد المشاعر الحقيقية المتناقضة الحزينة والعميقة والمفرحة.

فبودلير يسقط الفن النموذج أو المثالي ويجعل من الإبداع عملية مطلقة لا تحكمها المعايير ولا تتجاذبها الأزمنة؛ بل تحكم على الفن جودة في ذاته دون معايير خارجة عنه ومدى تأثيرها في المتلقي، والوجه الثاني هو فكرة الجوهر "الأزلي" أين يكون العمل عابرا للأزمنة ناسفا لها في الوقت ذاته، متميّزا بمنطقه وفكره باحثا ومعبرا عن الإنسان والحياة بتناقضاتها.

إذا الحداثة عند بودلير تقوم على اتحاد ثنائية الحاضر النهائي والأزلي اللاّنهائي، وإذا انتفت إحدى هذه الثنائية أصبحت الجدّة عنده عرجاء، وهكذا لا يمكن أن يتصف العمل بصفة التجديد، فعلى المبدع القبض على هذا الهارب الذي من شأنه أن يشكل أصالة العمل الفني دون أن يغفل على وضعه في قالب يتميز بالجدة "ولهذا يحتل العمل الفني الحديث عند بودلير مكانة فريدة عند تقاطع إحداثيات الحاضر والأزل"[2]، فالجوهر أبدا ثابت مستقر ولا يمثل الممكن أو ما يمكن أن يكون أو ما يجب أن يكون، ولا يتم القبض عليه إلا باستشعار الذات الكونية وتقصي البعد الإنساني المعرفي الفلسفي وإدراك العلاقات المعقدة التي تنتظم وفقها الأشياء، فالتجديد عند بودلير تقويض من أجل إعادة البناء.

ولا يتحقق هذا إلا بانفتاح الكتابة نحو الآتي بعيدا عن تمجيد الماضي والركون تحت سلطته، ولهذا لم تعد الكتابة الأدبية–عنده– قادرة على حمل تصورات الإنسان إزاء نفسه

---

(1) آلان تورين، **نقد الحداثة**، تر: أحمد مغيث، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة–مصر، د.ط، 1997، ص21.

(2) هابرماس، **القول الفلسفي للحداثة**، تر: فاطمة الجيوسي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق سوريا، 1995، ص18.

والآخر والكون، ولم تعد قادرة على رفض الأشياء أو قبولها، ولا معبّرة عن هذا الكيان الجديد بمعطياته المتمايزة، لذا كان لا بد من إعادة النظر حول علاقة الأدب بالواقع، وبالتصورات السائدة والممكنة.

كما يتقاطع بنيس مع فكر بودلير في فكرة التشكيل البصري الذي يِعمل على تأكيد هذه القطيعة ويخلق فجوة عميقة بين أشكال التعبير التجديدية والأخرى التقليدية، فيرى أنّ الحداثة تعمل على استحداث "أشكال أكثر مرونة وتنوعا واستعدادا لترجمة خفايا وتناقضات الحساسية الحديثة"[1]، وهي دعوة صريحة لتجاوز وتخطي الماضي بما يمثله من أفكار جاهزة، لا تتناسب وروح العصر وطبيعة الفكر والمشاعر المضطربة، فلم تعد الكتابة التقليدية توفر للمبدع كانسان –بالدرجة الأولى– شعوره بالحرية أولا ثم ممارستها فعليا ثانيا. فالتحديث يفترض الخروج عن النمذجة الشعرية والمنوال الجاهز،

إذا لا تملك الكتابة التقليدية القدرة على احتواء التشظي والشرخ وانشطار الذات وقلقها وحيرتها، والعدمية التي تدور في فلكها بأسلوب لا تمثل عصرها؛ لأنها لن تعبّر عن أفكار الإنسان وقيّميه، ولن تساير تطلعاته ولن تغوص في ذاته مصوّرة شقاءه، لذا يقول رامبو "من الضروريّ أن نكون محدثين قطعا"[2]، فكان لزاما على المبدع أن يبحث عن وسائل جديدة تستطيع حمل رؤى الكاتب، والمتلقي والعصر، ولن يتحقق هذا دون البحث عن الخارق للعادة، أين يضع المفاهيم السائدة محل تساؤل وفحص وإعادة تَمثُّل.

ومن أكثر الشعراء الغربيين الذين تأثر بهم بنيس نجد مالارميه الذي يجعل من "الحداثة تفكيرا في اللاّ مفكر فيه فإنّها شعريا بحث عما لم يحدث"[3]، ضمن وعي إبداعي خالص ويستدعي روحا تعشق التمرد وتبحث عن المغامرة لترتاد عوالما وأفاقا ما كانت لتصل إليها لولا حب التجربة، وهو ما نجده عند محمد بنيس.

---

(1) سوزان برنار، **قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا**، تر: مغامس زهير مجيد، مراجعة: الطاهر علي جواد، مؤسسة الأهرام للنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، 1999، ص103–104.

(2) مالكولم برادبري، وجيمس مكفارلين، **حركة الحداثة**، ج1، عيسى سمعان، منشورات وزارة الثقافة، دمشق–سوريا، د.ط، 1998، ص16.

(3) خيرة حمر العين، **جدل الحداثة في نقد الشعر العربي**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، د.ط، 1996، ص35.

وما يؤكد اعجابه بشعر ملارميه (Stéphane Mallarmé) ترجمته لقصيدة "رمية نرد" التي تعد قفزة نوعية وثورة فكرية شعرية في تاريخ الشعر المعاصر، "إنّ ترجمة محمد بنيس لقصيدة ملارميه والتي جاءت بعنوان "رمية نرد أبدا لن تبطل الزهر" هو مشروع شاعر مغربي يدخل ضمن المشروع العام للثقافة العربية (...) وانفتاحها على الثقافة الأوروبية والعالمية (...) حيث يكشف ولأول مرة عن حضور الثقافة العربية الإسلامية في رمية نرد"[1]، فقد استطاع بترجمته أن يحافظ على روح القصيدة وتوجهها الحداثي.

كما تبدو ملامح الحداثة الشعرية بارزة مع توماس إليوت الذي أخرج الكتابة من عباءة التقليد إلى فضاء التجديد فلم يتقيّد بالوزن والقافية، كما وظف الأسطورة كتقنية تحمل جملة من الرؤى والتصورات ووظفها كبنية أساسية في الشعر التي يرى أنها "الوحيدة القادرة على حمل رؤى وتناقضات العالم"[2]، إذا كان توماس إليوت وجد في الأسطورة إجابة عن الأسئلة الوجودية لها القدرة على تحريك رغبة الإنسان في تفسير الظواهر الكونية، في المقابل وجد بنيس في التصوف الإسلامي ملاذه بل واتخذه وسيلة للبحث عن المعرفة والحقيقة الأبدية فكان المتنفس الأرقى لديه كونه مولعا بالبحث عن عالم أكثر كمالا وإنسانية، هكذا اتسم شعره كما شعر إليوت بالغموض وخفاء الدلالة ليرسم وجه الحداثة الشعرية، فالحداثة "في النهاية ثورة على التقليد ورهانات على التجريد والتجريب والتجديد"[3].

نخلص إلى أنّ محمد بنيس عمل في تجربته الشعرية على المزاوجة بين الحداثة الغربية والتراث العربي في ظل "امتداد القنوات والتواصل بين الثقافتين"[4]، لكنها أبدا تحافظ على جوهرها وهو روح الإبداع والبحث المستمر عن المغايّر، للتعبير عن تصدعات الواقع واختلال القيم مما يجعل من الشعر بناء خصبا مفتوحا على مختلف القراءات، لهذا وجب البحث عن تاريخية لتجديد الشعر العربي تقع في إطار المثاقفة (...) وقد يكون من الأنسب كذلك البحث

---

(1) حورية الخمليشي، "**رمية نرد" ملارميه المغامرة الشعرية الجديدة**، مجلة أعناب، قطر، يناير ع9، 2017، ص59.

(2) بشير تاوريريت، **الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية**، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع دمشق، سوريا، ط1، 2008، ص72.

(3) محمد الشيكر، **هايدغر وسؤال الحداثة**، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2006، ص16.

(4) محمد برادة، **اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة**، مجلة فصول، القاهرة، المجلد الرابع، ع3، 1984، ص11.

في طبيعة هذا التجديد في أوجهه المختلفة"[1]، والذي تخطى التغيرات الشكلية في بناء النص الشعري العربي إلى آخر أكثر عمقا وجرأة.

إذا تنشأ الحداثة الشعرية ضمن "خرق ثقافي، جذري وشامل، لما هو سائد"[2]، كي تتحقق حداثة فنية إبداعية ترقى لصياغة أسئلة عميقة خفية يمكنها التعبير بلغة إيحائية عن رؤى قادرة على ملامسة البنى العميقة، وترتبط الحداثة بفكرة التجدد "فلا نستطيع أن ننزل في نفس النهر مرتين"[3]؛ أي لا يمكن أن يكون للشيء الواحد نسختين وإلا كف عن كونه فريدا من نوعه.

هكذا يؤسس بنيس لكتابة شعرية حداثية تقوم على في جوهرها على الإبدال، ما يفرض بروز طرق جديدة للتعبير تكون في مستوى المساءلة لصيغة تجربة شعرية مغايرة وتقوم على مفاهيم عدة لعل أهمها:

1-الحداثة: التحرر

2-الحداثة: المساءلة

3-الحداثة: التجاوز والتخطي

4-العلاقة المتبادلة بين الوعي الحداثي وحداثة الوعي

5-الحداثة: رؤيا

وبمساءلة بنية الكتابة الشعرية عند محمد بنيس في الفصول التطبيقية الثلاث يمكن لنا اكتشاف إلى أي مدى جسدت هذه النصوص الحداثية لديه تشكيلا ورؤيا.

---

(1) شربل داغر، **القصيدة والزمن، الخروج من الواحدية التمامية**، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2015، ص306-307.

(2) أدونيس، **النص القرآني وآفاق الكتابة**، دار الآداب، بيروت لبنان ط1، 1993، ص70.

(3) عبد الرحمان بدوي، **الموسوعة الفلسفية ج2**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت لبنان، ط1، 1984، ص534.

2- إبدال مفهوم البنية تأسيسا للكتابة الشعرية

تجعل الشعرية من النص الأدبي الشعري مجالا خصبا للتخييل، لتصنع فرادة النص وخصوصيته يقول محمد بنيس "استنادا إلى هذه القناعة الجوهرية حاولت أن أرتبط بالقراءة التي تؤلف بين داخل المتن وخارجه، مستفيدا من البنيوية في الكشف عن قوانين البنيات الدالة، ومن المادة التاريخية الجدلية في تفسيرها لطبيعة هذه البنيات ووظيفتها الجمالية والاجتماعية، عملا بنصيحة تروتسكي في نقده للشكلانيين الروس، ومعتمدا على البنيوية التكوينية"[1]؛ التي تعتمد على مبدأين أولهما القراءة الداخلية للنص الأدبي، والآخر يتعامل مع الخارج النصي المرتبط ارتباطا وثيقا بالداخل.

وفي السياق ذاته يحاول بنيس تجاوز البنيوية التي تؤدي إلى انغلاق النص الشعري لأنها تعتبر اللّغة بنية مغلقة غير مرتبطة بالخارج النصي؛ لأنها تؤكد على "تناسق بنية النص الأدبي وفق منطق وقوانين لغوية صارمة لا تقبل التعديل أو التغيير"[2]، وهذا ما يقف عائقا -حسب رأيه- والمساءلة الشعرية والقراءة الشاملة للنص ويدعو إلى ضرورة ربط الإبداع بالمجتمع، كونه لا يؤدي وظيفة جمالية ذاتية إبداعية ضمن صيرورة تاريخية فحسب بل منبع ذاتي داخل إطار اجتماعي.

وهو ما يؤكده في قوله "لقد اقتنعت مرحليا بالبنيوية التكوينية كجواب مركزي على منهج القراءة، حيث أنّ كل قراءة علمية بنيوية تكوينية للنص الأدبي يجب أن تتم من داخل المجتمع، مادام الفكر والإبداع جزء من الحياة الاجتماعية، وما دامت للنص الأدبي وظيفة اجتماعية إن هو جواب فردي ينتهي بالضرورة لفئة اجتماعية محددة تاريخيا يهدف إلى تغيير وضعية معطاة في اتجاه طموحات الفئة الاجتماعية التي تنتمي إليها"[3]، لكن بنيس لا يتعامل مع البنية وفق مفهومها الثابت بل يجعل لها مفهوما جديدا خاصا.

فإذا كانت البنية "مجموع العلاقات الداخلية الثابتة التي تميّز مجموعة ما بحيث تكون هنالك أسبقية منطقية للكل على الأجزاء؛ أي أنّ أيّ عنصر من البنية لا يتخذ معناه إلا

---

(1) محمد بنيس، **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية**، دار العودة -بيروت، ط1، 1987، ص12.

(2) بيتر بروك، تيري إيجيلتون، سو إلين كيس، وآخرون، **التفسير والتفكيك والايديولوجيا**، تر: نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 2000، ص62.

(3) محمد بنيس، **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية**، مرجع سابق، ص12.

بالوضع الذي يحتله داخل المجموعة وأنّ الكل يبقى ثابتا بالرغم مما يلحق عناصره من تغيرات"[1]، ليتجاوز بنيس هذا المفهوم التقليدي للبنية الذي يعتمد على الثبات ويعمل على خلخلته، كونه قائما على السكونية إلى آخر يعتمد على الحركية ويتسم بالتدفق.

فتغيير مفهوم البنية لدى بنيس انطلق من فكرة الإبدال النصي، والإبدال مأخوذ من كلمة "بدل الشيء غيّره ... وبدله وبديله الخلف منه... واستبدل الشيء بغيره وتبدله به أخذه من مكانه"[2]؛ ويقصد به في هذا المقام أنّ بنيس قام بإبدال بنية شعرية ببنية شعرية أخرى دون التغيير في البنية الأصلية بل إبدالها تماما، ويؤكد ذلك بقوله "الإبدالات الشعرية والمعرفية – التاريخية بما هي انتقال للممارسة النصية من بنية إلى أخرى"[3]، فكلما طرأت تغيرات على العناصر الداخلية كلما أدى ذلك إلى تغير يكاد يكون جذريا على البنية الكلية.

ومن هنا ذهب بنيس إلى تناول مفهوم النسق كونه يتوافق ورؤيته المبدئية، فاتخذ من تعريف دوسوسير (Ferdinand de Saussure) مرجعا له، كون النسق "لا يعرف إلا ترتيبه الخاص"[4]، فالعلاقة الموجودة بين العناصر داخل هذا النسق تقوم على الدينامية والتفاعل، على عكس البنية هنا أخذ بنيس المفهوم وتجرّد من المصطلح، لتصبح البنية –بالنسبة إليه– وحدة متضامنة ومتفاعلة العناصر ومن ثم يتم التعامل مع بنية النص على أنها نسق يتميز بالوحدة الداخلية، وأي تغير في العلاقات يؤدي إلى تغير في النسق، وعليه فعند دراسة النص الشعري سيتم التركيز على النموذج اللّغوي ودراسة مبناه والقوانين المميزة لنسقه والمشكلة لأدبيته.

فإذا كانت البنيوية تسعى إلى انغلاق النص الشعري وجعله بمعزل عن العالم الخارجي هذا الانغلاق –حسب بنيس– يحول دون قراءة شاملة للأثر الشعري فالقراءة اللّسانية غير كافية لتحليله واستنطاقه، ومن هنا يرى "أننا مطالبون بالعودة إلى شعرية لن تكون منكبة على اللّسانيات وحدها شعرية تعتبر اللّسانيات وسيلة للبحث الجزئي (...) وعلى شعرية كهذه أن

---

[1] عبد السلام المسدي، **قضية البنيوية دراسة ونماذج**، دار الجنوب للنشر، تونس د.ط، 1995، ص77.

[2] ابن منظور، **لسان العرب**، تحقيق: عبد الله عبد الكبير وآخرون، مادة بدل، مج1، ج4، دار المعارف القاهرة، د.ط، د.ت، ص231.

[3] محمد بنيس، **الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، التقليدية**، ج1، دار توبقال الدار البيضاء، ط3، 2014، ص23.

[4] المرجع نفسه، ص50.

تختبر من جديد العلائق بين الشعر والنثر الأدبيين بين الوظيفة الجمالية للكلام والأدبي والسلاسل الوظيفة الأخرى، بل والخارج واللّسانية أيضا"[1]؛ وفقا لهذه الرؤية يتم تفكيك النص الشعري ابتداء من بنيته السطحية للوصول إلى بلاغة المضمون وبنيته العميقة، ومن ثم ربط البنية الداخلية للمتن بالبنية الخارجية التي تعتبر أكثر اتساعا وتشعبا (البنية التاريخية والاجتماعية).

إذا فالشعر نسق داخلي وخارجي له ارتباط بما يحيط بالشاعر؛ أي الجمع بين ثنائية الداخل والخارج، لذا يسعى بنيس إلى شعرية متكاملة لا تركز على اللّغة وحدها، بل على كل ما من شأنه أن يجعل من المتن قطعة إبداعية مؤثرة ذات وقع على النفس، تتسم بالجدة رغم مرور الزمن هذا ما يكسب العمل الأدبي نوعا من الخصوصية، لتكون له صورة مميزة فريدة بعيدة عن الاستهلاك والنموذج تخترق حدود المعتاد، فكان الاعتماد على البنيوية التكوينية كمنهج للقراءة لدى بنيس؛ لأنها ترى أن النص رؤية للعالم مرتبطة بصاحب النص، فمادام الإبداع جزء من الحياة الاجتماعية فإنه حامل للوعي الجمعي.

وقد انتقل محمد بنيس إلى قراءة المتن لا للكشف عن التمظهر الجمالي الشعري بل محاولة ربط هذه التجربة الإبداعية بالظروف الخارجية التي تؤثر على النص للبحث عن شعرية النصوص الأدبية؛ لأننا "عندما نتعرض للعلاقة الموجودة بين العالم الشعري والعالم الواقعي نكون في مواجهة الواقع الاجتماعي وبالتالي الدراسة الاجتماعية؛ أي هناك نقطة أساسية لا يمكن التغافل عنها وهي أنّ العمل الأدبي ليس تجربة اجتماعية فقط ولكنّه تجربة أنطولوجية كذلك"[2].

هذه التجربة الأنطولوجية تتعدى الوجود المادي إلى آخر أكثر عمقا وأهمية وهو الكينونة وحقيقة الإنسان كمادة وطاقة، فالتجربة تبيّن لنا أنّه لا أهمية للشيء في ذاته أو في بعده المادي بل تكمن الأهمية في "الشروط القبلية التي بها يمكن معرفة الأشياء كما ترد في التجربة أي تعلمنا مبادئ إمكان التجربة"[3]، إذا فليست الأهمية بما كان لماهية التجربة ولكن في كيفية الخوض فيها، وهي أحد أهم سبل تشكل المعرفة، وفي ظل تجربة بنيس نحو إبدال مفهوم البنية

---

(1) محمد بنيس، **الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، التقليدية**، مرجع سابق، ص50.

(2) محمد بنيس، **ظاهرة الشعر العربي المعاصر (مقاربة تكوينية)**، مرجع سابق، ص49.

(3) مراد وهبة، **المعجم الفلسفي**، دار قباء الحديثة، القاهرة، ط5، 2007، ص120-121.

حاول الاستفادة من المقولات النقدية التي نادت بها تفكيكية جاك دريدا(Jaques Drrida) وما يؤكد ذلك قوله "وأول ما نقصده هو إبدال بنية الشعر القديم بالانتقال من الكلام إلى الكتابة"[1].

ولا يقصد بالكتابة في هذا المقام المعنى الحرفي، وإنما هي كل نظام دلالي مرئي مقروء أو مسموع، فقد عانت الكتابة من التهميش بداية من أفلاطون (Platon) وصولا إلى دوسوسير أين سادت هيمنة المركزية الصوتية على الدراسات الكلاسيكية البنيوية.

لذا كانت الأولوية للصوت كونه الفعل السابق للكتابة التي تعتبر تجسيدا لهذا الملفوظ؛ فعانت الكتابة من الإقصاء وظلت تعتبر المرحلة الثانية المتأخرة وتم اعتبار الصوت أصل اللّغة بينما الكتابة هي التابع للأصل، ولأنّ الصوت اتسم بنوع من القداسة بسبب تقديس كل ما هو غير مرئي وغير مجسد، فقد تم استبعادها تماما.

كما ترى الفلسفة المثالية أن الصوت يصل الإنسان والعالم المادي بالروح والعالم المعنوي الحدسي، من هنا جاءت فكرة الانفصال الدلالي؛ أي فصل الدال الصوتي على الدال الخطي فالأول يحملنا إلى الروح والثاني يعيدنا إلى الجسد، الذي ظل ردحا من الزمن يعبّر عن الخطيئة ويحمل في ذاته كل مدنس، فالمواجهة بين المقدس وهو الصوت والمدنس وهي الكتابة كفعل تابع للجسد مواجهة عقيمة؛ لأنّ الاعتقاد السائد الذي يجعل من الجسد سجنا للروح –على حد تعبير أفلاطون– ترك الكتابة تعامل معاملة الفرع والتابع، أما الصوت فيعامل معاملة الأصل الثابت "هذا المنتج للرموز الأولى يرتبط بقرابة أساسية ومباشرة بالروح"[2]؛ فالترانيم المنبعثة من الصوت تعد تراتيل الروح للإله والكون فيكون منتجا للمدلول أولا.

إذا تواصل هذا التهميش والاستبعاد والنظرة الدونية للكتابة، حتى بعد ظهور البنيوية أين كرّس المفهوم البنيوي سلطة المدلول على الدال، كون العلامة تنقسم إلى دال ومدلول فالأول هو الجانب المحسوس أو الدليل اللّغوي، والثاني هو الجانب المعنوي التجريدي، فنجد التحيّز واضحا للمدلول، فالدال "لا يعدو كونه تمثيلا للغة وتجسيدا للصوت الفونيم"[3]، مما جعل الفكر

---

[1] محمد بنيس، **الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها مساءلة الحداثة**، مرجع سابق، ص136.

[2] جاك دريدا، **الكتابة والاختلاف**، تر: كاظم جهاد، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2000، ص110.

[3] F .De Saussure, **Cours de linguistique général,** ed payot, 1980, p145.

البنيوي يعيد من جديد فكرة الثنائيات الضدية والتي تستند في تقابلاتها عل مبدأ المادي والمعنوي.

اعتمدت نظرة سوسير إلى البنية على أنها مجموعة من الثنائيات المتقابلة كالصوت والمعنى الحضور والغياب الداخل والخارج... فالبنيوية عملت على ترسيخ مركزية الصوت واستقلالية الشفوي على المكتوب، ما منح الكلمة "موقعها المخصوص في إطار النظام وهذا الموقع المخصوص هو الذي يحدد معنى الكلمة"[1] فلا أهمية لها بمعزل عن السياق الداخلي.

وقد رسخت هذه المفاهيم الكلاسيكية في الدرس النقدي والأدبي ردحا من الزمن إلا أنها تراجعت مع ظهور الفلسفة الحديثة؛ تحديدا مع الفيلسوف نيتشه الذي عمل على دحض المسلمات والتشكيك فيها، بعد أن ألغى تمجيد الأصول التي عملت الإبستيمية القديمة على تكريسها، لتظهر "اللاّ حقيقة/ اللاّ نظام/ اللا اتساق/ اللا تجانس/ اللا انسجام/ (...) محل الحقيقة/ النظام/ الاتساق/ التجانس/ الانسجام"[2]، هكذا بدأت الثورة على البنيوية التي أفقدت النص حريته وجعلت منه بنية مغلقة، فكان من الواجب الخروج من التيار البنيوي إلى ما بعد البنيوية وإن كانت تخرج من رحم واحد إلا أنّها تثور عليها، فهي النواة المولدة لها لكنّها تسعى إلى وضع بدائل في قراءتها للنص.

وصولا إلى التخلي عن الأحكام الجاهزة والحقيقة المطلقة واستبدالها بالنسبية والمقاربة، فالنصوص التي تبتعد عن المطابقة قادرة على التجدد الذاتي؛ لأنها تملك سر خلودها هذا "السر الذي لا يختفي إنه متباين في الخفاء وفي الظلمة (...) إنّه غير قابل للكشف، السر يبقى غير قابل للاختراق حتى عندما نكتشفه، ليس لأنه يختبئ أبدا(...) ببساطة إنّه يتجاوز لعبة التحجب/ الكشف: التستر/البوح، الليل/ النهار، النسيان/ استعادة الذاكرة، الأرض/ السماء"[3]، إنه يعمل على محو الثنائيات الضدية التي من شأنها أن تضيق حدود المعنى ويجعلها بعيدة عن التحديد، لتظهر على الساحة النقدية اتجاهات كجمالية التلقي والتفكيكية.

---

[1] ميلكا إفيتش، **اتجاهات البحث اللساني**، تر: سعد عبد العزيز مصلوع ووفاء كامل فايد، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 2000، ص211.

[2] كمال البكاري، **الهدم الحفر التفكيك نيتشه فوكو، دريدا**، مجلة كتابات معاصرة، مجلد 7، عدد25، 1995، ص15.

[3] جاك دريدا، جاك **دريدا، انفعالات**، تر: عزيز توما، تقديم: إبراهيم حمود، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2005، ص69.

هكذا كان لمبدأ الهدم النتشوي أثّره في الفكر الغربي المعاصر، لننتقل إلى التفكيك مع دريدا الذي حاول تفكيك الجهاز المفاهيمي للبنيوية بهدف خلخلة التصورات السابقة وإرساء ثقافة الكتابة بديلا عن الصوت، فثقافة "السمع المحافظة هي ثقافة الوثوقية والتقليد، ثقافة ترضخ للصّوت المتّبع ولا تبتعد عنه(...) ثقافة الأذن هي على الدوام ثقافة سلطة كل سمع وطاعة[1]؛ فهي بهذا المفهوم تقصي قوّة النصاني الذي يعمل دريدا على إعادته كونه يمثل طاقة المعنى المتجدد، ففعل "التفكيك (déconstruire) عند دريدا بمعنى فك أو تقويض (défaire) بناء أيديولوجي موروث اعتمادا على التحليل السيميولوجي"[2]، هكذا تأخذ معنى تقويض ترابط البناء؛ تشريح الخطاب للوصول إلى المستوى الدلالي العميق.

فلا تعترف التفكيكية بسلطة المعنى الأحادي بل تؤمن بالتعددية التي تفرضها الكتابة ذاتها كفعل جسدي يحمل بعدين الأول ظاهر والثاني خفي؛ أي شق واع وآخر لا واعي لا يمكن الفصل بينها فكلاهما يستدعي الآخر، هكذا لا تحتفي الكتابة بالوعي الشعريّ فحسب بل تغوص في طبقات اللاوعي (الذي يملكه المبدع) المؤسس للنصوص، والذي ينفي كل تأويل مطلق ونهائي، فالكلمة "لا تسير في أي طريق دائري وفي أي خط سير خاص بين البدء والنهاية، ليس لحركتها أي مركز تتحرر بنيويا من كل إرادة –قول حية يمكنها دائما عدم الرغبة في قول أي شيء وعدم امتلاك أي معنى مقرر"[3].

إذا كانت البنيوية تملك ملامح المنهج التجريبي في تعاملها مع النصوص الإبداعية، حيث تنطلق من المبدأ اللّغوي وتعود إليه ليمثل برهانا ودليلا للوصول إلى معنى محدد والاتفاق عليه أو الركون إليه، فإنّ التفكيكية تشكك في هذا البرهان، ولا تؤمن بمعطياته لأنها تأخذ منحى فلسفي في طريقة تعاطيها مع النصوص، فهي لا تحل محل البنيوية ولا تعتبر بديلا لها إنما تستثمر التحليل الألسني وتتجاوزه فقد أسماها دريدا باستراتيجية النص وهي طريقة قراءة

---

(1) محمد بن زيان، **سيوف حروف الكتابة هامشيّ الصراخ جدل المتناهي واللامتناهي**، مجلة كتابات معاصرة، مجلد12، ع47، 2000، ص63.

(2) يوسف وغليسي، **إشكالية المصطلح في خطاب النقد الجديد**، دار العلوم ناشرون، منشورات الاختلاف بيروت/ الجزائر، ط1، 2008، ص344.

(3) جاك دريدا، **المهماز، أساليب نيتشه**، تر: عزيز توما، تقديم: إبراهيم محمود، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 2010، ص166.

النصوص بفعالية إبداعية، لتظهر مصطلحات جديدة هي المبدع، العملية الإبداعية، المتلقي لا نهائية الدلالة.

هكذا يمثل الدال بنية مركزية فهو الذي يحدد حضور جملة من المعاني وغياب أخرى في الوقت نفسه يعمل على توجيه الدلالات وفق أفق معين، وبهذا تغيب الثنائيات الضدية في النصوص لتكون "التفكيكية قائمة على الهدم والبناء على الحضور والغياب على الوجود والعدم"[1]، فبعد أن يقوم القارئ بتفكيك النص يعمل على تركيبه وفق منطق جديد يرصد فيه ما غيّب واستحضر لنكون أمام نص من مستوى آخر يعمل على مساءلة النص الأول "فالتفكيكية ترمي إلى تفكيك المعاني مستهدفة مساءلة الافتراضات المسبقة وزعزعتها في الخطاب الفلسفي والأدبي"[2].

ولأن التفكيكية "نشاط قرائي يبقى مرتبطا بقوة النصوص واستجوابها ولهذا تم تجهيزها بمفاهيم مثل الكتابة التي تقاوم أي نوع من أنواع المعاني المستقرة في إزاحة لا تنتهي للمعنى هذا المفهوم جعل التفكيك غير مستقل كنظام مفاهيمي قائم بذاته بل نشاط استراتيجي يتشكل مع النصوص"[3]، فالنص كونه تجسيدا للكتابة يحمل سلسلة من الدوال التي يعمل التفكيك على تأويلها لتتولد جملة من المعاني اللاّنهائية التي تحيل بعضها إلى بعض.

وقد بني التفكيك على إعادة النظر في المسلمات والثوابت متأثرا بالفكر النتشوي، ليعمل على هدم فكرة الثنائيات الضدية حيث لا يمكن فصل الماهية عن الوجود، فلكل وجود ماهية ولكل ماهية وجود، والشيء نفسه بالنسبة للحضور والغياب فالأول لا يلغي الثاني بل العكس تماما إنه يعمل على تأكيده وإثباته وإعطاءه وجودا ومساحة، إنها قراءة مناهضة لكل الثنائيات فليس دور التفكيك الانفصال عن المركز وتقديم نقيضه الهامش، إنما يقوم على فضح وتعرية هذا المركز الذي يقبع في داخله الهامش، دون أن يكون معارضا له.

فالتفكيكية نشاط قرائي تقوم على الحضور والغياب، ليس باعتبارهما ثنائية بل عملية واحدة متكاملة، فالدال في النصوص الحداثية لا يمثل الحضور بقدر ما هو غائب هذا ما أدى إلى جعل النص مفتوحا للاعتراف به، فحضور أشياء بالضرورة يستدعي غياب أخرى ولا

---

(1) فيصل الأحمر، **معجم السيميائيات**، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص343.

(2) جاك دريدا، **الكتابة والاختلاف**، مرجع سابق، ص11.

(3) المرجع نفسه، ص11.

يمكن قراءة الحضور وحده، فحينها تكون الرؤية ضبابية وكأنّك تنظر إلى العملية النقدية من وجه واحد بل الغياب هو ما يمكنّنا من النظر بشمولية لذا لا يمكن بما كان إلغاءه فكل حضور مرهون بالغياب[1].

وبالتالي لا يتعالى المدلول على الدال لأنّ المعنى لا ينشأ إلا من خلال الكتابة، فالبنية غير المتجانسة للنص هي التي تجعل منه يحمل تصورات وتناقضات العالم داخله ويعمل التفكيك على بيان هذه التناقضات التي تحملها الكتابة الشعرية، فالشاعر لا ينشد في كتابته الحقيقة فلا حقيقة مطلقة كل شيء نسبي وقابل للانهيار فالحقائق "أوهام نسي الناس أنّها كذلك مجازات تآكلت من طول الاستعمال"[2]، لذا يرى الفكر التفكيكي أنّ انغلاق الدال واختزاله في المعنى جريمة بل تنفتح الكتابة على اللاّمحدود ما جعل النص عبارة عن طبقات متراكمة فوق بعضها متفاعلة "كل طبقة تخفي أخرى"[3].

إذا تقوم التفكيكية على تقويض وهدم كل ما هو ثابت دون أن تتحدد معانيه النهائية بل تبقى في إرجاء مستمر، وإذا تساءلنا كيف ينتج المعنى أو المعاني اللانهائية؟ "فالمعنى ينتج عبر نقد ذاتي متواصل يخالف معنى التطابق كحق مشروط لوضع أسئلة أكثر نقدية (...) وتشكل السؤال وسلطته"[4]، فالسؤال هو المعول الأساسي الذي لا يلغي التأويل الأولي للنص لكن يجعل منه قراءة أولية تقوم على أنقاضها قراءة أخرى أكثر عمقا، وهكذا تبقى الدوال تنتج سلسلة من الإحالات اللانهائية.

هكذا يكون لدينا نصوص متفجرة عن نص أول، فكل دال مرتبط بدال آخر يحمل مدلولا بالضرورة، لتغدو الكتابة "منطلقا لبيان المثالية التي يتأسس عليها الفكر الفلسفي منذ القديم فهي الأثر والسمة التي تبصم اللّغة وتبصم كل فعل رمزيّ، قبل كل كتابة بالمعنى التقنيّ وقبل كل معنى، فاعتبار البصمة أمرا خارجا يضاف إلى المعاني المتعالية واعتبار الكتابة مجرد تمثيل للفكر خال من كل مضمون هو أساس الوهم المثالي وأساس ثنائية الدال والمدلول"[5]،

---

(1) رجاء بن سلامة، **العشق والكتابة**، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، ط1، 2003، ص22.

(2) عبد الكريم درويش، **فاعلية القارئ في إنتاج النص**، مجلة الكرمل، ع64، 2000، ص208.

(3) Jacques Drrida, **LA Dissémination,** collection Tel quel, éd Seuil, 1972, p395.

(4) عبد الكريم درويش، **فاعلية القارئ في إنتاج النص**، مرجع سابق، ص12.

(5) رجاء بن سلامة، **العشق والكتابة**، مرجع سابق، ص14.

وكون التفكيك يقوم على مفهوم الاختلاف فقد أصبح "التعدد خاصية الهوية، والانفتاح سمة الوجود"[1].

ولأنّ فكرة الدال والمدلول تقوم على تهميش الكتابة كونها تجسيدا للأفكار والمشاعر باللّغة، واعتبارها المرحلة الثانية في العملية الإبداعية فبعد أن تتبلور الأفكار والمشاعر لتتجسد في شكل الكتابة، هنا المبدع يعلم ماذا يكتب وكيف يكتب وعن ماذا يكتب، لتأتي المعاني بعد الكتابة متعالية قبلية لكنّها لا تتولد بأي حال من الأحوال أثناء مرحلة الكتابة نفسها، وهذا ما يرفضه دريدا؛ لأن هذا التصور يفرغ الكتابة من كل طاقة بل ويجعلها صنما لا روح فيه، كلمات خواء لا معنى لها مفرغة من كل مضمون، وتحول إلى مجرد تقنية تنقل الأفكار إلى القارئ لا تحمل توتر الإبداع، فلابد للكتابة أن تتميز بحضور "للذات سيكون عليه أن يبقى واحدا لا يتجزأ كلمح البصر"[2]، ويقصد بذلك قدرة الذات على اختراق الواقع والقبض عن ما يتركه هذا الحضور في النفس في لحظة من الزمن.

هكذا أخرج جاك دريدا العلامة اللّغوية من المفهوم السوسيري الذي ينادي بأسبقية المدلول على الدال، أين نجد أنّ كل دال يفضي بالضرورة إلى معنى معين، غير أنّ تفكيك دريدا يرى بتعدد المعاني في الدال الواحد وأنّ الدال لا يعطينا معنى ما بقدر ما يأخذنا إلى دال آخر في حركة توالدية للدوال؛ "فإنّ الدال يحملنا إلى الدال والكتابة إلى الكتابة ومع كل دال تنفجّر دلالة مختلفة متضاربة"[3]؛ لذا يجعل من الكتابة الفعل الأول لا سابق للمعاني ولا لاحق بها بل تتولد الدلالات أثناء الكتابة ذاتها لتكون الدوال حاملة ومحمولة في الوقت عينيه.

فلم يعد الصوت هو الأصل كما جعلته الفلسفة القديمة و "حل بذلك مفهوم "الأثر= La Trace"، بديلا عن مفهوم الأصل=Origine" ليحيل على الكتابة بوصفها تغايرا وتعددا مستمرين وليشيع تباين الهويّات بدلا من انغلاقها القديم وليكرس انفتاح الكتابة على الآخر المختلف عناّ ضرورة، وهو ما يحيلنا على مفهوم الغيرية = Altérité لدى دريدا الذي يجعل

---

(1) عبد الكبير الخطيبي، **نحو فكر مغاير**، تر: عبد السلام بنعبد العالي، وزارة الثقافة والفنون والتراث، قطر، د.ط، 2013، ص17.

(2) جاك دريدا، **الصوت والظاهرة مدخل إلى مسألة العلامة في فينومينولوجيا هوسرل**، تر: فتحي إنقزو، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2005، ص102.

(3) ضحى المصعبي، **الكتابة والتناص في "كتاب الحب" لمحمد بنيس**، الدار التونسية للكتاب، ط1، 2014، ص36.

المعنى/ المدلول في إرجاء مستمر ولا تقرر لانهائي باختلافه عن ذاته وقابليته للتباين في كل مرة"[1]، فأصبحت القراءة مفتوحة على الآخر لا تحتويه ولا تنفيه بل تقبله بتناقضاته.

فالأثر هو المصطلح الجديد للنص فبعد أن كان النص –في النقد الكلاسيكي– جملة من الدوال تحيل إلى معنى معين يقوم على أحادية الدلالة ونهائية التأويل، مما يقف ضد انفتاح النص بل ويحصره في معنى مطلق، أصبح لدينا الأثر الذي يعتبر بصمة تقوم على مبدأ الذاتية، لتنفي الأنموذج في الأدب بصفة عامة والإبداع الشعري على وجه التخصيص والتفرد، وتزيح فكرة المثالي والقالب المعتمد ويصبح الإبداع فنا بالمعنى المطلق، لا يخضع لعوامل خارج فعل الكتابة التي تؤسس لذاتها لحظة تشكلها.

ويحكمها في ذلك مبدأ المحو لتتشكل مع كل كتابة جديدة، فالتفكيكية "ليست أداة تحليلية ولا هي أداة نقدية ولا هي منهج ... بل هي بالأحرى أو على الأصح مصطلح يقوم أي تعريف أو ترجمة"[2]، فهي نشاط قرائي وأسلوب يعمد إلى فهم العلاقة بين النص ومعنى المعنى، عن طرق اللّغة.

فتعتمد التفكيكية على قلب المفاهيم، حين تحرك الثابت وتثبت المتحرك، وتسلط الضوء على تقويض القيم العقلانية، وقد اعتبر دريدا تفكيك هذه التمركزات هو "تفكيك للمبدأ الأنطوروبولوجي للميتافيزيقا وللسؤال لماذا؟"[3]، لننتقل للسؤال "كيف" فالحقيقة ليست شيئا ثابتا تصل إليه الذات، "وعليه فإن كلمة التفكيك لا تستمد قيمتها إلا في سياق معين تحل فيه محل كلمات أخرى أو تسمح لكلمات أخرى بأن تحددها مثل الكتابة والأثر"[4]، فلا معنى قار وثابت إنه يمضي نحو اللانهائي، فتنتهي سلطة الحضور ويغيب المرجع الخارجي، ويحضر الأثر القابل للمحو فيتعدد المعنى تبعا لمبدأ الاختلاف.

يأخذ بنيس مفهوم التفكيك للكتابة ويجعل منها تمضي إلى اللاّ معلوم تنفتح على كل الاحتمالات لتغدو القصيدة "قصيدة توترات لا تعطي مفاتيحها بسهولة وهي قصيدة في سرّها

---

(1) المرجع نفسه، ص33.

(2) جاك دريدا، **في الروح هايدجر والسؤال**، تر: عماد نبيل، دار الفرابي، بيروت لبنان، ط1، 2013، ص17.

(3) جاك دريدا، **عن الحق في الفلسفة**، تر: عز الدين الخطابي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، د.ط، 2010، ص139.

(4) جاك دريدا، **استراتيجية تفكيك الميتافيزيقيا، حول الجامعة والسلطة والعنف والعقل والجنون والاختلاف والترجمة واللّغة**، تر: عز الدين الخطابي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2013، ص6.

تمحو آثار عبورها؛ لأنها قصيدة لا تعين مطلعها فهي تلقي بقارئها في مجاهلها وفي فراغات أعطابها"[1]؛ محكومة بزخم دلالي غير متناهي خاصة وأنّ النص سلسلة من الإحالات وإذا استقر على تأويل بعينه فهذا قتل لنصيته ومقروئيته.

إذا كيف يتكون النص في ظلّ سلطة تمحو وتهدم كل شيء؟ "هكذا تبدو مشكلة الكتابة، في الوجه العام والمبدئيّ مشكلة وجود، أو مشكلة ولادة جديدة تستقوي بها الكتابة على ما يدّمرها وتتمكن من محاورة مرجعيتها الخاصة دون أن تغرق فيها، والمشكلة بهذا المعنى هي مشكلة ديمومة التعبير وحياته"[2]؛ لذا أصبح الشعر عند بنيس لا يبدأ من معنى معين لينتهي إليه ويغرق فيه بل يجعل منه مرتكزا يستمد منه القوة لينطلق متقدما نحو فضاء التأويل، فالنص الشعري يبحث عن حياته خارج إطار الثابت والواضح والمألوف والعادي، عبر مساءلة بنيته الداخلية ليمضي نحو الحركة والغموض والمغاير والتجاوز.

فاستراتيجية التفكيك تعمل على تجاوز الخطاب المهيمن، فلا يبدأ هذا النشاط من الخارج أبدا، بل هو أسلوب فهم العلاقة القائمة بين النص والمعنى لتجعل التفكيكية من الكتابة "حركة للإرجاء وقضية مركبة أصيلة لا تقبل التبسيط،"[3]، لتنتقل السلطة من المؤلف إلى المتلقي، صحيح أنّ "امتداد المعنى كمفهوم فينومينولوجي يبدو أكثر اتساعا وأقل تحديدا بل إنه من الصعب أن نتعرف على حدوده إذ إن كل تجربة هي تجربة للمعنى"[4]، فالجملة في النص الشعري قد تكون كلمة كما أنها قد تكون نصا.

هكذا تقود التفكيكية المتلقي إلى تفكيك النص والبحث في طبقاته ليس من أجل الوصول إلى المعاني المختفية داخله ولكن لخوض تجربة التأويل، وبهذا جعل بنيس من التفكيك منطلقا

---

[1] صلاح بوسريف، **رهانات الحداثة، أفق لأشكال مختلفة**، مرجع سابق، ص72.

[2] يمنى العيد، **الكتابة تحول في التحوّل، الكتابة تحول في التحوّل مقاربة للكتابة الأدبية في زمن الحرب اللبنانية**، دار الآداب، بيروت، ط1، 1990، ص41.

[3] جاك دريدا، **في علم الكتابة**، تر: أحمد مغيث ومنى طلبة، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط2، 2008، ص145.

[4] هنري رونس وآخرون، **مواقع حوارات مع جاك دريدا**، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط1 1992، ص17.

نحو إرساء مفهوم الكتابة التي لا تعترف بالحدود أو اليقين، بل تجول دائما في ساحة الشك واللانهائي تبحث عن اللاّ مفكر فيه تقوم في بنيتها على الاختلاف والمحو واستحضار المغيّب.

فقد قدّم محمد بنيس صورة مختلفة للشعر كممارسة إبداعية انطلاقا من إيمانه بضرورة التحديث، الذي لا مناص منه لميلاد وعي فني شعري جديد لتتبدى "مساءلة الحداثة ضربا من العدوان، المزايدات، النباهة المريضة، أو ما شئت مما سمعت وقرأت"[1]، فلا مفر من الحديث لا على مستوى التقنات بل تجديد يضرب عمق التجربة الشعرية، ليعمل على زعزعة الأحكام الجاهزة والقوالب الصماء التي غلفت وأغرقت الشعر لزمن طويل.

فالكتابة بمفهومها التفكيكي عند بنيس قناعة راسخة وضرورة حتمية قائمة على السؤال، الذي يعتبر النواة التي يدور في فلكها الإبداع ينطلق منه ليعود إليه، دون أن يقيم السؤال شرعية التأسيس للنموذج شعريّ جديد؛ إنما يعمل على اختراق البنى المؤسسة للشعر ويجعله غير قابل للاستقرار والثبات على نموذج ونسق واحد يحدد معالم الكتابة بشكل واضح جليّ، لذا يرحل بها إلى غياهب المجهول وسعة المعرفة.

فالكتابة عند بنيس القائمة على سؤال المعرفة الدائم حول كل شيء، مهما كان هذا الشيء مألوفا ومعروفا، يبعث فيه السؤال الروح من جديد، يجعلك تتعرف على الأشياء لأول وهلة، فهو السؤال الدائم الذي لا يصل الشاعر به أو فيه لإجابة نهائية شافية؛ لأنّ نهاية السؤال تعني نهاية المغامرة، فلا وجود لمفاهيم مطلقة خاضعة لمبدأ الحقيقة بل هو "الاقتراب ممكن إذا ونحن نعلم أنّ المعاني يكاد المحوّ يبلغها تتجاوب معها"[2]، إنّ بنيس يحاول من خلال الشعر أن يصل إلى المطلق ويتجاذبه في ذلك السؤال ليبيّن له أنه لا حقيقة مطلقة فكل شيء نسبي وهو في رحلة الإبداع يتفاعل معه، فلهبه أبدا متجدد متجذر يولد مع الكتابة.

إنّها الكتابة والتي تتسمى بالمحو "محو كل ما يمكن أن تؤول به إلى نهاية معلومة عند الكتابة أو القراءة"[3]، فلا نهاية للأشياء ولأن السؤال قلب القضايا والإشكاليات، فالكتابة الشعرية –حسب محمد بنيس– تطرح قضايا لا نهائية "وهو السؤال مرتفع أو هاوية مغامرة تصاحب التشظي رحم تتكون فيه العين الأخرى هذا الممكن الذي به نكتب نتعلم كيف تكون الطرق

---

[1] منذر عياشي، **الكتابة الثانية وفاتحة المتعة**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1988، ص5.

[2] محمد بنيس، **حداثة السؤال**، مرجع سابق، ص9–10.

[3] محمد بنيس، **كتابة المحو**، مرجع سابق، ص15.

وينشق المسار"[1]، إذا لا يحاول محمد بنيس التقعيد لكتابة شعرية حداثية فالتقعيد يتنافى مع جوهر الحداثة المبنية على الرفض والتجاوز والبحث المستمر عما يحفظ حياة النص من تجاعيد الزمن وشيخوخته، بل يحاول وضع مفهوم عميق للإبداع على أنّه استراتيجية للتفكير فيجعل للمبدع عينا ثالثة تبصر وتعي مالا يبصره الشاعر العادي.

وهو بذلك يجعل الكتابة فتية متوقدة لا تطالها يد الزمن بالقدم، لذا وجب أن يكون السؤال وهو –ماء النص الذي لا ينضب– متجددا عميقا يصعد بالأشياء إلى أقصاها، وكلما وصل إلى مرتبة ووجد إجابة لا بد أن تتحول تلك الإجابة إلى سؤال آخر.

فالمعرفة لا حد ولا قعر لها لذا قد ينزل المبدع إلى الهاوية بفعل السؤال لكنه لا يصل إلى القعر أو النهاية، وفي خضم هذه التجربة تكون لدى المبدع عين ثالثة لا ترى نهاية الأشياء بل ترى خيط البداية مع كل نهاية لتستحيل النهايات بداية جديدة، هكذا تتوحد المعاني التي تبدو متناقضة "فمفهوم البداية له أهمية معرفية في طرح فكرة ما، خصوصا وأنه يسعى إلى إثارة كم هائل من الأسئلة تجاه كلمة تبدو جلية"[2].

فالعين الثالثة هي الوعي واللاّوعي معا متحدين يرسمان الطريق الذي يمضي فيه الإبداع، لا منقادا بل قائدا فالكتابة إبداع والإبداع لصيق الفكر المتحرر، فالفكر يصنع التقنية وليس العكس.

وينتقد محمد بنيس الشعر المغربي المكتوب باللّغة العربية الفصحى فهذا الشعر لم يمتلك فعالية الإبداع الذي يوفر المتعة الشعرية كتابة وقراءة، فللمتعة فعاليتان "تنطلق منها كل عملية إبداعية: الأولى، وهي فعالية القراءة الثانية وهي فعالية الكتابة (...) فالقراءة لا تنفك تدور في فلك الكتابة، بل هي كتابة بطريقة أخرى والكتابة لا تنفك بدورها تدور في فلك القراءة، بل هي قراءة ولكن بطريقة أخرى"[3]، تؤسس القراءة الواعية لكتابة أخرى، عندما تبتعد عن استهلاك النص وتتعدى مرحلة الكشف عن المعنى لتكون بنية من بنيات العمل الأدبي ليتم بناء المعنى بدل الكشف عنه.

---

[1] محمد بنيس، **حداثة السؤال**، مرجع سابق، ص10.

[2] جاك دريدا، **أركو لوجيا التوهم، انطباع فرويدي**، تر: عزيز توما وإبراهيم محمود، مركز الانماء الحضاري، ط1، 2005، ص16.

[3] محمد بنيس **حداثة السؤال**، مرجع سابق، ص11.

فالكتابة إنّما هي قراءة للوجود والكون والذات تخترق المغلق المستبد فالإبداع المغربي الذي تميّزت كتابته بالنمطية والسكونية مما لا يتماشى مع روح الحداثة، يصفه محمد بنيس بالغربة الشعرية "غربة متجذرة تقوم بيننا وبينه يختار القناعة والرضى ونختار الغيّ والعصيان يستكين للنمطية والاجترار، ونقتحم المفاجئ والمعيش والمنسيّ يستهدي بالذاكرة ونصدع الذاكرة بالحلم والتجربة والممارسة"[1].

لذا يجعل بنيس من الكتابة تجربة وهي شفيع السفر الذي لا ينتهي وهي خرق مستمر لكل تقعيد، ولكل سلطة شعرية فنية، فمهما توهم الشعراء أنّ الكتابة وصلت إلى أقصاها تظل تجربة يحكمها النسبيّ لا المطلق، ولا يمكن جعلها نموذجا يمارس سلطته خارج ذاته فتكون النصوص اللاحقة إعادة إنتاج لنمط سائد، وهذا ما يتنافى مع الإبداع وفعاليته الذي جعلت منه الحداثة خارجا متمردا عن سلطة فوقية.

وبالتالي فإنّ الشعر الذي لا تحكمه فعالية الإبداع، يجعل من القصيدة وثيقة جوفاء تساعد فقط على معرفة ما تميّزت به مرحلة معينة عن باقي المراحل التاريخية، كما توظّف للوقوف على ظروف ومناسبات وقد تحوّل عند بعض الشعراء إلى "سبب للكسب يقف عند رغبة ملء الصفحات البيضاء وتدنيس براءتها مما يدعونه من أبحاث ودراسات (...) كمقدمة ضرورية لتكريس سلطة سياسية لا علاقة لها بالابتكار والانعتاق"[2].

الحداثة في الكتابة الشعرية هي انعتاق من سلطة ماضوية تنحت طريقها نحو المغايرة لتنتقل السلطة من النموذج وتكريس المحاكاة إلى الإبداع، الذي "تنعدم فيه الحدود وينتفي الأصل والنموذج"[3]، ولا يتحقق هذا إلا بفهم الشاعر واستيعابه لمبدأ التجاوز؛ فهو عند نيتشه قابلية التطور والاستمرار وعدم خضوعه المفرط للقوانين[4]، وهو ما يندرج ضمن النقد الذاتي ليس بمفهومه السلبي بل هو الدراسة والتحليل من أجل التجاوز والانتقال أولا بالشك في جميع الاحكام والآراء السابقة، التي يجب أن توضع موضع دراسة فالمبدع الذي لا يقبل الشك لا يقبل التحرر؛ فهو ليس هدفا في ذاته بل مراجعة الذات من أجل وضع إبدالات جديدة.

---

(1) محمد بنيس **حداثة السؤال**، مرجع سابق، ص19.

(2) المرجع نفسه، ص42.

(3) محمد بنيس، **كتابة المحو**، مرجع سابق، ص60.

(3) Karl Jaspers, Nietzsche : **introduction à sa philosophie**, Gallimard, Paris, 1978, p129.

لذا فإنّ محمد بنيس لم يسع إلى تجاوز تراث ابن تمام، وابن نواس بل إلى الاستمرارية؛ لأنّه وجد اللّغة لديهم يميّزها الاختلاف ضمن سعيهم نحو الإبداع، والذات المبدعة متمردة تشك في كل شيء، فأبدعوا نصوصا شعرية متفرد ومنفلتة من كل ضبط، كل منهما "يحتل مكانة اللاّ مفكر فيه"[1].

لتصبح الكتابة حالة من الكشف للمفاجئ والمنسيّ وبيان للمسكوت عنه والمحرّم؛ لأنّ "الشعر مفتاح للدخول إلى المتسع الفسيح واللا نهائي وهو مفتاح سحري له مداخله الخاصة فينا وفيما حولنا، كل قصيدة أجنحة وكل كلمة ريشة تحمل الروح إلى فسحة في اللانهائي"[2]

فالنص لغة مشفرة لابد من مفتاح لفك مغاليقه والولوج إلى عالمه الذي يتسم بالتعددية.

هكذا تتأسس الكتابة على قاعدتين أو تقوم على قدمين لا يمكن أن تمضي إلا بهما معا أولا: الشعر نفي لكل سلطة، سواء كانت اجتماعية سياسية دينية ثقافية فنية وكذا الابتعاد عن كل ما هو تقليدي وإفراغ الكلمة من الموروث القديم، ومن ثم إدخالها في تراكيب جديدة غير مألوفة هنا تصبح الكلمة متمردة لا تخضع لسلطة معينة حتى من قبل المبدع الذي أدخلها في نظام من العلاقات.

ثانا: الشعر يقوم على النقد الذاتي نقد المبدع لثقافته وأفكاره ومعرفته السابقة، التي من شأنها أن تعمل على إلغاء قناعات ثابتة تقليدية عن فعل الكتابة ونقد للممارسة النصية، فالنقد عند بنيس "أساس كل إبداع وبه نلغي كل قناعات سابقة القول بالنقد والقبول والعمل به إلغاء للقناعات الراسخة المسبقة وهو العامل المساعد على التحول والمراجعة والتخطي دوما باتجاه الجديد "النقد محاصرة للذاكرة كمرتكز لكل كلام وأصل"[3]، فلا يمكن أن تقوم حداثة شعرية دون تجاوز المعايير والقواعد ودون البحث في غياهب الممكن ومساءلة المستحيل.

فاكتساب الوعي النقدي ضرورة لا مفر منها، هو القادر على نقض المسلمات لتتعالى عن القيم والعادات والأفكار، ولا يكتمل إلا إذا اقترن بنقد المتعاليات الغربية والتحرر من الأفكار التي نخرت الثقافة العربية وجعلتها تنظر إلى نفسها نظرة دونية مقابل تفوق الآخر،

---

[1] محمد بنيس، **الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، الشعر المعاصر**، ج3، دار توبقال الدار البيضاء، ط4، 2014، ص176.

[2] محمد بنيس، **حداثة السؤال**، مرجع سابق، ص43.

[3] محمد بنيس، **الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، الشعر المعاصر**، مرجع سابق، ص43.

وفي هذا الصدد يقول بنيس "إنّ الاستمرار في النظر إلى التقنية الأوروبية السائدة هو السقوط ذاته في متعال يفسّخ العلائق قبل أن يوحدها، يغرّب الرؤية والحساسية قبل أن يساعد على تثويرهما"[1]، وبهذا يخرج الشعر عن المرجعية والتغريب ليستفيد من الثقافة الشرقية والغربية على حد سواء، بما يمكنّه من الارتقاء والتحديث، فيجب أن تنشأ مع كل شاعر طريقته في التعبير والإبداع كي لا يرث طريقة عامة نهائية للشعر.

إذا فالحرية شرط أساسي لقيام الكتابة، حرّية تنبع من حضور الذات التي تخطّ على الورق مكبوتاتها وكل مالا تسمح به الذائقة الجماعيّة، متنصلة بذلك من كل وسائل المراقبة الخارجية فاسحة المجال للاوعي الذي كان مغيّبا في ارتباطه بالجسد كممارسة جسدية فاليد "الثالثة المنبثقة من بين اليدين الاعتياديتين متعبة، إيقاع الجسد الممتد في كل الاتجاهات يرحل (...) بعيدا حيث الاحتفال بالمنسيّ يحتفظ بتحرر أعمق لم نكن نسائله هذا ما يجعل الكتابات الحداثية تتحول إلى أماكن للفوضى والتشظي"[2]، فإذا كان الشعر التقليدي يقوم على الترابط والانسجام، فهو اليوم ينزع عنهما ليعبر عن عالم مفكك والشعر الجديد يكشف عن التشققات في الكينونة المعاصرة، فإذا كان جوهر الحداثة تقديم رؤى جديدة، و"القدرة على البحث المستمر عن الجديد"[3] فهذا يستدعي كتابة شعرية قادرة على التعبير عن عوالم خاصة.

فقد تميزّ الشعر التقليدي بفضاء كتابيّ محدد لا يمكن للشعراء أن يحيدوا عنه كونه النموذج والأصل الذي يرجع إله كل مبدع إذا أراد أن ينظم شعرا، فيكتب الشاعر واضعا نصب عينيه أسبقية الماهية على الوجود الشعري (نظام الشطرين... صدر وعجز وما تحمله من تعبير عن روح الجماعة... وقفات تجبر الشاعر على التوقف...)، فاتسمت الذائقة الكلاسيكية بالصوت الواحد الذي يؤدي إلى المعنى الواحد؛ وهوما يسمى بالشعر الغنائي قوامه التشابه، كل قصيدة تحاول أن تضارع النموذج بعيدة عن اللّحظة الراهنة، مستجيبة لأفق انتظار السامع لتنسجم مع ما تعود عليه المتلقي وألفه، بعيدة عن المغايرة مما جعل الإيقاع رتيبا.

وهو ما يبرر إيلاء الشعراء المجددين أهمية بالغة لبنية المكان بعد أن كان شبه مغيّب في الكتابة وكيفية اشتغالهم على الفضاء البصري، والتلاعب بمساحات السواد والبياض وفق

---

[1] محمد بنيس، **حداثة السؤال**، مرجع سابق، ص20.

[2] المرجع نفسه، ص29.

[3] عدنان علي رضا النحوي، **تقويم نظرية الحداثة**، دار النحوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1992، ص83.

وعي رؤيوي ليمضي الإبداع نحو أفق ما كان له أن يوجد لولا تغيير طرائق التفكير وأشكال التعبير، ليتولد عن الحركة الإبداعية نص متعدد مختلف هكذا تم رد الاعتبار للمكان كبنية غابت في النصوص الشعرية القديمة؛ لأنهم سعوا إلى وضع قوالب جاهزة تحد طبيعة الشعر المتدفقة.

وهو ما جعل النصوص القديمة تقوم على التناظر والتساوي بين شطري البيت إذ تخضع لمبدأ البداية والنهاية ما جعل إيقاعها رتيبا، فمن أين أبدأ وإلى أين أنتهي سؤالين جعلا من الشعر العربيّ خطيا يمضي من نقطة معينة لينتهي إلى مكان محدد معلوم، لا يعلمه الشاعر فحسب بل المتلقي أيضا الذي أضحى بفعل الألفة والرتابة مستهلكا تأتيه المعاني جاهزة.

بينما يتخذ الإبداع الشعري مع محمد بنيس منحى جديدا ومفهوما مغايّرا فالشعر يدافع "عن طفولته اللاّنهائية فيما هو يستقصي حداثة أخرى بالشكوك العنيدة"[1]؛ فطفولة الشعر تعني نشاطه المفرط في البحث وحب الاكتشاف، كما تعني قدرة المبدع على صقله بالجديد كونه يبقى دائما غضا قابلا للتحول ونقد المفاهيم والتصورات والقيم من داخله، ماحيا المتعاليات التي تحد من قدرته على الفعل والممارسة، جاعلا من مبدأ الشك مرتكزا أساسيا للتجاوز والتخطي، وبهذا لا يقر الشعر بالثابت والساكن؛ لأنّ "النصوص تغامر أحيانا بتأمل حالة كتابة شخصية لا تتنكر لمآزقها في زمن بدون جدران تتشظى القصيدة والحداثة"[2].

فالكتابة لا تتكون قبل موضوعاتها وأشكال تعبيرها بل تخلق معها "لا تكتب الكتابة عن شيء بل تتكتب مع شيء ليست صورته بل أثره، في انفلات الحدود بين الداخل والخارج بين الأدب والفكر بين الشعر والنثر بين السواد والبياض تبحث الكتابة عن مقامها عن شفيع التجربة التي تنتهي لتبدأ"[3]، فلا تحاول الكتابة بتصوراتها أن تعيد كتابة الواقع أو التماهي معه ولا تريد أن تعبر عن المشاعر أو تحاول تصويرها للمتلقي، بل تنأى عن كل هذا لتخلق داخل النص الأدبي توترا فتكون تعبيرا عما تتركه هذه الأشياء من أثر عند الكاتب، الذي يخط تجربة فريدة خارج نطاق المعتاد فلا تكمن الأهمية في المعبّر عنه، بل في طرق التعبير وكيفياته، أين يبدع الشاعر دون سابق تفكير.

---

[1] محمد بنيس، **كتابة المحو**، مرجع سابق، ص8.

[2] المرجع نفسه، ص7.

[3] المرجع نفسه، ص14.

لذا تضمحل كل الحدود التي تفصل الشعر بمقوماته التقليدية عن النثر بخصائصه ليتمازجا وفق وعي جمالي وفكري جديد، فيصبح للسواد قيمته الشعرية ككتابة تنزع للاختلاف بالتوازي مع البياض الذي يعمل كبنية داخلية مولدة للدلالة، فالكتابة البنيسية تروم التجدد فمع كل نهاية يلوح سؤال جديد يخط بداية لتجربه لا تنضب.

ويحدد محمد بنيس مهمة الشاعر حيث يقول: "مهمتي أن أكتب، والكتابة بالنسبة لي فعل لا يقين له ولا إثبات إنه فعل المحو ذاته"[1]؛ فالنموذج يخلق الاطمئنان والاستقرار وهذا ما يتنافى وجوهر الإبداع، فلا سلطة للغائب على الحاضر إلا بقدر ما يحركه ويدفعه نحو المعرفة، لذا يجب أن تعود السلطة للإنسان الفاعل القادر على خلق حاضره ومستقبله.

الإبداع مراوغة بين الوعي واللاوعي فهو حين يخضع للوعي وحده يعلن موته لذا تعتمد التجربة الشعرية الحداثية عليهما معا، ولا يمكن أن تتحقق متعة الكتابة إلا حين "تكون هذيانا ينكتب بالإيقاع الشخصي"[2]، فالشعر بالنسبة لمحمد بنيس تعبير غير عادي عن عالم عادي يسعى نحو خرق مستمر لهدم المألوف، محركه اللاّوعي فهذه "الفطنة لو قيّض لها أن تصبح واعية لكانت عنت نهاية الهذيان"[3]؛ فالكتابة بهذا المفهوم ليست تعبيرا خارج الذات كل شيء ينبثق من الذات الواعية واللا واعية، فالكتابة لا تنبثق في لحظة الوعي بل تتسرب من شقوق اللاوعي لتكتبها اليد الثالثة كما عبّر عنها بنيس.

إذا إنّ الكتابة بمفهومها المغاير تقوم على أربع قواعد أساسية وهي فعل المغامرة الشعرية، النقد، التجربة والممارسة، التحرر، هذه القواعد التي حتمت نقد المتعاليات الثلاثة اللّغة، والذات، والمجتمع، إضافة إلى أنّ الكتابة الإبداعية لا يكون فيها النص فعلا خلاقا يحمل ديمومة البحث عن سؤاله إلا إذا منح "للغة إمكانية التجدد، وللذات حق متعتها الفيزيولوجية والبيولوجية، وللمجتمع فسحة ابتكار علائقه وقيمته التحررية"[4].

---

[1] محمد بنيس **حداثة السؤال**، مرجع سابق، ص67.

[2] محمد بنيس، **كتابة المحو**، مرجع سابق، ص15.

[3] سيغموند فرويد، **الهذيان والأحلام في الفن**، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، د.ت، ص68

[4] محمد بنيس، **حداثة السؤال**، مرجع سابق، ص34.

فالشعر هو اللّغة في حالة الصفاء والفطرة والرقي فأي جنس أدبي آخر لا يستطيع التركيز على محور اللّغة كما الشعر، والشاعر الحقيقي حسب بنيس هو الذي يستطيع العودة بهذه اللّغة إلى تخوم فطرتها لتولد لحظة الكتابة، يحركه في ذلك مبدأ الشك في كل شيء، لهذا لا يمكن وضع الكتابة في قالب محدد سلفا فالكتابة "كممارسة نصية لها المعرفة النظرية وبلاغة تهدف إلى جمالية مخصوصة بالراهن الشعري (...) فالمعرفة بالشعر تتوافق وسعيا أبديا إلى تجاوز الكائن والتخلي عن جاهز العادات والطرق السائدة"[1]، فلا يمكن بما كان فرض تصورات جمالية أو معرفية خارج الممارسة الإبداعية، فبالإبدال تنهض جملة من الأسئلة تجعل النص الشعري مفتوحا ذا دلالة لا نهائية، وهو ما فرض على المتلقي مواكبته، فتحول من مستهلك إلى مبدع ثان ينظر للنص نظرة محايثة، حيث الدلالة لا يمكن لها أن توجد خارجه بل تتشكل فيه ومنه، ولا يتحقق ذلك إلا عن طريق القراءة العميقة واللقاء الروحي بين النص والمتلقي.

3- بنية التلقي وفاعلية التأويل

تحول النص الشعري بفعل تجربة الكتابة إلى نص صعب القراءة والتمرس، هكذا انتقلت الكتابة من مرحلة التلقي السمعي إلى البصري فقد "كنا نقول (إنّ المعنى في بطن الشاعر) غيرّ زماننا هذا سرق المعنى من بطن الشاعر ووضعه نارا حارقة في بطن القارئ"[2]، الذي لا يمكن له فهم النص إلا بعد وعي واستيعاب الإبدالات الشعرية، كونه يمثل حلقة الوصل لا بين النص والمتلقي، بل بين الكتابة والدلالة.

فالنص الذي يقدم المعاني في طبق جاهز لا يثير شهية المتلقي، ولا يستفز ذاكرته القرائية ولا يستدرجه من حيث لا يدري إلى محاولة فك أسراره وفتح مغالقه، أما النص الذي يجذب القارئ هو الذي "لا يبوح بأحد أسراره كلّها دفعة واحدة، وذلك سرّ من أسرار بقائه حيا نضّرا، بينما تتحول معظم الدراسات التي تتناوله مع مرور الزمن إلى أطلال كلام يعلوه الصدأ

---

[1] يوسف ناوري، **الشعر الحديث في المغرب**، ج2، دار توبقال الدار البيضاء المغرب، ط1، 2006، ص95.

[2] عبد الله الغذامي، **تأنيث القصيدة العربية والقارئ المختلف**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2005، ص103.

والغبار "[1]، لامتلاكه القدرة على التجدد، فمع كل قراءة تبرز أفكار جديدة؛ لأن القارئ يتعامل مع نص حداثي منفلت من سلطة التقنين.

هذا النص الذي لا يمكن الولوج إليه من خلال القراءة الأولى، بل يحتاج إلى عدد لا متناه من القراءات وفي كل مرة يجد المتلقي نفسه أمام نص مغاير لا يمكن القبض على دلالاته، نص لا يكف عن إدهاشنا، يجعلنا نستحضر الطاقات جميعها العلمية والروحية، تحركه في ذلك الرغبة في خوض تجربة اكتشاف لا تنتهي "فلا تقدم لنا شعرية القراءة عالما واضحا ويقينا إنها على العكس تدفع بنا على أبعد في أفق النص الشعري، إنها شكل من المعرفة يتماهى مع التغيّر والحركية والالتباس، وهي لذلك معرفة مفتوحة شأن النص ذاته وشأن الإنسان والعالم، إنّ شعرية القراءة هي تحويل الكتابة إلى مكان اكتشاف"[2].

إذا فقراءة النص الشعري ليس لها بداية معلومة ولا طريق محدد معلوم ولا نهاية معروفة بل هي مليئة بالمفاجآت، لأن النص لا ينفك عن التحول والتغيّر تحركه في ذلك نواته الإبداعية، "وهذا اللقاء في العمق هو الذي يتيح الكشف عن أهمية النص ودوره وقيمته، وهو الذي يولّد معناه المتحرك"[3]، فالكتابة تبحث عن متلق مثقف له من الخلفية الفكرية والأيديولوجية والآليات المنهجية المتعددة ما يؤهله لقراءة نص حداثي.

هذا ما يفسّر تغير التأويل من متلق إلى آخر كل بما يحمله في حقيبته المعرفية فباختلاف القارئ يختلف التأويل ويتعدد، يرتقي العمل أو يتقهقر، يتقدم أو يتأخر "فليس للعمل الأدبي أهمية في ذاته، إنّما تبدأ أهميته من اللّحظة التي يلتقي فيها بالجمهور وتتحقق وظيفته ويخرج إلى الوجود بفعل القراءة وإنّ القارئ لا تتحدد وظيفته في فعل القراءة البسيطة الاستهلاكية، بل عليه أن يكون فاعلا بنسجه مع النص علاقات مختلفة من بينها جدلية السؤال والجواب"[4]، ولا يكون كذلك إلا إذا امتلك آلية الدخول إلى العالم التساؤلي للنص.

إذا يمثل المتلقي بحمولته المعرفية وقدرته التحليلية بنية مركزية؛ لأنه يصبغ على النص نظرته وتوجهه "حيث صارت الذات المتلقية قادرة على إعادة إنتاج النّص، بواسطة فعل الفهم

---

[1] عمار بن زايد، **النص والنهج**، مجلة معارف، المركز الجامعي البويرة، الجزائر، ع 1، 2006، ص24.

[2] أدونيس، **كلام البدايات**، دار الآداب، بيروت لبنان، ط1، 1989، ص34.

[3] أدونيس، **سياسة الشعر**، مرجع سابق، ص60.

[4] ناظم عودة خضر، **الأصول المعرفية لنظرية التلقي**، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 1997، ص144.

والإدراك ومتمكنة بذلك من تكثير المعنى وتشقيق وجوه لا نهائية من بنيته، مما يجعله قادرا على الديمومة والخلود بفعل الحوارية المستمرة بين بنية النص وبنية التلقي"[1]، هذه الحوارية التي تجعله لا يستقر على حال ولا يثبت على صورة معينة، فالنص الخالد هو يعرف بامتلاك لطاقة معرفية جمالية لا تنفذ، تتجدد مع كل قراءة.

هذا ما يحتاج إلى متلق مثقف لا يطمح إلى إخضاع النص لرؤيته، ولا يحاول تطويعه حسب فكره ولا يحبسه في زاوية معينة، بل يخلق لغة حوار بينه وبين النص، ويحاول الاستجابة لمتطلباته لذا لابد من "قراءة النص من خلال شفرته بناء على معطيات سياقه الفني(...) وتسعى هذه القراءة إلى كشف ما هو باطن في النص ونقرأ فيه أبعد مما في لفظه الحاضر"[2] من خلال التوغل في البنية العميقة وعدم الاكتفاء بالبنية السطحية.

ولعل بنية اللّغة هي أول ما يثير المتلقي بتراكيبها وأساليبها وانحرافها، لذا عليه أن يكون قادرا على مساءلتها في ذاتها كون هذه البنية تمارس "انحرافا عن قانون اللّغة وعنفا منظما يفترض ضد الخطاب العادي، فتصبح اللّغة الشعرية عالما آخر وليس مجرد انعكاس للعالم"[3]؛ تنزاح عن كونها مجرد تقنية ناقلة للعالم الداخلي النفسي أو الخارجي المحيط، فهي ليست آلة فوتوغرافية تعمل على النقل الحي أو المباشر أو حتى المسجل، إنّما هي عالم له منطقه الخاص به ونظام معقد يصعب تفكيكه.

فتجربة القارئ مع النص لا تتجزأ من التجربة الشعرية الكبرى التي تضم كلا من ذات المبدع والنص والمتلقي، تتحدد غايتها في إيجاد الأثر كما يقول عبد الله الغذامي "إذ ليس من هدف القراءة إيجاد معجم بديل تقيد به الكلمات مرة أخرى ولكن هدف القراءة هو إيجاد (الأثر) والأثر مصطلح فني يحل محل الغرض والهدف في النص الأدبي ويحقق الوظيفة الجمالية في التذوق والتفاعل مع النص من جهة القارئ"[4].

---

[1] بشرى موسى صالح، **نظرية التلقي أصول وتطبيقات**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2004، ص52.

[2] علي كاضم علي، **شعرية المجازي في البلاغة العربية**، مجلة جذور، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ع15، ديسمبر، 2003، ص245.

[3] محمد خليل الخلايلة، **بنائية اللّغة الشعرية**، عالم الكتب الحديث، الأردن، د.ط، 2004، ص21.

[4] عبد الله الغذامي، **الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة– مصر، ط4، 1998، ص288.

فالغاية أسمى من اكتشاف القوانين التي تحكم الإبداع؛ لأنها تتنافى ومفهوم التجربة الشعرية التي تظل مفتوحة مالم تتقنن، وتفرض عليها سلطة خارجية، وهو التحدي الذي يواجه المتلقي في الكتابة البنيسية، التي تخرج الكلمات من التصنيف وتفرغها من المعاني المعجمية، لا لوضع معجم جديد إنما لتفعيل الطاقة الكامنة للغة وهو ما يصعّب عملية التلقي ويقف عائقا ضد فاعليته ما قد يحدث نفورا لديه؛ لأنّه يبتعد عن المألوف السائد "وكثير ممن ألفوا قراءة الشعر العربي القديم يواجهون صعوبة كبيرة في التجاوب مع الشعر الجديد وربما رفضوه من أجل هذه الصعوبة"[1]، فلا ينفك يطرح جملة من القضايا بأبعادها الجمالية والمعرفية واللّغوية.

ولتحقيق الأثر وجب التخلي عن فكرة مفادها أنّ الشعر رفاهية فكرية ومتعة جمالية محضة، بل وجب على المتلقي مجاراة التحولات الشعرية باستيعابها أولا وتمثلها ثانيا، لتكون له القدرة على تلقي النص بحمولته، هذا ما يبعث لذة ومتعة يحسها المتلقي فالنص "يبعث في الإنسان لذة ويولّد فيه عددا من الأخيلة والمفاهيم، فإذا كان فنانا عبّر عنها بالتقنية التي يجيدها لذلك ركز عدد من المنظرين على اللّذة كينبوع من ينابيع الإنتاج والابتكار"[2]، وهو ما عبّر عنه بنيس بمصطلح ماء الشعر، فإذا كانت طبيعة الشعر تنزاح نحو التجدد والتطور وجب على المتلقي أن يكون بدوره مبدعا آخر، ومما لاشك فيه أنّ "قراءة نص شعري حداثي تشبه السير على دروب ملتوية معقدة مليئة بالنتوءات والانكماشات والفجوات، دروب صعبة التضاريس مبهمة المعالم"[3]، فليس من السهل بما كان فك مغاليق الشعر الحداثي بصفة عامة ونصوص محمد بنيس الشعرية بصفة خاصة.

وعلى القارئ الحرص على الفعل المرهون بما هو خفي منتقلا مما هو ظاهر الذي يبقى في تغير مستمر، في محاولة لاستنطاق الدلالات والكتابة على البياض؛ ليحدث تغييرا على مستوى البنية النصية وتأثيرا في الدوال، ما يدفع الأثر الأدبي نحو منحى آخر، فحين تمتلك القراءة فعالية التأويل تتحقق الغاية الإنتاجية، فيخرج "العمل إلى الوجود بفعل القراءة،

---

[1] عز الدين اسماعيل، **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، دار العودة بيروت، لبنان، ط3، 1981، ص187.

[2] جبور عبد النور، **المعجم الأدبي**، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984، ص227.

[3] عبد الرحمان القعود، **الإلهام في شعر الحداثة (العوامل والمظاهر وآليات التأويل)**، مطابع السياسة، الكويت، د.ط، 2002، ص 24.

فإنّ القارئ لا تحدد وظيفته في فعل القراءة البسيطة والاستهلاكية، بل عليه أن يكون فاعلا بنسجه مع النص علاقات مختلفة من بينها جدلية السؤال والجواب"[1]، هكذا تشكل الذات المتلقية نواة مركزية في العملية الإبداعية عن طريق مساءلة المعطيات النصية التي تسهم في بناء الدلالة.

[1] ناظم عودة خضر، **الأصول المعرفية لنظرية التلقي**، مرجع سابق، ص144.

الفصل الأول

الرؤيا ولانهائية الكتابة الشعرية في ديوان "مواسم الشرق"

1- قراءة في الموازيات النصية

1-1- دلالة العنوان في ديوان "مواسم الشرق"

يعد العنوان عتبة نصية لابد من طرقها قبل الولوج والخوض في غياهب قصائد الديوان، فهو نظام سيميائي وعلامة لسانية، له دلالاته وشيفرته، ولا يتأتى لنا فك مغالقة إلا بالعودة للنص الشعري، باعتباره عملا مترابطا بجملة من العلائق الدلالية والنصية، والربط بين العنوان بوصفه علامة والمضمون الشعري قد يضيء لنا بعض جوانب المتن، فبعد أن تجاوزت الموازيات النصية الوظائف التي أفرزها الدرس النقدي على أنها موجهات قرائية أو مفتاح أو عتبة لدخول النص، تعدت كونها "بطاقة التعريف باختصار "[1] وهمزة وصل بين الخارج النصي والداخل الشعري، فأصبحت تمارس سلطتها كخطاب قائم بذاته، فقد أصبحت نصوصا تطرح إشكالاتها الخاصة بالقراءة، وتثير أسئلة بخصوص مكوناتها ووظائفها المختلفة، لهذا قد يأتي العنوان "كلمة، ومركبا وصفيا ومركبا إضافيا كما يكون جملة فعلية أو إسمية وقد يكون أكثر من جملة"[2].

ويمثل الديوان قيد الدراسة أفقا جديدا لقراءة الموازيات بشكل حداثي، يتوافق وتطور الوعي والثقافة لدى كل من المبدع والمتلقي، ما يسهم بشكل كبير في بناء دلالات النصوص الشعرية فقراءة المتن مشروطة بقراءة هذه النصوص؛ فالعنونة تحمل جملة من الإضاءات والدلالات وتكون ملمحا عنما سيكون فيما بعد بغض النظر إذا كان العنوان مظللا أو مبهما غامضا أو مختصرا.

---

[1] هند سعدوني، **قراءة سيميائية لقصيدة مدينتي**، ضمن كتاب: سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين لعبد الله حمادي، دار هومة، الجزائر، ط1، 2002، ص191.

[2] عبد العالي بوطيب، **آليات الخطاب الإشهاري**، مجلة علامات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس، ع18، 2002 ص121.

هكذا يفرض التحديث الشعري البحث الدائم عن صياغة متجددة للعتبة النصية كونها أول دال على روح الإبداع، ما يخلق علاقة ذات نمط جديد بين المبدع والمتلقي، وهي علاقة يجب أن تكون متغيرة مفتوحة على مغامرة البحث وصدمة التلقي، ولا يتحقق ذلك فعليا إلا عن طريق التحديث، لأنّ الكتابة تقوم على البعد عن الانغلاق والتكرار والتقليد.

يمارس العنوان سلطته تبعا لعلاقته القوية مع النص، وقد تولدت هذه الرابطة من كون "العنوان في القصيدة –أية قصيدة– هو آخر ما يكتب منها، والقصيدة لا تولد من عنوانها وإنما العنوان هو الذي يتولد منها، وما من شاعر حق إلاّ ويكون العنوان عنده هو آخر الحركات"[1] ونظرا لأهميته احتل مكانة في الأسئلة النقدية تعدى دوره وسم المتن، فأصبح يلعب دورا كبيرا في "تشكيل اللّغة الشعرية، ليس هو فقط مكمل ودال على النص، ولكن أيضا من حيث هو علامة لها بالنص علاقات اتصال وانفصال معا؛ علاقة اتصال باعتباره وضع في الأصل لأجل نص معين وعلاقة انفصال باعتباره يشتغل كعلامة لها مقوّماتها الذاتية كغيرها من العلامات المنتجة للمسار الدلالي، الذي نكونّه ونحن نؤول النص والعنوان معا"[2].

وجاءت أهمية العنوان في الدراسة من خلال مكانته أولا عند الشاعر كون هذه العتبة تتميز بالخصوصية والتفرد لحظة الإبداع ذاتها؛ فإذا كان النثر يتمتع بصفة الوضوح الانسجام مما لعله يسهل عملية انتقاء عنوان مناسب للرواية أو القصة ... أما مع الإبداع الشعري فالأمر مختلف تماما، كونه يتميّز بالانفلات والهروب كما "له خصوصيته المائزة (...) فالشاعر الحديث يصطدم بتمنع عوالم يبنيها انطلاقا من لغة تعبيرية محتجبة في دلالتها ومتحولة في معانيها ومتحولة في مقاصدها، بذلك يواجه سؤال العنوان مواجهة ليست أقل من مواجهته لسؤال الإبداع ذاتها وهي تعانده وتراوغه قبل أن تسمح بولوج بعض منافذها في لحظة سديمية غامضة"[3]، وغالبا يحمل جملة من الأفكار لهذا نجد أنّه في الشعر الجاهلي كان البيت الأول عنوانا للقصيدة.

---

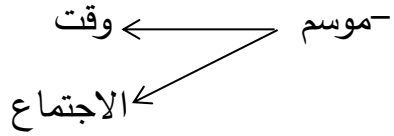
[1] عبد الله الغذامي، **الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية**، مرجع سابق، ص263.

[2] رشيد يحياوي، **الشعر العربي الحديث**، دراسة في المنجز النصي، إفريقيا الشرق، المغرب، لبنان، د.ط، 1998، ص110.

[3] المرجع نفسه، ص107.

لذا فالتعامل مع العنوان ليس بالأمر الهيّن اليسير؛ لأنّه يحمل –باعتباره نصا موازيا– نظاما معقدا ومتشابكا مما يتطلب جهدا تحليليا، فالقصيدة "كون متعدد الأضلاع والأبواب، وما العنوان إلا الباب الأوحد لدخول البيت الرمزي"[1] ما يجبر القارئ على مراودته؛ لأنّه "عُدَّ نظاما سيميائيا ذا أبعاد دلالية وأخرى رمزية، تغري الباحث، بتشبع دلالته ومحاولة فك شفراته الرامزة"[2].

يتكون عنوان الديوان مواسم الشرق من وحدتين أساسيتين هما "مواسم" و "الشرق"، فالكلمة الأولى جمع مفرده موسم؛ وهو مجتمع الناس، وكثر استعماله لوقت اجتماع الحجاج، وموسم الشيء ويعبّر عن وقت ظهوره فيه كموسم جني الزيتون وغيره، ما يحيل إلى فترات معينه لها بداية ونهاية كأن نقول موسم الزرع، أو الحصاد أو موسم الهجرة، ما يجعل هذه المفردة تحمل دلالة اللا ثبات ما ينفي عنها صفة الديمومة، ليحمل الموسم معنيين:



أما المفردة الثانية نجدها ذات وجهين فتحيل مرة إلى ثنائية الشرق والغرب مما يجعل كلمة الشرق تحمل ثقلا ثقافيا عريقا، لما يتميز به من خصوصية دينية أو ثقافية أو فكرية فالفرق الأيديولوجي بينهما هو فرق بين ثقافة الروح الشرقية وثقافة المادة الغربية.

وتحيل مرة أخرى إلى عالم الملكوت عند جمهور الصوفية فقد ورد "شرقت الشمس؛ إذا طلعت وأشرقت الشمس؛ إذا أضاءت، والشرق: المشرق"[3] والشرق في مصطلح ابن عربي هو: "موضع الظهور الكوني، يرى فيه الحق في الخلق والتجلي في الصورة، وهو بعالم الحس والشهادة"[4]؛ هنا يتم الربط بين الإشراق الذي يدل على الإضاءة والنور المادي وعلى الجهة المشرقة، وبين إشراق أنوار المعارف الإلاهية على السالك عند تجلي الحق على الخلق، والجامع بين الإشراقين وجود النور في كليهما "مع الفارق في طبيعة هذا النور ومصدره، فالأول

---

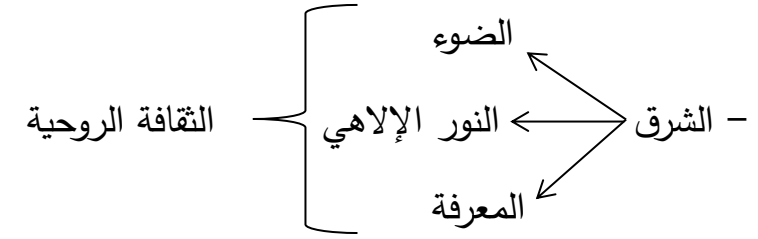
(1) محمد بنيس، **الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، التقليدية**، مرجع سابق، ص108.

(2) محمد فكري الجزار، **العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي**، الهيئة المصرية للكتاب مصر، ط1، 1998، ص15.

(3) أحمد بن فارس بن زكريا أبو الحسن، **مقاييس اللّغة، تحقيق عبد السلام محمد هارون**، ج1، دار الفكر، القاهرة، د.ط، د.ت، ص649.

(4) محيي الدين ابن عربي، **ذخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق**، نظارة المعارف، بيروت، د.ط، 1213هـ، ص54.

تشعر فيه الأعيان الثابتة والأجساد، والآخر يشعل لهيب عشق السالكين، ويضيئ قلوب العارفين"[1]، يحيل هذا الشرق الطاغي بحضوره إلى بنية غائبة وهي الغرب الذي يعرفه ابن عربي أنّه "الحجاب الذي يخفي في أركانه مصدر الضوء والشعاع والنور"[2]، إذا فكلا معنيي مفردة "الشرق" وجهين لعملة واحدة.



إذا فبنيس يستعير من الصوفية خصوصية اللّغة الإنزياحية؛ ليكوّن زخما انفعاليا جماليا ومعرفيا حداثيا، سعيا منه لابتكار عالم جديد يحكمه التداخل بين المعارف وخاصة التجربة الصوفية والشعرية؛ لأن كلا منهما يخوض في عالم الباطن بحثا عن الماورائي واللاّ مرئي، هكذا يرسم لنا المبدع انقلاب الشعر وانتقاله من الوصف إلى الإبداع، ليشمل دلالات متناسقة ومتعارضة في الوقت عينه، ويؤسس لخطاب شعري جمالي مفتوح على التأويل والقراءة من معين التصوف.

وإذا جمعنا الكلمتين معا "مواسم" و"شرق" نجد أنّ لهذا الشرق كثقافة روحية فترات وأوقات أو مراحل يمر بها أو يعيشها أو يمكن أن يعيشها وكل مرحلة ماهي إلا مرحلة مؤقتة تمهد إلى أخرى، لكن ما هي هذه الفترات أو بم تتميز؟ وما هذه الشراكة المنبثقة من كلمة مواسم؟

الشرق يحمل معنى عرفاني، فهدف المتصوفة جميعا واحد وهو السمو بالروح، والارتقاء وهم في سفرهم هذا يتدرجون من مرحلة إلى أخرى فالطريق شاق وعسير محفوف بالمخاطر، كثير التعرجات ليس سلكا يعترضه في كل منحدر مشهد وفي كل مرتفع حدث، وهو ما يسمونه بالمقامات والأحوال.

---

[1] حلمي عبد الله حسين عدوي، **ألفاظ المتصوفية، دراسة دلالية في أعمال ابن عربي الشعرية والنثرية**، قدمت هذه الدراسة لاستكمال درجة الماجستير في اللّغة العربية، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين، ط1، د.ت، ص197.

[2] حلمي عبد الله حسين عدوي، **ألفاظ المتصوفية، دراسة دلالية في أعمال ابن عربي الشعرية والنثرية**، مرجع سابق، ص227.

إذا لا توجد إجابة شافية كافية على مستوى عنوان الديوان، فهو صورة غير مكتملة الأطراف، حيث نجد إضافة استعاريه، فقد أضيفت الـ (مواسم) لـ (الشرق)، مواسم مسند وهي خبر معرف بالإضافة والشرق مضاف إليه، فأين المسند إليه؟ هنا يتم إخفاء جزء من الدلالات التي يحاول العنوان تسريبها من خلال هذا التشكيل اللّغوي، فقد تحررت الكتابة من وصاية الإحالة الظاهرية إلى معنى بعينه، إلى الإضمار.

إذا يضعنا الشاعر أمام معطى لغوي في تركيبة اصطلح عليها النحاة بالجملة؛ والتي تعني نهاية علاقة الاسناد وتمام المعنى فالكلام "أو الجملة هو ما تركب من كلمتين أو أكثر وله معنى مفيد مستقل"[1]، والعنوان هنا جملة اسمية ناقصة حذف فيها المسند إليه وترك المعجم فراغا، فغياب المسند إليه "يجعل أمر تأويل (المسند) تأويلا حرا ولا متناهيا"[2] فلا يمكن تقدير الفراغ إلا بعد دراسة المتن، وهذه ميزة الشعر عند بنيس الذي يهوى اختراق اللّغة من جهة، وبناءها مرة أخرى، ولا يتم ذلك إلا بقارئ منتج شغوف بارتياد غياهب المجهول، فالفراغ الذي صنعته لا نحوية الشاعر نقل العنوان من كونه مجرد وسم للمتن، إلى دلالات مؤجلة تضرب لنا موعدا مع نصوص الديوان.

فالتركيبة النحوية اختار مبتدأها المحذوف خبرا متكونا من لفظة مواسم النكرة فلا تتشكل الدلالة عند بنيس "إلا في فجوة الإرجاء: في اللا استمرارية والاخفاء وفي الانحراف وفي مخزون ما لا يظهر"[3]، وبالتالي قدم شكلا تعبيريا مختلفا لزمن مختلف بحثا عن سلم الارتقاء.

إذا لا يمكن فهم العنوان إلا على ضوء المتن، والذي نجده مقسّما إلى قصائد –وكأنها دواوين صغيرة قصائدها مرقمة– كل واحدة منها موسومة بعنوان وتشترك جميعها في لفظ "موسم":

---

[1] عباس حسن، **النحو الوافي**، ج 1، دار المعارف، القاهرة، د.ط، 1985، ص15.

[2] محمد فكري الجزار، **العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي**، مرجع سابق، ص100.

[3] جاك دريدا، **في علم الكتابة**، مرجع سابق، ص158.

موسم
- الطريقة: تضم 4 قصائد.
- الحال: تضم 7 قصائد.
- الحضرة: تضم 6 قصائد/ الموت: 10قصائد.
- الصّفات: تضم 5 قصائد.
- الشهادة: تضم 6 قصائد.
- النيل: تضم 6 قصائد.
- المشاهدة: تضم 5 قصائد.
- الواقعة: تحوي قصيدة واحد.

فمواسم الشرق فصلت في المتن إلى ثمانية أجزاء لكل موسم عنوانه الذي يتميز ويتفرد به، وجاءت عناوين القصائد على نحو تركيب عنوان الديوان أين يغيب المسند إليه، ما يجعل المعنى في إرجاء مستمر في محاولة من المبدع إلى الوصول إلى مالم يألفه القارئ ولا خطر على باله.

1-2- دلالات التجلي الشعري في ديوان "مواسم الشرق"

1-2-1- موسم الطريقة

موسم الطريقة عنوان فرعي منبثق من العنوان الرئيس، فالطريقة "هي السيرة والمذهب وقيل أيضا هي السيرة المختصة للسالكين إلى الله تعالى من قطع المنازل والترقي في المقامات"[1]، إذا فكل سالك في المنهج الصوفي يتخذ طريقة ومذهبا لتزكية النفس وتطهيرها من الدنس، كالطريقة الشاذلية والقادرية، الرفاعية والأحمدية... ومن ثم يعمد إلى القصد والترقي في المراتب فينتقل من التكليف إلى التشريف -كما يزعم الصوفيون- لتصبح تعاليم "الشريعة بداية السفر الصوفي والحقيقة نهايته وأما وسط السفر -فسمي بنفس اسم السفر ككل-

[1] جميل صليبا، **المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية**، ج2، دار الكتاب اللبناني، بيروت لبنان، د.ط، 1982، ص22.

الطريقة"[1]، فالعوام هم أهل الشريعة الذين يطبقون ما جاء فيها من صلاة وصوم وزكاة و حج وغيرها، أما الخواص فهم أهل الطريقة الذين تسقط عنهم هذه التكاليف لزعمهم وصولهم إلى الحقيقة أو المعرفة التي تمثّل سر الوجود والذات الإلاهية ليقروا بالاتحاد والحلول، ولا يتم ذلك حتى "يعبر جميع المقامات مكملا نفسه بكل مقام قبل أن يدعه إلى تاليه متمرسا بالحال الذي تفضّل الله فأسبغه عليه، وبعدئذ يكون قد رقى إلى الدرجات العالية من الادراك التي يسميها الصوفية: معرفة وحقيقة حيث يصير الطالب عارفا"[2].

وهو ما نجده عند بنيس الذي أسقط عن شعره التقاليد الشعرية وصيّره إلهاما، وكلاما خارجا عن المألوف كأنه يأتيه من جهة غيبية؛ فأخرج الشعر من دائرة الصنعة إلى فضاء الإلهام لتبدأ الرحلة الشعرية بموسم الطريقة، التي ستكون سيرة الشعر وفضاءه الجديد، وهو ما يؤكده هذا المقطع الشعري:

ستراهم مكتئبين به أحيانا منشغلين مساء يفتح أزرار
العتبات يكوكب حماه له أن يقرأ ما كتبوه على لوح
الكتفين تراتيل الأحجار يرددها وجه ينساه اسم ينساه
وحيدا بين معابر هذا الضوء لجب الأحوال لقبتها يهتف يا
انت يا سحابتي الزرقاء تكون له سرّ الكلمات
وترافقنا
منا اقتربت
جهة نتوحد في ترنيمة عزلتها[3]

---

(1) أرثور سعدييف وتوفيق سلوم، **الفلسفة العربية الإسلامية الكلام والمشائية والتصوف**، دار الفرابي، بيروت– لبنان، ط1، 2000، ص282.

(2) رينولد ألن نيكلسون، **في التصوف الاسلامي**، تر: أبو العلا عفيفي، مطبعة لجنة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، د.ط، 1947، ص09.

(3) محمد بنيس، **الأعمال الشعرية ديوان مواسم الشرق**، ج1، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002، ص339.

إننا نقف أمام لغة تتميّز بالاختلاف وخيال يتسم بالمعرفة، والذي يغّيّب الصور المادية فالبنية المجازية تغلف هذه الكتابة التي تسعى إلى هدم العالم الشعري، والدخول إلى حجبه والبوح بما فيه، ليستهل محمد بنيس كلامه بخطاب موجه إلى الضمير المفرد أنت وكأنّه يخاطب كل واحد بشخصه واسمه ويقول:

ستراهم مكتئبين به أحيانا منشغلين...

هذه الجملة الشعرية التي تحيل إلى كلام طويل كان يمكن أن يقال قبلها، لكننا نصطدم بصريا بمساحة فارغة وبياض مهيب، ليبدأ بنيس القصيدة وكأنها تقال من الوسط؛ فبصريا تتوسط الصفحة ودلاليا تحيل إلى بدايات سابقة؛ في إشارة إلى الشعراء فهم المشغولون به؛ أي بالشعر ونضمه حيث يصوّر لنا حالهم (مكتئبين)، ثم ينتقل في الخطاب إلى الضمير الغائب (يفتح أزرار العتبات، يكوكب حماه)؛ إنه شخص الشاعر الذي يتكلم عن ذاته بضمير الغائب كعادة الصوفية عند مناجاة الله.

فالشاعر في حضرة الشعر يحاول فتح ما استغلق على الشعراء، كاشفا أسرار الإبداع المطلق الذي ينتمي إلى قوى الروح، "له أن يقرأ ما كتبوه على لوح الكتفين/ تراتيل الأحجار/ يرددها/ وجه ينساه /اسم ينساه" هنا خاطب ذاته بضمير الغائب في تعبير عن اطلاعه على الشعر العربي وكلمة "لوح" و"تراتيل" "ترددها" تحيل إلى الشعر القديم أو التقليدي الذي تقادم عهده، ولكن لا يزال الشعراء يمجدونه وتتجاذبهم لغته، فلا تكون أشعارهم إلا صورة مشوهة عنه.

- اللّوح ⟵ الشعر التقليدي
- لوح الكتفين⟵ الحمل الثقيل
- تراتيل الأحجار⟵ عدم القدرة على الفهم

نستشف من خلال هذا المقطع أن بنيس يضعنا أمام اتجاهين مختلفين للشعراء:

- يرى أصحاب الاتجاه الأول أنّ الشعر التقليدي سيبقى النموذج الذي لا يمكن تجاوزه، فهو الصورة الكاملة الناضجة، فأي شاعر لا ولن يقدر على تخطيه، لذا يسعون للتماهي معه، وملامسة بلاغته، فلديهم قناعة تامة أنّه لا يمكن الاتيان بمثله.

-أما أصحاب الاتجاه الثاني فهم الذي يرون أن التقليد يكبح جماح الإبداع، وقد أصبح حملا ثقيلا، لذا يسعون إلى تخطيه والبحث عن شعر معاصر حداثي، يناسب المكان والزمن الذي يعيشه المبدع، ويتماشى مع المعطيات الجديدة.

لكن بنيس يخالف كلا الاتجاهين ويجعل من الشعر الأول -إن صح التعبير- اللّوح الذي يقتبس منه نور الشعر، دون تقديس أو تعظيم، ودون تدنيس أو إلغاء، بعيدا عن التبعية لهيمنة المركز بل من واجب الشعراء حمل لواء الاستمرارية، لا الركون والتسليم بمقولة ليس في الإمكان أكثر مما كان، فكما تجلت الكلمة في فطرتها الأولى، والحرية المطلقة مع الشعر الجاهلي، لابد لها أن تعود أقوى مما كانت عليه، وفي الوقت ذاته لابد أن يتخطى هذا الإبداع حدود الزمكان، فلا ينهل صوره من معطيات العصر، إنها الدعوة إلى إرساء نص متعدد الروافد، دون طمس للهوية العربية إذا فلا بد أن يبنى الإبداع على أسس ثلاثة:

-النص الأول ⟵ الإبداع الخالص (خاص بالشاعر)

-النص الثاني ⟵ التلقي غير المبني على خلفيات (خاص بالمتلقي)

-النص الخالد ⟵ لا نهائية التأويل، تعدد الدلالات (خاص بالكتابة)

إنّ محاولة خلق نسق شعري يفضي إلى الإبدال، يحتاج إلى التفرد وهو ما تدل عليه الجملة الشعرية التي تبدأ بكلمة "وحيدا"، حيث تحمل دلالة الخروج عن الجماعة وأنّ ما سيأتي به المبدع سيكون شيئا مختلفا مغايرا، "وحيدا بين معابر هذا الضوء لجب الأحوال"، إذا لم تتصدر لفظة وحيدا السطر الشعري عبثا، فالشاعر وحده يعبر في الضوء الذي تعتبره الصوفية السّر "الذي يكشف المستور من العلوم الذاتية والواردات الإلاهية التي ترد الكون على القلب"[1]؛ أي عندما ينكشف غطاء القلب تتجلى عظمة الخالق في موجوداته ليدرك هذا الضوء والنور الذي يحيط بها، فيزيل الظلمة والغشاوة ليبعث نور التجدد والحركة.

فكما أنّ النور الصوفي ينقل المريد من ظلمة الجهل إلى المعرفة الحقة، فإنّ النور الشعري يرفع الشاعر إلى مكانة أعلى فيدخله فضاء الإبداع الخالص، ويكشف له أسرار الشعر، ليصنع الفرادة والتميّز، وخلال هذا السفر لابد أن يمر في رحلته بالأحوال، حيث "تغمر السالك أثناء هذا السفر فيوض شعورية تدعى بالأحوال (...) تكون بمثابة هبة من الله (...) من

[1] عبد الرزاق الكشاني، **معجم اصطلاحات الصوفية**، تح: عبد العال شاهين، دار المنار، القاهرة، ط1، ص118.

الأحوال القرب فالمحبة فالخوف فالرجاء فالشوق فالمشاهدة فاليقين"[1]؛ فالأحوال هبة تأتي دون جلب أو تكلف، وهي في هذا المقام الشعري يمكن التعبير عنها بالإلهام الذي يأتي للشاعر دون جهد بل يفيض عليه فيضا.

هكذا يجسد الشعر عند ذات الشاعر طموحا روحيا يستطيع تحقيق كينونته؛ وذلك بعد الالتحاق بالأصل الغائب/الحاضر للوجود، فكما يتشوق الصوفيّ لمعرفة الأسرار المخفية، التي تفرض وجودها في ذواتنا، كذلك يفعل بنيس حين يحاول تجاوز المقولات النقدية، ففي هذه الأسطر يبث هدما ليقينية العجز عن تخطي الحدود الشعرية التي وضعها الشعراء المعاصرون، دون شعور منهم عبر ممارستهم الشعرية، فحضور الحدود في أشعارهم غياب للحرية ونفي للتجربة، ليس كمفهوم وتنظير فحسب بل كممارسة، لذا فالشاعر هنا يقدم ميتافيزيقيا جديدة تتطلب وعيا قادرا على البقاء دون الارتداد إلى مسلمات شعرية سابقة، وتكمن العبقرية في تمثل المقولات داخل الوعي أو الممارسة ذاتها.

فالكتابة تبقى رهينة الحال الذي ينفتح أثناء القراءة ورهين رؤيا لا تنفك عن جدليتها فكلما قرأنا لبنيس نجد أننا أمام رؤيا صادقة في تضليلها للمعروف سلفا وللسائد في الكتابة؛ لأنّ "الشعر يهب الأسماء التي تخلق الكينونة وجوهر الأشياء، فهو ليس أي قول، ولكنه على وجه التحديد ذلك القول الذي يستطيع بطريقته الفطرية أن يخرج للنور أي للوعي"[2]، إذا فبعد أن يتدرج الشاعر في المقامات يهتف يا:

أنت يا سحابتي الزرقاء تكون له سرّ الكلمات

يكتشف الشاعر وهو في جحيم تجربته أنّ عليه اجتياز المعطيات الحسية، فيبدأ خطابه بالسحابة في تشكيلها المادي والتي تدل على العلو والبعد، لكنّه سرعان ما يتجاوز ذلك حين يصبغ عليها اللّون الأزرق، فإن كان المريد عند جمهور الصوفية قد "اجتاز العالم السفلي ووصل إلى العالم العلوي بهمته فعليه أن يلبس الصوف الأزرق لأنّه لون السماء"[3]، فالوصول

---

(1) أرثور سعدييف وتوفيق سلوم، **الفلسفة العربية الإسلامية الكلام والمشائية والتصوف**، مرجع سابق، ص311.

(2) صلاح فضل، **أساليب الشعرية المعاصرة**، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995، ص59.

(3) محمد جواد مغنية، **معالم الفلسفة الإسلامية نظرات في التصوف والكرامات**، مكتبة الهلال، بيروت، ط3، 1982، ص324.

إلى هذه المرتبة يدل على العلو والرفعة والمكانة؛ يترتب عليه التحلي بالحكمة والمعرفة، هذا التخطي للعالم المادي للوصول للعشق الشعري، أو ما عبّر عنه بنيس بـ: سر الكلمات" تحيل إلى الكشف والمكاشفة التي هي مهد السّر بين المتباطنين"[1]، وهي الإظهار والإبداع الخالص في القصيدة.

فجملة (سحابتي الزرقاء) بنية مجازية وهي جزء من نصية النص وبمماسة التفكيك نجدها بنية تنتج بدلا من حماية المعنى أو صناعة شعرية، فمدلولها لا يتوقف عند شعريتها هذه البنية التي لا يمكن أن "نرفضها أو ننبذها بل نعيد كتابتها على نحو آخر، كيف نفكك هذه البنيات؟ باستخدام الدال بوصفه أداة الموالف (Bricoleur) أو بوصفة أداة عامل غير بارع thinker؛ أي بوصفه أداة استكشافية إيجابيةPositive lever وليس بوصفه مفتاحا متعاليا يفتح الطريق إلى الحقيقة"[2] فلا نبحث عن تمثله داخل النفس بل ما تتمثله النفس حول هذه الجملة.

فإذا كانت السحابة تدل على العلو ومكانها هو السماء، التي تعني لغة "سقف البيت وكل عال وظهر الفرس سماء والمطر سماء والسحاب سماء"[3]؛ لنحصل عما تولده في النفس، من راحة واتساع فهي فضاء لانهائي، غير محدود كما تحمل معنى الاستبطان وبحث في غيب المجهول وانفتاح، وتقابلها الأرض وهي "صفات الخلق في مقابل صفات الحق سماء، والسفل في مقابل العلو سماء، وعالم الفساد الأرض في مقابل عالم الحق سماء"[4]، هكذا يتفق المفهوم اللّغوي والاصطلاحي على ارتباط السحابة أو السماء بكل ما هو مقدس.

-الأرض ⟵الفساد، المدنس، الباطل...

-السماء ⟵ الصلاح، المقدس، الحق...

ولم ترد السحابة بدالها المؤنث اعتباطا، بل يحاول الشاعر ربطها بمدلولات عديدة لعل أهمها القدرة على العطاء والولادة والتجدد، فكما أن السحابة حبلى بالمطر أو الماء الذي يرمز

---

(1) رفيق العجم، **مصطلحات التّصوف الإسلامي**، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص280.

(2) جايتريا سبيفاك وكريستوفر نوريس، **صور دريدا ثلاث مقالات عن التفكيك**، تر: حسام نايل، مراجعة وتقديم: ماهر شفيق فريد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، د.ط، 2002، ص105-106.

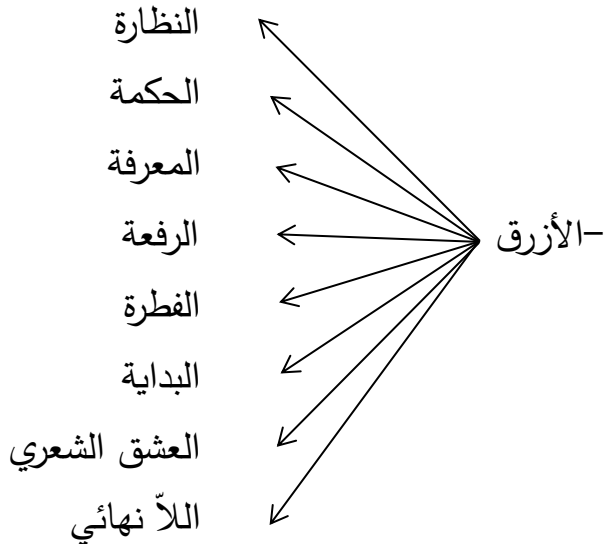
(3) ابن فارس، **مقاييس اللّغة**، تح عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، القاهرة، د.ط، 1992، ص98.

(4) سعاد الحكيم، **المعجم الصوفي الحكمة في حدود الكلمة**، ندرة للطباعة والنشر، ط1، 1981، ص63.

بدوره للخصوبة والطهارة، إذا فالسماء والماء متقاربان دلاليا، كلاهما يحمل الصلاح والسلام، والعطاء.

وارتباطها بالأزرق وهو "لون مريح بارد وطليق يعطي انطباعا بالهدوء والنظارة يستحضر لون السماء والبحر والفضاءات الفسيحة والحرية"[1]؛ فهو يوحي بالسلام والعمق ويعطي انطباعا بالهدوء والذكاء والرفعة، فهو لون أرستقراطي.

ليكون الأزرق نواة تشع منها:



وما السحابة الزرقاء إلا الكتابة عند بنيس التي تنضح تجددا، وتحفل بشبابها الذي لا تطاله تجاعيد الزمن، ويقترب الأزرق من ذات الشاعر إلى حد كبير، وهو ما يؤكده هذا المقطع الشعري:

وصديقي
الأزرق يكشف لي عن نار سريرته شطحات راسخة في
الشوق لماذا تنزف تلك برودتها اختبأت في خرصان
الغرف السفلية لا النسيان يهددها
لنهار الشّعر[2]

---

[1] Michel Rondon, **Les couleur dans les activités humaines**, Imp. Paris, France, 1954, p105.

[1] محمد بنيس، **الأعمال الشعرية ديوان مواسم الشرق**، مصدر سابق، ص342.

تحيل كلمة صديق إلى القرب المعنوي، فإذا كان الأزرق صديق هذه الذات فإنّه يحيل إلى طلبها للمعرفة وشغفه بها وولعه بمعرفة أسرار الشعر، إننا إذا أمام محبة غير عادية لفضاء الشعر، لذا عبّر عن هذا الوجد بلفظ الشطح الذي يختزل كل معاني الوجد الفائض بقوته، في مقام المعرفة حينها يغيب العقل... ويتكلم اللسان بغريب القول، ليضعنا بنيس في عمق تجربته مع الشطح الشعري، وهو ما يؤكده هذا المقطع:

كان لوشوشة مترقبة يقرأ ما لا يفهم واقرأ

ما لا يفهم خاطب عصيان قرنفلة جسمي ممسوس

ينخسف [1]

يضعنا بنيس أمام تسمية غير معهودة في الشعر "الشطح" الذي يجعل من الشعر يقول مالا يفهمه الآخر؛ لأنه يؤخذ على غير ظاهره، نتيجة للحالة التي تعتري المبدع لحظة الكتابة وكأن هناك قوة غيبية تمتلك الشاعر وقتها لذا عبر عنه بنيس بقوله: "جسمي ممسوس ينخسف" وهو الشعور الذي يعتريه لحظة ينبثق الأثر أو زمن الكتابة ذاتها، لا يكتب الشعر قبلها ولا يكون بعدها بل في عين الذات واللّحظة، حينها يتحد المادي والمعنوي.

فبنيس كما المريد الصوفي لا يغيّب الجسد بل يجعله جزءا لا يتجزأ من عملية الخلق الشعري، هذا ما ينفي وجود شيء مسبق تستند عليه الكتابة؛ فمن غير التمايز لا يمكن إدراك أحدهما دون الآخر مع احتمالية المحو، ليصبح الكلام شطحا يقوم على بنية السكر الشعري، الذي يغيب فيه المنطق.

إنّه غياب يعكس ظلا مموها ينكشف في كل مرة بصورة مغايرة لصورة ظله السابقة لا يتسم الشعر بالسكون فهو غير ثابت والشاعر دائم التلون والتحول وهو ما يؤكده هذا المقطع الشعري:

لون يحتمل التّكوين رميت الصّوت كريما ها هو يوقظ

سوسنة لم يكترثوا لمداه له أنحاء منتصرات كان صديقا

للدّهشة يلهو أجمل ما يلهو ببدايات الطّرقات لماذا في

---

[1] محمد بنيس، **الأعمال الشعرية ديوان مواسم الشرق**، مصدر سابق، ص343.

الهمسات اكتملوا تلك النّخلة أوّل من علمه أشياء غوايته

أوصاه بحوض ظلال مرتجفات

كان بطيئا مرتبكا يسعى ويخاطب

كان إليها منحدرا

ومسافته

تتعهّد حيرته

قادته طفولة نهر حين أحب أواني الفخار

الزّليج الزّرابي مسك الليل الوشم بقايا

النّغمة والنّجمات[1]

إننا أمام صرح شعري يعيد التصور في مفهوم المعنى، فاللّون عند الصوفية تنقل العبد في أحواله، وتغيره في أوصافه، ولا يمكن للمريد التدرج في المقامات والانتقال من حال إلى آخر إلا إذا نسيّ نفسه وعاد إلى فطرته الأولى، وهو حال الشاعر الذي لا يثبت على صفة محددة، لذا ينفتح على الاحتمال، فبنيس يعيد بناء هذا المعنى وإلا فالنص لا معنى له إذا أعاد تمثّل الدال على حالته الأولى، أو توفر المعنى قبليا.

فالتلون أو التحول أو التبدّل يجعل المعنى الشعري مفتقدا لا نهائيا، ما يؤدي إلى استحالة وضع صياغة شعرية مألوفة، ومن ثم صعوبة إيجاد تأويل نهائي ما يؤدي إلى انفتاح القراءة، إذا فالشاعر في حال تغيّر مستمر، الذي ينعكس على الشعر ويجعله في رحلة متجددة بالمعرفة.

بعد ذلك ينتقل إلى الصوت فيصفه بالكريم؛ أي الصوت الحسن وهو عبارة عن "مخاطبات وإشارات إلى الحق أودعها في كل طيّب، وهو روح الله تعالى لقلب فيه حب الله"[2]؛

---

[1] محمد بنيس، **الأعمال الشعرية ديوان مواسم الشرق**، مصدر سابق، ص340.

[2] عبد المنعم الحفني، **الموسوعة الصوفية**، دار الرشد، القاهرة، ط1، 1992، ص836.

إذا فصوت المريد ينتقل من العالم السفلي إلى العلوي، ومن الشك إلى اليقين، ليطرق أبواب السماء مما قد يدل على استجابة الدعاء عند جمهور الصوفية، أما بالنسبة للشاعر فإنّه يحمل دلالة الالهام؛ وهو استجابة الشعر لصوت الذات فتتكشف الأسرار أمام المبدع، فهو كريم يجود بأسراره على من فهم كيفية الوقوف على أعتاب بابه متسلحا بالسؤال.

فالسطر الشعري الثاني والثالث يؤكد أنّ الكتابة هي أن يقول النص مالم تقله من قبل فخلاصة الإبداع تعني انعدام التوقف، إنه التجاوز الدائم، وهذا ما تحيل إليه جملة "له أنحاء منتصرات"؛ فالإبداع نفسه يغدو حجابا إذا لم يتجاوز القناعات المستعلية على النفس وما يدور حولها، "ما عرف الحجاب، أشرفت على الكشف"[1].

يبدو من ظاهر المقطع أنّه منفصل عن بداية النص الشعري، لكنه متلاحم معه فكلمة اللّون تحيل إلى الأزرق بمدلولاته، الذي ارتبط بالتكوين الشعري القائم على المعرفة والتغيّر، فكما أنّ للصوفية شيخ متخصص يكون معلما للسالك ويرشد المريد ويساعده على فهم الغيبيات ليتدرج في المراتب الصوفية فيما بعد، فهو صوت الوعي للمريد.

إذا يتبن لنا من خلال السطر الشعري الأول أنّ الصوت هو الوعي، لكن بنيس يزحزح هذه المركزية، حين يقول "ماذا في الهمسات/ اكتملوا تلك النخلة أول من علمه أشياء غوايته"، فالصوت هنا مرتبط بالغواية، وقد عبّر عن هذا الصوت بلفظ الدّهشة التي تؤدي إلى الحيرة وهي "علامة الصدق في التجربة"[2]، فبداية المعرفة حيرة ودهشة والغواية مرتبطة بأبينا آدم عليه السلام وخروجه من الجنة فهناك من الروايات من تقول بأنّ الشجرة التي نهى الله تعالى عنها آدم هي شجرة المعرفة وسر الخلود، فالشعر هو الصوت الذي ليس مطالبا أن يكون دائما مقدسا طاهرا مادام الإنسان تتنازعه قوتان الخير والشر لتنفصم وتمحى العلاقة الترابطية بين الصوت والوعي، ويكون الصوت حاملا للمقدنس –على حد تعبير عز الدين جلاوجي[3]، فالتجربة الشعرية لابد أنها ليست أحادية الاتجاه.

هذه المعرفة القائمة على الحيرة لا تأتي دفعة واحدة:

---

[1] محمد عبد الجبار النفري، **المواقف والمخاطبات**، دار الكتب المصرية، القاهرة، د.ط، 1934، ص34.

[2] عامر جميل شامي الراشدي، **النص الصوفي دراسة تفكيكية في نصوص أبو يزيد البسطامي نموذجا**، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2014، ص123.

[3] عز الدين جلاوجي، **العشق المقدنس**، دار الروائع للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2014.

كان بطيئا مرتبكا يسعى ويخاطب

كان إليها منحدرا

ومسافته تتعهد حيرته

في هذه الجملة التي تحمل البداية والنهاية بداية آدم عليه السلام حين علمه الله الأسماء كلها، فقد كانت بدايته في الجنة ونهايته فيها بسبب غواية الشيطان له بأكله من الشجرة المحرمة، في هذه الأسطر الشعرية يعبّر بنيس عن تجربة روحية باطنية، تتخلص فيها الذات شيئا فشيئا من العالم المادي ليدخل في عالم خاص زمنه المطلق، الشعر عملية خلق مستمرة خارج الزمن التجدد الدائم والمستمر في بنية القصيدة نتيجة التجلي الدائم للشعر.

إذا تساءلنا لماذا يستحضر بنيس هذه الحادثة البشرية الأولى، نجدها تلامس ما حدث في المغرب سنة 1981 حين طالب الشعب بتخفيض أسعار السلع وهي ما سميت بثورة الخبز أو الكوميرا أين انهارت القدرة الشرائية، وأصبح الخبز كالشجرة المحرمة لا يستطيع الانسان الفقير الاقتراب منه، لكن هنا قد يظهر الوجه الآخر للإنسان لفعل أي شيء مدفوعا بغريزة البقاء.

ثم ترحل الذاكرة إلى الطفولة أين يستحضر الحياة البسيطة (أواني الفخار/ الزليج/الزرابي...النجمات)، من إرث مادي وطبيعي عبّر عن هذا بلفظ بقايا فلا يخصه وحده بل يخص كل من يعيش في كنف هذا الوطن، حيث يوحدهم المصير المشترك، إذا هذا اللون الذي يعود بالشاعر إلى الما قبل ثم ينتقل إلى الما بعد فالزرابي ... كماديات لا تحيل إلى تجربة حسية بل هي راحة روحية وسلام وبساطة.

هذا الانتقال من الذاكرة الإنسانية إلى القومية لم يأت اعتباطا؛ لأنّ أكل آدم عليه السلام من الشجرة يعتبر أول تحول معرفي، كامتداد لحضور السؤال والبحث عن جدوى المعنى.

ثم يعود الشاعر ليصف لنا المعنى الذي يفتح الطريق نحو المعرفة، مفتاحها الحيرة؛ لأنّ "حيرة البديهة أجل من سكون التولي"[1]، فقد ربطها بالطفولة بما تحمله من معاني البراءة

[1] محمود عبد الرزاق، **المعجم الصوفي**، دار العلوم. جامعة القاهرة، مصر، د.ط، 2014، ص1274.

البداية الفطرة، الاندفاع وعدم الخوف من المجهول، حب التطلع أو الاكتشاف هي سمات أساسية لابد أن تتوفر في الشاعر حتى يتمكن من خوض التجربة الشعرية.

في مقطع آخر يقول بنيس:

وأقول أنا أنتم يعلوني موّال من سهل الشاوية اليوم انبجست

أضواء الحلم ترامت

هيلي يوى

اختطفوا جسمي عضوا عضوا ورمونا في دهليز سريّ لم

ينطق باسمه إنس ولا جان ما جاء في كتاب أخرس في الوطن

العربي بغير قباب أو صلوات خاشعة تنحل على أحباب

الحق مشانق[1]

نلاحظ حلول الذات في الآخر حيث تم زعزعة المعنى المركزي القائم على الفصل أنا والآخر، فأنا تدل على الفرد أنتم تدل على الآخر الجمعي، لتصبح أنا أنتم النحن، لكن لماذا لم يعبر الشاعر عنها مباشرة بضمير النحن؟ كي يعبر عن حالة عدم التمايز مع النقيض الدلالي مع الحفاظ على بنية الاختلاف.

إذا الانتظار الذي كرّس فكرة الوصول إلى الأفضل، لا جدوى منه فقد تحطمت الآمال وانهارت ليكون الحاضر ذو رؤية مشوهة لا يمكن الأخذ بها، هنا تفقد الذات الرغبة في الترقب نتيجة تصور سلطوي للزمن من قبل النظام، وهو ما يؤكده المقطع التالي:

رأس حجم مسافته الناس الفقراء تعالوا يا

أحباب هنا العين اتسعت

حتى ضاقت

[1] محمد بنيس، **الأعمال الشعرية ديوان مواسم الشرق**، مصدر سابق، ص344.

عنها سعة الجسم المجموع المفرد وانتشروا في النّهر

يكون لكم مأوى لا مأوى غير هبوب يأتلف[1]

يعبّر بنيس عن وحدة الانتماء الكلي والمطلق بلفظ عضوا عضوا، وجاء التكرار دلالة على تأكيد هذه الوحدة أو الكتلة؛ بمعنى فردا فردا فالكل شارك في ثورة الخبز، وحين اتخذت السلطة أسلوب القمع، وأخذوهم في سجن مجهول لم تتحرك أي دولة عربية لتساند مطلب الفقراء، بل ولم تصبغ على القضية صفة الشرعية.

واشتد العدوان

بغير قباب أو صلوات خاشعة تنحل على أحباب

الحق مشانق

لم يمارسوا مراسيم الدفن بل رموهم في مقابر منسية، فوصفهم الشاعر بـ"أحباب الحق" ولم يقل أصحاب، للدلالة على شرعية القضية وليضفي عليها بعدا روحيا، وجعل منهم أصحاب السلطة والقوة التي تمثلت في عمق وأحقية هؤلاء الضعفاء في الحياة الكريمة، لهذا وصفهم بالرأس دلالة على التفكير والعقل والحرية، فقال "رأس حجم مسافته الناس الفقراء"، الذين كانت نهايتهم الموت فإن هم فارقوا الحياة فقضيتهم ستبقى حية، لذا وظف النهر للدلالة على الاستمرارية، وما يغذّي الذات المتطلعة للكفاح والتحرر والنّضال، مع الإيمان الراسخ بضرورة التضحية من أجل الآخر، فالموت في سبيل الجماعة فداء والانتصار لها بعث وحياة.

ثم يعود للتعبير بصفة الفرد عن الجماعة التي لا يعرف الخوف طريقا إلى قلبها، فها هو كل فرد:

يهيئ يومه لرصاصة

ورصاصة

جمع رصاص

هل يصالح موته

[1] محمد بنيس، **الأعمال الشعرية ديوان مواسم الشرق**، مصدر سابق، ص344.

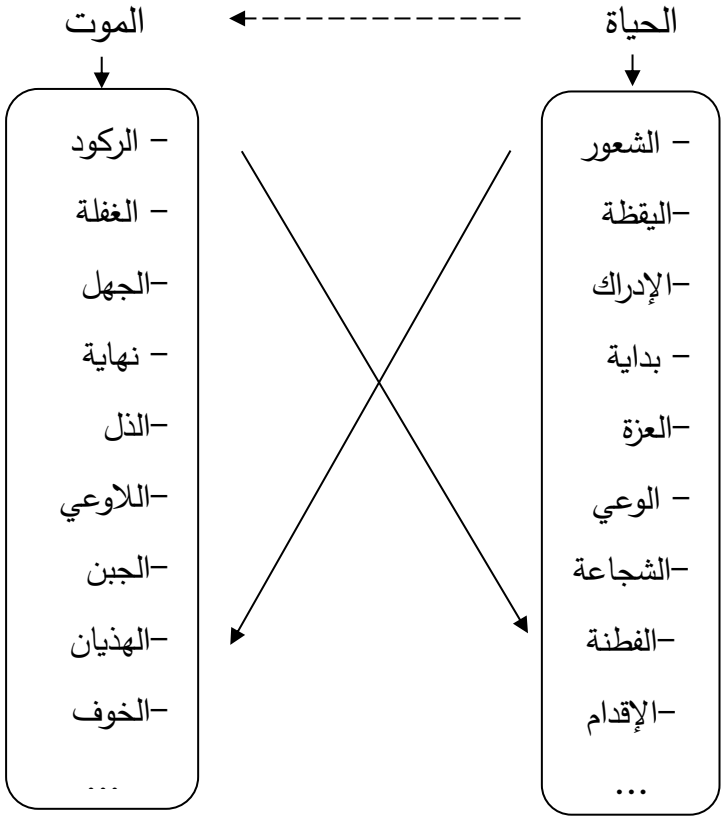
هبّت على شفتيه لفحة قبرها

من فاس

كانت حلكة البارود

تعاين هدمها[1]

التهيئة تدل على المعرفة المسبقة أين تحضر الشجاعة والنضال والتضحية الانتماء والاقدام، ويغيب الخوف والوجل والجبن والأنانية، فتهيئة الإنسان نفسه للموت في سبيل القضية استحضار للحياة، حيث توحي هذه الأسطر الشعرية أنّ العيش بذل موت والموت بعزة حياة.



فحضور أحدهما لا ينفي الآخر، الموت لا يغيب الحياة، والعكس صحيح هكذا يكمن "فعل الأثر La trace، الذي يؤسس لمفهوم الدلالة، وينتج كلما تم إدراك المعنى الذي تحتويه الكلمة أو الجملة، فالجدة تقتضي اسقاط النموذج وتؤكد حق الكتابة في الابتكار، ما يجعل

[1] محمد بنيس، **الأعمال الشعرية ديوان مواسم الشرق**، مصدر سابق، ص345.

الشعر في حركة دائمة تحول بينه وبين الكينونة الثابتة، فالكتابة "تشقق في الكينونة"[1]؛ أي لا يمكن لها الركون أو الخضوع لمعنى محدد، ويفرض التتابع الشعوري نفسه فجملة (يصالح موته) تجعل من اللّغة كتابة انفصام، وتعال عن أي دلالة تدفعها نحو الاكتمال والشمول، وهو ما جعل بنية الاختلاف لا تقبل إدراكها اعتمادا على الحضور/والغياب.

في المقطع الخامس يقول:

في الجهة الأخرى صلصلة ماذا يقرأ هذا الميّت في
حفرته تتدلى الحفرة من هذا الميّت لا تسأل علّقنا سببا
وقتلناهم لن يحتفل الموت بغير الموت تقدم حتى ينشطر
الماء البنيّ فتسكن ريح صباحك إنّ الحضرة بين سبو
ومساء أعزل في بردى تتأرجح حمّل أرضك بالأضواء تهب
على ليلتك الذكرى[2]

يستهل الشاعر المقطع بجملة "في الجهة الأخرى" فلو شاء قال في الجهة، أو في هذه الجهة ليستحضر لنا جهة مغيبة وكأنها مخفية باطنية لا يراها كل الناس، فإذا خضعت هذه الجملة الشعرية لبنية الاحتمال سنتصور وجود شيء غريب مختلف لا يشبه ما هو في الجهة الظاهرة للعيان، لتكون في الجهة الأخرى صلصلة، وهي صلصلة الجرس ويقصد به "الكلام المجمل؛ أي الكلام في مقام الإجمال في مقابل التفصيل، وصلصلة الجرس عند الصوفيين هي الوحي الذي يرجعنا إلى القرآن والجرس باب مقفل فمن فصل مجمله وفتح مقفله اطلع على الأمر العجاب والتحق بذوي الألباب"[3]، إذا فالصلصة وحي وفتح لكل مستغلق فمن عرف حقيقة الوحي وفتح ما استغلق من القول وصل لما لم يصل إليه أحد من قبل.

---

[1] أدونيس، **زمن الشعر**، مرجع سابق، ص19.

[2] محمد بنيس، **الأعمال الشعرية ديوان مواسم الشرق**، مصدر سابق، ص348.

[3] سعاد الحكيم، **المعجم الصوفي، الحكمة في حدود الكلمة**، مرجع سابق، ص253.

فصلصلة الجرس محمولة على الصوت الغيبي، أو المعرفة والرؤيا، فالذات في حالة رؤيا وعروج مستمر، كما أن للجرس هالة قدسية عند المسيحين، فيه يتم إعلان موعد الصلاة كل يوم أحد فصوته المتكرر يمثل استجابة لصوت النداء الإلاهيّ.

هكذا تغييب كل معاني التدنيس ويحضر ما هو روحي طاهر ليكتسي صفة المقدس ويتماثل صوته مع صوت الروح فيحيل إلى فضاء العالم العلوي، وصوت الجرس بالنسبة للشاعر الذي يحمل معنى الوحيّ والقداسة، هو صوت خفي وفي هذا المقام يمكن أن نربط صوت الجرس بالإلهام الشعري.

وهذا المقطع لا يكتفي بتقديم دلالة بعينها بقدر ما يحمل رؤيا شعرية تتجاوز الظاهر إلى الباطن، فالجرس عماد شعرية بنيس والأساس الذي تقوم عليه، فالإلهام وحده القادر على أن يهيئ الإقامة في فضاء الانبثاق والاشراق، ولا يمكن الوصول إلى هذه المرحلة إلا بعد تخطي الحياة والإعلان عن حياة أخرى، ولا يكون ذلك إلا بالموت لذا لم يأت الربط بين الصلصلة والموت عبثا.

فحضور الموت يغيب الملذات ويفقد الأشياء المادية قيمتها وبريقها، وحين تتقدم كلمة حفرة بدل قبر(دلالة على المكان) على كلمة الميّت فإنّ الشاعر يسلّط عليها الضوء، فهو يعيد الأشياء إلى أصلها، الميت الذي يقرأ غائب عن الحياة العادية، تغدو الحياة بهذا المعنى اكتشافا ومعرفة، والشعر تجربة تتعانق فيها الشهادة بالموت، فهو عمق يغير يتخطى لكي يحيا؛ لأنّ الشعر الحق لابد أن يموت بجسده العتيق لكي ينبثق من جديد ويكون قادرا أن يعيد للغة عذريتها، والربط بين الالهام والذات المبدعة تأكيد على عدم انفصال التجربة الروحية والجسدية.

الأولى متمثلة في الخلاص من النموذج الشعري لتكون الذات في حالة رؤيا دائمة وبالتالي يبقى الشعر بكرا، والثانية تجسيد لهذه الرؤيا كتابة، لذا لا مكان لثنائية المقدس والمدنس بل يتعاضدان فالجسد لا ينفي حضور الروح ولا الأخيرة تنفي رغبة الجسد، فلا يعيش الشاعر لحظة انفصام لأنّ ينتج الشعر في لحظة تكامل.

يصبح الشعر صوت الحق الذي يريد له الشاعر أن ينفك من عقاله ويكسر قيود المادة ويتحد بالجسد ويسمو بالإنسان، بالثورة ضد التقاليد الشعرية، فالجملة الشعرية "ماذا يقرأ هذا

الميت في حفرته" تجعل من المعرفة مرتبطة ببنية السؤال، والقراءة مرتبطة بالمعرفة، وهو السبيل للخروج من الركود، والذي عبر عنه بلفظ الموت، "لن يحتفل الموت بغير الموت"؛ لأنّ هذا السكون لن يأتي منه التجديد، فلا بد للمبدع أن يكون جريئا قادرا على المغامرة، وفتح أبواب المستحيل، لذا دعا الشاعر إلى التقدم إلى غاية انشطار الماء البني.

-اللون البني ⟵ الأرض ⟵ العطاء، الولادة، الحياة...

الماء+ الأرض= الكتابة

إذا الكتابة الحداثية عملية تحرير للنصوص من نظمها المعرفية الماضية والحاضرة، المعرفة الشعرية بهذا المعنى ليست تلقينا، وإنما هي استقصاء بلا نهاية لنص بلا نهاية، فالنص الشعري نهر دائم الجريان، أو ينبوع مفتوح أمام الجميع ليقرِؤوه تبعا لتجاربهم، لتكون الكتابة نفي للصور الشعرية السابقة المستقرة في الأذهان.

1-2-2- موسم الحال

ينقلنا الديوان من موسم إلى آخر مع شاعر يتدرج في المعرفة الشعرية، الشعر شغف يسكن الروح، صوت غيبي لا يهدأ أبدا، فبعد أن عرّفنا بنيس بماهية الشعر ووقفنا على مقاطع اتخذت من الاحتمال والمحو بنية لها، لتعرفنا بأنّ الشعر تجاوز دائم، ما يعني أنّ الاستقرار مسكون بالمغادرة التي لا تنفك عن التشكيل سعيا للوصول إلى نقطة لابد من تجاوزها، فيما تقع هذه النقطة في تداع دائم بلغتها وهو ما يحول دون تطابق الذات مع قصديتها ويحرر تقييد المعنى في لحظة عابرة بانسيابه من مدلول إلى آخر، لاستنطاق الوجه المطموس فيه.

رغم أن المعنى كالجمال عالم لا متناه يقع تحت سطوة الاستعارة، التي يبث فيها بنيس استعارة أخرى ففي قلب كل مجاز مجاز آخر، ولملامسة المعنى علينا الحفر في طبقات الهذيان والعمل على تفكيك وحدة الكلمة التي تكون عرضة للاختلاف والتعدد، فلا وجود لكلمة تحمل معنى أو قصدية بعينها.

فالكلمة الواحدة تتلون مع كل قراءة، والشاعر كالصوفي الذي يعيش حالة من التجاوز لأنّه في كل لحظة تغمره أحوال جديدة، وفيوض من المعرفة ونقرأ أحدها في هذا المقطع:

سمعت كلّ شيء من نسيانه ينهض ها هي البسيطة احتفت

بوقع هالك وها هي الهدايا تعبر الأنهار تمتد سريعا من

أمير لأمير والمكوس وحدها تشّد هذه الرؤوس بالمياه والدماء[1]

يقوم هذا المقطع على وحدتين أساسيتين هما: السماع والفيض؛ فالجملة الشعرية "سمعت كل شيء" تحيل إلى المعرفة والشمولية؛ وهو ما يذهب إليه جمهور الصوفية فأول مراتب تلقي المعرفة وأهمها هو السمع، لا يتم فهم والوصول إلى كنه الأشياء؛ لأنّ الحقيقة ليست معطاة مسبقا، لذا لا بد للشاعر أن ينصت لصوتها، ليصل إلى السر وهو الفيض الذي ينعم به الله على السالك(الشاعر) لتصير الموضوعات رموزا وصورا، فيعيد الشعر اكتشاف الواقع من خلال إدراك العلاقة السببية بين الشيء والمعنى، وبين المعنى ومعنى المعنى، لتصبح غاية الشعر الوصول إلى المعاني التي لا تعترف بالحدود.

يسعى بنيس إلى امتلاك التجربة ومن ثم إعادة خلقها، فهو حين يقول "ها هي البسيطة احتفت /بوقع هالك وها هي الهدايا تعبر الأنهار تمتد سريعا من /أمير لأمير والمكوس وحدها تشّد هذه الرؤوس بالمياه والدماء، فإنّه يعبّر –بطريقة فريدة– عن الضريبة التي أثقلت كاهل الشعب، فإن كان الحكام ينعمون بحياة ملأها الرفاهية، ويتبادلون الهدايا فإن الشعب يكافح من أجل توفير لقمة العيش، ويبذل في ذلك من دمه، فلا عجب إذا وجدناه يعيش حالة من الرفض واستنكار الواقع المعيش:

إليّ أيها الرنين

إليّ يا شوارع الرّفض ويا طفل الأنين [2]

يبحث الفرد من خلال تمرده على جدوى الذات من وجودها، فبالرفض يتأسس وعي الأنا بذاتها في الواقع العربي، ويستهل الشاعر كل سطر شعري بلفظ "إليّ" تعبيرا عن احتواءه لما يعيشه الفرد من قهر وشعور بالدونية، كما يتبنى رغبة الشعب في خلق معادل مناسب للحياة، إنها ثورة الإنسان على الفقر والجهل، فالشعر يسعى وراء واقع يحاول أن يدرك تعقده أكثر فأكثر، فلا تكمن قدرة النص الشعري على تمثل الواقع بمعطياته الحسيّة، إنّما على

---

[1] محمد بنيس، **الأعمال الشعرية ديوان مواسم الشرق**، مصدر سابق، ص355.

[2] المصدر نفسه، ص355.

الامتداد بجذوره في الحياة، واسترجاع طاقته الفطرية في بعث ظواهرها، وتوجيه العقل إلى ما وراء الأفق الإنساني، والتوغل في المطلق.

هو البعيد هلل الصبيان وارتموا في الماء هل أصابعي

انحنت على البياض قرأت صرخته أحيت هوامش نسوها

عندما يتم غسق هل القرون تستعيد نخلها ترسم زرقة سبو

ليبصر المجنون بين قدح الفخّار والنوم يدا لم يذكروا

كيف ألقى بها السّراج سقطت رعشتها ورحلت وحيدة مع النداء [1]

ينهض هذا المقطع على تشافع المبنى الشعري واستجابته لصوت ضمير المبدع، الذي يحاول الدخول إلى عمق القضايا الإنسانية، فيرصد الطفولة التي لم تتلوث بعد بالفساد ولم تعرف قساوة البشر، فجملة "هو البعيد" تحيل إلى شيء بعيد عن المنال وكلمة هلل تدل على الفرح، فيعبّر المبدع عن استجابة جسده لرغبة النفس في الكتابة، فاليد كتبت وترجمت صرخة هذا الطفل وبها أحيت النّداء البريء المهمش، على غرار الذين لم يستجيبوا لصوته؛ لأنهم كانوا يعيشون حالة من الغفلة والتي عبّر عنها بكلمة "النوم".

فعلى مرّ الزمن ظل سبو النهر الذي تذوب فيه المواجع، له القدرة على الاحتفاظ بذاكرة الطفولة، وهو نهر يجري في المغرب من جبال الأطلس المتوسط، ويحيط بمدينتي فاس والقنطرة من الغرب والشرق ويلتقي مع نهر فاس في السهول مشكلا سهلا خصبا صالحا للزراعة، وربطه بالزرقة إنما هو من باب الإلهام والمعرفة التي لا تنضب، ما يدفع بالذات الشاعرة إلى حنين متزايد إليه، لتكشف عما في جعبتها من أحلام تتفاعل ضمنها الطفولة بدهشتها، فتقف الكتابة على أعتاب زمنين ماض ومستقبل تؤلف بينهما اللّحظة الراهنة، يحيل إليهما حضور نهر سبو، هذا الزمن الجديد وما يدور في عالمه من هزات وارتجاجات، تتصل الذات بالنهر وتعلن انتماءها الكلي والمطلق ....

الماء يرمز لكل خلق وتجدد تشهده دورة الحياة، ما يعنيه ذلك من إيحاءات زمنية ومكانية متواترة تفرضها حركة الطبيعة ذاتها وحيوية عناصرها ومكوناتها لبعث منشود.

---

[1] محمد بنيس، **الأعمال الشعرية ديوان مواسم الشرق**، مصدر سابق، ص356.

يقول في مقام آخر:

علمني الماء التقاط لغة المعادن شهوة المواجهة صعود اليد

الوحيدة لم يكن لي اختيار آخر في كبريائي تبعت ما

نطقت به قيعان النّهر فتشت عن ازرقاق العبارة حالة

صاحبتني الحكمة والمعرفة

نلاحظ أنّ:

-صعود اليد ⟵ حضور الجسد

-ازرقاق العبارة ⟵ استجابة الروح للمعرفة الشعرية

إذا سلمنا أنّ الماء سبب النماء والخضرة وإعادة الحياة للأرض فإنّ هذه العلائق تحيلنا إلى أسطورة في الديانات القديمة أعطت قدسية وهالة خاصة للماء، بل ومنحوها آلهة مسؤولة على الخصب والنماء فكانت عشتار عند الأكاديين و إينانا عند السومريين التي تعني آلهة السماء، فيضفي بنيس على الشعر هالة من التقديس وكأنه وحي سماوي أو طاقة عليا غير معروفة المصدر، ويذهب إلى تعظيم هذه التجربة ليخلق لها فضاء خاصا عبر امتصاص الطاقة الأسطورية ليكون نهر سبو مصدر الخصب والنماء، فهو يحاول هدم النصوص الغائبة وبناءها وصياغتها ليكسب الشعر القدرة على التجدد وتوالد الدلالة، ويكون أرضا خصبة تحمل أجنة المعرفة والقدرة على اختراق الزمن وتخطي المكان.

فالقراءة العميقة لهذه الأبيات الشعرية تكشف لنا عن العشق الشعري؛ لأنّ الشعر قوة غيبية لا صنعة وتكلف فيه تمتزج الروح بالجسد لتطوف بالكون وتتوحد به، ليصبح رؤيا كونية منفتحة على التجربة الإنسانية، تجربة عميقة ضاربة في عمق التاريخ (قيعان النهر) رافضة للقيد ويصبح الشعر أرضا خصبة يعشقها الشاعر ويتحمل في سبيل ذلك المشقة والتعب، ويكابد الأهوال، فالنص الشعري أرض خصبة محملة بالمعاني.

1-2-3- موسم الحضرة/ موسم الموت

وقد تم الجمع بين الموسمين لما يوجد في نصوصهما من تقارب والتحام.

الحضرة مصطلح صوفي يطلق على مجالس الذكر الجماعية، والتي يؤديها مجموعة من السالكين يكون على رأسهم شيخ عارف بالطريقة؛ يعمل على تنبيه الغافلين ويحرص على الوصول إلى لحظة الصفاء وهي سبب لحضور القلب "في حضرة نور الأنوار ينطفئ كل نور بما فيه نور الذات كذات"[1]، فالذات لا يتحقق نورها إلا إذا اتصلت بمصدرها، فما يميز الذات هو العقل لكنه يصبح طوع الوجدان فينعتق من كل قيد وهو ما تترجمه الأقوال المتناسبة مع الأحوال لأنّ الحضرة رهينه الحال.

يقول الشاعر:

لما الماء أتاها فاغتسلت بالنّار غشيت الحرقة في ليل

الرغبوت

أيتها العزة طوفي اكتملت أعضائي ذاكرة لم تمهلها أخبار

جالسها رأس قطعوه على أعشاب سبو [2]

إنه الوجود الشعري باعتباره تصورا حيا، ماء الكتابة الذي يبعث فيها النبض والفتوة فلا تعلوها تجاعيد الهرم مهما تقادم الزمن، وما يبقي جذوة الكتابة مشتعلة اغتسالها بالنار، التي تتصالح مع الماء لتحافظ على نظارة الشعر، أين تزول الحدود وتتماهى وتمتزج، فالشعر ثورة متقدة وهو ما يدل عليه الاشتعال المستمر(النار)، هي الشوق وحريق يشب في قلب السالك وهو الشاعر، فمن الاحتراق تعلن الكتابة عن ميلاد وبعث لا يتم إلا في هدوء وسكينة أين تكون الرغبة جامحة، وقد عبّر عنها الشاعر بالنحت اللّغوي الرغبوت على وزن اللّاهوت، الناسوت، الجبروت، الملكوت، ليضفي عليها صفة القدسية.

---

[1] أرثور سعدييف وتوفيق سلوم، **الفلسفة العربية في الإسلام، الكلام والمشائية والتصوف**، مرجع سابق، ص313.

[2] محمد بنيس، **الأعمال الشعرية ديوان مواسم الشرق**، مصدر سابق، ص373.

ثم يدعو النفس إلى الاتصاف بالعزة؛ لأنّها سبيل الكمال الإنساني، غير أنّ الآخر يفرض رأيه بسلطته وقوته فلا يترك للفرد مجالا للتفكير (رأس مقطوع)، وهو ما يؤكده في موسم الموت حين يقول:

حان الوقت

حان الوقت

لمحت جناح الكتابة يعبر من غيمة تركت ظلها

على تعب يتوهج في دمي كبرياء

تحن إلي إذا ما جئت أرمقها

صفات تجالسني في الخفاء

لعلي حين أرافقها

أرابط بين انفراط السؤال وحمى النداء [1]

عندما يخرج الشاعر من عين الذات يكون ما يراه بين الممكن والمستحيل، فتخرج الأنا من حيّز الوجود المادي إلى آخر روحي، لا يتحقق هذا الخروج إلا بالموت الذي يأخذ معنى التحرر من سلطة المادية، حينها يغيب عن نفسه ويحضر في لحظة هاربة أين يستشعر المبدع المعنى لكن يصعب القبض عليه ومن ثم تدوينه، فكلام الروح مختلف تماما عن كلام العقل، والشعر عند بنيس معرفة تتخطى حدود العقل ولا تعترف بالنهائي والوصول إلى حد معين، لتكون بنية الغياب مطوية في الحضور، وتتشكل الحروف وفق نسق يستمد شرعيته من المعرفة الروحية متحدة بالجسد، فالرسم إشارة إلى وجود معنى خاضع لبنية الاحتمال.

هكذا تقوم المعرفة الشعرية على الحضرة التي تتأسس على حضور القلب والانصات إلى النداء، والذهاب بعيدا وراء حجب السر، يقول بنيس في المقطع الثاني:

يغيبني هدير خارج من صلب هذا الترب يهتك ستره

الصمت ليطوف بجانب الحيّ المسيج هاج رأسي

[1] محمد بنيس، **الأعمال الشعرية الكاملة مواسم الشرق**، مصدر سابق، ص383.

يا نداء الأصفياء تسربت أفواجك

الأولى منازل غيمة وتحولت مدن الغبار رصيف أيام مطوقة

بصوت الفقر تجتمع الخطوط تراءت الأسماء في أذني

على بعد السياج عرفته فارتجت الكلمات خالطني هديرك

غادرتني العين سارت نحو مرتفع الفجيعة حدقت وفتحت

باب الجمر بالبيضاء جاء النوح مشتركا وعم اللّون أزرق

عاد اللون أحمر غادرتني العين داست جبهتي انفجرت [1]

يعمل الكلام الشعري على تغييب ذات الشاعر وهو يطلب لحظة الصفاء، ليلامس فضاء الكتابة، وقد عبّر عن الكلام بالهدير لقوة وقعه على قلبه؛ لأنّه نابع من الروح لكن الشاعر لا يقول أنه نابع من الروح بل من (صلب هذا الترب)؛ أي من الإنسان روحا وجسدا وهو مجاز مرسل علاقته على اعتبار ما كان، هنا لا يفصل الجسد عن الروح، فإذا كان الصوفي في تجربته الروحية يعرج بالروح ويسمو بها عن الشهوات والرغبات، ويترك الجسد الذي ينزل به إلى درك المدنس فإن بنيس في تجربته المعرفية يعرج بهما معا؛ فاليد والجسد يترجمان ما جاءت به الروح في لحظة صفاءها، ولا تكتمل إنسانية الإنسان إذا غيّب أحدهما عن الآخر.

ولا يصل المبدع إلى مرحلة تلقي الإلهام إلا بالإنصات إلى الصمت، أين تغادر العين البصر ولا يبق إلا البصيرة التي ترى مالا يراه غيرها، بعدها تأتي المكاشفة التي لا تحتاج إلى دليل ليكون في "حضرة المشاهدة التي ينتفي فيها الشك والشبهة"[2]، والنص في محموله المعرفي يرتكز على الحضرة والعشق الشعري، فالحضرة أولى خطوات المكاشفة وبنية الخروج تحمل الدخول، فيظل الشاعر ينتقل من حال إلى حال، فلا خروج من عين الذات إلا بعد الدخول فيها.

---

[1] محمد بنيس، **الأعمال الشعرية الكاملة مواسم الشرق**، مصدر سابق، ص384.

[2] عبد الكريم بن هوازن القشيري، **الرسالة القشيرية في التصوف**، تح: معروف زريق، دار الجيل، بيروت، ط2، 1990، ص148-149.

-دلالة توظيف الشاعر للألوان:

-الأبيض ←النقاء، المقدس، الجمع بين المتناقضات لأنه مكون من جميع الألوان

-الأحمر ←القوة، الشغف، الجرأة...

- الأزرق← الحكمة، المعرفة...

فلو ربطنا بين هذه الأقانيم الثلاثة نجد أن الشاعر يعبّر عن أرض الشعر التي تتصف بكل ما يحمله اللّون الأبيض من صفات، فهو لون محايد يحمل في جوفه المتناقضات وهو ما يجب أن يكون عليه الإبداع، الذي يحركه الشغف والتجاوز للوصول إلى المعرفة.

يقول في مقام آخر:

ناديت سؤالي منفردا وتغطيت

بخبيء الصوت كأني أختار

لونا لتعاليم الدّهشة حتى غشيتني النار

فتذكرت الأحباب

تذكرت بلادا ثم تذكرت [1]

يجعل بنيس للشعر خصوصية فردية فلكل شاعر بصمته التي تميّزه عن غيره، وما يخلق هذا التفرد هو السؤال وطبيعته (أسئلة فلسفية، وجودية، معرفية، علمية...)، ومداه (سطحي، عميق محدود، نهائي، لانهائي...)، إذا فهو وقود الكتابة ناقلها من عالم إلى آخر، فالدهشة والحيرة علامة التجربة الصادقة، وكل نص يكتبه هي انتقال من حال إلى حال.

1-2-4- موسم الصّفات

هنا تسقط العلاقة السببية بين الأشياء والأسماء، لتكون الكلمة للصّفات، وهي أعلى مرتبة من الاسم ويرى المتصوفة أنّ "لله صفات هو بها موصوف من العلم والقدرة والقوة والعز

[1] محمد بنيس، **الأعمال الشعرية الكاملة مواسم الشرق**، مصدر سابق، ص386.

والحياة والإرادة"[1]، فالحركة التجديدية التي يمارسها بنيس تحاول الخروج من ضيق المسميات إلى فضاء الصفات، أين يخلق الشاعر عالما من الرؤى، يوشك به أن يبتعد تماما عن المصطلحات، يقول محمد بنيس:

شدني عمر إليه وأيقظ الأيام في كتفي وسمى برزخا وجهي
وما إن قمت خاطبني بقامته وسمرته وعين لم ترافق غير
أهل الحق في الأسرار جهرا أقبل الأحباب واكتملــت
شروط الحضرة التفت إليّ يد يظل الريف يعمرها وغسان
يزيح الليل عن صدر العشيقة صحبة المهديّ من قال إنّ
صديقنا عبد اللطيف يجيء من أزهاره ريحانة يضع النشيد
على البسيطة [2]

يتأسس هذا المقطع على ركيزتين أساسيتين هما الزمن والمكان:

أ- الزمن

إذا كان النقاد يأخذون معيار الزمن حدا فاصلا بين الشعر الحديث والقديم، من أجل وضع حدود واضحة تفصل بين المراحل الشعرية المختلفة، فإنّ بنيس ينسف هذا الاعتقاد؛ لأن فكرة الجديد ذاتها قديمة قدم الشعر فهو إذا "إلحاح يرتبط بتأكيد جذرية ثورة القصيدة"[3]، فعلى مرّ الزمن تميّزت كل حقبة بثورة غيّرت ما غيرته في البنية الشعرية، لتنصهر الأزمنة مع محمد بنيس لتكون زمنا واحدا زئبقيا منفلتا، يصعب الإمساك به، يكون خارجا عن نطاق الذات لأنّ الكتابة لا تولد عنده إلا إذا كانت الأنا غائبة عن نفسها وعن ما يدور حولها، وتعيش حالة من السكر الشعري.

---

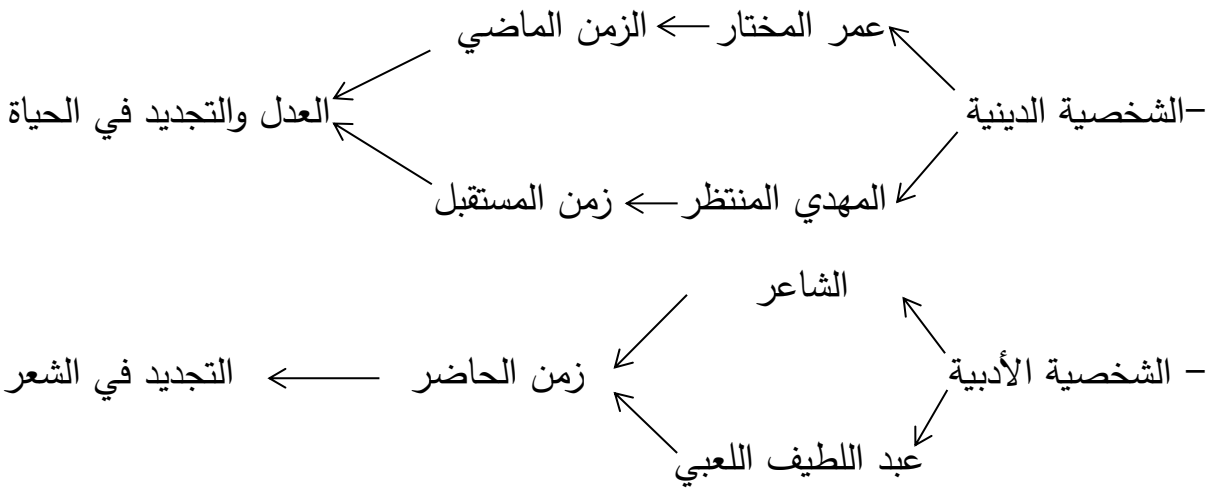
[1] أبو بكر محمد الكلباذي، **التعرف لمذهب أهل التصوف**، تحقيق: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط1، 1993، ص48.

[2] محمد بنيس، **الأعمال الشعرية الكاملة مواسم الشرق**، مصدر سابق، ص405.

[3] جابر عصفور، **معنى الحداثة في الشعر المعاصر**، مجلة فصول، ج2، ع4، الهيئة المصرية للكتاب، 1984، ص35.

فالمتأمل في هذه الأبيات يجدها متصلة بالنص السابق ففيه يصف لنا الحضرة الشعرية والتي تتماس والحضرة الصوفية –كما سبق شرحها–؛ فشيخ الحضرة هنا هو عمر المختار الذي وصف بقامته، التي تدل على الهيبة والوقار فعبارة (شدني إليه) تدل على الحزم والشّدة، والجديّة والبعد عن التراخي، و(أيقظ الأيام) تعبّر عن بعث اليقظة والادراك والانتباه، أما (في كتفي) تدل على أنه رغم شدته وقوته إلا أنّه يربت على كتف الشاعر، في إشارة إلى لين الجانب، مما يجعله يجمع بين قسوة وحزم المعلم وحنان ورأفة الأب.

فالجملة الشعرية "أقبل الأحباب واكتملت شروط الحضرة" وهي وجود شيخ عارف والسالكين، لكنها ليست حضرة صوفية بل أدبية شعرية، الشيخ العارف فيها هو عمر المختار والسالكين هم ذات الشاعر وعبد اللطيف اللعبي شاعر وكاتب ومترجم مغربي، والمهدي المنتظر وهو "المنقذ أو المخلص أو المهدي حيث الأرض سوف تملأ حرية، وعدلا وجمالا بعد أن ملئت ظلما وفسادا"[1]، كل هذه الشخصيات تحمل دلالات كما هو موضح في التمثيل التالي:



إذا فكل تجديد في الحياة لابد أن يقابله تجديد في الشعر، فالأول قام على مبدأ نشر العدل والقضاء على الظلم والجور والفساد، فحين تسود هذه القيّم يمكن للإنسان أن ينعم بحياة هادئة تمكنّه من الإنتاج والعطاء، ليطور من ذاته ومجتمعه، فكل من عمر المختار(الماضي) والمهدي المنتظر (المستقبل) يمثلان مبدأ التجديد الإيجابي الذي لابد منه، فالقيم التي يدعو كل منهما إليها غير قابلة للمساومة متجذرة باقية ما بقيّ الإنسان، الأمر ذاته شعرا فرحلة

[1] علي حرب، **هكذا أقرأ ما بعد التفكيك**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص277.

بنيس نحو التجديد لا تنفي الماضي بل لا يمكن أن تكون هناك رؤيا مستقبلية إلا إذا كانت جذورها ضاربة في التاريخ، لذا يرى بضرورة صهرها في اللّحظة الراهنة؛ لأن الإنسان لا يملك من حياته إلا حاضره والشاعر بإبداعه قادر على صهر الأزمنة بأبعادها في ثقب أسود لانهائي.

ولو عدنا إلى توظيف المبدع لكلمة "برزخ" وهو الحد الفاصل بين مكانيين أو حياتين، وهو مرحلة بين الموت والبعث، يقول الله تعالى ﴿ وَمِن وَرَائِهِم بَرْزَخٌ إِلَىٰ يَوْمِ يُبْعَثُونَ ﴾ سورة المؤمنون/ الآية 100، ويرى جمهور الصوفية أنّه مرتبة فكرية إدراكية، وهو العالم الذي تنتفي فيه الأضداد ليس فيه نوم أو استيقاظ، ولا جوع فيه ولا شبع، ولا يتميّز البرزخ بالتقابل لذا كانت قدرته على الفصل فالدنيا تقابلها الآخرة وهو الفاصل بينهما، كما يتميز بالوصل، لأنّه يصل بين عالم الحياة الدنيا والآخرة وبين دار العمل ودار الجزاء.

فحين يقول الشاعر: (وسمّى برزخا وجهي) هنا لا يقصد التسمية بمعناها السطحي فالقراءة العميقة لهذه الجملة الشعرية تكشف لنا أنّ البرزخ –الذي يأخذ معنى الوصل والفصل– هو الشعر وهو وجهة الشاعر، الذي يملك القدرة على خلق صور شعرية وصيغ بلغة ايحائية لا تقوم على الثنائيات الضدية، فكل بنية تنطوي تحتها بنية أخرى فلا يتحقق الغياب إلا بالحضور، ولا الصحو إلا بالسكر ولا الموت إلا بالحياة، ليكتب النص في لحظة يطلق فيها العقلي والذهني وتتكلم الذات بلغة الروح.

هذه اللّحظة التي تصل الإنسان بعالم الممكن أو المستحيل، وكلما يبتعد الشاعر عن العالم الواقعي يتوغل في عالم التجليات، حيث يفقد المنطق البشري فعاليته، لذا المغامرة الشعرية انتقال إلى عالم مبهم وتدمير مستمر للقيم الجامدة وسفر إلى عمق الذات البشرية، هذه المرحلة الانتقالية عبّر عنها بنيس بالبرزخ لأنها تحمل صفاته.

ب–المكان:

لعل الحضرة الكبرى تتم اليوم في كهف

تبارك عمقه وسراجه عمر يرافقني وفي قلبي تتوهج صورته

قوسا يفيض مساحة زرقاء وصاني بأحبابي ولما هم كفي

بالسقوط ترجلت قسماته وأعـاد لي صوتي وجمّلنـي

ورافقني إلى صحوي [1]

بعد الزمان ينتقل الشاعر إلى ذكر مكان الحضرة وهو الكهف، ليتركنا نتساءل لم الكهف تحديدا ولم يختر مكانا مغلقا آخر كالبيت أو فضاء مفتوحا كالصحراء...، فقد يتبادر للذهن –في الوهلة الأولى– الصورة النمطية الراسخة عن الكهف الذي عاش فيه الإنسان البدائي، ولكنه هنا يمحو لنا هذه الصورة لتحل محلها دلالة أخرى، تنتفي فيها الأبعاد الهندسية وتحضر أبعاد فكرية روحية، فهذا المكان "طاقة تحفظ وتصون الأشياء والأشخاص والأفكار.. والكهف إعلان استشرافي عن ميلاد حقيقي لفكرة (...) وهو يسبق المرحلة الروحية بل هو تخف لها(...) هو حجاب لها(...) هو غطاء لعيون إبصار واستبصار عظيمين تتناسب درجة الميلاد وقساوة الحمل في الكهف وآلامه"[2]، إذا هو المرحلة التي تسبق ميلاد الأفكار المختلفة المتفردة، ففيه تتكون البدايات من أفكار جديدة قبل أن تخرج للعلن، التي تمر بمراحل التكون التي تشبه تكون الجنين في بطن أمه، فلا يمكن أن يخرج للنور والحياة إلا اذا اكتملت رحلة نموّه، وكذا بالنسبة للكتابة التي تمر بمراحل لا يمكن تخطيها حتى تتوهج شمس المعرفة الشعرية.

هذه الفترة الكهفية مرحلة لابد منها "ولا يعد إنسانا قابضا لقبس من الحقيقة أو طيف من حق(...) من لم يمر بمرحلة أو مراحل كهفية في حياته الفكرية والروحية(...) في الكهوف تعلمت الإنسانية بداية نشأتها(...)، فكل حركة تهدف إلى البزوغ إنها بحاجة إلى المرور بمرحلة كهفية قبل الانتقال مباشرة إلى مرحلة روحية شاملة"[3]، فالرحلة الشعرية عند بنيس لابد أن تمر بهذه المرحلة وهو ما تدل عليه جملة "تبارك عمقه":

–المباركة ⟵ الخلوة ⟵ التأمل ⟵ المعرفة

فما من نبيّ من أنبياء الله إلا وقد مر بطور كهفي "كان يونس عليه السلام بحاجة إلى مرحلة كهفية لينظم فيها أمر رسالته التي خيل إليه –مع عصمته– أنها انتهت إلى طريق مسدود ... فكان كهف الحوت تمكينا له من إدراك حقيقة الروح (الرسالة) ومر يوسف عليه

---

[1] محمد بنيس، **الأعمال الشعرية الكاملة مواسم الشرق**، مصدر سابق، ص405.

[2] حسين زيدان، **شاهد الثلث الأخير، قصائد ويليها عودة حي بن يقضان ونهار لأهل الكهف**، اتحاد الكتاب الجزائريين دار هومة، الجزائر، ط1، 2002، ص 76.

[3] المرجع نفسه، ص 77.

السلام بكهفين كهف الخفاء (الجب) وكهف الجلاء (السجن)... وجبل الطور في رحلة موسى عليه السلام الذي اعتكف ثلاثين يوما وزاد عشرة"[1]، وغار حراء ميلاد الرسالة النبوية الشريفة للنبي محمد صلى الله عليه وسلم قبل أن ينزل عليه الوحي، فقد كان يتعبد ويتأمل وحيدا في هذا المكان، ليأتي بعد ذلك بمعجزة القرآن الكريم، الذي كان بداية ثورة فكرية دينية حطمت أصنام الجهل، إذا فالكهف في سياق النص الشعري يحمل دلالة التفكير الصارم والصادق في التجديد الشعري؛ لأن المرحلة الشعرية لابد أن تمر بمرحلة كهفية يتم فيها غربلة الماضي (التراث)، فالكهف مقدمة للحقيقة لا وجود لحقيقة واحدة لشيء واحد بل هناك حقائق لذا الكلمة عند بنيس لا تحمل وجها أو دلالة بعينها بل هي متعددة متفرعة.

فالكتابة الشعرية لابد لها أن تكون ثورية كونها تعمل على تجديد نظام اللّغة، وذلك حين تعيد النظر في العلاقة بين الأشياء والكلمات، فلا يكون الشعر ثوريا إلا إذا حمل رؤيا بلغة لا تعرف الشيخوخة إليها سبيلا، ليعمل على مقاربة الأشياء بحساسية متجددة، فبعد كل مرحلة كهفية ميلاد لشيء مختلف، وما يؤكد أنّ الشاعر مرّ بهذه المراحل قوله "ورافقني إلى صحوي".

هكذا يتجاوز الشاعر الكهف بتسميته والعلاقة السببية بين الشيء واسمه، فهو ليس مقبرة وإلا كان مدلوله العدم والفناء والنهاية، بل هو ما قبل البداية الفترة التي تتسم بالتمحيص والبحث ليخلق له صفات تميّزه وتجعل منه المقصود دون غيره، عبر العمل على محو الصورة الأولى الراسخة في الأذهان، وإبدالها بصور جديدة لا تخضع للمنطق الصوري، ليتم إدراجه في نسق رمزي جديد منفصل عن دلالته الأولية الحسية، يصبح الشعر تجاوز الممكن لصناعة اللّغة الشعرية التي تحطم القواعد المتعارف عليها في الربط الصوري بين الأشياء والأسماء ما يجعل النص الشعري مفتوحا على التلقي.

-وبناء على ما سبق فإنّ الشعر يتسم أو يتصف بـ:

-الانفتاح: على الماضي بتراثه، والمستقبل بتطلعاته والحاضر بامتلاكه للحظة.

-اللاّنهائي: من حيث الكتابة والتلقي؛ أي الممارسة والتأويل.

---

[1] حسين زيدان، **شاهد الثلث الأخير، قصائد ويليها عودة حي بن يقضان ونهار لأهل الكهف**، مرجع سابق، ص79.

-كلام الروح والجسد: ليكون رمزا وإشارة، ينطلق من الإنسان ليعود إليه.

-المعرفة: فالكتابة الشعرية محركها السؤال والرغبة في البحث عن صحيح الشعر الحقيقي لا يختاله الزيف، فهو لا يبحث عن الجدة في ذاتها؛ لأنها رحلة في المرئي وإنما رحلة الشاعر في المخفي، فالجديد غاية الشعراء المتمردين، والتجدد هو فرصة بنيس لسلك طريق المعرفة الشعرية، لتكون الغاية في الانمحاء؛ وهي عدم الركون إلى شكل شعري وجعله وثنا يقدس من قبل الشعراء بوصفه الأنموذج؛ فحضوره يغيّب التجدد وغيابه يجدد الشعر.

-الرؤيا: فالقصيدة الرؤيوية تتخطى الممكن ولا تعترف بالحدود في أزمنة التغيرات السريعة والمتناقضة، فتناقضها هو عين الكشف.

-الفطرة: لا يختلف الشعر وفطرة الإنسان، فكلما غاص الإنسان في كنه ذاته بحث عن الأشياء في رعشتها الأولى، وتوترها البدائي، بحث يستعيد فيه توهج الروح والجسد.

وهكذا رسمت لنا موسم الصّفات التعرف على سمات الشعر في خلوة الشاعر، هنا يتحد المكان والزمان ليعلنا عن ميلاد جديد لرؤيا شعرية.

ليختم قوله بجملة "ورافقني إلى صحوي"، التي تدل على الخروج الذي يرتكز ويقوم على الدخول، فقد خرج من المحو إلى الصحو بعد أن دخل في حال المحو، لتماهى الجسد وهو الخروج أو الحضرة مع الروح وهي المكاشفة في إدراك العشق الشعري وهو المشاهدة هذه التجربة المتعالية الخارجة عن كل مألوف فلا يمكن للمبدع الوصول أو إدراك الشعر الخالص إلا إذا تحققت له الرؤيا أو المشاهدة -على حد تعبير الصوفية.

1-2-5- موسم الشهادة

تمثل الشهادة العروج إلى السماء "الثالثة حيث سرّ روحانية يوسف عليه السلام"[1] وهي سماء الجمال -عند جمهور المتصوفة-، إذا كان التصوف يعرج بالروح ويسمو بها فإنّ هذا اللّفظ "يصوّر حركة الترقي وهو ليس حصرا على الحركة الحسية بل يحمل هذا اللفظ معاني عقلية كالتدرج في التطهر النفسي، أو التدرج في التحقق بالعلوم من ناحية ثانية"[2]، يقابله

---

[1] محيي الدين ابن عربي، **الإسرا إلى المقام الأسري أو كتاب المعراج**، تحقيق وشرح: سعاد الحكيم، دندرة للطباعة والنشر، بيروت لبنان، ط1، 1988، ص75.

[2] المرجع نفسه، ص28.

العروج عند بنيس وهو تدرج في المعرفة الشعرية كما السالك يتدرج في المعرفة الإلاهية فمواسم هي انتقال بنيس من مرتبة شعرية إلى أخرى، ضمن معراج شعري.

يقول:

ها هو عرسي يغسل نعشي

ها هو عرشي

يتبوأ مقعده من الشعر

ها هو معراجي ينزل حتى يلحق بالقدمين

ها هو سر الثقلين [1]

تجمع الجملة الشعرية الأولى بين نقيضين العرس بما يحمله من الفرح والغبطة والانشراح والنعش الذي يدل على الحزن والكآبة والانقباض، لكنهما متلازمين، فالذات تتأرجح وتتقلب من حال إلى حال، واختيار هذا الملفوظ في بداية الكلام لم يأت عبثا، بل هو ناتج عن اختبار الذات للحياة فهو يكشف لنا عن وضعها الفكري، لتقدّم لنا فيما بعد بؤرة التحول والمثير المركزي للنص ها هو عرشي/ يتبوأ مقعده من الشعر، تعبيرا عن الطموح الشعري، ورغبة الذات الشاعرة في اقتناص مالا يمكن اقتناصه، بهذا لم يعد الشعر شكلا، بل أصبح وضعا، وحالة تمحو الحدود في مغامرتها وتوظيفه للفعل المضارع "يتبوأ" يتجه باستمرار نحو المستقبل، مما يوحي بالحضور الشامل للذات.

وإذا كان المتلفظ في النص يتكلم بلسان الأنا فهو يعبّر ضمنيا عن كل ذات شاعرة اعتدّت بالإبداع لا القاعدة سبيلا للكتابة، وهو ما يذهب إليه بنيس في السطر الشعري الرابع حيث يقلب دلالة المعراج الذي الأصل فيه الصعود، لكن معراج بنيس آثر النزول، ليغيب المعنى السطحي ويحقق لذة القراءة فلا يكون "النص نصا إن لم يخف على النظرة الأولى وعلى القادم الأول قانون تأليفه وقاعدة لعبه (...) مدخرا باستمرار مفاجأة للتشريح والفيزيولوجيا

[1] محمد بنيس، **الأعمال الشعرية الكاملة مواسم الشرق**، مصدر سابق، ص414.

العائدين لنقد يتوهم السيطرة على لعبه والهيمنة على جميع خيوطه"[1]، ومرد ذلك أن بنيس لا يريد معراجا وهميا بل حقيقيا لا ينفصل فيه الجسد عن الروح.

لأنّ الأثر لا يمكن أن يحضر بكليته فقيمة الأثر تجعلنا نشعر بضرورته، ضرورة الصعود كدلالة مرافقة للمعراج قبل أن يعمد لمحو ذاته بذاته "لا يمكن أن نفكر في الأثر المؤسس دون أن نفكر في إبقاء الاختلاف داخل بنية إحالة يظهر فيها الاختلاف واضحا بذاته وبذلك يسمح بحرية التنوع بين المصطلحات المكتملة إنّ غياب الآخر هنا والان غياب حاضر آخر"[2]، لذا حملت الجملة الختامية رفع الحجب لمعرفة أسرار الكون.

-الجملة البدئية ⟵الذات= عدم المعرفة القلق الاضطراب التساؤل

-الجملة الختامية ⟵الذات= المعرفة النسبية

فاللّغة في الجملتين تعبران عن "النص الأول الذي ينطمس ومعه الأساس الذي لا ينفذ إلى الكلمات التي كان وجودها الأخرس مكتوبا في الأشياء كل ما بقي هو التمثيل الذي يظهر في الإشارة اللّفظية"[3].

-في مقطع آخر يقول:

وتراءت راحلة تسأل

ضوءا عن نخلته اتكأت ألوان الشمس

على صمتي وعبرت هدوءا تسبقني أفواج

منازلهم زغردن لها حتى انكسرت وبكت

أطراف أصابعهم شقت بالصبر رطوبة هذا

القبو (...) [4]

---

[1] جاك دريدا، **صيدلية أفلاطون**، تر: كاظم جهاد، سلسلة لزوميات المقال، دار الجنوب، للنشر، تونس، 1998، ص13.

[2] جاك دريدا، **في علم الكتابة**، مرجع سابق، ص125.

[3] ديفيد وول، **فلسفة بول ريكور (الوجود الزمان والسرد)**، تر: سعيد الغانمي، الدار البيضاء، المغرب، د.ط، 1999، ص162.

[4] محمد بنيس، **الأعمال الشعرية الكاملة مواسم الشرق**، مصدر سابق، ص414.

-الكتابة في هذه النصوص تتجاوز باستمرار جمودها:

-الرحلة ⟵ السفر

-السؤال ⟵ طلب المعرفة والبحث المستمر

-الضوء ⟵النور

-النخلة ⟵ الأصل

-هدوء ⟵الاتزان

-أفواج ⟵الجماعة

فالنخلة تدل على سؤال الأصالة والضوء يرمز للإبداع، أما ألوان الشمس تدل على التعدد فهي اشراقة جديدة وبفعل التمايز الذي يحتويها فحضور هذه المعاني يغيّب معان أخرى:

- النور يغيب الظلام
- الأصل يغيب البتر
- الاتزان يغيب الاضطراب
- الجماعة تغيّب الفرد

إذا في هذا المقطع يدعو الشاعر إلى عودة الذات إلى ذاتها، بعد الاغتراب الذي عاشته بفعل سلطة النسق الماضي، فالتخلي على التبعية لا يعني التنصل من الهوية الشعرية العربية، بل الخروج عن تفكير القطيع أو الوعي الجمعي، لتصبح القصيدة "علامة كاشفة على حالة الاتصال والانفصال التكرار والاختلاف، وهي مسعى لابتكار الذات لنموذجها الخاص، معتمدة على المنجز القائم، الذي لم تسع إلى إلغائه ولكنها أقدمت على تفكيكه(...) وبهذا وجدت الذات بوصفها كائنا مفردا غير عشائري"[1]، ولأن الركون إلى التبعية يوقع في السائد التقليدي وهو ما يسعى بنيس لتجاوزه، فالغائب حاضر دائما لكنه في حضور مؤجل بوصفه فكرة لا متناهية كلما تبدى منه شيء أوعز بأنّ المجهول لازال يربض فيه، والاحتفاء بسلطة المعيار لا يقود إلا للهوان ، وهو ما يؤكده قوله حتى انكسرت وبكت/ أطراف أصابعهم.

[1] عبد الله الغذامي، **تأنيث القصيدة العربية والقارئ المختلف**، مرجع سابق، ص37.

1-2-6- موسم النّيل

الماء حاضر بقوة في ثنايا الديوان وقد خصه بنيس بقصيدة أو بموسم من مواسمه وسماه موسم النيل، ذلك النهر التاريخي الذي يجري من شمال شرق إفريقيا ويعد أطول نهر في القارة ويغطي مستجمعه المائي احدى عشر دولة، تعتمد عليه مصر والسودان، وقد ارتبط هذا النهر المقدّس بالنسبة للمصريين بأسطورة إيزيس التي حفرت أوزوريس مجراه بدموعها، كما ارتبط بفكرة الفداء فقد كان المصريون القدامى يرمون فيه كل عام عروسا لكي يفيض فهو ينبوع للحياة، فهل نهر بنيس يتوقف عند حدود التوظيف الأسطوري المقتبس؟

ينصت إلى الماء

هل هذا الماء ردائي

طفل يسأل نخلته

وترافق كفي

أصداء ندوب نهضت من بدني

تنشج

يا أيتها النخلة من علّمني

أن أجعل برد

الخوف دروبا

بين عواصف ذاكرتي وشساعة سري [1]

يحضر النهر حضورا طاغيا في ثنايا الديوان حيث يسعى لترسيخ حالة من الفيض الوجداني، فالسطر الشعري الأول يعلمنا الانصات إلى الماء، أو ما يقوله هذا النهر وما يختزنه من دلالات ضاربة في عمق التاريخ وأخرى أسطورية وفكرة الفداء المصرية القديمة، هذا الانصات الذي يفرض التأمل العميق، ليحمل النهر فكرة السيلان الأزلي والصيرورة الدائمة وسمة التجديد كما يحمل دلالة الصب والنماء ويدل على الموت والحياة أو إعادة البعث.

[1] محمد بنيس، **الأعمال الشعرية الكاملة مواسم الشرق**، مصدر سابق، ص429.

حين يتساءل الشاعر إذا كان هذا الماء رداءه يستهل الجملة بملفوظ استفهامي، يمهّد لاشتغال الذاكرة وجعل القارئ متلقيا محوريا لما سيكون بعدها، وتنطلق هذه الجملة من لحظة اتزان وهدوء وثقة، حيث أنّ بنية السؤال تحمل في ذاتها الجواب؛ فحين تتخذ الذات من الماء رداء فإنها تتميز بالشفافية والطهر والصدق وكل الخصال الفاضلة، كما تسحب من الماء طاقته التجديدية وقدرته على بعث الحياة في الأرض، ولتأكيد هذا التصور يجعل من السائل طفلا حيث البراءة والنقاء المنسجم وطبيعة الماء.

فلا يغيّب الشاعر الجسد فالأفكار المخزنة في الذاكرة لا تعرف طريقها إلى الضوء أو العلن إلا إذا دونت باللّغة؛ فالماء و النهر يعنيان كينونة اللّغة عند بنيس فكلاهما بعث الحياة في الشعر هكذا امتزج "عنصر الماء بتصورين أساسين: الأوّل الحياة المتغلغلة في الطبيعة بأسرها، والثاني تصوّر مشتق من لغة الوحي القرآني، يحيل إلى صورة العرش الإلاهي، وفيها يتعلق بالتصور الأوّل يعلن ابن عربي أنّ سر الحياة سرى في الماء فهو أصل العناصر والأركان، ولهذا جعل الله من الماء كل شيء حيّ وما ثم شيء إلا وهو حي"[1]، لكن بنيس يعمد لمحو هذه المعاني وبلورة معان جديدة انطلاقا من انفتاح النص ولا نهائيته، فالماء الذي يملأ الأرض حياة يحمل عند بنيس جميع الدلالات من موت وبعث وخصب ونماء سيلان واستمرارية بل جعل منه مكونا شعريا ففي قوله:

(...) تفصل الماء عن الماء [2]

يبيّن لنا أنّ المكون واحد والعناصر واحدة فكيف يفصل النيل بين الماء والماء، فالأول يحمل دلالة البعث والتجدد والخصب، والثاني يحمل دلالة النهر السفلي نهر الألم والاحتراق الرعب والنسيان، والفصل بينهما ليس إلا تأليفا فهو مجرى زمني يحمل أحداث التاريخ، الجميل منه والمؤلم ويظل في حالة رؤيوية تجمع بينه وبين النهر، الذي يحمل التناقضات "وكل رمز يشتق منه كالمحيط والبحر والنهر والنبع، والماء أحد العناصر الرئيسة ليس في الحياة الدنيا فحسب، بل في الحياة الآخرة، فهو عنصر من عناصر الجنة ففي الجنة أشجار وبساتين،

---

[1] عاطف جودت نصر، **الرمز الشعري عند الصوفي**، دار الأندلس بيروت، لبنان ط3، 1983، ص275.

[2] محمد بنيس، **الأعمال الشعرية الكاملة مواسم الشرق**، مصدر سابق، ص431.

تسقى من ماء الأنهار والعيون (...) وظفه الصوفيون ليعبروا غالبا عن اتساع المعرفة والعلم"[1]، لذا فالشاعر لابد أن يكون صاحب معرفة بخبرات الحياة والأساطير.

ويكمل قوله منسابا والدفقة الشعورية:

دروع تفصل الماء عن الماء

وعشب نزفت منه دماء [2]

دلالة العشب الحياة المستمرة بفضل الماء فكلما كان الماء متوفرا كان العشب موجودا، لكن سمة هذا العشب "النزيف" تحيلنا هذه الجملة الشعرية إلى علاقتها بالتصدير "... وتأتي الكتابة من الدم أيضا"، إنه ماء الكتابة وإذا بدا النهر في شعر بنيس نهرا في المطلق أزليا إنه نهر لغوي يفيض بين الصمت والكلمات، ولعل هذه الوحدة النهرية المائية لا يتم فيها التطهر فقط وإنما التجدد والخلق المستمر.

هكذا ينتحل نهر النّيل عدة أسماء: "بين جموح النيل" سبو وهو فيض "القادم من أقواس سبو" إنها أنهر التاريخ والحياة، الطفولة والخيال، الأرض والذات، ليأخذ الماء صفة معنى الوجود فمصدره المطر الذي ينزل بإذن الله كما الوحي، وكلاهما وهبا الإنسان الحياة فالتطهر عودة للأصل، والماء رمز للعلم والتمايز بين النيل وسبو والفرات تفاوت من حيث سعة الأودية، كما يأتي الماء محملا بدلالة الطوفان الذي أخلى الأرض من ساكنها ميلادا للبشرية الجديدة؛ هذا الطوفان المتصل بالوحي.

إذا فماء الكتابة الشعرية هو اللّغة، التي تجعل من الكلمات تفيض على البياض، فالشعر يظل قائما على تجربة المحو في فيض لغوي، لا اطناب ولا اختصار بل هو اكتفاء اللّغة بجوهرها وكثافة البياض الذي يتخللها يجعلها مضاءة بالوجد، ويختلف مصدر المعرفة بين الشاعر والمتلقي، الأول يستقيها من البحث والذاكرة والتجريب والخيال والثاني يستقيها من النص.

---

[1] وضحى يونس، **القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع عشر الهجري**، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق سوريا، ط1، 2015، ص115.

[2] محمد بنيس، **الأعمال الشعرية الكاملة مواسم الشرق**، مصدر سابق، ص431.

1-2-7- موسم المشاهدة

إذا كانت الصوفية ترى أنّ الله لا يرى بالعين بل يشاهد في قلب العبد بصفاته، فالمشاهدة هي "تحلي الحقائق بلا حجاب"[1]، ولا يقصد بها المشاهدة الحسية بل الروحية أي رؤيته بيقين الفؤاد، وتتحقق هذه الرؤية عند إزالة الحجاب الذي يحول بين العبد وربه فالقلب عند الصوفية مركز العرفان والإشراق، وهو مركز الإلهام الشعري عند بنيس:

كيف تؤرخ عينك لاسترسال الصوت

كيف ترى في النخل بديع الوقت

هذا ورق يتقدم بين النشوة والاغراء

يتسلل بالأثر المنسي إلى أخبار الموت

والرعشة عند نداءات الجهة البيضاء

تركت لي حالها

كشفت لي

حتى اخضر العظم وشاخ الماء [2]

يركز بنيس على الرؤيا لا البصرية الحسية وإنما العرفانية؛ التي تمكن الشاعر من تلقي الإلهام وسماع صوت الشعر، ليتمكن من إبصار مالا يبصره غيره، فيقف في مقام الصمت والمشاهدة، باحثا عن الجوهر الكامن في الإنسان والوجود، وليجعل الشاعر المتلقي يستجيب للحضور الشعري في زمنه الخاص.

يستخدم المبدع أسلوب الخطاب بطرح تساؤل "كيف ترى في النخل بديع الوقت"، فالوقت يحيل إلى المعجم الصوفي الذي يعني به "ما أنت فيه وإن كنت بالدنيا فوقتك الدنيا وإن كنت بالعقبى فوقتك العقبى، وإن كنت بالسرور فوقتك السرور وإن كنت بالحزن فوقتك الحزن"[3]؛

---

[1] أيمن حمدي، **قاموس مصطلحات الصوفية دراسة تراثية مع شرح اصطلاحات أهل الصفاء من كلام خاتم لأولياء**، دار قباء للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د.ط، 2000، ص86.

[2] محمد بنيس، **الأعمال الشعرية الكاملة مواسم الشرق**، مصدر سابق، ص443.

[3] عبد الكريم بن هوازن القشيري، **الرسالة القشيرية في علم التصوف**، مرجع سابق، ص55.

أي هو الغالب على المريد من الحال، يوحي على دلالة معاشة وليست دلالة إرجاع، والتركيز على اللّحظة لينفتح الوقت على آفاق التحول الإبدالي.

وقد انعكس هذا المفهوم على النص الشعري مما تضمنه من إلحاح على الوقت الحاضر المتفجر في وجدان الشاعر، هذا ما يفسّر سيطرة صيغة الفعل المضارع (تؤرخ، ترى، يتقدم، يتسلل)، إذا فالوقت الراهن هو رفض للانشغال بالماضي ما يكشف لنا عن مدى إحساس المبدع بوطأة الزمن ومن ثم تطلعه لصياغة مستقبل مختلف، من خلال التركيز على اللّحظة لأنّ الإنسان لا يملك من زمنه إلا حاضره، ليتضمن المقطع علاقة جدلية ين الأمس واليوم من جهة، والغد من جهة أخرى كحالة استشرافية.

- النخل ⟵ الأصالة العربية، التاريخ، الماضي، التجذر، الانتهاء والغياب.
- صيغة المضارع ⟵ الاستمرارية، التجدد، الحضور.

تحمل الدلالة الأولى طاقة الانسحاب الانحسار ويتفجر معها معنى الغياب، والدلالة الثانية تحمل معنى التجدد طوال الوقت إنّه زمن انفجاري يأتي ويذهب يتحول ويتجدد، فيتجلى لنا مبدأ الرفض بالانشغال بما مضى، وتأكيد لوجوب الانشغال بالحاضر دون بتر الجذور التي تربطنا بالماضي، ثم يذهب بنيس إلى التعبير عن الرغبة في الكتابة فيقول: "هذا ورق يتقدم بين النشوة والإغراء"، فالقصيدة تراود الشاعر عن نفسه لتكتب ذاتها، تركت لي حالها/ كشفت لي، لكنها قصيدة حزينة تحمل أخبار الموت؛ لأنّها حافلة بالدم والتمزق.

فتبرز لنا في نهاية المقطع جملة مفصلية (حتى اخضر العظم وشاخ الماء)؛ تعتبر هذه الصورة مفصلا يحوّل اتجاه النص من ضغط الحاضر المتولد من الماضي إلى انفراج المستقبل، حيث تحمل إمكانية حدوث تحول جذري في الكتابة، فكما يظهر الإشراق في قلب الصوفي فجأة قويا شديدا حين يشاهد الصفات الإلاهية وآثارها ويشتغل بهذه المشاهدة عن نفسه وعن كل ما هو سوى الله، ليصل إلى مقام الفناء، وهو ما يحدث مع الشاعر الذي تمنحه المشاهدة كشفا شعريا، فقد خلقت هذه الصورة نوعا من التوتر والتضاد كما فتحت الباب أمام الاحتمالات المتعددة:

- أخضر ⟵ الفتوة، الشباب، التجدد، الحياة، العطاء...
- شاخ ⟵ الكبر، الضعف، الوهن، الموت، الأخذ...

فعند ارتباط الاخضرار بالعظم تأكيدا لرغبته في تجديد الشعر من الأصل، بينما ارتباط الشيخوخة بالماء يعطي مفهوما مضادا، لكنّ سرعان ما يمحو الشاعر هذه الدلالة ويبدلها بنقيضها فالماء هنا هو ماء الكتابة لتؤدي الشيخوخة معنى الحكمة، ما يعبّر عن شهوة الرفض والتمرد والخروج من نفق الماضي وحالة الثبات والركود مع التمسك بأفضل ما فيه، من لغة شعرية فصيحة وصور مبتكرة لأنه امتداد للهوية الشعرية العربية، ويحاول المبدع التوفيق بين البداية البكر والتاريخ هكذا حملت الجملة الصورة الشعرية جدل الزمن في أبعاده الثلاثة.

يقول بنيس:

خبّرني

عن سهرتك الأولى محموما بين حفاة يكتشفون

حكاية رأس الغول وبين زواحف تخرج من أقفاص البرد

لعلّك تحفر أمواجا لخطوط الكفّ على الشباك تراود حلما

ضاقت عنه دماليج الوحشة تركب هذا الجحش تهيء

للغابات عبورا تعصب رأسك بالأشعار تزيّن جير الحائط

ترفل حاشية الأنهار بختم كتاب توقظ رمل الماية في

منتصف الليلة

خبرني

ذاك حجاب من

كلمات متعبة (...) [1]

يواصل الشاعر خطابه للآخر ويطلب منه أن يخبره عن خطواته الأولى مع الشعر، وعن مدى خصوصية هذه التجربة لكن يخيب أمله حين يجده يحذو حذو الشعراء السابقين، وهذا ما تدل عليه الأسطر الشعرية: حكاية رأس الغول/زواحف تخرج من رأس البرد/تعصب رأسك بالأشعار/ توقظ رمل الماية؛ فالشاعر الذي يضمن في شعره الخرافة وقصص الخيال

[1] محمد بنيس، **الأعمال الشعرية الكاملة مواسم الشرق**، مصدر سابق، ص445.

والتراث دون وعي، ويظن بذلك أنّه يبدع شعرا، هو في حقيقة الأمر لا يعدو كونه مقلد يضمن كلامه زينة أو صورة لا روح فيها يمكن لها فقط أن تزيّن جير الحائط، هكذا يلغي بنيس إجرائيا التشكيل البنائي التقليدي ويتمرد على القيّم الاجتماعية العتيقة التي لم تعد تغني ولا تسمن الشعر من جوع.

ويحاول بنيس تجاوز سطح الحياة إلى عمقها ضمن بنية كلية وانطلاقا من هذا الوعي جعل المتلقي شريكا له في توليد معنى النص فكان النص ذا مستويين: الأول يحمل المعاني المحتملة ويعتبر بؤرة للدلالة، والثاني النص كجملة معاني كونتها الثقافة والقراءة المتنوعة والمختلفة، ليخلق "تجربة اندماج كلي بالعالم لا تجربة وصف لعالم، وتجربة فعل في العالم لا تجربة انفعال بعالم، تجربة تفجير وتغيير عن عالم، وتجربة كشف عن الوجود لا تجربة وصف لموجود، تجربة تجاوز وصيرورة لا تجربة جمود واستقرار"[1].

وقد استمد هذه الرؤية من إيمانه بقدرة الشعر على التغيير، والشاعر على الاتحاد بالكون والفناء فيه، لأنّه جزء لا يتجزأ عنه ليصل إلى مقام المشاهدة وكشف الحجب لتلقي الإلهام، دون أن يقع في الإنهاك اللّغوي والتكرار ليضع بين يدي القارئ "كلمات متعبة"؛ أي صيغ وصور شعرية تقليدية لا تثير ولا تحفز المتلقي لسبر هذه التجربة. لتنعكس حضورا وفهما في ذهن المتلقي فطرح الأسئلة المتعاقبة التي تبحث عن أجوبة لا يقدمها جاهزة بل يترك للمتلقي مسؤولية البحث.

1-2-8- موسم الواقعة

تأتي الواقعة لتؤكد المشاهدة فالتدرج الذي عاشه الشاعر في التجربة الشعرية من الطريقة وصولا إلى الواقعة، هو علاقة الجزء بالكل، وهي "اسم لقيامة الروح، كما أن الآزفة اسم لقيامة الخفي، والحاقة اسم لقيامة السر، والساعة اسم لقيامة القلب(...) الواقعة أمر جزم لا شك في وقوعها، والسالك إذا اشتغل بالسلوك والتصفية ووصل ذكره إلى الروح يشاهد الواقعة[2]؛ أي رؤية الأشياء على حقيقتها دون تزييف، ويلقي العنوان بظلاله على المقطع التالي:

---

[1] عبد الواسع أحمد الحميري، **الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية**، مجلة نزوى، ع11، يوليو 1997، ص113.

[2] الإمام أحمد بن عمر، **تفسير التأويلات النجمية في التفسير الإشاري الصوفي**، ضمن الموقع الإلكتروني https://www.altafsir.com

ليس الدمع شهادة ميراث غادر صوتك ما نطق اللوح به

حق لا تحرق ما تتنفسه رئتاك نهارك في سلسلة الرّجم

الحق هو الحق إذا الحق تحقق فيه الحق ألا لا حق لمن

لا حق له الحق هو الحق [1]

ينفي بنيس أن يكون الحزن قدرا محتوما لذا وظف أفعال الأمر الدالة على كسر الجمود والأغلال، التي تطوق الإنسان (غادر صوتك/ اهجر الكلام)، فلا طائل منه سوى أنه ميراث لا يغني شيئا، فهذا المقطع الشعري يحمل ووجهين:

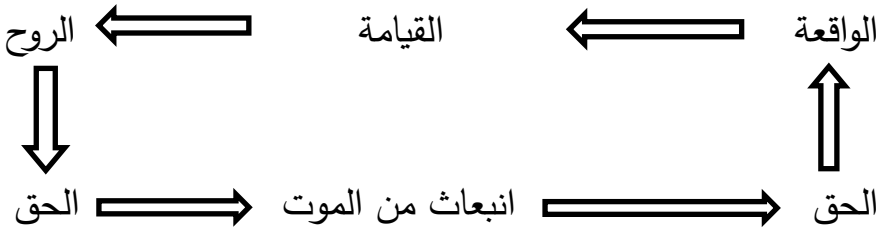
-الأول: يرى أنّ الحزن اختيارنا فحين سكن في قلوبها ترجمه لسان حالنا؛ لأننا نظن أنّه القدر والحق -بتعبير أهل الصوفية- وأنّ الله عز وجل من قدره علينا.

-الدمع ليس شهادة ميراث ⟵الحزن البكاء

-ما نطق اللوح به ⟵ القدر

-نهارك في ليل الرجم ⟵العذاب المعاناة

أما الوجه الثاني: فهو امتداد للأول ومساءلة نظرية للقصيدة العربية بين ماضيها وراهنها ومدى انفتاحها على الآخر ومجاورتها للحداثة، في محاولة منه للحفاظ على خصوصية الشعر ألا وهي الأسرار، والمجهول، والحقيقة التي تسكن الكلمات:



فالواقعة هي القيامة التي تقوم فيها الروح التي تتمثل في الحق وسميت الحق؛ لأنها منبع الخبرات والمعارف محبوسة في الجسد فإذا فني خرجت منه، لتعود إليه من جديد يوم البعث، يفتح بنيس أمامنا هذه الرؤيا ثم بفعل الانمحاء يتجاوزها، لتكون لكل إنسان قيامته

[1] محمد بنيس، **الأعمال الشعرية الكاملة مواسم الشرق**، مصدر سابق، ص476.

الخاصة به والتي لابد منها للوصول إلى الوعي الكوني، هنا تسقط مسلمات وتنهار معارف يسكنها الزيف والتظليل، ليقوم مكانها البحث المستمر والحقيقة اللانهائية.

وبممارسة التفكيك نجد أنّ الواقعة تفجر أنهار المعرفة وتفتح باب المشاهدة لما لم ير من قبل للدخول إلى عالم الشهادة واكشاف العلوم الاستبطانية، فالفن "الحق والشعر منه كالزمان المطلق... والزمان كلي لا يتجزأ، والمكان كلي لا يتجزأ، وهو يدور حول نفسه في الزمان والزمان والمكان يتفعلان فينجبان الحياة، والحياة تنجب الشعر، والشعر إذا سما ينجب الحياة"[1]، فالكلمة تملك القدرة على التغيير وصهر الأزمنة وتخطي الأمكنة، وللشاعر الرؤية الاستشرافية ما يجعل القصيدة ذلك الوافد من المستقبل، كما القيامة.

هكذا نجد أنّ الحق أي الروح وهي هنا الشعر تحقق فيه الحق أي الانبعاث والتجديد، "فلا حق لمن لا حق له" لا روح لمن لا قيامة له، فالركون للبكاء على الطلل يقتل الإبداع فواجب الشعر اختراق الأعراف ولا يتحقق ذلك إلا بوجود ذوات "متفردة تعبرها الكثافة القصوى للنفس كثافة قادمة من المجهول وفي اللاّ معلوم تقيم تلازمها صدمة المفاجئ"[2].

نخلص في النهاية أنّ هذه الموازيات النصية تنأى عن الكتابة الأدبية المألوفة؛ فهي مفارقة لذاكرة الأدب العربي وبنائه الداخلي، لنجد أنفسنا إزاء بناء شعري مغاير، ترتبط فيه عتبة العنوان الرئيس مواسم الشرق بالعناوين الفرعية داخل المتن ليبيّن هذا التشكيل "أنّ المعاني منقسمة دائما ومطلقة تشتتها الكتابة في كل اتجاه إنها أشبه بضربات الصنج Gong التي ترتبط من حيث الإيقاع بالضربات السابقة التي تحفظ صداها وتؤسس لنفسها صدى جديدا بغية ارتباطها بالضربة القادمة"[3]، فالعناوين الفرعية ذات اِلتحام شديد ببعضها البعض فالأول يؤسس للآخر، كما حملت إيقاع العنوان الرئيس بل وانبثقت منه كأنه نواة انفجرت لتكون عناوين النصوص شظاياه.

فالمتأمل في هذه العتبات النصية أو الشظايا تتناص والتجربة الصوفية، حيث توحي بأنّ بنيس يستدعي كتاب المواقف والمخاطبات لمحمد عبد الجبار النفري الذي قسّمه لمواقف

---

(1) ميخائيل عيد، **أسئلة الحداثة بين الواقع والشطح**، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 1998، ص9.

(2) محمد بنيس، **الحق في الشعر**، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 2007، ص186.

(3) سارة كوفمان وروجي لابورت، **مدخل إلى فلسفة دريدا، تفكيك الميتافيزيقيا واستحضار الأثر**، تر: إدريس كثير وعز الدين الخطابي، ط2، 1994، ص76.

منها: موقف النور، موقف العز... فالطريقة والحضرة والصّفات والشهادة ... كلّها مصطلحات صوفية، هذه التجربة القديمة والمتجددة "وهي تجربة لغوية تتميز بالفرادة والجدة، وهي لغة تنطلق من عمق التجربة الشعرية لا من خارجها وهذا يعني إمكانية تعدد القراءة في هذه اللّغة، بحيث يقرأ كل شخص فيها نفسه، إنّها أفق مفتوح على المطلق واللانهائية ومعراج يسمو بنا إلى الرؤى والكشوف العلوية"[1]، إذا النص الصوفي يتماس مع مفهوم الكتابة الشعرية عند بنيس، الذي يجعل من الشعر تجربة يخوض غمارها وهو في حالة سمو وانفتاح وهو ما يصطلح عليه عند الصوفية بالفتح أو الكشف، أين تكشف له أسرار الشعر وسر الحرف واللّغة.

فالشاعر يخوض في أعماق الذات يستكنه غياهبها، ما يجعل منها تلامس المحتمل والممكن غير القار، ومن ثم يعمد إلى إمحاءها لتفنى في غياهب الشعر، فتفصح اللّغة عن توتر دائم بين إمكاناتها والعالم المتجلي للشاعر، فإذا كانت تجربة الصوفي تتميّز بالكثافة الروحية حيث تغييب فيها النفس ويضيع الحضور ويمحى الحس ليحل محله غريب القول والظواهر، فهو تماما ما يحدث مع بنيس شعريا وكأنّ الشاعر مريد والشعر عشق إلاهي هو المراد فلا يصل المريد إلى مبتغاه إلا إذا مر بمراحل ومواقف، أو ما يمكن تسميتها مواسم فترات لكل فترة خصوصية وتبدأ أول ما تبدأ بالطريقة، إذا فالسؤال الذي بحثنا له عن إجابة في مسارات التدليل العنواني للمدونة لم يكن في إمكاننا أن نضع له إجابة كافية شافية إلا بعد طرق النصوص الشعرية كونها "علامات تتشكل عبر مستوى النص"[2].

هذا ما جعل بنية العنوان في حوار مستمر مع نصوصه، ذات إحالات دلالية عميقة تتجاوز البنية التركيبية، إلى عالم الخطاب المفتوح "باعتباره أعلى اقتصاد لغوي ممكن، يفرض أعلى فعالية تلق ممكنة مما يدفع إلى استثمار منجزات التأويل"[3]، فأفضت مسارات التدليل في المدونة عن تناسق متناه بين دلالات العنوان ومضمون النصوص، ولعل عبقرية العنونة تكمن في تمكنها من "الإحالة إلى مجموع النصوص/القصائد في الديوان"[4]، حيث نلاحظ من

---

(1) عبد الحميد هيمة، **البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر "شعر الشباب نموذجا"**، مطبعة هومة الجزائر، ط1 1998، ص414.

(2) فاضل ثامر، **اللّغة الثانية (في إشكالية المنهج والنظرية والتطبيق في الخطاب النقدي الحديث)**، بيروت لبنان، ط1 1994، ص17.

(3) بسام قطوس، **سيميائية العنوان**، مطبوعات المكتبة الوطنية، عمان، الأردن، ط1، 2001، ص36.

(4) محمد بنيس، **كتابة المحو**، مرجع سابق، ص67.

الوهلة الأولى نصوصا تتميز بالاختلاف حيث لا ينفصل سؤاله عن البحث في سر الكون وحدود علاقاته بالموجودات بعيدا عن الذوق السائد متحررا من سلطة النموذج، واعتماد بنيس على التعابير الصوفية، إنّما هو من قبيل الإفادة الشعرية من معجم اللّغة الصوفي ليحمله أبعادا فلسفية جديدة متجددة؛ فلا عرفانية في الشعر فثمة فيض ووجد وهو التجلي الشعري بكل صفاته.

1-3- شعرية التصدير

التصديرات هي العتبات النصية المصاحبة للنص بعد العنوان الرئيس وتأتي "على شكل هوامش نصية للنص الأصلي بهدف التوضيح والتعليق أو إثارة الالتباس"[1]، فالمناص عند جيرار جنيت نص يوازي النص الأصلي و "هو ما يصنع به النص من نفسه كتابا ويقترح ذاته بهذه الصفة على قارئه وعموما على الجمهور؛ أي ما يحيط بالكتاب من سياج أولي وعتبات لغوية وبصرية"[2]، فلا يمكن القفز على هذا السياج دون فتحه وتقديم قراءة له.

يكلل الشاعر بداية الديوان بعبارة "من الموت تأتي الكتابة.. وتأتي من الدم أيضا"، حيث يمكن تقسيم الجملة إلى قسمين: الأولى من الموت تأتي الكتابة والثانية وتأتي الكتابة من الدم أيضا؛ تمثل الأولى شبه جملة أين تم تقديم "من الموت" الجار والمجرور عن الجملة الفعلية "تأتي الكتابة..." وذلك للتركيز على معاني الموت ليس الظاهرة بل الباطنة، التي لا يمكن الوصول إليها إلا بعد القراءة والتأويل، أما الثانية فابتدأت بجملة فعلية ثم تلتها جملة "من الدم أيضا" تحيل كلمة أيضا إلى الزيادة والمجانبة لكن الأصل هو الموت.

تتعدى هذه العبارة كونها عابرة بل تؤسس للمعرفة، فالمعنى الظاهري يحيل إلى غياب الحياة، فالموت يحمل دلالة الفناء، الانقضاء، النهاية، العدم، غياب الوعي والمعرفة، كيف تأتي الكتابة من العدم إذا؟

إذا عدنا إلى معجم الصوفية نجد أن الموت فناء المخلوق في الخالق "بتجلي الحق له في قمة جبل شاهق ففني فيه ولم تبق منه إلاّ آثار الدّم على الصخر تشهد بمصيره الإنساني"[3]،

---

[1] سعيد يقطين، **القراءة والتجربة**، دار الثقافة الدار البيضاء، المغرب ط1، 1985، ص208.

[2] G. Genette, **seuils**, ed du bseuil, paris, 1987, p13.

[3] محمود المسعدي، **حدّث أبو هريرة قال...**، تقديم: توفيق بكاّر، دار الجنوب، د.ط، 2015، ص17.

إذا الدم هو رمز الفناء ودليل عليه، والموت بداية الاتحاد وسمو الروح، والتخلي عن الحياة بملذاتها طلبا لما هو أسمى وهو المعرفة الخالصة، ليصبح الموت "الباب المفضي لحياة أخرى"[1].

يأخذ محمد بنيس من الموت هذه المعاني لا ليقصدها في ذاتها، وإنّما الموت عنده هو لحظة انفصال الجسد والروح معا عن الواقع، فيه تتطهر الذات من كل ما يشوبها وتبتعد عن كل ما من شأنه أن يلحق بها تشويها، كما يمثل لحظة الصفاء التي تلهم الشاعر لكتابة الشعر "لتعبّر عن لحظة كلية تستوعب الوضعية الإنسانية في شموليتها"[2]، فكلمة تأتي تحمل على الارتياح والطوع بعيدا عن الاكراه، ويأخذ من أثر الدم الذي تشير إليه الصوفية مفهوم الأثر فكما بقي أثر الدم على الصخر تخليدا لتجربة الفناء، تبقى الكتابة أثرا خالدا لا يمحوه الزمن.

هكذا يعيد للشعر سيرته الأولى على أنه إلهام لا صناعة وتكلف، بحث لا رصف للكلمات وفق نمط معين، بل هو لحظة من الكشف خارج حدود الزمكان ويتناص هذا المعنى مع الرؤيا الصوفية التي ترى أنّ التجلي أو الكشف يأتي لحظة "غياب الوعي كشرط لحدوث الظاهرة وحضور الوعي الذي يعي هذا وفق ترسيمة روحية تبتدئ بوارد يرد على القلب من المعاني الغيبية دون تعمد من العبد أو اجتلاب"[3]، إذا:

تأتي الكتابة من ← الموت
تأتي الكتابة من ← الدم

– الدم: يحمل معاني الألم الولادة المخاض...

فالكتابة ممارسة نصية تنأى عن الفعل العقلي الواعي، تقف في منطقة بين الوعي واللاوعي إنّها لحظة الهذيان في لحظة هذيانه، يقال "رجل هذرٌ يختلط في كلامه ويتكلم بما لا ينبغي"[4]؛ أي التكلم من غير تفكير نتيجة اختلاط أحوال الوعي واضطرابها، فينجر الكلام

---

(1) جاك شورون، **الموت في الفكر الغربي**، تر: كامل يوسف حسين، مراجعة: إمام عبد الفتاح إمام، عالم المعرفة، د.ط، 1984، ص53.

(2) خالدة سعيد، **الملامح الفكرية للحداثة**، مجلة فصول، مجلد 4، ع 3، القاهرة، ،1984، ص30.

(3) عامر جميل شامي الراشدي، **النص الصوفي دراسة تفكيكية في نصوص أبو يزيد البسطامي نموذجا**، مرجع سابق، ص145.

(4) جبران مسعود، **معجم الرائد**، دار العلم للملايين، بيروت، ط7، 1992، ص836.

عن حالات لا واعية، ليصل حينها إلى مرحلة الشطح الشعري، إنها فطنة شعرية "هذه الفطنة لو قُيضَ لها أن تصبح واعية لكانت عنت نهاية الهذيان"[1]، ولكي يتحقق للنصوص شعريتها لابد أن تعبر عن دلالة مفقودة.

1-4- شعرية الإهداء، استدعاء شخصية المتنبي

يحيل استدعاء الشخصيات التراثية إلى تعدد المرجعيات، وإلى تفكك الهوية الشعرية كما يدل على قدرة الإمحاء حينما يغدو البحث عن الهوية انشطارا مؤجلا، وعنفا يمارس حضوره بصمت في الكتابة، وهذا ما يحدد رؤيا الشاعر وحداثته لأنّ الحالة الشعرية الفاعلة هي التي تعمل على تشكيل الأثر لا تتحدد إلا بعد أن يحدد الشاعر "موقفه من الموروث أولا وعلاقة هذا الموروث بالقصيدة في مرحلة ثانية"[2].

الشاعر حين يستدعي التراث فإنّه يحاول بطريقة ما المحافظة على أصالة نصه، وامتداده ليثبت تميّزه في تجربته الحداثية، فتتحول النصوص إلى متن مفتوح على القراءات المتعددة، و"خير أجزاء القصيدة بل وأكثرها تميّزا هي تلك التي تؤكد فيها آثار أسلافه الموتى من الشعراء الذين خلدوها في أقوى صورة"[3]، لأنه يقوم ببناء حوار بينه وبين الموروث.

والمتنبي أكثر شعراء قدرة على استيعاب التجربة الحداثية حيث يمثل همزة وصل بين ماضي المجتمع العربي وحاضره، ويسلط ضوء المكاشفة والمساءلة على ما يشهده الواقع العربي من القلق والانهيار والسقوط، فقد كان المتنبي من القليلين "الذين يمتلكون رؤية كونية فذة ومدهشة، كانت في الوقت نفسه هي القضية والموقف"[4]، لذا فاستدعاء الشاعر لشخصية من شخصيات التراث لا يمثل تقليدا لا للشكل ولا لمضمون بل هو محاولة بعث رؤيا خاصة.

تميّز المتنبي بإحساسه العميق، الذي يجعل المتلقي يعيش بين الحلم والواقع بين المثال والحقيقة بين الموت والحياة كأنه طوفان يحمل من الطموح ما يجعل اللّحظة أبدا ويشع الأبد

---

(1) سيغموند فرويد، **الهذيان والأحلام في الفن**، مرجع سابق، ص68.

(2) حبيب بوهرهر، **تشكل الموقف النقدي عند أدونيس ونزار قباني**، عالم الكتاب العربي، عمان، الأردن، ط1، 2008، ص41.

(3) ت.س إليوط، **مقالات في النقد الأدبي**، تر: لطيفة الزيات، دار الجيل للطباعة، القاهرة، د.ط، د.ت، ص06.

(4) عبلة الرويني، **سيرة أمل دنقل**، دار سعاد الصباح، القاهرة، ط1، 1992، ص836.

في لحظة واحدة، شخصية مثيرة للجدل ليس له غاية ينتهي إليها، فاستدعاء بنيس لهذه الشخصية التراثية الفذة إنما هو ترسيخ لمبدأ التجاوز.

هذا الاستدعاء يحمل وجهين:

-التراث في الوعي الحداثي حسب نصوص بنيس" لا يعني فقط حاصل الممكنات الي تحققت إنه لا يعني ما كان وحسب، بل أيضا ولا ربما بالدرجة الأولى ما كان ينبغي أن يكون"[1].

-استدعاء الذاكرة التراثية والتأسيس للوعي بالممارسة الشعرية ذات قيم ومبادئ لها عمقها وامتدادها التاريخي، فالشاعر "لا يستدعي هذا الصوت فقط بل يستدعي الذاكرة التراثية... بما يدل على تملك الوعي التراثي لذاكرة الشاعر وقيمه وفي ذلك نؤكد أنه لا يتزيئ بالتراث إذا كان التزيئ يعني ملامسة الثوب للجسد خارجيا فقط بل نقول أنّه يتلبس التراث ويعيشه ويعتنق كثيرا من قيمه ورؤاه"[2].

- محاولة فهم الرابطة بين الحاضر والماضي لاستحضار ما فيه من قيم روحية إنسانية راسخة في وعي المبدع للربط بين زمنين لتقدير ما فيه من قيم ذاتية باقية روحية وإنسانية من أجل "تطوير الرابطة بين الحاضر والتراث عن طريق استلهام مواقفه الروحية"[3]، فالحاضر هو مركز الإشعاع وبؤرة التوتر التي تمتد إلى الماضي وتتجاوزه إلى المستقبل، ويمكن أن نمثّل له كالآتي:

(1) محمد عابد الجابري، **إشكاليات الفكر العربي المعاصر**، مركز دراسات الواحة العربية، بيروت، لبنان، ط3، 2000، ص24.

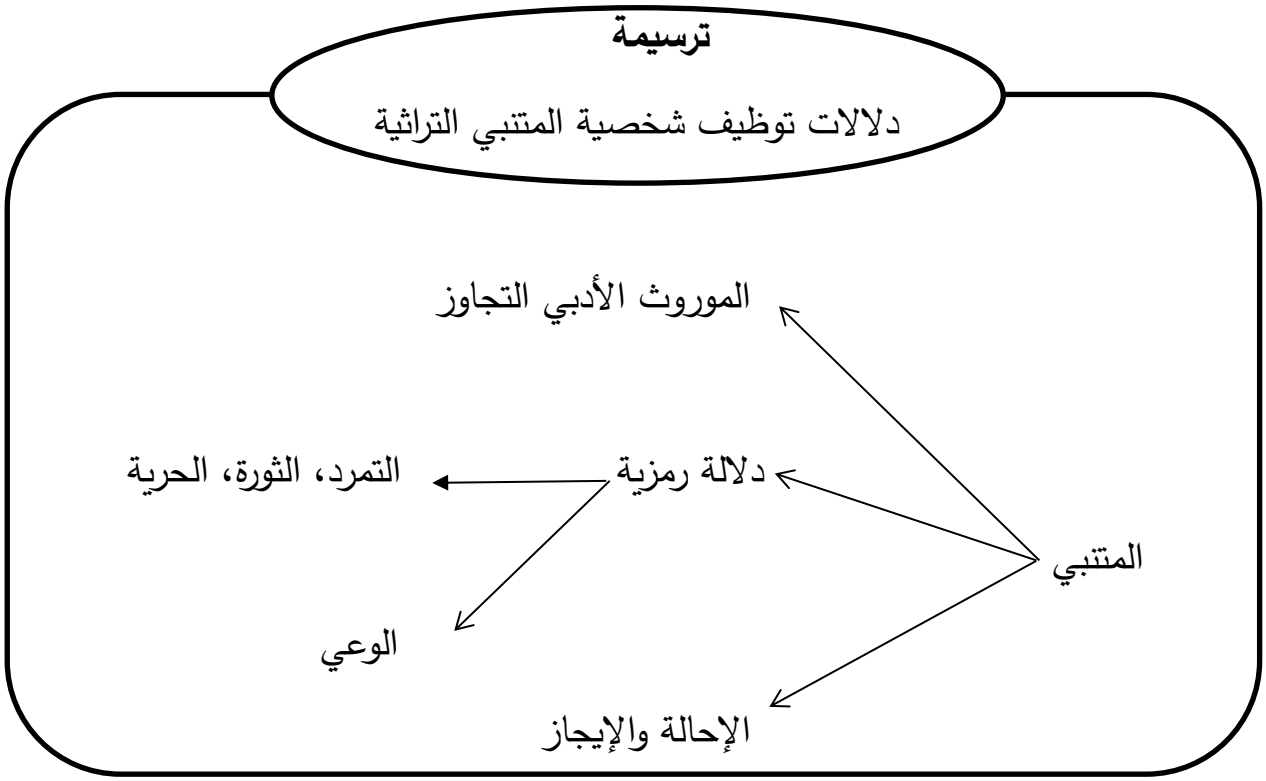
(2) كاميليا عبد الفتاح، **الأصولية والحداثة في شعر حسن محمد حسن الزهراوي دراسة تحليلية نقدية**، دار المطبوعات الجامعية جورج عوض، الإسكندرية، مصر، د.ط، 2009، ص30.

(3) السعيد الورقي، **لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية**، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية مصر د.ط 2005، ص39.

هكذا يجعل من الشعر حاملا لرؤيا نافذة في عمق التاريخ، ما يمنح التجربة الشعرية طاقة تعبيرية واسعة وايحاءات تؤثر على المتلقي من خلال نماذج لها وجه القداسة في الوعي الشعري مما يجعلها جسرا ممتدا بين زمنيين ماضي وحاضر لتتسم بالشمولية والكلية.

مثل هذا الاستدعاء انتقالا شعريا حاول مواكبة الانتقال الروحي من الظاهر المستقر المعروف؛ أي من الحاضر المتداول إلى الباطن المجهول الغائب المنسي على أن هذا الباطن أصبح هو الظاهر وهو ما أوقع الحاضر في الغائب فأصبح كل تركيب لغوي واقعا تحت سلطة الاختلاف وهو ما يدفعنا إلى البحث عن الامتداد الحاصل بين هذه التسمية والشخصية المسمى بها.

التجربة في صورتها المعاصرة نقصد بها "الصورة الكاملة النفسية أو الكونية، التي يصورها الشاعر حين يفكر في أمر من الأمور تفكيرا ينم عن عميق شعوره وإحساسه وفيها يرجع الشاعر إلى اقتناع ذاتي وإخلاص فني"[1]، فالمتنبي هو الشاعر الذي قتله شعره.



[1] محمد غنيمي هلال، **الأدب المقارن نهضة مصر**، الفجالة، القاهرة مصر ط3، 2001، ص19.

التراث هنا مفهوم يدل على الانفتاح والثبات؛ حيث أن التراث ليس نقيضا للتغير والتطور بل يشحن الحياة ويفجرها، كما يحتمل الإضافة كونه "ليس حركة جامدة ولكنه حياة متجددة والماضي لا يحيا إلاّ في الحاضر وكل قصيدة لا تستطيع أن تمد عمرها إلى المستقبل لا تستحق أن تكون تراثا"[1]، فهذا الاستدعاء يعبّر عن وعي الشاعر بضرورة الحوار الأدبي والتجاوز في الوقت ذاته.

إذا فهو تأكيد بضرورة الانتماء عن قناعة للشعرية العربية ومراجعة حداثية للتراث "بوصفه معطى حضاريا وشكلا فنيا في بناء العملية الشعرية"[2]، تتخطى حدود الزمكان وتعانق الحاضر الماضي فمراجعة التراث قراءة للحاضر واستشراف للمستقبل؛ لأنّه "يمثل نوعا من امتداد الماضي في الحاضر وتغلغل الماضي بجذوره في تربة الماضي الخصبة المعطاءة كما أنه يمنح الرؤية الشعرية الشمولية والكلية"[3].

2- البعد الرؤيوي للتجربة الشعرية

على ضوء قراءة الموازيات النصية نجد أنّ التجربة الشعرية الصوفية تتأسس على مبدأ الرفض، هو رفض للفكر الديني الذي يقف عند حدود الفرائض والحقوق والواجبات، فجمهور الصوفية اعتبر أنّ هذه المبادئ الدينية خاصة بالعوام، بينما هم أهل الخواص لهم المعرفة والحكمة، فهم يتدرجون في الارتقاء، الذي يهدفون من خلاله إلى الوصول لاكتساب الفضائل الروحية التي لا يمكن نيلها إلا بعد المرور الحتمي على المقامات والأحوال "للوصول إلى الله الحق وليس مجرد الوصول إلى مقام ما"[4]، فهم يطمحون إلى التسامي لذا يلجؤون لعالم روحي بعيد عن الماديات، ومن ثم فالتصوف هو الذوبان في العالم النوراني وتقمص وجدانه.

فبين الرفض والإبدال تتشكل الكتابة عند محمد بنيس يحركها في ذلك قلق معرفي ينهض على جملة من الأسئلة تسعى إلى مراجعة مفاهيم الشعرية العربية، لتكسر سلطة النموذج

---

(1) صلاح عبد الصبور، **حياتي في الشعر**، دار العودة، بيروت، د.ط، 1996، ص113.

(2) كاملي بلحاج، **أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة (قراءة في المكونات والأصول)**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 2004، ص26.

(3) علي عشريا زايد، **استدعاء الشخصيات التراثية**، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ط، 1997، ص121.

(4) سيد حسن نصر، **الصوفية بين الامس واليوم**، تر: كمال خليل اليازجي، الدار المتحدة للنشر، بيروت، 1975، ص85.

ساعية إلى التجاوز والاختلاف، فالكتابة فضاء يروم الحرية والمرونة والانفتاح على التعدّد والمختلف.

ويعد ديوان "مواسم الشرق" منعطفا كبيرا في تاريخ الشعر العربي، كونه يحمل هما معرفيا وتصورا يتسم بالاختلاف من حيث التأسيس لمفاهيم شعرية ذات طبيعة خاصة؛ إنها معرفة الذات الإبداعية عن طريق الآخر الشعري الصوفي، لتكوين وعي إبداعي معرفي له مرجعية عربية غير خاضع للاستيلاب، ضمن مشروع إعادة قراءة الموروث العربي بمنطق حداثي لتكوين ثقافة مستقلة، إذ تعتبر التجربة الشعرية الصوفية من أهم العلامات الفارقة؛ كونها قامت على التشفير اللّغوي، ليتم إدراج مصطلحاتها في أنساق رمزية جديدة منفصلة عن دلالتها الأولية الحسية.

فقد استفاد الشاعر من هذا التصور ليكون الشعر "تفجر طاقة الروح وحنين المنفصم إلى الالتحام والشعر بذاته أو الشعر الصافي هو التفجر المطلق أو الاحتراق الذي لا بقايا بعده هو الضوء الأنقى، الضوء المستحيل، وعلى قدر الاقتراب من المستحيل يكون الاقتراب من الشعر الجوهر"[1]، هكذا أعاد بنيس النظر جذريا في طبيعة الشعر والأسس التي ينبني، عليها وأعاد إقامة الواقع الداخلي واعتد بعالم اللاّوعي ورفض سلطة العقل تسمى في الحالة الأولى هذيانا أو لا واعيا وتسمى في الحالة الثانية شطحا، هنا وهناك لا عقلانية"[2]، رغبة منه للوصول إلى سر الإبداع.

لتعلن الكتابة عن مبادئها الأساسية وهي:

-المعرفة الحقة

-الحرية المطلقة

-الذات الفاعلة والوعي بالممارسة الشعرية

لذا وطد بنيس علاقة الشعر بالمبدأ الصوفي باعتباره تأسيسا لعالم وبنية داخلية خفية فالصوفية "كانت رفضا للشكل- الطقس وبحثا عن النظام اللا مرئي"[3] وهي الرؤيا ذاتها التي

---

(1) ميخائيل عيد، **أسئلة الحداثة بين الواقع والشطح**، مرجع سابق، ص8.

(2) أدونيس، **الصوفية والسريالية**، دار الساقي، بيروت ط3، 2006، ص175.

(3) كمال أبو ديب، **الوصف الحداثة السلطة النص**، مجلة فصول مج4، ع3، 1984، ص46.

انطلق منها المبدع للتعبير عن القلق الوجودي والتمرد على الواقع ونفي المتعاليات وهدم المقدس، للخروج بالشعر من البنية الجمالية إلى بنية معرفية روحية؛ دون التورط في التصوف عقائديا.

وبفعل الإبدال عمل بنيس على تغييب المرجع الأصل، ليؤسس داخل الكتابة بنى جديدة كبنية الاحتمال والاختلاف، والهذيان الذي يقف ما بين الوعي واللاوعي بين السكر والصحو فتغييب الأصل عمل على تضليل المتلقي، لنجد أنفسنا أمام نصوص تقدّم شرعيتها، ووجودها وقادرة على التعبير عن نفسها بنفسها، عن طريق تقديم شفرات تشتغل وفق ميكانزيم خاص ومن مظاهر هذا التغييب تقديمه لنصوص تؤسس لفعل الكتابة كرؤيا شاملة.

هكذا أسست الكتابة لرؤية جديدة تسعى من خلالها إلى تجاوز الممكن دائما والقفز فوق المتعاليات الثابتة من نظام ثقافي وديني ومعرفي سائد، لتنتصر الرؤيا الغيبية كون "التصوف مسكون بالغيب"[1]، وقد استفاد بنيس كثيرا من تجربة النفري على وجه الخصوص كونه يجعل "للدين بعدا ذاتيا: وهو في ذلك يؤسس نظرة معرفية أخرى تغاير في رأيه النظرة الدينية التقليدية، وهو في فهمه النص القرآني بطريقة التأويلية يحدث انقلابا في النظرة إليه"[2]، وهو ما يفعله بنيس حين يؤسس لممارسة شعرية تنطلق من الوعي الذاتي، لتتسم كتابته بكل مظاهر الثورة والتمرد.

فمثلت نصوصه" قطيعة مزدوجة مع الكتابة الشعرية في عصره ومع لغة هذه الكتابة وهو في ذلك غربة داخل المعطى الشعري الثقافي، وهو بوصفه غربة يمارس نظاما آخر للرؤية والكتابة وطرق التعبير والعلاقة بين اللّغة والشيء أو الاسم والمسمى ويقلب تبعا لذلك نظام القيم"[3].

فتناص التجربة الشعرية لمحمد بنيس مع التجربة الصوفية لعبد الجبار النفري يكشف قدرة الشاعر على إعادة الكلمة إلى فطرتها قبل أن تتشبع بمدلول بعينه، فالخاصية "الأساس في نص النفري هي خروجه عن الأسماء، الدلالات، المعاني، الصورة التي أضفتها على الأشياء "المسميات" هكذا يكتب النفري الغامض، حين يخرج الأشياء من ماضيها أي من

(1) أدونيس، **الصوفية والسريالية**، مرجع سابق، ص175.

(2) أدونيس، **الشعرية العربية**، مرجع سابق، ص65.

(3) أدونيس، **الصوفية والسريالية**، مرجع سابق، ص185.

دلالتها السابقة ومن طرق التعبير عنها، ويدخلها في صورة أخرى مضفيا عليها معاني جديدة، فالكتابة عنده تغيير "إنّها تجدد الأشياء"[1] حيث تجدد صورها وعلاقتها فتنشئ علاقة جديدة بين الكلمة والأخرى وبين الكلمة والاشياء داخل التركيب وخارجه.

إنّ كل ما يكتب في الشعر الذي بين أيدينا يقدّم لنفسه رؤيا، إذ يظل المعنى غير قابل للإمساك بفعل فضاء الكتابة الذي يقبل تجليات الذات مع كل قراءة، فالقارئ يتجاوز مبدأ الخضوع العياني؛ لأنّه أمام دلالات "يجري عليها تخصيب ذاتي، لتتوالد بفعل الكتابة مثل تيار متدفق، فينتج الدال دالا آخر في لعبة متواصلة لا نهائية دون أن يتيح سيل الدلالات لمدلول ما أن يفرض حضوره أي أن يتعالى، ومن هنا يأتي الإصرار على عدم الاعتراف بوجود حدود تحصر المعنى"[2].

بممارسة التفكيك نجد أنّ البنيات لا تكون ممكنة وفعالة دون أن تتصدع من الداخل هذه البنى المهيمنة والتي أرخت لذاكرة المفردة، لابد أن تستنزف ليتم شحنها دلاليا لتعيد تشكيل حضورها ووجودها وكأنها تجاوزت حد الشك في التسليم باندثار بنى متضادة فيها بفعل قوة الذاكرة المتأتية من النسيان، إذ إنّ التعامل مع هذه البنى وفق ذاكرة متعالية لن يجعل العملية القرائية تتمتع بالحرية المتحررة التي تتجاوز سلطة الذاكرة المعجمية بالتواطؤ مع الذاكرة السياقية، لذا عمل بنيس على سلب تمركز المعنى في المفردة، وجعل المعنى في تأجيل مستمر لحضور الذاكرة وانفتاح دائم على حضور يلغي نفسه باستمرار، إنّها صيرورة غير منتهية تعمل على إذكاء موتها في اللّحظة التي تحقق معنى وجودها.

هكذا لا يعيد الشاعر كتابة خطاب صوفي شعري، بل يستمد من هذه التجربة الفريدة التي استطاعت وضع مصطلحات بمحمول معرفي خاص، لا يفتحه إلا من ملك سره، ولا يفهمه إلا من دخل عالمه، قدرتها على التجاوز ليصبح التراث الشعري الصوفي نسيجا في تجربة الشاعر فهناك "شعراء معاصرون يمتلكون التراث وشعراء آخرون يمتلكهم التراث"[3]،

---

[1] أدونيس، **الصوفية والسريالية**، مرجع سابق، ص186.

[2] عبد الله إبراهيم، سعيد الغانمي، عواد علي، **معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1996، ص140.

[3] محمد مصطفى هدارة، **دراسات في الأدب العربي الحديث**، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص154.

فلا بد من ذوبان ثم امحاء هذه الترسبات والتراكمات المعرفية كي لا تستقر عند تشكل ثابت ولا معنى قار محتمل، بل يبقى مستمرا في هدم ذاته ومحوها في اتجاهين:

–الأول: من ذاته المقيّدة برسوم الظاهر، وهو ما يؤكده بنيس في قوله "قراءة ملارميه هي التي أوضحت لي أسرار اللّغة الشعرية وأبعادها الحديثة عند أبي تمام، وقراءة رامبو ونرفال وبريتون هي التي قادتني إلى اكتشاف التجربة الصوفية بفرادتها وبهائها"[1]، فالآخر الغربي كسر المرآة التي كان ينظر منها بنيس ليريه ما غاب عنه.

–الثاني: إلى ذاته الموصولة بالأحوال والتلون ليعود إلى ذاته المقيّدة ولكن بمحمول روحاني لا يفتأ أن يتجدد ما أن يلامس ذاته، لتعيش الذات تحولات مستمرة وصولا إلى اللا أنا.

لتكون الكتابة نزعة حدسية كشفية لجوهر الأشياء، لذا لا ينطلق بنيس من الجاهز فكريا ولا لغويا بل يجعل للغة وجه البياض "والشاعر العظيم مكتشف عظيم في عالم الجمال والوجدان لأنّ يرى الأشياء والأحاسيس رؤية طازجة ليست نظرته وليدة المنطق والعلم ولكنها وليدة الحدس"[2]، فالكتابة بهذا المعنى إمكانية تتعدى حدود المتناهي نحو لامتناه مفتوح بتعدد قراءته، فمفهومها بدأ يتجاوز مدى اللّغة ويفيض عنها ليدخل ضمن لعبة الإحالات الدالة التي تشكل اللّغة "والذي تمثل الكلمة فيه بعلامة واحدة غريبة عن الأصوات التي تتركب منها"[3]، وهو ما يسميه دريدا بأشباه المفاهيم.

لتتسم الكتابة بالتجاوز لذا إنّ محاولة إدراك ماهية هذه النصوص توقعنا في العجز من أن نضع جوابا قارا نهائيا، فلا أسبقية للمعنى على الفكر حيث تقوم الكلمات باحتوائه، إنما المحو بنية تحتية تخدم المعاني ما يجعلها في حركة دائمة تحول بينها وبين المعنى المحدد، هذه النصوص قريبة من وصفها بنية بنويماتولوجية متعلقة بالروح تنشد الصوت المقدس أو الصوت الإيماني الذي يسمعه المرء عندما يفيء إلى ذاته.

---

(1) أدونيس، **الشعرية العربية**، مرجع سابق، ص86.

(2) خالد الكركي، **الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث**، دار الجيل بيروت لبنان، ط1، 1989، ص21.

(3) جاك دريدا، **في علم الكتابة**، مرجع سابق، ص104.

يبين النص أنّ هناك ضياعا للكتابة الأصلية التي تخاطب الروح قبل العقل، فهي لا تنقل الواقع صرفا أو تحاول خلق واقع مواز يعري الموجود ليلبسه حلة الممكن، بل هو ما تنأى عنه هذه النصوص التي بين أيدينا، لأنها تعبر "بالاستعارة عن الاستعارة؛ ولهذا تكون الكتابة مسكونة بالأثر لينعدم وجود المعنى الحرفي، فاللّغة تسعى إلى استدراج العالم للظهور ومن هنا كانت الكتابة عند بنيس تسعى إلى اتقان هذا الاستدراج والدخول في لعبة التمكين.

تمكين ينتقل بالشعر من حال إلى حال دون الركون إلى حال ولا الوصول إلى معنى بعينه أو آخر محايد، بل فسحة للتفكير باحتمال ظهور مالم يتوقع حضوره، وفعل تغييبي للراهن وتأجيل مستمر لمعرفته وانكشافه قطيعة متأملة في ارتداداتها بين الفصل عما سبقها والتواصل معه هذا جوهر بنية الاختلاف، إذا فالطريق أو السفر الروحي عند الصوفية هو مسلكهم في الحياة ومنهاجهم السلوكي لبلوغ غايتهم، والمرور بمراحل الترقي الروحي، يقابله المرور بمراحل الترقي الشعري عند بنيس.

لهذا يمكن القول أنّ المبدع يحاول أن يجعل من الشعر الوحي الجديد، وليس البديل من خلال خلق شراكة بين الذات الشاعرة وتراثها الشرقي الروحي، حيث جعل بنيس من التراث الصوفي مرجعية أساسية، فالنهل منه على اعتباره تجربة ترك القراءة مفتوحة على المفاجآت المدهشة وتركت المسافة الحيوية اللاّزمة بين التعاليم الدينية كعقيدة وبين طبيعة نصوصها كتجربة، استطاعت فتح الباب على مصراعيه لتبني نقاشا معرفيا مفتوحا، وتبدأ سفرها الذي لا ينتهي ويظل موجودا قرينا بوجود الإنسان والحياة.

الفصل الثانـي

إبدال البنـاء الشعري في ديوان "نبيذ"

1- شعرية العنوان

إذا كان العنوان –بوصفه عتبة الديوان الأولى– يقوم بوظيفة أساسية هي اختزال النص وتقديمه في شكل مكثف، ويعمل على إغراء المتلقي فيدفعه إلى محاولة تفكيكه بحثا عن مضمراته، فإنّ نصوص المتن تقدم ما يشبه الإجابات التي يضمها العنوان ولا يتأتى لنا هذا إلا بعد ربطهما وقراءة العنوان على ضوء المتن، فمنذ البداية يكشف لنا بنيس من خلال افراد الديوان بعنوان "**نبيذ**" عن عدم خضوعه للاستيلاب الغربي، بل يؤكد أنّ الحداثة امتداد لهوية الشعر العربي، وليست شذوذا عنه كما أنّه لم ينطلق من فراغ، فتوظيف الخمر كان حاضرا منذ الشعر الجاهلي، وتطور حتى ارتبط ارتباطا شديدا بأبي نواس في العصر العباسي، الذي أعطاه بعدا جديدا ونقله من المستوى الحسي إلى الرمزي، بعدما أعلن رفضه الوقوف على الأطلال ووصف الرحلة والراحلة نتيجة تمرده على القيّم الاجتماعية والدينية، وأبدله بالخمريات التي أضفى عليها هالة من القدسية، كونها تخلصه من عذاب الروح وغربة الجسد، فجاء شعره كاسرا لأفق التلقي الشعري التقليدي بنية ودلالة.

هكذا شكل الخمر في الشعر مبدأ التجاوز لما هو كائن، سواء عند أبي نواس أو المتصوفة الذين وظفوها في أشعارهم بأسمائها وأوصافها، للإشارة إلى معاني الحب والفناء والحلول والاتحاد... فجعلوها رمزا للمعرفة والحكمة، مشحونة بطاقة روحية تعلن عن تجاوز المادي والسمو بالروح، فتلك "النشوة التي تفيض بها نفس الصوفيّ وقد امتلأت بحب الله، حتى غدت قريبة منه كل القرب وقد عبّر الصوفيون بكلمات متقابلة عن حالات هذه النشوة ودرجاتها كالغيبة الحضور والصحو والسكر والذوق والشرب وغيرها"[1]، فهي لذة روحية ونشوة عرفانية بعيدا عن المادية "ولقد بدت الخمرة بديلا رمزيا مناسبا بسبب تشابه كل من آثارها وآثار السكر الصوفي التي يمكن أن نتبيّنها في غياب التوازن وخسارة رقابة العقل وحضور (...) الشطح"[2]، لهذا فالشطح الشعري عند بنيس يستوجب حضور النبيذ لكن برؤية شعرية خاصة، وهذا ما تكشفه لنا قصيدة "ظهور لا ينتهي":

---

[1] عدنان حسين العوادي، **الشعر الصوفي حتى أفول بغداد وظهور الغزالي**، دار الشؤون الثقافية العامة، د.ط، 1967، ص199.

[2] أمين يوسف عودة، **تجليات الشعر الصوفي، قراءة في الأحوال والمقامات**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2001، ص337.

ليكن ترابك مهبط الأحوال

ليكن

هواؤك رعشة

تضع الطيوب على

طريق

واحد

سكري [1]

يتبّن لنا من خلال القراءة الأولية أن الشاعر يخاطب الآخر على اعتبار ما كان (أصل الإنسان من تراب) فيقول له: ليكن ترابك مهبط الأحوال

أي أنه مخلوق من تراب، هنا يجعل المبدع الجسد محراب الروح فلا تتحقق للإنسان الحالة الوجدانية التي ينشدها إلا إذا احتفى بالخمرة، لكنه في الحقيقة يضع الذات الإنسانية (الأنا+ الآخر) محل خطاب ويبث رسالته التي يوجهها لنفسه وللشعراء، وكأنّه يقول ليكن النص الشعري نفحة شعرية خالصة لا صنعة ولا تكلف فيه، فهو وحدها قادر على خلق حالة انتشاء تماثل ما تفعله الخمرة، لذا بدا النبيذ بديلا رمزيا مناسبا لتشابه أثره و أثر الكتابة في النفس، فإذا كانت الخمرة تمنح شاربها أسباب الغبطة وتزيح عنه الكمد والحزن، فالكتابة –عند بنيس– هي من تفعل ذلك.

هكذا يكتسي النبيذ دلالة خاصة ومتفردة تدل على حالة من الانتشاء، فلا هو السكر بمعناه الحقيقي الحسي المرتبط بالمدنس؛ فلا يوجد في النص ما يدعو إلى العربدة أو المجون ولا هو السكر الصوفي المرتبط بحالة الإيمان والمحبة الإلاهية المرتبطة بالمقدس، إنّما هو المحرك الأساسي لمشاعر التمرد والرفض للتبعية والرجعية، هذا الرفض الذي يعمل على بناء صرح من تجربة وجدانية عرفانية، فالشعر هو المعادل الموضوعي للنبيذ وقد جاء عنوان الديوان نكرة ليبتعد النص عن التحديد و التضييق، وهو مرتبط بعنوان النص الافتتاحي "ظهور لا ينتهي" الذي يحيل إلى نهاية الكتابة خطيا دون أن ينتهي مفعولها دلاليا، مثلما ينتهي الخمر

[1] محمد بنيس، **ديوان نبيذ**، دار الريس، بيروت، لبنان، ط1، 2003، ص4.

في الكأس بشكله المادي في لحظات بينما يدوم مفعوله، لذا نتوقع مع كل قراءة بعثا جديدا للنص الذي يحيا كي يخلق كينونته بدلا من أن يقتل ويموت.

كما يكشف لنا هذا المقطع على تمظهر الجمال الشعري وأنه لا يكمن في الألفاظ وحسب ولا في المعاني بل في الأثر الذي تتركه في النفس فهو يتميز بالديمومة كرؤية شاملة، وهذا قد يكون السر في انفراد نص شعري ما دون آخر بجمالية خاصة، مما يؤدي إلى خلوده فبنيس لا يحتفل بالخمرة كما فعل أبو نواس، ولا يجعل منها معادلا موضوعيا للحكمة كما فعل المتصوفة، بل لا يضفي عليها من القداسة شيئا، فما هو المراد بها إذا؟ يقول بنيس في المقطع الثاني من النص الشعري "ليكن":

ليكن نهارك ملتقى الندمان

صمت في مربع حانة

حجر

تقادم وامّحى

أثر الكتابة

فوقه

وجه قريب من صدى وجهي

وموسيقى تؤكّد

طيف

أندلس

نبيذ كله ريحان [1]

من خلال البحث عن الدلالة التي تخفيها الدوال الخاضعة لقانون الإبدال نجدها تكتسي تمثيلات مغايرة، داخل بنى تركيبية معقدّة مما يحتم علينا محاولة إنتاج نص آخر نواته المقطع الذي بين أيدينا فنتحصل على:

[1] محمد بنيس، **ديوان نبيذ**، مصدر سابق، ص5.

-ملتقى الندمان ⟵ تشير هذه العبارة إلى تلاحم الكلمات والمعاني داخل المتن الشعري بشكل غير مقصود، خاضع للهذيان الذي يولد الدلالة، ويقف حاجزا بين المتلقي والتأويل.

-صمت في مربع حانة ⟵ هو التقاء البياض والسواد على صفحة الكتابة، أين يكون كل شيء مباح.

-حجر تقادم وامحى/ أثر الكتابة فوقه⟵ في هاتين الجملتين الشعريتين إشارة إلى خلود القصيدة نتيجة كونها خاضعة لكتابة المحو، فكلما فتشنا عن دلالة القصيدة نجد أنفسنا أمام دلالة أخرى.

-وجه قريب من صدى وجهي ⟵ تحمل الكتابة دائما بصمة الشاعر والمبدع الذي لا يرضى بالتقليد بل يصنع التفرد.

-وموسيقى تؤكد طيف أندلس ⟵ يؤكد الشاعر على ضرورة التمسك بالتراث بشكل ضمني غير صريح، فالعودة إلى الماضي بوعي يضمن امتداد الهوية الشعرية العربية التي لا يمكن لها أن تستمر دون أن ترتكز على جذورها.

-نبيذ كله ريحان ⟵ الأثر، الرائحة العطرة، في إشارة إلى أثر النص الشعري اللاّنهائي.

إذا يتعدى الحضور الشعري للنبيذ الظاهر والمحسوس ليدخل في جوهر الخمر وطريقة تركيبه بوصفه فاعلا ينتشر في الكون ويعيد تركيب علاقاته، لتكتسب الخمرة قوة جديدة توازي البعث وتعيد تكوين صلة جديدة بين المحسوس واللا محسوس، ليكون النبيذ موقفا من الذات والعالم والكون لا حالة ظاهرية، فالأنا المبدعة لا تنفجر بل تمتد وتتسع وتتحول، إذا فالمراد بالنبيذ عند محمد بنيس الكتابة.

وقد اكتسى رمز الخمر عند بنيس دلالة خاصة فهو تعبير عن تجربة فردية لكنها عالمية لها جذورها العرفانية الصوفية مؤقتة لكنها تتصف بالأبدية، منفتحة على اللانهائي فهي ذات طابع شمولي مما يدل على قدرة بنيس على خلق المعاني الممكنة للرموز الكائنة مما يضفي التجدد على الموجود، وهو ما ذهب إليه رومان جاكبسون حين تحدث عن الوظيفة الشعرية "وأنها المقياس الذي يساعد على تمييز إبداعية نص أدبي وإمكانية تحديد انتمائه الى

نوع أدبي محدد حسب حضور أو غياب هذه الوظيفة"[1]، فإذا كان الخمر عند الصوفيين يدل على الحضور والاتصال الوجداني وهو نقيض الغياب والانفصال، فإنه عند بنيس يحمل دلالة الحضور والغياب معا، لذا اصبح رمزا للرفض بعد خروجه عن عباءة المعاني الصوفية وحالاتها الروحية.

كما يحيل إلى الحرية التي تأخذ منحى المسؤولية الإبداعية، كما عرّفها سارتر "فعل ووجود لا يستطيع الإنسان الحر أن يهرب من المسؤولية فهي مواجهة وهي وليدة القلق الإيجابي"[2]، والتمرد نتيجة التطلع للتغيير.

وكما أن النبيذ رمز للرفض والتمرد تارة فهو يجمع بين دلالات تبدو من ظاهرها متناقضة تارة أخرى، فهو كأس الذاكرة والنسيان الاتصال والانفصال، الآني واللاّنهائي، الغائب والحاضر، الوعي واللاوعي، وهو ما نجده في المقطع الآتي:

كذلك اختبأت الكلمات

في كف أزرق

والهواء يضاعف الذكريات

يتركها تتدحرج،

خفيفة

على سفح الفراغ

غابة من هواء

هذه الكأس [3]

---

(1) Roman Jakobson, **Essais de linguistique générale 2**, éd de minuit, paris, 1977, p33.

(2) جان بول سارتر، **الوجود والعدم "بحث في الأنطولوجيا الظاهراتية"**، تر: عبد الرحمان بدوي، دار الآداب، بيروت، ط1، 1966، ص693.

(3) محمد بنيس، **ديوان نبيذ**، مصدر سابق، ص97.

فالشاعر يعبر عن النبيذ بلفظ الكأس الذي لم يبق منه سوى بقايا الرشف، فهو القصيدة التي تكتبها يد الحكمة والوعي (كذلك اختبأت الكلمات/ في كف أزرق)، فالشعر مخزون الذاكرة الفردية والجماعية لأنه لسان حال الذات، أما في المقطع الثاني يأخذ الكأس من النسيان:

كان الشفق يتلف الوجه

ومن النسيان

يقبل غناؤك وحده

على كتفي أشباح كانت تدب

وأنا في حان اللانهاية

أنظر إلى الكأس [1]

في هذا المقطع يشرب بنيس من كأس النسيان، الذي يريد منه أن يكون أخرسا لا يتكلم لا يرفض لا يصرخ، كأس نبيذ من نوع آخر، أو إن شئنا القول نص شعري من كلمات لا تشبه ما ألفته الذائقة العربية؛ تحتفي بالفراغ الذي يستوجب التأمل الطويل والتفكير العميق والرؤيا متعددة الزوايا، لها عزلتها التي تمكّن المبدع من الشطح بالكلمات ذات الدلالة المفتوحة على اللاّنهائي.

لذا نجد الشعر الذي بين أيدينا يجانب في بنيته الجنون أو الهذيان، لكن البنية العميقة تضمر السكر ليس كمصطلح صوفي إنّما كمفهوم؛ والذي "يعني الذهول والانصراف عن النفس"[2]، فالسكر المعنوي هو غاية الصوفية بواسطته يتحقق لهم التجرّد التام من العالم المادي وتسمو الروح إلى عالم السعادة والطمأنينة، فهو دليلهم "على المحبة الإلاهية وهذه المحبّة في الأسرار العرفانية هي التي بواسطتها ظهرت الأشياء وتجلت الحقائق وأشرقت الأكوان"[3] ليصل المريد إلى لحظة الكشف، والأمر ذاته في الشعر فالسكر هو الذي يصل به المريد (الشاعر) إلى لحظة الكشف الشعري، يتعرف بها على أسراره وجوهره، فالمبدع "لا يستهين بما يسمونه الوحي أو الإلهام لكنه لا ينتظره مستجديا أو مستضعفا أو صاغرا، بل هو

---

[1] محمد بنيس، **ديوان نبيذ**، مصدر سابق، ص97.

[2] ممدوح الزوبي، **معجم الصوفية**، دار الجيل بيروت، ط1، 2004، ص211.

[3] عاطف جودة نصر، **الرّمز الشعري عند الصوفية**، مرجع سابق، ص366.

الذي يحث إليه الخطى يومئ له، يمنيه يغويه يغريه يستدرجه، ويستعد للقائه ساعة يواتيه أنّى شاء وحيثما شاء"[1]، إذا فالوقت الأفضل للتجلي هو ساعة الاستجابة لصوت الروح.

فالظاهر من النصوص جنونها هذا الحضور اللاّفت الذي غيّب الصحو هذا التغييب المنقلب على نفسه؛ لأنّ الصحو يظهر بعد التفكيك، فالمعنى المجازي يثبت حضوره بينما المعنى الحرفي ينفي ذلك؛ لأنّ اللّغة هنا بلاغة نيتشوية نصل معها إلى لحظة التطابق بين السكر/الصحو في محو متكرر للتعارضات الثنائية، وبغياب أحدها يغيب الآخر، فإذا كان الصحو "رجوع الإحساس بعد الغيبة والسكر (...) والصّحو على حسب السّكر، فمن كان سكره بحق كان صحوه بحق"[2]، إذا لا يتحقق الصحو الشعري إلا بعد السكر، وهما من سمات المبدعين الذين يجدون أنفسهم أبدا في نشوة الكتابة، يشعرون في حالة انتشائهم أنهم سكارى وهم مستيقظون.

فالمفكر فيه يكون مغيبا ولا يتشكل إلا لحظة يلتقي بالوجود أي بالكتابة وهي اللّحظة التي دونت هذا النص؛ فالكتابة ليست معارضة للشعر القديم أو الحديث أو المعاصر بل هي رؤية حداثية تقدم بدائل للبنية الشعرية الجديدة بدل البنية الشعرية المعطوبة –كما شاء بنيس تسميتها– لذا نجد أنفسنا لا أمام ثنائيا ضدية، بل كتابة تتسمى بالمحو "هكذا يصبح السكر "وسيلة تجاوز، تجاوز الحدود إلى المطلق والتّعالي على الضرورات والمعوّقات من أجل التلاشي في حضرة المحبوب، فهدفه من شرابه وسكره شهود محبوبه والفناء فيه"[3]، لهذا جاءت لغة المتصوفة معقدّة تعتمد الترميز، تلمح دون أن تفصح وتؤول على غير ما تظهر عليه، وتبطن عكس ما تبدي، إنّها لغة الإشارة لأنّها تأتي من عالم المعرفة الاشراقية، وهي لغة بنيس الشعرية الذي جعل من السكر معراج الروح الشعري، ولغة لكلية التجربة الإنسانية.

الشعر بهذا المعنى معرفي؛ أي يعتمد الكشف والبحث في فضاء الحرية الإبداعية، التي تعيد النظر في علاقة الأسماء بالأشياء، فهو ليس وصفا للطبيعة المألوفة بل هي تجربة لها

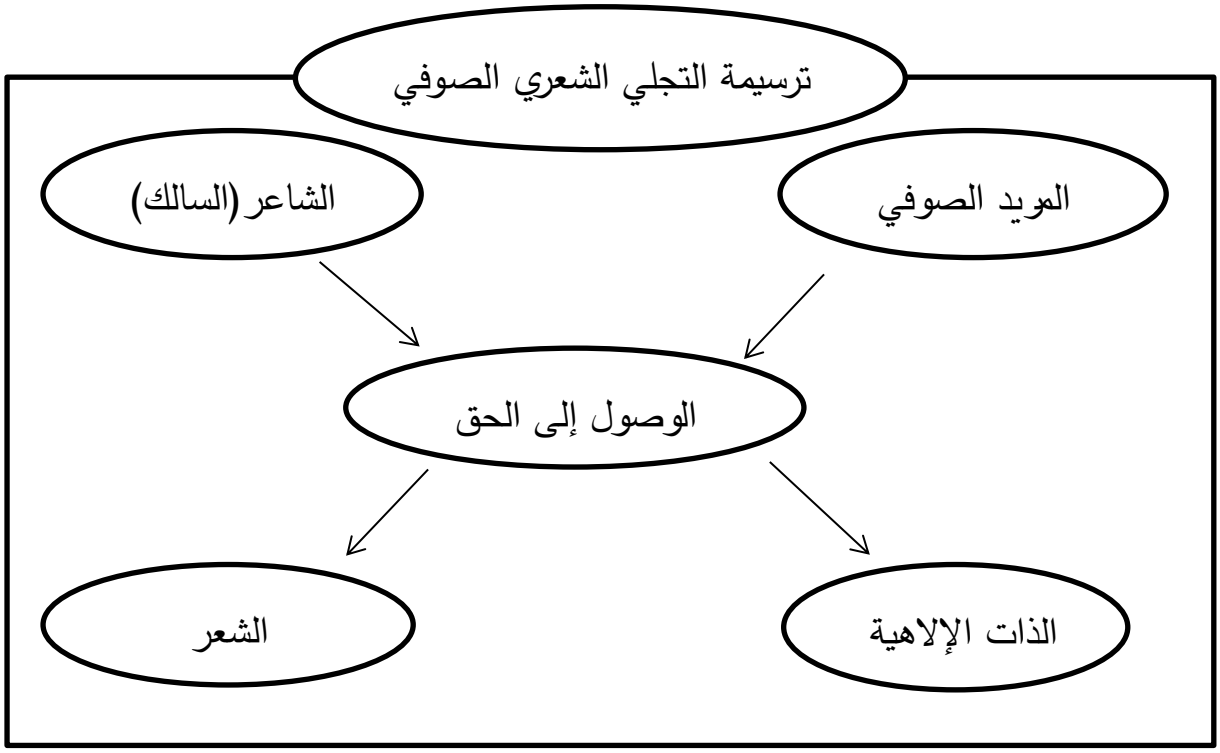
---

(1) سلام خياط، **إقرأ، صناعة الكتابة وأسرار اللّغة**، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1999، ص45.

(2) ممدوح الزوبي، **معجم الصوفية**، مرجع سابق، ص243.

(3) كروم بومدين، **أبو الحسن الشيشري الصوفي الجوّال، حياته وشعره**، دار النشر التوفيقية، الجزائر، ط1، 2011، ص102.

القدرة على استيعاب الحالة الإنسانية بشكل شامل، لتعيد صياغة الأسئلة الإنسانية الكبرى فالكتابة رصد للحقيقي المدهش الذي لا ينفك عن ايقاظ المشاعر، في تجلي شعري دائم.



إذا فبنية النص الشعري تقوم على السكر الذي يؤدي إلى الشطح وهو "لفظ مأخوذ من الحركة؛ لأنها حركة أسرار الواجدين إذا قوي وجدهـم فعبروا عن وجدهـم ذلك بعبـارة يستغرب سامعهـا (...)، ألا ترى أنّ الماء الكثير إذا جرى في نهر ضيّق فيفيض من حافته يقال: شطح الماء في النهر، فكذلك المريد الواجد: إذا قويّ وجده، ولم يطق حمل ما يريد على قلبه من سطوة أنوار حقائقه سطع ذلك على لسانه، فيترجم عنها بعبارة مستغربة مشكلة على فهوم سامعيها، فسمي ذلك على لسان أهل الاصطلاح: شطحا"[1].

فهو تصرفات وكلام يصدر من السالك في أوقات خاصة، فالشطح عند بنيس يتخذ من المحو دليلا لرحلته الشعرية والذي يعمل على استئناف الرحيل الذي لا ينتهي فلا قانون يمكن له أن يفرض خارج نطاق الكتابة، أين تصغي ذات المبدع (المريد) للشعر (المراد) ببعده

[1] أبو نصر السراج الطوسي، **اللّمع في التصوف**. تح: تقديم عبد الحليم محمود وطه عبر الباقي. (د.ط). مصر: دار الكتب الحديثة، د.ط، 1960، ص453-454.

المكاني فتتعلم الانصات، وبعده الزماني الرؤيوي فتجعل منه مدهشا ومختلفا، وتمحو أسطورة الأصل.

2- شعرية الإيقاع

خرج مفهوم الإيقاع عند هنري ميشونيك (Henri Meschonnic) من النظرة التقليدية المحدودة على أنه العروض بما يمثله من بحور شعرية ووزن وقافية وهي الرؤيا التي استفاد منها بنيس في إبداله لبنية الإيقاع الذي " يوجد في الخطاب وبالخطاب لا قبله ولا بعده ...وهو الدال الأكبر في الخطاب الشعري به وبتفاعله مع الدوال الأخرى اللّانهائية للنص يبنى الخطاب الشعري، ومسار التفاعل بينها هو ما يحقق للخطاب دلالته"[1]؛ أي أنّ إيقاع النص ينطلق من داخله لا من خارجه هكذا تجعل شعرية الإيقاع من النص الشعري نسقا من الدوال المتفاعلة والتي من شأنها العمل على تعدد المعاني، فخرج الشعر من حدود التقنين كون البنية الإيقاعية كانت محصورة في الوزن والقافية فالوزن "نمط سكوني محدد في حين أنّ الثاني حركة دائبة غير مقيّدة بقيد"[2].

يوضح بنيس أهمية الإنتقال من البنية العروضية إلى البنية الإيقاعية فيقول "شكّل الانتقال من ابستيمولوجية الدليل إلى ابستيمولوجية الدال تغييرا في مكان القراءة النصية واستراتيجياتها 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"[3]؛ أي أنّ الإيقاع هو تنظيم للذات داخل اللّغة، فهذا الانتقال ناتج عن تغير التصور التقليدي الذي يرى أن الإيقاع سابق عن اللّغة وأنه خاضع لترتيب قبلي وأنّه لا يتجاوز كونه عنصرا شكليا.

إذا فهذه الشعرية تقوم على الذات التي تخضع لمؤثرات عدة تجعل منها تغيّر موقفها مما يحيط بها، فلكل ذات تجربتها الخاصة التي تنعكس على نوعية كتابتها هذا ما يجعل

---

(1) محمد بنيس، **الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته الرومانسية العربية**، مرجع سابق، ص69.

(2) أحمد محمد ويس، **خصوصية الإيقاع الشعري**، مجلة عالم الفكر، ع2، مج32، أكتوبر ديسمبر،2003، ص106.

(3) محمد بنيس، **الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته التقليدية**، مرجع سابق، ص182.

النصوص حاملة لإيقاع ذاتي يعتبر "إمضاء جسد فردي يشتغل في غيبة عن وعي الذات الكاتبة"[1]، هذا ما يصنع فرادة العمل ويميّزه عن غيره.

فبنيس يجعل من الشعر إبداعا خالصا، ولكل شاعر بصمة تتميز بالفرادة، لهذا لا يمكن وضع قواعد ومعايير تحدد معالمه الداخلية والخارجية، ولا يمكنه الاستقرار على مفاهيم قارة لا يمكن تجاوزها، وهو بذلك يمنح السلطة للشعر ذاته لينحت جسد النص، فلا صوت يعلو صوت الكتابة "ليست هناك بالتالي خصائص أو قواعد مسبقة تحدد الشعر ماهية وشكلا تحديدا ثابتا ومطلقا"[2]، فالنص لا يحيل على خارجه بل الدال يحيلنا إلى دال آخر والدلالة تسلم القارئ إلى دلالة جديدة.

وهو ما أكده جاك دريدا حين تحدث عن وهم القراءة الأحادية حيث يرى أنّ "هنالك النسق وهنالك النص، وتوجد بداخل النص شقوق أو منابع ليست قابلة للسيطرة عليها من لدن الخطاب المنهجي: فهذا الأخير لا يستطيع في لحظة ما أن يجيب من تلقاء ذاته، إنّه يباشر تفكيكه الذاتي بعفوية"[3]، فالمعنى لا يطفو على سطح النص بل لا يمكن الوصول إليه إلا عبر تفكيك البنى السطحية والعميقة، لا للوصول إلى معنى نهائي ثابت وتام بل للالتماس التأويل الذي لا نهاية له.

هي دعوة صريحة تمضي نحو القراءة المتعددة ونبذ القراءة الأحادية، لتفتح أمام النص الشعري أولا إمكانية الإبداع بعيدا عن التعسف والتقنين، وإعطاءه الفرصة للإجابة عن مختلف التساؤلات، لكن دون أن ينصاع لها بل يجعل منها منطلقا آخر يرتكز عليه، وأمام القارئ ثانيا فسحة البحث والتنقيب عن الخصوصية التي يتميّز بها كل نص شعري، وما يصنع هذه الخصوصية هو الإيقاع فما هو عند بنيس "إلا النفس ولذا فإنّ ما يحدد المتتاليات داخل النص هو هذا النفس ضوء الجسد النافذ إلى عتمة الكلام اليومي وقوانينه العامة. إنه أيضا رؤية المبدع للعالم. تدمير القوانين العامة، وإعادة ترتيب المتتالية–المتتاليات، حسب إيقاع النفس، مقدمة لتدمير سلطة اللّغة وأنماط الخضوع لتراتب مسبق للوجود والموجودات"[4].

---

(1) محمد بنيس، **الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته الرومانسية العربية**، مرجع سابق، ص49.

(2) أدونيس، **مقدمة للشعر العربي**، دار الساقي بيروت لبنان، د.ط، 2009، ص97.

(3) محمد بنيس، **الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته التقليدية**، مرجع سابق، ص60.

(4) محمد بنيس، **حداثة السؤال**، مرجع سابق، ص29.

فالكتابة نظام داخلي متشابك ترسم إيقاعه الذات بكل ما تحمله من حمولة نفسية اجتماعية ثقافية... وكذا اللّغة والدال والمعنى لهذا "الوزن ليس سببا للإيقاع إنّما هو نتيجته وتأثيره"[1]، فالنص الشعري عند بنيس لا يقبل التقطيع إلى مستويات بل وجب النظر فيها نظرة كلية شاملة لا تقبل التجزئة فلا يمكن النظر إليه وفق تصور لساني محض؛ لأنّ هذا يتعارض وشعرية الإيقاع الذي يقضي "الإنصات إلى القصيدة كعمل في حدّ ذاته مهما كان عدد أبيات القصيدة"[2]، هذا ما يفرض رؤية شمولية للنص الشعري بعيدا عن التجزيء، لذا لابد من البحث في ثنايا ديوان نبيذ عن شعرية الإيقاع الذي يؤسس له الإبدال في بنية النحوية وبنية الذات واللغة.

2-1- المتتاليات النصية

إن الخوص في البحث عن جوهر المتن الشعري يستدعي دراسة جملة من الخصائص النحوية والدلالية، وذلك بتتبع متتاليات النص فهي "وحدة لغوية متجانسة نحويا ودلاليا داخل المتن الشعري وقد تشمل بيتا أو مقطعا أو نصا بكامله، وتتعدد المتتاليات داخل النص بتعدد هذه الوحدات ولا يشترط فيها ان تأتي مرة واحدة أو خاضعة لترتيب متكامل كما أنّ امتناع هذا الشرط لا يستلزم عدم وجودها في مرحلة من مراحل النص أو مرتبة وفق تجانس متكامل"[3] ولإبرازها لابد من دراسة بنية الزمن النحوي وبنية الضمير ثم ننتقل إلى دلالة الجملة وهي الخطوات التي اتبعها محمد بنيس في دراسته للمتتاليات في نصوص شعراء المغرب، ويقصد بالمتتالية "وحدة الجمل إنّ الجملة لا تشكل سلاسل لانهائية، بل إنها تنتظم في الدورات التي يتعرف عليها القارئ حدسيا(...) وهذه الوحدة العليا تسمى بالمتتالية ونهايتها معلومة بتكرار لانهائي للجملة الأولية"[4].

نعتمد في استخراج المتتالية على ما توصل إليه تمام حسان في مؤلفه علوم اللّغة مع الإفادة من مجهودات محمد بنيس في كتابه ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب العربي،

---

(1) خوسيه ماريا إيفانكوس، **نظرية اللّغة الأدبية**، تر: حامد أبو أحمد، مكتبة غريب القاهرة، د.ط، 1992، ص214.

(2) محمد بنيس، **الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته التقليدية**، مرجع سابق، ص63.

(3) محمد بنيس، **ديوان نبيذ**، مصدر سابق، ص97.

(4) محمد بنيس، **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية**، مرجع سابق، ص113.

ولتدليل على وجودها في النماذج المختارة من ديوان نبيذ لابد من البحث في بنية الزمن الداخلي أو النحوي، ومن ثم دراسة بنية الضمير وصولا إلى دلالة الجملة.

2-1-1- بنية الزمن النحوي

البحث في الزمن النحوي في الديوان يقتضي تحليل النص اللّغوي تحليلا زمنيا، ذلك أنّ الزمن جزء من اللّغة لا ينفصل عنها، فهو المؤطر للنص يرتبط بشكل أساسي بممارسة الكلام ويجب أن نفرق بين الزمن الصرفي والنحوي، فالأول مرتبط بالصيغة والثاني بالسياق، فالزمن اللّغوي زمن صرفي يشارك في الدلالة الزمنية داخل السياق، والزمن النحوي "هو الزمن المركب للنص داخليا يرتبط بالمبدع وهو ما بينّه وفصّل فيه تمام حسان الذي يرى لابد أن ينسبوا الزمن الصرفي إلى النظام الصرفي وينسبوا الزمن النحوي إلى مطالب السياق"[1]، الداخلي للمتن الذي به يحيا الشعر.

فالزمن النحوي هو "زمن يدل عليه السياق، وذلك من خلال الصيّغ المفردة والمركبة وهو الزمن الذي تقدمه التراكيب داخل دائرة النصوص وسياقاتها التي تضم الأفعال والأدوات والأسماء وكل القرائن السياقية المنتجة للتراكيب"[2]، وهو ما يؤكده تمام حسان في قوله أنّه "وظيفة في السياق"[3]، ويختلف عنه الزمن الصرفي الذي يعنى بالصيغة المفردة بعيدا عن السياق، ويتداخل مع الزمن الدلالي فلابد من ربط المكون النحوي بالدلالي، الذي يوضح لنا وظيفة الصيغة داخل السياق مع علاقة هذه الصيغة بسابقتها ولاحقتها في التركيب.

كما يتداخل الزمن ومفهوم الجهة التي تنتمي إلى حقل المعطيات التي تضم السّمات الزمنية المحايثة للمحمولات المعجمية فهي "مقولة دلالية تبيّن القيم الزمنية الكاملة في النظام الفعلي بغض النظر عن الصيغة المستعملة للتعبير عن زمن الفعل"[4]؛ أي تعطينا دلالة على تمام الحدث من عدمه، فقد يتم التعبير عنه بالنظر لصيغته التصريفية في الماضي الحاضر

---

[1] محمد بنيس، **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية**، مرجع سابق، ص113.

[2] عبد القادر عبد الجليل، **علم اللّسانيات الحديثة**، دار صفاء للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، 2002، ص471.

[3] تمام حسان، **اللّغة العربية معناها ومبناها**، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، د.ط، 1994، ص240.

[4] الحاج موسى ثالث، **مفهوم الجهة في اللّسانيات الحديثة، دراسة نظرية تطبيقية على اللّغة العربية**، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، قسم اللّغة العربية وآدابها كلية الآداب جامعة الملك السعود، نوقشت تاريخ 1427/4/2، ص18.

أو المستقبل، وكما تكشف لنا عن حالة السكون والحركة والامتداد التي تعتريه، فهي موقف من الحدث.

المقطع الأول:

وطن

يلمع في أوقات

لا تلحقها

مرآة

فلك

دارت ألطاف كواكبه

حمرا حينا

زرقا وغبارا

حيرته أنصع

من أضلاع المشكاة[1]

المقطع الثاني:

لي أن أشرب كأسا أخرى

أترنم بالأهواء

على مرأى

من نفسي

تحفر أغوارا في نفسي

إن كنت قريبا منك

[1] محمد بنيس، **ديوان نبيذ**، مصدر سابق، ص9.

وحيدا

أو إن كنت أحاذر

أن أمسك كأسي

فالليل يقود يدي لا تعبث

من كأسك تنشأ

شمـسي[1]

المقطع الثالث:

للوقت هنا عطر

يتشخص

في

أبد

يتولى منسكبا في شمس نبيذ

للوقت هنا در

ياقوت

مرجان

ريح

تتوسطها الأسحار

للوقت

فأين يدي

أين الأوتار[2]

---

[1] محمد بنيس، **ديوان نبيذ**، مصدر سابق، ص10.

[2] المصدر نفسه، ص13.

المقطع الرابع:

عنب يتلهب في شمس

يصعد أدراج

الماء

يفتح

مزلاج سحاب أزرق

يصنع لي شفقا

وينام

4

اجعلني فيك أغيب

ضاعف سكري

بلل

أعضائي

بالحب

انشرني غيما لصديقي الميّت

غبارا يقصدني ضوء

لا ضوء

سوى نهري

ثبت أحوالي

في أصقاع

دبيب[1]

المقطع الخامس:

جالت بقعر الكأس شمس

واصطفتني بعد أن رجع الغروب

مع المراكب ضجة الميناء تترك

لي نشيدا شطحي الأصفى مزيج

من مصاحبة الشواطئ وارتحال

العين في بحر أنا الرحّال بينهما

أباهي بالشساعة حين يبتعدون

هل صوت تمزّق هل خفوت

الضوء في صدر بلى طيف

كأنّ الليل أعشاب مفحمة على

الميناء كأس في يدي وأصابع

البحّار توقد غيمة الشّهوات [2]

المقطع السادس:

من رأى لغتي

تتوه معي

ونحن معا نقيم حواجز النفس الأخير

لكي نصّد الموت

عن لغتي

---

[1] محمد بنيس، **ديوان نبيذ**، مصدر سابق، ص11.

[2] المصدر نفسه، ص19.

وعن أحد بلا أحد

نصدّ الوقت

أعمى

يهجر

الأشلاء

بياض

طائر

لقد ارتحلت إلى مساء

لا

لأترك من ورائي

ليل عاصفة

ولكن رحمة الأقواس تلحق بي

هناك [1]

ولدراسة الزمن النحوي نعتمد الجدول التالي:

الجملة الخبرية/ الإنشائية								
الاثبات						النفي		
المقطع / نوعها	م1	م2	م3	م4	م5	م6	م1	م6
الماضي	2	2		4		2	1	
الحاضر	1	6	3	4	5	6		1
الأمر		1			4			

[1] محمد بنيس، **ديوان نبيذ**، مصدر سابق، ص38-39.

إنّ أول ما يثير انتباهنا أثناء دراسة المقاطع الشعرية من خلال الجدول هو غلبة الفعل في زمن الحاضر مقارنة بالماضي والأمر، وهو ما ينسحب على قصائد الديوان أين نجد حضورا قويا للزمن الحاضر، وهذا لا يمكن له أن يكون من قبيل الصدفة.

ففي المقطع الأول يجعل بنيس من القصيدة وطنا ما يشعره بالانتماء الشعري والقدرة على التعبير، يعبّر بكل حرية وانفتاح، هذا الوطن الذي يلمع في أوقات لا تلحقها مرآة فقد وظف فعلا مثبتا وآخر منفي، ففعل اللّمعان يتعدى اللّحظة الآنية ويتخطاها؛ لأنّه جاء مقترنا بالتركيب الذي يليه "لا تلحقها مرآة"، فالمرآة تعكس الحاضر فقط لذا فمفعولها آني، لكن لاقترانها بالفعل المنفي "لا تلحقها" جعل النص الشعري لا يعبّر عن الواقع الراهن فحسب بل له القدرة على الامتداد إلى المستقبل.

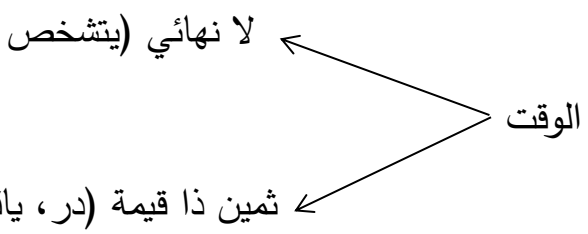
هكذا يحمل الفعلان "يلمع" و "لا يلحقها" معنى الاستقبال والامتداد ويكسران الجمود والسكون، ثم يخرج النص الشعري من فضائه الضيق حين يعبر عنه بلفظ "وطن" إلى فضاء أرحب ليصفه بالفلك يقول: فلك/ دارت ألطاف كواكبه، يستعمل هنا الفعل في صيغة الماضي الذي يدل على حدث وقع وانتهى لكن هذه الصيغة الصرفية تخرج عن دلالتها السطحية لتعبّر عن الامتداد التاريخي للشعر الحاضر في الذاكرة العربية ماضيا وحاضرا ومستقبلا، لذا فلا حاجة للشاعر أن يجعل من الفعل الماضي دارت الذي تنصهر فيه الأزمنة في صيغة الحاضر لأنه يؤدي المعنى المرجو دون الحاجة لتوظيف صيغة المضارع، وحضور اللّونين الأحمر والأزرق إنّما دلالة على الشغف الشعري ما يعبّر عن تجذر المعرفة والفضاء اللاّنهائي.

أما في المقطع الثاني فنجد الشاعر كأنّه يستأذن في شرب المزيد، أي النهل من بحر المعرفة الشعرية وعبّر عنها بلفظ الكأس على حد تعبير الصوفية، هذا الشرب الذي يوقد في نفسه الرغبة في الكتابة، التي تملك القدرة على المساءلة وهو ما يدل عليه الفعل "تحفر" الذي أضيفت له كلمة أغوارا.

وفي قوله (فاللّيل يقود يدي) هي إذا لحظة الصفاء والخلوة الشعرية التي يتمنى المبدع أو المريد لها أن تطول زمنا؛ لأنها لحظة قد لا تعود مجددا فهي لحظة صدق وتدفق شعري وهو ما يدل عليه الفعل يقود، أما جملة (لا تعبث) فهي أسلوب إنشائي طلبي جاء بصيغة النهي، فالأنا تنكر على الآخر اللامبالاة والعبثية التي يدور في فلكها، لهذا تبرر طلبها بالجملة

الشعرية الختامية (من كأسك تنشأ شمسي) حيث لا تلغي الآخر بل تحتضنه وتجعل منه امتدادا لها.

يمكن أن نقرأ قصيدة تبحث عن الخلود في المقطع الثالث، فالوقت عند الشاعر ليس هو الوقت أو الزمن العادي الخاضع للساعات والدقائق والثواني، بل هو نفس قد يطول أو يقصر فقد يكون اليوم ساعة، وقد تكون الساعة أياما، فالنص له القدرة على جعله:



ثم يستحضر كلمة "الوقت" للمرة الثالثة دون أن يفصح هذه المرة عما يميّز هذا الوقت تاركا لليد الثالثة فعل المحو، لذا يمكن أن نسجل افتراضيا بصريا نقاط الحذف التي تدل على تراسل الكلام، وأنّ لهذا الوقت ميزات أخرى لم يذكرها الشاعر، فقدم لنا خطابا بصريا تمثل في مساحة البياض حيث ترك الحرية للمتلقي، ليختم كلامه بأسلوب إنشائي جاء على صيغة الاستفهام:

أين يدي

أين الأوتار

يحمل الاستفهام دلالة الرغبة في سرعة تدوين هذه الأفكار، في محاولة منه للقبض على النص الشعري لحظة الإلهام، هنا تتقارب سيرورة الدلالة مع حركة الجسد في الكتابة؛ لهذا جاء توظيف الفعل في زمن الحاضر ضروريا، فالشاعر يشبه الصوفي الذي يكون مرتبطا بلحظته الآنية، يعيش وقته الحداثي حيث يعمل على تمديده لربطه بالأبدية.

أما في النموذج الشعري الرابع يعيد بنيس النبيذ إلى سيرته الأولى عنبا، ويحكي عن رحلته حتى يستحيل نبيذا، حين (يتلهب في الشمس) ثم يختلط بالماء وحين يصل إلى حالته النهائية يفتح بصيرة الشاعر وحكمته شلالات من المعرفة، عبّر عن هذه الدلالة بقوله:

يفتح

مزلاج سحاب أزرق

فيطلب منه جملة من الأشياء:

-اجعلني فيك أغيب ⟵ الاتحاد للوصول إلى السكر

-ضاعف سكري ⟵ لانهائية الكتابة

-بلل/ أعضائي/ بالحب ⟵ البحث عن السلام والانتشاء

-انشرني غيما لصديقي الميت ⟵ المطر، العطاء، إعادة البعث والحياة

إذا النبيذ هو الكتابة التي تنضج على مهل مأخوذة بغواية التعدد والانفلات، تنشد الانفتاح تنتشي فيها مادية الجسد، ففي توالي أفعال الأمر دلالة على الانفتاح الزمني كون الشاعر يبحث عن الأثر المستمر وليس الآني.

أما النموذج الأخير تفصح لنا الأسطر الشعرية الستة الأولى على أنّ الشعر رحلة لا نهاية لها، فهو من يختار مريديه وسالكيه ممن غلب عليهم الشطح والهذيان، لا يرضى بالمبدع الذي يخاف خوض غماره والوقوف عند شاطئه وإلا كف أن يكون مبدعا، بل يفضل المغامر الذي لا يخش مواجهة أمواجه العاتية.

إذا كان الشعر يشبه البحر، فالشاعر بحّار يجيد الإبحار فيه، يقول محمد بنيس:

كأس في يدي وأصابع

البحار توقد غيمة الشهوات

يترك المبدع للجسد الحرية في اكتشاف هذا الأزرق، أزرق البحر الشاسع الذي يتميّز بالعمق والتيه، ففي لحظة انتشاءه تأخذ يده في الكتابة دون سابق موعد، لذا لابد للمبدع أن يكون مجيدا يعرف أسرار هذا البحر؛ أي الشعر الذي لا يكف عن الانفتاح.

ينتقل الشاعر في المقطع السادس إلى تفسير العلاقة التي تربطه باللغة، حيث يقول:

من رأى لغتي

تتوه معي

ونحن معا نقيم حواجز النفس الأخير

لكي نصّد الموت

عن لغتي

يشير بنيس إلى علاقة حميمة تربطه باللغة، أين يجعل منها كائنا حيا مرئيا وهو ما يدل عليه الفعل رأى الذي جاء بصيغة الماضي في جملة استفهامية، إلا أن هذه الجملة تفقد صيغتها الماضوية حين نكمل قراء العبارة الشعرية من رأى لغتي/ تتوه معي، ففعل "تتوه" الذي جاء بصيغة المضارع جعل الرؤية تحدث في الزمن الحاضر، كأن الشاعر يقول نثرا من استطاع الآن أن يرى اللغة تتوه معي؟

فالفعل رأى ممتد من الماضي إلى المستقبل متشبع بطاقة الحاضر كون اللغة وسيلة الإبداع الشعري، وغايته عند الشاعر فهي رفيقته في مسيرته الشعرية تبحث معه في غياهب المجهول، لذا يعكس الفعل تتوه ضياع اللغة والذات الشاعرة في التجربة الشعرية.

ثم يتوحد الشاعر باللغة ليصبحا كيانا واحد فيستعمل للتعبير على دلالة الوحدة الضمير "نحن" والفعل المضارع "نقيم" في إشارة إلى هذا الإتحاد الذي يجعل منهما يقيمان "حواجز النفس الأخيرة":

-حواجز النفس ⟵ العوائق تدل على محاولات الإنسان لحماية نفسه من الموت والفناء.

-النفس الأخيرة ⟵ اللّحظات الأخيرة في حياة الإنسان التي يواجه فيها الموت في إشارة إلى مرحلة حاسمة في حياة الشاعر.

تعكس هذه العبارة صراعا داخليا حيث يبذل الشاعر قصارى جهده لمواجهة مخاوفه ومقاومة الفناء، محاولا وضع الحواجز الأخيرة التي يمكن لها حماية لغته التي من التلاشي أو النسيان أو الاندثار وهو ما سماه بالموت الذي يحاول إبعاده عن لغته فيقول:

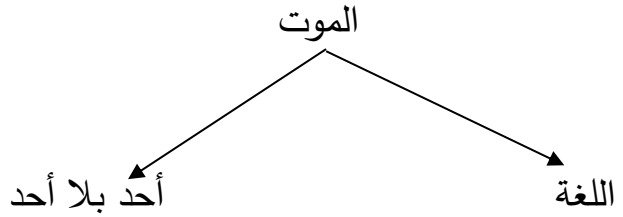
لكي نصّد الموت

عن لغتي

وعن أحد بلا أحد

نصدّ الوقت

تشير هذه الأسطر الشعرية إلى الأهمية الكبيرة التي يوليها بنيس للغة، بل ويجعل منها كائنا قادرا على منح الوجود لذاته، حيث يدل الفعل المضارع نصد على هذا الاتحاد للذات باللغة والذي لا مفر منه كي يقاوم الشعر الموت الذي يهدد كلا من:



-اللغة ⟵ الهوية، الذات، التواصل

-أحد بلا أحد ⟵ الشعور بالعزلة

-نصد الوقت ⟵ يجعل الشاعر من الوقت عدوا لا بد من مقاومة تأثيره على الكتابة

إذا فالشاعر يعيش صراعا داخليا يعكس رغبته الشديدة في حماية لغته وهويته من الفناء، برغم مما يعتريه من مشاعر الوحدة والعزلة إلا أنه لا يكف عن محاولاته المستميتة لمقاومة تأثير الزمن على الكتابة الشعرية التي يريدها فتية أبدا، يكمل الشاعر فيقول:

أعمى

يهجر

الأشلاء

بياض

طائر

لقد ارتحلت إلى مساء

لا

لأترك من ورائي

ليل عاصفة

ولكن رحمة الأقواس تلحق بي

هناك

يعبّر المقطع عن مشاعر المبدع الوجودية، فمن خلال القراءة السطحية نجد أنه يواجه الزمن الأعمى الذي يهجر الأشلاء دون اكتراث، أين يظهر الزمن كقوة عمياء غير مبالية، تترك وراءها بقايا من الألم والدمار، ما يعكس تجرد الزمن من الرحمة، في المقابل يبرز "بياض طائر" كنقيض لهذا الدمار رمزا للنقاء والحرية، حيث يتطلع الشاعر إلى التحليق بعيدا عن الفوضى والآلام.

يرتحل الشاعر إلى المساء ما يدل على انتقاله من حالة الفوضى إلى حالة السلام الداخلي والراحة، مبتعدا عن ضجيج الحياة وعواصفها، رافضا أن يترك خلفه "ليل عاصفة" أي الدمار بل يسعى لأن يكون رحيله مرتبطًا برحمة الأقواس، التي ترمز إلى الأمل والسلام الذي يتبعه إلى هناك. في هذا الرحيل، تستشعر الذات مشاعر الرحمة، لتجد في النهاية ملاذا بعيدا عن قسوة الزمن، يعكس هذا التصوير الشعري الرصين رحلة الشاعر الروحية والنفسية، متطلعًا إلى النقاء والسلام، ومستشرفًا أفقًا جديدًا من الرحمة والصفاء.

أما من خلال القراءة العميقة نجد الشاعر جملة من الثيمات التي يحيل إليها المقطع الشعري:

-الضياع والبحث: الضياع المشترك مع اللغة يعكس بحثا عن الهوية والمعنى

-المقاومة والصمود: الجهود لحماية اللغة من الموت ترمز إلى مقاومة الفناء والاندثار

-التحول والانتقال: الرحيل والبحث عن الرحمة يعكس تحولا وجوديا روحيا.

-الأمل والرحمة: البحث عن الرحمة في النهاية يعكس أملا في السلام والتغلب على الموت ببعده المادي الذي يحيل إلى النهاية، ويجعل منه بداية تحمل معاني السلام، لذا نجد أن الأفعال المضارعة في هذا النص الشعري تحمل دلالة الحاضر والمستقبل.

نجد القاسم المشترك بين المقاطع الستة غلبة الجمل الخبرية المثبتة في الحاضر، هكذا نجد أن للشعر ارتبطا وثيقا وعميقا بالزمن، يصل إلى حد التماهي فحين يتلاحم الحاضر مع

بقية الأزمنة في بنية متماسكة، تخلق دلالة تكمل بعضها بعضا يكون الحاضر فيها نواة تنفجر منها بقية الأزمنة فلا يقف عند حدود الصيغة الصرفية.

لتنبثق دلالات تؤسس لوجود صريح وغامض في الوقت ذاته تعمل على "تفجير نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها وهذا النظام المختلف في النظر إلى الأشياء يعمّق صلة الشاعر بتجربته ويبرهن رابطته بالكون وبالحياة والأشياء فيجعل من هذه الصلة لا نقاط تماس مجردة بل انصهار حادا واندماجا في تيار جارف شديد الفرادة"[1]، ولا يمكن أن يتحقق هذا إلا إذا كان الشاعر مسكونا برؤيا حقة، ما يتيح له الانغماس في هذا العالم والتفاعل معه تفاعلا شديدا.

إذا فتوظيف الحاضر جاء لسببين، أولهما قدرة الشاعر على خوض غمار التجربة الشعرية حيث يجعل منها تجربة حية، فهو حين يعلن ارتباطه وانتماءه بالراهن يفعّل نشوة الحضور يخلق مناخا شعريا حيويا، فالحاضر زمن مؤثر فعّال ذو معنى إيجابي بعيد عن الزمن الجامد السلبي، ما يجعل الصورة الشعرية متحركة وذات طابع حسي حيوي، واستعمال الماضي لا ينفي الحاضر ولا يسحبه إلى الوراء بل يفجر طاقته فتتقاطع الأزمنة وتمتزج الجملة الخبرية بالإنشائية لتجعل البعد الزمني مفتوحا والشعر أشبه بالحلم الذي يجافي التعبير المباشر ويخرج الصورة من رتابة المشهد إلى الدهشة.

2-1-2- بنية الذات/ الضمير

يعد الضمير بنية تمثل محور الجهة الناطقة في بناء المتن الشعري، فلا يخلو نص شعري في ديوان نبيذ من اجتماع ضمير المتكلم والمخاطب والغائب، لكن تمتاز هذه البنية بتراكم نوع معين دون غيره، لهذا لا يمكن أن نكتفي بدراسة الزمن الداخلي دون تقصي بنية ضمير الشخص، كوحدة لغوية أخرى ترافق الفعل والجملة، لما له من دور في ربط وحدات النص الشعري وتوجيهه، كما أنّ للضمائر هويّة دلالة يسعى بنيس لتفجير طاقتها الكامنة.

النموذج الأول:

عبق من الأهواء تنسجه

---

[1] علي جعفر العلاق، **في حداثة النص الشعري**، مرجع سابق، ص112.

الزجاجة فوق طاولة

سكوت

ينزل الدرجات

والعينان غامضتان

سأبصر

(ما الذي صدته عنّي

رعشة فاجأت

سقطتها على جسد؟) [1]

النموذج الثاني:

من الأشباح

عشق تأصل ليلة

لجمالك الأصفى ونحن الهالكان

معا

نبلل فسحة العتمات

بيدا بعد بيد

أصابعك النحيفة لن أميّز بين

لمعتها وبين الصمت

جيدك بدء ما أحسست منتشرا

على كتفي

كنت أطارد اللّحظات وهي

[1] محمد بنيس، **ديوان نبيذ**، مصدر سابق، ص44.

تفيض من

حلم

توزع بين أركان الشوك

ونحن نعبر جسر هذا

الليل نحو كثافة الأوقات [1]

النموذج الثالث:

ليكن نزولك رجة

تأتي من الأرض الوضيئة

حكمة

تدوي على مرأى من الكلمات

كل الرياح تمر بين أصابعي

كون يؤكد لي

حقيقة

وردة حفّت بدفق دمي

صريف كنت أتبع لونه

متسلقا

أعلى جبال الحرف [2]

النموذج الرابع:

لا تتركني

في ظلمة الفكر

---

[1] محمد بنيس، **ديوان نبيذ**، مصدر سابق، ص45.

[2] المصدر نفسه، ص61.

باردا

أعني على أن أتذكر جسدي

موتى بداخلي صامتون

لربما كانوا مرايا

فراغ

لربما لأجل أن اضيف

عمّق حلقي

كي أرى الجسر من سافلة الضوء [1]

النموذج الخامس

مربع أسود بداخلي يطوف

مربع من غمام

قذفته الأنفاس

ألمس الأركان الخفية للحديقة

والنار التي كانت

تعيد لي بعضا من الأسرار

في شكل مربع هي

نفسها التي فيها

ما زلت أقيم [2]

[1] محمد بنيس، **ديوان نبيذ**، مصدر سابق، ص61.

[2] المصدر نفسه، ص93-94.

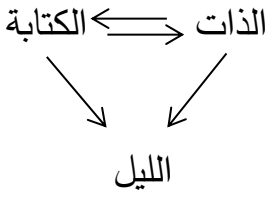
ولدراسة ضمائر الشخص نعتمد الجدول التالي:

ضمائر الشخص						
المقاطع/ نوعها		م1	م2	م3	م4	م5
الحضور	متكلم مفرد	2	2	4	3	3
	متكلم جمع		3			
	مخاطب مفرد	2	2	1		
	مخاطب جمع					
الغياب	غائب مفرد	4	3	5		4
	غائب جمع				1	

قسم الجدول وفق المعاني الصرفية للضمير، حيث تفضي قراءته إلى معرفة التوزيع العام للضمير داخل المقاطع الشعرية الخمسة، فنلاحظ وفرة استعمال ضمير الحضور مقارنة بالغياب وداخل الإطار الخاص باستعمال الضمير الدال على معنى الحضور نجد غلبة استعمال ضمير المتكلم، فالشاعر يوظف الضمير فيخ الحضور أكثر من توظيفه في الغياب، كما يمنح الأولوية للمفرد قبل الجمع.

فالأنا تعمّق الشعور بالذات الكاتبة لدى الشاعر، وتميّز بالبحث عن أسرار الشعر ففي المقطع الأول يبتعد الشاعر عن الرؤية الحسية، ويطلق العنان لبصيرته التي تمنحه القدرة على الربط بين الروح والجسد، أما في المقطع الثاني يقدّم وصفا عميقا للقصيدة الشعرية ببصيرة حداثية، فإذا كان أبو نواس وغيره من الشعراء الذين تغنوا بالخمرة وقدموا لها أوصافا حسية وجعلوا من المرأة معادلا موضوعيا لها، فإنّ بنيس يتخطى ذلك ليجعل من النبيذ كتابة.

أما في المقطع الثاني يبدو لنا من القراءة السطحية وكأنّ الشاعر يتغزل بالمرأة، وبجمالها أما القراءة العميقة تكشف لنا عن طبقات من الدلالات حيث تؤول العلاقة بين الذات والموضوع في المقطع الشعري إلى علاقة اتصال بين الشاعر والقصيدة التي عبّر عنها بالمرأة، وبينها وبين المعارض وهو الليل أي العقبات التي تقف في وجه المبدع الذي يطمح إلى الاتحاد والاكتمال شعرا، حيث تدخل الذات في صراع إشكالي مع المعارض، كونها ملزمة بخوض هذا التحدي حتى تكون قادرة على التخطي والانجاز، يمكن التمثيل لها بالترسيمة التالية:



تربط الذات والنص علاقة تبادل، واللّيل يحمل دلالة العقبات وما تواجهه الذات في سبيل التجدد، ثم ينتقل الشاعر بطريقة عفوية من الضمير المفرد المخاطب إلى المتكلم الجمع، تجسيدا لرغبته في الاتحاد والفناء، إذا تحضر الذات بحمولاتها شكلا ودلالة ذ فتسترجع وجودها القويّ كمركز لا هامش، لتشكل الكتابة "حركة المد والجزر بين الذات والموضوع، وبالتالي نكون بإزاء حركة بندولية من الذات إلى الموضوع ومن الموضوع إلى الذات"[1] ، أين يصعب الفصل بينهما لأنّ كلا منهما يحيل إلى الآخر، هنا تستدعي الكتابة قارئا فاعلا يستطيع أن يمارس سلطة القراءة المنتجة وأن يستقرئ التيه الشعري، لأنّ "ذات الكتابة تسعى إلى المعرفة لأنها منخرطة في التجربة والممارسة"[2].

يتكرر في المقطع الثالث ضمير المتكلم المفرد لتعميق الشعور بالأنا حيث نميّز في النص صورتين محوريتين ينبني النص منهما أما الصور الباقية تعتبر لواحق وهوامش تعطي الصورتين الأساسيتين عمقا وبعدا وهما:

-تلقي الإلهام الشعري

-الطموح والارتقاء في سلم الشعر

تضم الصورة الأولى القدرة على استيعاب التجربة الشعرية بتحولاتها وإبدالاتها، أما الثانية تعكس الرغبة والشغف اللذين يمتلكهما المبدع، في ظل بحث الأنا عن الهوية الشعرية فتكرار هذا الضمير يعتبر "وسيلة لغوية تنبض بإحساس الشاعر وعاطفته بحيث يمكن القول بأنّ التكرار يرتبط بحالة شعورية ملحّة على الشاعر قبل ارتباطه بأيّ غرض آخر"[3].

---

[1] علي قاسم الزبيدي، **درامية النص الشعري الحديث، دراسة في شعر صلاح عبد الصبور وعبد العزيز المقالح**، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق سوريا، ط1، 2009، ص139.

[2] محمد بنيس، **حداثة السؤال**، مرجع سابق، ص32.

[3] محمد صلاح زكي أبو حميدة، **الخطاب الشعري عند محمود درويش؛ دراسة أسلوبية**، مطبعة المقداد، غزّة، ط1، 2000، ص301.

هكذا يحاول محمد بنيس إعادة صياغة العالم الشعري عن طريق تجديد الرؤية الشعرية التي تربط بين الذات المدركة والعالم، حيث تقع الرؤيا في صميم التواصل بين الذات ووعيها بالعالم الذي تنتمي إليه فتجمع العالم الخارجي المحدد في الزمان والمكان مع العالم الداخلي الحاضر في الذهن، حيث تمارس الرؤيا حضورها.

كما يبرز الرجاء في المقطع الثالث منذ الجملة الافتتاحية التي تمثل مفتاحا دلاليا محوريا للنص لأنها ذات محمولات متشظية، تتمثل في طلب الشاعر عدم تخلي الآخر عنه (لا تتركني)، هذا ما يظهر من خلال البنية السطحية لكن إذا أمعنا النظر نجد المبدع يحاول الابتعاد عن الذبول والانطفاء الذي يفضي إلى الوحشة والفراغ، فالشاعر حين يقول: موتى بداخلي صامتون/لربما كانوا مرايا /فراغ، هذا الموت الذي يحمل معنى المراوغة والتحويل ينقل الشاعر من الصحوة المؤقتة إلى أخرى أبدية؛ لأنّ الأنا لا تعبر عن نفسها بل عن أنوات منصهرة داخلها والشاعر هو لسان حالها.

هذه الذات يحكمها ويحركها الأمل ويتضح هذا من قوله:

كي أرى الجسر من سافلة الضوء

أما المقطع الأخير فتحكمه صورة المربع الأسود الذي تقيم فيه ذات الشاعر، فالعلاقة بينهما تعاضدية تتجلى الصورة متمفصلة في ملفوظات هذا النص:

-مربع من الغمام ⟵ هي رقعة الكتابة أين يتراجع البياض ليكتسح السواد الصفحة

-النار ⟵ الضوء المعرفة

فالتقابل بين الغمام والنار داخل هذا المربع أي النص يفضي إلى التحول لتوليد فضاء دلالي قادر على التجلي.

إذا يكشف النص الشعري في ديوان نبيذ عن رؤية فلسفية للذات التي تقوم على البعد عن التصنيف كما يوضح محمد بنيس "لا أستطيع أن أتصور النص مستعدا لأن يدخل في لعبة المحمولات المعيارية: هذا مفرط وهذا غير كاف ليس في وسع النص (شأن الصوت الذي

يغني) أن ينتزع مني سوى الحكم التالي الذي ليس نعتا بأي حال: هو ذاك وأكثر من ذلك أيضا هو ذاك بالنسبة إليّ وعلية بالنسبة إليّ ليست ذاتية ولا وجودية بل هي نيتشوية"[1].

فنيتشه الذي دعا إلى عقلنة القيّم والأخلاق ومجّد الحرية بعيدا عن كل ما من شأنه أن يتحكم في هذا الإنسان العاقل، الذي لا تنقص الخطيئة من إنسانيته ولا تزيد الأخلاق الفاضلة فيها شيئا؛ لأنه يحمل الشقين ولا يمكن له أن يكون فاضلا أبدا فالخطأ جزء لا يتجزأ منه ومن تكوينه الإنساني السويّ؛ لأنه يحمل في داخله المتناقضات، لذا دعا إلى تحطيم فكرة الإنسان المثالي.

إذا الإنسان –بالنسبة إليه– باستطاعته رؤية الشر والخير، لعدم وجود مقاييس مطلقة وقد تجسدت هذه الأفكار لدى محمد بنيس شعريا أين رفض القيم الشعرية التقليدية التي يمكن لها أن تحد من حرية الكتابة التي تخضع للنقد المعياري فكل نص شعري لابد أن يحمل روح الإبداع فيكون مميزا يحمل ما لا يحمله غيره، فيفرض على المتلقي طريقة التعامل معه واكتشاف خفاياه.

لذلك توجد كتابة كاملة لأنّ هذا من قبيل الحكم التقعيدي، بل إنّ كل كتابة ناقصة أبدا هذا النقصان هو الأساس الذي ينطلق منه النقد لتحطيم هيمنة المعيارية لتفعيل مبدأ القراءة الإبداعية المنتجة؛ لأنّ الكتابة "تنبذ الانغلاق مهما كانت صيغته فيما لا تستسلم لمحو الفرق إنّها مغربية عربية إنسانية"[2].

فأسس محمد بنيس لكتابة شعرية تنزع للمحو الذي يستدعي السؤال، ليعود بالذات إلى بنيتها الغضة وارتعاشاته الأولى، ولا يتحقق هذا إلا إذا كانت ذاتا ترى مالا يراه غيرها، تحمل بذرة الرفض وروح التجدد، لهذا تحضر الذات بحمولاتها شكلا ودلالة في ديوان نبيذ فتسترجع وجودها القويّ كمركز لا هامش، لتشكل الكتابة "حركة المد والجزر بين الذات والموضوع وبالتالي نكون بإزاء حركة بندولية من الذات إلى الموضوع ومن الموضوع إلى الذات"[3] ، أين يصعب الفصل بينهما لأنّ كلا منهما يحيل إلى الآخر، هنا تستدعي الكتابة قارئا فاعلا يستطيع أن يمارس سلطة القراءة المنتجة وأن يستقرئ التيه الشعري فالفعل "التدميري يهيئ للقارئ

---

[1] رولان بارت، **لذة النص**، تر: فؤاد صفا والحسين سحبان، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 2001، ص22.

[2] محمد بنيس، **كلام الجسد**، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 2010، ص28.

[3] علي قاسم الزبيدي، **درامية النص الشعري الحديث، دراسة في شعر صلاح عبد الصبور وعبد العزيز المقالح**، مرجع سابق، ص139.

حضرته فهو الذي يعيد تركيب المتتالية –المتتاليات بنفسه يعيد تكوين النص فيما يعيد النص تكوين جسده، رؤيته للعالم، من هنا تكون القراءة إبداعا وتأسيسا لعالم، لحساسية مغايرين، لهما اشتهاء المواجهة"[1].

فإذا كانت "الكتابة تمارس لعبة إغماض النص، لأنها ترى إلى الأشياء بعين ثالثة، فإنّ التغميض والتعميم غريبان عنها، ومع ذلك تتشبث الكتابة بلاأخلاقية بلاغتها، فهي معزولة عن حدود الحسن والقبيح الجيّد والرديء، بلاغة تتحاشى اجترار أو تصريف قيّم الذوق والجمال القائمة على الوضوح كمبدأ أساس لكل بلاغة، يحاور الحلم هذه الذاكرة الجمالية يفتت ميراثها، ويظل الجسد مصدر ملاذ الكتابة"[2]، فلا تتحقق الكتابة الشعرية الإبداعية إلا باستحضار تام للجسد بكل ما يمثله من مشاعر إيجابية كانت أو سلبية، أين تصغي الذات إليه فتتعلم الانصات لكل شيء، وتتجاوز معيار القبح والجمال فليس الجميل جميلا أبدا وليس القبيح قبيحا أبدا ففي كليهما تكمن المغامرة.

ولأنّ الذات هي الدافع نحو مساءلة المعرفة الشعرية السابقة وإعادة النظر فيها كفعل غير سابق للبناء ولا البناء سابق عنها، فهي لا تتشكل إلا معه وبه فالذات "ليست واعية دوما إنّها اللاوعي المندمغ في الوعي الجنون الذي يسالمه العقل والفوضى التي ينمطها الانضباط، فوران مستميت لعوالم لامتناهية شبكة من المبهم الذي لا قاهر له، يختفي ويتفجر لحظات وما الكتابة إلا مجال استعادة الذات لحريتها"[3] وبراءتها الأولى وطفولتها.

فكما للطفل حرية السؤال حول كل شيء دون قيد كذلك الذات، التي لابد أن تعود لفطرتها وقدرتها على بعث روح الاكتشاف والسؤال عن كنه الأشياء، حتى تتمكن من استعادة كينونتها في منأى عن التأطير المرجعي، فكونها "تسعى نحو المعرفة لأنّها منخرطة في التجربة والممارسة وهي بذلك ذات مادية غير محايدة، فاعلة في تحديد جهة التاريخ؛ ولأنّها أرضية لا علوية فهي اجتماعية تحترف الانشقاق والنقصان"[4]، لا يمكن بما كان أن نلغي جانبها المادي؛ لأنّه مسؤول بشكل مباشر عن دخولها غمار التجربة التي تساهم في عودتها إلى الوعي الأول الخالص.

---

[1] محمد بنيس، **حداثة السؤال**، مرجع سابق، ص30.

[2] المرجع نفسه، ص30.

[3] المرجع نفسه، ص31.

[4] محمد بنيس، **حداثة السؤال**، مرجع سابق، ص31.

فالذات تولد بوعي يتم تشويشه من طرف المحيط والمجتمع، والسؤال هو المفتاح للعودة إلى الأصل، لتتحد بالوعي الذي كلما انفصلت عنه غرقت في ماديتها ووضعت حدودا لقدراتها وطمست هويتها وتجردت من حريتها، بالمقابل كلما اتحدت مع الوعي أصبحت "لا نهائية فلا بداية لها خط حياتها متعرج متقطع لا مستقيم ولا معلوم، تتكون بالكتابة وفي الكتابة فيما تكوّن الكتابة نفسا يولد في لحظة بياض إيقاع حضرة التحرر"[1]، فيتحول الجسد حينها إلى مادة الكتابة يخوض مع الوعي مغامرة الحرية والانفتاح.

فالوعي لا يقوم على الثنائيات مثلا الموت ليس نقيضا للحياة بل هو نهايتها، وبداية الحياة أخرى ضمن نظام الاستمرارية، ففهم هذا النظام يجعلنا نفهم كلام الشعر النابع من الروح كونه ليس عاديا بل هو جملة من "الأيقونات تحفظ للقصيدة على مجهولها حقيقة تسكن ما يتعدى الكلمات"[2]، هكذا تتحقق للذات مكنة الإبداع الحقيقي لأنها استطاعت أن تصل للعمق وتعبّر عنه بلغة حية غضة.

2-2- بنية اللّغة، وديناميةالكتابة

إننا حين نقرأ شعرا فإننا نبحث فيها عن كلام مختلف وعن رؤية ضمنها تتأطر تجربة النص الحداثية وبها تحتمي، حتى لا يصبح الكلام مجردا من قيمته الإبداعية الفنية والجمالية فالانتقال بالنص من مجرد خطاب يقوم على التصوير الواقعي إلى أثر يترك إشاراته ليعمل على "تفجير معطيات نصية"[3] لابد أن يبدأ هذا التفجير من اللّغة.

فاللّغة هذه المادة الشعرية الحيوية التي لا يمكن الكتابة إلا بها ومن خلالها، لطالما أخذت نصيب الأسد في الكتابة الأدبية خاصة في القرن العشرين؛ أين نزلت هذه المادة من برجها العاجي إلى الحياة اليومية، فالشعر قبل كل شيء إدراك لأهمية اللّغة التي من شأنها أن ترفع الشعر لمراتب الإبداع أو تخفضه ليكون مجرد رصف بالكلمات.

فاللّغة نظام معقد، تعمل على بناء وتركيب النص من كل زواياه النحوية والزمانية والذاتية والوجودية وغيرها، فاللّغة جزء من البنية الفكرية ولا يمكن فصلها، "إننا نحيا داخل اللّغة، واللّغة ليست مجرد نسق من العلامات نعبر عنها بواسطة ملامسة الآلة في المكتب أو نرسلها عبر

---

[1] محمد بنيس، **حداثة السؤال**، مرجع سابق، ص32.

[2] محمد بنيس، **الحق في الشعر**، مرجع سابق، ص38.

[3] صلاح بوسريف، **رهانات الحداثة، أفق لأشكال محتملة**، مرجع سابق، ص27.

أمواج محطة الإذاعة إرسال وبعث هذه العلامات لا يعني (بعد) التعبير بها ينقصها لانهائية الفعل بواسطته تتشكل اللّغة ويختبر العالم"[1].

فاللّغة ليست جملة من العلامات داخل نسق واحد وإنما يتحقق وجودها بقدرة المبدع على نحت الفعل داخلها وخلق التوتر وأي تحول داخل اللّغة هو صورة لتحول آخر خارجها "لا تغيير يفاجئ اللّغة دونما تغيير في الوعي والحساسية، للذات سلطة الانتهاك من خلل منسيها وجرحها وشرودها وشهوتها وصراعها إنّها جسد غير محايد في إعادة بنينة فضاء النص"[2].

فاللغة في ديوان نبيذ لا تقف عند حدود المادة أو خامة الكتابة إنها اختزال للممكن في الكائن وللغيبي في المحسوس تضارع الوجود، وبما أنّ النماذج الشعرية السابقة تعبر عن هذه الرؤيا تعبيرا شديدا، يركز بنيس في تجربته على ركيزتين أساسيتين هما:

2-2-1- محو الثنائيات الضدية

جعل المبدع من المقاطع الشعرية فضاء يمحو الثنائيات الضدية، لتأخذ التجربة الشعرية بعدا ذاتيا وموضوعيا في آن واحد، من خلال محاولته خلق انسجام وتناغم منقطع النظير لا بين الكلمات والمعاني بل بين الدلالة التي نستشفها بعد خوض غمار التأويل، كأنه يفرغ الكلمة تماما من أي معنى سابق عن الكتابة، ليعمل على توليد دلالات جديدة من كلمات مألوفة لها معانيها الخاصة، وأي محاولة للفهم والتفسير هي محاولة للقبض على الكلمات لحظة تشكلها، حيث ينهض الديوان "على إعادة النظر في النظام اللّغوي، والإمساك بما يتضمنه من قوانين توليدية بتمزيق ذلك النظام اللّغوي المتعارف"[3].

يقول الشاعر:

ليكن نزولك رجة

---

[1] غادامير هانس جورج، **فلسفة التأويل الأصول المبادئ الأهداف**، تر: محمد شوقي الزين، بيروت، الجزائر، الدار العربية للعلوم الاختلاف، المركز الثقافي، ط2، 2006، ص116-117.

[2] محمد بنيس، **حداثة السؤال**، مرجع سابق، ص30-31.

[3] عمر عيلان، **النقد العربي الجديد، مقارنة في نقد النقد**، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2010، ص177.

تأتي من الأرض الوصية

حكمة

تدوي على مرأى من الكلمات

كل الرياح تمر بين أصابعي

كون يؤكد لي

حقيقة

وردة حقت بدفق دمي

صريف كنت أتبع لونه

متسلقا

أعلى جبال الحرف[1]

تشكل الأسطر الشعرية الأولى سعي الشاعر ورغبته المستميتة في طلب المعرفة، فهو يرى نفسه مريدا، يتطلع لنزول الحكمة الشعرية التي يكون وقعها ثقيلا وصعبا عليه، لهذا عبّر عنها بلفظ (رجة)، التي تتميز بدويها:

تدوي على مرأى من الكلمات

وكأن الكلمة تشهد ميلادا جديدا، ينفض عنها غبار معان تكدست عليها ردحا من الزمن، فمع الشاعر أصبحت الكلمة الواحدة ذات المعنى الواضح الثابت، تكتب على ورق يشبه الأرض المتحركة؛ لأنه لا يثبت على حال تتجاذبه دلالات لا حصر لها، يبحث عنها المبدع في رحلة صعوده وارتقائه في مقام الشعر، كما السالك الصوفي، إذا بين النزول في بداية النص الشعري والصعود في خاتمته علاقة تكاملية لا ضدية، لا يتم أحدها إلا بوجود الآخر، فلا ينال الحكمة والمعرفة الشعرية إلا إذا خاض التجربة وتدرج في سلم الكتابة.

إن الكتابة العظيمة "حركة لا سكون لا تقاس وليس مقياس عظمتها في مدى عكسها أو تصويرها لمختلف الأشياء والمظاهر الواقعية بل مدى إسهامها بإضافة جديدة إلى هذا

[1] محمد بنيس، **ديوان نبيذ**، مصدر سابق، ص61.

العالم"[1]، رؤيا تهدف لخلق أفق جديد فهي "خطابات تخترق الذات اختراقا ينتج الدلالة في غير مكانها المنتظر"[2]، وهو ما نجده في المقطع الشعري التالي:

من النافذة تظهر كأسي
والخريف
على الجدران
يجري منتصف الطريق
دلب هذا الداخل
داخلي عري
سريع الاحتراق لا تكتب أنا
كائن
ماأ لا تراه يسيل
العين
بعيد [3]

يكسر هذا المقطع كل أفق توقع للمتلقي الذي يقف مشدوها أما صرح تركيبي يبدو في الوهلة الأولى عبثيا، ليجد نفسه أما لغة تعشق الهدم وتحتفي بالانهيار، لنجد:

-النافذة ⟵ الرؤيا

-الكأس ⟵ الكتابة

-الخريف ⟵ السقوط

إذا الكتابة عند بنيس رؤيا تتكلم بلغة الهدم الذي لا ينفي في داخله البناء، والسقوط الذي يؤسس للنهوض القوي، فنتوقع أنّ المبدع بعد هذه الجملة البدئية سيؤسس لانتقال وتحول محوري لكن نصطدم بالجملة الشعرية التالية:

---

(1) أدونيس، **زمن الشعر**، مرجع سابق، ص152.

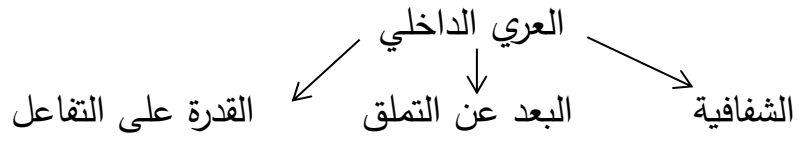
(2) رولان بارت، **لذة النص**، مرجع سابق، ص8.

(3) محمد بنيس، **ديوان نبيذ**، مصدر سابق، ص94.

داخلي عريّ

سريع الاحتراق

يتوقع المتلقي أنّ الذات تحمل بداخلها الكثير من الأمنيات، والذكريات والطموح... لكنها لا تحمل أيا من هذا بل وصفها بالعري، وليكسر أفق التوقع أكثر جعل من هذا الخواء الظاهري قابلا للاحتراق بل وسريعا، تقدم خلاصة للذات التي تستطيع التحول والتفاعل مع ما حولها وتحمل الفراغ المشبّع بالامتلاء.



ثم يقول:

لا تكتب أنا

كائن

ما لا تراه يسيل

العين

بعيد

ثم يطلب الشاعر من الآخر التخلي الرؤية السطحية، وكأنه يقول: لا تنظر إلي بعين البصر بل بالبصيرة كي تستطيع الرؤية داخلي لا خارجي؛ إذا "عدم تطابق القارئ مع الوضع النصي هو أصل التفاعل التبادلي ومنبعه، فالاتصال ينتج عن حقيقة وجود فجوات في النص تمنع التناسق الكامل بين النص والقارئ وعملية ملء هذه الفجوات أثناء عملية القراءة هي التي تبرز وتوجد الاتصال، حيث تعمل الفجوات كحوافز ودوافع لفعل التكوين الفكري ولهذه الفراغات

والفجوات عظيم الأثر على المعنى وتكوينه"[1]، ما يجعل قراءة النص الشعري مفتوحا على ذاك المجهول الذي لا قرار له ولا نهاية.

في مقطع آخر يقول الشاعر:

يعود

الناي مغتبطا

بما يبقى

طيورا في نشوء الصمت

تمرج زرقة برحيلها متوحدين إلى

شفافية أميّز

دمغة الأسرار

تصقل وقتنا

سماء الصبح تبرد لفحة ويضمها

نفس إلى غيم تقطّع جونة

بداخلنا تكلّم

سيدون

مهاجرون

رأوا

عهدا

[1] سعد البازعي وميجان الرويلي، **دليل الناقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي بيروت الدار البيضاء، ط3، 2002، ص287.

مضى[1]

يستدعي الفعل يعود الذي أفرد له بنيس سطرا شعريا أفعالا سابقة هي: يذهب، يرحل، يسافر، ليدخل المعنى في ثنائية الذهاب والعودة، فهل يعمل بنيس على ترسيخ هذه الثنائية أم أنه يتجاوزها بفعل المحو؟ لا يمكن الوصول إلى إجابة إلا إذا ربطنا الكلمة بما يليها:

يعود

الناي مغتبطا

إذا يحفل الشاعر بعودة الناي وهو أقدم الآلات الموسيقية، التي ترمز عادة للحزن والشوق والحنين، لكنه عند بنيس مغتبط يملأه الفرح، هذا ما يدل على أنّ الفعل المضارع يعود يدل على البعث والتجدد، لذا تم توظيف الفعل في صيغة الحاضر بدل الماضي، إذا فالناي لم يرحل في الأصل ولم يغب، فهو موجود منذ "عهد مضى" كما اللّغة تماما لكن كانت تحتاج إلى التجدد لتنبعث من جديد، إذا فالناي مغتبط/ بما يبقى تدل هذه الجملة على البقاء الذي يحمل معنى الرسوخ، فالكتابة تمضي نحو التجدد والرسوخ عبر الائتلاف بين الكلام والصمت، فتأخذ الثنائيات الضدية طريقها نحو الإمحاء، لتحفل الكتابة بعودة اللّغة وهي ناي النص الشعري وصوته، وبعودة اللّغة التي تعد فضاء ونسيجا يتفاوت بين الوعي اللاّوعي إنه الهذيان الذي يغيب فيه بنيس، لذا يتولد الشعر من:

-الوجد وإيقاع السكون والرؤيا، فالكلام يقع بين الفيض والصمت.

-الشعر وسيلة وغاية في الوقت نفسه، الشعر يمحو كل ما يهدده ويحاصره.

-اللّغة تهدم أكثر مما تبني تمحي أكثر مما تفصح، فالتحويلات التي أجراها بنيس تبدو في ظاهرها بسيطة لكنها موحية تحاول محورة المعاني "أي تغيير في جملة ما -وليكن تغييرا يمس رتبة الكلمات أو المفردات، أو التنغييم، أو التركيب النحوي- سيؤثر حتما في معاني الجملة"[2].

ففي هذا النص الشعري تتوحد اللّغة مع البياض ليصير البياض لغة، لا لغة موازية للسواد ولا نقيضة له ومكملة له في كل الأحوال وهو ما يؤكده الشاعر نفسه في قوله "كنت

---

[1] محمد بنيس، **ديوان نبيذ**، مصدر سابق، ص131.

[2] جورج لاكوف ومارك جونسون، **الاستعارات التي نحيا بها**، تر: عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، د.ط، 1996، ص141.

وقفت على وضعية اللّغة في القصيدة، شيئا فشيئا أخذت الكلمات تغمض، والتراكيب تتغرّب، إيذانا باللا مسمّى"[1]، فالناي يفرغ من معناه المتعارف عليه، لا ليحمّل بمعنى جديد بل كي يبقى لفظا يمكن تحميله بمدلولات لا نهائية.

-يقول بنيس:

لحنا يقرّب خيرة الأنفاس من وتر إليّ

صعقا وغي

لغة

هي السّراء جدول شهوة

تجري بكل بياضها

سكر المستحيل

مفازة

نشرا

وطي [2]

يعمد بنيس إلى خرق اللّغة وتغريبها، والخروج بها عن منطق المألوف بتمزيق وحداتها حيث جمع بين ما لا يجتمع الصعق/ الغي، النشر/ الطي.

-الصعق ← شدة الصوت

-الغي ← الانهماك في الأهواء

-النشر← البعث والإحياء

-الطي← عند المتصوفة هو طي الزمان والمكان والنفوس، فأما الزمان بأن يقصر في موضع ويطول في آخر، أما طي المكان بأن يكون في مكان وينتقل إلى آخر في لمح البصر، وأما النفوس فغيابها في الذات الإلاهية ليتحقق الفناء والوصال.

---

[1] محمد بنيس، **كلام الجسد**، مرجع سابق، ص145.

[2] محمد بنيس، **ديوان نبيذ**، مصدر سابق، ص133.

إذا قوله لحنا يقرّب خيرة الأنفاس من وتر إليّ، يعني به اللغة بقوتها التي بها يتحقق للشاعر طي النفوس وتشكيل ما لا يمكن له أن يتشكل في توليفة مغايرة بفعل اللّغة، فتتحقق للكتابة قدرتها على البعث، إنها لغة الهذيان حيث يقول: "لقد تعودت على الهذيان البسيط، كنت أرى في وضوح شديد مسجدا في مكتن مصنع، ومجموعة من ضاربي الطبول مكونة من الملائكة، وعربات صغيرة تجرها الخيول تسير في طرق السماء، وغرفة استقبال في قاع البحيرة... وعقب ذلك كنت أعبّر عن ضلالاتي السحرية بهذيان من الكلمات"[1] هكذا يتشكل المعجم اللّغوي البنيسي الخارج عن المألوف.

وبالتالي فالكتابة لا تحضر إلا عبر الغياب الذي يوحي به النص الشعري، فهي لا تحاول فرض وجودها إلا عبر انقطاعها عن نفسها كوحدة قائمة في الزمن، ولا تستحيل الكتابة فعل محو إلا لأنها كتابة تبحث عن نفسها بشكل مستمر، وكلما وجدت نفسها ازدادت عطشا واستأنفت البحث مجددا؛ لأنّ "الكتابة هي الإحلال اللانهائي للمعنى الذي يتسلط على اللّغة ويضعها أبدا بعيدة عن المعرفة الجامدة"[2]، لذا نجد بنيس مولعا بالمغامرة داخل اللّغة، فهو لا يكتب نصوصا مستقلة عن بعضها ولكنّه يؤسس لمفهوم الكتابة التي ترفض التجزؤ.

-يقول بنيس:

جناح الشمس ينزل هادئا ولربّما

شبحين أمس قد التقينا في

الطريق إلى الشكوك تقاطعت

أنفاسنا

كلماتنا انكسرت

على حد

---

(1) علي عشري زايد، **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط4، 2002، ص54.

(2) و.ب ستانفورد، وروبيرت شولز، كريستوف نوريس وآخرون، **المرآة والخارطة، دراسات في نظرية الأدب والنقد الأدبي**، تر: سهيل نجم، دار نينوى للنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2001، ص133.

يضيء

صباحنا نهر بأقنعة

يفيض على الفراغ

وقطعة المرآة تسقط بغتة في

الكأس [1]

يجعل الشاعر للشمس جناحا فكيف لهذا الجناح أن لا يحترق بلهيبها، هذا ما يحيل إلى قراءة جملة من الدلالات:

-جناح الشمس ⟵ العنقاء

-ينزل هادئا ⟵ القوة والحكمة

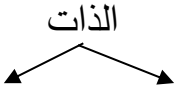
-شبحين ⟵ صورة مبهمة

-إلى الشكوك ⟵ اللايقين

تتأرجح الذات بين الماضي الذي عبّر عنه الشاعر بكلمة "أمس"، وبين الحاضر الذي أصبحت عليه وبين المستقبل الذي تطمح إليه.

ففي الماضي شاخت حتى استحالت إلى شبح، تلتقي بمن يماثلها ليمضيا نحو اللايقين فجاءت الكلمات مرآة عاكسة لهذا الشك والبحث والسؤال، وتوظيف كلمة شبح دليل الضعف والمضي نحو المجهول، بينما الذات اليوم تضارع العنقاء في قوتها وحكمتها وقدرتها على الانبعاث من رمادها من جديد، وهو الحال المسيطر على راهنها، لذا جعل الشاعر من هذه الصورة المشرقة بداية النص الشعري، ثم عاد ليذكر الذات بما كانت عليه من ضعف، فمن شقوق ذلك الانكسار ينبعث الضوء الغد والمستقبل، إذا للذات صورتين:

[1] محمد بنيس، **ديوان نبيذ**، مصدر سابق، ص125.



يختم الشاعر نصه بقوله:

وقطعة المرآة تسقط بغتة في

الكأس

فالمرآة هي عين الذات المراقبة العارفة التي تنهل من كأس الشعر وتنتشي به إيذانا للبعث، هكذا يغدو النص الشعري "لغة داخل اللّغة"[1]، يمحو الثنائيات الضدية من قديم وجديد، قوة وضعف، الأنا والآخر، فهو نص واحد تتعدد فيه الوقفات منغلق على نفسه ومنفتح على العالم.

هكذا تسلك عبارات بنيس سلوكا مزدوجا بين عبارة تتركب من حروف متداولة، لها أبعادها الدلالية المعروفة، وبين اصطفافات سياقية تخرج هذه العبارات من دائرة الألفة؛ بممارسة التفكيك قدرة الشاعر على محو الثنائيات الضدية، بأن جعل حدود دلالة المفردة دائمة التقاطع مع سياقها فلا ماض معجمي أو اصطلاحي للكلمة يملأ فجوة السياق لأنها تعيش في حاضر دائم الحدوث والصيرورة، دون ذاكرة مسترجعة توضّح إشكالية العبارة.

يأتي وضع الرؤيا في المقام الأول لاعتبار مهم فهي تغذي الفكر ليتمكن الفعل التلفظي من الاشتغال في مرحلة تالية، وإن كان الأمر كذلك فهو لا يعني أنّ اللّغة واستعمالها الكلام لا يملكان صلة مع العالم أو صلة مع الفكر الإنساني، فاللّغة جزء من البنية الفكرية ولا يمكن فصلها، "إننا نحيا داخل اللّغة، واللّغة ليست مجرد نسق من العلامات نعبر عنها بواسطة ملامسة الآلة في المكتب أو نرسلها عبر أمواج محطة الإذاعة إرسال وبعث هذه العلامات لا يعني (بعد) التعبير بها ينقصها لانهائية الفعل بواسطته تتشكل اللّغة ويختبر العالم"[2].

دراسة النص الشعري إذا هو دراسة للغة في خضم تشكلها، والتعرجات الزمنية ظاهرة في كل وحدة من وحداتها من أصغرها حجما وهي، الجملة إلى أكثرها اتساعا وهي الكتابة

---

[1] جون كوهين، **بنية اللّغة الشعرية**، تر: محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص129.

[2] غادامير هانس جورج، **فلسفة التأويل الأصول المبادئ الأهداف**، مرجع سابق، ص116-117.

وصف للأشياء في لحظة التشكل، وقبض عليها في لحظة الانهيار، مما يؤدي إلى تشوش الرؤية، والذهن ما يخلق إيقاعا زمنيا خاصا.

2-2-2- اللّغة الشعرية وحجب المعنى

إنّ الشعراء المتصوفة لجأوا إلى الشعر الغزلي العذري والخمريات للتعبير عن الحالات والمقامات المختلفة التي يصلها المريد، فأخذوا هذه التراكيب الفنية وطوعوها لتعبّر عن عمق تجربتهم الروحية التي تعتمد على الانفصال عن العالم المادي والاتصال بعالم الروح؛ فالشعر الصوفي "تركيب غنوصي خاص يكشف عن الجانب الميتافيزيقي في شعر الصوفية، وهو الجانب الذي يتحقق فيه على حد قول كارل ياسبرز karl jaspers نبضه العلو المحايث الذي يباعد بيننا وبين اعتبارات العالم التجريبي وابتذال الحياة اليومية"[1].

ليخرج المتصوفة اللغة من نطاق الألفة والتجريد، إلى فضاء روحي ينأى عن البحث في الأشياء المادية، ساعيا للكشف عن كل ما هو باطني ماورائي.

لتفقد لغة الغزل العذري والخمريات دلالتها الأولية، فكان للحب دلالات وأبعادا مخصوصة منها أنّ المحبة طريق للذات الإلاهية، إذا الشاعر الصوفي يعيش تجربتين:

-البعد الوجودي: الذي يقوم على التأمل في الذات الإنسانية والكون والذات الإلهية ومن ثم محاولة الانفصال عن هذا الوجود والسمو بالذات إلى أرقى مراتبها الروحية، ويتحقق هذا حين ينفصل الجسد عن الروح.

-التعبير عن الأحاسيس: يسعى الشاعر المتصوف إلى التعبير عن رحلته الروحية بلغة أبعد ما تكون عن اللّغة الشعرية العادية، لغة ذات جموح خيالي تتلاشى معه غرائب الصور فلها قاموسها الذاتي ليغدو الشعر الصوفي أعمق مبنى ومعنى؛ لأنّه يسعى لتصوير حالات خاصة، فينتج لغة رمزية إشارية "تخضع لقوانينها الذاتية وتحولات عالمها الخاص ولا تمتثل في اللّفظة لحد أو معنى الظاهر المعتاد لها، لكنّها تقدم أو تطرح كدال لمدلولات معينة تكمن في نفس الصوفي"[2]، لذا يصعب فهم القصد منها.

---

[1] عاطف جودة نصر، **الرمز الشعري عند الصوفية**، مرجع سابق، ص163.

[2] سامي سحر، **شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 2005، ص56.

ويحاول بنيس في ديوان نبيذ الإفادة من هذه الطاقة الروحية للغة التي تستر وتحجب المعنى، أكثر مما تفصح وهو ما يدل عليه تضمين الشاعر لقول أبو نواس الذي افتتح به نصه الشعري "لغة":

يا لغة سجدت اللّغات لها

ألغزها عاشق وعماها

أبو نواس[1]

اصطفى بنيس من التراث تمجيد الشاعر أبي نواس للغة العربية، وهو الشاعر المتمرد الثائر على التقاليد الشعرية الذي استطاع الحفاظ على اللغة حية ما جعل شعره دائم التجدد حيث تخلص من المعاني الجاهزة والتراكيب المألوفة ولم تعد وظيفة اللّغة محصورة في تصوير العالم الداخلي (الأحاسيس) والخارجي (الواقع) بل أصبح مفعما بالتوقد فقد وصل "الوعي إلى درجة عالية من الحكم على الأشياء بمنظور معرفي قائم على تجربة الوعي الإبداعي المرتبط بالواقع الذي لفظه"[2].

فلغة أبي نواس انطلقت من تجربة ذاتية تميزت بالفردانية، يأخذ بنيس هذا البعد الذاتي للغة، ليتخطى الإبداع اللّغة المتداولة ويعيد ترتيبها وتركيبها وفق رؤيته، لذا جاءت لغته مفعمة بالرمز والإشارة، لإدراكه قصور العبارة التي تعجز عن حمل الرؤيا الشعرية، فاللّغة ليست جملة من العلامات داخل نسق واحد وإنما يتحقق وجودها بقدرة المبدع على نحت الفعل داخلها وخلق التوتر وتحول داخل اللّغة "فالكتابة نزوع لعالم مغاير في النص وبالنص"[3].

فاستدعاء هذا البيت الشعري لأبي نواس ما هو إلا محاولة من بنيس وضع القارئ منذ الوهلة الأولى أمام معطى لغوي مغاير، وأنّ ما سيقرأه في ثنايا الديوان الشعري هو تحول في اللغة قد سبقه تغير في الوعي كما أنّ لغة أبي نواس كانت استجابة لذاك التغير.

كما يستدعي بنيس بشكل صريح الحضور الصوفي للحلاج وابن عربي من خلال تضمين مقولاتهما:

(1)

---

[1] محمد بنيس، **ديوان نبيذ**، مصدر سابق، ص9.

[2] عبد القاهر فيدوح، **إرادة التأويل ومدارج معنى الشعر**، صفحات للدراسة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2009، ص229.

[3] محمد بنيس، **حداثة السؤال**، مرجع سابق، ص33.

لأنّ السكران هو الذي ينطق
بكل مكتوم

الحّلاج [1]

(2)

كل سكر لا يكون عن شرب
لا يعوّل عليه

ابن عربي [2]

تعتبر تجربة الحلاج وابن عربي من أهم التجارب الشعرية الصوفية العربية، فقد تميزا عن غيرهما بنظرتهما العليا للإنسان الذي يحمل بداخله سر العبودية والألوهية، وتوسعهما في فهم الشريعة فعبّرا عن العشق الإلاهي وما يصاحب ذلك من شطحات صوفية، التي لم يستطع الناس فهم معانيها، في أنّ الشاعر لا يمكن له أن يصل لحالة من الشطح الصوفي ويفيض وجده بما كتمته نفسه من محبة إلا بالسكر.

فالسكر –بالنسبة لهم– ليس تعبيرا عن حالة مادية إنّما هو حالة من الانتشاء تدل على الوجد الصوفي أين يكون الشاعر في حالة من الصحو لا الثمالة، فسعيهم إلى "التأليف بين الحب الإلاهي والحب الإنساني والتعبير عن العشق في طابعه الروحي من خلال أساليب غزلية موروثة قد تم تكوينها ونضجها الفني"[3]، إذا فالشطح عند الصوفية ينزع نحو الاثبات حيث أنّ رحلة الصوفي تبدأ من الأنا التي تدور في فلك الشّك حتى تصل إلى (الذات الإلهية) فتفنى فيها.

ليتم محو (فناء) الأولى والخروج عنها وتقرير الأخرى، بينما الشطح عند بنيس يتخذ من المحو دليلا لرحلته الشعرية والذي يعمل على استئناف الرحيل الذي لا ينتهي، هنا يحافظ بنيس على خصوصية التصوف والشعر فبينهما مسافة معرفية فنية جمالية، فالصوفي من فرط عشقه فاض وجده، والشاعر العاشق للشعر متصوف في محراب الكتابة.

–يقول بنيس:

---

[1] محمد بنيس، **ديوان نبيذ**، مصدر سابق، ص124.

[2] المصدر نفسه، ص124.

[3] عاطف جودة نصر، **الرمز الشعري عند الصوفية**، مرجع سابق، ص162–163.

كأس
مني اقتربت

وأنا أبصر ما يفنى
تحت
سحاب أخضر
لا
ثمة في الصمت يد تبحث عن كثرتها
انطبقت أرض
والأرض غصون دم
في الحلق
جو هو
أزرق
مكتوب فوق الأشجار
ظلال تحرق أنفاسي
تعرف أن الأنهار
بكل جروح
الأرض تطير
وأنّ الليل إذا حفر الليل
الكلمات
على دفتر سكري
لمامة نار يعكسها
صمت
وسواد [1]

[1] محمد بنيس، **ديوان نبيذ**، مصدر سابق، ص36.

يتحدث الشاعر في السطر الشعري الأول عن بداية الكتابة ومقدماتها وهو في حالة سكر، حيث تنفتح بصيرته وهو ما عبر عنه بقوله:

وأنا أبصر ما يفنى

تحت

سحاب أخضر

هذه الرؤيا التي فتحت له آفاقا ما كان ليراها ويشعر بها لولا حالة الانتشاء التي يعيشها ما جعله يفنى في هذه التجربة الشعرية الفريدة من نوعها، ليصل لحالة من الشطح الشعري ويتكلم بغريب القول فيجعل للسحاب لونا أخضرا، وما جاء هذا الربط بينهما إلا تعبيرا عن التجدد في الرؤيا، والعودة بها إلى فطرتها وسجيتها، فالأخضر من أكثر الألوان ورودا في القرآن الكريم وهو لون مريح للبصر، باعث على الفرح والهدوء، وقد اكتست به بساتين الجنة وتميزت به ملابس أهلها.

- قال تعالى ﴿ **مُتَّكِئِينَ عَلَىٰ رَفْرَفٍ خُضْرٍ وَعَبْقَرِيٍّ حِسَانٍ** ﴾ سورة الرحمن/الآية 76.
- قال تعالى ﴿ **وَيَلْبَسُونَ ثِيَابًا خُضْرًا مِّن سُندُسٍ وَإِسْتَبْرَقٍ** ﴾ سورة الكهف/ الآية 31.

إذا هو الصحو الذي جعل الشاعر يرى الجنة بعين ذاته، ثم يعود لمقارنة هذه الجنة ونعيمها بالأرض وجحيمها، فيقول:

لا

ثمة في الصمت يد تبحث عن كثرتها

انطبقت أرض

والأرض غصون دم

في الحلق

إذا يمنح الصمت للذات فسحة التأمل في تجربة الجسد التي خاضها الإنسان الأول على الأرض، حين قتل "قابيل" أخاه "هابيل" وما حضور اليد في النص "يد تبحث عن كثرتها" إلا تأكيد على هذه التجربة والحادثة الإنسانية الأولى التي أزالت الستار عن نوازع الشر في النفس البشرية.

-قال تعالى ﴿ **وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ ابْنَيْ آدَمَ بِالْحَقِّ إِذْ قَرَّبَا قُرْبَانًا فَتُقُبِّلَ مِنْ أَحَدِهِمَا وَلَمْ يُتَقَبَّلْ مِنَ الْآخَرِ قَالَ لَأَقْتُلَنَّكَ قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ اللَّهُ مِنَ الْمُتَّقِينَ** ﴾ سورة المائدة/ الآية 27.

والمشهور في القول أنّ قابيل أخذ بيده صخرة فشدخ بها رأس أخيه فمات، وما قوله تبحث عن كثرتها إلا تأكيد على استمرار القتل والحروب التي نشهدها اليوم.

-الدم ⟵ القتل

-في الحلق ⟵ الغصة

فالحادثة تؤرخ للذاكرة الإنسانية وحادثة القتل التي تحسها الذات غصة عالقة في حلقها فلا استساغتها ولا استطاعت تجاوزها، وفي ذلك تتجاذب الإنسان نزعتان نزعة خير يسمو بها ليعود إلى فطرته ونقاء سريرته، ونزعة شر توقظ فيه الجرم والظلم، ثم يقول الشاعر:

جو هو

أزرق

إذا كان الأزرق لون المعرفة والحكمة والرؤيا والبصيرة، كيف ترتبط معانيه بالقتل والدم؟

هنا نعود إلى القرآن الكريم أين ينقل الله إلينا كلمات القتيل وهو في حالة من الهدوء والتسليم، بدل الغضب والرفض.

-قال تعالى ﴿ **لَئِن بَسَطتَ إِلَيَّ يَدَكَ لِتَقْتُلَنِي مَا أَنَا بِبَاسِطٍ يَدِيَ إِلَيْكَ لِأَقْتُلَكَ ۖ إِنِّي أَخَافُ اللَّهَ رَبَّ الْعَالَمِينَ** ﴾ سورة المائدة/ الآية28.

إذا فالمقتول لم يركز على الظلام وهو أصل الكره الخصام، بل جعلته المعرفة والحكمة التي يتمتع بها يختار المحبة والسلام.

لا يحاول الشاعر أن يستحضر ثنائية ضدية الجنة والنار، المحبة الكراهية، بل يجعل من التجربة الثانية الأرضية امتدادا للتجربة الإنسانية الأولى في الجنة، في محاولة لتذكير الإنسان بأصله فالجنة هي المسكن الأول للإنسان أما الأرض فهي المسكن الثاني الذي تنتفي عنه صفة الديمومة إنما هو تجربة يخوضها الإنسان لكي يعود إلى أصله الذي جاء منه.

ثم يقول الشاعر عن الأزرق أنه:

مكتوب فوق الأشجار

في دلالة إلى أن هذه المعرفة السابقة كتبت في اللّوح المحفوظ بالقلم وهو أول ما خلقه حيث يرى ابن عربي أن الله لما تجلى للعالم اللّوح المحفوظ سيكتب فيه ما يريد الله أن يخلقه إلى يوم القيامة، وبالتالي فإن العالم يظهر من خلال الكتابة، ولذلك فإنّ العالم كلمات الله التي لا تنفذ.

-قال الله تعالى ﴿ **قُل لَّوْ كَانَ الْبَحْرُ مِدَادًا لِّكَلِمَاتِ رَبِّي لَنَفِدَ الْبَحْرُ قَبْلَ أَن تَنفَدَ كَلِمَاتُ رَبِّي وَلَوْ جِئْنَا بِمِثْلِهِ مَدَدًا** ﴾ سورة الكهف/ الآية 109.

فوعي بنيس بطاقة الكلمة وقوتها جعله يحاول أن يعيد للكلمة وقعها، لهذا يقول:

وأنّ الليل إذا حفر الليل

الكلمات

على دفتر سكري

لمامة نار يعكسها

صمت

يمكن أن نقرأ جملة من الدلالات:

-اللّيل ⟵ السكون

-الحفر ⟵ البحث في الأعماق

-لمامة ⟵ اللقاء النادر السريع

إذا فالشاعر يفضل خوض تجربة الكتابة ليلا، حيث السكون والهدوء والاستقرار

-قال تعالى ﴿ **فَالِقُ الْإِصْبَاحِ وَجَعَلَ اللَّيْلَ سَكَنًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ حُسْبَانًا ذَٰلِكَ تَقْدِيرُ الْعَزِيزِ الْعَلِيمِ** ﴾ سورة الأنعام/ الآية 96.

ففي هذا الليل تتهيأ له أسباب الخلوة فيبحث في غياهب الذات عن الأسرار التي أودعها الله فيا، متسلحا في ذلك بفضيلة السؤال، حيث ينشد الصمت والعزلة المعرفية التي من شأنها أن تعيد ترتيب ذاته الباحثة عن أصلها ومتعتها القبلية التي عاشتها في الجنة، ومن ثم كان للقدر كلمته الأقوى لتهبط هذه الذات إلى الأرض وتخوض معركتها واختبارها، يحاول بنيس خطها على دفتر سكره -على حد قوله- فهذا هو السكر الذي تنشده الذات وتغيب فيه، للحظات زمنية قصيرة ونادرة تبقى راسخة ذات رؤيا لا نهائية.

يقول بنيس في مقطع شعري آخر:

أرقص

على مرأى من العدم الذي مازال

يجلس فوق كرسيّ أمامك

وانتخب كأسا
لترفعها إلى صمت البياض

وقت لرقصك
سوف ينشأ كلما
ارتطمت حروف بالسريرة
فجأة بعد انخفاض الليل
في كأس
بلى هي رقصة المتوحدين هناك
كي تبقى الورود بطيئة ويطل شخص لا تراه
وأنا أحدق في الخواطر
مرة زرقاء
أو بيضاء[1]

يستهل الشاعر المقطع الشعري بفعل الأمر "أرقص"، هنا يعيد الشاعر للجسد لغته التي يتقنها ويتفنن فيها وهي الرقص، وتعتبر نوعا من أنواع الذكر عند متتبعي الطريقة الصوفية ويكون الرقص بالدوران حول النفس عكس عقارب الساعة، وجهة دوران الأرض والطواف بالكعبة الشريفة، في اتساق مع حركة الكون، وهو نوع من التأمل للوصول إلى الإنسان الكامل أين يرفع المحب العاشق يده اليمنى إلى الأعلى ويقوم بخفض يده اليسرى في إشارة إلى الأسفل.

ثم تعود اليد اليسرى لترتفع هي الأخرى، ويقصد بهذا الرقص العروج بالروح إلى خالقها وفصلها عن الجسد، لاعتباره الجسم المادي المرتبط بالمدنس، لكن هل هو ما يقصده بنيس الذي يقول:

أرقص
على مرأى من العدم الذي مازال
يجلس فوق كرسيّ أمامك

[1] محمد بنيس، **ديوان نبيذ**، مصدر سابق، ص110.

وانتخب كأسا

لترفعها إلى صمت البياض

يطلب بنيس من الذات الرقص كي تعود إلى صورتها الأولى التي سماها ابن عربي في كتابه الفتوحات المكية بالنفس الكلية، التي نتج عنها الهباء وهو العدم أو حالة عدم التعيين لتتحد الطبيعة والهباء وينتج لنا الجسم، الذي نشأ عنه العالم المادي، فأول شيء تشكل في الجسم الكلي كان العرش الذي استوى عليه الله سبحانه وتعالى، بعد ذلك ظهر الكرسي داخل أو تحت العرش[1]، إذا فالرقص يجعل الذات تعيش حالة من السكون والتأمل فتتحد حركات الجسد مع حركة الكون لا للوصول إلى الذات الإلاهية وإنما رغبة في الإتحاد بالنفس الكلية فحينها فقط يتحقق عروج الروح والجسد معا.

فهذا الوقت المخصص للرقص مقدس بالنسبة للذات الباحثة عن المعرفة، لتعود إلى مرحلة عدم التعيين والحياد وهو ما عبر عنه "الشاعر بصمت البياض"، ولن تصل إلى هذه المرحلة إلا إذا:

ارتطمت حروف بالسريرة

فجأة بعد انخفاض الليل

في كأس

دلالة الكلمات:

-الارتطام ⟵ الاصطدام بصعوبة

-السريرة ⟵ الأسرار المكتومة

هذا الاصطدام الصعب الحاد للكتابة بما تكتمه النفس لا يتحقق بدوره إلا في حالة السكون (انخفاض الليل)، وحالة الانتشاء (كأس)، لتحقق الذات ما أسماه بنيس برقصة المتوحدين الذين يصلون إلى التوحد مع النفس الكاملة، فتتشكل الكتابة الوصول بالكتابة التي تحفل بالمعرفة فهي مرة زرقاء ومرة بيضاء تتخذ حالة الحياد وعدم التعيين.

إذا فالكتابة عند بنيس لا تتشكل إلا لحظة كتابتها، أين يعيش الشاعر حالة من الكشف فقد استفاد من شعراء المتصوفة "الذين منحوا الخيال أسمى ما يمكن أن يناله من قداسة وتقديم

[1] محيي الدين بن عربي، **الفتوحات المكية**، المجلس الأعلى للثقافة، دار المعرفة بيروت لبنان، د.ط، د.ت، ص140.

طوال عصور الفكر العربي، إنّ الخيال عندهم يساعد في الكشف عن نوع مهم من المعرفة وينير الطريق لإدراك طائفة من الحقائق المتعالية التي لا يصل إليها العقل الصارم"[1]، وما الرقص إلا جنوح عن الواقع وإغراق في الخيال، لكن الرقص عند بنيس سمو بالروح والجسد معا بعيدا عن ثنائية المقدس والمدنس، ليرسم الجسد إيقاعه الخاص به ويتحول الشعر مع إلى ممارسة نصية وتجربة روحية جسدية.

إذا فالكتابة نسق سيميولوجي تتجاوز بالمتلقي حدود المتوقع إلى المحتمل، ومن قراءة المكتوب إلى قراءة مالم يكتب وما كان من الممكن أن يكتب، "أصبح يميل إلى الرقص ويسير في اتجاهات شتى تاركا للجسد أن يختار امتداده"[2]، إذا تتشكل الكتابة آنيا لا قبليا وهي تحتفي بإيقاع الجسد.

يقول بنيس في النص الشعري "أنوثة":

الوقت يعتّم مرة أخرى على
طرف الكلام أصابع محجوبة أيضا
تمد الكأس مختلطا برائحة الأنوثة
ربّما آويت وجها جاء ينشدني
نزول الوشم في صدري نعومة
لمسة تنمو على كتفي عروج
اللاّنهاية في التماع الكأس خفية
خطوة بيضاء ينحتها الفراغ

سأشرب رعشة الجسد
الذي ينسى

وأعرف

---

[1] جابر عصفور، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992، ص48.

[2] صلاح بوسريف، **فخاخ المعنى، قراءات في الشعر المغربي المعاصر**، دار الثقافة الدار البيضاء، د.ط، 2001، ص19، 20.

لن يفرّق بيننا عطش [1]

أثناء رحلة بحث المتصوفة عن الوحدة الوجودية المطلقة اتخذوا من رمز المرأة دليلا للوصول إلى المحبة الإلاهية فما هي إلا تجلي جمال الخالق في المخلوق، فالتغزل بهذا الجمال إنما هو سبيل العودة للأصل، فهي "سنام الجمال، والجمال يزيد من الحق وضوحا، ويزيد اليقين رسوخا"[2].

لكن من خلال النص الشعري "أنوثة" نجد أنّ بنيس لا يعمد إلى توظيف المرأة رمزا، بل يجعل منها حالة تسيطر عل الكتابة فيستعمل لفظ الأنثى بدل المرأة، فالأنوثة أشد اتساعا تشمل كل ما هو موجود في الكون.

-قال الله تعالى: ﴿ **وَمِن كُلِّ شَيْءٍ خَلَقْنَا زَوْجَيْنِ لَعَلَّكُمْ تَذَكَّرُونَ** ﴾ سورة الذاريات/ الآية 49.

فجميع المخلوقات في الكون أزواج فيها طاقة أنوثة وذكورة، فلا نستطيع تمييز الليل من دون النهار، ولا نعرف الشرق دون الغرب، كما تعزز طاقة الأنوثة التفكير الإبداعي حيث تتيح للذات التعبير عن نفسها بكل حرية، لهذا اختار بنيس الأنوثة بمفهومها الواسع للتعبير عن تجربته التي ينشد فيها الحرية والإبداع، لهذا يطغى الحضور الأنثوي في النص الشعري.

تمد الكأس مختلطا برائحة الأنوثة
ربّما آويت وجها جاء ينشدني
نزول الوشم في صدري نعومة
لمسة تنمو على كتفي عروج
اللاّنهاية في التماع الكأس خفية
خطوة بيضاء ينحتها الفراغ

يجعل بنيس المقطع يتوسط الصفحة ليجعل من طاقة الأنوثة التي تتميز بها الكتابة مركزا لا هامشا، ثم يقول:

---

[1] محمد بنيس، **ديوان نبيذ**، مصدر سابق، ص130.

[2] سفيان زدادقة، **الحقيقة والسراب قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة**، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص307.

سأشرب رعشة الجسد

الذي ينسى

يعبّر هذا الشرب الذي يتوعده بنيس بالارتواء حين يقول "لن يفرق بيننا عطش"، عن لحظة من الكشف لكن الفرق بين الكشف الصوفي والكشف الذي يرمي إليه محمد بنيس أن الأول يحاول قمع الجسد، والاعلاء من شأن الروح بينما، الثاني لا يفصلهما بأي حال من الأحوال فالجسد معراج الروح، به تتحقق للكتابة أنوثتها بالمفهوم الواسع اللانهائي ومتعتها كونها تجسيد لحركات الجسد في سكونه وحركته واضطرابه وفوضاه.

فجملة الذي لا ينسى تكشف رغبة الشاعر لتخليد النص، بما أنّه على حد تعبير رولان بارت "سيف مسلول على الزمان والنسيان، مسلول على مكر الكلام الذي سرعان ما يستدرك ذاته، ويفسدها وينكرها"[1].

وفي نص آخر يقول بنيس:

هواء يلوّن كونا

يعيد التجسّد في جمرة

هي صفو اتّقاد

النبيذ

غفوت على تربة تتشرب شمس الجنوب

الكروم تغطت بروح من الدفء

أسمع أندلسا

في السفوح القريبة من عطشي

ترتقي نفسا

وتدق على باب خمارة

لن أميّز

بين الصدى والرباب [2]

---

[1] رولان بارت، **نظرية النص**، تر: المنجي الشملي وعبد الله صولة ومحمد القاضي، حوليات الجامعة التونسية، تونس، جامعة الآداب، 1988، ص70.

[2] محمد بنيس، **ديوان نبيذ**، مصدر سابق، ص90-91.

نلاحظ من القراءة الأولية شعرا يحمل طابعا تأمليا فلسفيا روحيا، فقد استهل الشاعر نصه بالهواء الذي يعيدنا إلى بداية التكوين، فهو ليس هذا الفراغ بل هو الفضاء الأول الأزلي الذي تجسدت منه عناصر الوجود كما يرى المتصوفة فهو لا يحمل دلالة الخواء، وهو بذلك يدل على الاتساع الذي لا يحصره شيء، يقول النفري "وسبقت إلى الفضاء فبي تفضا لا بالهواء، وسبقت إلى الهواء فبي كان هواء وإلى الهباء فكان هباء"[1].

إذا يحيل الهواء إلى الفضاء الذي يرومه الصوفي وهو فضاء الحضرة الإلاهية لذا يجد الصوفي نفسه معلقة بين فضاءين:

-الأول ببعده المحسوس الواقعي الذي يأخذ بعدا زمنيا ومكانيا مخصوصا، يعتبره السالك وهما وظلا لحقائق تسمو عن هذا العالم المادي.

-الثاني ببعده التجريدي فهو لا مرئي أزلي بعيد عن التوصيف، يعيد الروح إلى ما قبل التجسد.

لذا يسعى الصوفي إلى رفع الحجاب عن الفضاء الأول للوصول إلى الأصل وهو فضاء الحق الذي تملأه الأفكار لا الأشياء، فقد ملأه الهباء الذي يعبّر عنه ابن عربي بلفظ الخلاء "فأول شيء ملأه الهباء وهو جوهر مظلم ملأه الخلاء بذاته، ثم تجلى له الحق باسمه النور فانصبغ به ذلك الجوهر وزال عنه حكم الظلمة وهو العدم، فاتصف بالوجود"[2].

إذا هل تلقي هذه المعاني بظلالها على النص الشعري الذي بين أيدينا؟

بداية هواء بنيس يلون كونا، إذا فقد انصبغ وتلون هذا الكون ليخرج إلى الوجود بعدما كان هباء، فإذا كان الهواء عند ابن عربي انصبغ بنور الحق حتى تجسّد، فإن هواء بنيس انصبغ بالشعر كي يتمكن من التجسد، حيث يقول:

يعيد التجسد في جمرة

كلمة يعيد تحيل إلى أنه قد سبق للهواء التجسد وهي إشارة من الشاعر إلى الفكر الصوفي، إذا فبنيس لا يتجاوز هذه البنية الروحية الأولية، فلو أنه عمد إلى تجاوزها لما وظف

---

[1] محمد عبد الجبار النفري، **المواقف والمخاطبات**، مرجع سابق، ص109.

[2] محيي الدين ابن عربي، **الفتوحات المكية**، مرجع سابق، ص150.

الفعل "يعيد" الذي يحمل دلالة التكرار وفعل الشيء نفسه من جديد، بل يبدلها ببنية أخرى تعبّر عن رؤيا شعرية خاصة.

فالهواء هو عالم أزلي مجرد فيه الأفكار الخالصة التي لم تخرج إلى الوجود بعد، وحين يتجلى له الشعر يتجسد في جمرة التي تحمل دلالة الحرارة، النار التي تملك القدرة على صهر المعادن ومن ثم إعادة تشكيلها، إذا فالجمرة في دلالتها تتماهى مع اللغة التي تملك القدرة على صهر الأفكار وصياغتها ومن ثم تجسيدها بعدما كانت مجردة.

إذا فالشاعر يسعى إلى رفع الحجاب عن الفضاء المادي للوصول إلى الفضاء التجريدي ومن ثم تجسيده باللغة، لا بالعودة إليه والفناء عن الذات والاتحاد به، بل بتجسيده في الواقع المادي، فالشعر جمرته اللغة التي تستطيع تشكيله وإبقاءه مشتعلا متقدا نابضا بالحياة، ولا يمكن الوصول إلى هذا التجسيد إلا في لحظة صفاء، فكما يتخمر النبيذ ليصل إلى حالته النهائية، تتخمر الأفكار كي تتجسد شعرا.

يضيف بنيس فيقول:

غفوت على تربة تتشرب شمس الجنوب

الكروم تغطت بروح من الدفء

أسمع أندلسا

يحيل الفعل غفوت إلى النوم الخفيف الذي يكون فيه الإنسان ما بين النوم واليقظة، حيث تغفو الذات على التربة مباشرة، وهي أصل تكوين الإنسان وتتميز بحرارتها المستمدة من الشمس التي يصفها بنيس بشمس الجنوب وهي شمس منتصف الليل، هذه ظاهرة طبيعية تحدث في أشهر الصيف في أماكن في جنوب الدائرة القطبية الجنوبية حيث تظل الشمس مرئية فوق الأفق لأيام قليلة.

فالتراب والشمس عنصران أساسيان عند بنيس يعمّقان من شعوره واتصاله بعالمه المادي، على عكس الصوفيين الذين يعتبرونه فضاء أدنى يتميز بالخراب والظلام فهو حسبهم– ناقص أبدا لأنه يدرك بالحواس والعقل، عكس الفضاء الخفي الأعلى الذي يتميز بالسمو فهو كامل لانهائي يدرك بالموت والمشاهدة.

لكن بنيس يخالفهم في ذلك حيث يجعل من العالم المادي فضاء جميلا يتميز بالنور لمن أراد أن يراه جميلا، فيقول:

الكروم تغطت بروح من دفء

أسمع أندلسا

في السفوح القريبة من عطشي

ترتقي نفسا

يعيد بنيس النبيذ إلى حالته الأولى قبل التجسد أي حين كان كروما، والشاعر هنا يستشعر مشهدا طبيعيا مليئا بالحياة ومفعما بالحيوية فيستحضر الأندلس ليس كمكان بل حالة وجودية تتسم بالوعي، فلا يراها فقط بل يشعر بها ويحسها وهو ما يدل عليه الفعل "أسمع" الذي يأخذ الشاعر ويجعله يسافر جسدا وروحا إلى تاريخها وثقافتها، فيجمع المبدع بين التجربة المادية التي تمثلها عناصر الطبيعة (الكروم والسفوح) وبين التجربة الروحية (الدفء، العطش، ارتقاء النفس) ليعبّر عن حالة وجدانية عميقة وتجربة إنسانية غنية.

إذا لا ينفصل العالم المادي عن الروحي بل كلاهما يساعد ذات الشاعر على الارتقاء والسمو للوصول إلى حالة الإلهام الشعري، حيث يقول:

وتدق على باب خمارة
لن أميّز
بين الصدى والرباب

ففي خضم هذه الغفوة يأتي فعل الطرق على الباب ليوقظ الذات ويعلمها أنها وصلت لمكان معين وهو الخمارة، فتدق النفس التي تعيش حالة من السمو على باب الخمارة، فنجد جملة من الدلالات:

-باب الخمارة ⟵ الإلهام

-لن أميّز ⟵ الارتباك، ضبابية الرؤية، عدم الوضوح

-الصدى ⟵ الصوت المرتد

-الرباب ⟵ آلة موسيقية وترية، تتميز بجمال صوتها الموسيقي

فجأة تعيش الذات حالة من الارتباك حيث تختلط الأصوات والأفكار والموسيقى ويصبح من الصعب التمييز بين الحقيقة والخيال، ما يعكس عمق التجربة الشعرية وتعقيداتها أين يتداخل الصخب الخارجي (الصدى) مع الجمال الفني الداخلي (الرباب)، هكذا تحضر الأندلس بحمولتها التاريخية وقيمتها الحضارية، التي تكون تارة مصدر إلهام للشاعر وتارة أخرى تربكه.

وما يعمّق هذا الشعور بالضياع هو الظلام:

ظلام يقلّب أحجامه

من وراء المراكب

كنت

ألاطف كأسا بأخرى

معي عزلة

لأنا

تتوسد طعنتها

تتذكر

هل تتذكر أسلافها أجمعين [1]

إذا فالذات هنا مرتبكة حيث "الظلام يقلب أحجامه " في إشارة إلى التحول والتغير والتأمل العميق "وهو ما تدل عليه العبارة الشعرية "ألاطف كأسا بأخرى"، تحبذ هذه الأنا العزلة والابتعاد عن الضوضاء بحثا عن السكون والهدوء الذي يساعدها على التأمل والتفكير العميق، فتعود إلى نكبة الأندلس التي خسرها العرب المسلمون لذا فهذه الذكرى الأليمة تجعل الذات ""تتوسد طعنتها" بسبب وعيها بحجم الخسارة فهي لم تخسر بلدا بأبعاده الجغرافية والمكانية بل خسرت تاريخا وحضارة وثقافة، تميزت بالزخم المعرفي والذوق الفني، والرقي الشعري، لذا فهي "تتذكر"، ثم يتساءل الشاعر:

[1] محمد بنيس، **ديوان نبيذ**، مصدر سابق، ص91.

هل تتذكر أسلافها أجمعين

هذا التذكر الذي يحمل في دلالته العميقة الرغبة في إعادة مجد الحضارة العربية، فهو ليس تذكرا عقيما ولا أسفا بل هو أمل وبحث ومساءلة للذاكرة العربية كيف لها أن تستعيد مجدها.

نخلص في النهاية أن بنيس لا يسعى إلى التماهي والتماثل مع التجربة الصوفية بل يسعى إلى الاستفادة منها ليجعل للشعر أسرارا لا يمكن الولوج إليها إلا في لحظة الكشف والحلول والتوحد.

بناء على ما سبق يؤكد بنيس على أنه لا يمكن أن تتحقق للشاعر مكنة الفهم لما استغلق عليه في هذا الصرح المعرفي إلا إذا منح من نفسه، وحطم قيود الذات والوعي الجمعي واللغة، وخاض المغامرة الشعرية من زوايا مختلفة لم يطرقها من قبل وتشبعت نفسه بفكرة الرفض للحدود اللّغوية.

لذا حاول الشاعر محو آثار المعنى المعجمي كلية، فلا تأخذ اللغة الشعرية عنده بعدا معجميا بل ذاتيا أين تمارس الذات سلطتها بكل حرية وفي ذلك خروج من الرومانسية التي تعتبر تعبيرا عما يعتري الذات الإنسانية وعلاقتها بما حولها ضمن حلقة التأثير والتأثر، أين يتغير المؤثر والظروف الخارجية فلا يكون الشعر حركة تساير العصر ضمن أزمنة ثلاث الماضي والحاضر والمستقبل، بل نتاج الذات العارفة التي تؤمن بفكرة الخلق والتجدد خارج نطاق الزمان حيث تتقاطع رؤية بنيس مع ابن عربي الذي يعتبر "أنّ الخلق عملية دائمة، مستمرة، خارج الزمان في الحقيقة"[1].

ومن ثم فتح بنيس أفاقا جديدة للقرائن اللّغوية التي تؤشر على محمول جديد، وهذا ليس بالأمر الهيّن بل قليلة "هي التجارب الشعرية المعاصرة التي استطاعت تذويب البعد الصوفي في كتابتها وتوسيع نطاق رؤيتها بتجاوز الجانب العقائدي في الرؤية الصوفية كما هي، وتبني فقط إمكانات العبور التي أنتجتها هذه الرؤيا ونقصد العبور من المرئي إلى اللاّمرئي ومن الوعي إلى اللاّوعي وما ينقال إلى مالا ينقال"[2]، إذا تقتصر اللغة عند محمد بنيس على

---

[1] أرثور سعدييف وتوفيق سلوم، **الفلسفة العربية الإسلامية الكلام والمشائية والتصوف**، مرجع سابق، ص328.

[2] صلاح بوسريف، **رهانات الحداثة، أفق لأشكال محتملة**، مرجع سابق، ص47.

الوظيفة الإرسالية في الكلام، بل تعمل على حمل أنساق لتكون كل "إشارة تلوح في الفهم لا تسعها العبارة"[1]، لذا لابد أن تبنى على صرح من المغايرة التركيبية، فتكون اللّغة "تمثيلا لسماع لا يرى أو تمثيلا لرؤيا لا تسمع"[2]،

فالتقاطع الذي يحاول بنيس تأسيسه بين الشعر الحداثي والخطاب الصوفي يخرج الإبداع من أحادية الرؤيا إلى التعددية، فهو من خلال أشعاره لا يحاول الكشف عن معنى بعينه بقدر ما يروم الوصول إلى ما يحجبه هذا المعنى، في محاولة لتعرية طبقاته ليقول النص مالم يقله من قبل، ويخرج من نطاق المرئي الجاهز للماورائي المحتمل،

هكذا تصبح اللّغة عند بنيس وجودا يعاش ويعاين تكتنز زخما روحيا، فإذا كان الصوفيون قد أقبلوا عليها انطلاقا من دافع موضوعي هو "عجز اللّغة التقليدية عن الوفاء بما يكفي للدلالة عن المعاني التي حملها الخطاب الصوفي بما فيه من دقة وعمق"[3]، فإنّ بنيس يسعى إلى التجاوز المستمر للقديم وكسر الأساليب الرتيبة ليغدو الشعر كما التصوف نزعة تروم المغايرة والخروج عن السائد، والتمرد على قوانين العقل والمنطق في سعيها للكشف عن جوهر الحياة.

لهذا يبدي بنيس انزعاجه من الشعراء الذين يرفضون الخروج عن جلباب أسلافهم فيقول "تبا لمن علمني ما يتعارض مع ذاتي، هكذا أقول اليوم، لا شماتة ولا استعلاء، أقوله فقط لأستطيع مرّة أخرى تحمل نصيب الحرية في كتاباتي، من غير تعود على شن حروب أنأى عنها، أقصد حريّة أن أكتب، في الخلاء الحر، وحشيا وصديقا للمجهول"[4]؛ إذا فجوهر الإبداع ينبع من الذات التي تتميز بالتمرد فلا تخش المغامرة لأنّها تعشق المغايرة، والتي تكون متصالحة مع نفسها أولا فلا تبحث عن مخالفة ما يكتبه غيرها من أجل إثبات الذات، بل تراه جزءا لا يتجزأ من حريتها، تخوض في أرض لم يطأها خيال الشعراء المتأخرين والمتقدمين.

هكذا نخلص إلى أنّ طبيعة الشعر عند محمد بنيس ترفض الانصياع لجبرية المتتاليات مجاوزة نمطية النحو ومرد ذلك هو "التفاعل الجدلي بين النص من ناحية واللّغة والذات والمجتمع من ناحية ثانية، يعطي للقراءة خصيصتها فالكتابة كالقراءة تسعى لتدمير التراتب

---

(1) محيي الدين بن عربي، **الفتوحات المكية**، مرجع سابق، ص504.

(2) عادل خضر، **الأدب عند العرب**، منشورات كلية الآداب بمنوبة، دار سحر للنشر، تونس، 2004، ص246.

(3) عبد القادر بن غزّة، **مستويات اللّغة الصوفية عند محيي الدين بن عربي**، مجلة حوليات التراث، جامعة مستغانم الجزائر ع 10، 2010، ص33.

(4) محمد بنيس، **كلام الجسد**، مرجع سابق، ص33.

المانوي وتصدع الروابط والتوارد بين الصورتين لتشبك الخبر بالإنشاء النفي بالإثبات تعيد صوغ توزيع الأزمنة تدفع بالضمائر لمحو حدودها تعود باللّغة إلى ما قبل الترقيم ترتاح لانتفاء أدوات الربط تعضد الحذف وترسخه مزلاجا مرة يأتي ومرة فواتح مما يعرض الخبر والانشاء النفي والإثبات المتكلم والمخاطب والغائب الماضي والحاضر والمستقبل للإلغاء"[1]، فالكتابة تحكمها جملة من الإبدالات.

فيغدو الإبداع مع محمد بنيس "قفزة في الأعمق أو الأبعد، في المحتمل والمرتجى أو الجديد المبتكر"[2]، فيصبح الإبداع خلقا لا يتقيّد بزمن بل قد يأخذ أبعادا زمنية جديدة، كما هو الحال مع شعراء الصوفية "فعندهم الآن، الذي يتم فيه الخلق الجديد لكافة الموجودات ليس مجرد لحظة من لحظات الزمان الفيزيائي، ليس نهاية الماضي وبداية المستقبل، وإنّما هو آن دائم (...) وعليه فالآن هو النظير الصوفي لمفهوم ewiges nun عند إكهارت أو nune aeternitatis عند نيكولاي الكوزاني (...) ثم إنّ فهم "الآن" على أنّه لحظة من الزمان تتطابق مع الزمان كله"[3]، إذا كان الماضي زمن انتهى لا يمكن للإنسان العودة إليه وتغيير أحداثه فإنه بالمنطق نفسه لا يستطيع الوصول إلى المستقبل لأنه لم يحدث بعد، لكنه يستطيع اختراق الزمنين الماضي والمستقبل إذا كان قادرا على اختراق اللّحظة والتحكم في مشاعره، فيكتسب قدرة عالية على الرؤيا الممتدة من الماضي والتي تتصل بالمستقبل، هكذا تنصهر الأزمنة في زمن واحد هو الحاضر، لتكتسب الكتابة إيقاعها الخاص بها فلا يفرض عليها فرضا بل ينشأ معها وبها لتظل حديثة أبدا.

---

(1) محمد بنيس، **حداثة السؤال**، مرجع سابق، ص28.

(2) خالدة سعيد، **في البدء كان المثنى**، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص183.

(3) خالدة سعيد، **في البدء كان المثنى**، مرجع سابق، ص331.

الفصل الثالث

التشكيل وبلاغة الصمت في ديوان "هبة الفراغ"

1-التشكيل الهندسي للدوال وبلاغة المحو

تتخذ تجربة الفضاء الشعري الحداثي تشكيلات مختلفة، انسجاما واستجابة للذوق العام المستجد، حيث أعطت القصائد بعدا جديدا متجاوزة بذلك الشكل النمطي الثابت لتستعيض عن القيمة الشعرية السمعية بالصورة البصرية، فصار الاحتفاء بفضاء الورقة وهندستها يتم اعتمادا على احتراف لعبة السواد والبياض.

فالتشكيل يأخذ مفهوما تصوريا حسيا، بعيدا عن التجريد إذ يهيمن عليه البعد البصري ما يشير إلى تكوين الشيء إلى أن يأخذ صورة معينة، فالتشكل تصور وتمثل و "هو كل ما يصنعه النص للرؤية سواء أكانت الرؤية على مستوى البصر/العين المجردة، أم على مستوى البصيرة/عين الخيال"[1]، إذا ينوب التشكيل البصري في الشعر الحداثي بحضور العلامات غير اللّغوية، فالذات الشاعرة ترتبط بالنص الإلقائي والذات القارئة تهتم بالنص التشكيلي.

إذا حاولنا البحث عن المدلول الاصطلاحي للتشكيل في النقد الأدبي نجده مرتبطا بثنائية الشكل والمضمون، والتي هيمنت على الدرس النقدي الأدبي ردحا من الزمن وطبعت إشكالية المعنى النصي، ومع التحول في النظريات والمفاهيم نقل النص إلى منطقة إدراك وتلق جديدة فاستبدلت ثنائية الشكل والمضمون الكلاسيكية بثنائية التشكيل والرؤيا الحداثية، فالقدماء لم يعيروا شكل النص اهتماما كبيرا كونها ثابتة ولا جديد فيها على عكس الحداثيين الذين أخرجوا الكتابة عن النمذجة ليصبح الشكل عنصرا فاعلا وحاملا دلاليا فسعى الشعراء إلى استثماره خاصة وأن الإيقاع لم يعد ناتجا عن الوزن فحسب، بل أصبحت "لعبة السواد والبياض بما تختزله من إيقاع جسدي يحرّك النص بنقله من جموده لحيويته من جسد ميّت لجسد حي"[2]، كونه يرفض النمذجة والقولبة ويمنح الشعر إمكانية دينامية وثقافة أساسها الصورة، لتصبح الكتابة بصرية من حيث الإيقاع والدلالة.

فالتشكيل ليس نزعة شكلانية عابثة بل هو منهج في التفكير وطريقة في التعبير تقوم على كسر التقليد، إذ يستدعي نضج الشاعر فكريا وذوقا جماليا يتميز حتما بالخصوصية والجرأة والبعد عن العبثية الفجة، ليبدع تقنيات تنم عن روح عصره، فالتشكيل وجد مع وجود

---

[1] محمد الصفراني، **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)**، النادي الأدبي بالرياض، الدار البيضاء بيروت، ط 1، 2008، ص18.

[2] المرجع نفسه، ص20.

الفن، وهو ما ضمن للشعر استمراريته، والانتقال من مرحلة إلى أخرى فهو "لا يشعر بعمق بالجديد وبالمتطلبات الروحية والجمالية الوليدة إنما يُكَونُها بنفسه بنشاط في أحيان كثيرة (...) ويُصبح المعبّر والمدافع عنها داخليا في صدام حاد مع الأذواق الجمالية السائدة بالإضافة إلى ذلك فإن متطلبات العصر والمجتمع هي تلك الظاهرة الحقيقية التي يتفاعل معها يجري تطور فن في مرحلة ما"[1]، وهذا سر من أسرار الإبداع.

فإذا كان الشكل مجرّد قالب يتموضع فيه المضمون فيكون سابقا عنه فإنّه "يمارس قمعا وتسلطا على المضمون الذي يريد أن يتشكل"[2]، بينما التشكيل استثمار للشكل الكتابي التقليدي وهو ما يمكن تسميته بإعداد الفضاء "ويهتم بالتوزيع الهندسي لمجال الرسالة البصرية الداخلي"[3]، ينشأ مع الكتابة ذاتها ليكون ظلها ويبني إيقاع النص.

فأصبحت الكتابة الحداثية تستدعي التواصل غير اللّغوي كما اللّغوي تماما، عن طريق إدراك المتلقي مستويات الاشتغال الكتابي للفضاء الورقي، "فالعلاقة المكانية بين العناصر هي التي تكوّن النظام"[4]، لأن بلاغة الحرف تشتغل على الفضاء المكاني ببعده البصري الذي يتم وفق هندسة خطية يختلط فيها البياض بالسواد، ما يمنح النص تشكيلا معينا: أفقيا عموديا متمركزا في وسط الصفحة أو جانبها الأيمن أو الأيسر، أو خليطا بين كل ما سبق، كما يمكن أن نجد النص الشعري يتخذ من المثلث بأنواعه، والمربع والمستطيل أو الدائرة فضاء له... وبالتالي فهو يعكس المظهر المادي للكتابة داخل المساحة البيضاء، أين تتنازل بلاغة الصوت للحرف في بناء العملية التواصلية.

هكذا ينهض الشعر الحداثي على فلسفة الأشكال الهندسية واعتماد الصورة بأنواعها، لتشترك مع الكلمة في عملية التبليغ، فالتشكيل ليس ترفا بصريا بل بنية خطية تفرض علينا المشاهدة قبل القراءة، لأنها تطرح وعي الشاعر تغوص في ذات المتكلم التي تعكس تمردها المستمر على آليات الإبلاغ المباشر، التخلص من علامات الترقيم التخفيف من حروف

---

(1) خرباستيكوم، **ذات الكاتبة الإبداعية وتطور الأدب**، تر: نوفل نيوف وعاطف أبو حمزة، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، د.ط، 1980، ص63.

(2) محمد الصفراني، **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، (1950-2004)**، مرجع سابق، ص20.

(3) محمد فكري الجزار، **العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي**، مرجع سابق، ص39.

(4) تزفيتان تودووف، **الشعرية**، تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء المغرب، د.ط، 1987، ص64.

العطف والاستغناء عنها كلما أمكن مغافلة الحدود بين الشعر والنثر بين المزون وغير الموزون ثم بداية الانصراف إلى غواية المكان في بناء القصيدة؛ لأنّ "الكتابة هي التجلي الكامل للخطاب"[1].

فلا يمكن قراءة النص الشعري الحداثي بطريقة تجزيئية بل هو كل متكامل، وكل عنصر فيها إنّما يتولد لحظة الكتابة ذاتها، وهو ما يؤكده قاسم حداد في قوله "أنا لا أحتمل أن أكتب النص في ذات الشكل مرتين، ولا أذهب إلى الكتابة مدججا بالأشكال؛ لأن الشكل كما تتصوره الكتابة يأتي فيما بعد"[2]، فكل نص يستدعي شكله ويحدده حسب ما يلائم االرؤيا التي تتأسس على المعرفة المغايرة، والمتجاوزة للمألوف لينفتح النص على احتمالات الكتابة وممكناتها؛ لأنها إبداع Création وليست إنتاجا شعريا لقوالب شكلية Production.

فلم تعد الكتابة وفية لنماذج تقليدية بل أصبحت خليلة الإبداع، لهذا نجد النص الشعري تعيد بناء فضاء المكان وهي تحتفي بالفراغ ضمن وعي شعري بلعبة البياض والسواد عاكسة فعل اليد وهو ما تدركه ثقافة الصورة لدى المتلقي حيث أصبح النص "جسدا شيئا ملموسا، وأصبحت العين أداة إدراك وقراءة"[3]، بعدما كان الشعر يعتمد التلقي السمعي ضمن ثقافة شفهية، أصبح بفعل التخطي يعتمد الثقافة البصرية.

هكذا تفرض الكتابة التعامل مع البعد المكاني والاشتغال الهندسي الذي لا يتحقق اعتباطا بل إنّ "المكان وبياض الصفحة صارا من القصيدة ومن البناء الشعري، والقلق الداخلي الذي ينعكس على تحرير النص، وعلى طريقة ترتيب كلماته وطريقة قراءتها، وهذا بعد أن صارت القصيدة جسما طباعيا وحيزا مكانيا، يتفاعل مع التقنيات الجديدة قدر تفاعله مع الأحاسيس والمشاعر"[4]؛ هنا تذوب المسافة بين المبدع والقارئ الذي "أصبح ملزما بتشغيل العين؛ أي بوضعها كشرط تلق أو كآلية معرفية تعي قياس المسافات والأحجام والظلال

---

[1] بول ريكور، **نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى**، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، د.ط، 2006، ص56.

[2] قاسم حداد، **ليس بهذا الشكل ولا بشكل آخر**، دار قرطاس للنشر، الكويت، د.ط، 1997، ص15.

[3] صلاح بوسريف، **حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر**، إفريقيا الشرق، المغرب، د.ط، 2012، ص275.

[4] محمد نجيب التلاوي، **القصيدة التشكيلية في الشعر العربي**، الهيئة المصرية العامة، د.ط، 1998، ص294.

والألوان، وهو ما يفرض ضرورة المعرفة ببعض مبادئ التشكيل وكذلك المعمار باعتبارها معرفة بصرية"[1].

هذا الذي يعكس وعي الشاعر بطرق تأثيث الأثر الذي أصبح يشتغل على بلاغة البياض كإيقاع بصري، فاليد هي المسؤولة عن إخراج النص الشعري ما في حلة مختلفة عن آخر.

1-1- قراءة في عتبة العنوان

إذا كان الشعر القديم شعرا سمعيا بامتياز ارتكز على الدال الصوتي، في ظل الثقافة الشفاهية التي اعتمدت على المنطوق، أين ارتبطت اللّغة الشعرية أيما ارتباط بالنظام الصوتي والبنية السمعية، فإنّ الشعر اليوم يقوم على بنية التشكيل البصري؛ والتي تتخذ التجربة الشعرية فيه فضاء الكتابة مسرحا للتجريب التشكيلي، مخترقة بذلك المعايير المألوفة "فالصفحة كفضاء أصبحت تفترض وجود قارئ يعي وضع الحرف والأشكال الخطيّة التي تقترحها الكتابة، كما يعي دور الفراغات والبياضات التي أصبحت مكونا من المكونات، التي تنضاف لمجموع العناصر التي يبنى بها النص أفق تلقيه"[2].

لذا تعد تجربة التشكيل البصري وثقافة الصورة الشعرية في الشعر العربي الحداثي تجربة تمكنت من نقل الشعر من مرحلة الصوت إلى الصورة، ومن الثقافة السمعية إلى أخرى بصرية فعنت بالحرف وطريقة رسم الكلمات عناية فائقة، هكذا منحت الشعر طاقة إبداعية جديدة حيث عززت قدرة الكلمة في التعبير عن مختف القضايا، فلا حاجة للشاعر اليوم الوقوف على المنبر والقيام بعملية الإلقاء؛ فالنص يمكن له إنتاج الدلالة التي يرومها الشاعر عن طريق التشكيل البصري الذي يجمع بين اللساني وغير لساني، وقد أصبح معادلا للإلقاء الشفهي، فأضحى النص ملكا للقارئ المنتج.

يعتبر البياض أداة مهمة من أدوات التعبير الفني الإبداعي؛ شديدة التأثير على المتلقي كونه يتميز بجملة من العلامات والاشارات، فمع "القصيدة الحديثة بتنا نبصر القصيدة قبل أن

---

[1] صلاح بوسريف، **حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر**، مرجع سابق، ص275.

[2] المرجع نفسه، ص279.

نقرأها"[1]، كما تعد أيقونة مما جعل منها نظاما سيميائيا يهدف إلى خلق وعي بصري، ولغة تواصلية جديدة غير التي ألفها القارئ فهي تجسيد للتفكير والمشاعر، واستثمار الفراغ في الأدب بشكل عام والشعر على وجه التخصيص والتفرد يخلق فضاء شعريا متميزا أين يتواشج غير اللّغوي مع المكتوب اللّغوي؛ فبمجرد الولوج بين ثنايا النص نلاحظ ذلك الربط بين العناصر الفنية المشكلة للديوان، مشكلة بناء فنيا جماليا يملك إمكانات دلالية غير محدودة، وبالتالي أصبحت للفراغ البصري مكانة كبيرة لدى الإنسان المعاصر بسبب قوالبها وأشكالها الحديثة لتفتح هذه الأخيرة آفاقا جديدة في الدراسات السيميائية متربعة بذلك على عرش الخطاب البصري، هذا ما نجده عند الشاعر محمد بنيس.

فبالعودة إلى الديوان: هبة الفراغ لا يمكن للمتلقي المرور على العنوان دون أن يطرق بنيته الدلالية، ليتساءل كيف يغدو الفراغ هبة وعطاء؟ فالأصل في الفراغ الخواء ففي المتن يتعالق البياض مع السواد ناحتا جسد القصائد، ليصبح الفراغ بنية حاملة للديوان برغم مما يظهر أنه فراغ وظيفيا؛ نجده ينفتح على كون سيميائي هو النص المفسر له وبه، فتفكيك البنية غير اللّفظية قد يتبعه تفكيك لبنية أخرى لغوية، هكذا يؤسس الفراغ لنصيته فلا يتواشج مع السواد فحسب بل يصبح النواة المحركة للنص الشعري نقف عندها للولوج إليه؛ لأنّها كثيرا ما تعمل على تحديد المسار القرائي.

هكذا يغدو الفراغ وهو يراهن على الامتلاء بعيدا عن الخواء وقريبا من الحركة الحسيّة الجسدية التي تتوحد فيها الدلالات "ويغدو للنص إيقاع آخر يدرك بالعين مضافا إلى إيقاع الكلمات المدرك بالأذن"[2]، ليخرج الفراغ عن المعنى التقليدي باعتباره مساحة للتنفس بل هو مكان للتأمل والتأويل شأنه في ذلك شأن المكتوب.

فنحن "في أمس الحاجة إلى عين مدجنة لتكشف داخل الصفحة حقلا قابلا للتوزيع والتشكيل بحيث يمكن لأرضية البياض أن تصبح في بعض الأحيان بديلا للأشكال- الحبر، بل وقد تمتد دلالتها لتتحول نطقا في حين يتقلص دور الحبر ليصبح مجرد صمت أو نزوعا

---

[1] شربل داغر، **الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصي**، دار توبقال، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1988، ص26.

[2] أحمد بلبلداوي، **حاشية على بيان الكتابة**، المحرر الثقافي، 1981، ص226.

إلى الصمت"[1]، يحاول بنيس إعطاء الصمت مساحة أكبر من الكلام، والانصات إليه ليقول مالم يقله النص المكتوب في زمن الضجيج.

فهو يعيد الأشياء إلى مكانها من خلال الاستبطان الذاتي، و"كلما اتصلت البنى الخطية وكثرت الوحدات الخطية (الغرا فيمات) وغلب السواد على البياض كلما اتصل زمن الشاعر بزمنه الاجتماعي، في حين أنّ التوقفات المسجلة في حركات اليد أثناء الكتابة، وانفصال البنى الخطيّة وقلة الغرا فيمات وغلبة البياض على السواد يترجم انفصام بين زمن الكاتب وزمنه الاجتماعي"[2]، فكلما ابتعد زمن الشاعر عن العالم الخارجي ظهر الاستخدام المكثف لصور الزمن في النص الواحد ليتلاحم الماضي مع الحاضر والمستقبل، تنصهر كلها فيتجلى لنا الزمن الشعوري بين الذات وتشظيها والزمن الكامن في الفعل الذي يشحن بطاقة جديدة داخلية ما يجعل الدلالة متشابكة مع الصورة الحركية للزمن؛ ولأنّ النص الشعري عند بنيس نص مستقبلي يستحضر زمن مختلف وهو الرؤيا، التي تكشف عن مناطق مجهولة وتغيّر نظام الأشياء.

فتفاعل الصمت مع الكلام هو تفاعل للمرئي مع السمعي ما يساهم في بناء إيقاع النص؛ لأنّ البياض كلام بليغ تكتنه المتلقي دلالاته انطلاقا من السياق، وبقدر ما يحضر البياض تحضر كثافة الإيحاء ويقوم عمق الدلالة، و"القارئ الحقيقي هو الذي يفهم أنّ سر النص هو فراغه"[3].

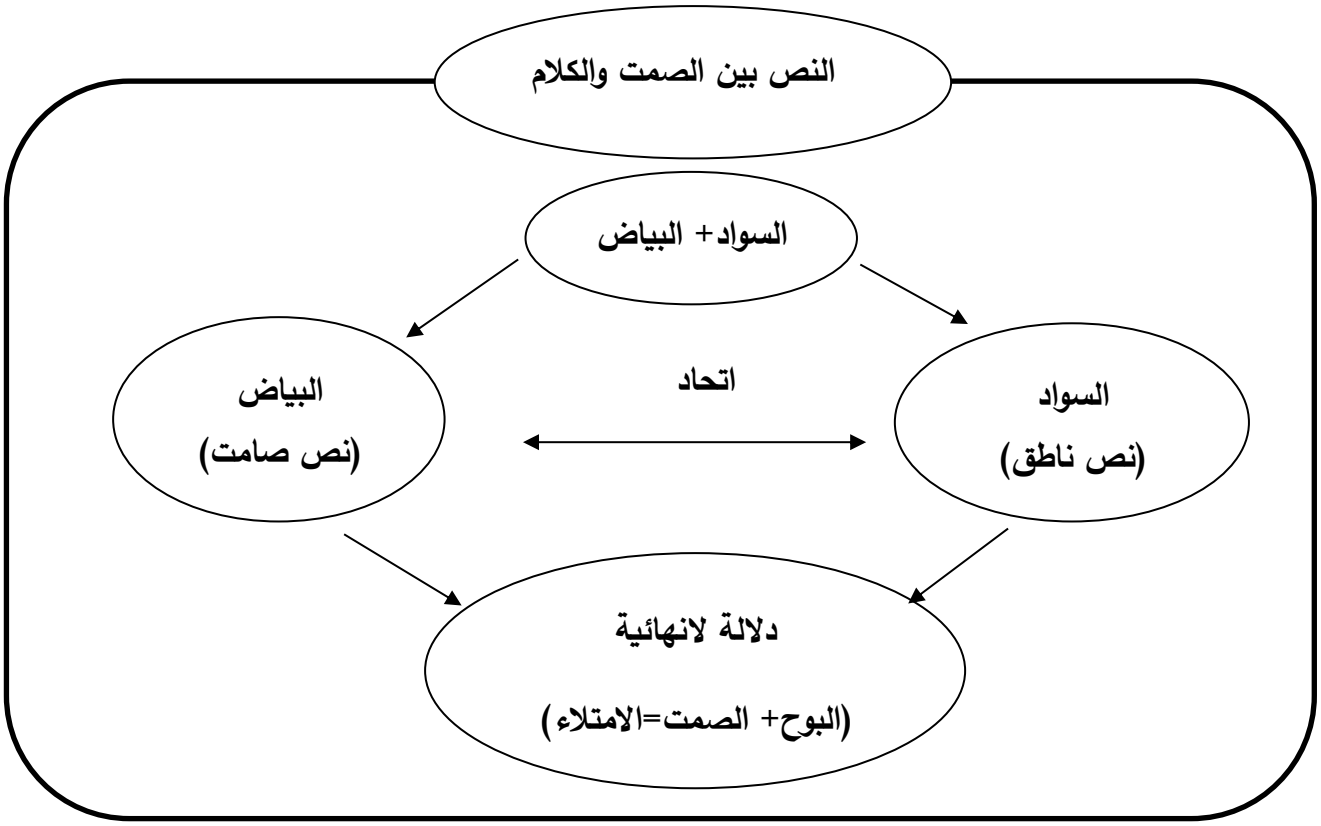
يؤسس بنيس لكتابة تنحو منحى الانغلاق والانفتاح في آن واحد، وقد فضلت الصمت والسكوت لا لتعبر عن التشظي الذي يعيشه الشاعر كذات فردية تذوب فيها الجماعة، وإنّما لاستغلال طاقة البياض وقدرته التبليغية التي تعزز قوة الكلمة، ليجد القارئ نفسه أما نصين نص ناطق ونص صامت كما هو موضح في المخطط:

---

[1] محمد العمري، **بلاغة المكتوب وتشكيل النص الشعري الحديث**، ج53، م14، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 2004، ص62.

[2] محمد الماكري، **الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1991، ص101.

[3] حسب الله يحي، **أمبرتو إيكو الجنة، المكتبة الفاتنة من الدرس السيميولوجي إلى اسم الوردة**، مجلة البحرين الثقافية، مج8، ع27، يناير 2001، ص98.



إذاً لا يمكن الفصل بين البياض والسواد في عملية التلقي الشعري كون كل منهما يمسك بالآخر ويستدعيه، لكن هذا الصمت يثير جدلا مثله مثل البوح، كونه لا يقل أهمية عن النص المنطوق، لأنّه "وقفة تقول السؤال الضمني وتطرحه على وعي الشاعر وكتابته صمت يقول مالا تقوله كملمات الشاعر"[1]، ليترك المكان النصي بياضه للصمت متكلما، ويحيل الفراغ إلى كتابة أخرى "أساسها المحو الذي يكثف إيقاع كل من المكتوب المثبت والمكتوب الممحى"[2].

فتشكيل الفراغ المكاني جزء لا يتجزأ من بنية القصيدة عند بنيس؛ لأنّ البياض "رحم تتجمهر فيه احتمالات كتابة منظورة لاسترسال المحو، حيث القارئ وحده يستطيع ملء الفراغ كل مرة يقرأ فيها النص"[3]، ليصنع إيقاعها التكويني لأن الشاعر يوظفه وفق رؤية تمنح القارئ إمكانية التأويل وهذا لا يتم بشكل عبثي، فهبة الفراغ هي المحو كفراغ دلالي يقوم على جدل الصمت الذي "تكمن في نرجسيته المثيرة والمتفتحة، خلاف الكلام الذي يكون مكشوفا، فالصمت كلام الذّات للذات وبالذّات ...إنّه أيضا توغل نحو الأعماق، فله ملاجئه وسراديبه

(1) يمنى العيد، **في القول الشعري**، دار توبقال، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1987، ص79.

(2) محمد بنيس، **الشعر المعاصر**، دار توبقال، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1990، ص101.

(3) المرجع نفسه، ص129.

العصية عن سلطة الكلام"[1]، يدعو إلى الانصات، ويصبح عطية أو هبة عندما لا يحاول المبدع إيجاده في النص بالقوة، فهو ليس "فضاء مفروضا على النص من الخارج بقدر ما هو عمل واع ومظهر من مظاهر الإبداعية، وسبب لوجود النص وحياته، إنّ البياض لا يجد معناه وامتداده إلا في تعالقه مع السواد إذ تفصح الصفحة بوصفها جسدا مرئيا عن لغة البياض والسواد بوصفه إيقاعا بصريا"[2].

يقول بنيس في قصيدة دنس:

حين ألاقي جسدي الطافح من بلل الشيء الخالص

وتجاويف الكلمات

يتهيأ لي أني أتوضأ بالصمت

الممسوس

وبالدنس النشويّ

تنحل اللطخات

في ماء الرغبة

ينسل سديم كان يقول

لا تكتب[3]

نلاحظ من السطر الشعري الأول الحركة الدلالية للغة والتي تتجاوز المستوى السطحي فتأخذ طابع التوتر، فالفصل بين السطر الأول والثاني شكلي، لأنّ السطر الثاني تابع للأول وانما جاء هذا الفصل فسحة للتأمل وتسليط الضوء على الجسد، الذي يحاول بنيس إفراغه من

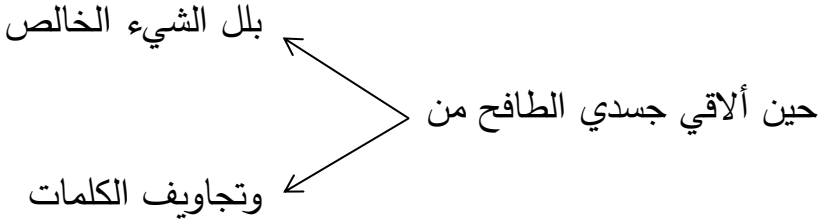
---

[1] إبراهيم حمّود، **جماليات الصمت في أصل المخفي والمكبوت**، مركز الإنماء الحضاري، دمشق، ط1، 2002، ص16.

[2] رضا ابن حميد، **الخطاب الشعري الحديث من اللّغوي إلى التشكيل البصري**، مجلة فصول، ع2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996، ص100.

[3] محمد بنيس، **الأعمال الشعرية، ديوان هبة الفراغ**، ج2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2002، ص116.

شحنته السالبة، لكسر الصورة النمطية التي تقدّس الروح وتربطها بكل ما هو طاهر نقي حقيقي مقابل الجسد الذي يرتبط بالغواية ويتصف بالدونية ليرتبط بكل ما هو مدنس.



الجسد شيء أساسي أثناء الكتابة فبنيس لا يلغيه ولا يجعل منه ثانويا، ولا يصفه بالدونية بل يجعل منه مهد الكتابة، فهو مبلل بالشيء الخالص الطاهر المقدس حضور ينفي التدنيس، فهو يلتقي مع الروح ليرسم الكلمات، هذه الجملة الشعرية مرتبطة بالجملة الثالثة فحين يلغي ويحطّم الشاعر الصورة النمطية للجسد والبلل المرتبط بالماء:

فإنّه يتهيأ لي أنّي أتوضأ بالصمت

فكما أنّه لا صلاة دون وضوء فلا كتابة دون صمت، فالفراغ صمت لابد من وجوده في القصيدة كعنصر بناء، ليجد القارئ نفسه أمام نصين؛ نص ناطق بالكلمات، ونص صامت بالشكل مما يفرض المشاهدة البصرية قبل القراءة، فهناك نوع من التماثل بين المقروء والمشاهد أو بين العلامة اللسانية والبياض، حيث تنحل اللطخات الخاصة بالكتابة، في ماء الرغبة وهو ماء الكتابة الشعرية، في النهاية تتقلص الكلمات وتتراجع لتتكيف مع الموقف.

إنّ تقلص الكلام إلى حدّ الإمحاء وإبدال الدال اللّساني بالدال الطّباعي الصامت وجه من وجوه انحباس الصوت الشعريّ، الذي يرتبط بدالين أساسين هما المدنس والمقدس، هذا الامتداد الأفقي يليه تمثيل صمت الكتابة وصورة العدم بعد النهي "لا تكتب"، لكن البياض الصامت سطور تتكلم بصوت غير مسموع، لتقول كلاما يتطلب إرهاف السّمع لما لم ينطق به اللّسان، هذه الطريقة في رسم الكلمات والتي تثير الجدل بين الصمت والصوت، تجعل الكتابة تتعدى صفة الكائن إلى ما يمكن أن يكون، وتوظيف العلامة اللّسانية بمحاذاة العلامة الطباعية استخدام يطور الكتابة الشعرية المندرجة وإغناءها بأشكال أخرى.

يسعى بنيس من خلال هذا التشكيل لتحويل النص إلى عالم من الإشارات، التي تروم جمالية الأثر بدل جمالية القول؛ لأنه تحول من منطلق الصوت إلى الصمت ومن الحضور

إلى الغياب ومن هندسة الصفحة بالسواد إلى الفراغ، إذا هي كتابة منفتحة وبنية "تمثل استراتيجية النص، وعبرها تنتظم علائقه، وبتناسق تأثيثه تتوافر للقارئ فرصة ارتياد آفاقه ومقاربة"[1].

هكذا يكتب بنيس وهو مسكون بدالين الخطي وغير الخطي الذي فيه "تتحول المساحة (فسحة صمت بيضاء) المخصصة للقارئ في منطقة ما من جسد النص، إلى ساحة لعب له يملأها ب "التأويل" الذي يفتح الخفاء كاشفا عن مفاتن النص وممسكا بغوايته"[2]، فالخطاب الشعري وما أحدثه من تبادلات التمنع والابتعاد عن الإفصاح في إطار تجربة الكتابة ممارسة وتنظيرا في الوقت عينه، فالنص ذا طبيعة انتشارية يعمل على إفراغ الدوال من دلالتها المعرفية المسبقة، لتدخل ضمن مسافة المغايرة ما جعلها مشحونة بنوع من التوتر، وهذا ما أفضى بالنص إلى حالة من الغموض وذلك لانفتاحه على أبعاد فلسفية روحية:

صمت

هذا الصمت في أفق المكان

يعلو

من الحجر الدفيء

لا شيء

يخدش مستقرّ أصابعي

وهواء ليلتنا

تقدّم طائعا

غمرته سلسلة من الصفصاف

رائحة القرنفل

---

(1) صلاح فضل، **أشكال التخيّل**، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمات، مصر، ط1، 1996، ص110.

(2) محمد صابر عيد، **إشكالية التعبير الشعري وكفاءة التأويل، –تجربة في القراءة الجمالية–**، وزارة الثقافة الأردنية، عمان دمشق، ط1، 2007، ص83.

وانحناء الموج في دعة

هنا سنقيم للضّحكات

مسكنها

ونرحل في معاشرة انفلات الضوء

من

أفق المكان[1]

يجعل بنيس من الكتابة صمتا، فيرسم لوحة بصرية تغرق في الفراغ، وهي مادية الكتابة التي "تعمل على أن تترك الأشياء تفكّر في ذاتها، وتسّمي نفسها وتتمتع بنشاطها في التغيير والمحو"[2]، فيتشظى البياض على الصفحة، حيث يعمد المبدع إلى تهشيم الدال الخطي منتهكا جسد القصيدة وهو يخوض مغامرة الخرق الشعري معنى ومبنى، فحين يؤكد على أن الصمت يعلو في أفق المكان، وكأنه يكمل ليقول لا شيء يمكنه إيقاف هذا الصمت الدال بعد أن أتعب ضجيج الكلمات ذهن المتلقي، الذي يدعوه إلى خلق فسحة من التأمل والبحث وإعمال الفكر والوجدان بدل الجمود والاستهلاك.

هذا الصمت الذي يصعّب مهمة القبض على الدلالة:

وهو ما تدل عليه الأفعال (يعلو يخدش سنقيم...) حيث تجتمع الأفعال المضارعة ذات الصيغة الصرفية يفعل وسيفعل، الأولى تدل على الحال والثانية على الاستقبال، فحاضر الشاعر صراع بين الصمت والكلام، والكتابة غير مستقرة على شكل بعينه، إذا فإنّه يبحث عن الاستقرار وهو ما يدل عليه قوله:

-صمت/ يعلو ⟵ البياض

-من الحجر الدفيء ⟵ الاستقرار، اللا تغيير، النمطية، النموذج

---

[1] محمد بنيس، **الأعمال الشعرية ديوان هبة الفراغ**، مصدر سابق، ص132.

[2] عز الدّين الشنتوف، **محمد بنيس، محمود درويش في المقاومة المتعددة**، سلسلة المعرفة الأدبية، د.ط، 2014، ص21.

-لا شيء يخدش مستقر أصابعي ⟵ الملل، الرتابة

-وهواء ليلتنا تقدّم طائعا ⟵ القلم

-وانحناء الموج في دعة ⟵ صراع الأفكار والمشاعر على الورق، لكن الشاعر يعرف كيف ينهي هذا الصراع لصالحه.

في السطرين الشعريين الأخيرين تتقدم الصيغة الصرفية يفعل الدالة على الحال على الصيغة الصرفية فعل الدالة على الماضي، للدلالة على أنّ القصيدة غير عصية تهب نفسها بسهولة للشاعر فهي نمطية ذات شكل محدد، وهو ما يرفضه بنيس وقد عبّر عن هذا الرفض بقوله:

هنا سنقيم للضحكات

مسكنها

لكن بفعل المحو نجد أنّ بنيس يؤكد أنّ جوهر الاستقرار هو اللا استقرار، وكل إقامة مرهونة بالرحيل، فالأولى مرتبطة بالرتابة أما الرحيل يحمل روح المغامرة البحث والتجديد، هنا يقف القارئ على فوهة الصمت الذي اختاره بنيس بديلا عن فضفضة الكلام، ليضع المتلقي في حالة من الذهول فالقصيدة نسيجها الفراغ، الذي يتحدد عند بنيس بوصفه موقعا كتابيا وبنية مكانية، كما أنّه ينطوي على تصور رؤيوي يتميز بالاختلاف والتعدد للفعل الكتابي، ليتجلى الفراغ باعتباره مفهوما يقوم على بناء النصي وتدمير المعنى في الوقت ذاته، ليعمل على ترسيخ آليات الإبدال في مسار هذا الشعر، ولقد أولى بنيس للفراغ أهمية كبرى ليجعل منه هبة.

1-2- بنية المكان، والتنسيق الهندسي للدوال

اعتمد الخطاب الشعري البنيسي في تشكيله البصري للنصوص على الأشكال الهندسية، ذلك لأنّ نصوصه تعيش حالة من الصراع الحاد بين لعبتي الأبيض والأسود، مخرجا الكتابة من إطارها المغلق إلى الانفتاح البصري ومنه الدلالي، حيث يعمد إلى تنسيق الدوال هندسيا وهو بصدد الكتابة، كأنّه يتصور للنص معمارا خاص يميّزه عن آخر يبنى ساعة المخاض الشعري لغرض إنتاج معنى مواز، لهذا التنسيق أين يمكن لهذه الفراغات الطباعية

أن تتسع أو تضيق هكذا يشمل التشكيل الهندسي "القصيدة بنظرة كلية تتناولها أفقيا وعموديا في آن واحد إذ ليست القصيدة حينئذ سلسلة من الكلمات المتتابعة تتابعا زمنيا بل هي أشبه باللّوحات ذات البعد المكاني الواحد"[1].

ليكون الانطلاق من فكرة الثورة والتمرد ضد ثبات الشكل والرغبة في التجديد ما يفتح باب التأويل على مصرعيه، هذا الفضاء المتشظي يخرج الكتابة من بنيتها التقليدية السماعية والإيقاعية، من أجل خلق تجربة بإمكانها خلخلة السائد واختراق الدوال لتشق الكتابة طريقها نحو الاختلاف وتغرق في عالم الاكتشاف، فيعتبر "زواج شرعي بين النّص الشعري والفنون التشكيلية(...) مما سيرفع المحنة عن حاسة السمع التي لا تستطيع بمفردها أن تستوعب كل معطيات النص الشعري ...ويحوّل القصيدة من دلالتها الزمنية لتصبح زمانا ومكانا في الوقت نفسه"[2]، فالشاعر حين يستضيف الأشكال الهندسية لا تكون شيئا خارجا عن سياق النص الداخلي بل جزءا لا يتجزأ من نسيج النص، يتشكل نحو لانهائية الكتابة المتأيقنة، إنّه خلق حر وبناء غاية في الفرادة.

هذه البنية ليست شكلية بل تدخل في صميم الكتابة نفسها، لذا يجب الابتعاد عن تصور "المكان في الكتابة عن مفهومه كحيّز في الفضاءات المتعددة الموجودة خارج الورقة إنّه منحصر في علاقة الخط بالصفحة البيضاء فاللّغة من حيث هي منطوق زمان ومن حيث هي خط مكان"[3]، ومن ثم وجب علينا قراءتها وتحليل جزئياتها والانصات لقوانينها نظرا لدورها الأساسي في تفعيل الحس البصري، وادراك البنية العميقة للنص الشعري فعندما يتعدد المكان "يختلف، يتفرع، يدور، يستطيل يصبح مكانا للسفر –تلك تجربة الجسد مع المكان– هي العين التي ترى المكان أو الأذن التي تسمعه، وبالحواس نحدّد طبيعة المكان كما بالمعرفة"[4].

هكذا ينبثق تشكل بنائي متعدد خارج عن إطار التقنين وتصبح "الكتابة دعوة إلى ضرورة إعادة تركيب المكان وإخضاعه لبنية مغايرة وهذا لا يتم بالخط وحده إذ يصحب الخط الفراغ... علاقة الخط بالفراغ لعبة إنها لعبة الأبيض والأسود بل لعبة الألوان وكما أنّ لكل لعبة قواعدها

---

(1) محمد فتوح، **الرمزية والرمز**، دار المعارف، ط3، 1984، ص 18.

(2) عبد الله راجع، **الجنون المعقلن**، مجلة الثقافة الجديدة، ع19، المغرب، 1981، ص58.

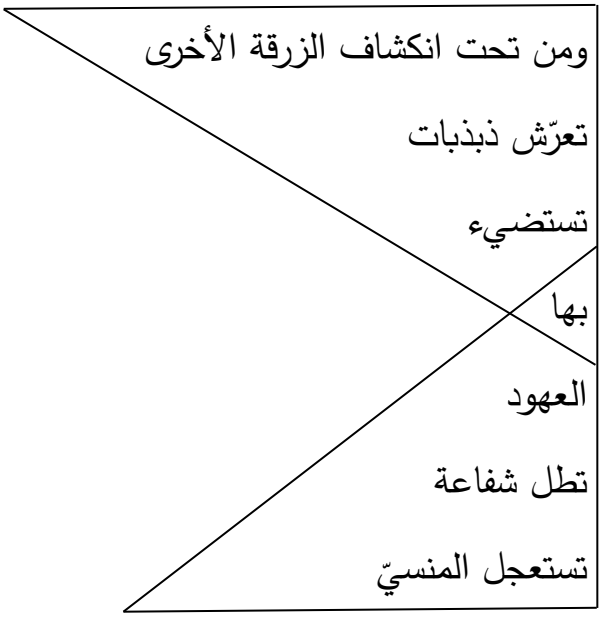
(3) محمد بنيس، **كلام الجسد**، مرجع سابق، ص95.

(4) فريديريك نيتشة، **هذا الإنسان**، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار التنوير، ط1، 2005، ص25.

فإنّ الصدفة تنتفي ... وعدم الاحتفال بالفراغ سقوط في الكتابة المملوءة التي لا تترك مجالا لممارسة حدود الرغبة إذ إن كل كتابة مملوءة هي كتابة مسطرة لحد واحد يدعي تملك الحقيقة"[1]، فرغبة الكتابة في استثمار الفراغ حسيا ومعنويا يصرح بالتعدد والعمق بدل النظرة الأحادية لتنتفي الحقيقة وتنتصر الحقائق.

1-2-1- المثلث، والمثلث المقلوب

تعمل إجرائية الهندسة البصرية ضمن الخطاب الشعري البنيسي على التمثيلات الأيقونية التي تقوم على الإبدال، استجابة لفعل المغايرة النصية، يقول بنيس في قصيدة زرقة أخرى:



[2]

نشاهد ضمن هذه اللّوحة أيقونين مبنيين لمثلثين قائمين، الأول قاعدته للأعلى ورأسه للأسفل والثاني عكس الأول، تبني حوافهما المادة اللّغوية ضمن أسطر متفاوتة الطول في تتابع متوالي منزاحين اتجاه اليمين، فهذا الدال "يحيل إلى مدلولات خطابية مغايرة، بشكل يمكن

---

[1] فريديريك نيتشة، **هذا الإنسان**، مرجع سابق، ص25.

[2] محمد بنيس، **الأعمال الشعرية ديوان هبة الفراغ**، مصدر سابق، ص187.

معه قراءة خطابات عديدة داخل القول الشعري، هكذا يتم خلق فضاء نصي متعدد حول المدلول الشعري ... هذا الفضاء النصي سنسميه فضاء متداخلا نصيا"[1].

إذا الشكل الأول هو نص جاء على شكل متآكل وهو عبارة عن مثلث قائم قاعدته في الأعلى فانطلق الشاعر من بنية كبرى في سطر واحد، ثم عمّد إلى اختزالها، فيتراجع السواد ليكتسح البياض فضاء الصفحة، هذا التراجع يتجسّد بصريا، حيث تتآكل الكلمات وتنسحب تاركة المجال لفضاء أرحب، وتفعيل الفضاء المكاني لا بد أن يتبعه تفعيل دلالي.

فالمثلث يعبّر عن القاعدة الأساسية للشعر ألا وهي المعرفة هذا ما نستشفه من الجملة الشعرية الأولى حين يكتشف المبدع أسرار المعرفة الشعرية يقف مشدوها وينحبس الكلام ويتلاشى، ثم يعاود الظهور مجددا بعد أن يضيء عتمة الفكر، لتبدأ الفكرة في الانفتاح ليتسع مجال الكتابة، فالمثلث ذي القاعدة السفلية أفرد للكلمة سطرا شعريا لتأخذ في التنامي هكذا يستغل بنيس البياض كطاقة بصرية فيطول السطر الشعري مرة، ويقصر تارة أخرى يتقاطع الأول مع الثاني في كلمة بها التي تعد قاسما مشتركا بينهما.

يقول محمد بنيس في النص الشعري "مكان":

لطخة تأتي الكتـابة
من جناح الموت
من غور
متاه من فراغ سيّد
يشطح بالضوء مداه
من سلالتي النقيضة
بيننا اليوم نداءات وشوم

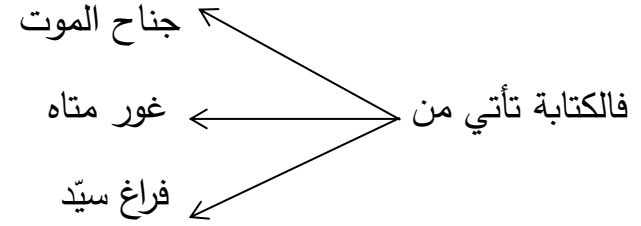
[1] جوليا كريستيفا، **علم النص**، تر: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 1992، ص78.

وسماوات خفيضة[1]

يعبّر هذا التشكيل على صورة لفظية تتوارى المعاني وراءها، حيث يدفع هذا النسق الهندسي الدلالة من الاتساع إلى الضيق تنازليا، لكن هذا النزول الذي يوهم المتلقي بالتقلص وتضييق المعنى سرعان ما يتلاشى وينكسر وهو ما تفصح عنه الجمل الشعرية التي تتناسل من الجملة الأولى الرئيسة، والتي يؤسس بها الشاعر لفعل الكتابة، أو الممارسة الإبداعية.

يؤسس هذا النص للكتابة تنظيرا وممارسة؛ فلحظة يأتي الإلهام يكون على شكل لطخة غير متسقة شظايا متناثرة، فكرة غير مكتملة الزوايا، هذا ما يجعل التراكيب تتمظهر بأطوال متفاوتة، قصيدة لانهائية محتشدة بطاقة التحول، كان الفراغ منفاها الرّحب يبنيها من حيث ينقصها ويحول دون تمامها، فراغ يعمل على تعميق دلالة المفتوح إذا كلها تحمل دلالة الغموض، تنفتح على لانهائية التشكيل الإبدالي، الذي ينفي أسبقية الذاكرة على النص؛ ومن هنا كان "النحت بالكلمات على لا نهائية المسند الأبيض سبيلا لولوج العين معترك التلقي بدل الأذن، (...)، بما له من حمولة مفاهيمية معقّدة يؤديها التحافل الحاصل بين الاشتغال الفضائي للقصيدة في جانبه الإبداعي، وما تنضح به السيميائيات البصرية من جانبها المعرفي"[2].

فمصادر الكتابة الأساسية حسب النص هي:



تأتي الكتابة إذا من أمكنة يميّزها الجدل وتحمل في طياتها أمورا غيبية؛ فالموت حقيقة غيبية غير معلومة أو مرتبطة بوقت معين، كما يتجاوز المعنى السطحي بمعنى النهاية والختام، إلى رؤيا أخرى روحية استبطانية حيث يمكن للذات أن ترى كل شيء على حقيقته بعيدا عن الزيف وهو تأكيد أنّ الشعر معرفة قبل كل شيء، فالكتابة تستمد روحها مما تريد

---

[1] محمد بنيس، **الأعمال الشعرية ديوان هبة الفراغ**، مصدر سابق، ص108.

[2] وفاء مناصري، **شعرية التمثيل البصري في الشعر العربي المعاصر "محمد بنيس أنموذجا"**، رسالة دكتوراه، كلية الأدب والفنون، قسم اللّغة العربية وآدابها جامعة وهران، 2013/2012، ص376.

تحطيمه وامتلاكه في الوقت ذاته وهو العالم اللامرئي، في محاولة من المبدع تأسيس شعر في المحتمل يكون عماده الإبداع دون قيد.

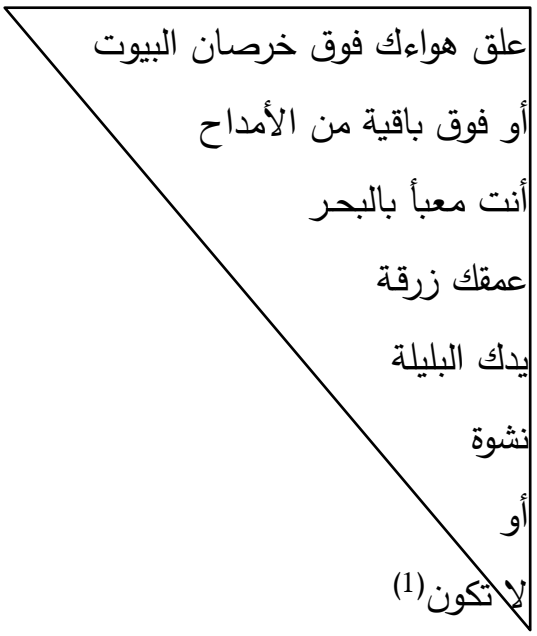
والمكان الذي تنبثق منه الكتابة هو "غور متاه"، فالوصول إلى المعرفة لا يمكن له أن يكون ضمن طريق واضح الملامح والصفات بل يكتنفه التيه والظلام، وهو ما يجعل من المبدع باحثا يحركه السؤال الذي يفضي إلى سؤال آخر لا ينتهي، فالشاعر لا يصل إلى نقطة النهاية لأنّ حقيقة الشعر لا حد لها، ومن يزعم أنّه وصل إلى قمة الإبداع وشارف نهايته فقد وصل إلى جدار لا يدري ما السبيل إلى تجاوزه.

المصدر الثالث هو فراغ سيّد هنا يعود ويؤكد على ضرورة معرفة أسرار لعبة السواد والبياض وأنّ الفراغ ما هو إلا دال يفضي إلى مدلول، وجب التعامل معه كما السواد تماما، فالتأمل في البياض يضيف معنى جديدا إلى الكتابة لم يكن ليبوح به سوادها.

هكذا يؤسس المقطع الشعري لجملة من المفارقات أولها الموت الذي يحمل في بنيته السطحية الظلام العدم والانتهاء، وغور متاه الذي يعبّر عن التيه وعدم الاهتداء مما يثير في النفس التوتر والقلق، والفراغ الذي يحمل معنى الخواء لكنّه يمحو هذه المعاني ويهدمها، فمن هذه العتمة يولد الضوء الذي يتميّز بالشطح، وهو مجاهدات النفس لتغييب الإنسان والعالم المحسوس للتسامي أو التطهر والانتقال من الظاهر إلى الباطن عن طريق العروج والمرور بالمقامات والأحوال للوصول الى مرتقى الحقيقة، فبعد الموت لا مكان للزيف تبرز الحقائق وتكتمل المعرفة، وبعد التيه يكون الاهتداء، وهذا الفراغ يعني الامتلاء.

فالشاعر يخالف سلالته النقيضة وهم الشعراء القدامى والمحدثين الذين يمثلون سلالته ولكنها (نقيضة) مختلفة عنه، في الشكل والرؤيا، فمن بحر الشعر يغرفون لكن المسافة التي تفصل بينهم وبين بنيس كبيرة.

-في مقطع آخر يقول:



[1]

يتخذ بنيس من الشكل الهندسي المثلث المقلوب قالبه الذي يعبّر به عن انقلاب القيّم والإبدالات الشعرية التي ينأى به عن الحداثة المعطوبة، فيعبّر عن مواصلة الشعر رحلة التجدد، ويستكشف لذّة الاختلاف ونشوة المغامرة التي تنتشي فيه مادية الجسد، لتتجاذب أطراف الكتابة الشعرية نزعتان:

-النزعة التجديدية: التي تمثلها الذات الشاعرة.

-النزعة التقليدية: الشعراء الذين يتكلفون الشعر.

فالشاعر هنا في موقع المخاطب أو الناصح للآخر الذي هو من سلالته النقيضة -كما عبّر عنه في نص مكان-، حيث يقول خذ شعرك حيث تشاء، واكتب ما تشاء، وانشر كيفما تشاء، وهو ما تدل عليه الجمل الشعرية:

-علق هواءك فوق خرصان البيوت/ أو فوق باقية الأمداح

فإن لم تكن (معبأ بالبحر)؛ أي واسع الاطلاع، عميق المعرفة، لن تنال شرف الكتابة ولن يعدو شعرك مجرد رصف للكلمات، عبارات جوفاء لا روح فيها، ولا بصمة تجعل من هذا الشعر قبلا للخلود وهو ما عبّر عنه ب "اليد البليلة من ماء الكتابة"، فإما أن تكون شاعرا متفردا سالكا طريق الشعر مارا بمراحله، معتبرا الكتابة مغامرة في المجهول وتجربة روحية

[1] محمد بنيس، **الأعمال الشعرية ديوان هبة الفراغ**، مصدر سابق، ص113.

تتحقق فيها المعرفة الشعرية، أو لا تكون وفي هذه المعاني تناص مع المقولة الشهيرة لشكسبير "كن أو لا تكون"، فلا توجد منطقة وسطى بين الشعر واللاّ شعر.

إذا كان المقطع السابق تصاعديا من الناحية الهندسية فإن هذا المقطع جاء تنازليا هندسيا ودلاليا، فالشاعر بدأ من النهاية، ليبيّن أنه لا نهاية مع التجربة الشعرية الحقة.

وفي مقام آخر يقول:

غدا سأمر من هذا المكــان
وأتـرك للإشارة لونهـــا
بين الحجارة والسفر
يؤلف حجة
لسرير خطوته
قوسا هناك
لغير تكامل في الحلم
رائحة
تصدّع سمك دائرة
لها يمضي الرهان
إذا تنسى الشرارة نفسها
شيئا فشيئا
تنتهي لرذاذ موج
غواية
كانت لها
حفلا تساكن وانهمر [1]

[1] محمد بنيس، **الأعمال الشعرية ديوان هبة الفراغ**، مصدر سابق، ص181-182.

يستمر النسق الشعري في ديوان هبة الفراغ في خرق مواصفات التشكيل الثابت، لتتكتب النصوص الشعرية متمنعة غير راضخة لسلطة النسق الواحد، لذا نجد التعدد من أبرز سماتها مما فتح مبناها على غواية المغافلة وماهي إلا مغافلة الكتابة نفسها، التي لا تمنح ذاتها بل تدعو إلى سلك المنحى التعددي والفضاء المنفتح تشكيلا ودلالة.

فقد اتخذ بنيس من المثلث المقلوب كتابة مفعمة بطاقة الرفض المتمرد على ثقافة الشكل الواحد، فالسطر الشعري الأول الذي يمثل قاعدة المقطع يؤسس لفعل الخلود غدا سأمر على هذا المكان/ وأترك للإشارة لونها

-غدا ⟵ المستقبل القريب/ والبعيد

-سأمر ⟵ فعل الكتابة

-المكان ⟵ الورقة

-اترك ⟵ ما يبقى بعد الرحيل

-الإشارة ⟵ لانهائية الكتابة

-لونها ⟵ خصوصية النص

-الحجارة ⟵التناثر

-السفر ⟵ التجريب

الشاعر لن يترك من بعد ممارسة الكتابة ووصولها إلى المتلقي قواعد تحكم بنية النص وشكلا شعريا يمكن أن تحتفظ به الذاكرة الشعرية العربية، فهو لن يمتثل لشرعية الذاكرة التي رسخت مفهوم الانموذج الشعري ردحا من الزمن، ولن يقع في لعبة البداية والنهاية، بل يريد للشعر أن يبقى حاملا لمفهوم التجربة تائها بين مسالك اللامحدود، لكن دون المراهنة على الخصوصية التي يبثها كل شاعر في كتابته، حيث يقول تصدع سمك دائرة/ لها يمضي الرهان، وقد اختار لفظ الدائرة لأنها الشكل الرياضي غير محدد الزوايا لا بداية لها ولا نهاية وهكذا الشعر الذي يتخذ من التجريب فضاءه، إنها الغواية الشعرية فالدلالات تتخذ الشكل الحلزوني ملاذا لها.

لهذا وسمت الكتابة بالنسيان من خلال هذا المقطع يقرّ الشاعر بالتعدد في رسم المبنى النصي فإنّه يبحث عن تمثيل البعد الدلالي بصريا، ليغدو النص في كل مرة تمثيلا شعريا جديدا فالأسطر الشعرية حين تطول مرة وتتراجع أخرى، فإنّها تعلن عن ميلاد كتابة لا تكف عن التغير والتجدد.

وتستمر نصوص الديوان في التمرس في الفراغ، ليجعل منه في قصيدة "وميض" أشبه بفضاء الصحراء اللاّمتناهي، فكلما وقفنا على دلالات معينه، نجدها تتعرض لفعل المحو، وقد جاءت على شاكلة القصائد السابقة تعتمد في بنيتها المكانية على المثلث القائم المقلوب.

النص الشعري "وميض":

ستتسعين أيتها الصحاري

ليشملني غبار

مؤلم

(...)

ستتسعين أيتها المقيمة في مزاولة السّعار

لتختتم الموانئ رعبها

عبثا تناصرني

الشّفاعة[1]

ما يمكن ملاحظته عند قراءة هذه المقاطع الشعرية هو أنّ مساحة الكلام بما يمثله من سواد بدأت في التناقص أو التآكل سطرا فسطرا، هذا التراجع والانسحاب هو إبدال للمقول باللاّمقول لذا وجب علينا قراءة الأثر كاملا بصمته وبوحه، فقد يكشف البياض عما لا يكشفه السواد ضمن بنية الامتلاء، وهو ما يؤكد عليه النص الشعري الموسوم بـ "ودائع":

ليدين عاشقتين

رتبت

[1] محمد بنيس، **الأعمال الشعرية ديوان هبة الفراغ**، مصدر سابق، ص156-157.

الودائع كلّها

شمس يفيض حليبها بين الرغائب والشقوق

صخر تمجده هيبات الشوكران بعنفها

جسر يقود الراحلين إلى المنافي

كركراتُ يرتقي لمعانـها

شوق العـروق[1]

يعيد الشاعر هنا خلق الدوال النصية وفق قانون الإبدال، هذا التشاكل القائم بين المبنى والمعنى، فنلاحظ اكتساح البياض الذي يرسم مشهدية اللامرئي ليخترق الفراغ الصوت وينثره فالأسطر الشعرية الثلاثة الأولى تشير إلى أن الذات استعدت مسبقا لتقديم شيء ثمين وهو ما يدل عليه الفعل "رتبت" حيث أفرد بسطر شعري، كون الشاعر يركز على ضرورة الاستعداد النفسي المسبق، ويطلب ضمنيا من الآخر العاشق بسط يديه لتلقيها أين تمثلت هذه الودائع في:

-شمس ← مصدر النور شمس المعرفة

-صخر ← التناثر القوة الصلابة

-جسر ← الامتداد الوصل

-كركرات ←كلمة أصلها أمازيغي تدل على منخفض بين مرتفعين

هنا ينتقل البصر من أقصى اليمين إلى وسط الصفحة، أين شكلت الأسطر الشعرية مثلثا قائما مقلوبا وفي ذلك تهيئة للمتلقي بصريا وذهنيا للتفاعل سيرورة الدلالة المفتوحة على نشاط الجسد في الكتابة، حيث تتواشج الأنساق النصية واللا نصية، فنظرا لأهمية الوداع تمركزت في الوسط، لتمنح الكتابة نفسا جديدا تشرق فيه أنوار المعرفة الحقة، وامتداد من

[1] محمد بنيس، **الأعمال الشعرية ديوان هبة الفراغ**، مصدر سابق، ص172.

الماضي إلى المستقبل تحركها الطاقة الآنية، فالعشق الشعري يسكن الكتابة وهو ما يؤكده السطر الشعري الأول ليدين عاشقتين ما يدل على أنّ "لكل يد كاتبة لسانها"[1].

1-2-2- المربع

الصمت أو البياض عنصر بناء في النص، لا يمكن الاستغناء عنه لإنتاج دلالات الأثر فالمتلقي يقف أمام نصين الأول موجود بفعل الحضور والثاني يفعّله الغياب لكن يمحو الشاعر دلالة الغياب حين يحيل الفراغ إلى الامتلاء، فتكتمل صورة الكتابة بتلاحم النصين معا، وهو ما نبحث عنه في النص ذي الشكل المربع الذي يتميّز "بتساوي أطوال أضلاعه الأربعة وانتظام شكله العام"[2]:

نسلم يتمنا لعواصف تعلو بكلّ عروقها كنا
نحرر شمسنا من غفلة الأشياء ننشئ ريح أقواس
هي العتمات نسكنها لتبلغ رجفة أشهى مفازتها
مدار
من عنيف الهتك تختبر اللغات سموقة
وجع لصمت الصاعدين إلى البداية ها
هنا كف توسد بئرها جهـته على أهوالها
ومضات عابرة تذكّر بالهبوب غبارها[3]

بالتأمل في هذا المقطع يتخيل المتلقي خطوطا تربط بين أطراف الكلام، فهي أسطر متساوية الطول متراصة المبنى تنتج لنا تشكيلا هندسيا هو المربع، وقد عمد الشاعر إلى توظيف هذه التقنية ليجسّد انتظام وتساوي حالته النفسية مع المتلقي ودرجة الحوار والوعي

---

[1] محمد بنيس، **كلام الجسد**، مرجع سابق، ص133.

[2] محمد الصفراني، **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950م-2004م)**، مرجع سابق، ص49.

[3] محمد بنيس، **الأعمال الشعرية ديوان هبة الفراغ**، مصدر سابق، ص104.

فذات المتكلم التي تتأمل مجريات الأحداث وأوضاع الحياة، تضع المتلقي في المربع الفكري ذاته متوقعة منه اتخاذ الموقف نفسه.

ويتمركز المربع في وسط الصفحة نظرا لأهمية القضية التي يطرحها الشاعر، وهي القضية الفلسطينية التي تمثل مأساة العرب المتخاذلين غير الفاعلين، عبّر عنهم بلفظ اليتيم، حتى هذا اليتم المعنوي لا يملكونه بل يسلمونه لغيرهم لمن يتوهمون أنه أقوى منهم، فلا لغة تستطيع حمل الجراح، كما أنّ حضور الموت بدلالته اللانهائية فهو البداية لكل من استشهد في سبيل الحرية ولم يخضع للذل ولم يرض بالهوان، لكن الصمت التي يكتنف القضية مخز.

إذا هي اليد تخط مأساتنا كعرب، فتعمل على خرق ثبوتية التمثيل أين تتقصد الإبدال بدل الأنموذج، إنّه إبدال تشكيلي يتبعه آخر فكري، فالمدع يحاول أن يوقظ صوت الضمير العربي وخصال النخوة والمروءة والشجاعة، فشرعية القضية تتنافى مع الشعور بالخوف والوجل، هو الموت يحوم على جسد الكتابة فيجعل منها عالما متفسخا.

-يقول في مقطع آخر:

ينساق من غسق إلى غسق كأن يديه

هاويتان هاربتان تقتحمان ذاكرة الوشوم

هنا هتاف سلالة خضراء يرسخ في السديم

هناك رائحة توسّع هجرة الأشياء كل

دم يفتش عن أخ في الصمت أية صرخة

أودعت وجهي عندها لتتوه أحلام وحيدات

لتختطف اليدان تبعثرا في الموت[1]

تخرج الدلالة من الضيق إلى الاتساع حيث يروم الشاعر السلام في العالم الداخلي النفسي والخارجي المادي، عالم ينتفي فيه الصراع الأيديولوجي والثقافي وكل أنواع الصراع ويدعو إلى الاعتراف بالآخر المختلف النقيض ضمن إطار إنساني، فلكل مساره الذي يميّزه

[1] محمد بنيس، **الأعمال الشعرية ديوان هبة الفراغ**، مصدر سابق، ص111.

عن غيره ويجعل منه مختلفا لا ملامح نهائية محددة، هي دعوة إلى إعادة التفكير كون المربع هو مساحة المشاركة بين الأنا والآخر وخطاب بصري لحركة الجسد على الصفحة.

ينقلنا بنيس في مقطع من نص لقاء إلى عالم تزول فيه الحدود وتمتزج، يقول:

تقدم يا شبيهي في المنام رأيته يدنو من
الصلصال أزرق ثم ينفخ في رنيني يوم عادوا
شاحبين بصرخة مما تبقى من فوانيس الزيارة
هذه الصحراء نصحبها إلى ليل تدافعت
النجوم على برودته حميا الضوء بعثرنا
معادنها لتكتسي البسيطة بالغناء[1]

يواصل الشاعر خلق مساحة مشتركة بينه وبين الآخر، حيث يذكره أنهم وإن اختلفوا فهم من أصل واحد "الصلصال"، يجمعهم اللّاوعي الجمعي، حيث ينتقل من المخاطب المفرد (تقدم) إلى الغائب المفرد (رأيته) و (يدنو) ثم الجمع الغائب (عادو شاحبين)، يظهر على السطح التعدد اللّغوي للنص، لكن بنيس يمحو هذه المعاني حين يصهرهم في بوتقة واحدة وهي النحن (نصحبها) و(بعثرنا)، لتنزاح الكتابة وتخرجنا من الرتابة السيميترية المعهودة وترتسم لوحة بصرية تسبح في الفراغ خاصة بعد استضافة الأزرق الذي مستنطقا إياه بما وظفه من أفعال أثبتت الحركية والتغيير داخل النسيج الشعري حيث يستحضر حركة النص في شكله المربع.

العابرون إلى الصباح يمجدون سمائهم المتفائلين
بوشومها ويبللون تخومهم شكرا لذوق
التيه بين قيامهم والفجر هندسة
العبارة تستحيل إلى دوار[2]

---

[1] محمد بنيس، **الشعرية الأعمال الشعرية ديوان هبة الفراغ**، مصدر سابق، ص114.

[2] المصدر نفسه، ص129.

يعمل بنيس على تشغيل الطاقات الدلالية، فنجد

-العابرون ⟵ نقيض الاستقرار

-الصباح ⟵ التفاؤل

-السماء ⟵ الفضاء الفسيح

-دوار ⟵ الدائرة اللانهائية

الكتابة مكان مرتبط بالرغبة في الانبعاث، هنا تغيب الإشارات والعلامات المحيلة على الذوات والصّلة التي تربط بين المتكلم والجماعة، ورغم الضبابية التي تلف بنية النص نجد صلة قرب ومحبة لهؤلاء العابرين الذين يفضلون السفر في المعاني وينفرون من الإقامة والاستقرار، فاختيار الشاعر لكلمة عابر بدل مسافر لم يكن عبثا، فالأول يرحل دون زاد عكس الثاني، فالشاعر الحقيقي عابر لا يحتاج إلى قواعد ولا وسيط طباعي كونه ثائر على أحادية الشكل، ما يفتح الأفق فسيحا أمام كتابة ذات حمولة دلالية تؤصل لفعل المحو.

1-2-3- المستطيل

الكتابة البنيسية مفعمة بالحيوية المرونة والقدرة على التغير، وهذا ما يثبته النص الشعري الذي يتخذ من المستطيل بناء له، والذي "يتميّز بزيادة طول ضلعين من أضلاعه مما يمنحه صفة الطول أو الاستطالة التي اشتق منها اسمه"[1]، وفي خضم هذا الحديث نسوق مقطعا من نص "نثار":

لسنا نعاين نجمة الليل القديم

نوافذ تستطيل مع الهواء

تواصل هبة مقذوفة

بين النباح وكركرات الفجر

أيتها الخفيضة ساندي

---

[1] زهيرة بوالفوس، **التشكيل البصري في الشعر الجزائري المعاصر**، مجلة سر من رأى، كلية الآداب واللّغات، جامعة قسنطينة، الجزائر، مج11، ع 4، ص40.

شعبا بطائفة من الغنباز

تفسح في المفازة صاحبي

نسغا يردد رعشة العتمات

وانحدري إلى رقص كريم

خطوة في الصمت رائحة

يخالطها اتساع الظّن ذبذبة

لأعضاء تطوف مع الغبار[1]

يأخذ النص شكل المستطيل المنزاح للأعلى حيث يتموضع عموديا في وسط الصفحة، يمثل خطابا شعريا طويلا استطاع تجسيده بصريا، خدمة للدلالة التي يحاول بثها بين الأسطر الشعرية، فهو يتحدث بصفة النحن مستنطقا صمت الكتابة وعنفوانها، لتشتغل الذات عل إعادة بناء جملة من المبادئ الشعرية أهمها الصمت الذي فيه "تنشأ الكتابة (...) إنّه الما بين أو هو إن شئت البرزخ الموجود بين اللاّ مكتوب والمكتوب وفي البرزخ أسرار لو اطلع عليها أحد مما لا ينصتون إلى هذا الصمت لما سعد برعشة الخالصة الآمرة بكل كتابة لا شأن لي بمن لا ينصتون"[2]؛ إنها الرغبة في تجريب كل شيء، حيث تتجاوب الذات الإبداعية مع نداء المجهول، لأنّ الصمت يخالطه (اتساع الظن)، بعيدا عن اليقين.

ويستمر الشاعر في إنتاج النص بحثا عن الدلالة المفتوحة، التي لا تطمس النص وتقوقعه:

يتحلل من دردي اللّون سويقات

يعلو أطراف حصانتها مجد

الهذيان[3]

---

[1] محمد بنيس، **الأعمال الشعرية ديوان هبة الفراغ**، مصدر سابق، ص179-180.

[2] محمد بنيس، **كلام الجسد**، مرجع سابق، ص113.

[3] محمد بنيس، **الأعمال الشعرية ديوان هبة الفراغ**، مصدر سابق، ص148.

يضعنا المبدع في هذا المقطع القصير أمام أيقون التشكيل و الأزرق المفجّر لفضاء الكتابة الذي يحصّنه الهذيان؛ فاللّغة التي يتحدث بها بنيس هي لغة الهذيان الذي يروم الرحيل خارج حدود الزمن لتنبعث الكتابة في حضرة الأزرق وهو ما يؤكده قوله: "أنا بفعل القراءة لا أريد إضافة أو نزع شيء بقدر ما أريد أن أجرّب حدود اللّانهائي"[1]، ولا يتحقق له ذلك إلا إذا تكلم بلغة مختلفة عن المختلف، فاختيار الشاعر للمستطيل فعل قصدي يخرج النص من رتابة المشهد الشعري لكتابة الصمت، حيث يحمل مواقف من أحوال الذات التي تحمل في جعبتها من الكلام الكثير.

فالهذيان طريق إلى الشطح الشعري الذي لا يتحقق إلا بالعزلة أو الخلوة، يقول بنيس في نص "وحدة":

أيّ يد تهيّئني لهذا الضوء يسهر في علوّ

الصمت ليس يطوف بالأحجار غير نداوة

عرّت كثافتها[2]

فالصمت يهيئ الشاعر والنص للوصول إلى التجلي الشعري، الذي يسمو بهما ولا يتم ذلك إلا في خلوة (السهر)، إذا الاستثمار الواعي للفراغ يعمل عمل مواز غائب لا يساهم في خلق جمالية خاصة بالنّص فقط، بل يعبّر أيضا عن قدرته ومدى استعداداته لامتصاص الطاقة الإبداعية ومن ثم إعادة تمثلها دالا ومدلولا، وهو ما يقوله بنيس: "مع الشعر المعاصر تعرّفت على صفحة الشعر التي تفقد أختها، هذه صفحة لا نهائية، مجهولها هو حتم الاستمرار والحبسة التي قادت إلى هذيانه، هي نفسها التي فعلت على بياض الصفحة فعلها، الفراغ يضاعف من جمالية الانشقاق والنقصان والمسار، مأهولة بالمتاه والزوغان"[3].

يضعنا الشاعر إزاء كتابة تفصح عن علاقته بالشعر، فهذه العلاقة قديمة متأصلة ضاربة في عمق التاريخ، وستطول وبهذا جسد المستطيل هذه المعاني تشكيلا ودلالة، إذا فهذه

---

[1] محمد بنيس، **الأعمال الشعرية ديوان هبة الفراغ**، مصدر سابق، ص148.

[2] المصدر نفسه، ص162.

[3] محمد بنيس، **كتابة المحو**، مرجع سابق، ص23.

اليد الخفية في عمل مستمر لا ينتهي، تروم الوصول إلى جوهر الكتابة كونها إنشاء وابتكار بعيدا عن القوالب الجاهزة.

1-2-4- التوازي بين عمودين

ويقع المتلقي على نموذج آخر من الشعر الذي عمد فيه المبدع إلى الكتابة الشعرية على شكل عمودين متقابلين، أين تبدو الأسطر شبيهة بحركات المد والجزر.

الماء	شعل تشّهي ساعديك
ينبع	فراشة زرقاء
من سراديب اليدين	تشرب
تبدد	من
الألوان من	شميم الفجر
ممشى	يندفع القتام
إلى ممشى	بعنفه
إلى عطش الدّوار	ومفضّض اللّحظات
	يسلّم شكره
	لمنمنمات تستحيل إلى نثار[1]

تظهر جملة من الفراغات التي ترد قبل الكلام في العمود الأول المنسحب جهة اليسار وكأنها كتابة لاتينية، أو صينية تكتب من أعلى إلى أسفل، جدل عميق بين الكلام والصمت كأنه يختزل تجربة الحدود القصوى في حيّز نصي يتخلله الفراغ والكثير من التقطعات والتعرجات ما صير المقطع عملا تشكيليا ذا مساحات متموجة، وليس الوصل بين الكتابة والفراغ بالأمر الهيّن لأننا أمام صرح شعري يعتّم الدلالة ويخلخل الهندسة المألوفة بشكل جذري، فالعلامات تبدو في ظاهرها منقطعة شكلا ومعنى.

[1] محمد بنيس، **الأعمال الشعرية ديوان هبة الفراغ**، مصدر سابق، ص180.

كما يتضح لنا أنّ النص الشعري يغلب على أسطرها القصر، وكأنه التقاط لجانب من جوانب العالم الداخلي النفسي، فعندما يخط الشاعر هذا الترابط اللّغوي على البياض كأنه يوجهنا لنرى الجمل القصيرة على شكل لقطات سريعة ومركزة للصورة الكلية.

وإذا كان الشعر التقليدي واضح المعالم يضفي إلى نهاية معلومة، فإنّه هنا يرحل بالقارئ ويسبح به في غياهب المجهول فكل سطر يمثل بداية غير معلومة الوجهة كاسرا الرحلة التقليدية، فهو يكسر أفق توقعنا تشكيلا ودلالة حيث يبدأ بالماء وينتهي بالعطش، الماء/ ينبع/ من سراديب اليدين، فالماء يدل على الارتواء العطاء والخير والحياة والبعث الجديد، لكنه لا يؤدي هذه المعاني بل يمحوها لارتباطه بالأزرق، ليعبر عن لانهائية الخير والحياة والبعث الجديد والمعرفة التي مهما شربت من ماءها لن يرتوي، هذا النوع من التشكيل يؤكد رغبة المبدع في نثر شتات من الأفكار يريد من المتلقي لملمتها وإعادة تركيبها.

أما في النص الشعري "عري" يقول:

وتشربني بذور تشرد رميم على
ظلال في مهبّ دمها يتوالى انسلال
الشّوق يعرشّ في نفسي هو
حين تطوف هذا الهلال يجود بوشمته
دائرة ويضاعف لـي التيهان
بوردتها وتنشر مراقي تلبسني دهشة
من حليب السالكين سواقي تومض
التائبين على مجاري بين ودائع حشرجتي
الماء
ليلة شهقة
أخرى[1]

[1] محمد بنيس، **الأعمال الشعرية ديوان هبة الفراغ**، مصدر سابق، ص189.

إذا كان الشاعر في النص السابق مريدا، فإنه في نص "عري" هو المراد فالمعرفة هي التي تطلبه وتريده فقد اختارته بعد أن تجرّد من أغلال وقيود الأنا والمجتمع، وأصبح حرا عاريا من تقاليد بالية، كما هو حال الصوفية الذين يتجردون من زخرف الحياة وملذاتها، فيدورون حول ذات العاشق للذات الاهية حتى يتحقق لهم الوصل والفناء، ليصلوا إلى الحقيقة لكن حقيقة الشاعر يحكمها التيه والدهشة واللانهاية، هكذا تتلاقح الدلالة مع التشكيل، فليست الكتابة "مجرّد حلية شكلية، وإنما هي أنساق بنيوية تتحرك تشكيليا لإثراء الدلالة اللّغوية والإيقاعية وكلما حدث انسجام (هارموني) بين الشكل والمضمون، كلما تزايدت البؤر الدلالية المؤثرة، وكذلك الأبعاد الجمالية"[1].

فانسحاب الكلام إلى الجهة اليسرى في العمود الشعري الأول يوجه عين القارئ إلى التركيز على تغيّر اتجاه الكتابة، كما يعبّر عن تعدد الأصوات ويجسد دلالة الاختلاف، ويمنح الأولوية للبياض كفضاء ويجعل الصوت حيّزا بعده، وتأخذ تقنية البياض أشكالا أخرى في الكتابة التي تحتفي بالمغامرة تشكيلا ودلالة فنجد:

1-2-5- التشذير

ويقع المتلقي على نموذج آخر من الشعر الذي عمد فيه المبدع على نثر المفردات وتوزيعها على بياض الصفحة مما أعطى للنص الشعري شكلا جديدا بعيدا عن الرتابة وهذا "التشذير أو بعثرة الكلمات على الصفحة من أبرز مظاهر التشكيل الذي يميّز القصيدة الجديدة وشكلا من أشكال التجديد الصياغي والتحرير البصري والتشكيل الحرفي، وجزءا من الثورة اللّغوية"[2] ذات الوظيفة الأيقونية التي تؤثر على العلامة غير اللّغوية فتجعل منها لوحة مشهدية، وهو ما نجده في نص "دعوة":

حرر نفسك من نفسك

واهجم

في ردهات الليل

---

[1] محمد نجيب التلاوي، **القصيدة التشكيلية في الشعر العربي الحديث**، مرجع سابق، ص286.

[2] وليد منير، **التجريب في القصيدة المعاصرة**، مجلة فصول، مج16، ع1، 1971، ص179.

على

ضوئك

وحل الطاعة

هدده

بعاصفة واسكن

قبة صمتك

ليلك احواض الضوء

وغبطتك الآن

فراغ

ينشأ من غير

روائح في

صدرك

أنفاسك

ذائبة

ستعاشر شعلتها

تتسلل

من

ترعات

تائهة

حتى تتعاقد

في

سدّة موجك[1]

هذه التقنية تخلق التوتر لدى القارئ كونها تسلط الضوء على كل كلمة وحرف في النص ما يحول دون الوصول إلى الدلالة، إلا بعد القراءة المتأنية مرة بعد مرة، ليكثف بنيس مفهوم الفراغ حين يعطيه مفهوما كشفيا لا يمكن للشعر أن يدركه إلا بالصمت، الذي يصل حد الهذيان في لغة تروم التكثيف الدلالي.

جعل التشذير من النص الشعري التي بين أيدينا شطحا يدعو إلى الانصات للصمت، فدعوة المبدع الآخر شاعرا كان أو قارئا للتحرر، إنما هي دعوة لكسر كل القيود التي تعيق فعل الكتابة أو التلقي المنتج لذا يتكلم بنبرة حادة جدا، فيوظف الفعل بصيغة الأمر (اهجم) لو تساءلنا متى يكون هذا الهجوم تأتي الإجابة (في ردهات الليل)؛ أي وقت الخلوة الهدوء السكون ففي هذه الظلمة الحالكة والعتمة يتحرر ضوء الإبداع ويخرج المبدع من "الوحل مهما كان مصدره: طاعة القاعدة، طاعة التقنية، طاعة الامتياز، طاعة الموت"[2]، إذا هي دعوة صريحة للتحرر والخروج من ضيق القالب.

هكذا يغوص بنيس في طبقات اللاّوعي لدى الآخر ويخترقها، ففي دعوته هذه فطنة فلا أصعب من أن يحرر الإنسان نفسه من تراكمات ورواسب التقليد والإتباع وحتى الابتداع المزيف "تبا لمن علمني ما يتعارض مع ذاتي هكذا أقول اليوم لا شماتة ولا استعلاء أقول فقط لأستطيع مرة أخرى تحمّل نصيب الحرية في كتاباتي"[3] رغبة في الابتكار والخروج عن التفكير الواحد.

وتظل المقاطع الشعرية تعلن تشكلها المتأيقن على نحو ما نجده في الرسم التالي:

للفراغ الذي يتأجج فيك

لمع

---

[1] محمد بنيس، **الأعمال الشعرية ديوان هبة الفراغ**، مصدر سابق، ص183.

[2] محمد بنيس، **كلام الجسد**، مرجع سابق، ص21.

[3] المرجع نفسه، ص20.

أنت ترصدها

بالولاء اذا انتقلت

بين عهدين

كان لها

أن تصّر على جهة

تنفجع نازلة

من هبوب المنام

وكان

لها أن تهجج دالية

تتفحص معدن ضجتها

وترش بصافية السلسبيل

انجراف الكلام[1]

تتولى المقاطع الشعرية لتؤكد على أهمية الفراغ في الديوان مبنى ومعنى، ما جعل لكل نص شعري نحت تشكيلي خاص بها، فنلاحظ السواد يلطخ وجه البياض مفصحا على جملة من الدلالات ثم يعود البياض الذي يدفع بالكلمات إلى جحر الصمت والايحاء، ويهب الجسد حرية الحركة، ما يجعل عملية ضبط هذا المد والجزر أمرا مستحيلا، فالمتتبع لمشهدية النص الذي بين أيدينا يصدمه وجود شكل مغاير داخل المقطع نفسه ما يكسر أفق انتظار القارئ، وينسحب هذا التشكيل على جل قصائد الديوان.

فالأسطر الشعرية الأربعة الأخيرة جاءت على شكل مثلث قائم، يؤكد الشاعر من بداية المقطع على أهمية الفراغ الذي يسكن دواخلنا فهو هبة، لكن هذه الهبة لا يمكن لها أن تثمر إلا إذا استطاعت الذات فهمها ومن ثم اكتسبت القدرة على التعاطي معها، فنلاحظ اضطراب

[1] محمد بنيس، **الأعمال الشعرية ديوان هبة الفراغ**، مصدر سابق، ص185-186.

الكتابة التي تحمل نبرة عتاب ولوم مشبعة بالحيرة والمصير المجهول لهذا الفراغ الذي يحمل امتلاء خاصا عبّر عنه بلفظ لمع هذا الوميض الذي على الذات إخراجه وابرازه.

ولعل اتساع رقعة البياض وتراجع السواد دلالة إصرار الشاعر على الخلوة الشعرية التي تحقق المعرفة كما يفعل السالك الصوفي الذي يبحث عن ضوء ونور المعرفة الإلاهية في خلوته فلكل "كتابة خلوتها إنك المريد الذي لا يكف أن يكون مريدا لا يتعب طريقك المجهول الذي يتضاعف من قصيدة إلى قصيدة مجهول لتقويض المعنى دائما تنتهي لتبدأ ولك أن تفهم الخلوة رحم الكتابة... فيه يتقوض التركيب ويتجنب الطرق الكبرى لما نسميه عادة بالتعبير الكتابة مضادة للتعبير "[1]، وهو ما يؤكده قول الشاعر وترش بصافية السلسبيل/ انجراف الكلام فلمنع هذا الانجراف التعبيري لابد من معرفة أسرار الفراغ وتجسيده شعرا.

وفي السياق نفسه يمكن ادراج نموذج آخر يشتغل على هذه التقنية:

لي هذا الصمت

إذن

سأوسع أعيادي

وأقول لها

انحشري

في

فاتحة لا

تبلغها عين

أو

سارية[2]

[1] محمد بنيس، **كلام الجسد**، مرجع سابق، ص69.

[2] محمد بنيس، **الأعمال الشعرية ديوان هبة الفراغ**، مصدر سابق، ص185-186.

يعمل توزيع الكلمات بهذا الشكل على تشتيت ذهن المتلقي، فالكتابة "لم تعد جامدة، فأمام العين تبدو وكأنها تمتلك حياة خاصة، على القارئ أن يتراجع عن تعيين نقطة ارتكاز فيها"[1]، فقد غيّب الشاعر جزءا من الكلام وعمد إلى التشكيل الصامت، وابتكار نسق يوازي حبر الكلمات، إنّه نسيج فضاءات بيضاء تدخل الصفحة بوصفها ممثلا وعلامة، لتتوزع الأبيات الشعرية على شكل عمودي، يتناغم فيه اللفظي مع البصري الذي ينزع نحو الإمحاء أكثر منه نحو التصريح، وللوصول إلى الدلالة التي يكتنفها البياض لابد من تقديم قراءة للقرائن اللّغوية:

-الصمت +لي ⟵ العلاقة الخاصة بين الشاعر والصمت (الفراغ)

-أوسع أعيادي ⟵ انفتاح الدلالة

-انحشري ⟵ تراجع الكلام، السواد محاولة الخلاص من ثرثرة الكلام

-فاتحة ⟵ تعدد البدايات

-لا تبلغها ⟵ التحدي

-عين ⟵ البصيرة

إذا يعلن المبدع عن ملكيته للصمت الذي يميّز بنية الكتابة، أين يفضل الإيحاء على ثرثرة الكلام ما يحتاج إلى بصيرة شعرية نافذة، قادرة على تجديد البدايات للوصول إلى اللانهائي، يقول بنيس في هذا الصدد "ما يعيدني إلى الصمت هو الرغبة نفسها في الكتابة بل هي الكتابة لذلك يلزمني لأن أذكر لك بالمناسبة أنّ هذا الصمت متعدد، ولا يمكن اختزاله"[2].

هكذا توحي المفردات المتناثرة على بياض الصفحة بالتعبير عن الحركة والقيام بدور الفعل ويجسد الشاعر الفضاء الداخلي تجسيدا خارجيا حيا" فقد يلجأ الشاعر في بعض الأحيان إلى تفكيك وحدة الكلمة الواحدة بحيث تبدو كل جزئية منها ذات كيان مستقل معزول عن نظيره رغم اتصاله السياقي فيفتح بذلك تشكيلا بصريا موازيا لمضمون التبعثر والتناثر والتشظي"[3] فتفتيت الدوال يشير إلى تفتت الواقع الداخلي هذا الذي ينعكس خارجيا يعد هذا من قبيل التمزق

---

[1] أمبرتو ايكو، **الأثر المفتوح**، تر: بو علي عبد الرحمان، دار الحوار، سوريا، ط2، 2001، ص182.

[2] محمد بنيس، **كلام الجسد**، مرجع سابق، ص113.

[3] امتنان عثمان صمادي، **شعر سعدي يوسف دراسة تحليلية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، د.ط، 2001، ص45.

الداخلي العاجز عن استيعاب الدفقة التعبيرية في صورتها التركيبية المألوفة، هكذا يغدو للنص إيقاع آخر يدرك بالعين إضافة إلى إيقاع الكلمات المدركة بالأذن.

ويقول في موقف آخر:

لهذي الظنون التي

نستضيئ بها

لهذي المنافي التي التأمت

بينها

نحدد لون الأثر

وننثره

بجعا

وننثره

موجة

أو حجرا[1]

بنيت هذه الكتابة على المفارقة؛ فالظن يحمل أجنة الشك والذي يولد بدوره القلق والتوتر والريبة ما يبعد الاستقرار عن الذات، فيجعلها متوترة غير متزنة، لكن بنيس يفرغه من هذه الدلالات السالبة ويشحنه بطاقة إيجابية؛ ليكون الريب الذي تنفتح معه أفق الذات التي لا تخش المجهول، العاشقة للبدايات الجديدة، فيصبح الظن منارة السالك نحو الرغبة في الكتابة، وهو ما يدل عليه الفعل (نستضيء).

والأمر نفسه مع كلمة المنافي، فالمنفى يعبّر عن الغربة والوحشة والبعد الجغرافي أو النفسي، أو ما يسمى الاغتراب، ما يجعل الذات تبحث عن الأمان والاستقرار وتروم العودة أو الوصول إلى مبتغاها الذي يوفر لها الألفة، لكن الشاعر جعل من هذه المنافي عينها ألفة، فالذات رغم اغترابها واختلافها عن الآخر لا تشعر بالاغتراب، بل تجد في ذلك أمرا طبيعيا؛

[1] محمد بنيس، **الأعمال الشعرية ديوان هبة الفراغ**، مصدر سابق، ص105.

لأنها تتصف بالتميّز والتفرد، لذا فهي قادرة على تقديم الأفضل وهو ما يدل عليه الفعل (ننثره)، فلا نهاية للعطاء (بجعا، موجة، حجرا...) ومازال العطاء مستمرا، هكذا تخترق الذات الشاعرة دوال النص مبحرة في الفراغ الذي يبني دلالاتها ويتممها.

هذا النسق الهندسي الذي يدفع الدلالة من الضيق إلى الاتساع، إنه التصاعد الذي يحمل في ثناياه الانفتاح الدلالي، فقد أفرد الشاعر لكل كلمة سطرا لتتوزع الوقفات الكثيرة داخل هذه الأسطر الشعرية، كأنّ الكلام ينحبس بين شفتي الشاعر والمتلقي، وتتوافق هذه الحبسة البصرية مع الدلالة الشعرية للأبيات أين يتكرر الفعل ننثره الذي يمثل بؤرة التوتر، حاملا كل المعاني الإيجابية، ما يعمل على "استقصاء العمل الشعري وعلاقات رموزه وصوره ... (إنّها) بتعبير آخر لا (تقدم) اليقين بل الاحتمال إنه نص يتجدد مع كل قراءة لا ينتهي لا يستنفذ هذا ما يميّز الأعمال الشعرية الخلاقة"[1]، فالكتابة تحركها بنية الاحتمال.

-يقول في موضع آخر في نص "متاه":

كلّما

آخى سهما

تتوالى رحمته

نادته إلى بوابة شعشعة

أسراب سهوب

كلما

ثبت في الزرقة

وردته

نديت في اللاملموس

ورود

[1] أدونيس، **كلام البدايات**، مرجع سابق، ص27.

إنه يتموّج مفتونا

بنزول الضوء على

أصوات

تحجب أصواتا

لا جذر لها

في حنجرة

تشرب من حلم هبوب

إنّه

حينا يحتفي بمجاهله

ثم أحيانا

لا يؤوب[1]

يظهر من خلال هذا النص الحضور المكثف والغني بالدلالات، عبر استثمار البياض الذي يتحد مع السواد لينحت جسد الكتابة وفق تشكيل مغاير، حيث تنفتح الدوال على عالم الكتابة، حيث يقول بنيس في وصف الكلمات وهي تخط رسمها على الورق "كلمات تتكفل بذلك الطقس العزيز على النفس، لا تستشيرني في الطريقة التي بها تنكتب على صفحة، ولي رغبة في عدم منعها من الانكشاف بما عليه، متيقنا من صداقات بعيدة بدورها تشتاق للوشوشات"[2]، فالشاعر لا يرفض سلطة الكلمة بل يثق في قدرتها على الالتحام والحالة الشعرية.

فتوزيع الأسطر الشعرية بهذا الشكل يوحي بالانزلاق كأنه مشهد يبيّن الانتقال من حالة إلى أخرى، فالمرحلة الأولى تجسدت بصريا عبر توازي الأسطر الشعرية المقطع الأول يتكون من خمسة أسطر والأمر نفسه بالنسبة للمقطع الثاني، أما المرحلة الثانية تمثلت في بقية

---

[1] محمد بنيس، **الأعمال الشعرية ديوان هبة الفراغ**، مصدر سابق، ص120.

[2] محمد بنيس، **كلام الجسد**، مرجع سابق ص35.

الأسطر الشعرية، بين القطع الأول والثاني فراغ بصري، إنها "كتابة جديدة تؤهل الفراغ والصمت كي يأخذ شكله ويقول شعره حين يدخل نسق البصر في لعبة الايحاءات المتعددة"[1].

فالشاعر يصف مشهده وصراعه مع الكتابة والبحث عن المعرفة التي لا حدود لها، ليرسم ملامح الوجود الشعري كلاما وصوتا، وهو ما يؤكده الشاعر الصيني لوتشي حين يقول "نحن الشعراء نصارع اللا وجود لنجبره على أن يمنحنا وجودا، ونقرع الصمت لتجيبنا الموسيقى، إننا نأسر المساحات التي لاحد لها في قدم مربع من الورق، ونسكب طوفان من القلب الصغير بقدر بوصة"[2]، إنّه الإبداع في جوهره أن يخلق الشاعر من اللا شيء شيئا، ويمنحه بعدا وينطق الصامت ويجعل له جسدا لا يعرف الثبات.

لكنه يسقط في غياهب التيه فيقف متأملا حالته، وقد عبر عن نفسه بضمير الغائب المفرد (هو)، ليضعها أمامه مباشرة كمرآة تعكس ذاته الشعرية العطشى للكتابة، فالشكل الهندسي يتناسب مع المضمون ومن هنا كانت "العلاقة في هذا الشعر بين الشكل والمضمون شديدة الترابط؛ وذلك لأن شكل القصيدة لا يجيء نتيجة نسق سابق الوجود بل ينشأ عن المضمون نفسه"[3].

الحركة الدلالية في أكبر مساحة فراغية فالفراغ الطباعي يمتزج بالكتابة في هذا النموذج الشعري فالذات تجد لها متنفسا طباعيا متمثلا في البياض ومتنفسا دلاليا (السواد) فمن خلال الضوء المحيط بها بنزول الضوء على/ أصوات / تحجب أصواتا، فالحلم لا يتشكل إلا في تناغم طبيعي بين النور والظلام.

هذه الطريقة في بناء الشعر مبنية على الجدل بين الصوت والصمت أين تتفكك سلسلة الكلام مما يجبر القارئ على الوقوف على كل سطر شعري وبهذا لا تصبح الكتابة "تنظيما للأدلة على أسطر أفقية متوازية، إنها قبل كل شيء توزيع لبياض وسواد على مسند هو في

---

[1] ميداني بن عمر، **قصيدة النثر العربية المعاصرة، دراسة في الأنساق الثقافية**، رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات جامعة قاصدي مرباح ورقلة، 2016-2017، ص242-243.

[2] أرشيباك ماكليش، **الشعر والتجربة**، تر: سلمى خضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية ومؤسسة فنكلين، بيروت، 1963 ص17-18.

[3] سلمى خضراء الجيوسي، **الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث**، منشورات مركز دراسات الوحدة العربية، ط2 2007، ص682.

عموم الحالات الورقة البيضاء إننا عندما نكتب نتموضع داخل فضائنا الخطي الذي أبعاده الحروف، وتنظيم الكلمات على الصفحات والهوامش والفراغات"[1]، هذا البياض الذي يعتبر وقفات تعطي لكل سطر شعري صدى تفرغه من الاحتشاد الكلامي وتملأه بالدلالة.

فالصمت يرسل كلاما قد يكون عاملا فاعلا في تنشيط مخيّلة المتلقي كما يستخدم الشاعر تقطيع الكلمة (كلما/في/ إنّه/لا)، موهما بالفصل بين مقاطعها مما يؤدي إلى تقطيع الكلام الشعري فيحبس الكلمات مما يضطر المتلقي إلى التوقف، فالكتابة حسب ممارسته "سديم يتمرأى يتصور ذاته (إنها) تأسيس على الهاوية؛ أي انخراط بدئي في قوى لا الكون الحية"[2].

هكذا جاء ديوان "هبة الفراغ" استجابة للوعي بالمكان وفضاء الكتابة أين لا ينفصل النّصي والشكلي، ليؤسس لمجموعة الإبدالات الشعرية التي ساهمت في بناء تجربة إبداعية، تقوم على المغايرة والمغامرة والتجاوز، فاستطاعت القصائد أن "تكسر أفق توقعه المعتاد وما ألفه من نظم خطيّ، إذ يقع بصر المتلقي على مثل هذه القصائد وذهنه محمل برؤية قبلية لقصائد سابقة، فأفق انتظاره محدد سلفا، وعند التقائه بقصيدة مثل هذه يحدث تجاوز أو انتهاك لأفق انتظاره وهذا ما يسمى بخيبة الانتظار وهي لحظات لتأسيس أفق جديد"[3]؛ حيث يتم توظيف العناصر غير لسانية مع التركيز على جمالية البياض وبلاغة المحو، ليخرج بالشعر من ضيق الأنموذج إلى فضاء الإبداع، لسبر أغوار هذه التجربة التي لا تسعى لوضع قوانين تقيّد الشعر وتكبح جماحه من جديد إنّما لخلق تعامل مغاير من حيث الإبداع والتلقي في خضم ثقافة بصرية.

فأسهمت لعبة السواد والبياض كتقنية جديدة في الكتابة الشعرية وفي إخراج نصّها متشكلا في هيئة غير مألوفة، فتوظيفه للتقنات الطباعية والكتابية المختلفة لم يكن شكليا بل أسهم بشكل أساسي في إنتاج الدلالة وفق معطيات مغايرة.

ما وضع القارئ في مواجهة مع النص الشعري الحداثي الذي أصبح في حيّز الرؤية البصرية وذلك بخلقه للأشكال التعبيرية المختلفة كالمثلث المقلوب والتوازي البصري بين

---

(1) محمد الماكري، **الشكل والخطاب مدخل لتحليل ظاهراتي**، مرجع سابق، ص103.

(2) أدونيس، **بيان الكتابة**، مجلة مواقف، ع34، 1979، ص150.

(3) بشرى موسى صالح، **نظرية التلقي**، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، د.ط، 2012، ص279.

عمودين فعمل على خلخلة المفاهيم والتشكيل الشعري المألوف لدى المتلقي، الذي أصبح شريكا فعالا في إنتاج الدلالة، بهدف إبعاده عن القراءة الاستهلاكية النمطية.

1-2-6- علامات الترقيم بين الإثبات والنفي

إهتم الخطاب الشعري المعاصر بعلامات الترقيم، كونها رموزا بصرية، يتم توظيفها وشحنها بدلالات ووظائف جديدة تجعلها مفارقة للمألوف، من دلالتها ووظائفها المعتادة، وقد وضعت كعلامة "اصطلاحية معينة بين أجزاء الكلام أو الجمل أو الكلمات، لإيضاح مواضع الوقف، وتيسير عملية الفهم والإفهام"[1]، فليس الهدف من هذه العلامات تنظيم الكتابة فحسب بل يتعدى ذلك إلى كونها تقدم راحة بصرية وزمنا معينا للتنفس، كما أنها "انتقال الإنسان التدريجي من ثقافة الأذن والصوت إلى ثقافة العين والكتاب"[2]، فهي ليست زائدة ولا شيئا خارجا عن النص الشعري بل هي علامة سيميائية ميّزت فترة الكتابة وميّزت مرحلة الثقافة البصرية لتحل محل الصوت المغيب.

تساهم في تعميق الفهم والتلقي الأمثل للنص الشعري، وذلك بالوقوف على معاني ودلالات الجمل والعبارات فهي "دوال بصرية تتفاعل مع الدوال اللّغوية في إتمام المعنى وإنتاج الدلالة"[3]، وقد أفاد الشعر المعاصر من هذا التشكيل في طريقة التعبير، خاصة عندما تنزاح العلامات عن الغرض الذي وضعت له، فلا يقتصر المبدع على المعاني الذهنية الأولية بل يعمد لشحنها بطاقة نفسية.

لكننا مع ديوان هبة الفراغ نصطدم بغياب تام لعلامات الترقيم، فلا أبنية أيقونية وسميائية توضع للفصل بين أجزاء الكلام للتوقف عند سياق مقامي ومقالي معين، وهو ما يؤكده الشاعر في قوله "معجما أنتقيه حينا وحينا يفاجئني، حذف أدوات الربط تحريك أسماء باتجاهات متباعدة من الأبيات، ترك جمل مبتورة أو الاستغناء كليا عن علامات الترقيم، حتى أصبحت وجها لوجه مع الحبسة اللّغوية"[4]، إنها كتابة متحررة من كل قيد، هو الخرق والتفسخ والمحو الذي يرسم غرابة القراءة ولذّتها، فهذه الرموز البصرية التي تؤدي وظيفة الافهام هي تطور

---

(1) أوكان عمر، **دلائل الاملاء وأسرار الترقيم**، إفريقيا الشرق، طرابلس، ط1، 2002، ص103.

(2) العوفي عبد الستار، **مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم**، مجلة عالم الفكر، مج2، ع2، الكويت 1997، ص305.

(3) محمد الصفراني، **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950م-2004م)**، مرجع سابق، ص200.

(4) محمد بنيس، **كلام الجسد**، مرجع سابق، ص145.

طبيعي من ثقافة الأذن إلى ثقافة العين،.لكن حين تتعرض للحذف فإنّ الشاعر يعلن عن كتابة تتسمى بالمحو فهو "يؤطر لموضعتها بوصفها أيقونا على التوسع الانفتاح والتحرر والفراغ والصمت والمجهول"[1].

يسبب غيابها اتساع الدلالة؛ لأنها ترتبط بالسياق الداخلي للمتن الشعري من الناحية الذهنية والوجدانية، مما يسهّل على القارئ التفاعل مع نصوص الخطاب دون الحاجة إلى تركيز أو تأمل عميق، فيتوقف إن وجد نقطة النهاية ويستفهم إذا وجد علامة الاستفهام وهكذا، لكن غيابها يجبر القارئ على التعاطي مع النصوص بشكل مختلف، يحتاج لضبط ومعرفة معاني الجمل والوقوف على المحطات الدلالية والتزود بالتجارب والأداء الحسن دون الاعتماد على هذه العلامات، لأنّ المبدع يريد قارئا منتجا فعّالا يضع العلامات بنفسه كي يصل إلى مرحلة الفهم العميق للنصوص لهذا "فغيابها أو تغيير موقعها، غالبا ما يكون سبب اتساع الدلالة أو إنتاج معنى نقيض"[2].

هكذا تأخذ نصوص هبة الفراغ في التمظهر الحر عبر انتفاء علامات الترقيم والوقف كدلالة على الغياب والنقصان؛ تلك هي كتابة المحو حيث نعيد الكتابة من جديد حيث تنتفي علامات الترقيم فلا يشتغل في النص غير المكان الأبيض الذي يتوزع فلو حاولنا رفع الحجب عن مواضع علامات الوقف، فإنه ينبغي تنويع الصوت بما يناسب مقامات الوصل والفصل وما يناسبه من استفهام أو تعجب أو وقف؛ لأنّ "الترقيم وضع رموز مخصوصة في أثناء الكتابة لتعيين مواقع الفصل والوقف والابتداء، وأنواع النبرات الصوتية والأغراض الكلامية في أثناء القراءة"[3] كونها تضبط النبر والمعنى.

أ- علامة الاستفهام

يقول محمد بنيس:

لأي نخلة أتيت

---

[1] وفاء مناصري، **شعرية التمثيل البصري في الشعر العربي المعاصر "محمد بنيس انموذجا"**، مرجع سابق، ص393.

[2] سامية راجع، **تجليات الحداثة الشعرية في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي**، عالم الكتب الحديث، إربد الأردن، ط1، 2010، ص24.

[3] يحي الشيخ صالح، **حداثة التراث تراثية الحداثة، قراءة في السرد والتناص والفضاء الطباعي**، دار الفائز للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2009، ص149.

وأيّ نخلة رأيت

هي النجوم

ربما فيك احتفت

أجراسها

ثم ارتخت

عند ارتفاع شهقة

بين مسالك

الوجوم[1]

فلو تساءلنا ماهي العلامة السيميولوجية الأساسية المحركة والمولدة للدلالة في هذا المقطع نجد علامة الاستفهام:

لأيّ نخلة أتيتْ؟

أيّ نخلة رأيتْ؟!

نجد أنّ الشاعر حاول إبدال النبرة الصوتية الدالة على الاستفهام بعد أن غيبتها الكتابة، غير أنه استطاع تمثيلها بأحرف كتابية "أيّ" وبالتالي تم تسجيل هذه العلامة بعد محوها، ومنه يمكن للمتلقي أن يكشف الانفعالات النفسية والصوتية التي غيبتها الكتابة بصريا.

ففي هذين السطرين استفهام انكاري غرضه اظهار السخرية والتهكم حيث قلب المعادلة وتغيّر مجرى الدلالة، فالذات المتكلمة تشعر بالحسرة والأسى على المخاطب الذي جاء باحثا عن نخلة، التي ترمز للأصالة والتمسك بالهوية والشموخ؛ إذا فهو لا يبحث عن شيء مادي بل معنوي، لهذا تتأجج مشاعر الحسرة أكثر، فالنخلة رمز للعروبة والأصالة والذات التي تقف تحت وقع الصدمة لا تنتظر جوابا بل تحتفي بالدهشة.

[1] محمد بنيس، **الأعمال الشعرية ديوان هبة الفراغ**، مصدر سابق، ص122.

يؤكد المقطع الشعري على أنّ ما يبحث عنه الآخر ثمين جدا لكن هيهات أن يجده، لهذا يترك المبدع فسحة للتأمل من خلال الفراغ الذي يلي السطر الشعري الثاني، قبل يلتقط أنفاسه ويكمل كلامه ليجد عذرا لهذا الذي ظن أنّ الأصالة والإبداع شيء خارج عن نطاق الذات، فيقول:

هي النجوم

ربما فيك احتفت

أجراسها

يمكن القول أنّ هذه الأسطر الشعرية الثلاثة جملة واحدة، يحاول الشاعر من خلالها لفت انتباه الآخر أنّ السّر يكمن في الذات، التي يعتبرها منبع الأصالة والإبداع معا، فقط عليه إزالة الغشاوة عن العقل والقلب قبل العين، وهو ما تدل عليه القرينة اللّغوية (فيك)، فهذه العلامة تجعل النص يحيل على سؤال الدهشة الفلسفية إذ يحاول المبدع من خلالها الوصول إلى المعرفة، وطرح الأسئلة التي لا جواب نهائي لها.

ومن أمثلة ذلك أيضا نجد:

أهلا

بنزول العين

إلى مأواها

أهلا

بدم يتهجج في فوضى السريان

لغة

لجفاء الروح

وأخرى

للحالة في أنساغ

الهذيان

أيها

الساكن في

حفرة صدري

من سيصاحب

موتاي الليلة

قبل الفجر

إلى هضبات الضوء

ومن

سيسلمني

شيئا

لعبور يتعهده اللمعان[1]

نسجل علامة الاستفهام كتأشيرة للعبور إلى المعنى، في قوله (من سيصاحب موتاي الليلة/ من سيسلمني شيئا)، فالشاعر غير مستعجل في رحلته الشعرية التي يبدو أنه يخوضها ليلا (قبل الفجر)، وهو وحيد فالسين التي تسبق الفعل المضارع تخرجه من دلالة الراهن والحاضر إلى المستقبل القريب، وتفتح المجال الزماني على الآتي، ما يدل على سعة في الزمن؛ لأنّ زمن الشاعر مفتوح غير الزمن العادي لا يحسب بالساعات والدقائق، بل بعمق الإحساس وقوة الهذيان، فهو ليكون تطلعا دائما إلى آفاق اللا محتمل.

إذا هو في حقيقة الأمر لا ينتظر بشرا بل فكرة وطيفا وقنديلا يضيء له الطريق، لذا يطرح أسئلة فلسفية، ويقول في مقام آخر:

أفق تواصل جمرة اللّحظات

نشأته يؤكد دبيب يحتفي

[1] محمد بنيس، **الأعمال الشعرية ديوان هبة الفراغ**، مصدر سابق، ص134-135.

اللمعان في أحشائه

ليتحد الذراري

بالدوار

من أين تنشأ هذه السّعفات

أيّ سلالة تتكفل الأعضاء

باستقدام سهرتها[1]

الأسطر الشعرية الأولى تؤكد أنّ الكتابة عند الشاعر استجابة للحظة، تلتقط التوتر الحسي والفكري لتنطوي وتحمل في ذراتها تصادما بين الأفكار المختلفة، ليطرح بعدها أسئلة لا ينتظر إجابة عنها:

من أين تنشأ هذه السّعفات؟

أيّ سلالة تتكفل الأعضاء

باستقدام سهرتها؟

ساهمت بنية السؤال في بث نزعة درامية، تعبّر بعمق عن قضايا الشعر باعتبار أنّ الذات والآخر والأفكار تمثل عناصر أساسية في البناء الدرامي، ليخلق حوارا بينه وبين نفسه أولا، ثم يتعدى إلى الآخر، ليصل إلى التفاعل بين هذه الأقطاب بالسؤال.

وفي مقطع آخر يقول:

ماذا

تريد شساعة

وهبت لنا أجراسها

لا شيء غير الصمت

في ولع

[1] محمد بنيس، **الأعمال الشعرية ديوان هبة الفراغ**، مصدر سابق، ص118-119.

ليثبت مستحيل

من

شقو

ق الموت[1]

إذا كان المبدع في المقاطع السابقة يترك السؤال مفتوحا دون انتظار إجابة، فهو في هذا المقطع يقدّم الإجابة مباشرة بعد الاستفهام، (ماذا/ تريد لنا شساعة/ وهبت لنا أجراسها؟)، وهو استفهام تهكمي، فما ستهبه هذه الشساعة أو ما يبدو أنّه عطاء ما هو إلا صمت موجع مؤلم، لأنه مغلف بالموت.

نقرأ في مقطع آخر:

يدان قريبتان ووشمة

شفافة طافت

به الأنواء

هل هذا مدارك

أم خطوطي العائدات

من الغناء

ومن غبار ما[2]

الاستفهام ب(هذا) نوع من الأسئلة يسمى بالتصديق عند علماء البلاغة، ويجاب عنه بنعم أو لا، الأولى في حالة الاثبات والأخرى في حالة النفي، ثم تليها (أم) تسمى أم المتصلة وهي المعادلة لهمزة التسوية يجوز حذفها، وتكون كسؤال عن نسبة تحقق الاسناد بين المسند والمسند إليه، وتكون الإجابة عادة بنعم أو لا والهدف منه التسوية بين (المدار) و(الخطوط العائدات)؛ أي بين ما عند الأنا وعند الآخر، وهذا يدل على الشمولية التي يتمتع بها المبدع

(1) محمد بنيس، **الأعمال الشعرية ديوان هبة الفراغ**، مصدر سابق، ص104.

(2) المصدر نفسه، ص165.

فهو ليس بصدد التخيير كما يظهر في البنية السطحية، بل يحاول استيعاب الآخر واحتواءه رغم الاختلاف، إذا ففي الشاعر تتحقق رؤية العالم.

إذا ليس الغرض من الاستفهام دائما الاستفسار والبحث عن إجابة للأسئلة، بل قد يخرج لأغراض بلاغية مختلفة، يحددها السياق الداخلي للنص، ومع انتفاء العلامة اللّغوية بصريا إلا أنها حاضرة بقوة على مستوى المعنى، فالنص كثيرا ما يطرح أسئلة لا جواب لها، ليكون الاستفهام رمزا للكشف والعلم والبحث عن المعرفة، وحذفه إقرار باتساع محيطها، وحرية الأنا والأخر في التساؤل.

ب- علامة التعجب

علامة التعجب من العلامات التي تزيد شغف المتلقي وتلهفه، ما يجعله يتطلع إلى اللاحق من القول والمشاركة في إنتاج الدلالة، كما "تدل على التعجب والحيرة والقسم النداء والتحذير ونحو ذلك"[1]، وتعكس علامة التعجب التأثر الانفعالي أو الاندهاش الذي يعتري المبدع في موقف معين.

يقول بنيس:

لو يكون لي الآن ما ليس لي

لغة

لانكشاف الهواء

خطوة تتقادم في صوتها

وتعود إليّ

محمّلة بانخفاض السّماء

جهة

أترقب ملء السكينة وقت اندلاع

المجسة

[1] محمد بنيس، **الأعمال الشعرية ديوان هبة الفراغ**، مصدر سابق، ص165.

بين
انهدام قباب
وفاتحة يتوارثها الشعراء
لو يكون
لي
الآن ما ليس
لي
لانتهيت إلى سدّة
هي لي
من غبار المساء[1]

يمكن أن نرصد علامة التعجب في الأسطر الشعرية الآتية:

لو يكون لي الآن ما ليس لي!
(...)
لو يكون
لي
الآن ما ليس
لي!

تحبل دلالة التعجب بتأثر انفعالي وموقف ذاتي، يتمثل في رغبة الأنا في الحصول على ما هو غير متاح، والتعجل في الوصول إليه وهو ما تدل عليه كلمة الآن المشحونة بدلالات الفورية والآنية، انطلاقا من المقطعين السابقين نستشعر علامة التعجب دلالة على حالة الذات

[1] العوفي عبد الستار، **مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم**، مرجع سابق، ص281.

الانفعالية التي تحيل إلى حالة الانتظار الطويلة، ومن الأشياء التي تتمنى الحصول عليها هي: لغة، خطوة، جهة.

-لغة ⟵تتميز بقدرتها على الامحاء، التلميح دون التصيح وهو ما تدل عليه كلمة الهواء.

-خطوة ⟵تتجه نحو الأمام لها صوت؛ أي أثر تنتقل بالشعر من حال إلى حال.

-جهة ⟵ التميّز والفرادة وهو ما يدل عليه لفظ "لي" الذي يحمل الكثير من الخصوصية.

-انهدام قباب ⟵ سقوط النمذجة والشعرية المعطوبة.

-فتحة يتوارثها الشعراء ⟵ النموذج الشعري، التقليد، البحث عن التجديد.

إذا يحمل التعجب في طياته التمني والرغبة الجامحة في امتلاك أسرار الشعر، والكتابة بلغة مغايرة تخرج عن سلطة الملفوظ اللّغوي المتفق عليه، حيث لا يتحدد المعنى بالجملة الشعرية، بقدر ما يتحدد بمعنى المفردة ذاتها ومن ثم نعمد إلى تفكيك العناصر الداخلية للنص ثم إعادة تركيبها وفق الوعي الجديد، الهدف من هذه العملية هو الخروج من النبرة الخطابة تماما، ليتخطى الشعر نمطية الصياغة المرئية المسبقة، ويتسم بالتحول بدل الثبات وتنتفي سلطة التمثيل الطباعي.

ويقول أيضا:

ليست لي أقواس وقباب

جمر ينساق بمفرده

نحوي

وله مني شطحات الكفّ

كواكب من جغرافية الأسلاف

على أغصان دمي

تنشأ نوارة

فتنتها

يا ريحان الرغبة

من هذي الصحراء المنفرجة

تتجمع أحلامي شيئا

شيئا

وعلى أسرار الصمت

نهجمكم أنت عطوف

يا

ترتيل جهاتي المنحجبة[1]

يمكن أن نسجل علامة التعجب بصيا في الأسطر الشعرية التالية:

يا ريحان الرغبة!

من هذي الصحراء المنفرجة

تتجمع أحلامي شيئا

شيئا!

(...)

يا

ترتيل جهاتي المنحجبة!

النداء يطبع الكتابة لأنّ المبدع يحاول البحث في ذاته عن مجالات فسيحة للكتابة فيتخذ من الصحراء كرقعة جغرافية واسعة تعبيرا عن أفكاره التي لا حد لها فمن هذي الصحراء المنفرجة، تتولد القدرة على الانصات للفراغ قبل الكلمة وللصمت قبل الصوت، فساكن الصحراء متأمل متصوف بالفطرة لا تحجب عنه الرؤيا، كما يتولد في نفس الشاعر إحساس عميق بالأصالة وهو ما يؤكده قوله:

كواكب من جغرافية الأسلاف

[1] محمد بنيس، **الأعمال الشعرية ديوان هبة الفراغ**، مصدر سابق، ص153-154.

حيث تبتعد الأنا عن التملق والمظاهر الحضارية (ليست لي أقواس وقباب)، وتجعل من الصحراء أرض الشعراء الأجداد موطنها الأصلي الذي تجعل منها ذاتا متأملة مفكرة (شطحات)، لتقول الشعر على السجية والفطرة دون جلب بل (ينساق بمفرده) ملتهبا (جمر) تجتمع الكلمات في اتساق وانسجام تام كحبات الرمل (تتجمع أحلامي شيئا/ شيئا)، فالمعرفة "مع الكلمة لا تنطفئ نيرانها"[1].

إذا فعلامة التعجب تتناسب وفضاء الصحراء، حيث يتميز هذا الأيقون بالانفتاح وله القدرة على خلق طاقة تفجيرية للشعور واللاشعور، وفتح العوالم الداخلية أمام القارئ ليبتعد بالدلالة عن السطحية والتحديد.

ج- النقطة (.)

النقطة أصغر وحدة أيقونية على مستوى فضاء الكتابة، وهي علامة بصرية "تشير إلى نهاية الكلام وانقضائه واستقلاله عما بعده (...) تساعد على فهم محتوى القول إضافة إلى أنها تسمح له أثناء القراءة الجهرية بوقفة يتزود أثناءها بالنفس الضروري لمواصلة القراءة"[2] إذا للنقطة جملة من الوظائف كفصل الجمل عن بعضها البعض، كما لها وظيفة وقفية وللتمثيل لها نورد مقطعا شعريا يقول الشاعر فيه:

سمها قطرة أولى

تتخثر في لحظات ارتياب

سمها هبة نبذت برد معبرها

واكتفت بانحدار الغياب

قل لها

أن تكون لهم خيمة

قل لهم

---

[1] محمد بنيس، **كلام الجسد**، مرجع سابق، ص65.

[2] محمد الصفراني، **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950م-2004م)**، مرجع سابق، ص106.

إنّها

نفس لاتقاد السحاب[1]

يمكن لنا تسجيل هذه العلامة البصرية في نهاية السطر الشعري الثاني والرابع، السادس والأخير، حيث نتمكن من معرفة نهاية الكلام، ليبدأ الشاعر في خط معنى جديد، فهذا "الموضع هو الذي يجب وضع النقطة (.) عقبه، للفصل بين كل جملة وما يليها من أخواتها"[2]، فنجد دلاليا:

س1+2 ← الالهام لا يأتي في لحظة يقين بل يتولد من الشك والارتياب...

س3+4 ← الكتابة فيض وعطاء...

ولا تتوقف سمات الكتابة الشعرية عند هذا الحد بل يذهب الشاعر إلى جعلها كما السحاب تتميّز بالسفر في الأزمنة، كاسرة كل رابط يجذبها نحو زمن معين لتبحث في الراهن، يقول محمد بنيس في هذا الصدد "قلت سأجلس قريبا من النافذة لأقرأ هذا السحاب ذلك ما كنت أتقنه، وها هو السحاب في الصباح يتجلى من مطر وصوت سحاب بل تاريخ له دهشة أكيدة؛ أعني أني لا أستطيع أن أضع تاريخا للسحاب السحاب لا ماضي أبدا حاض يتكون ثم يتلاشى (...) ثم في التشكل ذاته يحضر اللاّ تشكل، التفسخ، الانحلال"[3]، فالسحاب يجتمع فيه الماضي والحاضر الجديد والقديم، لا بداية ولا نهاية له لأنه مرتبط دائما بالحاضر، الذي يتكون ويتفسخ فيه.

هكذا تتضح علاقة الشاعر باللامتناهي فهو يريد من الشعر التفسخ، والجدّة كما السحاب الذي "لا يشيخ ولا يتقادم، يتكون كي يتلاشى ثم يتكون من جديد، كما يشاء في لحظات لا زمن يسبقها ولا يلحقها"[4]، هكذا جاءت النقطة استجابة للوقفة الشعورية، كما دلت تأكيد موقف الشاعر وثباته على مبادئه إزاء الكتابة الشعرية.

---

[1] محمد بنيس، **الأعمال الشعرية ديوان هبة الفراغ**، مصدر سابق، ص65.

[2] زكي أحمد باشا، **الترقيم وعلاماته في اللّغة العربية**، مكتبة التوعية الإسلامية، مصر، ط2، 1988، ص31.

[3] محمد بنيس، **كلام الجسد**، مرجع سابق، ص126.

[4] المرجع نفسه، ص126.

د- الفاصلة (،)

توظف الفاصلة عادة في الجمل الطويلة والتراكيب المتعاطفة، كما تعد من أكثر علامات الترقيم استعمالا، ومثال ذلك قول الشاعر:

يقول الشاعر:

ستتسعين أيتها الصحاري

ليشملني غبار

مؤلم

كانت له هجراته

بين اندفاع الطير

في لوح تفقد عنقه

ثم ارتخى

(...)

هيأتني تلك ساريتي لهذا المحو

ثم

هناك

تومض صرخة

ومساء هذا النخل رطب فاسد

ويدي مهددة

على

كنف البخار[1]

[1] محمد بنيس، **الأعمال الشعرية ديوان هبة الفراغ**، مصدر سابق، ص156-157.

قدم الشاعر من خلال هذا النص صورة تنضح بجمال الشعر وعمق التجربة، التي تحمل من الفرح بقدر ما تحمل من الألم، تغويك بجمالها والتخييل والصوة الشعرية، وتقتلك بتفتيتها للواقع الذي يعيشه كل انسان باحث عن السلام، فالشاعر جاهز في كل الأحوال ليعبر عن الظلم والاستبداد الذي يعيشه الإنسان في بقاع الأرض، وهو ما يؤكده قوله:

كانت له هجراته

بين اندفاع الطير

في لوح تفقد عنقه

ثم ارتخى

فجاءت الفاصلة علامة تحمل في طياتها دلالات لا تستطيع اللّغة التعبير، من تأن في القراءة وتأمل في المعاني، ويمكن وضعها كالتالي:

ستتسعين أيتها الصحاري، / ليشملني غبار/ مؤلم، / كانت له هجراته، /بين اندفاع الطير، / في لوح تفقد عنقه، / ثم ارتخى(...)،/ هيأتني تلك ساريتي لهذا المحو،/ ثم،/ هناك تومض صرخة،/ ومساء هذا النخل رطب فاسد،/ ويدي مهددة على كنف البخار.

وفي مقطع آخر نجد:

هبوب دمي يؤالف بين أهوال تعرفت

الرياح

على

مسالكها

بطيئا تنشأ اللحظات في أقصى تفتتها

مغيب نازل ببخاره

ولد يضج بهينمات القادمين ببعدهم

سحب توسع للفراشة منتهى

ألوانها[1]

يمكن تسجيل الفاصلة كالتالي:

هبوب دمي يؤالف بين أهوال،/ تعرفت الرياح/ على/ مسالكها،/ بطيئا،/ تنشأ اللّحظات في أقصى تفتتها،/ مغيب نازل ببخار،/ولد يضج بهينمات القادمين ببعدهم،/ سحب توسع للفراشة منتهى ألوانها، نجد أنّ الشاعر في هذا المقطع يركّز على كلمات بعينها مثل بطيئا، التي تبرمج المتلقي على القراءة المتأنية وأخذ نفس عميق وهو ما يتناسب واستحضار الفاصلة، التي تعمل عل ربط الكلمة في هذا المقام بما بعدها وليس قبلها، فهي تمهيد للآتي.

ولأنّ اللّحظات تنشأ على مهل، لابد أنها تختزل جملة من المشاهد:

-وقت الغروب

-حالة الطفل

-القدرة على التغير وقد ارتبط هذا المشهد بالفراشة فهي مخلوق يتميّز بالخفة، والرقة، فبعد أن كانت شرنقة تخرج بمنتهى الجمال، اكتملت رحلتها وأصبحت فراشة هكذا تغرب قيّم لتظهر أخرى أكثر نضجا وجمالا، لتنقل هذه المشاهد الذات من وعي إلى آخر، ولا يتم هذا الانتقال إلا إذا امتلكت الذات القدرة على المضي قدما في مسلكها.

هـ- نقط التوتر(..)

تعمل هذه النقط على وقف الصوت أثناء القراءة بسبب التوتر، مشيرة إلى وجود انفعال داخلي يستوجب توقف النبر الصوتي.

ومن أمثلة ذلك نورد هذا المقطع:

لا تسألوه

عن

المسالك

ربما

[1] محمد بنيس، **الأعمال الشعرية ديوان هبة الفراغ**، مصدر سابق، ص161.

ثقلت عليه

ليونة الأغصان

في أفق

يهدد صمته

لا تسألوه

عن

المهالك

ربما

عبرت إليه نهاية

من شوقه

لا تسألوه

عن

المناسك

إنّه

طيش رمى

بدمائه

وانقاد للنسيان[1]

فمن خلال القراءة المتأنية والمتأملة في دلالة النص الشعري نستشف قلقا وجوديا:

-لا تسألوه..

-ربما..

[1] محمد بنيس، **الأعمال الشعرية ديوان هبة الفراغ**، مصدر سابق، ص109-110.

-لا تسألوه..

-ربما..

-يهدد صمته..

-لا تسألوه..

-بدمائه..

هكذا يتجلى التوتر الذي يخالج الشاعر بصريا، وأثره يمكن ادراكه فيما أشرنا إليه من أسطر شعرية، وذلك من خلال عدم إتمام المعنى، فعند التأويل نجد أنّ هناك رابطا نحويا تم اسقاطه نتيجة التوتر، فالشاعر ينهى المخاطب على طرح الأسئلة لأنّها تثير القلق، لهذا يمنحه جملة من الاحتمالات يسبقها بلفظ ربما، التي لا تعطينا جوابا شافيا ولكن تدخلنا في متاهة الاحتمال اللانهائي.

-وفي مقام آخر يقول:

مساء الخير

يا سهوي

مساء

الخير

مساء الخير

يا هوسي

مساء

الخير [1]

[1] محمد بنيس، **الأعمال الشعرية ديوان هبة الفراغ**، مصدر سابق، ص112.

فالتحية التي يلقيها الشاعر تحية قلق وارتياب، يخاطب بها السهو تارة ثم الهوس تارة أخرى ويضيف إليها ياء النسبة، لأنهما يحملان الشحنة العاطفة الخاصة بالذات المتكلمة دون غيرها، ما يحمل دلالات متعددة:

مساء الخير../ يا سهوي/ مساء الخير../ يا هوسي

وفي نموذج آخر يقول:

قلق سيّد

والظلال ارتمت

هجرة

تترسخ في سلسبيل الكلام

هو ذا الطفل يفجؤه

سره

وحده

يتهجى الظلال القديمة

يسلم حضرته لمشيئتها

وينام[1]

يمكن تسجيل نقطتا التوتر كالآتي:

هو ذا الطفل/ يفجؤه سره ../وحده يتهجى الظلال القديمة.. يسلم حضرته لمشيئتها وينام..

ربما يكون من المفترض وضع نقطة في نهاية الكلام، لكن الحالة النفسية للطفل مضطربة والقلق سيّد الموقف (قلق سيّد)، وبالتالي عند تسجيل هذه العلامة من علامات التعبير الشفوي والتي تدل على التوقف زمنا معينا، فإننا ندرك ذلك الصمت الذي يحدث على مستوى الأداء الشعري المسموع، ونعيش حالة اللااستقرار التي يشعر بها الطفل، نشعر بالبراءة المغتصبة،

[1] محمد بنيس، **الأعمال الشعرية ديوان هبة الفراغ**، مصدر سابق، ص117.

وحالة الاستسلام التام للموقف، وقد وردت الكلمة الأخيرة فعلا مضارعا (ينام) ما يدل على استعداده للنوم، الذي لا يعد إلا هروبا من الواقع إلى عالم خال من الأحلام.

في مقطع آخر نجد:

كلمات ينحتها نفس من غير شحوب

كلمات توقظ فيّ سلالة شهوتها

بهجوم مجازات تهددني

كلمات تحشد

وحدتها

وتتوه

كلمات تشرق خلف ستائر من كلمات[1]

ينحبس الصوت مضطربا في الأسطر الشعرية الآتية:

-بهجوم مجازات تهددني..

-وحدتها../ وتتوه..

يعبّر الشاعر في هذا المقطع عن العلاقة المضطربة، بينه وبين الكلمات في تجربته الشعرية ويكشف لنا كيف تؤثر فيه، وتخبئ تحت عباءتها كلمات أخرى لها دلالات أعمق، حيث تتميّز بالشطح لهذا يأخذ هذا المقطع شكل المثلث القائم المقلوب، أو المتآكل الذي يعلن عن التبدد في الفراغ.

و- المد النقطي (.....)

يخلق المد النقطي توازي بين ما هو بصري ولساني، وتخضع هذه التقنية لرؤية الشاعر الذي يمدها أربع نقاط أفقية فأكثر على مساحة النص حيث تشكل مساحة معينة بين مفردتين أو سطر أو مجموعة أسطر، هذه التقنية التي تجمع بين الحاضر والغائب لكن بنيس حين

[1] محمد بنيس، **الأعمال الشعرية ديوان هبة الفراغ**، مصدر سابق، ص166.

يعمد لحذفها يهدف إلى مقاربة التماثل الدلالي بين العلامة اللسانية والعلامة الأيقونية، هذا التوازي بين الدلالات الناطقة والصامتة يشكل لوحة فنية توقد ذهن المتلقي إلى التركيز في ما هو محذوف.

يقول الشاعر:

لجسد يمتصه التراب

أغنية

لها صفاؤها الصّموت

لجسد تقوده المياه

غميمة

تنشأ قرب لحظة

وها

هنا

على امتداد شمسها

تموت

لجسد سبيته

نسيت ما تركته

من جمرة

أو سهرة

على نهاية الخفوت[1]

[1] محمد بنيس، **الأعمال الشعرية ديوان هبة الفراغ**، مصدر سابق، ص145-146.

يمكن تسجيل المد النقطي بصريا بعد السطر الشعري الثالث والرابع، وبين العاشر والحادي عشر فبعد أن يعيد المبدع للجسد توتره الأول بالتركيز على عناصره الأساسية التراب والماء، تتوزع الوقفات الكثيرة داخل هذه الأسطر ممثلة كالآتي:

-أغنية.....

-غميمة.....

-هنا.....

-تموت.....

كأنّ الكلام ينحبس بين شفتي الشاعر والمتلقي وتتوافق هذه الحبسة البصرية مع الدلالة الشعرية للأبيات أين يتكرر كلمة الجسد التي تعتبر بؤرة التوتر، فالكتابة لعبة للجسد تفصح عنه في كل حالاته، لا تستطيع الغاءه، معنى ومبنى، حيث "يفسح الجسد للعين مجال الرؤية، وتكتب العين تاريخ الجسد كل منهما يتبادل مع الآخر لعبة إعادة إدراك الوجود والموجودات[1] فهو جزء من هذا الكون لذا يتناغم معه ويتحد يبقى ويفنى فيه، ليصبح الشعر عالما تنبعث فيه الحياة فتتنوع المعرفة.

في نص "مشهد" يقول:

الأشباح تملك

شيعة

الغاشين

أن تمضي

ويحتفل الهباء

بمجدهم تلك العواصف

من علّو مسالك الميناء

تأتي مشبّكة

[1] محمد بنيس، **حداثة السؤال**، مرجع سابق، ص29.

مدار كله

ينساق منخسفا

نوارس تستوي بطوافها

سحب

ملطخة على صدري

مقدّمة

لأشرعة بها

تتدافع الأنحاء[1]

يستهل المبدع النص بجملة منفية، مؤكدا أنّ لا أحد يستطيع أن يأخذ ما لديه عنوة وقد عبّر عن هذا المشهد بكلمة السرقة، فهو يحاول المحافظة على فضاءه الخاص، وبعد السطر الشعري الأول يمكن أن نسجل مدا نقطيا؛ يعتبر مساحة للتأمل وإعمال الفكر.

ربما

ربما

بانتقال الأصابع بين السياج وبين الهواء

أدوّن بصمة كل غياب

ربما

ربما

بانتهاء المعابر في لحظة

باختراق المزار

أعاود خط الرمال وأتبعها

[1] محمد بنيس، **الأعمال الشعرية ديوان هبة الفراغ**، مصدر سابق، ص112.

من جهات المساء[1]

وهذا المحو إنما هو "استقصاء العمل الشعري وعلاقات رموزه وصوره ... (إنّها) بتعبير آخر لا (تقدم) اليقين بل الاحتمال إنه نص يتجدد مع كل قراءة لا ينتهي لا يستنفذ هذا ما يميّز الأعمال الشعرية الخلاقة"[2]، فقد تم توظيف المد النقطي كدلالة على الصمت لفترة زمنية وذلك امتثالا لحالة نفسية فالمد الطباعي يوازي المد المكاني.

ز- نقط الحذف (...)

تعد تقنية أساسية في الكتابة التشكيلية للخطاب الشعري، وتسمى بنقط الاختصار فهي "ثلاث نقط لا أقل ولا أكثر توضع على السطور متتالية أفقيا لتشير أن هناك بترا أو اختصارا في طول الجملة"[3]، تدل على وجود جزء محذوف لم يتم البوح به، لذا تمنحنا انطباعا بوجود نقص ولبس في الكلام، ومن أمثلة ذلك نورد:

شتيت ما تبقى

من غناء القادمين

لتمتمات الراحلين

خذوا من الأسماء

محو سماء كل شريعة

مرت

على خرصاني أبوابي[4]

---

[1] محمد بنيس، **الأعمال الشعرية ديوان هبة الفراغ**، مصدر سابق، ص149.

[2] أدونيس، **كلام البدايات**، مصدر سابق، ص27.

[3] أوكان عمر، **دلائل الاملاء وأسرار الترقيم**، مرجع سابق، ص119.

[4] محمد بنيس، **الأعمال الشعرية ديوان هبة الفراغ**، مصدر سابق، ص124.

-شتيت ما تبقى ⟵ الماضي
-من غناء القادمين ⟵ المستقبل
-لتمتمات الراحلين ⟵ العودة إلى الماضي
-خذوا من الأسماء ⟵ اللحظة
} غياب اللحظة

يمكن أن نسجل نقط الحذف بين كلمة (شتيت) و (ما تبقى)، ليصور لنا الشاعر من خلال هذا المقطع كيف يتخلى عن أثقال الماضي التي أنهكت كاهله، وهي دعوة صريحة لفك التعلق بما فات، لأنّه لا يمثل إلا العودة بالذاكرة إلى أحداث تجاوز ذكرها وشماعة علقنا عليها خيباتنا، ومن ثم ينسف فكرة الانتظار الذي قد لا يأتي بما تريده الذات، لأنّ هذه الفكر لا تتيح للإنسان القدرة على التحرر والخروج من دائرة الماضي بل تظل تجذبه إليها، لذا عليه التركيز بكل قوة في الحاضر فهو كل ما يملكه، وبتغييره تنسف الاعتقادات الموروثة، وتتجلى الرؤيا المستقبلية.

لهذا جاء فعل الأمر (خذوا) مباشرة بعد هذا الطرح، وقد اقترن الأخذ بالأسماء هذا الفضاء المفتوح على الاحتمالات؛ ولأنّ تتسع العبارة لحمل رؤيا الشاعر هنا يستعير حبره السري وهو البياض ليمحو به الضيق ويحقق للكتابة حريتها، فنسجل نقط الحذف التي تترك للقارئ فسحة التصور فنقول: خذوا من الأسماء عمقها، جدتها، اتساعها، شجاعتها، ما يجسّد معالم الرفض والنفي لما مضى، لا للوصول إلى مرحلة الاثبات وإنما لفتح مجال التفكير.

فنقط الحذف تنبه المتلقي دائما أنّ هناك كلاما لم يقال فتترك الجملة مفتوحة وعليه أن يبحث عنه ما يجعل المعنى الجديد يشبك أكثر بالنص، هذا المعنى لا يأتي من فراغ بل "هو دائما دلالة ثانية ينتجها سياق النص"[1]، وهو ما نستشفه من خلال المقطع الآتي من نص "هي":

[1] فيروز رشام، **علامات الترقيم ودلالتها في نثر نزار قباني-السيرة الذاتية نموذجا-**، مجلة معارف، المركز الجامعي البويرة ع2، أفريل،2007، ص96.

هي

هي خيمة

تعلو

إلى ليل يحصنّه

الغبار[1]

يمكن أن نسجل نقط الحذف بهذا الشكل:

هي...

هي خيمة

تعلو...

في هذا المقطع إحالة لغوية قبلية وبعدية، تتمثل الأولى على مستوى العنوان مع الضمير الغائب المفرد (هي)، وإذا تساءلنا من هي؟ يأتي الجواب (هي خيمة/ تعلو، فدون توظيف علامات الوقف نجد استرجاعا عاما غير تفصيلي، أما إذا اضفنا علامة الحذف نتحصل على مشهد مفصّل في زمنيين ماضي وحاضر، يمكن النظر إلى الماضي كذاكرة يحاول المبدع استرجاعها، والحاضر متمثلا في وقع حال الاسترجاع كصورة في زمن التذكر، وما يصاحبها من حالة شعورية.

إذا هي تتمثل في الخيمة:

-الخيمة ⟵بيت مؤقت⟵اللااسقرار

↙

الرحيل

ف(هي) ضمير لا يحيل إلى مفردة واحدة بل "إلى أكثر من جملة سابقة"[2]؛ حيث تشير إلى حال الكتابة الشعرية العربية التي تمثل حلقة وصل بين الماضي والحاضر، فالأول منسي

---

[1] محمد بنيس، **الأعمال الشعرية ديوان هبة الفراغ**، مصدر سابق، ص113.

[2] صبحي إبراهيم الفقي، **علم اللّغة النصي ربين النظرية والتطبيق (دراسة تطبيقية على السور المكية)**، ج1، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2000، ص162.

يريد الشاعر استرجاعه بطاقته الشعورية، لتتمثله الذاكرة في زمن الحاضر، وهو إشارة إلى أن ما تحيل عليه قبليّ متجذّر وفي الوقت ذاته مستمر من خلال حضور الفعل المضارع (تعلو)، الذي نسجل بعده مباشرة نقط الحذف، ليتركنا الشاعر مع مساحة بيضاء تثير القلق بهذا الحذف والصمت الذي يؤكد عمق فلسفته –التي تترك للآخر فرصة التعبير عن رأيه حتى ولو اختلف معه لخلق التواصل–، فقد تكون ابتسامة حسرة وتفكير عميق وقلق وجودي حول مصير الكتابة.

وبما أنّ الفعل في ذاته يحمل دلالة الارتفاع، فإننا ننتظر ارتباطه بدال يعزز هذا المعنى لكن يحدث العكس تماما حين يقول (يعلو/ إلى ليل) ليتم محو كل دلالة لها علاقة بالارتفاع والارتقاء، وتحل محلها دلالة النزول والهبوط وهذا ما يتناسب طرديا مع معاني الخيمة.

هنا يعمل هذا الحذف بعد إضافته على فك القيود التي توجز الدلالة وتنتظم في شريط مشهدي يحرك الذاكرة والحواس، فلا يعبر على أشياء محذوفة أو مسكوت عنها داخل الأسطر، بل يجسّد حال الكتابة الشعرية العربية المتذبذب غير المستقر والثابت، وتبقى حرية التأويل "محدودة لأنّها مراقبة أو موجهة"[1]، فالقارئ خاضع للسياق الداخلي للنص.

ح– النقطتان (:)

تسمى أيضا "نقطتي البيان والتوضيح وتستعملان في موضع القول والتوضيح والتبيين"[2]، كما تبيّن مواضع الوقف بين الأسطر، وتظهر الوضوح والصراحة.

تنحل اللطخات

في ماء الرغبة

ينسل سديم كان يقول

لا تكتب[3]

---

[1] بارثو تودوروف وآخرون، **نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية التلقي**، تر: عبد الرحمان بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 2003، ص150.

[2] فخر الدين قباوة، **علامات الترقيم في اللّغة العربية**، دار الملتقى، حلب سوريا، ط1، 2007، ص57.

[3] محمد بنيس، **الأعمال الشعرية ديوان هبة الفراغ**، مصدر سابق، ص116.

لي هذا الصمت

إذن سأوسع أعيادي

أقول لها

انحشري[1]

في المقطعين السابقين يمكن وضع العلامة بعد القول مباشرة على النحو التالي:

-ينسل سديم كان يقول:

- أقول لها:

فالأول يبّن لنا قدرة هذا الضباب الرقيق أو الغبار (سديم) على تغيير مسار الشاعر وتغييبه على فعل الكتابة، والشاعر يحاول تجاوزه، أما المقطع الثاني يصرّح الشاعر بامتلاكه للصمت، أي الحكمة والامتلاء ليحتفي به، لأنّه منبع التأمل الراحة والسعادة التي يختزلها الشاعر في لفظ الأعياد الخاصة به، فيوضح رغبته في جمعها حين يقول لها (انحشري).

وفي مقطع آخر نجد:

خذوه

ليحتفي بالصمت

بالضحك السعيد

بضجة

صغري

يهججها عبور

صارم

لسلالة الشفق البعيد[2]

---

[1] محمد بنيس، **الأعمال الشعرية ديوان هبة الفراغ**، مصدر سابق، ص127.

[2] المصدر نفسه، ص125.

نقطتا التفسير توضح لنا معالم الاحتفاء لدى المبدع، فهو يدعو إلى إكرام الصمت لأنّه طريق الحكمة، والضحك لأنه دليل السعادة، والضجة كونها تثبت الإنجازات، بهذا يتحقق المرور للكتابة الرؤيا.

هكذا يمتد الصمت في سطور بيضاء يستخدم فيها الشاعر كتابة المحوّ فنجد غياب علامات اللّسان، في هذا المقطع كغيره من المقاطع، وفي ذلك تصوير لأحوال الذات المتكلمة أين يتقلص الكلام إلى حد الإنمحاء وفي هذه الحالة يشتغل البياض بين الكلمات والجمل الشعرية فتوزيع البياض والسواد له أثره في تنظيم الفضاء النصي، كما يمكن له تقديم دلالات أيقونية إما في ارتباطه بالمنتج أو في علاقته بالسياق.

ويحمل هذا المحو دلالات عدة لعل أهمها:

- دلالة إنسانية:

تتمثل في قدرة الشاعر على التمرد، وبث القلق الإنساني والاغتراب الذي تشعر به الذات الشاعرة عن واقعها الراهن، اجتماعيا كان أو ثقافيا، ما يعمّق الشعور بالتيه لان هذه القصائد تخالف المعايير السائدة التي ألفها المتلقي من توظيف لهذه العلامات حتى تتم يساعد القارئ في عملية الفهم ومن ثم التأويل، لكن بنيس يحاول أن يبني جسرا من الثقة بينه وبين المتلقي، الذي يحاول بخلفيته ويترك له فسحة من التأويل.

- دلالة رمزية:

ويقصد بها الدلالة الجمالية وتتمثل في بلاغة المحو، أين نستشف قوة الفراغ الذي يحمّله الشاعر بطاقة الامتلاء، كما يعيدنا إلى الشعر الجاهلي الذي لم يكن يعتمد على علامات الترقيم ليحقق بنيس للشعر الحداثي فسحة التواصل مع الماضي، الذي تميّزت فيه اللّغة بالفطرة وصفاء قريحة الشاعر، كونها شعرية مترسخة في التاريخ العربي، لتكمن جمالية الحذف في ثلاث نقاط أساسية:

–محاولة شحن اللّغة بطاقة تعبيرية لا حد لها، فوحدها قادرة على الاستفهام وابداء الدهشة أو السخرية أو الصدمة... ليتولد المعنى لحظة القراءة، هكذا تخلت الكتابة عن أسبقية المعنى لذا لابد أن تتخلى القراءة بدورها.

-حضور الوعي الذهني الكامل للقارئ، فغياب علامات الترقيم يجعل من القراءة الشعرية عملية صعبة، تستدعي تفاعل المتلقي مع النص لأنها الصمت والكلام في الوقت ذاته، فهو وحده يستطيع توجيه الكلام لتصبح علامات الترقيم كلاما غير مرئي يمكن لنا استكناه دلالاته انطلاقا من سياق الكلام المرئي والإيحاء ما يخلق يكون عمق الدلالة.

-غياب أدوات الربط والترقيم منح الكتابة البنيسية خصوصية، لعدم توفر آلية الربط بين الجمل مما قلص الفضاء بين المرسل والمرسل إليه مانحا إياه فرصة الربط بالكيفية التي يراها مناسبة، حيث يضعه أمام غموض يدفعه إلى وضع علامات الترقيم وكأنّه يشاركه فعل الكتابة ذاته "من خلال إذابة الجمل واستبعاد الحدود الفاصلة بينهما، فإنّه يمتنع عن وضع إشارات الفصل والتنقيط اللاّزمة في غياب أدوات العطف، للتحديد البنائي والمنطقي وبالنتيجة لوضوح المعنى"[1].

-غياب علامات الترقيم يؤكد حضور القارئ الحر الفاعل، لتحقق الكتابة غايتها كونها سؤالا دائما وليست جوابا، فالشاعر لا يكتب ما يعرفه من المعاني، بل إنه يؤسس لمعان جديدة جاءت نتاجا للكتابة نفسها؛ فتكف الكتابة أن تكون خاضعة لبداية ونهاية، وبمجرد انتهاء الشاعر من الكتابة تتحول هذه النهاية إلى "بداية الكتابة أو الإنتاج من جديد، تشترك فيه الحواس وتتبادل الأدوار أيضا، من أجل انتاجه من جديد"[2].

لهذا فوسم النص الشعري بعلامات الترقيم قتل للدلالة الشعرية التي لا تعرف منطق البداية والنهاية، ولا تقف عند حدود المعنى، بل للقصيدة منطقها الخاص به تعيد النظر في كل تصور متداول، ليتم إبدال الفهم بالتأمل، لأنّ "القراءة ليست اكتشاف معنى النص، ولكنها الانخراط في تجربة ما يفعله القارئ بالنص"(3)، فقد استطاع بنيس نقل الخطاب الشعري من الإيقاع السمعي إلى الإيقاع البصري الذي يراهن على بلاغة المحو والعناصر التشكيلية.

لهذا تحتفي الكتابة البنيسية بالصمت على غرار الكلام، لا لتجعل منه بديلا بل لأن الفراغ في ذاته كلام آخر، أين يجعل من القارئ يقف أمام صدمة الكتابة البصرية التي تزاوج

---

[1] سامية راجع، **تجليات الحداثة الشعرية في ديوان البرزخ والسكين**، مرجع سابق، ص271-272.

[2] المرجع نفسه، ص276.

[3] لمياء باعش، **نظريات قراءة النص**، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، مارس 2001، مج10، ج39، ص118.

بين ما هو لغوي وغير لغوي، ليأتي الشعر وفق معمار مغاير معتنقا صفة الاستثنائي وهو ما يؤكده بنيس في قوله "أن أضرب عن الكلام هذا حقي، ولو أنّي شرعته لنفسي بدون استئذان، فيه أغامر بالصعب، الوعر، الشديدة النفور، جملة من المظاهر تكفي ليبدأ الصمت راقصا على جسدي"[1].

فلا أصعب من الكلام إلا الصمت ذلك الفراغ المسكون بالفوضى والامتلاء، فإذا كان السواد يدعو إلى التأمل فإنّ البياض يدعو إلى الإنصات له، حتى يقول مالم يقله الكلام وكلاهما مكونان لجسد القصيدة، ليصبح النص وبلاغة التشكيل البصري مساحات للتأمل والتدبر.

[1] لمياء باعش، **نظريات قراءة النص**، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، مرجع سابق، ص33.

خاتمة

خاتمة

نخلص في ختام هذه الدراسة الموسومة: "**بنية الكتابة الشعرية عند محمد بنيس دراسة في دواوين مختارة**" إلى نتائج يمكن إجمالها على النحو التالي:

– تأخذ الحداثة عند محمد بنيس مفهوما واسعا وعميقا يشمل كل نواحي الحياة الفكرية والاجتماعية لتكون مشروعا ثقافيا منفتحا على آفاق إنسانية، فجاء التركيز على الحداثة الشعرية التي تميزت بالرفض لكل نمذجة من شأنها أن تمنع الشعر على الانفتاح، ولكل انبهار بالمنجز الغربي الذي من شأنه أن يجعل الشعر تابعا خاضعا للاستيلاب، لهذا تميزت الحداثة عنده بروح الاستمرار والعمق في الطرح والجرأة، فهي تفوق التجربة المعاصرة وتنفذ في الزمن، لتبقى الكتابة الشعرية غضة فتية تنبض بالحياة مهما تقادم الزمن وتغيرت المعطيات.

– قد اتسمت الحداثة الشعرية عند بنيس بالانفتاح على الآخر الغربي ضمن ما يصطلح عليه بالمثاقفة ليس بالضرورة عن طريق استضافة النصوص، بل باستدعاء الفكر المحرك نحو الإبداع، مع هدم فكرة الأنموذج العربي والخروج من القوالب الجاهزة التي تستمد شرعيتها من حجة التمسك بالهوية العربية والأصالة الشعرية، فبتحقيق هذين المبدأين يبدأ الإبداع أولى خطواته نحو تحقيق فاعليته.

–يرى بنيس أنّ الحداثة حركة لا شرقية ولا غربية بل هي حركة كونية شاملة ففي الأصل يكمن السؤال، سؤال الإنسان حول ذاته والعالم والمعرفة والإبداع، فالأمة العربية بحاجة ماسة للحداثة الخلاقة التي تتوق للانهائي وتخترق الأزمنة، وتتأسس على مبدأ الحرية والمساءلة والتجاوز.

–إذا رغبة المبدع في التجديد ظلت تلح عليه لمساءلة كل ما استقر في الذاكرة واستساغته الذائقة العربية ردحا من الزمن، إلا أنّه اليوم صار مبتذلا لا يحيل إلا على الخواء رجوع إلى الماضي دون وعي بل مجرد اجترار لا طائل منه، يقرر نهاية الشعر قبل بدايته مستسلما يحيل إلى الموت، لذا كان لابد من كتابة شعرية تتبنى مفهوم الإبداع الحق، فتكون تحولا يروم الحياة لا يستكين لأي سلطة، لذا فجوهر الحداثة عنده حركة مستمرة وحبل متواصل لا ينقطع ومساءلة دائمة للإبداع.

–وبفعل الحداثة الشعرية التي يحاول بنيس التأسيس لها قام بإبدال البنية التقليدية للشعر التي قوامها الثقافة الشفوية والسمع، لبنية قوامها الثقافة البصرية والكتابة مستفيدا بذلك من رؤيا جاك دريدا وفلسفة هيدجر، وفي ذلك خروج من سلطة النموذج.

–فانتقلنا من مصطلح القصيدة التي تأسست على مفهوم الشعر الغنائي القائم على التشابه الذي يفضي إلى الصوت الواحد، إلى مصطلح الكتابة القائم على بنية تتداخل فيها الأجناس الأدبية قوامها الاستعارة، ما يفضي إلى تعدد الأصوات، وهو ما يؤدي إلى تعدد القراءات.

–تقوم الكتابة على ركيزتين هما نفيها لكل سلطة وممارستها النقد الذاتي، حيث تجعل من المبدع لا يعيد إنتاج الماضي أو القديم في حلة جديدة، ولا يتبنى الجديد المحدث بصورة إتباعية، إنما لابد على أن يكون محدثا، فلا تكون الكتابة جوابا عن أسئلة وجودية أو فكرية أو ثقافية وسياسية، بل أسئلة تفضي إلى أسئلة لتكون محركة للتفكير الحر والواعي، لذا كان لابدّ من فهم هذا التحول العميق قبل الخوض في دراسة دواوين محمد بنيس التي تمثل انعطافا كبيرا لمسار الشعر.

–تستدعي الكتابة بمفهومها الواسع ودلالتها اللانهائية متلقيا منتجا لا مستهلكا، باحثا عن المعرفة يحركه السؤال، فإذا كانت طبيعة الشعر تنزاح نحو التجدد والتطور وجب على المتلقي أن يكون بدوره مبدعا آخر.

–أفصحت النصوص الشعرية في ديوان "مواسم الشرق" أنّ الكتابة الشعرية عند محمد بنيس تنطلق من حوار معرفي مفتوح حول حقيقة الشعر، لتبدأ مغامرة الكتابة على مستوى النصوص الموازية، والتي تجاوزت مفاهيمها التقليدية، إلى نصوص مكثفة تحمل دلالتها في ذاتها وتطرح إشكالاتها، نلاحظ سفرها اللاّنهائي في النص مستقرها السؤال، الهدف منها ترك القراءة مفتوحة على المفاجأة، والتي كشفت عن علاقة الذات وتراثها الشرقي الروحي.

–تقوم الصوفية على البنية الروحية والتجربة العرفانية التي يخوضها المريد للوصول إلى المراد وهو الذات الإلاهية، يأخذ بنيس من التصوف هذه البنية الروحية مع إبدال في المفهوم فتصبح تجربة شعرية يخوضها الشاعر وهو المريد للوصول إلى الشعر وهو المراد، لهذا لا

يتوانى ديوان "مواسم الشرق" عن إعلان انتمائه للرؤيا الصوفية بعد أن تجرّد من الدلالة الدينية واعتبرها حركة إبداعية، وما اعتماد بنيس على التعابير الصوفية كالشطح، الحال، الحضرة،... إنّما هو من قبيل الإفادة الشعرية من معجم اللّغة الصوفي؛ ليحمّل الشعر أبعادا جديدة متجددة فلا عرفانية في الإبداع بل ثمة فيض ووجد، للوصول إلى التجلي الشعري حيث تتدرج في الذات في المعرفة الشعرية التي تبدأ بالبحث والسؤال وتنتهي إليه.

-فإعادة اكتشاف التجربة الصوفية بهذا الوعي والإفادة منها بهذا الشكل، جعل من النص الصوفي المنطلق نحو إرساء مفهوم الكتابة المفتوحة، التي ساهمت في تقديم النص الشعري البنيسي في مواسم الشرق بطريقة مغايرة غير التي ألفها القارئ، ما أنتج نصوصا تفرض أسلوب وطريقة قراءتها، كما يجب التعامل معها معاملة النص الصوفي فقبل فهم الكلمات والعبارات لابد أن ننتبه للإشارات؛ لأنه بصدد الكشف عن موقف رؤيوي، لهذا تميّزت النصوص الشعرية في الديوان بالغموض لأنه ينقل تجربة تخوض في المجهول.

-من خلال الوقوف على أبعاد الكتابة الشعرية نجد أنّ هدف بنيس من جعل الكتابة بنية روحية إنما لتحرير النص من إطاره المعرفي الماضي والحاضر فلا وجود لممارسة إبداعية قائمة على أسس معرفية سابقة تلقن للشاعر، وإنّما هي استقصاء بلا نهاية، لمعرفة شعرية إبداعية وليدة اللحظة المتفجرة التي لا حدود لها، ما ينفي وجود قراءة أخيرة نهائية لما يقوله النص، هكذا يعلمنا بنيس الانصات لما يريد الخطاب الشعري قوله، وكيفية تلقي هذه المعرفة الأدبية الجمالية.

-تكشف لنا شعرية العنوان في ديوان نبيذ عن بعث تجربة شعرية ذات بنية روحية للتعبير عن هذا القلق الوجودي والتمرد على الواقع ونفي المتعاليات وهدم المقدس والأنموذج الشعري الراسخ، كما يسعى إلى إعادة اكتشاف أسرار التجربة الصوفية بوعي، ومن ثم الإفادة منها شعرا.

-كشف لنا ديوان نبيذ قيد الدراسة عن ارتباط المعرفة الحقيقة في التجربة الصوفية بالذات العارفة، التي تسعى إلى القبض على ما يمكن أن يكون ذلك الغامض اللاّمتناهي، وهي الرؤيا نفسها التي انطلقت منها التجربة الشعرية البنيسية، مع الحفاظ على خصوصية الشعر، الذي

يستخدم بنية اللّغة لنسج جملة من العلاقات التي تعتمد على الإشارة، لتصبح الشعرية لا شكلا من أشكال التعبير فحسب بل شكل من أشكال الوجود.

–يتبن لنا من خلال لغة الديوان أنّ الكتابة وحدها قادرة على إعادة اللّغة إلى فطرتها وطفولتها منفتحة على الاحتمالات، كونها الفعل الخلاّق للعالم الشعري ببعد الزمكاني، لذا يشحنها بنيس بطاقة صوفية وقد انمحت معانيها المعجمية، إلى جانب الذات الخلاقة التي تملك مكنة التجدد؛

– ترفض نصوص الديوان الرضوخ لجبرية المتتاليات حيث تقوم بإبدال نمطية بنية الزمن النحوي، فتتشابك الأزمنة للتفجر في الزمن الحاضر يحمل دلالة الاستمرارية، حيث يحافظ على التجربة بكل حرارته وتوهجها، كما تتشابك الضمائر لتستمد الكتابة من بنية الحضور قوتها فترى الأشياء بعين ثالثة، لتصبح الكتابة عند بنيس ذات رؤيا تتشكل لحظة الكتابة نفسها.

– تقوم بنية اللغة في ديوان نبيذ على الإبدال النصي من خلال محو الثنائيات الضدية والعمل على حجب المعنى، فقد عمد الشاعر إلى تسطيح المفردات الصوفية بمعانيها ولم تعد تشكل الغرابة أحد أعراضها، كأن اللّغة تنقلب على نفسها فما تشير إليه دوالها لا يمكن الركون إليه ضمن علاقة بين الدال بمدلوله، والتي تبدو عاجزة وواقعة في عمى التظليل واللاّمعقولية؛ لأنّها تشير إلى المغيّب.

– تتأرجح الذات بين بنية الحضور والغياب لترسم إيقاعها الخاص، حيث تكون بنية الثاني مطوية في الأول، من هنا يمكن أن ندرك الأبعاد الجديدة التي تحملها العبارة والكلمة في نصوص تهتدي بلغة غير اللّغة الشعرية المشتركة، حيث يروم محمد بنيس فتح أفق الأثر على رؤى وتأويلات متعددة، كأن النص الواحد يمكن إعادة كتابته ألاف المرات بمعاني مختلفة منطلقها نص الأول، لتصل الكتابة إلى خلق توتر داخل لغتها.

– ينتصر الإيقاع في ديوان نبيذ ليجعل من الكتابة كتلة تتكاثف فيما بنية اللغة والذات كجسد واحد يسعى لتدمير التراتب المانوي فلا تخضع لجبرية المتتاليات، فيجعل بنيس من اللغة مصدرا تتولد منه المعاني لا مخزنا لها.

– الغموض في ديوان "**مواسم الشرق**" و"**نبيذ**" ليس سببه المصطلحات المستمدة من الحقل المعرفي الصوفي، وإنما من الإبدالات والدلالة التي تستقر في صميم الأشياء عن طريق ممارسة الإبدال النصي، ومحاولة بثّ الوعي الذي يملك إرادة التغيير والتي لا يمكن الوصول إلى كنهه إلا بتفكيك الكتابة وفهم جدوى المعنى الشعري فهما عميقا، ليخلق الشعر كينونته الخاصة، خاصة وأنّ التفكيك لا يقوم على استعادة المعاني المخفية في النص واظهارها إنما يقوم على إنتاج المعاني الممكنة.

– انفتحت الكتابة على التشكيل الهندسي في ديوان "**هبة الفراغ**" الذي انتقل بالشعرية العربية من الثقافة السمعية إلى البصرية، حيث احترفت ملء اللا موجود بالوجود اللامتناهي لا يلمسه إلا من تمرّس في الصمت.

– لقد تغيرت طريقة التعامل مع الصفحة أو فضاء الكتابة ليتلاشى مفهوم البيت الشعري بناء ومعنى، وحل محله مفهوم الكتابة، التي تنزع للتشظي والتفتت والاهتمام بهندستها وتشكيلها، لتنتقل الذات من منطقة الراحة والاستقرار، إلى التحفيز والبحث عن تصور بصري لفضاء المكان، ما استطاع التأسيس لممارسة نصية أدت إلى إبدال عملي تجاوز المعلوم، لهذا لا تعد الكتابة الشعرية تطورا بل إبدالا وانتقالا من الشكل المغلق النهائي إلى آخر منفتح لانهائي.

– يتشكل النص الشعري الحداثي في "**هبة الفراغ**" بتظافر مجموعة من المعطيات اللّغوية وغير اللّغوية، يؤدي كل معطى دوره لكي تكتمل ملامح الكتابة فنيا وفكريا، الإبدال يحركها في ذلك السؤال الذي لا ينتهي، فالإيقاع البصري يراهن على بلاغة البياض والعناصر التشكيلية، حيث يشتغل الفراغ أو البياض بالتوازي مع السواد أو الخط، لفتح فضاءات مختلفة أين أصبحت لعبة الكتابة بين الخواء والامتلاء تقنية أساسية في الكتابة.

– لا يمكن بأي حال الفصل بين البياض والسواد عند قراءة القصائد فكلاهما وجهين لعملة واحدة تسعى لبناء نظام سيميائي ينحو بها نحو بلاغة شعرية جديدة هي بلاغة المحو.

– أبانت قصائد "**هبة الفراغ**" عل معمار هندسي متمايز بين المثلث والمثلث المقلوب المربع ... أسهمت في إخراج نصّها متشكلا في هيئة غير مألوفة، ما أسهم بشكل رئيسي في

إنتاج الدلالة وفق معطيات مغايرة، فلكل نص شعري دلالة خاصة تستدعي بالضرورة تشكيلا خاصا لا يكون خادما لها فحسب بل أساسيا في بناء المعاني.

– وضع انتفاء علامات الترقيم القارئ في مواجهة مع الكتابة ليصبح المتلقي شريكا والمبدع في إنتاج الدلالة.

– لهذا لم يكن التحديث في الشعر في كل من ديوان "**مواسم الشرق**" و"**نبيذ**" و"**هبة الفراغ**" خرقا للمعتاد من أجل فعل الخرق ذاته ولا انغماسا في الآني، بل هي لحظة تتقد فيها الحياة ويصبح الإبداع شعلة لا يمكن إخمادها، جمرته الحاضر ويستمر في المستقبل حاملا وعي الماضي، فقد وطد بنيس علاقة الشعر بالمبدأ الصوفي باعتباره تأسيسا لعالم ونظام داخلي، بحثا عن النظام الروحي اللاّ مرئي، وهي الرؤيا نفسها التي انطلق منها بنيس، فأخذ هذا الجوهر ليجعل من الشعر نهرا منطلقا لا تكبحه اللّغة والتشكيل، فأسس هذا الرفض فكرة استكشاف المجهول والعالم المطلق الذي لا قيود فيه، والاعتماد على الحدس والسفر الدائم ليأخذ بنيس هذه المعاني ويطوعها شعرا، لا كشكل من أشكال التعبير وإنما كممارسة إبداعية خاضعة لتصور الذات المبدعة، لتكون تجربة شعرية مأخوذة بالكشف عن عوالم لم يطأها الشعر من قبل تشكيلا بصريا ورؤيا.

–هكذا استطاع بنيس نقل التجربة الشعرية من حدود فضائها الجمالي الأدبي إلى آخر معرفي إبداعي لا نهائي يراهن على المطلق، ليشكل علامة فارقة في تاريخ الشعر والذائقة العربية، فمن خلال الدواوين قيد الدراسة، تبيّن قدرة الشعر على الخلق اللانهائي فمهمته لم تعد في أن يفهم، بل أن يوحي فلا تحمل الكتابة على كاهلها مهمة نقل المعنى، بل خلق كيان من طاقة منفتحة دون توفير معنى واضح للمتلقي، وخلق رموز شعرية خاصة تظل بعيدة عن الفهم المتاح، والمعنى الجاهز وما فتح المجال أمام إدراك جديد ومتميز في الوقت ذاته ما يجعل للشعر منطقه الخاص به، ورؤيا حبلى بالتحول وهو السبيل الوحيد لجعل جذوة الشعر متقدة دائما.

إذا كان الشعر نارا أزلية لا تخمد، والكتابة إمكان واحتمال بعيدة عن الثبات والاستقرار فالبحث لن ينتهي إلا ليبدأ من جديد فاتحا الباب أمام أسئلة عميقة ومتشعبة.

قائمة

المصادر والمراجع

*** القرآن الكريم، رواية ورش.**

قائمة المصادر والمراجع

1- المصادر

1) بنيس محمد، **الأعمال الشعرية، ديوان مواسم الشرق**، ج1، دار توبقال، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2002.

2) بنيس محمد، **الأعمال الشعرية، ديوان هبة الفراغ**، ج2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2002.

3) بنيس محمد، **ديوان نبيذ**، دار الريس، بيروت، لبنان، ط1، 2003.

2- المراجع باللغة العربية

4) إبراهيم عبد الله، الغانمي سعيد، علي عواد، **معرفة الآخر، مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1996.

5) الأحمر فيصل، **معجم السيميائيات**، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

6) أدونيس، **الثابت والمتحول بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، ج4 صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري**، دار العودة بيروت، ط2، 1979.

7) أدونيس، **الشعرية العربية**، دار الآداب بيروت، ط2، 1989.

8) أدونيس، **كلام البدايات**، دار الآداب، بيروت لبنان، ط1، 1989.

9) أدونيس، **النص القرآني وآفاق الكتابة**، دار الآداب بيروت، لبنان، ط1، 1993.

10) أدونيس، **سياسة الشعر**، دار الآداب بيروت، ط2، 1996.

11) أدونيس، **زمن الشعر**، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط6، 2005.

12) أدونيس، **الصوفية والسريالية**، دار الساقي، بيروت، ط3، 2006.

13) أدونيس، **مقدمة للشعر العربي**، دار الساقي بيروت لبنان، د.ط، 2009.

14) إسماعيل عز الدين، **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، دار العودة بيروت، لبنان، ط3، 1981.

15) بارة عبد الغني، **إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مقاربة حوارية في الأصول المعرفية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط، 2005.

16) البازعي سعد والرويلي ميجان ، **دليل الناقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي بيروت الدار البيضاء، ط3، 2002.

17) باشا أحمد زكي، **الترقيم وعلاماته في اللّغة العربية**، مكتبة التوعية الإسلامية، مصر، ط2، 1988.

18) بدوي عبد الرحمان، **الموسوعة الفلسفية ج2**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت لبنان، ط1، 1984.

19) برادبري مالكولم ومكفارلين جيمس، **حركة الحداثة**، ج1، عيسى سمعان، منشورات وزارة الثقافة، دمشق–سوريا، د.ط، 1998.

20) بلبلداوي أحمد، **حاشية على بيان الكتابة**، المحرر الثقافي، 1981.

21) بلحاج كاملي، **أثر التراث الشعبي في تشكيل القصيدة العربية المعاصرة (قراءة في المكونات والأصول)**، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 2004.

22) بن سلامة رجاء، **العشق والكتابة**، منشورات الجمل، كولونيا، ألمانيا، ط1، 2003.

23) بنيس محمد، **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية**، دار العودة –بيروت، ط1، 1987.

24) بنيس محمد، **حداثة السؤال**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1988.

25) بنيس محمد، **الشعر المعاصر**، دار توبقال، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1990.

26) بنيس محمد، **كتابة المحو**، دار توبقال، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1994.

27) بنيس محمد، **الحق في الشعر**، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 2007.

28) بنيس محمد، **كلام الجسد**، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 2010.

29) بنيس محمد، **الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، التقليدية**، ج1، دار توبقال الدار البيضاء، ط3، 2014.

30) بنيس محمد، **الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، الرومانسية العربية**، ج2، دار توبقال الدار البيضاء، ط3، 2014.

31) بنيس محمد، **الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاته، الشعر المعاصر**، ج3، دار توبقال الدار البيضاء، ط4، 2014.

32) بنيس محمد، **الشعر العربي الحديث بنياته وإبدالاتها، مساءلة الحداثة**، ج4، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط3، 2014.

33) بوسريف صلاح، **رهانات الحداثة**، أفق لأشكال محتملة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، د.ط، 2001.

34) بوسريف صلاح، **فخاخ المعنى، قراءات في الشعر المغربي المعاصر**، دار الثقافة الدار البيضاء، د.ط، 2001.

35) بوسريف صلاح، **حداثة الكتابة في الشعر العربي المعاصر**، إفريقيا الشرق، المغرب، د.ط، 2012.

36) بومدين كروم، **أبو الحسن الشيشري الصوفي الجوّال، حياته وشعره**، دار النشر التوفيقية، الجزائر، ط1، 2011.

37) بوهرهر حبيب، **تشكل الموقف النقدي عند أدونيس ونزار قباني**، عالم الكتاب العربي، عمان، الأردن، ط1، 2008.

38) تاوريريت بشير تاوريريت، **الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي وأفق النظرية الشعرية**، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع دمشق، سوريا، ط1، 2008.

39) التلاوي محمد نجيب، **القصيدة التشكيلية في الشعر العربي**، الهيئة المصرية العامة، د.ط، 1998.

40) ثامر فاضل، **اللّغة الثانية (في إشكالية المنهج والنظرية والتطبيق في الخطاب النقدي الحديث)**، بيروت لبنان، ط1، 1994.

41) الجابري محمد عابد، **إشكاليات الفكر العربي المعاصر**، مركز دراسات الواحة العربية، بيروت، لبنان، ط3، 2000.

42) الجزار محمد فكري، **العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي**، الهيئة المصرية للكتاب مصر، ط1، 1998.

43) جلاوجي عز الدين، **العشق المقدنس**، دار الروائع للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2014.

44) الجيوسي خضراء سلمى، **الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث**، منشورات مركز دراسات الوحدة العربية، ط2، 2007.

45) حداد قاسم، **ليس بهذا الشكل ولا بشكل آخر**، دار قرطاس للنشر، الكويت، د.ط، 1997.

46) حرب علي، **هكذا أقرأ ما بعد التفكيك**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.

47) حسان تمام، **اللّغة العربية معناها ومبناها**، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، د.ط، 1994.

48) الحسن أحمد بن فارس بن زكريا، **مقاييس اللّغة، تحقيق عبد السلام محمد هارون**، ج1، دار الفكر، القاهرة، د.ط، د.ت.

49) أبو حسن عباس، **النحو الوافي**، ج 1، دار المعارف، القاهرة، د.ط، 1985.

50) الحفني عبد المنعم، **الموسوعة الصوفية**، دار الرشد، القاهرة، ط1، 1992.

51) الحكيم سعاد، **المعجم الصوفي الحكمة في حدود الكلمة**، ندرة للطباعة والنشر، ط1، 1981.

52) الحمد تركي، **الثقافة العربية أمام تحديات التغيير**، دار الساقي، بيروت لبنان، ط1، 1993.

53) حمدي أيمن، **قاموس مصطلحات الصوفية دراسة تراثية مع شرح اصطلاحات أهل الصفاء من كلام خاتم لأولياء**، دار قباء للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، د.ط، 2000.

54) حمر العين خيرة، **جدل الحداثة في نقد الشعر العربي**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، د.ط، 1996.

55) حمود إبراهيم، **جماليات الصمت في أصل المخفي والمكبوت**، مركز الإنماء الحضاري، دمشق، ط1، 2002.

56) حمودة عبد العزيز، **المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك**، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، 1998.

57) حمودة عبد العزيز، **المرايا المقعرة نحو نظرية نقدية عربية**، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، د.ط، 2001.

58) حمودة ماجدة، **النقد الأدبي الفلسطيني**، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، ط1، 1992.

59) الخال يوسف، **الحداثة في الشعر**، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت– لبنان، ط1، 1978.

60) خضر عادل، **الأدب عند العرب**، منشورات كلية الآداب بمنوبة، دار سحر للنشر، تونس، 2004.

61) خضر ناظم عودة، **الأصول المعرفية لنظرية التلقي**، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 1997.

62) خلال مصطفى، **الحداثة ونقد الأيديولوجيا الأصولية**، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، ط1، 2007.

63) الخلايلة خليل محمد، **بنائية اللّغة الشعرية**، عالم الكتب الحديث، الأردن، د.ط، 2004.

64) خياط سلام، **إقرأ، صناعة الكتابة وأسرار اللّغة**، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1999.

65) داغر شربل، **الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصي**، دار توبقال، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1988.

66) داغر شربل، **القصيدة والزمن، الخروج من الواحدية التمامية**، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2015.

67) راجع سامية، **تجليات الحداثة الشعرية في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي**، عالم الكتب الحديث، إربد الأردن، ط1، 2010.

68) الراشدي شامي جميل عامر، **النص الصوفي دراسة تفكيكية في نصوص أبو يزيد البسطامي نموذجا**، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، 2014.

69) رومية وهب أحمد، **شعرنا القديم والنقد الجديد**، سلسلة عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت د.ط، 1996.

70) الرويني عبلة، **سيرة أمل دنقل**، دار سعاد الصباح، القاهرة، ط1، 1992.

71) زايد عشري علي، **استدعاء الشخصيات التراثية**، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ط، 1997.

72) زايد عشري علي، **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**، مكتبة ابن سينا للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط4، 2002.

73) الزبيدي قاسم علي، **درامية النص الشعري الحديث، دراسة في شعر صلاح عبد الصبور وعبد العزيز المقالح**، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق سوريا، ط1، 2009.

74) زدادقة سفيان، **الحقيقة والسراب قراءة في البعد الصوفي عند أدونيس مرجعا وممارسة**، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2008.

75) زراقط عبد المجيد، **الحداثة في النقد العربي المعاصر**، دار الحرف العربي بيروت– لبنان، ط1، 1991.

76) زكي أبو حميدة صلاح محمد، **الخطاب الشعري عند محمود درويش؛ دراسة أسلوبية**، مطبعة المقداد، غزّة، ط1، 2000.

77) الزوبي ممدوح، **معجم الصوفية**، دار الجيل بيروت، ط1، 2004.

78) زيادة جودت رضوان، **صدى الحداثة ما بعد الحداثة في زمنها القادم**، المركز الثقافي العربي، د.ط، 2003.

79) زيدان حسين، **شاهد الثلث الأخير، قصائد ويليها عودة حي بن يقضان ونهار لأهل الكهف**، اتحاد الكتاب الجزائريين دار هومة، الجزائر، ط1، 2002.

80) سحر سامي، **شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1، 2005.

81) سعدوني هند، **قراءة سيميائية لقصيدة مدينتي**، ضمن كتاب: سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين لعبد الله حمادي، دار هومة، الجزائر، ط1، 2002.

82) سعدييف أرثور وسلوم توفيق، **الفلسفة العربية الإسلامية الكلام والمشائية والتصوف**، دار الفرابي، بيروت– لبنان، ط1، 2000.

83) سعيد خالدة، **في البدء كان المثنى**، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط1، 2009.

84) سويدان سامي، **جسور الحداثة المعلقة، من ظواهر الإبداع في الرواية والشعر والمسرح**، دار الآداب، د.ط، 1997.

85) شكري محمد عياد، **المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين**، سلسلة عالم المعرفة المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د.ط، 1993.

86) الشنتوف عز الدّين، **محمد بنيس، محمود درويش في المقاومة المتعددة**، سلسلة المعرفة الأدبية، د.ط، 2014.

87) الشيخ محمد والطائري ياسر، **مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة، حوارات منتقاة من الفكر الألماني المعاصر**، دار الطليعة بيروت، لبنان، ط1، 1996.

88) الشيكر محمد، **هايدغر وسؤال الحداثة**، إفريقيا الشرق، المغرب، ط1، 2006.

89) صالح موسى بشرى، **نظرية التلقي أصول وتطبيقات**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2004.

90) صالح موسى بشرى، **نظرية التلقي**، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، د.ط، 2012.

91) صالح يحي الشيخ، **حداثة التراث تراثية الحداثة، قراءة في السرد والتناص والفضاء الطباعي**، دار الفائز للطباعة والنشر، الجزائر، ط1، 2009.

92) الصفراني محمد، **التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004)**، النادي الأدبي بالرياض، الدار البيضاء بيروت، ط 1، 2008.

93) صليبا جميل، **المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية**، ج2، دار الكتاب اللبناني، بيروت لبنان، د.ط، 1982.

94) صمادي عثمان امتنان، **شعر سعدي يوسف دراسة تحليلية**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، د.ط، 2001.

95) الطوسي أبو نصر السراج، **اللّمع في التصوف**. تح: تقديم عبد الحليم محمود وطه عبر الباقي. (د.ط). مصر: دار الكتب الحديثة، د.ط، 1960.

96) عبد الجليل عبد القادر، **علم اللّسانيات الحديثة**، دار صفاء للطباعة والنشر والتوزيع، عمان، 2002.

97) عبد الرزاق محمود، **المعجم الصوفي**، دار العلوم. جامعة القاهرة، مصر، د.ط، 2014.

98) عبد الصبور صلاح، **الأعمال الكاملة، ج9، أقول لكم عن الشعر**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993.

99) عبد الصبور صلاح، **حياتي في الشعر**، دار العودة، بيروت، د.ط، 1996.

100) عبد الفتاح كاميليا، **الأصولية والحداثة في شعر حسن محمد حسن الزهراوي دراسة تحليلية نقدية**، دار المطبوعات الجامعية جورج عوض، الإسكندرية، مصر، د.ط، 2009.

101) عبد الله حسن محمد، **مداخل النقد الأدبي الحديث**، دار المصرية السعودية للنشر والتوزيع، ط1، 2005.

102) عبد المطلب محمد، **بناء الأسلوب في الشعر حداثة التكوين البديعي**، دار المعارف، القاهرة–مصر، ط2، 1995.

103) عبد النور جبور، **المعجم الأدبي**، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1984.

104) العجم رفيق، **مصطلحات التّصوف الإسلامي**، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1999.

105) ابن عربي محيي الدين، **الإسرا إلى المقام الأسري أو كتاب المعراج**، تحقيق وشرح: سعاد الحكيم، دندرة للطباعة والنشر، بيروت لبنان، ط1، 1988.

106) ابن عربي محيي الدين، **الفتوحات المكية**، المجلس الأعلى للثقافة، دار المعرفة بيروت لبنان، د.ط، د.ت.

107) ابن عربي محيي الدين، **ذخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق**، نظارة المعارف، بيروت، د.ط، 1213هـ.

108) عصفور جابر، **الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1992.

109) العلاق علي جعفر، **في حداثة النص الشعري**، دار فضاءات، عمان، ط3، 2013.

110) عمر أوكان، **دلائل الاملاء وأسرار الترقيم**، إفريقيا الشرق، طرابلس، ط1، 2002.

111) العوادي عدنان حسين، **الشعر الصوفي حتى أفول بغداد وظهور الغزالي**، دار الشؤون الثقافية العامة، د.ط، 1967.

112) عودة يوسف أمين، **تجليات الشعر الصوفي، قراءة في الأحوال والمقامات**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2001.

113) عياشي منذر، **الكتابة الثانية وفاتحة المتعة**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1988.

114) عيد صابر محمد، **إشكالية التعبير الشعري وكفاءة التأويل، –تجربة في القراءة الجمالية–**، وزارة الثقافة الأردنية، عمان دمشق، ط1، 2007.

115) عيد ميخائيل، **أسئلة الحداثة بين الواقع والشطح**، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، د.ط، 1998.

116) العيد يمنى، **في القول الشعري**، دار توبقال، الدار البيضاء المغرب، ط1، 1987.

117) العيد يمنى، **الكتابة تحول في التحوّل، الكتابة تحول في التحوّل مقاربة للكتابة الأدبية في زمن الحرب اللبنانية**، دار الآداب، بيروت، ط1، 1990.

118) عيلان عمر، **النقد العربي الجديد، مقارنة في نقد النقد**، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، ط1، 2010.

119) الغذامي عبد الله، **الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة– مصر، ط4، 1998.

120) الغذامي عبد الله، **تأنيث القصيدة العربية والقارئ المختلف**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2005.

121) الغذامي عبد الله، **تشريح النص مقاربة تشريحية لنصوص شعرية معاصرة**، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب، ط2، 2006.

122) غنيمي هلال محمد، **النقد الأدبي الحديث**، دار العودة بيروت، لبنان، د.ط، 1973.

123) غنيمي هلال محمد، **الأدب المقارن نهضة مصر**، الفجالة، القاهرة مصر ط3، 2001.

124) ابن فارس، **مقاييس اللّغة**، تح عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، القاهرة، د.ط، 1992.

125) فتوح محمد، **الرمزية والرمز**، دار المعارف، ط3، 1984.

126) فضل صلاح، **أساليب الشعرية المعاصرة**، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995.

127) فضل صلاح، **أشكال التخيّل**، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمات، مصر، ط1، 1996.

128) الفقي إبراهيم صبحي، **علم اللّغة النصي ربين النظرية والتطبيق (دراسة تطبيقية على السور المكية)**، ج1، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2000.

129) فيدوح عبد القاهر، **إرادة التأويل ومدارج معنى الشعر**، صفحات للدراسة والنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2009.

130) قباوة فخر الدين، **علامات الترقيم في اللّغة العربية**، دار الملتقى، حلب سوريا، ط1، 2007.

131) القشيري بن هوازن عبد الكريم، **الرسالة القشيرية في التصوف**، تح: معروف زريق، دار الجيل، بيروت، ط2، 1990.

132) قطوس بسام، **سيميائية العنوان**، مطبوعات المكتبة الوطنية، عمان، الأردن، ط1، 2001.

133) القعود عبد الرحمان، **الإلهام في شعر الحداثة (العوامل والمظاهر وآليات التأويل)**، مطابع السياسة، الكويت، د.ط، 2002.

134) الكركي خالد، **الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث**، دار الجيل بيروت لبنان، ط1، 1989.

135) الكشاني عبد الرزاق، **معجم اصطلاحات الصوفية**، تح: عبد العال شاهين، دار المنار، القاهرة، ط1.

136) الكلباذي محمد أبو بكر، **التعرف لمذهب أهل التصوف**، تحقيق: أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط1، 1993.

137) الماكري محمد، **الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1991.

138) المسدي عبد السلام، **النقد والحداثة**، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت لبنان، ط1، 1983.

139) المسدي عبد السلام، **قضية البنيوية دراسة ونماذج**، دار الجنوب للنشر، تونس د.ط، 1995.

140) المسعدي محمود، **حدّث أبو هريرة قال...**، تقديم: توفيق بكّار، دار الجنوب، د.ط، 2015.

141) مسعود جبران، **معجم الرائد**، دار العلم للملايين، بيروت، ط7، 1992.

142) المصعبي ضحى، **الكتابة والتناص في "كتاب الحب" لمحمد بنيس**، الدار التونسية للكتاب، ط1، 2014.

143) مغنية جواد محمد، **معالم الفلسفة الإسلامية نظرات في التصوف والكرامات**، مكتبة الهلال، بيروت، ط3، 1982.

144) ابن منظور، **لسان العرب**، تحقيق: عبد الله عبد الكبير وآخرون، مادة بدل، مج1، ج4، دار المعارف القاهرة، د.ط، د.ت.

145) ناوري يوسف، **الشعر الحديث في المغرب**، ج2، دار توبقال الدار البيضاء المغرب، ط1، 2006.

146) النحوي عدنان علي رضا، **تقويم نظرية الحداثة**، دار النحوي للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1992.

147) نصر جودت عاطف، **الرمز الشعري عند الصوفي**، دار الأندلس بيروت، لبنان ط3، 1983.

148) النفري محمد عبد الجبار، **المواقف والمخاطبات**، دار الكتب المصرية، القاهرة، د.ط، 1934.

149) هدارة محمد مصطفى، **دراسات في الأدب العربي الحديث**، دار العلوم العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1990.

150) هيمة عبد الحميد، **البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر "شعر الشباب نموذجا"**، مطبعة هومة الجزائر، ط1 1998.

151) الورقي السعيد، **لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها الفنية وطاقتها الإبداعية**، دار المعرفة الجامعية الإسكندرية مصر د.ط 2005.

152) وغليسي يوسف، **إشكالية المصطلح في خطاب النقد الجديد**، دار العلوم ناشرون، منشورات الاختلاف بيروت/ الجزائر، ط1، 2008.

153) وهبة مراد، **المعجم الفلسفي**، دار قباء الحديثة، القاهرة، ط5، 2007.

154) يحياوي رشيد، **الشعر العربي الحديث**، دراسة في المنجز النصي، إفريقيا الشرق، المغرب، لبنان، د.ط، 1998.

155) يقطين سعيد، **القراءة والتجربة**، دار الثقافة الدار البيضاء، المغرب ط1، 1985.

156) يونس وضحى، **القضايا النقدية في النثر الصوفي حتى القرن السابع عشر الهجري**، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق سوريا، ط1، 2015.

3- المراجع المترجمة

157) إفيتش ميلكا، **اتجاهات البحث اللساني**، تر: سعد عبد العزيز مصلوع ووفاء كامل فايد، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، 2000.

158) ألن نيكلسون رينولد، **في التصوف الاسلامي**، تر: أبو العلا عفيفي، مطبعة لجنة للتأليف والترجمة والنشر، القاهرة، د.ط، 1947.

159) إيفانكوس خوسيه ماريا، **نظرية اللّغة الأدبية**، تر: حامد أبو أحمد، مكتبة غريب القاهرة، د.ط، 1992.

160) إيكو أمبرتو، **الأثر المفتوح**، تر: بو علي عبد الرحمان، دار الحوار، سوريا، ط2، 2001.

161) بارت رولان، **لذة النص**، تر: فؤاد صفا والحسين سحبان، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 2001.

162) بارت رولان، **نظرية النص**، تر: المنجي الشملي وعبد الله صولة ومحمد القاضي، حوليات الجامعة التونسية، تونس، جامعة الآداب، 1988.

163) برنار سوزان، **قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا**، تر: مغامس زهير مجيد، مراجعة: الطاهر علي جواد، مؤسسة الأهرام للنشر والتوزيع، القاهرة، د.ط، 1999.

164) بروك بيتر، إيجيلتون تيري، إلين كيس سو، وآخرون، **التفسير والتفكيك والايديولوجيا**، تر: نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، د.ط، 2000.

165) ت.س إليوط، **مقالات في النقد الأدبي**، تر: لطيفة الزيات، دار الجيل للطباعة، القاهرة، د.ط، د.ت.

166) تزفيتان تودوروف، **الشعرية**، تر: شكري المبخوت ورجاء سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء المغرب، د.ط، 1987.

167) تودوروف بارثو وآخرون، **نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية التلقي**، تر: عبد الرحمان بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 2003.

168) تورين آلان ، **نقد الحداثة**، تر: أحمد مغيث، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة–مصر، د.ط، 1997.

169) جورج غادامير هانس، **فلسفة التأويل الأصول المبادئ الأهداف**، تر: محمد شوقي الزين، بيروت، الجزائر، الدار العربية للعلوم الاختلاف، المركز الثقافي، ط2، 2006.

170) خرباستيكوم، **ذات الكاتبة الإبداعية وتطور الأدب**، تر: نوفل نيوف وعاطف أبو حمزة، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، د.ط، 1980.

171) الخطيبي عبد الكبير، **نحو فكر مغاير**، تر: عبد السلام بنعبد العالي، وزارة الثقافة والفنون والتراث، قطر، د.ط، 2013.

172) دريدا جاك، **صيدلية أفلاطون**، تر: كاظم جهاد، سلسلة لزوميات المقال، دار الجنوب، للنشر، تونس، 1998.

173) دريدا جاك، **الكتابة والاختلاف**، تر: كاظم جهاد، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2000.

174) دريدا جاك، **أركو لوجيا التوهم، انطباع فرويدي**، تر: عزيز توما وإبراهيم محمود، مركز الانماء الحضاري، ط1، 2005.

175) دريدا جاك، **الصوت والظاهرة مدخل إلى مسألة العلامة في فينومينولوجيا هوسرل**، تر: فتحي إنقزو، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط1، 2005.

176) دريدا جاك، **انفعالات**، تر: عزيز توما، تقديم: إبراهيم حمود، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2005.

177) دريدا جاك، **في علم الكتابة**، تر: أحمد مغيث ومنى طلبة، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط2، 2008.

178) دريدا جاك، **المهماز، أساليب نيتشه**، تر: عزيز توما، تقديم: إبراهيم محمود، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 2010.

179) دريدا جاك، **عن الحق في الفلسفة**، تر: عز الدين الخطابي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، د.ط، 2010.

180) دريدا جاك، **استراتيجية تفكيك الميتافيزيقيا، حول الجامعة والسلطة والعنف والعقل والجنون والاختلاف والترجمة واللّغة**، تر: عز الدين الخطابي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2013.

181) دريدا جاك، **في الروح هايدجر والسؤال**، تر: عماد نبيل، دار الفرابي، بيروت لبنان، ط1، 2013.

182) رونس هنري وآخرون، **مواقع حوارات مع جاك دريدا**، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء المغرب، ط1 1992.

183) ريكور بول، **نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى**، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، د.ط، 2006.

184) سارتر جان بول، **الوجود والعدم "بحث في الأنطولوجيا الظاهراتية"**، تر: عبد الرحمان بدوي، دار الآداب، بيروت، ط1، 1966.

185) سبيفاك جايتريا ونوريس كريستوفر، **صور دريدا ثلاث مقالات عن التفكيك**، تر: حسام نايل، مراجعة وتقديم: ماهر شفيق فريد، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، د.ط، 2002.

186) ستانفورد و.ب، شولز روبيرت، نوريس كريستوف وآخرون، **المرآة والخارطة، دراسات في نظرية الأدب والنقد الأدبي**، تر: سهيل نجم، دار نينوى للنشر، دمشق، سوريا، ط1، 2001.

187) شورون جاك، **الموت في الفكر الغربي** تر: كامل يوسف حسين، مراجعة: إمام عبد الفتاح إمام، عالم المعرفة، د.ط، 1984.

188) فرويد سيغموند، **الهذيان والأحلام في الفن**، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، د.ت.

189) كريستيفا جوليا، **علم النص**، تر: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 1992.

190) كلر جوناثان، **الشعرية البنيوية**، تر: السيد إمام، دار شرقيات لنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2000.

191) كوفمان سارة ولابورت روجي، **مدخل إلى فلسفة دريدا، تفكيك الميتافيزيقيا واستحضار الأثر**، تر: إدريس كثير وعز الدين الخطابي، ط2، 1994.

192) كوهين جون، **بنية اللّغة الشعرية**، تر: محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986.

193) لاكوف جورج وجونسون مارك، **الاستعارات التي نحيا بها**، تر: عبد المجيد جحفة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، د.ط، 1996.

194) ماكليش أرشيباك ، **الشعر والتجربة**، تر: سلمى خضراء الجيوسي، دار اليقظة العربية ومؤسسة فنكلين، بيروت، 1963.

195) نصر سيد حسن، **الصوفية بين الامس واليوم**، تر: كمال خليل اليازجي، الدار المتحدة للنشر، بيروت، 1975.

196) نيتشه فريديريك، **هذا الإنسان**، تر: مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار التنوير، ط1، 2005.

197) هابرماس، **القول الفلسفي للحداثة**، تر: فاطمة الجيوسي، منشورات وزارة الثقافة، دمشق سوريا، 1995.

198) وول ديفيد، **فلسفة بول ريكور (الوجود الزمان والسرد)**، تر: سعيد الغانمي، الدار البيضاء، المغرب، د.ط، 1999.

4- المراجع باللغة الأجنبية

199) F .De Saussure, **Cours de linguistique général,** ed payot, 1980.

200) G. Genette, **seuils**, ed du bseuil, paris, 1987.

201) Jacques Drrida, **LA Dissémination,** collection Tel quel, éd Seuil, 1972.

202) Karl Jaspers, Nietzsche : **introduction à sa philosophie**, Gallimard, Paris, 1978.

203) Michel Rondon, **Les couleur dans les activités humaines**, Imp. Paris, France, 1954.

204) Roman Jakobson, **Essais de linguistique générale 2**, éd de minuit, paris, 1977.

5- المجلات والدوريات

205) أدونيس، **بيان الكتابة**، مجلة مواقف، ع34، 1979.

206) باعش لمياء، **نظريات قراءة النص**، مجلة علامات في النقد، النادي الأدبي الثقافي، جدة، مارس 2001، مج10، ج39.

207) برادة محمد، **اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة**، مجلة فصول، القاهرة، المجلد الرابع، ع3، 1984.

208) البكاري كمال، **الهدم الحفر التفكيك نيتشه فوكو، دريدا**، مجلة كتابات معاصرة، مجلد 7، عدد25، 1995.

209) بوالفوس زهيرة، **التشكيل البصري في الشعر الجزائري المعاصر**، مجلة سر من رأى، كلية الآداب واللّغات، جامعة قسنطينة، الجزائر، مج11، ع 4.

210) بوطيب عبد العالي، **آليات الخطاب الإشهاري**، مجلة علامات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس، ع18، 2002.

211) ابن حميد رضا، **الخطاب الشعري الحديث من اللّغوي إلى التشكيل البصري**، مجلة فصول، ع2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996.

212) الحميري عبد الواسع أحمد، **الذات الشاعرة في شعر الحداثة العربية**، مجلة نزوى، ع11، يوليو 1997.

213) الخمليشي حورية، "**رمية نرد" ملارميه المغامرة الشعرية الجديدة**، مجلة أعناب، قطر، ع9، 2017.

214) درويش عبد الكريم، **فاعلية القارئ في إنتاج النص**، مجلة الكرمل، ع64، 2000.

215) أبو ديب كمال، **الوصف الحداثة السلطة النص**، مجلة فصول مج4، ع3، 1984.

216) راجع عبد الله، **الجنون المعقلن**، مجلة الثقافة الجديدة، ع19، المغرب، 1981.

217) رشام فيروز، **علامات الترقيم ودلالتها في نثر نزار قباني–السيرة الذاتية نموذجا–**، مجلة معارف، المركز الجامعي البويرة ع2، أفريل 2007.

218) بن زايد عمار، **النص والنهج**، مجلة معارف، المركز الجامعي البويرة، الجزائر، ع 1، 2006.

219) بن زيان محمد، **سيوف حروف الكتابة هامشيّ الصراخ جدل المتناهي واللامتناهي**، مجلة كتابات معاصرة، مجلد12، ع47، 2000.

220) سعيد خالدة، **الملامح الفكرية للحداثة**، مجلة فصول، مجلد 4، ع 3، القاهرة، 1984.

221) عبد الستار العوفي، **مقاربة تاريخية لعلامات الترقيم**، مجلة عالم الفكر، مج2، ع2، الكويت 1997.

222) عصفور جابر، **معنى الحداثة في الشعر المعاصر**، مجلة فصول، ج2، ع4، الهيئة المصرية للكتاب، 1984.

223) علي كاضم علي، **شعرية المجازي في البلاغة العربية**، مجلة جذور، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ع15، ديسمبر، 2003.

224) العمري محمد، **بلاغة المكتوب وتشكيل النص الشعري الحديث**، ج53، م14، مجلة علامات، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 2004.

225) غزّة عبد القادر، **مستويات اللّغة الصوفية عند محيي الدين بن عربي**، مجلة حوليات التراث، جامعة مستغانم الجزائر ع 10، 2010.

226) منير وليد، **التجريب في القصيدة المعاصرة**، مجلة فصول، مج16، ع1، 1971.

227) ويس أحمد محمد، **خصوصية الإيقاع الشعري**، مجلة عالم الفكر، ع2، مج32، 2003.

228) يحي حسب الله، **أمبرتو إيكو الجنة، المكتبة الفاتنة من الدرس السيميولوجي إلى اسم الوردة**، مجلة البحرين الثقافية، مج8، ع27، 2001.

6- الرسائل الجامعية

229) ثالث الحاج موسى، **مفهوم الجهة في اللّسانيات الحديثة، دراسة نظرية تطبيقية على اللّغة العربية**، رسالة مقدمة لنيل شهادة الماجستير، قسم اللّغة العربية وآدابها كلية الآداب جامعة الملك السعود، نوقشت تاريخ 1427/4/2.

230) عدوي حلمي عبد الله حسين، **ألفاظ المتصوفية، دراسة دلالية في أعمال ابن عربي الشعرية والنثرية**، قدمت هذه الدراسة لاستكمال درجة الماجستير في اللّغة العربية، جامعة النجاح الوطنية، فلسطين، ط1، د.ت.

231) بن عمر ميداني، **قصيدة النثر العربية المعاصرة، دراسة في الأنساق الثقافية**، رسالة دكتوراه، كلية الآداب واللغات جامعة قاصدي مرباح ورقلة، 2016-2017.

232) مناصري وفاء، **شعرية التمثيل البصري في الشعر العربي المعاصر "محمد بنيس أنموذجا"**، رسالة دكتوراه، كلية الأدب والفنون، قسم اللّغة العربية وآدابها جامعة وهران، 2013/2012.

7- المواقع الإلكترونية

233) الإمام أحمد بن عمر، **تفسير التأويلات النجمية في التفسير الإشاري الصوفي**، ضمن الموقع الإلكتروني https://www.altafsir.com

فهرس المحتويات

فهرس المحتويات

بسملة

إهداء

مقدمة ..... أ

مدخل

الكتابة الشعرية عند محمد بنيس البنية والإبدال

1- الحداثة الشعرية عند محمد بنيس..... 8

2- إبدال مفهوم البنية تأسيسا للكتابة الشعرية.....24

3- بنية التلقي وفاعلية التأويل.....42

الفصل الأول

الرؤيا ولانهائية الكتابة الشعرية في ديوان "مواسم الشرق"

1- قراءة في الموازيات النصية.....48

1-1- دلالة العنوان في ديوان "مواسم الشرق".....48

1-2- دلالات التجلي الشعري في ديوان "مواسم الشرق".....53

1-2-1- موسم الطريقة.....53

1-2-2- موسم الحال 69

1-2-3- موسم الحضرة/ موسم الموت 73

1-2-4- موسم الصّفات 76

1-2-5- موسم الشهادة.....82

1-2-6- موسم النّيل 86

1-2-7- موسم المشاهدة 89

1-2-8- موسم الواقعة..... 92
1-3- شعرية التصدير 96
1-4- شعرية الإهداء، استدعاء شخصية المتنبي 98
2- البعد الرؤيوي للتجربة الشعرية..... 101

الفصل الثاني

إبدال البناء الشعري في ديوان "تبيذ"

1- شعرية العنوان 108
2- شعرية الإيقاع 116
2-1- المتتاليات النصية..... 118
2-1-1- بنية الزمن النحوي 119
2-1-2- بنية الذات/ الضمير 131
2-2- بنية اللّغة، وديناميةالكتابة 140
2-2-1- محو الثنائيات الضدية 141
2-2-2- اللغة الشعرية وحجب المعنى 151

الفصل الثالث

التشكيل وبلاغة الصمت في ديوان "هبة الفراغ"

1-التشكيل الهندسي للدوال وبلاغة المحو 171
1-1-قراءة في عتبة العنوان 174
1-2- بنية المكان، والتنسيق الهندسي للدوال 182
1-2-1- المثلث، والمثلث المقلوب 184
1-2-2- المربع 193

1-2-3- المستطيل 196
1-2-4- التوازي بين عمودين 199
1-2-5- التشذير 201
1-2-6- علامات الترقيم بين الإثبات والنفي 212
أ- علامة الاستفهام 213
ب- علامة التعجب 219
ج- النقطة (.) 223
د- الفاصلة (،) 225
هـ- نقط التوتر (..) 227
و- المد النقطي (.....) 231
ز- نقط الحذف (...) 235
ح- النقطتان (:) 238
خاتمة 244
قائمة المصادر والمراجع 251
فهرس المحتويات 272
ملخص 276

ملخص

ملخص

يعتبر محمد بنيس من الشعراء الذين حملوا مشعل الحداثة بروح شرقية بعيدا عن الاستيلاب الغربي والانغماس في التراث العربي وإعادة الأنماط التقليدية، بل عمل على بعث روح التجدد في الكتابة الإبداعية باحثا عن شعرية عربية أصيلة فحملت دواوينه: مواسم الشرق ونبيذ وهبة الفراغ رؤيا صوفية، هذه الكتابة التي لا يخوض فيها المبدع تجربة صوفية إنما يستمد منها الرؤيا للخروج بالشعر من البنية الجمالية إلى بنية معرفية روحية، لتكون التجربة الشعرية مساءلة الشعرية العربية والذات الكاتبة والبحث عن وجه البياض للغة، فتصبح الكتابة نزعة حدسية كشفية لجوهر الأشياء وهو ما يضمن لها الخلود لتتجدد مع كل قراءة.

كما انفتحت هذه التجربة على التمثيل البصري الذي يراهن على بلاغة المحو الذي يعتبر استجابة للوعي بالمكان وفضاء الكتابة، أين يتواشج اللساني مع غير اللساني مع التركيز على التشكيل الهندسي للدوال وجمالية البياض، ليخرج بالشعر من ضيق الأنموذج إلى فضاء الإبداع لا لخلق قوانين تكبح جماح الشعر من جديد إنّما لخلق تعامل مغاير من حيث الإبداع والتلقي في خضم بنية بصرية.

من هنا سعى هذا البحث إلى الكشف عن بنية الكتابة الشعرية في الدواوين المختارة كمحاولة لتلمس خصائص الكتابة الشعرية البنيسية، من خلال تمثل وعي الذات الكاتبة بضرورة إبدال مفهوم البنية على مستوياتها المختلفة، أين جعل للشعر وعيه الخاص به، يقوم على الشطح في بناء تجربة إبداعية شعرية روحية قوامها الإبدال، ما يجعل النص الشعري مفتوحا على التلقي.

الكلمات المفتاحية: الحداثة، الكتابة، البنية، المحو، الإبدال، التشكيل.

Summary

Mohammed Bennis is considered one of the poets who carried the torch of modernity with an Eastern spirit, steering clear of Western appropriation and the immersion in Arab heritage by merely replicating traditional patterns. Instead, he worked to infuse a spirit of renewal in creative writing, searching for an authentic Arab poetics. His collections, such as "Seasons of the East" and "Wine and the Gift of Emptiness," carry a mystical vision. Bennis's writing does not engage in a mystical experience but draws from it a vision to elevate poetry from an aesthetic structure to a cognitive and spiritual one. This allows the poetic experience to question Arab poetics, the writing self, and the pursuit of the essence of language, making writing an intuitive, revelatory inclination towards the essence of things. This ensures its immortality, allowing it to renew with each reading.

Furthermore, this experience opened up to visual representation that bets on the rhetoric of erasure, which is a response to the awareness of place and the space of writing. Here, the linguistic intertwines with the non-linguistic, focusing on the geometric formation of signifiers and the aesthetics of whiteness. This approach liberates poetry from the constraints of the model to a space of creativity, not to create laws that restrain poetry again but to establish a different interaction in terms of creativity and reception within a visual structure.

Hence, this research aims to uncover the structure of poetic writing in the selected collections as an attempt to explore the characteristics of Bennis's poetic writing. This is done by representing the writing self's awareness of the necessity to replace the concept of structure at its various levels, where poetry is given its own consciousness based on ecstasy in building a spiritual poetic creative experience grounded in substitution. This makes the poetic text open to reception.

Keywords: Modernity, Writing, Structure, Erasure, Substitution, Formation.