مفاعلة الحدث والمكان في شعرية الكتابة، دراسة في ديوان (هناك تبقى) لـ (محمد بنيس)

أ.م.د. فرحان بدري كاظم الحربي

جامعة بابل/ كلية التربية للعلوم الانسانية

The Interaction of the Event and Place in the Poetry of writing A Study in Collection (There You Stay) to (Muhammad Banees)

Ass.Luc.Dr. Farhan Badri Kadhum Al-Harbi

Babylon University / College of Education for Human Sciences

70frhr@gmail.com

Abstract

This research provides a critical approach to the analysis of poetic discourse in the experience of the poet and critic (Mohammed Bennis), as is the Diwan (stay there), a model in his experience modernist.onhaol an analysis of the contents of disrespectful language and symbols represented by the mark of sin, linguistic and visual, for Tarafb Bmqomath Albanian and decode the contents blades thought language.

The research revealed that the conflict between the memory represented Balorda, and we classify under the name of pre-existing, and prospective, which can be reduced under the name of representative meditation Heavenly Palmtouka, or cosmic sundown and hopefully aware, is a model act poetic in the work of Mohammed Bennis in his office (there remains) we can promise a model inclusive to his experience in writing poetry as Ajtrah idea Mlarm and explain dimensions of intellectual critics philosophers Haolo taken a shift in artistic and intellectual perspective of contemporary culture from the likes of Maurice Blanchot and Jacques Derrida points, and try to apply its premises in exposing the reality of the creative experience like Henry Meshunak.

Keywords: poetry writing, speech poetic, poet and critic: Mohammed Bennis, Diwan: There remains, modernity experience, the language of transcendent, representation, imagination, the threshold, the openness of the format, text the participants, reproduction text, dynamic Prospective, looting, visual guidance, white mark, vacuum Satari, memory, place, time.

الملخص

يقدم هذا البحث مقاربة نقدية لتحليل الخطاب الشعريِ في ديوان (هناك تبقى)([1]) للشاعر والناقد (محمد بنيس)، بما يحتويه من لغة متعالية بصفته أنموذجاً مهماً في تجربته التحديثية في الكتابة فندرس علاماته الخطية، اللغوية والبصرية، للتعريفب بمقوماته البانية ومضامينه وفك شفراته الفكر لغوية، فنسلط الضوء على فكرة المفاعلة في العمليات الفكرية التي حركت نصوصه الابداعية كالصراع والإستشراف والتردد بين اعادة بناء الذاكرة بصفة الارضي وتأمل المتوقع السماوي.

ونحاول في ذلك كله الافادة من مقولات شعرية الكتابة كما اجترح فكرتها ملارميه تطبيقياً، وشرحَ ابعادها الفكرية نقاد فلاسفة حاولو اتخاذها نقطة تحوّل في المنظور الفني والفكري للثقافة المعاصرة من أمثال موريس بلانشو وجاك دريدا، وممن حاول تطبيق منطلقاتها في كشف واقع التجربة الإبداعية مثل هنري ميشونيك.

الكلمات المفتاحية: شعرية، الكتابة، الخطاب الشعريِ، محمد بنيس، ديوان: هناك تبقى،،التمثيل،، التخييل، العتبة، النسق، المشتركات النصّية، التناسل النصي، دينامية، استشراف، السلب، التوجيه البصري، علامة البياض، المكان.

1 - ديوان هناك تبقى، محمد بنّيس، دار النهضة العربية، بيروت، ط 1، 2007.

المقدمة

يقدم هذا البحث مقاربة نقدية لتحليل الخطاب الشعريِ في تجربة الشاعر والناقد (محمد بنيس)، إذ نرى ديوان (هناك تبقى)، موضوع الدرس، أنموذجاً مهماً في تجربته الحداثية بما يحتويه من لغة متعالية ورموز تحتاج الى دربة في فك مغاليقها. ونحاول فيه تحليل العلامة الخطية، اللغوية والبصرية، للتعريفب بمقوماته البانية ومضامينه لفك شفراته الفكر لغوية. ويتخذ البحث محاور عدة في قراءة شفرات الخطاب الشعري، بعد التمهيد بمبحث في الكتابة والتمثيل والشعرية كما يأتي:

المحور الاول: مفاعلة الايهام في موارد العتبة. يتناول مفردتين أولهما العتبة الهيكلية وفيها ندرس عتبة العنونة وتتناول: مورد المكان، ومورد الزمان، ومورد التحول، والأخرى ندرس فيها العتبة الثانوية ونعنى فيها بالاهداء. المحور الثاني: دينامية الكتابة. وفيه ندرس المحاور الآتية: انفتاح النسق في المشتركات النصّية، والتناسل، والمتواليات الحدثية. المحور الثالث: مفاعلة الزمن في رقعة الوجود.وفيها ندرس: ذاكرة المكان، وجبهة الرموز التكوينية ويتناول مقام النار في مواجهة الطبيعة، ومقام الوجود، ومقام المكان. المحور الرابع: التوجيه البصري. المحور الخامس: دلالات منفردة: وفيه ندرس مجموعة من العناصر البانية التي تدخل في المفاعلة لتؤطر الحدث منها: الحجر، والماء، وسؤال العدم.

تمهيد

الكتابة والتمثيل

– التخييل فعل الكتابة

ابتداءً من ديكارت Descartes برز مفهوم جديد للتمثُّل في الكتابة بمعنى الإبداع،[1] فالكتابة فعل التفكير المقصود الذي أصبح أساساً للتفكير البديل عن الميتافيزيقيا الغربية المبنية على التمركز الصوتي للوغوس واللسانيات في فكر دي سوسير، فضلاً عن نفيها الفكر الاوربي القائم على البنيوية،[2] وكونها نفي يعني ذلك ان يصبح كل فعل من افعال تمثّل اي شيء هو في الاصل تمثّل نفسي للذات تنسجم فيه الـ (أنا) مع نفسها انسجاما جوهريا.[3] وان مصطلح تمثيلrepresentation او محاكاة mimesis لم يعد يعني مجرد تقليد او اعادة تقديم او انعكاس، وان فكرة التمثيل تنطوي على الانفعال وفعل التخيل والتلقي الجمالي، فهذه كلها كيفيات في التمثيل.[4] وهكذا، وبحسب رأي نيتشه [5] فان العمل الفني يتمثّل بوصفه حامل الجميل ومثيراً له في علاقته بحالتنا الشعورية.، فعلاقة الذات بالموضوع هي في حقيقة أمرها علاقة بالشعور.[6]

– مفهوم الكتابة

اختلف مفهوم الكتابة عند موريس بلانشو عن فكر دي سوسير[7] فهي، اي الكتابة، لم تعد ولسية لتدوين الكلام. بمعنى أنها عملية أصلية لا ثانوية كما يرى نيتشة وهيدجر،[8] ومفهوم الكتابة بدأ يتجاوز مفهوم اللغة وينطوي عليه ويفيض عنه،[9] فلم تعد الكتابة خادمة للكلام او للفكر المثالي، فهي ضرورة في ذاتها ومهمومة بنفسها فقط، وتظل بدون هوية بحيث تثير هوية مختلفة تماماً، عبر تحرير قوتها الاصلية تحريراً متأنيا فهي قوة الغياب الخطيرة، هذه الكتابة ضرب من الوجود والتعالق بيد ان

1- في كتابه التاملات Meditations وقد ضمنه تحليله لمصطلح التمثيل عند هيدجر. - ينظر: المعتمد الادبي في التفكيك هايدجر بلانشو دريدا، تاليف: تيموثي كلارك، ترجمة حسام نايل مراجعة محمد بريري، المركز القومي للترجمة،القاهرة ط 1، 2011، ص 69-71.

2- ينظر: الكتابة والاختلاف، جاك دريدا، ترجمة: كاظم جهاد، تقديم: محمد علال سيناصر، دار توبقال، للنشر الدار البيضاء ط2، 2000م، ص111-113

3- ينظر: المعتمد الادبي في التفكيك / ص 69

4 - ينظر: المصد السابق / ص 69، 73

5 - ارادة المعرفة مجلد 1، ص 78: عن: المعتمد الادبي في التفكيك ينظر: ص74.

6 - ينظر: المعتمد الادبي في التفكيك /ص74،

7- ينظر: المعتمد الادبي في التفكيك / ص139، ذلك في افتتاحية كتابه حوار بلا نهاية 1964.

8- ينظر: في علم الكتابة، جاك دريدا، ترجمة وتقديم:انور مغيث،و منى طلبة،المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط2، 2008، ص83.

9- ينظر: الكتابة والاختلاف / ص107،104، وينظر: في علم الكتابة، جاك دريدا / ص68

هذا التعالق خاوٍ، مؤجل، مبعثر وبذا تضع كل الافكار من قبيل: الله والفاعل والحقيقة ووحدة الموضوع ووحدة العمل والكاتب اصبحت موضع تساؤل في هذا التصور الجديد عن الكتابة.[1]

أما الادب فاصبح ينظر اليه بوصفه فضاءً متعالياً وقول الوجود وكلامه، وانتفت معه فكرة ارتباط الشعر بالصوت بصفته تعبيرا عن الذات[2] بحسب مفهوم للشعر **هيدجر** في نقده للميتافيزيقا والعلم الوضعي، وقد فتح الباب امام اللغة وخصوصاً الشعر ليمدنا بما يكشف عن حقيقة الوجود، وقد تبنى **دريدا** هذا المنظور بيد انه لم يعبأ بقضية كشف حقيقة الوجود بقدر ما توجه الى نقض ومعارضة الميتافيزيقا الغربية.[3]

وكان منطلق ذلك كله تطبيقيا عند **مالارميه** وفي بعض تصورات الرومانسية عن الصوت الشعري اذ نراه اندمج بعناصر غير ذاتية هي الصق الآن بتصور الكتابة، أي ان هناك روحاً حارسةً او عنصر غير بشري في الشعر بخصوص الالهام، فالصوت مستعار وليس صوت أحد بل هو شيء مجهول يسري في الفن، وقد يتجلى في حال الجنون.[4]

وبهذا تكون فكرة الكتابة قد تجاوزت حرفية النص إذ ان التحول المتعالي في الادب اصبح مرتبطا بالرمزية، وان الكتابة ليست مرآة أو تصوراً للواقع الحياتي الدنيوي، واصبحت الكتابة الادبية تأملاً عميقاً في قضايا الوجود والانسان[5]. فالادب نظام يقيّم نفسه بنفسه ولم يعد فضاء النص صوتاً بل فضاء كتابة تتملص قوتهاعلى الدوام من القيود التمثيلية المحدودة.[6]

وبعد فيمكننا استنتاج ملخص فكر بلانشو القريب من هايدجر والمنبثق عن النظر في عمل مالارميه، والمتوافق مع افق ديكارت بما يؤلف معاملاً فكريا للكتابة، وهو ما سيعرضه جاك دريدا ضمن انموذج الاختلاف في الكتابة بما ياتي:

نفي صوت الذات عن الشعر او الادب، ونفي ان يكون الشعر تصويرا دنيويا بل هو خطاب جنون متعالٍ، وتجنب دراسة الادب بوصفه نزعة انسانية او اجتماعية، فهو ليس ثقافة انعكاس الانسان تلقائياً في اعماله،[7] وتجنب المدخل الديني والتاريخي في التعامل مع الادب، فالعمل حركة تحملنا الى منبع الالهام عبر الاختفاء، كما ان الكتابة شرطاً وجودياً، فضلاً عن مخالفة االنزعة الرومانسية في النظر الى الادب والفن فهو ليس تحقيقا للذات ولا نزوع ديني والكتابة ليست حلما دينياً، وليس الكاتب نائباً عنا او عن الظرف الانساني[8].

وهكذا (تتصدى الكتابة للعدمية أو اللاشيئية الكامنة خلف الموجودات)[9] وهو يعني انمحاء الذات. وانها تعدم زمن التواصل، ففضاء الادب زمن دون نفي، وهو ما يعني سلب الـ(انا) وسلب الـ (هنا) وسلب (الآن)، لانّ الانا تغدو غير قادرة على الاشارة اصلاً وهو ما يعني الغياب للكاتب، لانّ الكتابة تهدف اصلا الى تحريرنا من هذا الذي يوجد وهو كل شئ واستبدال حيز العالم الموضوعي بالكامن الغريب لنبدع من خلاله الفراغ المحيط بنا. فالكتابة مع مالارميه وتطويره النزعة الرمزية، ومناقضته لما هو طبيعي وتمثيلي، صارت تجربة نفي وسلب أصيل في اللغة الشعرية بما يمكن عدّهِ عملية تمحيص[10].

1 - ينظر: المعتمد الادبي في التفكيك، ص139.
2- هذا ما يصل اليه بلانشو في كتابها (حوار بلا نهاية) ينظر: المعتمد الادبي في التفكيك، ص140.
3- ينظر: في علم الكتابة، جاك دريدا، ص 39.
4 - ينظر: المعتمد الادبي في التفكيك، ص140، وينظر الكتابة والاختلاف، ص 111، 113.
5 - ينظر: المعتمد الادبي في التفكيك، ص145.
6 - ينظر: المصدر السابق، ص 141.
7 - ينظر: المصدر السابق، ص 142، وينظر الكتابة والاختلاف 111-113.
8 - ينظر: المعتمد الادبي في التفكيك، ص 143.
9 - المصدر السابق، ص 144.
10 - ينظر: المعتمد الادبي في التفكيك، ص150-151.

وهذا هو ماشغل جاك دريدا فالكلمة في الأدب (لا هي غائبة غياباً كاملاً ولا هي حاضرة حضوراً كاملاّ: كلمة تقتات على ما يشبه الحياة في الموت)[1].

وبعد هذا نجد هنري مشيونيك قد أفاد مما عرضه بنفنيست في ابيستمولوجيا لسانيات الخطاب محاولاً تجاوزها بمفهوم الكتابة، فقدم أنموذجاً لشعرية الخطاب في مشروعه لنقد الايقاع باقتراح شعرية للدال بصفتها بديلاً عن شعرية المدلول، وفيها تتموضع مفاهيم المستمر من الدال الى االايقاع عبر اللغة والخطاب، وينفتح فيها على الزمن المستقبل مع المعاصر وتتعدى حدود الإبداع فيها من القصيدة الى اللوحة الصباغية التشكيلية[2]، على ان ميشونك حاول في شعرية الخطاب ان يقوض الدلائلية اللسانية والسيميائية على حد سواء فهي في نظره عجزت عن بناء نظرية للذات[3].

الفضاء الادبي

– نفي المرجع

لا يناهض بلانشو المحاكاة تماماّ بيد انه ينفي المرجع، فالعمل لايمثل شيئاً غير نفسه، كما انه يرى ان الرمز ذو معنى كوني global فالمعنى هو معنى العالم في كليته والتجربة الانسانية في كليتها[4]، وان عملية التخييل تتضمن غيابا مطلقاً وعالماً مقابلاً يحقق بالتمام وجوداً خارج الوجود الواقعي فالرمز في الفن والسرد لا يكتسب معنى محدداً عبر عملية نفي ناشط على الدوام[5]، والوجود في رأي دريدا لايتمثل في اللغة فلا بدّ من ازاحة مفهوم التمثّل، وبذا فان حركة الدال هي الاصل وهي محور المعنى[6].

وهذا ما سعى اليه جاك دريدا، وقد حاول نفي الكلية المطلقة والطبيعية بإبعاد الكتابة عن كونها مفهوماً لتدوين الكلام المقدس[7]، وذلك يعني تحرير الدال من اعتماده على اللوغوس او من اشتقاقه منه او من الحقيقة او المدلول الاول التابع له، فالقراءة وبالتالي الكتابة والنص هي عمليات اصلية بالقياس الى معنى لم يكن على هذه العمليات في البداية ان تدونه وتكشفه ولم يكن في حقيقة مدلوله في الاصل او في اللوغوس كمرجع أعلى او انه بنية ذات ضرورة قبلية.[8]

– شعرية الكتابة ونفي الزمن

الشعر كما يتصوره هيدجر تخلي عن اللغة بما هي اداة[9]، ومعنى الشعر بحسب راي بلانشو هو الشعر ذاته، فهو لا يقول شيئاً ابعد من نفسه فهو تحويل للمرجع بما يعادل تدميره، وان الاستعارة فيه تأبى الجمود وتمتنع عن محاولة فك شفرتها، كما ان الشعر تكسير للعلاقات التركيبية المتعارف عليها واستبدالها بعلاقات طبيعية مرهفة تعطي اللغة معنى الحركة والمسار[10]، وهكذا تغدو الكتابة انخلاع عن الزمن والمكان. اما في السرد فان الشعر يصنع الفضاء المحايد او الزمن الميت وهذا يعني ان الفضاء الادبي هو فضاء خيالي.[11]

1 - المصدر السابق، ص 151.
2- ينظر: شعرية جبران – المستمر بين الشعري والفني – سمير السالمي، دار توبقال، المغرب، ط1، 2011، ص 36، وينظر:شعرية محمد بنيس الذاتية والكتابة، عز الدين الشنتوف، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2014، ص 56.
3- ينظر: شعرية محمد بنيس الذاتية والكتابة، ص 69.
4 - المعتمد الادبي في التفكيك، ص154.
5 - المصدر السابق، ص156.
6 - المصدر السابق، ص 221
7- ينظر: في علم الكتابة، جاك دريدا، ص 82-83.
8- ينظر: المصدر السابق، ص83.
9 - ينظر: المتعمد الادبي، ص 144.
10 ينظر::المصدر السابق، ص161.
11 - ينظر: المصدر السابق، ص160، 169.

يقترب دريدا من بلانشو في رؤيته لادبية الكتابة او شعريتها، فالكتابة عنده تبدع المعنى وتنقله الى ما لانهاية، عبر تنشيطه وإسلامه الى النقش والثلم والشق[1]، ويُحتفل بالكتابة على قدر تحريرها المعنى من ملابسات السياق المباشر بتوجهه الى افق امكانات غير متوقعة[2]، وهكذا تكون الكتابة كلاماً شعرياً، وهي متحررة من كونها علامة إشارية اذ تقول ما تكونه العلامة من دون دلالة وذلك عبر إحالتها الى نفسها فقط، وتعليق المرجع المباشر[3]، وهذا يعني ان التفكير الادبي في منظور الكتابة هو تفكير في اللاشيء المكوّن على نحوٍ مستغرب. والمعنى مرتبط بفعل الكتابة، بحسب دريدا، ويتجلى عبر صدى الدلالات غير المتوقعة في أثناء فعل الكتابة. فلايوجد المعنى قبل فعل الكتابة، ولا بعده، فالآخر يحدد فضاء التبادل المؤجل بين القراءة والكتابة.[4]

ليس العمل الشعري الا عملاً لغوياً محضاً تعود اللغة فيه الى جوهرها في وجود صامت، ولا يعكس العمل شيئاً سوى كُنه الكلمات[5] فهو فنٌ ينتج نفسه في فضائه النصي، بمعنى تجنب خطيّة الزمن اليومي فضلاً عن تجنب خطية الزمن المنطقي، أي تجنب أفكار البداية والوسط والنهاية، وهوما يعني الانفتاح على بعد مختلف والانحراف عن اصول هندسة المكان فتغدو المحاكاة ابداع شيء لايوجد على المستوى الفيزيقي. [6]

بنية الخواء ومهمة الناقد

يرى جاك دريدا ان الخواء هو سرّ اختلاف الكتابة وهو موضوع النقد ومهمة الناقد الذي عليه اكتشاف بنية الخواء أو غياب الوجود، والتكوين الناتج عن حركة المحو أو الطمس الذي عليه النص فهو القوة force التي تتعارض مع الولع بالشكل form الذي تميّزت به البنيوية على ما فيها من ادعاء بالاهتمام بالقوة والدلالة، وبذا فان دريدا يقدم وصفاً للغة الادبية يضاد به وصفه للنزعة البنيوية.[7]

المحورالاول: مفاعلة الإيهام في موارد العتبة:

– العتبة الهيكلية

يتألف العمل الشعري في هذه المجموعة من تسعة نصوص، تتراوح أطوالها بين عشر صفحات الى ثلاثين ويتألف كل منها من عشرة الى ثلاثين مشتركاً نصّياً (او مقطعاً شعرياً). وينبني المشترك الواحد احياناً على كلمة واحدة في حين يمتدّ بعضها ليملأ صفحة كاملة، وذلك يكون بحسب طبيعة البثّ الشعري(البوح الانفعالي) في موضعه، بحيث لاتحده المقدرة التاليفية للمبدع، ولا المقصدية المكانية، بقدر ما يكون منسجماً مع المد الروحي للتاليف الشعري في لحظة الابداع، وذلك مما افرزته تجربة الحداثة في الشعر العربي ابتداءً من (السياب) في الشعر الحر ويشمل قصيدة النثر، وهو ما يشير الى مفارقة بينة البيت الذي تحده القافية في بنية القصيد الموروث.

ولابد من الاشارة الى اننا نعني بالمشترك النصّي ذلك الجزء من النظام المقطعي الذي اوجدته الرومانسية وجعلته بديلا عن الدال العروضي في البيت الشعري. فالمقطع يكون في ذاته مشتركا نصّيا وهو بنية دلالية مُحدَثة في قصيدة النثر، بيد ان وجود هذا النظام في العربية قد بدأ مع جبران خليل جبران "[8]".

1 - ينظر: الكتابة والاختلاف في مقاله **" القوة والدلالة "**، ص 138، وينظر: المتعهد الادبي ص202.
2 - ينظر: الكتابة والاختلاف ص 143،138، وينظر: المتعمد الادبي، ص202.
3- المعتمد الادبي، ص 202.
4 - ينظر المصدر السابق، ص 203.
5 - ينظر:المصدر السابق / ص158- 161
6 ينظر ينظر: المتعمد الادبي/ ص 160، 161
7 - ينظر: المصدر السابق / ص199- 200
8 - ينظر: شعرية جبران، المستمر بين الشعري والفني، سمير السالمي، دار توبقال، المغرب، 2011/ 156

ومن هنا استعيض عن الايقاع العروضي بإيقاع الذات، بمعنى الايقاع الشخصي، وهو ما تحمله الدوال من روح شعرية، وبذلك يكون المقطع مشتركا نصيا يمكن اعتماده بصفته بينة دلائلية في التحليل النقدي.

- عتبة العنونة

تحمل المجموعة عنوان(**هناك تبقى**)[1] وهو ذاته عنوان النص التاسع الاخير فيها، وكل واحدٍ من تلك النصوص التسعة يحمل عنوانا ينبثق منه النص الذي ينتمي اليه، عدا النصين الثالث (لك الاحجار) والسادس(ليلة الياقوت) فهما يحملان فضلا عن عناوينهما الرئيسة عناوين فرعية لنصوص جزئية يؤلف كل منها جزءاً من النص.

وعند تحليلها دلائليا وجدناها تنتمي الى ثلاثة موارد هي:

1- مورد المكان ويشمل: (مضايق تودغا) وهو مكان واقعي، و(حديقة الالواح) وهو مكان افتراضي، و(المغارة) و(نفس المكان) وهذان الاخيران ينتميان الى الموجود العمومي ويأخذان صفة الفانتازي[2] يلحق ذلك مورد الدلالة العهدية للمكان في (هناك تبقى)، فضلا عن موجودات المكان في:(لك الاحجار) و(احجار وحدها).

2- مورد الزمان ويتمثل في نص: ليلة الياقوت.

3- مورد التحول وتمثِّل في نص: (شعرية).

ونلاحظ ان العتبات النصية كلها موجهة بمفاعلة الحدث الشعري وتشير الى الاسقاط المكاني على الفعل الشعري، فالعتبات الدالة على المكان هي الغالبة، ولا ينفصل الزمن عن موجودات المكان في سياق المعنى، ويقوم التحول ركناً مهيمناً في صلب الفكر الشعري لتتكشف دينامية الحدث عبر نصوص المجموعة الى نهايتها.

بيد أن مسافة التوتر التي يخلقها الافتتاح في ذهن المتلقي في هذا العمل الادبي ربما لا تنتمي الى ما هو غريب أو مثير للذهن أو مستقطب للاهتمام في نفسه بل تأتي من التوكيد في مطلع الخطاب، وهذا الأسلوب جعل القارئ في هذا الموضع (المتقدم) يشعر أن الموضوع معروف لديه سابقاً، ومعهود بينه وبين الشاعر،. وهكذا يكون عنوان العمل (أو عتبته) أشبه بمراجعة بين الباثّ (الكاتب) والمتلقي (القارئ)، وفي الحقيقة فإن هذه المقدمة أو العتبة هي جزء من نَص العمل في مفتتحه بحيث لا يمكن تغييبها. وهذا ينطبق على أهم نصوص المجموعة: نفس المكان، ولك الاحجار، وهناك تبقى.

وتقوم بنيتها على الشائع، أو الدارج في أسلوب الكلام، وليس على المفروض في قاعدة النحو، فنجد التوكيد (بالمؤكِّدِ المعنوي واللفظي) قبل المؤكَّد بالفتح، بتقديم التابع الاقل رتبة على المتبوع المتقدم رتبة في نحو اللغة. في حين تشترط القاعدة النحوية ان يسبق المؤكد لفظ التوكد. بشرط ان تضاف المؤكدات المعنوية الى ضمير يناسب المؤكد، وفائدته رفع احتمال التجوّز او السهو او النسيان عن الكلام.[3]

في هذا المواضع المتقدمة من العمل جاء التوكيد بكل هذه الطاقة الايحائية لغرض دلالي له مقصدية في استنفار الموجود (الأرضيّ) القائم والمتحقق اصلاً في الذاكرة. وجاء القطع (الحذف) ليدل على استقلال العنونة في: أحجار وحدها، وليصنع علامة فارقة في بنية العنوان.

- العتبة الثانوية (الاهداء)

الإحالة تحت العنواين السابقة في إهداء النصوص هي عتبات فرعية، او ثانوية، وقد تكون فارغة من المعنى بالنسبة الى القارئ العربي العادي للوهلة الاولى، فقد أهديت قصائد المجموعة الشعرية الى نخبة من الاعلام في الادب والفن تمثل ثقافة

1 - ديوان هناك تبقى / 145ص

2 - نقصد بالفانتازي اخذ جزء من الواقع وبناء ما يشير الى الخيال على مدركاته لنؤلف عالما جديدا نسمو به بروح الانسان.

3 - ينظر: جامع الدروس العربية، مصطفى الغلاييني، المكتبة العصرية، بيروت، ط 22، 1989، ج 3، 231

الشاعر وانتماءه. وغالبيتهم من العرب سوى اثنين من العالم الغربي (احجار وحدها – الى: برنار نويل"[1]"، ونفس المكان – الى: جاك لاكان[2])، وقد يكون التفكير بـ(الكوني المتحقق) بصفة الشمول (اي العالمية) هو المقصدية الدافعَةُ إلى هذا الاختيار.

وكان اختيار هؤلاء الاعلام(العرب والاجانب) منصبا على ترسيخ فكرة الحداثة في الشعرية الجديدة التي يدعو اليها أصحاب هذا التوجه في الحداثة الادبية فهو تضمين لاختيار واع في قضية المستمر الفني وعلاقته بالكتابة الشعرية، فمهما تغيرت أشكال الابداع يبقى وجهه المتسامي في عالم الوجود الروحي والفكري خارج محددات الذات المادية.

المحور الثاني: دينامية الكتابة

اولا – انفتاح النسق في المشتركات النصّية

نلاحظ انفتاح الدوال البانية للمشترك النصي، والمقاطع النصية الجزئية في المشترك الواحد، في تعالقها النسقي على ما قبلها وما بعدها، لتكون في ذاتها لازمة دلائلية لربط البنيات في المشترك الواحد. ومثال ذلك دال (السماء) في المقطع الآتي: (قبل الوصول الى هناك سوق قرية منعطف له ظلال في الاعلى تفصل سماءً عن العابر تُسقط ضوءاً يغسل العظام تحت الجلد...)[3]

فدال (السماء) وقع مفعولاً لـ(تفصل) ثم أصبح فاعلاً دونما تدوين لدال الاستئناف فقد حُذف االمبتدأ في الجملة اللاحقة (تسقط ضوءاً)، وهو ما أربك انتظام منطق اللغة[4] وتم تجاوزه بالممكن مع اغفال العطف والتزام الفصل بدلاً من الوصل. وبينما يكون لـ (الظلال) فعل الفصل يكون لـ (السماء) فعل التأثير من خلال دال (تسقط) لكن التضاد يفاجئ النسق الحدثي (الفاعلي) فالضوء يضاد الظلال، بيد أن للظلال اثراً مدركاً بفضل الضوء المنتج في السماء في حين تسقط السماء ضوءاً يؤثر بشكل غير مرئي فهو (يغسل العظام تحت الجلد).

وبذلك فان النص يشير الى محورين من محددات التأويل[5] الاول ينطلق من اشعة الشمس في حمل دلالة الضوء وكأنها اشعة اكس التي تكشف صورة العظام. والآخر في دال (ظلال) المتأثر بمدلول (سماء)، وهو متضاد أصلاً مع (إسقاط الضوء) وكأنه منتج بصورة الماء النازل من الغيم وهو يحمل دلائلية الغيم بمعنى ظل السماء اذ ينزل ثم ينحدر تحت الرمال ليصل الى عظام الارض ونعني الاحجار.و هذه صورة تمثيلية بلإستعارة بالمعنى الواسع للمجاز، ذلك أنها أبعد من نظام التماثل والمقارنة في الفكر الارسطي.[6]

ومن هنا نلاحظ ان دلالة الالفاظ في النسق، خاصة، ساهمت في تحديد مسار التأويل في النص، وبذلك نؤكد ان النص يحمل محددات تاويله، وموجهات قراءته في ذاته.

1- كاتب فرنسي في منتصف القرن العشرين، روائي وشاعر وناقد ادبي وتشكيلي ذو طبيعة انسانية.
2 - عالم فرنسي من رواد مدرسة التحليل النفسي الفرويدي توفي 1981م.
3 - ديوان هناك تبقى،النص: هناك تبقى / 155
4 - ينظر: شرح كافية ابن الحاجب، رضي الدين محمد بن الحسن الاستراباذي، تحقيق احمد السيد احمد، المكتبة التوفيقية، د ت/ج1ص243. أما في البلاغة فالأحسن هو حذف الخبر، لكي يسهل التقدير عنه بالدلالة عليه. ينظر:المثل السائر في ادب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الاثير، قدمه: احمد الحوفي وبدوي طبانة، نهضة مصر، د ت، القسم الثاني /256
5 - وهو ما يراه أمبرتو إيكو الذي يمثل الاتجاه المعتدل في التاويل وقد قدم في هذا المجال عدة دراسات يهمنا منها كتابه " التأويل المضاعف " عام 1996 ويرى ان الحالة الأولى من التاويل: يكون فيها التأويل محكوما بمرجعياته وحدوده وقوانينه وضوابطه الذاتية التي تقلص من حجم السميوزيس وتفرض عليها غايات بعينها، بمعنى أن التأويل في هذه الحالة ليس فعلا مطلقا، بل هو رسم لخارطة تتحكم فيها الفرضيات الخاصة بالقراءة والمعطيات النصية التي تنتهي وتطمئن إليها الذات القارئة. ينظر: القراءة التأويلية: الآليات والحدود، د.عبد الحميد هيمة، قسم اللغة والأدب العربي - جامعة ورقلة،الجزائر. مقال على شبكة الانترنت.
6 - ينظر: حرب الخليج أو الإستعارات الكبرى جورج لايكوف. ترجمة عبد المجيد جحفة وعبد الإله سليم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005/ ص6، 11

ثانيا – التناسل ومفاعلة المشتركات

نلاحظ تناسل الافعال والجمل في المشتركات النصية في مثل جملة (الحياة تسيل) المتعلقة بما يسبقها (تحت الجلد) في المقطع المذكور سابقا[1]، وفي المقطع التواصلي الثاني منه**(ذلك الزمن الذي أتى إليك التف بجسدك)**[2]، فدال (ذلك) في بداية القول يشير الى انه جزء من الزمن المعهود في ذهن كل من الباث والمتلقي ودال (التف) متعلق الزمن فيه يشير الى زمن الكينونة. وهنا يتضح فعل التناسل في امتداده من الدال (اتى اليك) العائد على الزمن السابق المتناسل اصلا من دال(الحياة تسيل) وهو ما ينتج فعل التأرجح والتردد ثم التماهي بالتخلص من أقطاب تقنين المعنى في (**التف بجسدك ما يسيل)**[3] فهو ليس البرد وليس الحر.

ثالثا – المتواليات الحدثية

وفيها محاور عدة:

أ – مفاعلة السلب

في نص (نفس المكان) مثلا وجدنا محاور عدة لمثل هذه المفاعلة منها:

1– **تحقيق السلب.** إن مفاعلة الحدث في السياق الدلالي لهذا النص تبدأ بالانفتاح على السلب، منذ اللحظة الاولى للنص فهو مبني في المقطع الأول على الآتي.

– نفي صدور الفعل عن الباثّ (راوي الحدث) بنفي اداة الفعل وسببه عنه في قوله:(ليست يدي).

– بثّ الظن برجحان حدوث الفعل والإيحاء بصدوره عن غيره، بمعنى صدوره عن الآخر المغيّب، مع الإشارة الواضحة إلى وجود (الفعل) واقعاً أو حدوثه فعلاً في قوله: **(ولربما تركت يد ظلاً على، حجر تبعثر ناسياً شعباً من الأموات)**[4]

2– اختلاق التضاد

يتضح مثل هذا الحدق في محاولة العودة إلى الإيجاب، وهو مايرجح فعل التضاد على السلب والإيجاب معاً، إذ نجد اختلاقاً لنوع من التضاد المفرَّغ، ويبرزمثل هذا الفعل هذا في المقطع الآتي: **(فالتبست عليَّ يدي، كأن لاشيء يفصلني عن النبضان)**[5]

إذ يتضح توكيد فعل الإيجاب خصوصاً في مقطع **(لاشيء يفصلني عن النبضان)** وفي دلالة النبضان على استمرار الحياة على وجه الخصوص ما يؤكد الرغبة الدفينة في نفسه لتحدي الواقع.

لكن على الرغم من ذلك تبقى هذه المحاولة للاستمرار موهومة بتأثير الواقع الحالي (المسيطر) فيما بعد، حيث تتخذ هذه المحاولة شكل الثورة في فعل الاشتعال المستمر من لفظ (النار) في المقطع: **(نارٌ، تشق الصدر، أزهارٌ تفجّر ضوءها حينا)**

وتلك الثورة حالٌ من الأزمة المرغوب فيها وهي محاولة جادة لتجسيد الرغبة في الوصول إلى النشوة المصيرية. تعقبها محاولات مضمنة في النص باشارات الى توالي الحدوث مثل: (بعد حين). لكن تلك المحاولة (الثورة) تتلاشى مع سكون الفراغ في السطر الشعري، والوقف الفاصل عن قراءة المقطع اللاحق:

(نارٌ، تَشقُّ الصَّدرَ، أزهارٌ تُفجّرُ ضوءها حيناً، بعدَ حينْ صَمَمُ الَّماء يَعُودُ من الجنوب)[6].

1 - ديوان هناك تبقى، النص: هناك تبقى / 155
2 - المصدر السابق/155
3 - المصدر السابق/155
4 - ديوان هناك تبقى، النص: نفس المكان / 145
5 - المصدر السابق /145
6 - المصدر السابق /145. وينظر مثال اخر على القضية ذاتها: ديوان هناك تبقى، النص: هناك تبقى / 173، 179

3- مساومة السلب

غالباً ما تتأزم اللحظة الشعرية في نصوص هذا العمل الشعري، ففعل التضاد يؤدي إلى السلب في النهاية. ففي نص نفس المكان مثلاً نجد أن الفعل المسند إلى لفظ (السماء) بما يحتويه من دلالة العلو والقدرة الغيبية، وهو الفعل المفترض وقوعه لإعادة صياغة الحدث الروحي، يذوب في العدم. إذ تعيد اللحظة الشعرية السياقَ إلى (السلب) فيرد ((الصمم)) وهو فعل من حقل السمع ليكون انزياحاً عن واقع التأمل الحركي.

ويكون الدليل، بوصفه حافزاً يبعث على الاستقدام من الواقع الأرضي وليس من السماء بما تحمله (السماء) من دلالة الغيب في ثقافات شعوب الأرض.

وفي مثال آخر نقرأ:**(هناك تبقى، دون ان تدري، لماذا الشيخ يرفض، قبة، لماذا ...)**[1] في هذا المشترك يرسم الشعر لوحة تتأزم فيها لحظة الصراع بين البقاء لأجل الثبات وبين الرفض المنبثق من سؤال الشكّ وعدم الاستقرار.

ب – التحول/ دينامية الاستشراف:

نلاحظ الاستشراف القريب في دينامية التحول باتخاذ أسلوب الترجي حلقة للموازنة بين الواقع والمتوقع بحيث يكون الترجي حاملاً لحافز منشط يبعث على استجلاء الحدث المتوقع الغريب الحدوث والمتأمل نواله، كما في المقطع الاتي: **(صَمَمُ السّماء يَعُودُ من الجنوب، لعلّ ماءَ النبع، أول مايَدُلُّ الواصلينَ وهم، يجرُّون الذبائح باللهاث، وبالرجاء)**[2] ونلاحظ بدء صفحة جديدة من المفاعلة، وهي مفاعلة التثوير من الداخل. إذ يبدأ فعل المراوغة من الواصلين، في المقطع المذكور آنفاً، فيبدأ فعل الاستجابة ممثلاً بالاستكانة طمعاً في الإلهي، بما تحمله كلمة (الذبائح) من دلالة قدسية الإعتقاد في الإشارة إلى النَذْر.

وفي موقع اخر من هذ العمل نجد المفاعلة بين السلب والايجاب تشكل دينامية التحول في الفعل الشعري في المقطع الاتي: **(هو ذا السيد الذي أحب الحجر من تافيلالت جاء منذ أربعة قرون لم يفارق مسرح الاحجار أصحابه يوم السبت الاول من كل شهر يتوافدون يعطون مرات لا يأخذون)**[3]

فهنا دالان فاعلان هما: السيد وأصحابه، ووجود مؤثر رمزي للفعل في جملة (جاء من اربعة قرون)، وباسناد دال الفعل لدال الفاعل يكون الدالان قد اثرا في تناسل احداث فاعلية في الدوال المركبة الاتية: احب حجرا، لم يفارق، اصحابه يتوافدون، يعطون، لا يأخذون. وهنا نلاحظ التحول التناسلي في مفاعلة الحدث في المشترك الذي ندرسه، فنجد ملازمة للفعل على مستوى البناء اللفظي، المعجمي الصرفي والتركيبي، فضلا عن دلالة الانقطاع في دال(لم يفارق) وقبل ذلك وجدنا التحول في: (جاء من تافيلالت) وهذان الفعلان يمثلان الحركة الاولى للسيد وبعدهما يبدأ التحول،او تناسل الحدث، من دال السيد الى اصحابه، وتبدأ الحركة الثانية بالتكوّن من خلال التفاعل بينهما(السيد واصحابه) في ثلاثة أفعال إثنان منهما بالإيجاب واخر بالسلب (يتوافدون، يعطون، لاياخذون).ويبرز دال الزمن مهيمنا للاشارة الى انبثاق فاعلية الحدث المنسجم مع دلائلية المكان لتكتمل المعادلة بحسب فرضية التكوين الفلسفي للاستشراف الصوفي.

ويتضح الموقف الاشراقي الصوفي بالاستشراف في المقطع الآتي من النص نفسه اذ نقرأ: **(وجهك، سبقك الى حديقة غريبة بين ايام الصيف، تكون انت وتكون غيرك،غرف الليل مفتوحة، على نجوم تبدل، مواقعها، فلا ندرك اي طريق تختار الصحراء،تمزق حدود الليل،لااحد هنا، يدل الواصلين، على الجلوس)**[4]

1 - ديوان هناك تبقى، النص:هناك تبقى / 197
2- المصدر السابق، النص: نفس المكان/ 145
3 - المصدر السابق، النص: هناك تبقى، المقطع الثالث من المشترك النصي الاول من النص التاسع / 155
4 - ديوان هناك تبقى، النص: هناك تبقى / 182

وهذا المقطع ينبثق من الفراغ السطري الذي قبله، وكان امتداداً لما سبقه، وفي المقطع المنقول نصه آنفاً نرى التماهي والتيه فالزمان معادل في مقابل الانسان وهو يتماهى معه، فالتيه او التيهان هو سرّ معادلة التماهي.

ومن هنا يبدأ الاشراق الصوفي باستشراف الآتي وقراءة فعل تداول الايام بين الناس وتبدل مواقعهم وخصوصا في نهاية المقطع: **(على نجوم تبدل، مواقعها،...، لا أحد هنا، يدل الواصلين، على الجلوس)** فالتيه يعني صحراء بلا دليل.[1]

المحور الثالثً: مفاعلة الزمن في رقعة الوجود

أشرنا في مبحث سابق الى افتتاح احد نصوص المجموعة بالتنصّل من آلة الفعل (أو سبب وقوعه) ونعني (اليد) ففي المقطع: **(ليست يدي)**[2] إنكار لإسناد الفعل لشخص االباث(الراوي) مع الإقرار بوجوده، بوصفه حدثاً واقعاً مسنداً إلى قوة أخرى، فقد تكون يد أخرى قامت بالحدث.[3]

وفي إطار هذا المحور، نقصد مفاعلة (الزمن \ الوجود) تأتي قضية ذاكرة المكان، فضلاً جملة من الرموز التكوينية التي تكوّن جبهة تتسق فيها جملة من المقامات الفاعلية.

اولا – ذاكرة المكان

يشتغل نص (نفس المكان) مثلاً في جانب مهم منه على فعل المراوغة بين الذاكرة التي تتمثل بالأثر الباقي من الماضي وهو مدلول لدال (حجر) المتضمن التراكم والثقل والصلابة وبين المستقبل المندمج بالمكان المنفتح على الصبح (الآتي) وهو يحمل أثار صراعه مع الماضي في امتداد المسافة بين أشكال الأجناس، اوالخلق، التي مرت بها0وهو ما يشترط تنويع محددات القراءة ضمن المقاطع الشعرية الآتية: **(ولربما تركت يدٌ ظلاً على، حجرٍ تبعثر ناسياً شعباً من الأموات...) إلى قوله:(تحسُّ حرارةَ الأحجارِ، باردةً، صباحَ الأرضِ شبهَ مبعثرٍ بين المعاول)**

فالماضي ينفعل في ترتب الحدث لتكون النتيجة تراكم دلالة الالتباس في الأفعال الماضية كما يأتي: (تركت يد ظلا على، حجرٌ تبعثر ناسياً " شعباً " من الأموات، فالتبست علىّ يدي)

فالأفعال (تركت، تبعثر، التبست) هي نحلة المعنى المتحقق وفي المقابل نجد المفاعلة تومئ بالواقعي المستشرف للمستقبل، أو الحالي، فيما يطلب الشاعر حصوله، وهو ما يظهر في المقطع التالي للمقطع السابق وناتج عنه بما نلمسه من دلالة الاندماج في الفعل (التبست) والفعل المضارع المسبوق بـ لا النفي الواقع اثرها في ضمير الفاعل في قوله:(*لا شيء يفصلني عن النبضان)* وهنا يبدأ نفي تقدم الزمن الماضي في محاولة لإيقاف حدوثه في قوله (لاشيء يفصلني عن النبضان) ففعل النفي مندرج في الحدث يفصلني وان دخل على الاسم المتصف بالحدث (لا شيء) إذ إن نفي وجود المتصف بالحدث ابلغ من نفي الحدث في هذا الموقف.

وبذلك يبدأ فعل الحاضر (النبضان) الذي ألبسه الشاعر ثوب التزايد في الحضور من خلال بنية الفعل الدالة على الحركة والاضطراب (فَعَلان).

وهذا المقطع الشعري ينفتح على جبهة عريضة في مفاعله الحدث وتنتج فيه محاور عدة في إبانة كيان ذاكرة المكان إذ تظهر فيها المراوغة بين الذاكرة بوصفها ماضٍ وبين المستقبل، نسميها:

ثانيا– جبهة الرموز التكوينية

وفيها مقامات عدة:

1 - ينظر: ديوان هناك تبقى، امثلة اخرى / 162،163 170،172،176

2 - ديوان هناك تبقى، النص:نفس المكان /145

3 - وينظر: ديوان هناك تبقى، النص: هناك تبقى، / 179 مثال على هذه الصيغة

- **مقام النار في مواجهة الطبيعة.**

وهو ما يصدر من النار بما تحمله من رموز تكوينية في ثقافات شعوب الأرض إذ تشير إلى الاتي:

أ- إنها قوة طبيعية كبرى، أو هي القوة الطبيعية الأولى التي سخرها الإنسان لصالحه في مواجهة الطبيعة فهي وسيلة للحياة فضلاً عن كونها تمثل الاعتداء الأول على الطبيعة.

ب- وهي من جهة ثانية تشير إلى قوة التدمير المسخرة للإنسان والمسلطة عليه في الوقت ذاته.

ومثل هذا ما نجده في موقع اخر من نصوص الديوان اذ نقرأ:

- **(نارٌ، تشق الصدر، أزهارٌ تُفجِّرُ ضوءَها حيناً، بعد حين)** [1]

- **(عري الحجارة بالترانيم، يلعب،من اسفل الهواء حرارة تتدحرج،نحو حواسك الان،ارتجاج، ليلتك،غبطتك ان تلقي بالكلمات، في، موقد، الشموع)**[2]

اذ يبدأ تكثيف عناصر الطبيعة [(هواء، حجارة) + نار] لينتج عنصر مقابل[الانسان]، فالهواء الممتزج بالحجارة ينتج الانسان في مفاعلة الزمن، ذلك المرجل العظيم، بوجود معامل النار، ومن هنا يبدأ الطقص التعبدي في القول الاتي:(غبطتك ان تلقي بالكلمات، في، موقد، الشموع).

وهو ما نجده في موضع اخر من المجموعة، **(معي حجر،تكوّن ليلة سربا من الاحجار...)**[3]، إذ نجد الذات مندمجة في مفاعلة الحدث مع المكان، الصحراء، وعامل الزمن بيّنٌ في احتواء كينونة التحول من الحجر الى الانسان.

- **مقام الوجود:** هو ما يحتويه مدلول (الأزهار) في المقطع: **(نارٌ، تشق الصدر، أزهارٌ تُفجِّرُ ضوءَها حيناً، بعد حين)**[4]

والأزهار هنا تحمل دلالة سياقية جديدة تَحدُّ من انفتاحها على مدلولها في حقلها الدلالي الأول في عالم النبات المرتبط بجمالية التعبير عند الإنسان والدال في قسم منه على نواة الحياة ومبتدئها.

فالأزهار هنا أُسند إليها الفعل (تُفجِّرُ) وفعل التفجير يندمج بدلالة الضوء على الكشف ووضع حدّ للظلمة، وكأنها تُفني نفسها بعائدية ضمير الضوء عليها.

وهنا يأتي إنسجام الفعل الشعري مع دلالة فعل الرمز (تفجر الأزهار مني بعد حين) فهذا الانفتاح المدلولي لفعل التفجير للضوء يركن إلى فضاء نصي في السطر الشعري الفارغ الدال على توقف النبض الشعري في فراغ أو بياض الورقة في هذا المقطع: **(أزهار...، بعد حين، صمم السماء)**[5]

تعود بعد ذلك الفراغ لحظة استجلاء الحاضر على الماضي في المقطع: **(صممُ السماء يعودُ من الجنوب)**

فبمدلول الفعل (يعود) على الارتداد والاستئناف يشير الشاعر إلى أن صمم السماء يعود، أو كأنه ذهب ليعود أو هو دائم الذهاب والعودة من جهة الجنوب.

وفي إنسجام فراغ سطر الكتابة الشعرية مع فعل الصمم الملتصق بالسماء أو المسند إليها عن طريق الإضافة تبرز عارضة (الجنوب) في محور التداول الحركي الدالة على الأصطراب ولكن بشكل غير معلن بإرادة لازم معنى الجنوب في المقابل الدلالي المضمن للنص القراني: بسم الله الرحمن الرحيم(وترى الشمس إذا طلعت تزاور عن كهفهم ذات اليمين واذا غربت تقرضهم ذات الشمال وهم في فجوة منه...)[6] وكأنه يصنع تعالقا مبطناً مع الآية القرآنية.

1 - المصدر السابق، النص: نفس المكان/143
2 - ديوان هناك تبقى، النص:هناك تبقى/ 183
3 - ديوان هناك تبقى، النص: احجار وحدها /9
4 - المصدر السابق، النص: نفس المكان/143
5 المصدر السابق، النص: نفس المكان/144
6 - القرآن الكريم سورة الكهف\ من الآية 17

وجدير بالذكر أن نشير إلى أن شبه جملة الإضافة (ماءُ النبع) نجدها تتكر في أكثر من مكان في المجموعة الشعرية موضوع الدرس (هناك تبقى)، وهي دائماً تتصل عنده بالطقوس الروحانية والدينية.

المحور الرابع: التوجيه البصري

– علامة البياض / الفراغ السطري

يتوجه البحث في هذه اللحظة الى بيان حدود المكان ضمن النص، فبنية المكان في نظر اصحاب مذهب شعرية الكتابة تعتمد فكرا مغايرا في اعادة تركيب النص بموجب اعادة النظر في اهمية الفراغ ضمن بنيته، وهذا اختيار مقصدي بحسب تنظيرات رواد هذا الانموذج الابداعي.[1]

وقد تبين من البحث أن فراغ الكتابة الشعرية، أو ما يسمى (الفراغ) في السطر الشعري يأتي بشكل متوالية نصية تنسجم في محلها مع الحدث الشعري بحيث تكون، في وجودها نتيجة المفاعلة الدلالية بين أنساق التكوين النصِّي. مثل أن ينسجم الفراغ او البياض، بصفته توقفاً عن الارسال او البث الشعري، مع فرصة الانتظار على باب الرجاء في مقطع من الخطاب، ويمثل في الوقت ذاته انفتاحا على مقطع اخر يعطي معنى الاستراحة والفسحة لاستعادة الانفاس، فهو فاصلة ترجيحية لكنها تخص المتلقي على حساب الباث (الشاعر).

وبما ان ابيات النصوص الشعرية في نظام الكتابة، خارجة عن النظام العروضي ونظام النثر على حد سواء، إذ تتخذ الشكل المقطعي نظاما لها، فانها تتوجه لاتخاذ هذه المقاطع وحدات صغرى لبنية خطابها الشعري. وبحسب راي فوكو فان ما يسمى خطاباً هو مجموع المنطوقات التي تعود الى الصياغة الخطابية نفسها مما يؤلف وحدة بلاغية او صورية، ويكون الخطاب شكلاً واقعياً لا شكلاً عقلياً او فكرياً محضاً، وبحكم انتمائه الى المنطوقات يتصف بالتفرد والمغايرة. [2]

ولما كان البياض عنصرا بانيا في كيان نصوص الكتابة الشعرية يتفاعل مع بقية عناصرها البانية اجمع،[3] لحظنا ما يهيؤه بياض الوقف في جسد النص من دور في مفاعلة الحدث في خطاب النصوص وتَمَثُّلِه لدورٍ مفصلي في انفتاح عوالم الخطاب على فضاء الفكرة التي يعالجها اومشاركته في اتمام لحظتها الايحائية بتوجيه افق المتلقي نحو موارد المعنى مرة او مفاجأته وصدمه ليحث فيه روح المغامرة في ايجاد عوالم بديلة مرات اخرى.

ونؤكد مرة اخرى ان الفراغ في السطر الشعري، في هذا المنجز الابداعي، يشكل متوالية نصية تنسجم في محلها مع الحدث الشعري بحيث تكون نتيجة المفاعلة الدلالية. وتتضح هذه الخصيصة فيما ألمحنا إليه سابقا، إذ يقع الفراغ بين مقطعين يستدعي المتأخر منهما معنى المتقدم، حيث نقرأ: **(نارٌ، تشق الصدر، ازهار تفجر ضوءَها حينا، بعد حين صمم السماء يعود من الجنوب)**[4]

فالفراغ في هذا الموقع يأتي بعد حين من "*صمم السماء*" ليبث حكاية الوافدين.كما يستشرف بقية المعنى فيما بعد، لنقرأ: **(لعل ماء النبع، أول مايدل الواصلين وهم، يجرون الذبائح باللهاث، وبالرجاء من كان يغسل...)**

فالفراغ هنا ينسجم مع فرصة الانتظار على باب الرجاء. ونلاحظ أن المقطع التالي للفراغ والمنفتح على فراغ آخر جديد كأنه يمثل بأجمعه استراحة، أو هو أستذكار حُلمي لحدثٍ واقعٍ سلفاً.

1 - ينظر: اللغة في الادب الحديث الحداثة والتجريب، جاكوب كورك، ترجمة: ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، دار المأمون، بغداد،1989/ص 258، وينظر: بيان الكتابة، محمد بنيس، مجلة الثقافة الجيدة، عدد 19،عام 1981م/ ص46

2 - ينظر: ميشال فوكو تكنولوجيا الخطاب تكنولوجيا السلطة تكنولوجيا السيطرة على الجسد، محمد علي الكبسي، دار سرايس للنشر، تونس، 1993/ص18. وينظر: الاسلوبية في النقد العربي الحديث دراسة في تحليل الخطاب، فرحان بدري الحربي، مجد المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، 2003/ص 42

3 - ينظر: شعرية محمد بنيس الذاتية والكتابة، عز الدين الشنتوف، دار توبقال،2014/ص194

4 ديوان هناك تبقى، النص:نفس المكان/ 145

والفراغ في السطر الشعري الثالث بعد المقطع: **(هنا، دروب الوقت غائرةٌ هنا أتنفس الأحجارْ، أميّزُ، لا أميز،...)**[1]

نجد فيه الاسم الظرفي للمكان المنعزل في السطر الشعري (هنا) في الوقت الذي يؤكد فيه كينونة المكان فإنه ينفي كينونة الزمن، ونعني زمان الحدوث، وقد استعار الشاعر للوقت (دروب) وهي غائرة وفي هذا أشارة خفية على التلاشي في العمق. فكان الفراغ عامل استتار للبث الشعري. والذاكرة تقاوم فعل النسيان فبعد فعل الواصلين بنُذُرِهم وذبائحهم واستدراك ماحدث بالاستفهام عمَّنْ كان يغسل رنّة الكلمات ويطلقها مع الصقر الذي كان يسري بها إلى مرآتيّ التداول يعود إلى مخاض المفاعلة في المقطع: **(تحس حرارة الأحجار، باردةً، صباح الأرض شبه مبعثر بين المعاول)**[2]

فهنا محاولة لإدراك المؤمل أو المرتجى تتكفئ باستنتاج الواقعي أو الناتج. ففعل حرارة الأمل ينتهي ببرودة قلب الأحجار. وصباح الأرض تبعثره المعاول.

وإن نسق الصورة يكسره إنسجام الخطاب الشعري، فالمعاول التي بعثرت صباح الأرض أخرجت أحجار المعنى الثقيلة التي تُنطق برودتها حروف الزمن وأنت تلمسها متلقياً بفعل حسي لا تقرأها بسلام أو تلمسها بفعل خارجي يوحى إلى داخلك.

وهكذا تستمر مفاعلة الحدث مع رمز الحجر في عمق النص إلى آخره. بحيث أصبح رمز الحجر سبيلاً إلى تثوير المفاعلة مع الذاكرة التي تدل على الواقعي والماضي المستقر في استمراره في المقطع: **(هنا دروب الوقت غائرة هنا أتنفس الأحجار)**[3]، والمقطع: **(حجرٌ تكثّر، كان منفصلاً عن الترتيل والصلوات، أصعد بأتجاة نعومة، اللاشيء، من حجر إلى حجر)**[4]، والمقطع: **(رجة حفرت يداك، طبقات أغنية تهيءُ لي بزوغها للحجارة، سيدا)**[5]

وينشطر الحجر في صراعه مع رمز النار في وسط النص ونهايته. ويبدأ بفعل التصعيد في محاولة لإيجاد الحل بمفاعلة الرجاء. ويبدأ من وسط الذاكرة في منتصف النص إذ نقرأ:

(أصعد بأتجاه نعومة، اللاشيء، من حجر إلى،حجر ..، رَجّة، حفرت يداك...)

ليصل الراوي في سرد الحدث إلى نفس المكان في نهاية النص: **(أنت هنا نفس المكان)**[6]

ويأتي الفراغ السطري(البياض) في كثير من المواضع في العمل ليكون امتداداً لدلائلية الفواعل النصية ومثال ذلك البياض الذي جاء بعد المقطع الاتي: **(قبل الوصول الى هناك سوق قرية.... في الجهة المقابلة ضوء الشمس في شكل باب علامةُ بئر تينة أنِست بالخلاء)**[7]

البياض جاء امتداداً للفراغ المتداعي من دال (الخلاء) الذي تعيشه (التينة) وهي محور المفاعلة المتحول من مقدرات التفاعل بين محمول البئر ومحمول الشمس، ونعني معامل الضوء والنار في مقابل الماء بتراتب الحدث في التراب الذي انتج التينة.

وفي المقطع التالي: **(فتاة بقدمين حافيتين تجري بمحاذة الهواء غرفة من طين كأنها تطير شيخٌ يحرك المفاتيح ادخلوا)**[8]

ياتي البياض السطري ليكون امتداداً لفعل الدخول الحلمي لعالم الفناء المضمَّن في دال(الطين)المتحول من مفاعلة التراب والماء، لكنه تحوّلٌ من التراب والى التراب في مفارقة لمقاسات الزمن المادي، زمن التحول الاول، وهذا منظور صوفي

1 - المصدر السابق، النص: نفس المكان/147
2 - المصدر السابق / 146
3 - ديوان هناك تبقى /147
4 - المصدر السابق، النص: نفس المكان/148
5 المصدر السابق /149
6 - المصدر السابق /151
7 - المصدر السابق، النص:هناك تبقى/ 156
8 - المصدر السابق / 155

متعالٍ،لأن الماء قد يعني باختلاطه بالتراب وتكوين الطين بداية الحياة او التكوين الاول فضلا عن ان انفصاله، اي التراب عن الماء، يعني نهاية التكوين السابق. وذلك كله يأتي من دلالة فعل الامر الصادر من الشيخ رمز السلطة الحامل لدلالة القديم.

وفي مكان اخر من المجموعة يكون البياض، اي الفراغ السطري، معامل اندماج مخبري، مختبراً تفاعلياً،بين عناصر الزمن والانسان والمكان فنقرأ النص: **(نجوم مثلث ولربما، الحوراء، على بابٍ تردد صرخة عبرت بكامل حزنها، تلك القوافل لست ابصرها،ولكني أصدق برد اخدود توسط برد ليل هل تساوت في الصدى أشلاء ازمنة، أم الكلمات تشحب، كلما اصطدمت برابية من الحجار في صدرٍ، يجف...)**[1]

في المقطع الاخير من النص الاخير، وهو يمثل مشارف النهاية في هذا العمل الشعري، نجد البياض بين المشتركات يشير الى الانفتاح والبداية فمعاملات: الغروب واللانهاية والماء وغيرها، تحمل قلق الانفتاح على الاتي.

والزمن يأتي معادلاً للانسان ويتماها معه، ويكون التيهان سرّ معادلة هذا التماهي. ومن هنا يبدأ الاشراق الصوفي باستشراف الآتي من خلال قراءة فعل الايام في تداولها بين الناس وتغير مواقعهم كما يأتي في النص: **(على نجوم تبدل، مواقعها، فلا تدرك اي طريق تختار الصحراء، لا احد هنا يدل الواصلين على الجلوس...)**[2] فالتيه او(التيهان) والصحراء يشيران الى تماهي الحدود وتخفيها.

و من مواطن بيان دلالة الفراغ السطري في عموم المجموعة نقرأ: **(من جاء بالاحجار،شخصٌ كان يسألني ولكن لا أراه ... أذكر كان يتركني أفضّل نحت احجارٍ ... أبقى واقفاً، في الصمت يعود الشخص في وقت قريب من يدي ...)**[3]

فالحدث بين الراوي، الباث، وشخص مختلق غير معرف، والمكان مختلق هو الاخر، والزمن مختلٌّ عن الحيّز المكاني اذ انه الصمت بمعنى الفراغ في الزمن، ولذا جاء الفراغ السطري بين المقطعين ليفعّل دينامية الصمت في المكان والزمان معا، لان المكان، عائم، ليس محددا في حيز ومعيار ذلك الصمت بمعنى فراغ الزمن، والمقطع التالي له يؤكد العدمية من الحيز في الزمان والمكان.[4]

تنتشر الامثلة لهذه الظاهرة في اغلب مواضع العمل في المجموعة موضوع الدرس.

المحور الخامس: دلالات منفردة

تدخل مجموعة من العناصر البانية في المفاعلة لتؤطر الحدث بأفقٍ من الخواء كما يسميه دريدا بحيث تنفلت عقدة لم الشمل في البنية الدلائلية للعمل الشعري وتضع القارئ امام الكوني المغيب وهو يقرأ اسطورة شعب لايعرفه لكنه يندمج في تفصيلات حياته المتهالك في التشظي، نجملها بما يأتي:

– الحجر: وهو دائما يدخل في معادلات مختبرية مع بعض العناصر ليكون محركاً لدينامية الحوار في الأفق الشعري مثل: الحجر\ شعب الأموات في المقطع: (حجرٌ تبعثر ناسياً شعباً من الأموات)[5]

إذ نلحظ إقامة علاقة لثنائية خارج اطار الميتافيزيقا والبنيوية، فالحجر ينتمي هنا إلى حضارة شعب الأموات، وهذا تعالق استعاري بعيد يخرج عن حدود الدال اللفظي بحسب ما يريد (آ. أ.ريتشاردز)[6] فهو فوق حدود اللغة لأنه يكون في الأطر والنماذج الداخلة في بنينة المعرفة[7] فحاصل تفاعل كلمتي حجر وشعب هو التوقف عن الحياة بسبب التشتت. والحجر اصبح

1 - ديوان هناك تبقى، النص:احجار وحدها/ 10
2 - المصدر السابق، النص:هناك تبقى/ 182
3 - المصدر السابق، النص: شعرية /19
4 - ينظر: ديوان هناك تبقى، النص: شعرية /20
5 - المصدر السابق ن النص: نفس المكان/ 145
6 - ينظر: فلسفة البلاغة، آ. أ.ريتشاردز، ترجمة سعيد الغتنمي، ود. ناصر حلاوي، أفريقيا الشرق، المغرب، 2002/ص 94
7- حرب الخليج أو الإستعارات الكبرى جورج لايكوف/ ص 6-7.

رمز الذاكرة القارة في الوجود الواقع وهو يأخذ جانب المناوب في المفاعلة في مقابل فعل الرجاء الموجه من الشاعر تجاه المستقبل على مستوى الديوان في الانتشار.

– **الموت** في مفاعلة عنصري: ارتداد \ موت في المقطع: (صمم السماء يعود من الجنوب)[1]

الفعل هنا يشير إلى الارتداد الحر فهو يعود وكأنه ذهب ليموت

– **الماء** في المقطع: (لعل ماء النبع)[2]

النبع يشير إلى مصدر الماء فهو بداية الحياة أو مصدر الحياة ورمزها

– **انمحاء البداية** في مثل قوله: (أول مايدل الواصلين)[3]

كلمة أوّل تشير إلى البداية وهنا ينسجم اللفظ مع التكوين الشعري إذ يتخذ الحدث الشعري بداية جديدة معه.

– **سؤال العدميّة** في مثل قوله: (من كان يغسل رنة الكلمات)[4]

سياق شعري متكرر في نصوص المجموعة الشعرية موضوع الدرس خاصة المقطع: (من كان...)

وهو يمثل أنفصالاً عن السياق السابق في النصوص الشعرية.

الحجر رمز الذاكرة القارة في الوجود الواقع يأخذ جانب المناوب في المفاعلة في مقابل فعل الرجاء الموجه من الشاعر تجاه المستقبل.

نتائج البحث

تبين من البحث أن الصراع بين الذاكرة ممثلة بالماضي الأرضي، أو الواقعي الموجود سابقاً، وبين الاستشراف الذي نستطيع اختزاله بالمتأمل حصوله أو المرتجى ممثلا بالمتوقع السماوي او الكوني العلوي المغيَب والمؤمَل ادراكه هو انموذج الفعل الشعري في ديوان محمد بنيس (هناك تبقى) الذي نستطيع عدّه أنموذجاً جامعاً لتجربته في شعرية الكتابة.

وكان البحث قد اتخذ محاور عدة في قراءة شفرات هذا العمل وبرزت جملة من الاستنتاجات منها:

في المحور الاول: مفاعلة الايهام. وقد عني بقراءة العتبة وكشف عن أنها تجرُ المتلقي بذكاء الى قبول فكرة المفاعلة مع التجربة الشعرية بوصفها شيئا يعرفه سابقا او كأنه يعرفه.

في المحور الثاني: مفاعلة السلب وقد عني فيها بقراءة متن العمل. وفيه محاور عدة منها:

• تحقيق السلب: إذ يبدأ السياق الدلالي في النص بمفاعلة السلب بنفي صدور الفعل عن المتحدِّث " الشاعر". وبث الظن برجحان حدوث الفعل مع عدم الاهتمام بالفاعل.

• اختلاق التضاد:تبيّن انه يمثل محاولة لاختلاق تضاد من نوع ما، بحث تكون هناك حالة من العودة الى الإيجاب في حين يرجح فعل التضاد على الإيجاب والسلب معا.

• مساومة السلب.: وفيه تتأزم اللحظة الشعرية إذ يؤدي فعل التضاد الى السلب في نهاية المفاعلة الشعرية بين العلوي السماوي والروحي، المؤمل حصوله، وبين الواقع المدرك حسيا، ممثلا بالصمم والعدم.

• استشراف دينامية التحول باتخاذ اسلوب الترجي حلقةً للموازنة بين الواقع والمتوقع حدوثه، أو بالاحرى المؤمل وقوعه، مما يضيف صفحة اخرى في المفاعلة.

1 - ديوان هناك تبقى، النص:نفس المكان/ 145
2 - المصدر السابق ن النص: نفس المكان/ 145
3 - ديوان هناك تبقى، النص: نفس المكان/ 145
4 - المصدر السابق/ 145

في المحور الثالث: مفاعلة الزمن في رقعة الوجود.وفيه تتكشف محاولةُ الشاعرِ المراوغةَ من الاعتراف بوجود الحدث بالتضليل في تبني الحدث المعلن، وفيه محاور عدة في إبانة كيان ذاكرة المكان إذ تظهر فيها المراوغة بين الذاكرة بوصفها ماضٍ وبين المستقبل. وتأتي في مقامات عدة: • محور النار في مواجهة الطبيعة.• محور الأزهار في مواجهة السياقات الثابتة للجمال.• محور الحجر في مواجهة النار.

فتبيّن لنا أنّ الحجر هو مركز الحركة بصفته رمزاً لمفاعلة الذاكرة من الداخل واختلاق تقابل خطي بين الواقعي المستقرّ نسبياً أو المنتهي الوقوع وبين الواقعي بصفة الحاضر المستشرف للمستقبل.

ذلك فضلا عما تكشف من فاعلية البياض السطري والدلالات المنفردة في افق الحدث الشعري وتأطير المكان بموجهات نصية تنير درب القارئ في ضبابية مقصده للكشف عن معاني النصوص وتجلياتها الفكرية.

مصادر البحث ومراجعه

- القرآن الكريم
- الأسلوبية في النقد العربي الحديث دراسة في تحليل الخطاب، فرحان بدري الحربي، مجد المؤسسة الجامعية، بيروت، 2003.
- بيان الكتابة، محمد بنيس، مجلة الثقافة الجيدة، عدد 19،عام 1981 م
- جامع الدروس العربية، مصطفى الغلاييني، المكتبة العصرية، بيروت، ط 22، 1989، ج 3.
- حرب الخليج أو الاستعارات الكبرى جورج لايكوف. ترجمة عبد المجيد جحفة وعبد الإله سليم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005
- ديوان هناك تبقى، محمد بنّيس، دار النهضة العربية، بيروت، ط 1، 2007
- شرح كافية ابن الخاحب، رضي الدين محمد بن الحس الاستراباذي، تحقيق احمد السيد احمد، المكتبة التوفيقية، د ت.
- شعرية جبران – المستمر بين الشعري والفني – سمير السالمي، دار توبقال، المغرب، ط1، 2011
- شعرية محمد بنيس الذاتية والكتابة، عز الدين الشنتوف، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2014
- فلسفة البلاغة، آ. أ. ريتشاردز، ترجمة سعيد الغتمي، ود. ناصر حلاوي، أفريقيا الشرق، المغرب، 2002
- في علم الكتابة، جاك دريدا، ترجمة وتقديم: انور مغيث، ومنى طلبة، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط2، 2008
- الكتابة والاختلاف، جاك دريدا، ترجمة: كاظم جهاد، تقديم: محمد علال سيناصر، دار توبقال، للنشر الدار البيضاء ط2000،2م
- اللغة في الادب الحديث الحداثة والتجريب، جاكوب كورك، ترجمة: ليون يوسف وعزيز عمانوئيل، دار المأمون، بغداد،1989.
- المثل السائر في ادب الكاتب والشاعر، ضياء الدين بن الاثير، قدمه: احمد الحوفي وبدوي طبانة، نهضة مصر، د ت.
- المعتمد الادبي في التفكيك هايدجر بلانشو دريدا، تأليف: تيموثي كلارك، ترجمة حسام نايل مراجعة محمد بريري، المركز القومي للترجمة، القاهرة ط 1، 2011.
- ميشال فوكو تكنولوجيا الخطاب تكنولوجيا السلطة تكنولوجيا السيطرة على الجسد، محمد علي الكبسي، دار سرايس للنشر، تونس، 1993.
- القراءة التأويلية: الآليات والحدود، د.عبد الحميد هيمة، قسم اللغة والأدب العربي . جامعة ورقلة، الجزائر. مقال على شبكة الانترنت.