بصرية القصيدة لدى محمد بنيس وسيرورة التأويل(*)

The visual poem of Mohamed Bennis and the interpretation process

د. وفاء مناصري
المركز الجامعي عبد الحفيظ بوالصوف، ميلة
مختبر السيميائيات وتحليل الخطابات
جامعة أحمد بن بلة، وهران 1
البريد: menasriwafaa@yahoo.fr

ملخّص: إن القصيدة البصرية لدى "**محمد بنيس**" تنتفي لكل أشكال القيد الضابط لحركيتها، كونها تتساوق ومفهوم الشعر لديه، إنها تشكل يرفض الانصياع لمعالم الثبت المتحجر، ضمن قوالب جاهزة، منشدة في مقابل ذلك التموقع ضمن اللامتناهي، شكلا ودلالة، على إثر ذلك تستوجب عملية المقاربة قارئا يحسن التيه بين مزالق الدلالات اللامتناهية.

الكلمات المفتاحية: القصيدة، الشكل، اللامتناهي، القارئ، الأيقونة، البصري.

Abstract : Mohamed Bennis's visual poem rejects any form of standard.
The poem in this sense does not settle in one form, because it changes with every new creation, and therefore it requires a good reader who can interpret its significance.

Keywords : The poem, form, , infinite, reader, icon, visual.

* تاريخ تسلم البحث: 2020/01/30، تاريخ قبول البحث: 2020/04/01.

توطئة

انعتق الجسد في القصيدة لدى **"محمد بنيس"**، عن ثوابت النسق المتعالي، عبر استعاراته المتعددة لمختلف الأنساق الفنية المغايرة، انتصارا للانهائية التشكل، لتغدو بذلك الكتابة لديه تمردا وسفرا يأبى الانغلاق، وينشد الممانعة والتبدل، بحسب ما تثيره لحظة الكتابة، وما تقتضيه حركة الجسد فيها.

من هنا، نلفي مثل هذه النصوص تحتفي برحابة المكان، وتنتصر للانهائية التشكيل البصري، الذي يستجدي قارئا تعاضديا يجيد التيه بين مزالق التأويل اللامتناهي.

على إثر ذلك، يعتاص على القارئ لمثل هذه النصوص مباشرتها في منأى عن منهج متعدد المداخل والمشارب والمعارف، الأمر الذي يفضي بنا إلى توسل المنهج السيميائي بوصفه الأنسب لمقاربتها، واستكناه دلالتها الخفية، التي لا تتوانى عن الانفلات والانبعاث مع كل قراءة جديدة، خاصة إذا ما حركنا هذا النص تحت ضوء السيميائيات البصرية.

تبعا لمقتضى ما خلا طرحه، تتبلور إشكالات هذا البحث على النحو الآتي:

- كيف يتأتّى للقارئ مباشرة نص يتقوزح ما بين الانكتاب والانمحاء؟
- كيف يمكن المراهنة على دلالات جسد نصي يتبدل من قصيدة إلى أخرى؟

تتأبى القصيدة لدى **"محمد بنيس"** الانصياع لمواصفات التشكل المرجعي، المؤطر ضمن معايير تستن شرعيتها من معطيات الدرس البلاغي القديم، أو تقنينات الطرح العروضي، وعليه فهي تخلق حر، متعدد، يرفض المقايسة والمعايرة رفضا ينتصر لعوالم النقض الباني، الذي لا يتوانى عن الانبثاق البعدي ضمن كل تهيء جديد تنشده، فيما هي تتحرك ضد سابقتها برحابة اللاذاكرة، استجابة لنداء اللانهائي الشعري، الذي ينعاد ضمنه بناء الذات خارج خطيتها الزمنية.

إن النسيان والهدم والإبدال، أسّ التركيب الغوري لقصيدة وظيفة صاحبها (غواية الكلمات إلى متاهات، إلى عتمات بدونها لا يشعّ الكلام، "رمية نرد"، كما كتب ملارميه. هو ذا مشهد الصراع البدئي، بين النحوي الذي يخضع المعاني إلى قواعده، وبين الشاعر الذي يحرر الكلمات من قواعدها المسبقة)[1]، ليدخل في صراع يتأجج بين جواب الذاكرة وسؤال النسيان: (هل هناك ما هو أقسى من مزاولة الصراع من يوم ليوم؟ ومن نص لنص؟ وبعبارة أخرى: كيف يمكن للشاعر أن يتخلص من انضباطه المتداول، من رزانة المطمئنين إلى المعلوم، ومن وقار الرّاسمين لحدود ما يكون وما لا يكون؟ ذلك هو سؤال الكتابة. رمية نرد في وحدة ليليّة، لا يقاسمك أحد بردها أو هجيجها، أنت هناك في العتمة تكتب بحثا عن الرقص في الكتابة. والسؤال سؤالك أنت. لا تبحث عن غيرك في ليلتك، ولا تكتب بغير رقصتك. تلك هي وصية الكتابة، وأنت تقترب منها قلقا، مشطّبا، وفي أكثر من مرة تنتفض ضد نفسك: "كيف استحوذ على يدي هذا الذي أكتب؟")[2]. ينضخ هذا المؤدى بحدة **الرفض النتشوي** الداعية إلى تمرس **الكتابة الديونوسية**، رقصا ودحضا لما من شأنه الحفاظ على تكرار اللوغوس،

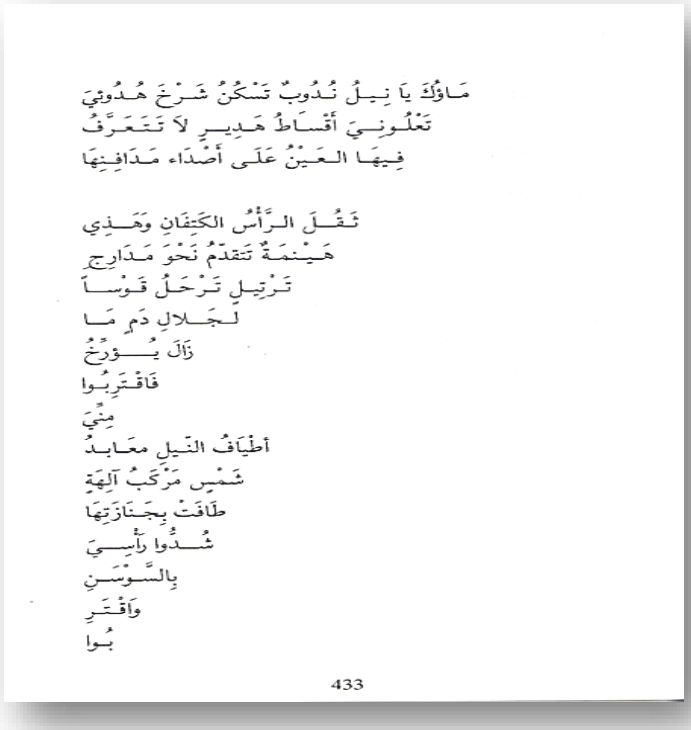
وعليه (لا يمكننا أن نستبعد الرقص بكل أشكاله من تربية رقيقة: أن يعرف المرء كيف يرقص برجليه بالأفكار وبالكلمات [...] لا يزال هناك داع لأن نقول بأنه على المرء أيضا أن يعرف كيف يرقص بقلمه، بأنه عليه أن يتعلم كيف يكتب؟ لكن عند هذا الحد: سأكون قد صرت معتما تماما بالنسبة لبعض القراء الألمان)[3]، عند هذا الحد تتراءى لنا معالم التشافع الرؤوي بين الطرحين، حول كتابة تنشد الرقص بمنطق اللاوعي في النص ونقيضه، مركزه وهامشه[4]، عرفانا باللامركزية المنتفية لشرعية الثبت المؤطر.

على إثر ذلك تغدو القسوة لدى **"محمد بنيس"** علامة فارقة، بين الشاعر وضده إذ (... هي حياتك ومماتك، معا. بالقسوة تقيس الكلي فيك. وكلما تراخت القسوة كان ذلك علامة على انصياعك وجبنك. إنها خيانة للصراع الذي هو آيتك الكبرى. في الصراع ينشأ الهدم والبناء معا. وهما معا شيء واحد)[5].

يكشف هذا التصور عن حفريات تخلق القصيدة من لدن الصراع المغامر، المتضاد، والمتصادي في الآن ذاته، ولانهائية الكتابة المتبرمة من سطوة الأنموذج؛ إذ لم (يعد الشكل الشعري قاعدة جاهزة، وإنما أصبح يتبع الحركة النفسية، فيما تمارس نشاطها الخلاق، بل لم يعد هناك من شكل في المطلق، وإنما أصبح لكل قصيدة شكلها الخاص)[6]، الذي ترسمه خارج الحدود؛ فـ"في الكتابة الجيشان ينطق، والتركيب يتعرض للحادثة. بين الاستعارة وبناء الجملة تصبح المغامرة الكتابية محمّلة بطاقة التقويض، الذي يطال التركيب اللغوي. لا تنتظر من الكتابة بناء جملة منطقية، سليمة التركيب بل انس ما تعلمت من تركيب. تراكيب. اتبع غواية ما تقرأ. على صفحة متعددة. في الصفحة الواحدة. حاشية ومتنا. وارفع إلى حبسة اليد المرعوبة...)[7]. يفرز هذا المقتضى النقدي مفهوما جديدا للقصيدة في رحاب الكتابة، عبر نشدانه اللانحوي في بناء نسق جديد، يخلخل المستقر، ويثوِّر الثابت، تساوقا ولحظة التضاد الصدامي، اللامطمئن لتراتبية النسل الإنواعي، الأمر الذي يبشر بميلاد قصيدة يظل المجهول يتأوبها، ويحفظ لها دوام البعث مع كل تهيء جديد. وعليه، "فالقصيدة تُواصل الطريق. باحثة عن قبيلة الغرباء حتى تنتسب للمنفتح. قبيلة الضيافة تلك هي شجرة النسب الشعري التي لا تنحصر في لغة ولا في عهد. حاضر القصيدة هو ديمومة الأبدي فيها. وشجرة نسبها هو تفتيت التوجهات الخضوعة (بكل عنجهيّة) لإيديولوجيات الهُوية والمنفعة والامتياز... وطن القصيدة على الدّوام، وطن آخر، متعدد قادم من المستقبل...)[8]؛ من الرفض / اللاذاكرة / اللانتماء / الإبدال / المجهول / السؤال...

ينعطف البحث عقب هذا المسح النظري، حول حيثيات القصيدة لدى **"محمد بنيس"**، إلى تتبع بصريتها، وهي تمارس فعل التهجين المنتفي لتراتبية التناسل الإنواعي في رحاب كتابة محتفية بلعبة العين، لا الذاكرة.

تمثيلا لهذا المعطى، يباشر البحث المقتضب الشعري الآتي من قصيدة **"موسم النيل"**[9]، أين تستثمر جهود الطباعة في رسم مشهدية شعرية، تتعدى القراءة الخطية إلى الاحتفاء بتشظي العين، وهي تلاحق القصيدة عبر أمكنتها المرحلة على فضاء الصفحة:



مَاؤُكَ يَا نِيلُ نُدُوبٌ تَسْكُنُ شَرْخَ هُدُوئِي
تَعْلُونِي أَقْسَاطُ هَدِيرٍ لاَ تَتَعَرَّفُ
فِيهَا الْعَيْنُ عَلَى أَصْدَاءِ مَدَافِنِهَا

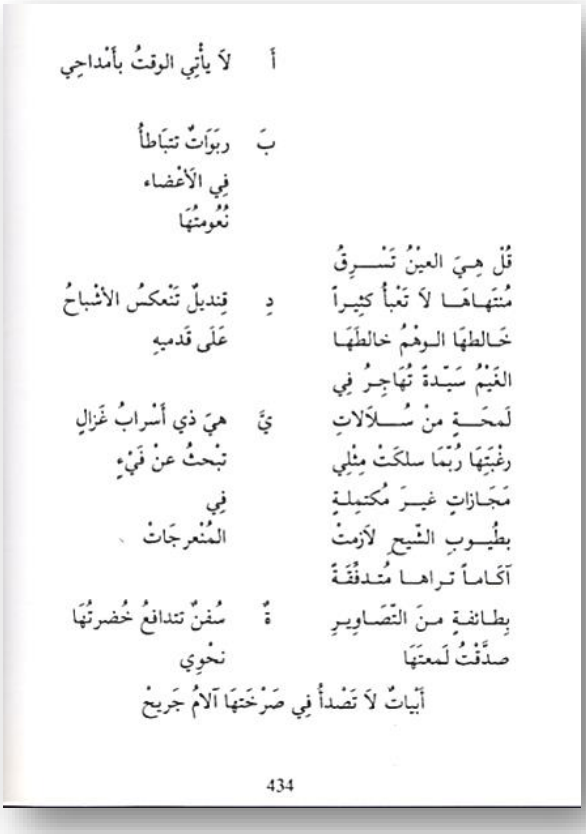
تَقُلُ الرَّأْسُ الكَيْفَانِ وَهَذِي
هَيْنَمَةٌ تَتَقَدَّمُ نَحْوَ مَدَارِجِ
تَرْتِيلِ تَرْحَلُ قَوْساً
لِجَلالِ دَمٍ مَا
زَالَ يُؤَرِّخُ
فَاقْتَرِبُوا
مِنِّي
أَطْيَافُ النِّيلِ مَعَابِدُ
شَمْسٍ مَرْكَبُ آلِهَةٍ
طَافَتْ بِجَنَازَتِهَا
شُدُّوا رَأْسِي
بِالسَّوْسَنِ
وَاقْتَرِبُوا

433

تتهيأ القصيدة ضمن الشكل المثبت أعلاه، إثر تلاقح هندسي لأيقوني مثلثين قائمين قاعدتهما إلى الأعلى ورأسهما إلى الأسفل، تبني حوافهما المادة اللغوية ضمن أسطر متفاوتة الطول، تنزاح صوب اليسار، متشذبة جهة اليمين، في هيئة متآكلة تؤيقن لتفسخ السواد، وتراجعه أمام هيبة الفراغ الذي يمثله بياض الصفحة، هاهنا، تندمج هذه الأخيرة بوصفها ممثلا / علامة، إضافة إلى باقي الممثلات الأخرى المشكلنة لنسق القصيدة.

إن المسند الأبيض / الصفحة أصبح مكونا فاعلا في البناء النصي. وفي هذا الصدد يؤكد **أمبرتو إيكو** أنها (لم تعد جامدة، فأمام العين تبدو وكأنها تمتلك حياة خاصة، على القارئ أن يتراجع عن تعيين نقطة اتكاز فيها)[10]. وفي سبيل فك شفرة هذا الفضاء المتعدد، يتحتم على القارئ تأول (ما لا يقال)[11] ذلك لأن النص ليس سوى (نسيج فضاءات بيضاء، وفرجات ينبغي ملؤها، ومَنْ يثبته يتكهن بأنها (فرجات) سوف تملأ..)[12] وفي مقابل ذلك يذهب **"إيكو"** إلى أن تطلع الكاتب إلى (قارئه النموذجي لا يعني حصرا أن يأمل في وجوده، بل يعني ذلك أن يؤثر في النص بما يؤدي إلى بنيانه "القارئ النموذجي")[13]، ليحظر – في مقابل ذلك - على غير الموسوعي مباشرة النص المتعدد.

وأما عن بصرية اللوحة الموالية، فتلتقط العين أيقونا لمسطيل، ترسم حوافه المادة اللغوية التي (.. لا تقرأ، وإنما تشاهد)[14]، يحاذيه أيقون خط مستقيم متهدج مجسد في كلمة (أبدية)، التي تستدعي قراءة ضمن سياق "بيان الكتابة" معضودا بسياق النص وعتبته النصية المثيرة للجدل، وكذا ما أثارته الكتابة الأبولونيرية، نحو الآتي من قصيدة **"صحراء على حافة الضوء (إلى أدونيس)"**[15] :



أ لاَ يأْتِي الوقتُ بأَمْداحِي

ب رَبَوَاتٌ تتبَاطأُ
في الأَعْضاء
نُعُومتُهَا

قُلْ هِيَ العينُ تَسْــرِقُ
مُنتَهاهَـا لاَ تَنْبأُ كثِيراً
خَـالطَهَا الـوهْمُ خالطَهَا
الغَيْمُ سَبْدةً تُهَاجِرُ فِي

د قِنديلٌ تَنْعكسُ الأشْباحُ
عَلَى قَدميهِ

لَمحَــةٍ منْ سُــلاَلاتِ
رغْبَتِهَا رُبَمَا سلكَتْ مِثْلِي
مَجَازاتٍ غيــرَ مُكتمِلةٍ
بطُيُــوبِ الشّيحِ لاَزمتْ
آكَـاماً تـراهـا مُتـدفّقَـةً

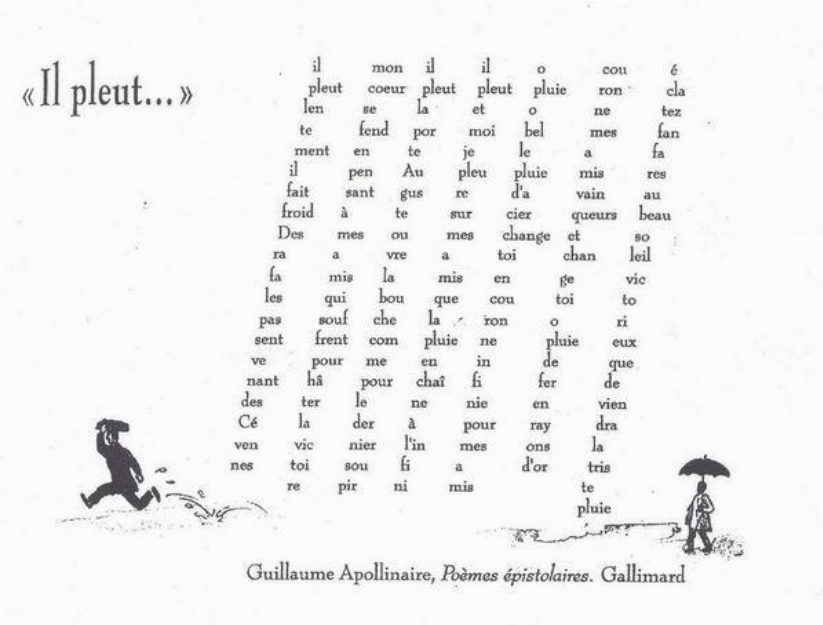
ي هيَ ذي أَسْرابُ غَزالٍ
تبْحثُ عنْ فَيْءٍ
فِي
المُنْعرجَاتْ

ة سُفنٌ تتدافعُ خُضرتُهَا
بِطـائفةٍ مـنَ التّصَـاويـرِ
نحْوِي
صدَّقْتُ لَمعتَهَا

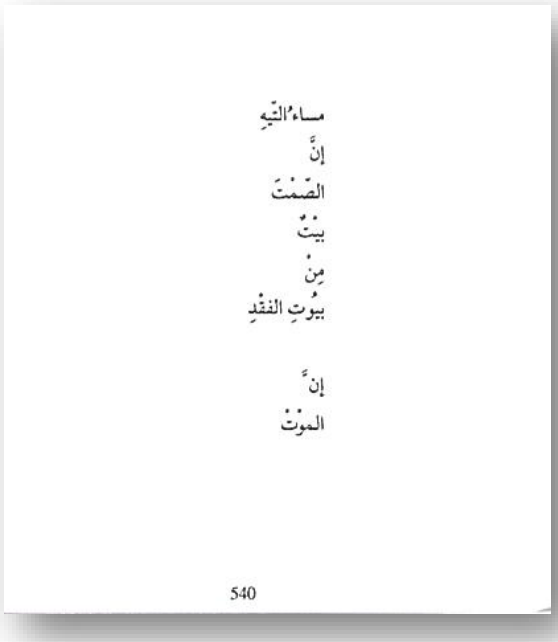
أَبْياتٌ لاَ تَصْدأُ فِي صَرْخَتِهَا آلامُ جَريحْ

434

يعمد البحث إلى استدعاء النص الأبولونيري المتهدج، لتتراءى لنا معالم التشافع والتغاير بين النص السابق، واللاحق تحت عنوان **"إنها تمطر"**[16]:



واللوحة الآتية من قصيدة **"شمس من أساطير"**[17] تتناص بصريا مع لوحة **"أبولينير"**:

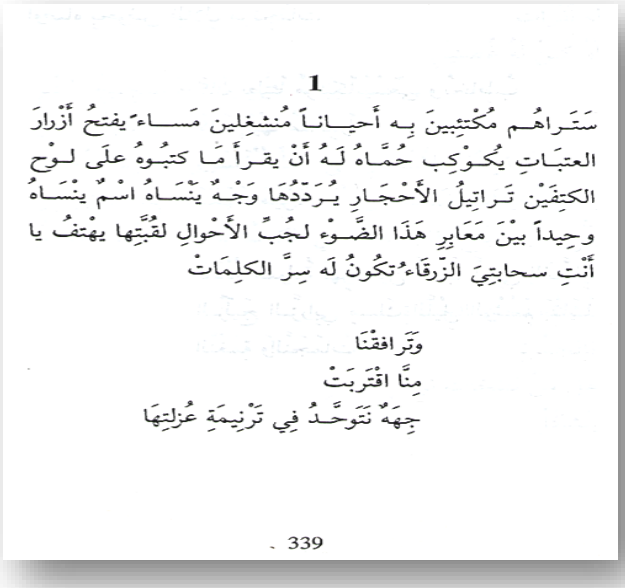

مساءُ التيهِ
إنَّ
الصّمْتَ
بيْتٌ
مِنْ
بيُوتِ الفقْدِ

إنَّ
الموْتَ

540

يرتسم المشهد المثبت أعلاه ضمن تشكل متهدج، وسط مسند يغرق في بياض لا متناهي، الأمر الذي يؤول بصريا إلى تناص مع مشهدية تساقط المطر، وهاهنا المطر يؤدي ما تنضخ به دلالات التيه المكتن خلف غياهب الفراغ الباني. وعليه يتوجب على القارئ البحث في أركيولوجيا الصمت، بدل التنقيب عن الدلالة في ما يتراءى عيانيا للقارئ.

وتمثيلا لمشهدية تحرك جسد القصيدة استجابة لنداء المجهول، نورد المقطع الآتي من قصيدة موسم الطريقة[18]:

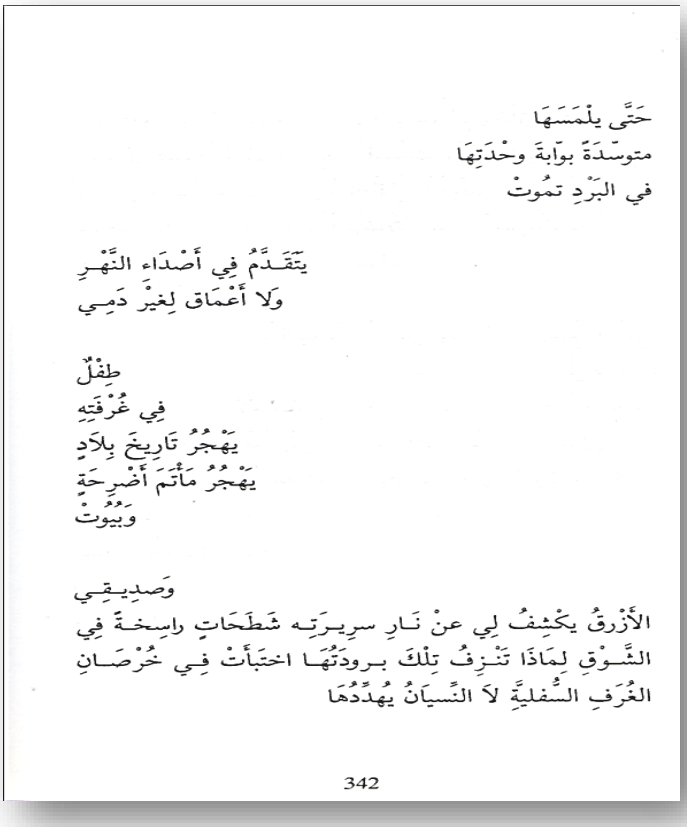

1

سَتَراهُم مُكْتَئِبينَ بِه أَحياناً مُنشغِلينَ مَساءً يفتحُ أَزْرارَ العتبَاتِ يُكوْكِب حُمَّاهُ لَهُ أَنْ يقرأَ مَا كتبُوهُ علَى لوْح الكيتِفَيْن تَراتِيلُ الأَحْجَارِ يُرَدّدُهَا وَجْهٌ يَنْسَاهُ اسْمٌ ينْسَاهُ وحِيداً بيْنَ مَعَابِرِ هَذَا الضَّوْء لجُبِّ الأَحْوالِ لقُبَّتِها يهْتفُ يا أَنْتِ سحابتِيَ الزّرقَاءُ تكُونُ لَه سِرَّ الكلِمَاتْ

وتَرافقْنَا
مِنَّا اقْتَربَتْ
جِهَةٌ نَتوحَّدُ فِي تَرْنِيمَةِ عُزلتِهَا

339

إن هذا التفاعل القائم بين فراغ يمتد وسواد يجزر، عبر غمرة الكتابة، يهب الجسد حرية الحركة، فيتموضع ضمن تشكلات، وتجسيمات، وأيقونات، يستحيل أمر ضبطها ضمن سنن محدد، أو توقع معين، فهي تخلق مكانتها من منطلق شخصي لا جماعي، الأمر الذي يحول دون أي أفق انتظار، فالمتتبع لمشهدية المجتزأ النصي السالف من المقطع الأول لقصيدة **"موسم الطريقة"**، سرعان ما يصدم بتشكل مغاير داخل المقطع ذاته، الأمر الذي يفضي بالمشاهد إلى التخلص من أي أفق انتظار، وهو ينتقل من صفحة لأخرى داخل المقطع ذاته، وكأنه أمام لوحة تكعيبية من لوحات **"بيكاسو"**، تتداخل ضمنها الأشكال وتتبدد في الآن ذاته ومن ذلك ما يفاجئنا به هذا المجتزأ النصي من المقطع ذاته للقصيدة نفسها، على حذو ما يجليه هذا التشظي النصي[19]:



حَتَّى يلْمَسَهَا
متوسّدَةً بوّابةَ وحْدَتِهَا
في البَرْدِ تمُوتْ

يَتَقَـدَّمُ فِي أَصْدَاءِ النَّهْـرِ
وَلا أَعْمَاق لِغيْرِ دَمِـي

طِفْلٌ
فِي غُرْفَتِهِ
يَهْجُرُ تَارِيخَ بِلاَدٍ
يَهْجُرُ مَأْتَمَ أَضْرِحَةٍ
وَبُيُوتْ

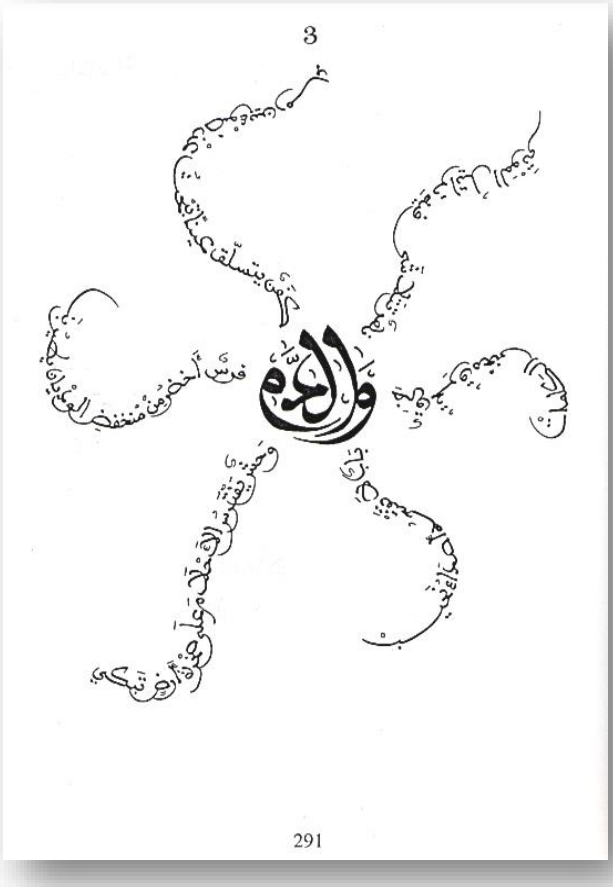
وَصَدِيـقِـي
الأَزْرقُ يكْشِفُ لِي عنْ نَـارِ سرِيـرَتِـه شَطَحَاتٍ راسِخـةً فِي
الشَّـوْقِ لِمَاذَا تَنْـزِفُ تِلْكَ بـرودَتُهَـا اختبَأَتْ فِـي خُرْصَـانِ
الغُرَفِ السُّفليَّةِ لاَ النِّسيَانُ يُهدِّدُهَا

342

تتراءى القصيدة شظايا متناثرة، أو لطخات غير متسقة كأنها لوحة من لوحات **"إيف كلان"** تتأيقن أسطرا متفاوتة الطول، فمعين، فمثلث، فمستطيل، إنها لا تكف عن التشكل في أهبة الفراغ، فهي تأخذ أمكنة تجعل العين في حركة دورانية، تتجه من اليمين بتشكل، لتنتقل إلى اليسار ضمن أيقونين متمايزين، وتنزاح مرة أخرى إلى اليمين بفسحة من البياض الذي يضمر نصا مشطوبا، يدلّ عليه حرف الواو الذي يفيد الجمع بين مطلقين. ومما تتوجب الإشارة إليه ضمن هذا المعطى أن قراءة مشهدية التأيقن الذي أمام أعيننا، تأبى التهدج، والتقطع، بل توجب على القارئ كفاية فعل تشذيب المتنافر ضمن متسق واحد.

ومن جهة أخرى، نلحظ تمظهر التراكيب بأطوال متفاوتة القصر، مقتضبة الانسياب، ضمن درجة كثافة لغوية بلغت حد الانغلاق الذي يصون للقصيدة تشكلها المغامر (إذن، هي قصيدة الحرية وحرية القصيدة في آن. كلمة الوعد الأولى. بهذا المعنى كنت وقفت على وضعية اللغة في القصيدة. شيئا فشيئا أخذت الكلمات تغْمضُ، والتراكيب تتغرب، إيذانا باللامسمى، هنا كان الوعي بمعنى اللغة في القصيدة ملحّا عليّ في جزئيات القصيدة كما في بنائها الكلي. لا أقصد هنا صدمة الاستعارة وحدها. أقصد، قبل ذلك، الكلمات ونوع العلاقات التي تجد الكلمات نفسها متورطة فيها. وهي أوسع من الاستعارة، معجم أنتقيه حينا وحينا يفاجئني..)[20]، نحو (حذف أدوات الربط، تحريك أسماء باتجاهات متباعدة من الأبيات، ترك جمل مبتورة أو الاستغناء كليا عن علامات الترقيم، حتى أصبحت وجها لوجه مع الحبسة اللغوية. لكنني عثرت لاحقا على الفضاء في كتابة القصيدة. في صفحة القصيدة. ذلك ما ضاعف الشهوة وسلمني للانتشاء. بيت يفسحُ في المكان الذي يليه، ثم لا شيء غير البيت. اليد التي تخط السطر هي التي تتبادل مع الفضاء الغواية. وفي حركة اليد يهتز الجسد، ينحل، يتشظى أو يطير)[21]. وبذا يكون ديدن القصيدة لدى **"محمد بنيس"** ديدنا عصيا وشاقا وشائقا في الآن ذاته.

وإذا ما رمنا وصل الطرح النظري بالبعد الإجرائي، ألفينا هذا الأخير تكريسا للأول، ولعل الأنموذج السالف دل على ذلك وهو يجذر أنطولوجيته ضمن شطحات الكلمات، وبين أفنان تراكيب معقدة الانشباك، يحكمها قانون التلاصق تنكرا لعلامات الترقيم، وخدمة لفسح الفراغ الباني.



على إثر ما خلا طرحه، من محاولات لمقاربة دلالات الفراغ الباني داخل وخارج الكتابة لدى **"محمد بنيس"**، يتضح لنا أن لعبة الجسد وفق ما خلا إيراده، تأخذ أبعادا تتخطى تقنية الطباعة، إلى رجفة اليد، إلى نبض رعشات الأنامل، عبر احتذاء لانمطية التشكيل الأيقوني للخط المغربي.

وتعقبا لحركة الأيقنة، نكتفي بـ إيراد المقتضب الآتي[22]:

بمقتضى ما سبق طرحه من طروح تخص الكتابة الشعرية لدى بنيس، نخلص إلى النتائج الآتية:

- إن القصيدة لدى بنيس تجافي رهانات التمثيل المنمذج.
- إن القصيدة لدى بنيس تمانع كل تأويل سطحي.
- إن الكتابة الشعرية لدى محمد بنيس تنتفي لكل معيار قبلي تأصيلي.
- إن شعرية الكتابة لدى بنيس تتطلب قارئا يجد التيه بين مزالق الدلالات الخفية، وعليه يجب أن يكون موسوعيا.
- إن القصيدة تنتفي لأسبقية المرجع فهي تخلق حر، ينفتح على رحابة المكان.
- إن استثمار محمد بنيس لتجربة الخط المغربي، عبارة عن نداء صارخ لعودة الذات المغاربية ضمن نسقها الثقافي العربي.
- إن تلاقح المتناهي (الخط المغربي) باللامتناهي (الشعر)، ولد قصيدة تحفل بجسد يتحرك ضمن أفضية المكان بحرية، أسهمت في خلق تشكلات متنوعة.

---

[1] محمد بنيس: كلام الجسد، دار توبقال، ط 1، الدار البيضاء، 2010، ص: 17.

[2] المصدر نفسه، ص: 18.

[3] فريديريك نتشه: هكذا تكلم زرادشت، نقلا عن: وفاء مناصري: الشعر والتمثيل، أحمد مطر أنموذجا، دار القدس العربي، ط 1، وهران، 2013، ص: 103.

[4] ينظر: بن عرفة عبد العزيز: الدال والاستبدال، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط. 1، 1993، ص: 17، 20.

[5] محمد بنيس: كلام الجسد، ص: 18.

[6] أدونيس: سياسة الشعر، (دراسة في الشعرية العربية المعاصرة)، دار الآداب، ط 2، بيروت، 1996، ص: 74.

[7] محمد بنيس: الأعمال الشعرية، مج 1، دار توبقال للتوزيع والنشر، ط 1، الدار البيضاء، 2002، ص:21.

[8] محمد بنيس: الحق في الشعر، دار توبقال، ط 1، الدار البيضاء، 2007، ص: 37.

[9] محمد بنيس: الأعمال الشعرية، مج 1، ص: 433.

[10] أمبرتو إيكو: الأثر المفتوح، تر: أبو علي عبد الرحمن، دار الحوار، ط 2، سوريا، 2001، ص: 182.

[11] أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية، (التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية)، تر: أبو زيد أنطوان، المركز الثقافي العربي، ط 2، المغرب، 1996، ص: 62.

[12] المرجع نفسه، ص: 63.

[13] المرجع نفسه، ص: 69.

[14] فريدة آيت حمدوش: الحداثة الشعرية في النقد المغاربي المعاصر، رسالة دكتوراه، جامعة السانية، وهران، 2011 / 2012، ص: 133.

[15] محمد بنيس: الأعمال الشعرية، مج 2، دار توبقال للتوزيع والنشر، ط 1، الدار البيضاء، 2002، ص: 434.

[16] www.google.com

[17] محمد بنيس: الأعمال الشعرية، مج 2، ص: 540.

[18] محمد بنيس: الأعمال الشعرية، مج 1، ص: 339.

[19] المصدر نفسه، مج 1، ص: 342.

[20] محمد بنيس: كلام الجسد، ص: 145.

[21] المصدر نفسه، ص: 145.

[22] محمد بنيس: الأعمال الشعرية، مج 1، ص: 245.

المصادر والمراجع:

1) أدونيس: سياسة الشعر، (دراسة في الشعرية العربية المعاصرة)، دار الآداب، ط 2، بيروت، 1996.

2) أمبرتو إيكو: الأثر المفتوح، تر: أبو علي عبد الرحمن، دار الحوار، ط 2، سوريا، 2001.

3) أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية، (التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية)، تر: أبو زيد أنطوان، المركز الثقافي العربي، ط 2، المغرب، 1996.

4) بن عرفة عبد العزيز: الدال والاستبدال، المركز الثقافي العربي، ط 1، الدار البيضاء، المغرب، 1993.

5) فريدة آيت حمدوش: الحداثة الشعرية في النقد المغاربي المعاصر، رسالة دكتوراه، جامعة السانية، وهران، 2011 / 2012.

6) محمد بنيس: الأعمال الشعرية، مج 2، دار توبقال للتوزيع والنشر، ط 1، الدار البيضاء، 2002.

7) محمد بنيس: الأعمال الشعرية، مج 1، دار توبقال للتوزيع والنشر، ط 1، الدار البيضاء، 2002.

8) محمد بنيس: الحق في الشعر، دار توبقال، ط 1، الدار البيضاء، 2007.

9) محمد بنيس: كلام الجسد، دار توبقال، ط 1، الدار البيضاء، 2010.

10) وفاء مناصري: الشعر والتمثيل، أحمد مطر أنموذجا، دار القدس العربي، ط 1، وهران، 2013.