الخطاب البصري في ديوان مواسم الشرق

the visual discourse in the divan of the seasons of the east

غنية عوادي*
المركز الجامعي عبد الحميد بوصوف، ميلة،
(الجزائر)، مخبر الدراسات التراثية والثقافية
asma ٩٠٣٤٠@gmail.com

د. محمد رضا مغربي
المركز الجامعي عبد الحميد بوصوف، ميلة،
(الجزائر)، مخبر الدراسات التراثية والثقافية
Reda ٧٤٨٠@gmail.com

تاريخ الاستلام: ٢٠٢٢/٠١/٢٢ القبول: ٢٠٢٢/٠٤/١٠
تاريخ النشر ٢٠٢٢/٠٥/١٣

ملخص:

يعد ديوان محمد بنيس مواسم الشرق إضافة كبيرة في الشعر الحداثي مغربيا وعربيا، متخطيا النمط التقليدي في الكتابة الشعرية، حيث انتقل به من التشكيل السمعي إلى آخر بصري نظرا للتغيرات الفنية والفكرية والثقافية، هذا التجاوز الذي طال الثقافة الشفوية إلى الكتابة جعل الشعر يشهد بلاغة الحرف أين انتقل الاهتمام من السمعي إلى البصري، فجاء ديوانه استجابة للوعي بالمكان وفضاء الكتابة أين لا ينفصل النّصي والشكلي، وتهدف هذه الدراسة إلى استجلاء الإبدالات الشعرية التي ساهمت في بناء تجربة إبداعية تقوم على المغايرة والمغامرة والتجاوز ليتم توظيف العناصر غير لسانية مع التركيز على جمالية البياض وبلاغة المحو ليخرج بالشعر من ضيق الأنموذج إلى فضاء الإبداع، فكان الاعتماد على آليات المنهج السيميائي إلى جانب التأويل والأسلوب التحليلي؛ لسبر أغوار هذه التجربة الشعرية التي لا تسعى لوضع قوانين تقيّد الشعر وتكبح جماحه من جديد إنّما لخلق تعامل مغاير من حيث الابداع والتلقي في خضم ثقافة بصرية.

فكيف استطاع بنيس نقل الخطاب الشعري من الإيقاع السمعي إلى البصري الذي يراهن على بلاغة المحو والعناصر التشكيلية؟

الكلمات المفتاحية: حداثة، تشكيل البصري، تجاوز، بياض، محو.

Abstract:

The poetry collection of Mohamed Bennis "the East Season" is a great addition of Moroccan and Arabic poetry, by skipping the traditional style of poetic writing as moved from audio to visual formation to given the artistic intellectual, and cultural changes; this transgression that effected oral culture to writing poetry witnessed the rhetoric of the letter to be the divan in response to the awareness of place and the writing space so the text and the formal are not separated, this study aims to know the poetic substitutions that contributed to building a creative experience based on adventure and transgression, in order to employ non-linguistic elements with a focus on the aesthetic of whiteness and the rhetoric of erasure, so relied on the mechanisms of the semiotic method as well as interpretation and analytical method ;to depths of this poetic experience which spirit of a new deal with creativity and recipient in the midst a visual culture.

How did Bennis transfer the poetic discourse from the auditory rhythm to the visual that bets on the rhetoric of the erasure and the plastic element?

Key Words: modernity, visualization, transcendence, whiteness, erasure

.

*المؤلف المرسل

المقدمة:

جعلت الحداثة من النص الشعري أرضا خصبة للبحث عن الجديد ورؤية تسعى إلى اسكناه عوالم شعرية لم تعرف قبلا، من أجل إيجاد ما لم يكن موجودا ويظل هذا الابداع حديثا إذا ظلّ فتيا بعيدا عن ما هو مألوف؛ أي ما بقي في منأى عن فعل العادة والقدم واحتفظ بجدة دائمة فالحداثة لا تتناقض مع القديم ولكنّها تتجاوزه، تسعى للخلق فلا تتبنى كل ما هو معاصر بل تعمل على غربلته حيث تقوم على السؤال المعرفيّ لتنفي القصيدة عن نفسها وحدوية التأويل والقراءة وتنفتح على أفق التفسير، ويصبح النص الواحد متعددا هكذا تتحول الكتابة الشعرية إلى مكان اكتشاف.

فيتشكل النص الشعري الحداثي بتظافر مجموعة من المعطيات اللّغوية وغير اللّغوية، يؤدي كل معطى دوره لكي تكتمل ملامح القصيدة فنيا وفكريا، لتحترف الهدم من أجل إعادة البناء يحركها في ذلك السؤال الذي لا ينتهي، فمحمد بنيس يحاول نقل الخطاب الشعري من الإيقاع السمعي إلى الإيقاع البصري الذي 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 كتابة القصيدة.

يعتبر البياض أداة مهمة من أدوات التعبير الفني الإبداعي؛ شديدة التأثير على المتلقي كونه يتميز بجملة من العلامات والاشارات، كما تعد أيقونة مما جعل منها نظاما سيميائيا يهدف إلى خلق وعي بصري يعمل على تحديد المسار الكرونولوجي وخلق لغة 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: مواسم الشرق لا يمكن للمتلقي المرور على التشكيل البصري دون أن يقف متأملا أين يتعالق البياض مع السواد ناحتا جسد القصائد، فالفراغ 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 إلى النص لأنّها كثيرا ما تعمل على تحديد المسار القرائي. فكيف استطاع بنيس نقل الخطاب الشعري من الإيقاع السمعي إلى الإيقاع البصري الذي يراهن على بلاغة المحو والعناصر التشكيلية؟ ومن هذه الإشكالية تتناسل جملة من التساؤلات:

-كيف جاء الاشتغال على التنسيق الهندسي للدوال؟ وكيف عبّر عن المحمولات الدلالية؟

- بلاغة المحو

التشكيل البصري

I. الاشتغال على التنسيق الهندسي للدوال:

يعمد الشاعر محمد بنيس إلى تنسيق الدوال هندسيا وهو بصدد كتابة القصيدة كأنّه يتصور لها معمارا خاصا يميزها عن القصيدة الأخرى 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 باللوحات ذات البعد المكاني الواحد"(فتوح، ١٩٨٤، ص١٢٥)

يقول محمد بنيس:

قل آن لمراكش أن تستوطننا
هذا زمن تتواجه فيه الأزمنة السّفلى والعليا تكتب
مالا يكتب قام الماء وهبّ الحلق يوسّع زرقته انساق اليوم
مع الأعراس تشقق ما بين الكتفين

فسرح

عينك

رافقها(بنيس، ٢٠٠٢، ص٤١٣)

هذا النسق الهندسي يدفع الدلالة من الضيق إلى الاتساع تصاعديا لكن هذا التصاعد الذي يوهم المتلقي بالانفراج والتطلع نحو الآتي سرعان ما يتلاشى وينكسر وهو ما تفصح عنه الجملة الشعرية الأخيرة "سرح عينك" التي لا يريد بها الشاعر المعنى السطحي فالعين هنا تتجاوز مفهوم الرؤية البصرية إلى رؤيا أخرى روحية استبطانية حيث يمكن للذات أن ترى مراكش لا كونها مدينة بل امتداد تاريخي وحضارة وذاكرة ثقافية لا تنضب:

قل آن لمراكش أن تستوطننا

ففعل الأمر هنا يخرج عن معنى الالزام بفعل الشيء إلى وجوب حدوثه، ففي الأصل الانسان هو من يستوطن المدينة لا العكس؛ لكن محمد بنيس حين يخرج المدينة من شكلها المادي إلى المعنوي لتصبح فاعلة لا مفعول بها.

فمراكش بتاريخها وثقافتها تستوطن الانسان المغربي لا لتعبر هي عن هويته المغاربية بل ليكون هو صدى لهذه الثقافة التي انسلخ منها مع مرور الزمن فالفراغ الذي يلي كلمة تستوطننا مساحة للتفكير والتأمل في الجملة الشعرية ويبدأ السطر الشعري الثاني بفراغ ثم يقول الشاعر:

هذا زمن تتواجه فيه الأزمنة السفلى والعليا
بين الماضي والحاضر

ثم يردف ويقول:

مراكش تعلن فرجتها المسروجة بالأحواز بعصر
السبية بالبرنوس بحد المدينة بالتهليل بجمع الحلقـــــــة
بالملحون بأحجام الطوب الأحمر بالأسوار بآيات ولت من
تاريخ مخبوء تحت الشّفرة هرب في سفر رسميّ يتبعـــــي
فـي الهجرة مـن وهـمـي

تجمع مدينة مراكش بين التراث المادي (البرنوس، الطوب الأحمر، الأسوار) وآخر معنوي وروحي(التهليل، الحلقة آيات سفر)، إذا دلالة سرح عينيك لا تحيل إلى التطلع إلى الآتي بالانسلاخ من الماضي بل لابد من الانطلاق منه والغوص في هذا التراث الذي يتواشج فيه المادي والمعنوي الجسدي والروحي دون الفصل بينهما فلا يمكن بأي حال من الأحوال المضي قدما دون الرجوع إلى الماضي وفهمه للحفاظ على الهوية المميزة فلا يمكن لأي شيء أن يقوم على الفراغ هكذا تأخذ الرؤيا عمقا وبعدا الأول ثقافي تاريخي والثاني مستقبلي .

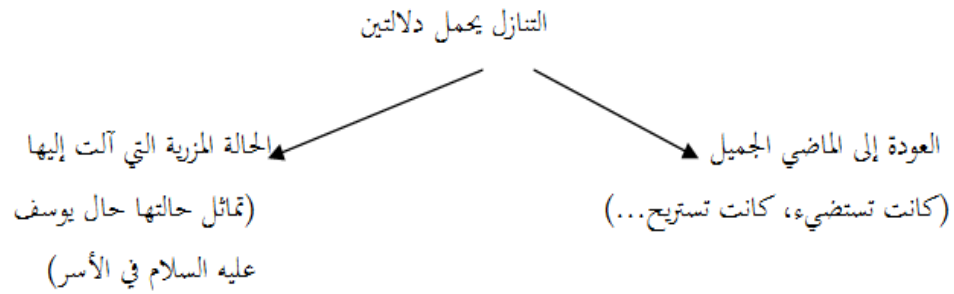
-في مقطع آخر يقول:

(....)فهل تعلم يـا يـوسف أنّك فـي
نفس الأسر تجالسها وتغني في طرب
الملحون لها يتفيأ وجه سعيـــدة ظـل
الكلمات ويسلّم للبحر طفولة دفترهـــا

كانت تستضيء بنخلة
والنخل يخرج من فروع الماء
كانت تستريح بلحظة
والدفء يسكن جفنها السري ينهض من ندى الأنحاء
وكانت تغني(بنيس، ٢٠٠٢، ص٤١٥،٤١٤)

إذا كان المقطع الأول تصاعديا من الناحية الهندسية فإن هذا المقطع جاء تنازليا هندسيا ودلاليا تتمثل في العودة إلى الماضي فالشاعر يصف سعيدة بين حاضرها وماضيها.

كانت سعيدة فعلا يملأها الأمل



فتوزيع الأسطر الشعرية بهذا الشكل يوحي بالانزلاق كأنه مشهد يبيّن الانتقال من مرحلة إلى أخرى، المرحلة الأولى أين كانت المرأة سعيدة وكتبت على يمين الصفحة كأنها هامش لأنها مرحلة سابقة ولت وذهبت، وذهبت معها كل معاني الغبطة والفرح الراحة والأمل.

أما المرحلة الثانية وهي المركزية وهو ما يعبر عنها شكلا بالأسطر الشعرية الأولى التي تتوسط الصفحة فهذا التوسط لم يأتي عبثا بل ليعبّر عن الحالة النفسية المسيطرة على هذه المرأة أين تشابه حالها بحال يوسف عليه السلام وهو في الأسر أين فقدت ملامح وروح الطفولة أي البراءة والنقاء فجملة الشعرية:

يسلّم للبحر طفولة دفترها

تحيل إلى أنّها غادرت مرحلة الطفولة مبكرا، ولعل الشاعر وظف المرأة لتكون معادلا موضوعيا للمدينة وهو يصور حالها بعدما تغيّرت 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"(الخضراء الجيوسي، ٢٠٠٧، ص٦٨٢).

١.بلاغة المحو:

-يقول محمد بنيس:

ردهات الضوء
تحيط
بها
والطين يحالـ
ــسها
حتّى سوّاها(بنيس، ٢٠٠٢، ص٤١٨)

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 والطين الذي شكلها في تناغم طبيعي تشكلت هذه الذات 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 فقط؛ إنها قبل كل شيء توزيع لبياض وسواد على مسند هو في عموم الحالات الورقة البيضاء إننا عندما نكتب نتموضع داخل فضائنا الخطي الذي أبعاده الحروف، وتنظيم الكلمات على الصفحات والهوامش والفراغات..." (الماكري، ١٩٩١، ص١٠٣)، هذا البياض الذي يعتبر وقفات تعطي لكل سطر شعري صدى تفرغه من الاحتشاد الكلامي وتملأه بالدلالة.

يقول الشاعر في مقطع آخر:

ثقب أصــوات بكــائي
وجه الهيكل أوجاع
في الماء وأبواب
الجســـــد
الوشوم
دما

ء(بنيس، ٢٠٠٢، ص٤٣٤)

تتموج حركة القصيدة في رسم صورة بطيئة بعيدة عن الهدوء بل تنضح بالقلق وكأنّها تكتب بلغة الحرائق الداخلية فقد جعل للبكاء أصواتا وجعل الأوجاع تخط قصتها، على وجه الماء دلالة على أنها خفية لا يستطيع الانسان العادي رؤيتها أو الإحساس بها، وجعل للجسد أبوابا أو وشوما كإحالة إلى الندب والجروح الجسدية التي تنزف دما، هذه الحالة النفسية والجسدية التي آلت إليها الذات وهذا التشظي عبّر عنه الشاعر شكلا حيث أفرد لكل كلمة سطرا شعريا واتخذ من كلمة دماء رسما خاصا فالكلام ليس مجرد أداة للتعبير.

هكذا يمتد الصمت في سطور بيضاء يستخدم فيها الشاعر كتابة المحوّ فنجد غياب علامات اللّسان، في هذا المقطع تصوير لأحوال الذات المتكلمة أين يتقلص الكلام إلى حد الإنمحاء الذي يتخلل "الكتابة ذاتها للتعبير عن أشياء محذوفة أو مسكوت عنها داخل الأسطر"(الماكري، ١٩٩١، ص١٠٣)وفي هذه الحالة يشتغل البياض بين الكلمات والجمل الشعرية "إنّ توزيع البياض والسواد يعتبر أثرا لاشتغال الكتابة في تنظيم الصفحة وتنضيد الأسطر الشعرية ولكن دوره داخل الفضاء النصي لا يقتصر فقط على ضبط نظامه بل يمكن يتجاوز ذلك إلى تقديم دلالات أيقونية إما في ارتباطه بالمنتج أو في علاقته بالسياق النصي"(الماكري، ١٩٩١، ص١٠٣)

فالصمت يرسل كلاما قد يكون عاملا فاعلا في تنشيط مخيّلة المتلقي كما يستخدم الشاعر تقطيع الكلمة موهما بالفصل بين مقاطعها مما يؤدي إلى تقطيع الكلام الشعري فيحبس الكلمات مما يضطر المتلقي إلى التوقف

"إنها سديم يتمرأى يتصور ذاته (إنها) تأسيس على الهاوية، أي انخراط بدئي في قوى لا الكون الحية"(أدونيس، ١٩٧٩، ص١٥٠)

يقول محمد بنيس:

أقول لمن يشتهي سدة في الهباء
تخون هديل الصباح تخون الكواكب بين الكروم
تخون دماء الأحبّة وهي تسافر في رحم الأغنيات
تخون الرّياح التي امتلأت بالشطوط تخون الهوى
المستريح على رقعة الضوء أنت تخون
وكم خنت فينا صفاء من العندليب تخون المياه تخون
رمالا تحلقن حولي تخون المنازل خفت حنينا
إليهم تخون انتشاء تدلى على كتفي بارتعاش رحيم(بنيس، ٢٠٠٢، ص٤٣٥)

تتوزع الوقفات الكثيرة داخل هذه الأسطر الشعرية كأنّ الكلام ينحبس بين شفتي الشاعر والمتلقي وتتوافق هذه الحبسة البصرية مع الدلالة الشعرية للأبيات أين يتكرر الفعل تخون الذي يمثل بؤرة التوتر الذي يحمل كل معاني سلبية فهذا المحو 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"(أدونيس، كلام البدايات،١٩٨٩، ص ٢٧)

II. بلاغة التشكيل البصري:

١. التوازي البصري بين عمودين:

ويقع المتلقي على نموذج آخر من الشعر الذي عمد فيه المبدع إلى الكتابة الشعرية على شكل عمودين متقابلين، كما عمل على نثر المفردات وتوزيعها على بياض الصفحة مما أعطى للقصيدة 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"(منير، ١٩٩٧، ص ١٧٩)

....	بين الأحراش تقدم يا
لها شهقة النبوءة وسعة	وجهي صدف الأعشاب
الذهول يا أيها الولد	تقمص صورتها وتقدم لا
العائد من لجة الصخر	تمهل عينيك فتلك
لا تحزن هكذا قالت	ضفائرها

رمت برجلي في بئر لن أفتح مزلاج
قريب من الفجر لا الملكوت
تحزن كانت وصيتها تقدم
الأخيرة قابلتني نخلة ها هي تعلو
تنمو وتكبر ورتاج سطح الماء فلا يبقى
غير الممنوع(بنيس، ٢٠٠٢، ص٤٢٤)

تتوزع الأبيات الشعرية على شكل عمودي يتميّز بالتوازي الهندسي شكلا ومضمونا؛ فقد عبر العمود الأول عن الأسر الذي تعاني منه الأنا ويتجسد ذلك في القرائن اللّغوية:

-ذهول الولد ⟵ الحيرة والاضطراب، حالة ذهنية مؤقتة تدل على عدم التهيؤ لأحداث طارئة وفقدان التركيز.

-العائد من لجة الصخر ⟵ العذاب

-رميت برجلي في بئر ⟵ الأسر

محاولة الخلاص والانعتاق متمثلا في القرائن اللغوية:

-من شهقة النبوءة ⟵ البصيرة

-لا تحزن ⟵ التفاؤل

-قريب من الفجر ⟵ قرب الفرج والخلاص

أما العمود الثاني فإنّ الأنا تدعو فيه إلى رفع شعار التحدي وتأمل تغيّر الحال وهو ما تدل عليه:

تقدم بين الأحراش ⟵ التحدي

تقمص صورتها ⟵ النبوءة، البصيرة

تعلو سطح الماء ⟵ الانفراج

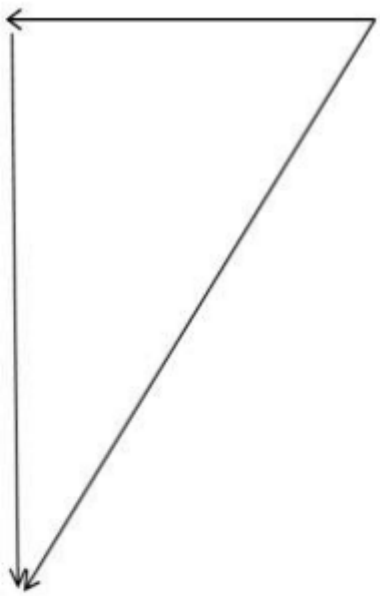
أما المفردات المتناثرة على بياض الصفحة توحي بالتعبير عن الحركة والقيام بدور الفعل ويجسد الفضاء الداخلي تجسيدا خارجيا حيا" فقد يلجأ الشاعر في بعض الأحيان إلى تفكيك وحدة الكلمة الواحدة بحيث تبدو كل جزئية منها ذات كيان مستقل معزول عن نظيره رغم اتصاله السياقي فيفتح بذلك تشكيلا بصريا موازيا لمضمون التبعثر والتناثر والتشظي"(عثمان الصمادي، ٢٠٠١، ص٤٥)

(ضفائرها/ لن أفتح مزلاج/ الملكوت/ تقدم/ ها هي تعلو)

فتفتيت الدوال يشير إلى تفتت الواقع الداخلي هذا الذي ينعكس خارجيا يعد هذا من قبيل التمزق الداخلي العاجز عن استيعاب الدفقة التعبيرية في صورتها التركيبية المألوفة، هكذا "يغدو للنص ايقاع آخر يدرك بالعين مضافاً إلى إيقاع الكلمات المدركة بالأذن"(بلداوي، ١٩٨١، ص٢٢٦)

٢. المثلث المقلوب:

في سياق آخر يعمد الشاعر إلى استحداث شكل جديد يعبّر به عن رؤيا شعرية كالمثلث الذي "يكون تعبيرا عن الأرض عندما يكون رأس المثلث إلى الأعلى أو يمثل السماء عندما يكون رأس المثلث إلى أدنى"(الصفراوي، ٢٠٠٨، ص٤٤) كأن الشاعر يحصر المتلقي داخل المثلث المقلوب.



ثقل الرأس الكتفان وهذي
هيمنة تتقدم نحو مدارج
ترتيل ترحل قوسا
لجلال دم ما
زال يؤرّخ
فاقتربوا
منّي

أطياف النيل معابد
شمس مركب آلهة
طافت بجنازتها
شدوا رأسي
بالسوسن
واقتر

بوا(بنيس، 2002، ص 433)

يتماثل شكل المثلث المقلوب والحالة الشعورية للمبدع أين يحس بثقل في الرأس والكتفين، هذا الثقل الذي تجسد في القاعدة الزاوية القائمة بينما يبدأ في الانحصار كلما وصل إلى رأس المثلث أو اقترب من النهاية، فبعد المعاناة الفردية يدعو الشاعر إلى الاقتراب منه أو الاتحاد الذي من شأنه تخفيف هذه الآلام في زاويته الحادة مما يوحي بأن الثقل ممتد في حياته بينما يقع الاقتراب في أضيق الزوايا، وقد عبّر عنه بصريا حيث كلّما تقدم نحوه تضاءلت المساحة ومن ثم يصير الثقل يوحي بالاختناق هذا الاقتراب والتضييق عليه من أجل تخفيف هذا العبء.

وما نلاحظه أيضا هو الكتابة في يسار الصفحة؛ فقد كتبت القصيدة في جانب الصفحة بطريقة توحي أنّها تقرأ من اليسار إلى اليمين أو العكس كما تظهر أيضا كأنّها كتابة عمودية صينية من أعلى إلى أسفل حيث جمع

الشاعر أشكال الكتابة جميعها، وكأنه يحاول خلق اتحاد بين طرائق التعبير بل ويؤكد عالمية الشعر كفن خالص الذي يستطيع أن يوحد البشر وأنّهم من أصل واحد.

يقول في مقطع آخر وهو يصوّر حالة الرعب وقتلى انتفاضة ٢٠ يونيو أو شهداء الكوميرا أين تعنتت الحكومة أمام المطالب الشعبية المغربية احتجاجا على الزيادة في أسعار السلع الغذائية، وقابلت الحكومة هذا الاحتجاج بالقمع واستخدام الرصاص الحي مما أدى إلى سقوط العديد من الموتى والجرحى فكانت مجزرة رهيبة :

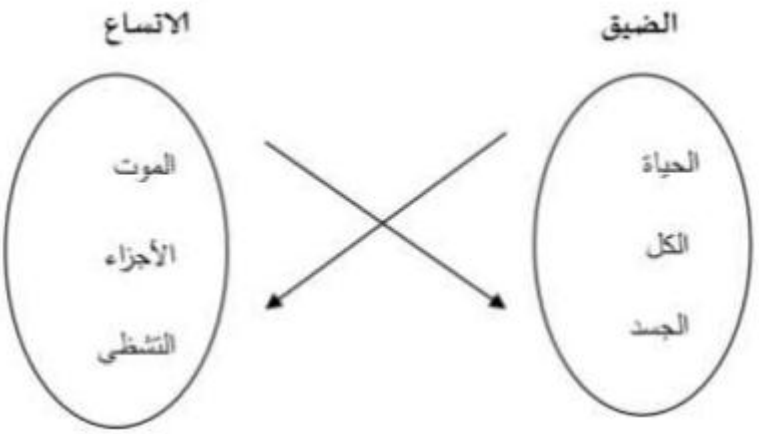
يخطفها الأطفال إلى لحظات ضوئية تتحدر من أسفل

يوم السبت ٢٠ يونيو ١٩٨١

في قوس نداء(بنيس، 2002، ص 470)

يبدأ النص الشعري من قمة هرم المثلث حيث يبدأ بكلمة الجسد من الضيق إلى الاتساع من الكل المتكامل إلى الأجزاء المتناثر ولأن المجزرة بدأت من هرم السلطة التي تمثل رأس المثلث بينما يشكل الشعب القاعدة؛ إنّ توظيف الفراغ في هذه الدفقة الشعورية يرتبط بدالين محوريين هما الحياة والموت الأول يمثله الجسد الذي يقع أعلى المثلث لأن السلطة هي من تتحكم في هذا الجسد، والثاني ممثلا في التشظي (موت الشعب) وعبّر عنه محمد بنيس هندسيا بالمثلث الذي يبدأ من الضيق إلى الاتساع، نلاحظ علاقة تبادل مكاني حيث يتقدم الموت وتتراجع الحياة.

ولاشك أنّ هذا البناء الشكلي بكل تصادماته الطباعية وتبادلاته المكانية له تأثير على حركة المعنى ونقله من دال إلى آخر من الضيق إلى الاتساع حيث تتعارض المعاني ليحمل:



ونلاحظ أنّ المثلث في هذه الحالة مقلوب دلاليا لا هندسيا، فالشعب مشكلا القاعدة نجد جسده في رأس المثلث كدلالة على ازدراء هذا الانسان والتنكيل به من قبل السلطة.

الخاتمة:

-أبانت النماذج المختارة من ديوان "مواسم الشرق" وجوها من الكلام الصامت فكانت بلاغة الصمت فيها أقوى أحيانا من بلاغة الكلام، كما عمد الشاعر إلى توظيف الدوال الهندسية توظيفا ذا أبعاد دلالية تأويلية.

-أسهمت لعبة السواد والبياض كتقنية جديدة في كتابة القصيدة 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.

-وضع الشاعر القارئ في مواجهة مع النص الشعري الحداثي الذي أصبح في حيّز الرؤية البصرية وذلك بخلقه للأشكال التعبيرية المختلفة كالتوازي البصر بين عمودين والمثلث المقلوب، فعمل على خلخلة المفاهيم والتشكيل الشعري المألوف لدى المتلقي الذي أصبح شريكا فعالا في إنتاج الدلالة، ليبعده عن القراءة الاستهلاكية النمطية.

-استثمر الخطاب الشعري البنيسي فضاء الصفحة حيث اعتبرها جزءا من نسيج النص ما جعله يتفنن في اخراجها وهندستها، لتكون العلاقة بين الشكل والمضمون جدلية حيث إن كل منهما يحيل إلى الآخر، وإذا كانت لعبة البياض والسواد تعمل على بناء نظام سيميائي فقد أدى هذا إلى خلخلة الهندسة الشعرية المألوفة لينحو بها نحو بلاغة شعرية جديدة، هي بلاغة المحو الثائرة على التقليد.

قائمة المراجع:

أدونيس .(١٩٧٩) .بيان الحداثة .ع ٣٤ .مجلة حداثة .

أدونيس .(١٩٨٩) . كلام البدايات. ط١ .بيروت: دار الآداب.

الخضراء الجيوسي سلمى .(٢٠٠٧) . الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث- منشورات مركز دراسات الوحدة العربية . ط٢ .القاهرة، مصر: مركز دراسات الوحدة العربية.

الصفراوي محمد .(٢٠٠٨)، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (١٩٥٠، ٢٠٠٤). ط١. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي.

الماكري محمد .(١٩٩١)، الشكل والخطاب-مدخل لتحليل ظاهراتي. ط١ بيروت: المركز الثقافي العربي.

بلداوي أحمد . (١٩٨١)، حاشية على بيان الكتابة، المحرر الثقافي.

محمد بنيس . (٢٠٠٢)، الأعمال الشعرية مواسم الشرق. ط١. الدار البيضاء –المغرب: دار توبقال.

عثمان الصمادي امتنان .(٢٠٠١). شعر سعدي يوسف دراسة تحليلية. ط١. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات للنشر.

فتوح محمد .(١٩٨٤)، الرمزية والرمز. ط٣. مصر: دار المعارف.

منير وليد. (١٩٩٧) .التجريب في القصيدة المعاصرة. مج ١٦. ع١. مجلة فصول.