

## « 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 منطلقاً للتعبير عنها في غموضية وضبابية تفتقد الحس الشعري أحياناً.

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 سنتقصر على جانب ملفت للنظر وهو الشكل الذي رُسم به الديوان، من استعانة بالجوانب الجمالية للخط العربي، والرسم التشكيلية التي كتب بها، وركيزة كل ذلك في الحدائث الشعرية عند بنيس برؤياها وإيقاعيتها.

### البعد المكاني

يطرح الديوان قضية الشعر في جوهرها، باعتباره أرق الفنون التعبيرية وأقدرها على تمّ أشدات 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 وفقاً 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 يبينه لها، يكون نابعا من مخاضية القصيدة، رافضاً بذلك معنارية القصيدة القديمة بشكلها العمودي الجاهز الرث الذي يجعل منها وعاءً يقبل كل ما نصب 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 أحياناً متموجة، وأحياناً 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 تركي هذا الزعم.

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

وَتِلْكَ قَصِيدَتِي الْأُولَى  
وَلَيْسَتْ حُلْمِي الْمَوْعُودَ فِي الْأَلْوَانِ  
رَأَيْتُ الْعَيْنَ فِي اللَّيَافِهَا مَفْرُوشَةَ شَهْنَاءِ  
وَكَأَنَّ تِلْكَ فَانْحَتَى. (١)

يبدو الشاعر في اهتزازاته وكأنه يلاحق القصيدة في تموجاتها ويطاردها تحذوه رغبة داخلية في الإمساك بهذه القصيدة — الفاتحة وامتلاكها ؛ إلا أن العكس هو ما يحدث حيث تحبط له قصيدته القضبان وتخبسه في ززانتها الأسفلتية فيضحي ورقا ساكنا راضيا بسجنه ملتذاً بعذابات صوته وحرفه (نموذج ١)

هذه القصيدة الأولى  
لقد منعتهم من فهمها  
إنها في الفضايا والبرق  
والإنشراق صفة أقوالها  
سرى في هوان أن يعلون نطق  
في التري قضي لانا العرف  
القماكر في صوتها

هذه العذابات هي التي تأتيه بالوهم 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 يسمح عنه وصمة عار الرومانسية التائهة الحاملة التي عفرت وجهه في (ما قبل الكلام)، وقد عانى ما عانى في سبيل الوصول إلى قصيدته — الأولى — الفاتحة التي يعرف فيها على الميدان الذي لم تكن الطرقات إليه مفروشة بالأنعام 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 والمُستغلين 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 التجمام هذه القوى الفاعلة في المجتمع وتماسكها ووحدتها النضالية رغم الجوع والغضب، وحمية خروجها إلى الطرقات حاملة مشعل العصيان والثورة (نموذج 2).



تبرز مرة أخرى أهمية التعبير التشكيلي في الديوان واتخاذ من طرف الشاعر أداة تعبيرية إضافة إلى اللغة والإيقاع الشعري، بل يبدو أن الرؤية التشكيلية تأخذ بتلابيب الشاعر فيساقها 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 تنقلص أحياناً إلى مستوى اللفظة المستقلة التي تنغل بالإيحاء والدلالة. والمقطع السابق بتشكيلته ودلالته الشعرية وتركيبه اللغوي يؤكد هذا الفهم، ذلك أن الجملة الرئيسية تطول وتطول في أكثر الأحوال، ولا يستعين بنيس في مثل هذه الجمل المطولة بالأداة التشكيلية لأن وكده ينصب أتعذ 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 شفق » ص. 57 — 58.

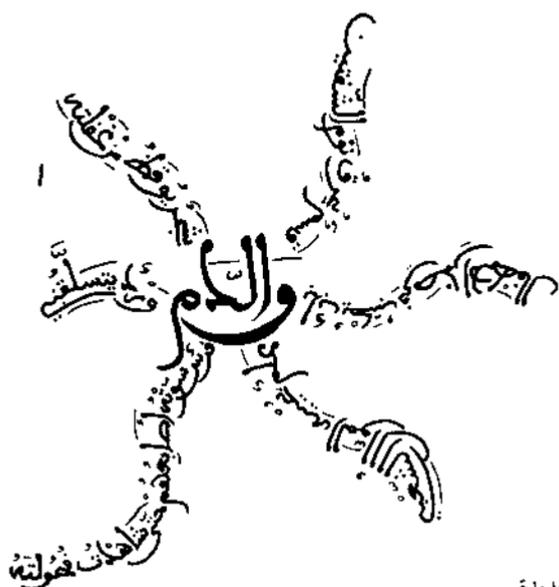
نتقل إلى جزء من صورة تشكيلية أخرى طريفة في تعبيرها يكمل الصور اللفظية ويجسدها حية نابضة : حيث نجد كلمة (الدم) تتوسط الصفحة، ينزف ويجري في عرايين الكلمات والسطور الشعرية التي تنبعث منها، بل إن الكلمة في صورتها التشكيلية تؤكد حضورها ومركزيتها بالنسبة للجملة الشعرية كشكل حيث تصدم نظرنا الحسية ووعينا

وانفعالنا بطريقة كتابتها بحروف بارزة مطعمة، مما يعنى 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 الموحى. وهكذا تكتمل الصورة الأسطورية في الديوان باستغلال الشاعر للطاقت الموحية المعبرة في أدواته (اللغة — 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 وأسطورتها، خاصة وأن اللغة الشعرية الحديثة تمتلك خصائص هذه الأسطورية، فيقول : « فبينما تهدف الأسطورة إلى ما بعد الدلالة وتوسيع النظام الأول، يسعى الشعر بالعكس إلى إيجاد دلالة تحتية وحالة ما قبل سيميائية اللغوية؛ إنه يجتهد لإعادة تحويل الدليل إلى معنى : إن المثال — الذي يميل إليه — 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 شكلائية، 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 — 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 محمليتين بنفس الوظيفة الدالة فتكوّنان كلاهما لغة — موضوعا...» (٥)

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

تري ماذا يقول المقطع :



من جهة أخرى تثير الصورة التشكيلية للدم في وضعه الحرة التي يعطيها الشاعر للقارىء كمي ينضد سطور المقطع حسب فهمه الخاص والرؤية الخاصة التي كونها عبر القراءة التامة للقصيد، فالدم هو المنبع والأصل ولنا أن نسيله ابتداء من « باب يكتب في صدر الأطفال » أو من « ورد يتسلفني » بحيث يشارك القارىء بدوره في العملية الإبداعية ويعيد تركيبها حسب مفهومه وقناعاته الشخصية، وبذلك يصبح القارىء مبدعا وناقداً في نفس الوقت حيث تحطم الحواجز الصلبة التي كان الناقد أو القارىء القديم يقيمها بينه وبين الأثر. إن القراءة لم تعد استهلاكاً مجانباً للأثر بل إنها أضحت أطروحة في جدلية الأثر والجمهور. إن الشاعر يكتب للجمهور واضعاً 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 الأحاديث 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 » ليرتك للنقد مهمة مليها ؛ فلا غرابة إذن أن نجد النقد يتعامل مع الأدب اليوم بخنجر كبير، ولا مبالاة لكل ماهو واضح جلي في الأثر، معتبراً الأدب الأصيل لغة صافية أي نظاماً للدلالات. » (7).

لقد استطاع الشعر المعاصر أن يقفز إلى هذه المرحلة، ويخرج من برائين العمودية الجامدة المتصلبة، ويفتح أكثر فأكثر على النقد. وقد برز هذا بصورة واضحة جلية في معمارية القصيد المعاصرة والشكل الذي صورت به الصفحة البيضاء. فتعدد فيها نقاط الإستفهام، والتعجب، والتتابع. ولم يكن الشاعر المعاصر يقصد إلى التزيين والزخرفة قدر ما يتخذ منها وسائل وإمكانات جديدة تنضاف إلى الأدوات الإعتيادية المعروفة، بل إن الفراغ نفسه الذي يقوم بوظيفة تعبيرية في اللوحة التشكيلية أصبح يوظف أيضاً في الشعر الحديث، حيث أن الشاعر وهو يكتب كلمة واحدة مكبرة أو مصغرة في النسطر 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 شكلية أعمق في تعبيرتها ودلالاتها، ومن هنا لا يقتصر الناقد والقارىء على القراءة اللفظية المجردة بل يربطها بقراءة الفراغات والنقط والأشكال الهندسية التي تتخلل الديوان وتتصاحب اللغة الشعرية المتلفطة، 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 — 41.

هَدِي الطَّرْقَاتُ  
كُلُّ الطَّرْقَاتِ  
تَأْتِي مِنْ نَفْسِ طَرِيقِ الْقَلْبِ  
سَوِّتْ لَهَا شَجَرًا فِي ذَاكِرَتِي وَدَخَلْتُ  
إِلَيْهَا أَوْتِي حَيْطَانُكَ يَا حَيَّ الْعَطَارُ

مِنَ الْأَطْفَالِ يَسُوقُونَ الْكَلِمَاتِ وَيَبْشُرُونَ  
 جُلُونَ بِهَا صَدْفِي يَا فَلَكَ الْعَيْنِينَ  
 سَمِعْتُ أَصَابِعَهُمْ تَتَحَدَى الصَّمْتِ  
 هَذِي الطَّرَقَاتِ  
 كُلُّ الطَّرَقَاتِ  
 جَاءَتْنَا مِنْ مَاءٍ يَقِظُ  
 يَتَمَاسِكُ فِي مَحْبُوءِ الْحَلْمِ

إذا أخذنا النص بصورته البصرية على صفحات الديوان (صفحتان) نراه يرسم بأفكاره فضاء 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 تتكون أشجاراً وحيطانا وكلمات يسوقها الأطفال (رمز المستقبل) إلى فلك العينين اللتين تنظران إلى الأمام في الآفاق الرحبة الواسعة، وهو يتحدثون 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 تتماص وتصلب في الحلم حيث أن الرؤية لم تتحقق بد على أرض الواقع وإنما هي حلم في ذهن الشاعر وقلبه لا يزال يتلوى وينكسر (أنظر الشكل الهندسي للجملة : جاءتنا من ماء يقظ يتماص في محبوء الحلم) ليصبح راية معلومة يحملها العمال وأغنية يرددها الفلاحون في الحقول.

أَصْبَحْنَا الْآنَ.

فِي أَلْقِ الْحُرْجِ عَلَى رَأْسِ الرُّمْحِ  
 زَايَاتٍ مَعْلُومَةٍ

وَأَنَا شَيْدٌ تُعْرَى الْقَلْبِ

هَذَا صَوْتِي مَرْفُوعٌ أَلْوِيَّةً بَيْنَ الدَّمِ وَالنُّحْلَةِ

يَأْتِي مَغْسُولًا بِالْحَنَاءِ

بِمَتَاشِيرِ الْعُمَالِ

وَأَغَانِي الْفَلَاحِينَ

يَأْتِي مَضْغُوطًا فِي عِزَّانِ الرَّفْضِ

وَيَبَاهُ أَيْ رَقْرَاقِ

مَسْحُورًا

مَأْسُورًا

مَيَسُورًا

ثُمَّ الْآنَ (٥)

يتضح من خلال هذه النماذج أن البعد الهندسي — وإن كان يبدو في ظاهره عملية شكلية لا علاقة لها بالمضمون — يستمد مشروعيته من الفعل الإبداعي وهو عنصر من عناصر هذا الشعر الناتج 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 ومكوّناً من مكونات فسحة النص الشعري ذات الأبعاد الأخرى التي تشكل في مجموعها الرؤية الكاملة التي يعبر عنها الشاعر، وهكذا يضاف إلى هذا البعد المكاني بُعد عمودي آخر يتمثل في مضمون الأفكار والمشاعر والإحساسات، وبُعد زماني يشكله الإيقاع الموسيقي الذي يزاوج البعدين ويعطيهما دلالتيهما الشعرية. فالأبعاد الثلاثة تتألف وتتكامل في وحدة تامة تكون العمل الشعري في كليته ورؤيته، ومن ثم فإن 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 الزماني

إذا كان التركيز في القسم الأول قد انصب على البعد البصري — 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، مستهدين 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 القيتارة العربية. لقد استطاع الخليل بن أحمد الفراهيدي أن يحدد 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 قمع حديدي لا يقبل الكسر والمخزق، وإلى النقاد القدماء هجمات عنيفة على الشعراء في هذا الصدد، فأحصوا هفوات الشعراء الوزنية وتبعوها، وصنفوهم تبعاً لكثرتها أو ندرتها في أشعارهم، وبذلك كان الوزن مقياساً للشاعرية وقانوناً مسطراً ومقدساً لا يجوز بأي حال الخروج عنه والإنفلات منه، متناسين الشعر في حقيقته وجوهره، متجاهلين الشاعر بانفعالاته وإحساساته وأفكاره، متفائلين 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 ونجمل في الموشحات والأرجال الأندلسية التي برهنت على قدرة الشعر على تنويع أوزانه وقوافيه وموسيقاه.

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

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

لن ندخل في سلسلة التحليلات التاريخية والاجتماعية. والظروف والملابسات التي ولدت هذه الرغبة في الشاعر وأكسبتها مشروعيتها، وإنما نتطرق إلى التجربة الإيقاعية تطبيقاً 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 تكوّنته 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 نلاحظه عند بنيس التزاماً عفويًا 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 التفضية، لأن قعقته وجلبته شكلية محضة، خارجية، تطفو على المعنى الشعري ولا تتداخله 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 تلبسه 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 الْيَوْمَ كَمَا جِئْنَا مِنْ قَبْلِ جِبَالِ الرَّهْفِ  
وَنَشْرْنَا الْعَمُّ هُنَا

وَهُنَاكَ

أُدْعَا لْوَاجِدَةٍ

جَمَعَتْنَا الرَّيْفِ

وَطَنُ الْجِلْبَابِ وَأَشْجَارِ الثَّيْنِ

هَلْ نُنْسَاكَ الْآنَ وَأَنْتَ لَنَا ؟

وَالْعَمُّ عَلَانُنَا ؟

طَوَّقْنَاكَ بِالْفَيْتَا وَقَبِيلَتِنَا وَمَتَاعِ الْجِسْمِ

هَرَبْنَا أَشْعَارَكَ مِنْ أَلْفَاقِ مُجِيطِ الْأَذُنِ

وَدَخَلْنَا فَعَصْلَ النَّارِ (٥)

يربط الشاعر بين الثورة الفينامية بزعامة هوشي منه والثورة الريفية المغربية بقيادة الزعيم المجلب عبد الكريم الخطاطي، ويمزج بينهما تعبيراً عن مصير الشمين ونضالهما المشترك ضد العدو الأمبريالي، إلا أن الذي يستوقفنا بالأخص هو الجور المسيقى الذي يغلّف هذا المضمون. بالضرورة أن تمثل الثورتين في حركيتهما وفعاليتها يستدعي انفعالاً خاصاً وإحساساً متميزاً يتطلب هتافاً وصخباً موسيقياً حاراً يكون في مستوى الحرارة الانفعالية الداخلية، ولهذا يتوسل الشاعر بالإيقاع السريع الذي تتوالت أنغامه في خيب سريع ينوع معاني الإيحاء الموسيقي، وبحروف المد المفتوحة التي تتوالى في المقطع حتى تزيد على العشرين. ومن المعروف أن حرف المد المفتوح يستغرق مدة زمنية أطول يقضها الحبل الصوتي مرتفعاً 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 معانقاً 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 المهرف للشاعر ووعيه بالخصائص الصوتية للكلمات دفعه إلى تجنب الكلمات ذات الحركات المتتابعة التي تكون عادة سريعة في النطق، والنقاط كلمات يتوفر فيها المد المفتوح لما توحى 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 الخطائية والمباشرة.

أما المقطع الثاني فيقول فيه :

كُلُّ الأَبوابِ هُنَا في السَّاحَةِ مُقَفَّلَةٌ  
والقَلْبُ يُرَابِطُ في صَوْتِ سِرِّي  
يُوقَدُ مِنْ نَفْتِ الأَبوابِ  
يُجَاهِرُ بِالْحَسِيدِ المَوْجُوفِ يَرْتَبُّ لِلْعَنَفِ  
مَوْعِدُهُ وَيَصَاحِبُ صُورَةَ مَنْ يَنْحَازُ  
الْوَعْدَ لِئِيَّه بِه أَخْبَارُ الضَّجَّةِ  
تُفَرِّدُ (10)

لكننا حين ندخل لحظة وجودية الذات في انتكاستها، وتقفل الأبواب وجه الشاعر ويرابط القلب في مساحة ضيقة سريعة، يترد الشاعر إلى نفسه في حديث داخلي حلمي يسترجع فيه الذكرى، ويقف متأملاً 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 جواً عنيفاً مشحوناً بالتوتر والإنفعال. إلا أن هذا الإيقاع يبقى خافتاً نسمعه ونتصنعه في دواخلنا متلمسين أنغامه من خلال التألف النسقي للألفاظ دون الاحتياج إلى الإدراك العقلي له والمتمثل في تفعيلاته ووزنه، حيث إن هذا الوزن يأخذ مكانة ثانية في إيقاعية النص، وإطاراً خارجياً له « ان الوزن كان يتراجع إلى المرتبة الثانية، مع احتفاظه بقيمة الحد الأدنى للإصطلاح الشعري، قيمته كأبجدية. إن أهمية هذا المسمى،

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 بعيدا عن مكوناتها النبرية الخالصة المتمثلة في حركاتها ومداتها، وتكتسب بذلك مدلولها الشعري المتغير حسب تموضعها.

لقد استطاع محمد نبيس أن يستفيد كثيراً من القيم الصوتية لكلماته التي بشحنها بالطاقات الإنفعالية والنفسية لخلق إيقاع شعري يسري في التأليفات اللفظية، وهي شحنات لا تستمد حرارتها وحيويتها من النظام الموسيقي الخارجي الذي يتبعه نبيس في بعض القصائد من التزام الأوزان التفعيلية، ولكنها ترجع بالأساس إلى الامتلاك الشخصي لمجمعه الشعري الذي يغذيه بحساسية خاصة تغلف الكلمة لتضفي عليها أصباغاً 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 ومطابقتها 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 تألفها، إن الكلمة في هذه الحالة تفقد حسها الشعري وتخط 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 تتعثر فيها ونحن نتابع السير في مجرى الشعر، إن هي إلا سقطات نعللها ونفسرها بالكلل والعياء الذي يصيب الشاعر أثناء مسيرته المضيئة في أدغال الشعر، يستسلم الشاعر فيها لهوس الكتابة الذي يلاحقه. إنه بدل الإسترخاء والاستراحة النفسية لاستجماع طاقاته الشعرية يأتي إلا متابعة السير غير مبال بالقيم الشعرية الفنية، تاركاً 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 وثيرة نثرية قائلا :

ولي مندِيلها بِالرَّغْدِ أَرْزَقُ رَفَّ مَرِّينَا وَنَحْنُ نُهَيءُ الحَفَلِ الجَدِيدِ  
سَأَلْتُهُمُ مِنْ ارْتِفَاعِ التِّرْقِ يَنْزُلُ حَافِي القَدَمَيْنِ قال وكان يَجْرِي بَيْنِ  
أَسْوَاقِ المَدِينَةِ حِينِ سَلَّمَ وَغَدَهُ وَأَحَلَّ عُنْفًا لَا سَمَاءَ لَهُ سَيَفْتَحُ لِي  
وَمَا رَدَّدْتُ غَيْرَكَ يَا جِهَاتِ النَّصْرِ قَتَهْتُمُ المَشَاعِلَ وَالدُّفُوفَ - تَدُورُ فِي  
الأَرْضِ العَلَامَةُ دَوْرَةَ أُولَى (12)

إذا كان هم الشاعر الموسيقي في القصيدة الموزونة يتجه رأساً إلى تحكيم الأنغام الموسيقية المعينة في نظمه، ملتزماً الشروط العروضية التي توفرها التفعيلة في تغيراتها، فإن القصيدة الثرية تتطلب مجهوداً أكبر وحساً موسيقياً مرهفاً أرفع يمكن الشاعر من خلق الإيقاع الضروري للجملية وتشكيله وفق النفس الشعري الذي ينطلق منه. إن هذا الحس هو ما يفنقه النص أعلاه حيث يبدو الشاعر منشغلاً بالربط بين جملة في نثمة وخطابية مباشرة ونستطيع تلمس هذه النثمة الجافة بتفصيل من خلال مقاطع العبارة التالية : وقد مر بنا ونحن نهيء... .. ؟ قال وكان يجري... .. والعلامة دورة أولى.... إن هذه التراكمات الثرية تفتقد كل حرارة شعرية وتمزق الجوز الشعري الخيم على القصيدة فتربك إيقاعها الموسيقي وتفككه في اضطراب وفوضى موسيقية.

« إن تهرب 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 متواليات 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 التابع الثري في المقطع، وصياغته المرتكزة على قيم مجازية استعارية بلاغية محضة أفقدته كينونته الشعرية وأخلخر به إلى مستوى التعبير العادي في لغة نثرية بسيطة ترينها هذه القيم البلاغية المتجمدة « إن الشعر لا يصبح حينئذ نثراً مزينا بالمحسنات أو مشوها بالحريات. إنه صفة غير قابلة للإختزال ولا للرواية. إنه ليس صفة بل جوهر، ويمكنه بالتالي أن يعرض عن الإشارات لأنه يحمل طبيعته في طياته ولا يحتاج إلى أن يبرز هوئته 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 بالمواطف والإحساسات الذاتية للشاعر ولم يتسلط عليه الإدراك العقلي للكلمة ؛ لغة الشعر في حد ذاتها غير عقلية Trans-rationelle لأنها تكشف 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، والإيقاعي) 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 والرخرفة الشكلية الفارغة التي لا تلبث أن تزول عن التحليل والتأمل الصحيح.

إن بنيس يفتح في الشعر المغربي على العموم دروباً جديدة يرتاد بها الحداثة بإفاقها الرجبة، إنه يتجاسر بشجاعة على الوضع الشعري الحالي، ويحاول بإمكانيات متواضعة لا زالت تحتاج في حد ذاتها إلى الصقل والتجريب، تخطي هذا الواقع الأدبي وتجاوزه إلى أبعد مدى، مستلهما التجارب العربية في هذا المجال ومستفيداً منها. إن إشكالية الحداثة في الأدب العربي — والشعر منه بخاصة — لم تتضح بعد الرؤية في مجازيها، وما زالت تسلك المنحرجات بحثاً عن الطريق القويم الذي يقضي 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 — ثقافية التي تموضعت فيها والتي يغلب عليها الصراع بين أنصار القديم التراثيين المتشوقين 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 غائماً 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 حديثاً بل قد يكون من القديم الأقدم، وهناك عدد كبير من الكتاب في العالم مزجون 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 وضرورتها الاجتماعية والثقافية، ولذلك تظل محاولة حرجولة تصدم الذوق دون أن تؤذيه قبرى فيها النقد المغربي « مجرد قلق يعترى الشعرية في الديوان، ومناقسة 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 الترابيع والتعاونير والتحايزير التي تنداح على الورقة، وهذا اللي التجريبي المستمر لعنتق 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 الإنهار بالآخر تتصارع في داخله الرغبة المخلصة الخالصة في مجريات واقعه بمخاضه العسير المتقلب والخوف من الأرتعاء في أحضان التفریب، إنه بمغامرته في هذه الحداثة يرفض الجمودية ويصدر عن قناعة متوحشة تجعل الشعر تعبيراً استغرافياً عن المستقبل يأتي 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 ارتباطاً عضوياً فتشترك في معمارية النص الشعري وبنائته دون أن تتحول إلى لي تجريبي، وزبي الموضة الذي يخفي في داخله المشاشة والضحالة.

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

2 يولييه 1980

هوامش :

- الدراسة تعتمد الديوان (في اتجاه صوتك العمودي) ل محمد بنيس الصادر عن مطبعة الأندلس بالدار البيضاء 1980 .
- (1) الديوان — قصيدة — هذه القصيدة المطاردة — ص.23
  - (2) الديوان — قصيدة — هذه القصيدة المطاردة — ص.15
  - (3) الديوان — قصيدة — والأيام مشتتة أبداً — ص.38 — 39
  - (4) Ed. seuil-Roland Barthes-Mythologies! ص.220
  - (5) نفس المرجع السابق هذه القصيدة المطاردة — ص.200
  - (6) الديوان — قصيدة — ما جاء على صورة شقنق — ص.65
  - (7) Coll 10/18 Chemins Actuels de la critique- ص.145
  - (8) الديوان — قصيدة — والأيام مشتتة أبداً — ص.44
  - (9) الديوان — قصيدة — هوشي منه أنت الحلم أنت الحقيقة — ص.110
  - (10) الديوان — قصيدة — كل الرجال مروا من هنا — ص.76
  - (11) « نظرية المنهج الشكلي — ترجمة ابراهيم الخطيب » مجلة أقلام — عدد 10 أكتوبر 79 . ص.35
  - (12) الديوان — قصيدة — شهادات تمر في الأذن والعين — ص.84
  - (13) مجلة أقلام المذكورة ص.43
  - (14) R. Barthes . Degrés zero de écriture ص.34
  - (15) مجلة « مواقف » عدد 35. مقاربات من الحدائث — أنطون مقدسي — ص.48