بنداود عبد اللطيف

« في اتجاه صوتك العمودي »

رحلة المكان والزمان

يعتبر ديوان محمد بنيس « في اتجاه صوتك العمودي » إضافة في الشعر المغربي المعاصر، وحلقة جديدة من مسيرة بنيس الشعرية، ابتداءً من (ما قبل الكلام) ذي الطابع الرومانسي الفردي، ومروراً بـ (شيء عن الاضطهاد والفرح) و (وجه متوهج عبر امتداد الزمن)، اللذين يتلمس فيهما الشاعر طريقه الشعري والرؤية الشعرية التي تتخذ فيهما الذات الفردية منطلقا للتعبير عنها في غموضية وضبابية تفتقد الحس الشعري أحيانا.

لن نقوم في هذه العجالة بدراسة شاملة مستوفية لمسيرة الشاعر برمتها، بل إننا نقتصر على ديوانه الأخير وحده، مسترشدين بما تمدنا به التجارب السابقة من إشعاعات تلقي الضوء على هذه التجربة وتساعدنا على تفسير بعض غوامضها، غير أننا سنقتصر على جانب ملفت للنظر وهو الشكل الذي رُسِمَ به الديوان، من استعانة بالجوانب الجمالية للخط العربي، والرسوم التشكيلية التي كتب بها، وركيزة كل ذلك في الحداثة الشعرية عند بنيس برؤياها وإيقاعيتها.

البعد المكانـــي

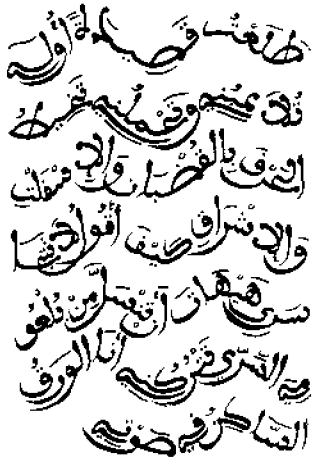
يطرح الديوان قضية الشعر في جوهرها، باعتباره أرقى الفنون التعبيرية وأقدرها على لَمِّ أشتات الواقع، المبعثرة في بوتقة شعرية تحمل في داخلها رؤية الشاعر إلى هذا الواقع، ومعايشته لأحداثه ومخاضاته وتبدلاته. إن بنيس يتعامل مع الشعر كفن مرتبط وملتصق بالفنون التعبيرية الأخرى التي تعاصره، وخاصة منها الفن التشكيلي الذي يستفيد منه الشاعر ويستغل إمكاناته التعبيرية ليعطيها أبعاداً شعرية قادرة على نقل مشاعره وإحساساته وترجمتها وفقا لنظرة تشكيلية خاصة به. (ينبغي أن لا يغرب عن الذهن أن بنيس يغامر في النقد التشكيلي الذي كتب فيه مقالات محدودة تدل على اهتمامه به وتذوقه له من خلال رؤيا شعرية متميزة). ويبدو أن محمد بنيس، وهو يكتب القصيدة، يتصور لها في نفس الآن معماراً ينبيه لها، يكون نابعا من مخاضية القصيدة، رافضا بذلك معمارية القصيدة القديمة بشكلها العمودي الجاهز الرث الذي يجعل منها وعاءً يقبل كل ما نصبُّ فيه دون أن يؤثر ذلك من قريب أو بعيد على شكله. إن الوعاء البنيسي تشكله أنفاس بنيس نفسه وإيقاعاته، ولذلك فلا ينتظر منه أن يتحدد في قالب معين مفروض من الخارج، بل إنه يتغير ويتبدل وفق الحالة النفسية والفكرية والفنية لصاحبه، وهكذا تظهر القصيدة عند بنيس في أشكال متعددة وصور مختلفة تأتي أحيانا متموجة، وأحيانا دائرية، ومثلثة أو معينة (نسبة إلى المعين كشكل هندسي) تناسب المضمون المراد التعبير عنه وإبلاغه. ومن هنا تكتسب القصيدة جدلية شكلها ومضمونها،

ويصبح من العسير الفصل بينهما أو تمييز أحدهما عن الآخر. ولذلك فالتجربة التشكيلية في الديوان جزء من العملية الإبداعية ككل. والأمثلة التالية تزكي هذا الزعم.

إن الصورة النموذجية التي كُتب بها المقطع التالي في قصيدة « هذه القصيدة المطاردة » تعبر عن اهتزازات الشاعر الإنفعالية واضطرابه النفسي وهو يعاني المخاض الذي سيولد قصيدته الأولى التي يريد لها أن تكون فاتحة مرحلة جديدة في مسيرته الشعرية :

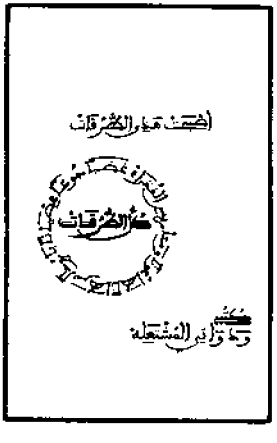
وَتِلْكَ قَصِيدَتِي الأُولَى
وَلَيْسَتْ حُلْمِيَ الْمَوْعُودَ فِي الأَلْوَانْ
رَأَيْتُ الْعَيْنَ فِي أَلْيَافِهَا مَفْرُوشَةً شَهْبَاءْ
وَكَانَتْ تِلْكَ فَاتِحَتِي.(١)

يبدو الشاعر في اهتزازاته وكأنه يلاحق القصيدة في تموجاتها ويطاردها تحذوه رغبة داخلية في الامساك بهذه القصيدة ــ الفاتحة وامتلاكها ؛ إلا أن العكس هو ما يحدث حيث تحيط له قصيدته القضبان وتحبسه في زنزانتها الاسفلتية فيضحي ورقا ساكنا راضيا بسجنه ملتذاً بعذابات صوته وحرفه (نموذج١)



هذه العذابات هي التي تأتيه بالوهج المتألق وتفيقه من غفلته لينزل إلى الميدان، راقصا متغنيا يؤكد التحامه بالأصحاب والأحباب أي بالجماهير التي تفك قيود صوته وتخرجه من بلعومه السري. إن بنيس بخروجه إلى الميدان ومعانقته القضايا الجماهيرية في الميدان يمسح عنه وصمة عار الرومانسية التائهة الحالمة التي عفرت وجهه في (ما قبل الكلام)، وقد عانى ما عانى في سبيل الوصول إلى قصيدته ــ الأولى ــ الفاتحة التي يتعرف فيها على الميدان الذي لم تكن الطرقات إليه مفروشة بالأنغام الذاتية مزينة بالزخارف اللفظية. إن الطرقات إلى الشعر الحقيقي وإلى ميدان النضال الجماهيري تحمل في أحشائها عذابات النضال وتضحياته، أي ضريبة الاجبارية المفروضة تاريخيا على الفقراء والمُستَغَلين وفي مقدمتهم العمال والمثقفون والطلبة، صناع الثورة الشعبية ومحققوها. إنهم يؤلفون الحلقة التي تؤدي إليها كل طرقات

التحرر والإنعتاق. وقد أصاب بنيس عين الصواب حين وضع السطور الشعرية التي تعبر عن هذه الفكرة على شكل دائري يرمز به إلى التحام هذه القوى الفاعلة في المجتمع وتماسكها ووحدتها النضالية رغم الجوع والغضب، وحتمية خروجها إلى الطرقات حاملة مشعل العصيان والثورة (نموذج 2).



تبرز مرة أخرى أهمية التعبير التشكيلي في الديوان واتخاذه من طرف الشاعر أداة تعبيرية إضافة إلى اللغة والإيقاع الشعري، بل يبدو أن الرؤية التشكيلية تأخذ بتلابيب الشاعر فيساوقها مساوقة عجيبة مع لغته وإيقاعه وينظمها في نسق تتجاذبه فيه الروح التشكيلية والنفس الشعري، ولذلك يلجأ إلى التركيب اللغوي البسيط المعتمد على الجمل القصيرة الحادة الرؤوس التي قد تتقلص أحيانا إلى مستوى اللفظة المستقلة التي تنغل بالإيحاء والدلالة. والمقطع السابق بتشكيليته ودلالته الشعرية وتركيبه اللغوي يؤكد هذا الفهم، ذلك أن الجملة البنيسية تطول وتطول في أكثر الأحوال، ولا يستعين بنيس في مثل هذه الجمل المطولة بالأداة التشكيلية لأن وكده ينصب آنئذ على اللغة وحدها التي يسعى إلى تفجيرها وإرغامها على ترجمة فكرته وتلبية حاجته الشعرية. ولعل خير مثال لذلك من الديوان المقطع الأول من قصيدة « ما جاء على صورة شنق » ص.57 — 58.

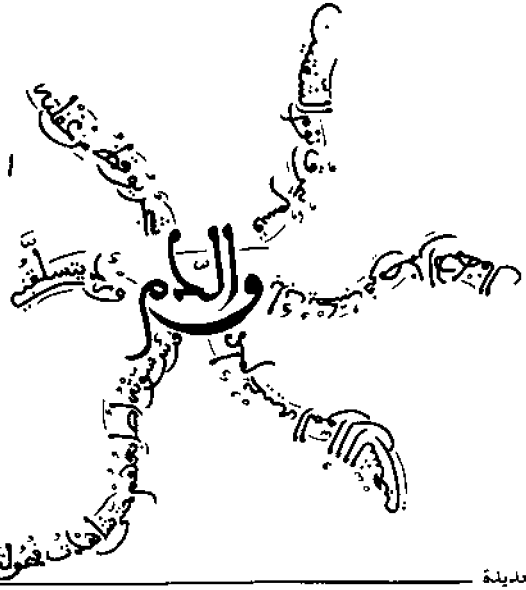
ننتقل إلى جزء من صورة تشكيلية أخرى طريفة في تعبيريتها يكمل الصور اللفظية ويجسدها حية نابضة : حيث نجد كلمة (**الدم**) تتوسط الصفحة، ينزف ويجري في عراين الكلمات والسطور الشعرية التي تنبعث منها، بل إن الكلمة في صورتها التشكيلية تؤكد حضورها ومركزيتها بالنسبة للجملة الشعرية كشكل حيث تصدم نظرتنا الحسية ووعينا

وانفعالنا بطريقة كتابتها بحروف بارزة مطعمة، مما يعمق دلالتها ويكشفها بالمعاني والمفاهيم. إن الدال لم يعد محصوراً هنا في الكلمة بحد ذاتها وإنما أضيفت إليه الصورة التشكيلية التي جاءت عليها حيث يمتزج الشعر بالتشكيل في نسق دلالي واحد يحملنا إلى أعتاب الميتولوجيا بعالمها الغريب الموحي. وهكذا تكتمل الصورة الأسطورية في الديوان باستغلال الشاعر للطاقات الموحية المعبرة في أدواته (اللغة ــ الصورة) وفي هذا الصدد يرى رولان بارط ؛ إن مهمة السيميائي والناقد تتوجه بالضرورة إلى البحث في الأنساق والأنظمة المستعملة وقدرة الشاعر على الإستفادة من دلالتها وإيحائيتها وأسطوريتها، خاصة وأن اللغة الشعرية الحديثة تمتلك خصائص هذه الأسطورية، فيقول : « فبينما تهدف الأسطورة إلى ما بعد الدلالة وتوسيع النظام الأول، يسعى الشعر بالعكس إلى ايجاد دلالة تحتية وحالة ما قبل سيميائية اللغة؛ إنه يجتهد لإعادة تحويل الدليل إلى معنى : إن المثال ــ الذي يميل إليه ــ لا يتجلى في الوصول إلى معنى الألفاظ، بل إلى معنى الأشياء نفسها. ولهذا فهو يزرع الإضطراب في اللغة، وينمي ما أمكن تجريدية التصور واعتباطية العلامة... وعلى العموم فإن الشعراء، من بين كل المستعملين للكلام، يعتبرون أقل شكلانية، ذلك أنهم وحدهم يعتقدون أن معنى الألفاظ ليس إلا شكلا لا يمكنهم الإكتفاء به كواقعيين....» (٤)

ويقول في موضع آخر في معرض الحديث عما يسميه بما وراء ــ اللغة في الأسطورة « وهكذا فإن السيميائي يتعامل بالتأسيس بنفس الطريقة مع اللغة والصورة فما يحتفظ به منهما، هو أنهما جميعا أدلة، تصلان إلى عتبة الأسطورة محملتين بنفس الوظيفة الدالة فتكوّنان كلاهما لغة ــ موضوعا...» (٥)

من هذه الزاوية تكوّن كلمة « الدم » أسطوريتها على مستوى الرسم التشكيلي الذي وضعت عليه.

ترى ماذا يقول المقطع :



من جهة أخرى تثير الصورة التشكيلية للدم في وضعه الحرية التي يعطيها الشاعر للقارىء كي ينضّد سطور المقطع حسب فهمه الخاص والرؤية الخاصة التي كونها عبر القراءة التامة للقصيدة، فالدم هو المنبع والأصل ولنا أن نسيله ابتداء من « باب يكتب في صدر الأطفال » أو من « ورد يتسلقني » بحيث يشارك القارىء بدوره في العملية الإبداعية ويعيد تركيبها حسب مفهومه وقناعته الشخصية، وبذلك يصبح القارىء مبدعا وناقداً في نفس الوقت حيث تتحطم الحواجز الصلبة التي كان الناقد أو القارىء القديم يقيمها بينه وبين الأثر. إن القراءة لم تعد استهلاكاً مجانبا للأثر بل إنها أضحت أطروحة في جدلية الأثر والجمهور. إن الشاعر يكتب للجمهور واضعا في حسابه وآفاقه قدرة هذا الجمهور على عقلنة رؤياه وتمحيص الخفايا الكامنة بين سطورها التي لم يتصورها الشاعر نفسه ولم يعتقد بها، وتمثل في رأي الناقد الأحاديد النقية الصافية التي لم يمسسها وعي الشاعر والتي ينبغي له أن يملأها، وهذا ما نعنيه بإشراك القارىء في العملية الإبداعية للأثر « كما لو أن الأدب يضاعف من « الاشارات الفارغة » ليترك للنقد مهمة ملئها ؛ فلا غرابة إذن أن نجد النقد يتعامل مع الأدب اليوم بحذر كبير، ولا مبالاة لكل ماهو واضح جلي في الأثر، معتبراً الأدب الأصيل لغة صافية أي نظاما للدلالات.» (7).

لقد استطاع الشعر المعاصر أن يقفز إلى هذه المرحلة، ويخرج من براثين العمودية الجامدة المتصلبة، ويتفتح أكثر فأكثر على النقد. وقد برز هذا بصورة واضحة جلية في معمارية القصيدة المعاصرة والشكل الذي صورت به الصفحة البيضاء. فتتعدد فيها نقط الإستفهام، والتعجب، والتتابع. ولم يكن الشاعر المعاصر يقصد إلى التزيين والزخرفة قدر ما يتخذ منها وسائل وإمكانيات جديدة تنضاف إلى الأدوات الإعتيادية المعروفة، بل إن الفراغ نفسه الذي يقوم بوظيفة تعبيرية في اللوحة التشكيلية أصبح يوظف أيضا في الشعر الحديث، حيث أن الشاعر وهو يكتب كلمة واحدة مكبرة أو مصغرة في السطر سواء في أوله أو وسطه أو آخره أو على هامش الجملة لا يقصد بالطبع فقط إلى التزيين والديكور الفارغ من كل مضمون، وإنما يتوخى جمالية تشكيلية أعمق في تعبيريتها ودلالتها، ومن هنا لا يقتصر الناقد والقارىء على القراءة اللفظية المجردة بل يمزجها بقراءة الفراغات والنقط والأشكال الهندسية التي تتخلل الديوان وتصاحب اللغة الشعرية المتلفظة، والتي تكون لنفسها لغة ثانية ملازمة ونابعة من المضمون الرؤيوي العام للشاعر.

فلنقرأ المقطع التالي، من هذا المنظور، وحسب الصورة التشكيلية التي جاء عليها في الديوان ص. 40 ــ 41.

هَذي الطُّرُقَاتْ
كُلُّ الطُّرُقَاتْ
تَأْتِي مِنْ نَفْسِ طَرِيقِ القَلْبْ
سَوَّيْتُ لَهَا شَجَراً فِي ذَاكِرَتِي وَدَخَلْتُ
إِلَيْهَا آوَتْنِي حِيطَانُكَ يَاحَيُّ العَطَّار

يرِ الأَطْفَال يَسُوقُونَ الكَلِماتِ ويَشْتَ
ـعِلُونَ بِهَا صَدِّقْنِي يَافَلَكَ العَيْنَيْنِ
سَمِعْتُ أَصَابِعَهُمْ تَتَحَدَّى الصَّمْتْ
هَذِي الطُّرُقَاتْ
كُلُّ الطُّرُقَاتْ
جَاءَتْنَا مِنْ مَاءِ يَقِظٍ
يَتَمَاسَكُ فِي مَحْبُوءِ الحُلْمْ

إذا أخذنا النص بصورته البصرية على صفحات الديوان (صفحتان) نراه يرسم بأفكاره فضاءه الخاص الذي يسبح فيه بأبعاده الفكرية الداخلية، وهكذا نجد الطرقات (وهي الكلمة المحور في القصيدة جملة) القادمة من أعماق القلب تأخذ ظلها وأبعادها وآفاقها في نفس الوقت، من الفراغ الأبيض ونستشعرها، وهي تبدأ في أول السطر، موحية بذلك بانطلاق الطرقات من أعماق الذات الشاعرة، تملأ ذلك الفراغ وتنزع عنه سكونيته إذ لا تلبث تتكوّن أشجاراً وحيطانا وكلمات يسوقها الأطفال (رمز المستقبل) إلى فلك العينين اللتين تنظران إلى الأمام في الآفاق الرحبة الواسعة، وهو يتحدّوْن الصمت المفروض على هذه الطرقات من خلال الفراغ، وهذا التحدي للصمت والرفض للواقع يتابع مسيرته ليربط هذه الطرقات بكل الطرقات الممتدة إلى آخر السطر التي تتماسك وتتصلب في الحلم حيث أن الرؤية لم تتحقق بعد على أرض الواقع وإنما هي حلم في ذهن الشاعر وقلبه لا يزال يتلوّى وينكسر (أنظر الشكل الهندسي للجملة : جاءتنا من ماء يقظ يتماسك في مخبوء الحلم) ليصبح راية معلومة يحملها العمال وأغنية يرددها الفلاحون في الحقول.

أصْبَحْنَا الآن.
فِي أَلَقِ الخُرْجِ علَى رَأْسِ الرُّمْحْ
رَايَاتٍ مَعْلُومَهْ
وأَنَاشِيدَ تُعَرِّي القَلْبْ
هَذَا صَوْتِي مَرْفُوعٌ أَلْوِيَةً بَيْنَ الدَّمِ والنَّخْلَهْ
يَأْتِي مَغْسُولًا بِالحَنَّاءْ
بِمَنَاشِيرِ العُمَّالْ
وأَغَانِي الفَلَّاحِينْ
يَأْتِي مَصْنُوطاً فِي خَزَّانِ الرَّفْضْ
ومِيَاهِ أَبِي رَقْرَاقْ
مَسْحُوراً
مَأْسُوراً
مَيْسُوراً
ثُم الآنْ[8]

يتضح من خلال هذه النماذج أن البعد الهندسي ــ وإن كان يبدو في ظاهره عملية شكلية لا علاقة لها بالمضمون ـ يستمد مشروعيته من الفعل الإبداعي وهو عنصر من عناصر هذا الشعر التائق إلى التحرر من كل القيود التي تعوق انطلاقة وتحقق وجوده كسلاح من أسلحة النضال التي يتوفر عليها الشاعر. ومع ذلك فإن هذا البعد المكاني ليس إلا جزءاً ومكوّنا من مكونات فسحة النص الشعري ذات الأبعاد الأخرى التي تشكل في مجموعها الرؤية الكاملة التي يعبر عنها الشاعر، وهكذا ينضاف إلى هذا البعد المكاني بُعد عمودي آخر يتمثل في مضمون الأفكار والمشاعر والإحساسات، وبُعد زماني يشكله الإيقاع الموسيقي الذي يزاوج البعدين ويعطيهما دلالتهما الشعرية. فالأبعاد الثلاثة تتآلف وتتكامل في وحدة تامة تكوّن العمل الشعري في كليته ورؤيته، ومن ثم فان اعتمادنا على هذا البعد لا يعني البتة القيام بتفسير الرؤية الشعرية في كليتها، وإنما توضح هذه الجوانب التشكيلية التي اتخذها محمد بنيس أداة تعبيرية بشكل ملحوظ في الديوان.

البعد الزمانـي

إذا كان التركيز في القسم الأول قد انصب على البعد البصري ــ المكاني من حيث الأوضاع التشكيلية التي كتبت بها القصائد في الديوان، مخاطبة الحس النظري ومقحمة إياه في الفهم والتأويل، والتي أبرزنا قدر الإمكان من خلال بعض الأمثلة ما تختزنه من طاقات تعبيرية إضافية، وما تقوم به من وظيفة شعرية في إطار جمالية النص الشعري، مستهدفين بالأساس الربط بين الفنون التعبيرية وخاصة فيها الخط العربي وقدرته على إضفاء أبعاد جديدة على العمل الشعري ؛ فإننا نتجه في هذا القسم إلى جانب آخر لا يقل أهمية عن الأول حيث يدخل ضمن المقومات الماهوية للشعر، ويتمثل في التعبير السمعي، أي الإيقاع الموسيقي للشعر. إن القدماء أولوا موسيقى الشعر عناية فائقة إلى درجة تحديد النغمات الموسيقية التي توقع عليها القيثارة العربية. لقد استطاع الخليل بن أحمد الفراهيدي أن يحصر الأوزان الشعرية العربية في ستة عشر وزناً لا يجوز للشاعر الخروج عنها وتجاوزها، إلا أن هذه النظرة التقليدية الشكلية جمدت الإيقاع العربي لفترة طويلة وسجنته في قمقم حديدي لا يقبل الكسر والتمزيق، ووالى النقاد القدماء هجمات عنيفة على الشعراء في هذا الصدد، فأحصوا هفوات الشعراء الوزنية وتتبعوها، وصنفوهم تبعا لكثرتها أو ندرتها في أشعارهم، وبذلك كان الوزن مقياسا للشاعرية وقانونا مسطراً ومقدسا لا يجوز بأي حال الخروج عنه والإنفلات منه، متناسين الشعر في حقيقته وجوهره، متجاهلين الشاعر بانفعالاته وإحساساته وأفكاره، متغافلين التاريخ بصيرورته وتطور الشعر والشاعر حسب قانونه. هذا التاريخ هو الذي سيفرض نفسه على الشعر ويخرجه من إيقاعية العصور القديمة ليستجيب للظروف المستجدة وملابساتها اليوم مثلما فعل في حشمة وخجل في الموشحات والأزجال الأندلسية التي برهنت على قدرة الشعر على تنويع أوزانه وقوافيه وموسيقاه.

إلا أن الشعر العربي لن يتحرر من قمقمه الموسيقي إلا في العصر الحديث بظهور القصيدة الحديثة التي هتك فيها الشاعر الحجب المفروضة على رؤياه، وفك القيود التي كبّلت نغمات صوته بتحطيمه للعمود الخليلي الذي رزح الشعر العربي تحت وطأته قرونا عديد

مؤكداً بذلك رغبة جنينية تعمل في داخله، وتحركه بدوافعها إلى الإحتجاج والتمرد على الأشكال القديمة بموضوعاتها وموسيقاها، هذه الرغبة هي التي تتبرعم اليوم في الشعر وتنمو لتفسح له مجالات التجاوز والتخطي والدخول في فسحة الحداثة بأبعادها المتنوعة.

لن ندخل في سلسلة التحليلات التاريخية والاجتماعية. والظروف والملابسات التي ولّدت هذه الرغبة في الشاعر وأكسبتها مشروعيتها، وإنما نتطرق إلى التجربة الإيقاعية تطبيقا في ديوان محمد بنيس (في اتجاه صوتك العمودي) كما فعلنا عند استخلاص البعد المكاني فيه.

إن الإيقاع الموسيقي في هذا الشعر لا ينبع من التزام الشاعر بالتفعيلة الواحدة وتكرارها إلى ما لا نهاية، ولكن ينبع بالأساس من هذا التآلف الموسيقي الذي تكوّنه الكلمات في تماسكها وشد بعضها إلى البعض بتلقائية وعفوية لا تنبعث من ثناياها روح الصنعة والتكلف في اقتناص الألفاظ، ومن أجل الوصول إلى دائرة موسيقية معينة يفرضها الشاعر على نفسه.

لاشك أن هذا الالتزام بالتفعيلة الواحدة يخلق معوقات في سبيل التعبير الحر، ولكننا نلحظه عند بنيس التزاماً عفويا صادراً عن الروح الشعرية نفسها، ونابعا من أعماقها ومتشكلا حسب الأفكار والصور الشعرية.

فإذا كان الوزن التفعيلي لا يختلف في مظهره الخارجي عن الوزن البحري من حيث الجهر الموسيقي وصخبه، والرتابة النغمية، لأن قعقعته وجلبته شكلية محضه، خارجية، تطفو على المعنى الشعري ولا تداخله أو تشاكله، فإننا بالعكس نحس في شعر بنيس هذا الإيقاع الداخلي المتنامي من أعماق العبارة الشعرية يتخلل المشاعر والإحساسات ويساوقها فيعلو ويرتفع في حالة الهيجان والتوتر كما أنه يسكن ويهدأ عندما يتراجع الشاعر إلى الذات وينهمك في تحليل أفكاره عندما تلابسه فكرة عزيزة يتوخى بسطها. ويمكن ملامسة هذه الظاهرة الإيقاعية في المقطعين التاليين حيث تختلف الأنغام الموسيقية باختلاف الأحوال الإنفعالية والأجواء الفكرية التي يسبح فيها الشاعر.

يقول محمد بنيس :

جِئْنَاكَ اليَوْمَ كَمَا جِئْنَا مِنْ قَبْلُ جِبَالَ الرِّيفْ
وَنَشَرْنَا العَمَّ هُنَا
وهُنَاكْ
أَدْغَالٌ واَحِدَةٌ
جَمَعَتْنَا الرِّيفْ
وَطَنُ الجِلْبَابِ وَأَشْجَارِ التِّينْ
هَلْ نَسَاكَ الآنَ وأَنْتَ لَنَا ؟
وَالعَمُّ عَلاَمَتُنَا ؟
طَوَّقْنَاكَ بِأَلْفَتِنَا وقَبِيلَتِنَا ومَتَاعِ الجِسْمْ
هَرَّبْنَا أَشْعَارَكَ مِنْ أَنْفَاقِ مُحِيطِ الأُذْنْ
وَدَخَلْنَا فَصْلَ النَّارْ (٥)

يربط الشاعر بين الثورة الفينامية بزعامة هوشي منه والثورة الريفية المغربية بقيادة الزعيم المجلبب عبد الكريم الخطابي، ويمزج بينهما تعبيراً عن مصير الشعبين ونضالهما المشترك ضد العدو الأمبريالي، إلا أن الذي يستوقفنا بالأخص هو الجو المسيقي الذي يغلف هذا المضمون. بالضرورة ان تمثل الثورتين في حركيتهما وفعاليتهما يستدعي انفعالاً خاصا وإحساسا متميزاً يتطلب هتافية وصخبا موسيقيا حاراً يكون في مستوى الحرارة الانفعالية الداخلية، ولهذا يتوسل الشاعر بالايقاع السريع الذي تتواثب أنغامه في خبب سريع ينوع معاني الايحاء الموسيقي، وبحروف المد المفتوحة التي تتوالى في المقطع حتى تزيد على العشرين. ومن المعروف أن حرف المد المفتوح يستغرق مدة زمنية أطول يقضيها الحبل الصوتي مرتفعا إلى أعلى، وهذا الارتفاع في حروف المد يناسب الانفعالات المتوترة التي يعبر عنها الشاعر في المقطع، فالمد في الكلمة الأولى يعبر عن هذه الرحلة التي يقوم بها الشاعر من جبال الريف إلى أدغال الفيتنام معانقا أب الثورة الذي اقتحمت أشعاره الثورية أذن الشاعر كما أن المد في الكلمة الأخيرة (النار) يدل على الدخول في أحضان الثورة المسلحة والسكون فيها دلالة على متابعة السير النضالي وسط النار. إن الحس الموسيقي المرهف للشاعر ووعيه بالخصائص الصوتية للكلمات دفعه إلى تجنب الكلمات ذات الحركات المتتابعة التي تكون عادة سريعة في النطق، والتقاط كلمات يتوفر فيها المد المفتوح لما توحي به موسيقيتها من امتداد زمني وتعبير معنوي عند مواصلة الطريق والإستغراق فيها. إن استغلال طاقة هذا الحرف وحركته مكنت الشاعر من الهتاف الشعوري دون السقوط في مهاوي الخطابية والمباشرة.

. أما المقطع الثاني فيقول فيه :

كُلُّ الأَبْوَابِ هُنَا فِي السَّاحَةِ مُقْفَلَةْ
والقَلْبُ يُرَابِطُ فِي ضَوْءٍ سِرِّيٍّ
يُوقَدُ مِنْ ثُقْبِ الأَبْوَابِ
يُجَاهِرُ بِالجَسَدِ المَوْقُوفِ يُرَتِّبُ لِلْعُنْفِ
مَوْعِدَهُ وَيُصَاحِبُ صُورَةَ مَنْ يَنْحَازُ
الوَعْدُ إِلَيْهِ بِهِ أَخْبَارُ الضَّجَّةِ
تَنْفَرِدُ (10)

لكننا حين ندخل لحظة وجودية الذات في انتكاستها، وتقفل الأبواب وجه الشاعر ويرابط القلب في مساحة ضيقة سرية، يرتد الشاعر إلى نفسه في حديث داخلي حلمي يسترجع فيه الذكرى، ويقف متأملا يرتب مواعيد المرحلة المقبلة ويرسم الخطوات إليها : وهذا موقف فكري يحتاج فيه الشاعر إلى الهدوء والسكون، لذلك نراه يوقع أفكاره على أوتار شجية تمتد أصواتها إلى داخل نفس الشاعر ؛ بالرغم من لجوئه إلى استخدام كلمات تدل على العنف والاشتعال والمجاهرة والضجة ليخلق جوا عنيفا مشحونا بالتوتر والإنفعال. إلا أن هذا الإيقاع يبقى خافتا نتسمعه ونتصنته في دواخلنا متلمسين أنغامه من خلال التآلف النسقي للألفاظ دون الاحتياج إلى الإدراك العقلي له والمتمثل في تفعيلاته ووزنه، حيث إن هذا الوزن يأخذ مكانة ثانية في إيقاعية النص، وإطاراً خارجيا له « ان الوزن كان يتراجع إلى المرتبة الثانية، مع احتفاظه بقيمة الحد الأدنى للإصطلاح الشعري، قيمته كأبجدية. إن أهمية هذا المسعى،

بالنسبة للشعر، كانت تعادل أهمية إقامة الصلة بين الموضوع والبناء بالنسبة لدراسة النثر. بالعثور على أوجه إيقاعية ونظمية قد قلب، بصفة نهائية، مفهوم الإيقاع كملحق خارجي يبقى على سطح الخطاب » (11).

هكذا يتنامى الحس الإيقاعي من داخل النص ويستمد ملامحه الموسيقية من اللغة الشعرية في جوهرها وذاتها بعيداً عن مكوناتها النبرية الخالصة المتمثلة في حركاتها ومداتها، وتكتسب بذلك مدلولها الشعري المتغير حسب تموضعها.

لقد استطاع محمد بنيس أن يستفيد كثيراً من القيم الصوتية لكلماته التي يشحنها بالطاقات الإنفعالية والنفسية لخلق إيقاع شعري يسري في التأليفات اللفظية، وهي شحنات لا تستمد حرارتها وحيويتها من النظام الموسيقي الخارجي الذي يتبعه بنيس في بعض القصائد من التزام الأوزان التفعيلية، ولكنها ترجع بالأساس إلى الامتلاك الشخصي لمعجمه الشعري الذي يغذيه بحساسية خاصة تغلف الكلمة لتضفي عليها أصباغا إيحائية تحيل معناها المعجمي معنى أسطوريا شعريا قادراً على ترجمة مدلولات جديدة للكلمة لم نعهدها في الإستعمال العادي.

إلا أن الحكم لا يعمم على كل أجزاء الديوان، ذلك أن الشاعر قد يرتفع أحيانا إلى قمة الإيقاع الموسيقي المنسجم مع الفكرة يصل إلى درجة مشاكلة المضمون الفكري ومطابقته مطابقة تامة لا يصح فيها الفصل بينهما سواء أكان هذا الإيقاع داخليا أم كان خارجيا وزنيا ؛ كنه يسقط في أحيان أخرى إلى مستوى النثرية الفجة حيث يغدو النص الشعري سرداً وصفيا يعتمد بالدرجة الأولى على الربط وإحكام الربط والتسلسل بين أجزاء الجملة. فلا تناغم للكلمات ولا إيقاع أو موسيقى في تآلفها، إن الكلمة في هذه الحالة تفقد حسها الشعري وتحنط في تابوت المعنى المقصود، بحيث لا تتجاوز الدلالة الجاهزة التي تحملها في الإستعمال اليومي. إن هذه الأجزاء موزعة في الديوان بشكل يجعلها تبدو كحفر وثغرات بيضاء نتعثر فيها ونحن نتابع السير في مجرى الشعر، إن هي إلا سقطات نعللها ونفسرها بالكلل والعياء الذي يصيب الشاعر أثناء مسيرته المضنية في أدغال الشعر، يستسلم الشاعر فيها لهوس الكتابة الذي يلاحقه. إنه بدل الإسترخاء والاستراحة النفسية لاستجماع طاقاته الشعرية يأبى إلا متابعة السير غير مبال بالقيم الشعرية الفنية، تاركا حبل التعبير على الغارب ولذلك تفتقد الجملة شعريتها وإيقاعيتها وموسيقيتها، ويتقطع النفس النغمي الذي ألفناه في القصيدة.

ولعل المقطع الرابع من قصيدة « شهادات تمر في الأذن والعين » يوضح ذلك ويجليه حيث يسترسل الشاعر في وتيرة نثرية قائلا :

ولي مِنْدِيلُهَا بِالوَعْدِ أزرَقُ رَفَّ مَرَّ بِنَا ونَحْنُ نُهَيِّءُ الحَفْلَ الجَديدَ
سألْتُموهُ مِن ارتِفاعِ البَرقِ يَنْزِلُ حَافِيَ القَدَمَيْنِ قال وكان يَجْري بَين
أسْواقِ المدينَةِ حِينَ سَلَّمَ وعْدَهُ وانْحَلَّ عُنْفاً لا سَمَاءَ لَهُ سَيَفْتَحُ لِي
ومَا رَدَّدْتُ غَيرَكِ يَاجِهَاتِ النَّصْرِ فَتَهْتَزُّ المَشَاعِلُ والدُّفُوفُ ـ تَدُورُ في
الأرضِ العَلامَةُ دَوْرَةً أولَى(12)

إذا كان هم الشاعر الموسيقي في القصيدة الموزونة يتجه رأسا إلى تحكيم الأنغام الموسيقية المعينة في نظمه، ملتزما الشروط العروضية التي توفرها التفعيلة في تغيراتها، فإن القصيدة النثرية تتطلب مجهوداً أكبر وحسا موسيقيا مرهفا أرفع يمكّن الشاعر من خلق الايقاع الضروري للجملة وتشكيله وفق النفس الشعري الذي ينطلق منه. إن هذا الحس هو ما يفتقده النص أعلاه حيث يبدو الشاعر منشغلا بالربط بين جمله في نثرية وخطابية مباشرة ونستطيع تلمس هذه النثرية الجافة بتفصيل من خلال مقاطع العبارة التالية : وقد مر بنا ونحن نهيء..... ؛ قال وكان يجري.... ؛ العلامة دورة أولى.... إن هذه التراكيب النثرية تفتقد كل حرارة شعرية وتمزق الجوّ الشعري المخيم على القصيدة فتربك إيقاعها الموسيقي وتفككه في اضطراب وفوضى موسيقية.

« إن تقريب الشعر من النثر يفترض أننا أقمنا الوحدة والتتابع في موضوع غير معتاد، ولهذا فإن هذه العملية لا تمحو جوهر الشعر. بالعكس إن هذا الجوهر يتأكد أكثر.. إن أي عنصر من عناصر النثر، حينما يقع إدماجه في متوالية الشعر، فإنه يظهر بشكل آخر، إذ يبرز بواسطته وظيفته. وهكذا يسمح بتولد ظاهرتين مختلفتين : التشديد على هذا البناء، وتغيير صورة الموضوع غير المعتاد. » (13)

إن التتابع النثري في المقطع، وصياغته المرتكزة على قيم مجازية استعارية بلاغية محضة أفقده كينونته الشعرية وانحدر به إلى مستوى التعبير العادي في لغة نثرية بسيطة تزينها هذه القيم البلاغية المتجمدة « إن الشعر لا يصبح حينئذ نثراً مزينا بالمحسنات أو مشوها بالحريات. إنه صفة غير قابلة للإختزال ولا للوراثة. إنه ليس صفة بل جوهر، ويمكنه بالتالي أن يعرض عن الإشارات لأنه يحمل طبيعته في طياته ولا يحتاج إلى أن يبرز هويته خارج ذاته : إن اللغات الشعرية والنثرية مفصولة بالقدر الكافي مما يجعلها قادرة على الإستغناء حتى عن الإشارات الدالة على فسادها. » (14)

هكذا يتضح أن البعد الإيقاعي في الديوان لا يستند بالأساس على المقومات الموسيقية للوزن بل إنه ينطلق من داخل البنية اللغوية نفسها متى اكتسبت اللغة فيها صورتها الأسطورية وبعدها الشعري الممزوج بالعواطف والإحساسات الذاتية للشاعر ولم يتسلط عليه الإدراك العقلي للكلمة ؛ لغة الشعر في حد ذاتها غير عقلية Trans-rationelle لأنها كشف لعالم جديد وخلق له، تأخذ في أبعادها اللاعقلية من هذه الإيحائية التي تتصف بها في الشعر، وهذه الزئبقية التي تجعلها غير قابلة للتحجر في مدلول معين متعارف عليه. ومن ثم يكون جرس اللغة الشعرية ذا نبرات مهموسة نحسها في الداخل دون الحاجة إلى الصخب الوزني الخارجي.

باختصار يمكن القول في الأخير أن البعدين (التشكيلي، والايقاعي) يحققان تكاملهما في التعبير عن الحاجات النفسية التي تعتمل في الذات الشاعرة، ويتآلفان في انسجام ليصبا في العمق الفكري للشاعر. وهذا ما يجعلهما من صميم التجربة الشعرية ويخرجهما من دائرة التزيين والزخرفة الشكلية الفارغة التي لا تلبث أن تزول عن التحليل والتأمل الصحيح.

بنيس والحداثـة :

إن بنيس يفتح في الشعر المغربي على العموم دروبا جديدة يرتاد بها الحداثة بافاقها الرحبة، إنه يتجاسر بشجاعة على الوضع الشعري الحالي، ويحاول بإمكانيات متواضعه لا زالت تحتاج في حد ذاتها إلى الصقل والتجريب، تخطي هذا الواقع الأدبي وتجاوزه إلى أبعد مدى، مستلهما التجارب العربية في هذا المجال ومستفيداً منها. إن إشكالية الحداثة في الأدب العربي ـــ والشعر منه بخاصة ـــ لم تتضح بعد الرؤية في مجاريها، ومازالت تسلك المنعرجات بحثا عن الطريق القويم الذي يفضي إلى الميدان، فالتجارب التي خاضها أدونيس وجماعته، وما زال يخوضها في هذا المجال، لم تجد بعد التربة القابلة لها ولم تبن الأسس المتينة لدعائمها النظرية والتطبيقية، نظراً للظرف التاريخي العربي الذي انبثقت فيه«والأوضاع السوسيو ـــ ثقافية التي تموضعت فيها والتي يغلب عليها الصراع بين أنصار القديم التراثيين المتقوقعين في الثقافة العربية، وأنصار الجديد المتفتحين على التراث الإنساني العام الساعين إلى ربط الحضارة العربية بالحضارة الإنسانية ومحاولة استيعابها ومسايرة مراحلها. وليس من السهل تجاوز هذا الصراع والقفز عليه، لأن البناء الإحداثي لم تكتمل بعد شروط قيامه ولم يتحدد بوضوح في المعالم التاريخية والأذهان والفكر العربي « إن مفهوم الحداثة ما يزال غائما في الذهن العربي، وهو من المفاهيم التي لم تتضح بعد أبعادها عند أرباب الحداثة في الغرب، لأن الحداثة ما تزال في بداياتها كما قلت أكثر من مرة... والكاتب المعاصر ليس بالضرورة حديثا بل قد يكون من القديم الأقدم، وهناك عدد كبير من الكتاب في العالم مازجون بين القديم والحديث وهم بعدد وفير في العالم المصنع، ولا يخلو أدبنا من هؤلاء. وهذا التأليف بين خطين مشروع لأنه منتج » (15).

في إطار هذا الغموض المفهومي للحداثة تدخل محاولة بنيس الاحداثية وتجربته الشكلية التي لم تستوف شروطها التاريخية وضروراتها الاجتماعية والثقافية، ولذلك تظل محاولة حجولة تصدم الذوق دون أن تؤذيه فيرى فيها النقد المغربي « مجرد قلق يعتري الشعرية في الديوان، ومنافسة بين القيمتين : القيمة الشعرية والقيمة البصرية »، بل إنه يتعدى ذلك إلى تأويلها، للدلالة على إفلاس الشعرية في الديوان : « لا يمكن لنا إذن، أن نؤول هذا التوسل والإسترفاد، وهذه التراسيع والتعاوير والتحازير التي تنداح على الورقة، وهذا اللي التجريبي المستمر لعنق اللغة الشعرية إلا بإفلاس الشعرية ودخول النص الشعري (الإحداثي) في عنق الزجاجة ؟ ! » فهل يؤكد الديوان هذا التوسل والاسترفاد ؟ نجيب بالنفي المتحفظ، لأن بنيس لم يمتلك بعد مقومات الحداثة ولم يستوعب مستلزماتها التاريخية وشروطها الواقعية لأنه يظل في مرحلة الإنبهار بالآخر تتصارع في داخله الرغبة المخلصة الخالصة في مجريات واقعه بمخاضه العسير المتقلب والخوف من الارتماء في أحضان التغريب، إنه بمغامرته في هذه الحداثة يرفض الجمودية ويصدر عن قناعة متوحشة تجعل الشعر تعبيراً استشرافيا عن المستقبل يأبى الخضوع للحاضر ولكنه في نفس الوقت يتمسك بهذا الحاضر لينطلق منه.

ومن هنا كانت الأبعاد الزمكانية ذات دلالة تعبيرية تدخل في صميم العمل الشعري، وترتبط بالمضمون ارتباطا عضويا فتشترك في معمارية النص الشعري وبنائيته دون أن تتحول إلى لعب تجريبي، وزي الموضة الذي يخفي في داخله الهشاشة والضحالة.

إن بنيس وهو يخترق أسوار الحداثة لخلق وبناء نص حديث يقضي على ثنائية الشكل والمضمون، يسهم بتجربته في مسيرة الشعر المغربي ويضع لبنته التحديثية في صرح هذا الشعر؛ ولا شك أن شعرنا المغربي يحتاج إلى مثل هذه اللبنات ليستوي بناؤه ويشتد عضده، ويؤكد حضوره بخطى ثابتة راسخة قادرة على بلورة الرؤية الاستبصارية الواضحة التي ينشدها الواقع بزخمه وينتظرها من طليعته المبدعة.

2 يونيه 1980

هـوامـش :

الدراسة تعتمد الديوان (في اتجاه صوتك العمودي) لمحمد بنيس الصادر عن مطبعة الأندلس بالدار البيضاء 1980.

1) الديوان ــ قصيدة ــ هذه القصيدة المطاردة ــ ص.23
2) الديوان ــ قصيدة ــ هذه القصيدة المطاردة ــ ص.15
3) الديوان ــ قصيدة ــ والأيام مشتعلة أبداً ــ ص.38 ــ 39
4) Ed. seuil-Roland Barthes-Mythologies ص.220
5) نفس المرجع السابق هذه القصيدة المطاردة ــ ص.200
6) الديوان ــ قصيدة ــ ما جاء على صورة شنق ــ ص.65
7) Coll 10/18 Chemins Actuels de la critique- ص.145
8) الديوان ــ قصيدة ــ والأيام مشتعلة أبداً ــ ص.44
9) الديوان ــ قصيدة ــ هوشي منه أنت الحلم أنت الحقيقة ــ ص.110
10) الديوان ــ قصيدة ــ كل الرجال مروا من هنا ــ ص.76
11) « نظرية المنهج الشكلي ــ ترجمة ابراهيم الخطيب » مجلة أقلام ــ عدد 10 أكتوبر 79 . ص.35
12) الديوان ــ قصيدة ــ شهادات تمر في الأذن والعين ــ ص.84
13) مجلة أقلام المذكورة ص.43
14) R. Barthes . Degrés zero de l'écriture ص.34
15) مجلة « مواقف » عدد 35. مقاربات من الحداثة ــ أنطون مقدسي ــ ص.48