الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الحاج لخضر ــ باتنة

كلية الآداب والعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية وآدابها

انفتاح النص الشعري الحديث
بين الكتابة والقراءة

مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب الحديث

إعداد الطالب
عبد القادر عباسي

إشراف الأستاذ الدكتور
عبد الله العشي

السنة الجامعية 2006 /2007

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة الحاج لخضر ــ باتنة

كلية الآداب والعلوم الإنسانية
قسم اللغة العربية وآدابها

انفتاح النص الشعري الحديث

بين الكتابة والقراءة

مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب الحديث

إعداد الطلب
عبد القادر عباسي

إشراف الأستاذ الدكتور
عبد الله العشي

لجنة المناقشة

الدكتور :	رئيسا	.....
الدكتور : عبد الله العشي	مشرفا ومقررا	جامعة باتـــنة
الدكتور :	عضوا مناقشا	.....
الدكتور :	عضوا مناقشا	.....
الدكتور :	عضوا مناقشا	.....

السنة الجامعية 2006 /2007

إهداء

إلى

الذين

أوقدوا

قافية البهاء

في

ظلمة الهباء

فأنبت

البياض

رقائق الأقاحي

من

ألف وياء

المقدمة

إن قارئ الشعر العربي القديم الذي ألفت نفسه تمثل نسغه الوصفي الغنائي ، وألفت عينه رؤية توزيعه العمودي ، وألفت أذنه سماع وقعه الإنشادي ، ليقف حائرا إزاء التحولات الغائرة التي طالت النص الشعري العربي الحديث لا في إهابه فحسب ، بل في لبابه ، حيث عدل هذا النص عن اجتلاب قيمته من وضوح البيان إلى عماء التباين ، ومن بلاغة الإبلاغ إلى بلاغة الفراغ ، ومن مجاورة الألفة المهادنة إلى مجاوزتها ، والتوجه تلقـــاء الإثارة المربكة .

وقد انفسحت للنص الشعري العربي الحديث في أجواء هذه التحولات مناكب الأخذ بأسباب الانفتاح ، فانقلب إلى أهله من القراء منجزا علاميا مشفرا يثمن الإيماء لا الإنباء ، و يضيء مســـافة الاحتمال لا نقطة الاكتمال ، ويعتد من أجل ذلك متكأ لاقتطاع النصوص البائنة والراهنة ، واختراق أنواع الأدب بأنماطه السردية والحوارية ، واجتذاب ضروب المعرفة ، وبهذا اقتدرت دلالاته على تحقيق انديا ح احتمالي يجعلها متفلتة من دوالها كتفلت الماء من فرجات الأصابع ، وحيال ذلك يتحتم على القارئ تجديد تأثيث عالمه القرائي بشكل دينامي ، يرتقي من طور التقبل المنفعل إلى طور المشاركة الفاعلة ، ومن حيز الفهم التواصلي الذي يعنى بمرجعية المقول إلى فضاء التأويل التفاعلي الذي يعزز أثر اللامقول ، لأن نفاسة النص لا يؤسسها ذكر الشيء ، بل نسيانه أو تناسيه ، وإذ تغدو الكتابة الشعرية مجرد إمكان ، فلا خيرة للقراءة إلا أن تصبح إمكانا مثلها .

من هذه البؤر المشتجرة أطلت فكرة هذا البحث بإضاءة نيرة من الأستاذ المشرف وافقت من نفسي موقعا أثيثا ، فقد شغلني كثيرا ما في نصوص الشعر العربي الحديث من انفتاح رؤيوي وإنجازي جم يحتفي بحجب الدلالة وتشظيتها وتحويلها إلى إمكان من خلال تفعيل التخييل الهاجسي والتداعي الحلمي والأنساق الرمزية والأسطورية وغيرها ، وقد اجتمع لي من حوافز المساءلة عزم على أن أجعل الهدف من هذا البحث هو استيعاب حقيقية الانفتاح الماثل في النص الشعري العربي الحديث على مستوى الكتابة بين الرؤيا والإنجاز ، وعلى مستوى القراءة بين القصد والتأويل ، لعلي بذلك أجيب عن السؤال البؤري الذي يؤثث إشكالية هذا البحث ، ومداره : كيف يمهد الانفتاح للنص تضاريس الاحتمال فيصبح على مستوى الكتابة وعلى مستوى القراءة أيضا مجرد إمكان ؟

وقد آثرت تحقيقا لهذا الهدف وتساوقا مع طبيعة موضوع البحث أن يكون منهج المعالجة قائما أساسا على تمثل وظيفي ، تشترك في صناعته أدوات المنهج السيميائي ، ومعطيات التأويل وجمالية القراءة ، لما يوفره هذا الاختيار المنهجي من اتساق مع الطبيعة العلامية الانتشارية للنص المفتوح ، حيث لا تهديك العلامة العائمة إلا إلى علامة مثلها ، ولما يوفره أيضا من تفعيل لدور القارئ وارتقاء به إلى مستوى المشاركة البناءة التي تؤثث دلالات هذا النص اعتمادا على تموقع إمكاني يدلي دلو الاحتمال في

فجواته وبياضاته وشقوقه ، و يؤثر مقاربة الدلالة عبر معايشة أثرها ، ولا يهمه من أمرها أن يخضعها إخضاعا مرجعيا قاطـــعا فيكون :

كناطـــح صخرة يوما ليوهـــنها فلم يضرها ، وأوهى قرنه الوعل

وابتغاء استيعاب أصول هذا البحث ، وتفادي العدول عنها إلى الفروع المتكاثرة ، جاء البحث مقسما إلى ثلاثة فصول ، أما الفصل الأول فتأثيث نظري لمفهوم الانفتاح ينطلق من مصدر النشأة أي من النقد الغربي الحديث ، ويبسط تجلية تاريخية لابتعاث هذا المفهوم في النقد ما بعد البنيوي الذي احتفى بتنمية التوجه تلقاء تثمين دور القارئ ، وذلك بعد عهد طويل من السلطة الملزمة التي أرخت حجبا من الردع أحاطت بالمؤلف قبل أن تحيط بالنص ، ويتبع هذه التوطئة مناقشة لمسألة الانفتاح وحدود التأويل من خـــلال استعراض آراء إيكو وريفاتير وياوس وإيزر التي تلح على ضرورة الوصل بين انفتاح النص ومقصديته ، حيث لا يمكن أن يؤول النص المنفتح إلا في نطـــاق ما تهيئه حوافزه الاستراتيجية ، وكذا من خلال استعراض آراء بارت وكريستيفا وبيرس ودريدا التي تنزع إلى تأكيد طبيعة النص الانتشارية وقدرته على توفير سيرورة تدليلية لا متناهية ، وفرص تأويلية لا حصر لها .

ونشدانا للنصف حملت نهاية هذا الفصل لفتة تأصيلية هدفها المبتغى هو تثمين المنجز النقدي العربي التراثي ، لما يشتمل عليه من التماعات رائدة في مســـائل فهم المعنى وتأويله وتخييله ، وفي ذلك من الوعي المنفتح ماهو أهل لأن يقاس بموازين نقدية حديثة ، بيد أني اقتصرت في هذه اللفتة تفاديا لتشعب الحديث وطوله على تناول قضيتين فحسب ، أولاهما " معنى المعنى " التي أثارها عبد القاهر الجرجاني وثانيتهما " التخييل " التي أفاض في تبيانها حازم القرطاجني .

وأما الفصل الثاني فمخصص لتمثل تطبيقي لانفتاح النص الشعري العربي الحديث على مستوى الكتابة ، وذلك من خلال التعرف على تجليات الانفتاح التي تؤثثها الكتابة الشعرية الحديثة اعتمادا على احتفائها الملفت بالتحول رؤيويا وإنجازيا ، والتعرف بعد ذلك على أشكال الانفتاح ومؤشراته ، وقد قسمتها إجرائيا إلى ثلاثة أقسام بارزة ، أولها : انفتاح النص على النص ، وفيه يوفر التناص بيئة ملائمة لانفتاح النص بما يسبغه على النصوص الغائبة من ترهين وتحويل ، وثانيها : انفتاح النص على النوع، وفيه يتم إبطال فكرة النقاء النوعي ، وإلغاء الحواجز الصارمة بين أنواع الأدب ، وبذلك يتمكن النص الشعري من استلهام الكفاءات الأدائية الثرية لألوان النثر المختلفة ، وثالثها : انفتاح النص على المعرفة، ويمثل مساحة رحبة لاستفادة النص الشعري من نسغ المعارف الثقافية المختلفة وثمراتها المتنوعة ، وقد أخذت الثقافة البصرية في هذا الشأن بحظ وافر ، لذلك آثرت الاكتفاء بتصويب أضواء الكشف تلقاءها .

وأما الفصل الثالث فمتكأ معتد لاستيعاب انفتاح النص الشعري العربي الحديث على مستوى القراءة ، وقد تضمن تقديما نظريا متعلقا بمفهوم القراءة في النقد العربي الحديث ، وذلك انطلاقا من الجدل القائم بين النص والقارئ ، والتباين الماثل بين إطلاق التأويل وتقييده ، وتلا هذا التقديم المفهومي تحليل نظري

وتطبيقي لمسألة انفتاح المدونة الشعرية العربية الحديثة على مستوى القراءة ، بدءا بتبئير ضرورة استحداث الوعي القرائي لدى القارئ العربي ، ووصولا إلى استيعاب نشاط القراءة ضمن فضاء الإمكان وذلك باستعراض آراء بعض النقاد العرب المحدثين ، وإجراء مقاربات تأويلية لمجموعة منوعة من النصوص المنفتحة المنتخبة ، وبينما التزمت في تطبيقات هذا البحث بشعر التفعيلة تجنبا للتشعبات المطنبة ، فإنني عدلت في أثنائها عن لزوم مدونة شعرية واحدة ، وفضلت التنقل الانتقائي بين مدونات شعرية متعددة ، وما ذلك إلا لأن أوجه تمظهر الانفتاح المتكاثرة أوسع من أن تستوعبها مدونة شعرية مفردة .

ختاما لا أبرئ نفسي مما يعتري هذا البحث من نقص ، ولا أجد لي من ظهير مدافع إلا أن يكون استئناسا بالنص المفتوح الذي ينتشي بنقصه لا اكتماله ، كما لا يفوتني أن أوجه الشكر الجزيل إلى الأستاذ المشرف عبد الله العشي الذي استضاءت بإشراقات توجيهاته جادة البحث ، ودنت أباعد غاياته ، وإلى أصدقائي الذين سارعوا إلى شد أزري بما انفسح لهم من طرق العون ، وإني لأرجو أن يوفر هذا البحث من الإضاءة ما يعين على حسن استيعاب مفهوم الانفتاح الذي اعتد متكأ حساسا في لباب النص الشعري العربي الحديث وفي إهابه ، وما كان من فضل في ذلك فمن الله وحده ، هو أهل الحمد والثناء الطيب الحسن ، لا أحصي ثناء عليه ، هو كما أثنى على نفسه .

الفصل الأول

مفهوم الانفتاح في الدراسات النقدية

1 ــ الانفتاح في النقد الأدبي الحديث

أ ــ حول مفهوم الانفتاح

ب ــ الانفتاح والمقصدية

ــ إيــكو والموسوعة

ــ ريفاتير واللانحوية

ــ ياوس وأفق التوقع

ــ إيــزر والتفــاعل

ج ــ الانفتاح وسيرورة التدليل

ــ بارت وعشق النص

ــ كريستيفا والتنــاص

ــ بيرس والسيميوزيس

ــ دريــدا والإرجــاء

2 ــ إشارات الانفتاح في التراث النقدي العربي

ــ عبد القاهر الجرجاني ومعنى المعنى

ــ حــازم القرطــاجنــي والتخييــل

1ــ الانفتاح في النقد الأدبي الحديث

أ ــ حول مفهوم الانفتاح :

ولد مفهوم الانفتاح في أكناف النقد ما بعد البنيوي الذي أحدث تحولات عميقة الأثر في أنسجة الوعي الكتابي والقرائي ، فالكتابة تخلت عن منطق الامتلاء وإلقاء ما فيها ، وتحلت ببلاغة الفراغ والصمت ، والقراءة اندفعت من مستوى رد الفعل البريء إلى مستوى الفعل الجريء ، وعلى ذلك أصبحت الكتابة وكذلك القراءة مجرد إمكان ضمن سلسلة من الإمكانات المنفسحة ، أو محض نتيجة لاختيار حل محل غيره من فرص الاختيار[1]، وغدا النص الأدبي فضاء مفتوحا تتفلت فيه المدلولات من دوالها تفلت الماء من فرجات الأصابع ، ولم يعد مستــساغا ــ والحال كذلك ــ أن تحافظ القراءة النقدية على معياريتها الصارمة ، فتوجهت تلقــاء المقاربة الحميمة ، وانفتح إزاءها مجال التعدد والانديا‌ح في مسارات التدليل ومدارات القراءة والتأويل .

ولئن ارتبط انبثاق مفهوم الانفتاح بالمناهج النقدية ما بعد البنيوية التي نوهت بالدور الإيجابي المنوط بالقارئ ، فإن التماعته الأولى في حقل المصطلحات النقدية المبتكرة لم تتحقق إلا في سنة 1958 حين أصدر الناقد السيميائي الإيطالي أمبرتو إيكو كتــابه " الأثر المفتوح" ، وقد تمت ترجمته بعد حوالي أربع سنوات إلى اللغة الفرنسية[2].

ويقرن إيكو مصطلح الانفتاح بقدرة النص على أن يمثل بؤرة استفزاز تقبل تعدد القراءة واختلاف التأويل دون أن تتنازل عن فرادة جوهرها ، فالأثر الفني ــ في نظره ــ هو « أثر مفتوح على الأقل من خلال كونه يؤول بطرق مختلفة دون أن تتأثر خصوصيته التي لا يمكن أن تختزل»[3]، والآثار المفتوحة ــ كما يتصورها ــ هي تلك التي« تتطلب أن يعاد فيها التفكير، وأن تعاش من جديد»[4] ، وفي هذا دلالة على أن الانفتاح سمة لا يجدها المتلقي إلا في« العمل الفني الذي يرفض السكون النفسي»[5].

وهكذا فليس من شأن النص المفتوح أن يعرف لنا عوالمه ومعالمه ، وإنما شأنه الإيحاء والإيماء والوخز والإرباك ، فهو« يتجه مباشرة إلى العالم الداخلي للقارئ ، وذلك بهــدف إبراز أجوبة جديدة وغير منتظرة وأصدية عجيبة»[6].

---

(1) ينظر: عبد الله محمد الغذامي ، الخطيئة والتكفير ، دار سعاد الصباح ، الكويت ، ط3 ، 1993 ، ص61

(2) ينظر: أمبرتو إيكو ، الأثر المفتوح ، ترجمة: عبد الرحمن بوعلي ، دار النشر الجسور، وجدة ، ط1 ، 2000 ، ص8

(3) المرجع نفسه ، ص13

(4) المرجع نفسه ، ص12

(5) جان إيف تاديه ، النقد الأدبي في القرن العشرين ، ترجمة: قاسم المقداد ، وزارة الثقافة ، دمشق ، 1993 ، ص304

(6) أمبرتو إيكو ، الأثر المفتوح ، ص17

لقد أصبحت قيمة العمل الأدبي مرتبطة إذن بحجم تفاعل القارئ معه ، واقتداره على حسن محاورته ومجاورته ، وتحولت القراءة من تلق سكوني انفعالي إلى عطاء إيجابي فاعل ، من شأنه أن يجعل النص أهلا لأن يقرأ ويؤول بطرق مختلفة تبعا لاختلاف وسائل ملء فراغاته وتحبير بياضاته .

ومعلوم أن هذا المنحى ـ الذي أفرز تعدد القراءات وتنوع التأويلات ، ومنح القارئ أهلية المشاركة في صنع المعنى ، وحرر أبنية النص من الارتباط بمدلولات ثابتة مخصوصة ـ لم ينشأ من فراغ ، بل كان ثمرة منتظرة عقب مرحلة طويلة كانت الغلبة فيها لسلطة المؤلف ثم سلطة النص ، ولم يكن القارئ آنئذ إلا طرفا صامتا ومفعولا به .

في البدء إذن كانت سلـــطة المؤلف ، وتبدت بجلاء في المناهج السياقية التي ربطت دراسة النص بسياقاته الخارجية وظروف إنتـــاجه التاريخية والنفسية والاجتماعية ، وقد أدى ذلك إلى ازورار شديد عن طبيعة العمل الأدبي بوصفه اشتغالا فنيا ذا أثر جمالي .

فالمنهج التاريخي ينظر إلى العمل الأدبي ـ في علاقته المحتومة ببيئة المؤلف وملابساته ـ« نظرة لا تخلو من تزمت وآليـــة ، من شأنها أن تجعل الأدب يبدو كأنه وثيـــقة من الدرجة الثانية ، مهمتها دعم مصداقية الوثيقة الأولى" البيـــئة " بأن تكون شاهدا عليها»[1].

ونظرة المنهج النفسي يحكمها منطـــق التعويض والتنفيس ، فما العمل الأدبي ـ في نظر فرويد ـ إلا « تعبير مقنع عن رغبات مكبوتة في لا وعي المبدع منذ طفولته وإشباع لها ، وهو من هنا تعويض عما حرم منه المبدع ، وفاته من فرص ورغبات وأحلام»[2].

والأدب في المنهج الاجتماعي ليس إلا انعكاسا صرفا لظواهر المجتمع وتفاعلاته المشتجرة ، ووفق المنظور الماركسي الذي يميز بين بنية عليا للمجتمع تمثلها النظم الثقافية والفكرية والسياسية ، وبنية دنيا يمثلها النتاج المادي الاقتصادي ، فإن الخطاب الأدبي المنتمي إلى البنية العليا هو بالضرورة منعكس عن البنية الدنيا ، ومتأثر بالتيارات الاقتصادية وبالانتماء الطبقي للأديب[3].

ويتضح من هذا أن المناهج السياقية اشتغلت بمحيط بالنص ، وانشغلت عن التشكيل الفني الذي يمثل جوهره ، فكان ذلك مسوغا لتكاثر منتقديها والداعين إلى مجاوزتها ، وتنامى توجه جديد نقل السلطة إلى النص الذي لم يكن من قبل إلا مملوكا خاضعا لمالكه ، وتبدى هذا التوجه بشدة في تصورات الشكلانيين وأفكار البنيويين .

---

(1) صالح هويدي ، النقد الأدبي الحديث ـ قضاياه ومناهجه ـ منشورات جامعة السابع من أبريل ، ليبيا ، ط1 ، 2005 ، ص78

(2) المرجع نفسه ، ص90

(3) ينظر ، المرجع نفسه ، ص95

أما الشكلانيون الروس فقد اجتهدوا في معالجة النص الأدبي بطريقة محايثة ، وذلك بوصفه « بنية مغلقة ومكتفية بذاتها ، لا تحيل على وقائع خارجة عنها ... بل تحيل على اشتغالها الداخلي فقط »[1] ، لذلك كان الشعر في نظر جاكوبسون متسما « بالتـــشديد على شكل الرسالة ، حيث تتمتع الدلائل في حد ذاتها بثقل خاص ، وتكتسب سمكا ينقلها من وضع الإحالة الشفافة على المحتوى أوالمرجع أوالذات ... إلى وضع التميز الذاتي إزاء ذلك كله »[2]، وكان ما يطبع الوظيفة الشعرية للغة عنده هو« استهداف الرسالة بوصفها رسالة ، والتركيز على الرسالة لحسابها الخاص »[3].

وأما النقاد الجدد فكان هاجسهم هو« دفع القارئ إلى اكتشاف كيف يعني العمل الأدبي لا ماذا يعني»[4] ، وبروكس ـ وهو من أعلامهم ـ « لا ينكر أن للشعر أهمية أو معنى ، ولكنه يصر على أن هذا المعنى أو الأهمية هي القصيدة ذاتها ، وأن بنيتها العضوية تعكس حقيقة أعلى وأسمى وأجل من أية تجربة دنيوية »[5].

وحين جاء البنيويون أمعنوا في تكريس سلطة النص ، وجعلوا الأولوية للنسق أو النظام ، فلا أهمية لدراسة العنصر في استقلال عن غيره ، « وإنما المهم هو الكشف عن شبكـــة العلاقات القـــائمة بين العناصر، أوعمليات التأليف الحاصلة بينها »[6] ، كما شدد البنيويون على رفض كل مقاربة خارجية تنأى عن بنيـــة النص ، فآثروا الاعتبارات التزامـــنية المحايـــثة ، وأنكروا كل اعتبـــار تعـــاقبي سيـــاقي ، وأوغلوا في الدرس النسقي الحاد حتى قطعوا كل وشيجة بين النص ومؤلفه ، بل إنهم لم يتورعوا عن إعلان موته صراحة على نحو ما فعل رولان بارت الذي وصف الكتابة بقوله : « الكتابة قضاء على كل صوت وعلى كل أصل ، الكتابة هي هذا الحياد ، هذا التأليف واللف الذي تتيه فيه ذاتيتـــنا الفاعلة ، إنها السواد البياض الذي تضيع فيه كل هوية ابتداء من هوية الجسد الذي يكتب»[7] ، ويسهب بارت في نعي المؤلف قائلا : « ليس المؤلف إلا ذلك الذي يكتب ، مثلما أن " الأنا " ليس إلا ذلك الذي يقول أنا ، إن اللغة تعرف " الفاعل" ولا شأن لها بالشخص ، وهذا " الفاعل" الذي يظل فارغا

---

(1) المرجع السابق ، ص99

(2) رومان جاكوبسون ، قضايا الشعرية ، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، 1988 ، ص9

(3) المرجع نفسه ، ص31

(4) ميجان الرويلي وسعد البازعي ، دليل الناقد الأدبي ، المركزالثقافي العربي ، بيروت/ الدار البيضاء ، ط1 ، 2000 ، ص210

(5) المرجع نفسه ، ص210

(6) صالح هويدي ، النقد الأدبي الحديث ، قضايا ومناهجه ، ص113

(7) رولان بارت ، درس السيميولوجيا ، ترجمة: عبد السلام بن عبد العالي ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، ط3 ، 1993 ، ص81

خارج عملية القول التي تحدده يكفي كي" تقوم" اللغة ، أي كي" تستنفذ" »[1]، وقد أخذ على هذا المنهج زهده في المؤلف ، بل قتله له ، وتعلقه المفرط ببنية النص في انعزال تام عن كل السياقات التي ساهمت في تشكله ، كما أخذ عليه سعيه إلى علمنة الدرس النقدي بسبب نزعته الإحصائية الشديدة ، ولا شك أن ذلك كله يقف حائلا دون إقامة جدل دينامي هادف بين داخل النص وخارجه ، أو يمنع رؤية الخارج من خلال الداخل[2].

وشيئا فشيئا طفق هذا المد البنيوي ـ الذي خول للنص سلطة لا حدود لها ـ في الانحسار والتراجع بعد تحول اهتمام النقاد من الرسالة إلى المرسل إليه أو القارئ ، هذا الطرف الذي ظل مهملا ومهمشا مدة طويلة حتى جاء نقاد ما بعد البنيوية ، فكفلوه وخولوه سلـــطة متنامية الأثر ، طالت بها هامته وعلت قامته ، وصار ينظر إليه على أنه منتج للنص ، لا محض متلق سلبي خاضع لسلطته[3].

وفي ظل هذا العصر الجديد ـ الذي يحسن أن يسمى بعصر القراءة ـ انبثق مفهوم الانفتاح ، وتنامت المنظورات والرؤى النقـــدية المنفتحة ، فالسيميائيون حرروا البنية النصية من الخضوع لمدلول جاهز، ومنشأ ذلك قولهم باعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول ، وهكذا أصبح من شأن الدال أن« يعوم سابحا ويجتذب إليه المدلولات دانيها وقاصيها حسب طاقة المتلقي الخيالية»[4].

كما أن تحولهم من دراسة شكل الشكل الذي شغف به البنيويون إلى دراسة شكل المعنى جعلهم ينظرون إلى النص بوصفه شبكة متداخلة من العلامات المشفرة ، وهي نظرة تستدعي لزوما تهيئة فعل قرائي تعددي مرن يجتهد في نشدان فكها ، ويمكن القول من هذا المنطلق إن السيميائيين تمثلوا بدقة انفتاح التعدد ، أعني بذلك قابلية البنى النصية لمدلولات متعددة ، تصل إلى حد التناقص أحيانا .

وعلى أيدي التأويليين كان انـــفتاح التجاوز ، فلم يعد فهم النص الأدبي رهين التفسير الموافق للتجلي الخطي ، ولا« مجرد تكرار للواقعة الكلامية في واقعة شبيهة ، بل توليد واقعة جديدة تبدأ من النص الذي تموضعت فيه الواقعة الأولى»[5] ، وهذا يعني أن التأويل تجاوز حدود التفسيرية الحرفية الواصفة، وولج بثقة في مغامرة الكشف .

وكرس أصحاب نظرية القراءة ما يمكن أن يسمى انفتاح التفاعل ، فالقراءة في منظورهم ليست إلا «عملية جدلية تبادلية مستمرة ذات اتجاهين من القارئ إلى النص ، ومن النص إلى القارئ»[6]، والقارئ

---

(1) المرجع السابق ، ص84

(2) ينظر: يمنى العيد ، في معرفة النص ، منشورات دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ط3 ، 1985 ، ص8

(3) ينظر: قاسم المومني ، علاقة النص بصاحبه ، عالم الفكر ، الكويت ، المجلد25 ، العدد3 ، 1997 ، ص116

(4) عبد الله محمد الغذامي ، الخطيئة والتكفير ، ص48

(5) بول ريكور ، نظرية التأويل ـ الخطاب و فائض المعنى ـ ترجمة : سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت / الدار البيضاء ، ط1 ، 2003 ، ص122

(6) ميجان الرويلي وسعد البازعي ، دليل الناقد الأدبي ، ص194

انعتق من الدور الاستهلاكي الآلي ، وأصبح من شأنه أن يحاور النص في جرأة ، ويشارك في إعادة إنتاجه ، إذ« لا حقائق في النص ، وإنما هناك أنماط وهياكل تثير القارئ حتى يصنع الحقائق»[1] ، ويفهم من هذا أن انفتاح التفاعل يقتضي تفعيل علائق استصحاب وتعاون بين النص والقارئ ، إذ لا يمكن لأي منهما أن يستغني عن الآخر.

وقد ذهب التفكيكيون إلى أبعد من ذلك حين أثثوا ما يمكن تسميته انفتاح الإرجاء ، وذلك بالتوجه الموغل صوب إطلاق سيرورة التدليل من كل عقال ، وتركها تنـــثال دون توقف ، فالدلالة « مرتبطة بالسياق ، فهي نتاج علاقـــات داخل النص أو بين النصوص ، إلا أن السياق نفسه غير محدود ، فهناك دائما إمكانات سياقية جديدة يمكن إضافتها »[2].

وأرخى التفكيكيون العنان لتعدد القراءات ، كل قراءة تنسخ أختها إذ لا وجود لقراءة مكتملة غير قابلة للنقض ، وبذلك سيق النص في النقد التفكيكي إلى انفتاح أشبه بالدوامة ، دفع بالدلالات من مجرد قابلية التعدد إلى حالة من الإرجاء الدائم واللامنتهي تلغى بمقتضاها كل مصادقة على أية دلالة ، ويصبح النص أقرب ما يكون إلى لعبة حرة للدوال ، ومنفتحة بتعدد القراءات [3] .

ويمكن القول ، بناء على ما سبق ، إن انفتاح النص مرتهن ، في كل حال بطبيعته الاحتمالية التي تهبه القدرة على التفلت من العقال المرجعي ، وطبيعته الاختراقية التي تجعله مستعصيا على التجنيس ضمن الحدود السائدة ، وهكذا يغدو النص محلا لابتعاث الاختلاف ، وحافزا على التحول من أحادية الفهم إلى تعددية التأويل ، ومن التواصل الموجه إلى التفاعل الجدلي ، فسمة الانفتاح لا تتحقق إلا إذا تحول النص إلى إمكان أو إلى وجود لا يكتمل إلا عبر ما يرسيه من نقصان ماثل في الفراغ أو الانقطاع أوالصمت ، حتى يتمثله القارئ ويملأ شغوره بالتأويلات الممكنة التي تعيد إنتاجه من جديد ، وبذلك يوفر الانفتاح مجالا« لتحرير الأدب من الآلية وتحرير الإنسان من الانغلاق النمطي ، وتمكين الفن من الترجمة الجمالية المبدعة لكل متغيرات الوعي بالحياة »[4].

بقي أن أشير إلى أن مفهوم الانفتاح الماثل في النقد ما بعد البنيوي يتجاذبه تياران كبيران ، أما الأول فيحرص على احترام مقصدية النص ، ولا يقبل من التأويلات والمقاربات إلا ما كان منسجما مع استراتيجية النص وطاقاته الإيحائية ، فإذا كان القارئ مطالبا بأداء دور تعاوني فاعل من خلال نشاطه التخميني والافتراضي، فذلك لا يخوله مطلقا أن يقرأ النص كما يحلو له ، إنه مطالب باحترام استراتيجية

---

(1) المرجع السابق ، ص194

(2) أمبرتو إيكو ، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية ، ترجمة: سعيد بنكراد ، المركز الثقافي العربي ، بيروت/ الدار البيضاء ، ط1 2000 ، ص187

(3) ينظر: صالح هويدي ، النقد الأدبي الحديث ، قضاياه ومناهجه ، ص117

(4) صلاح فضل ، أشكال التخيل ، الشركة المصرية العالمية للنشر ـ لونجمان ـ القاهرة ، ط1 ، 1996 ، ص112

المعطى النصي والتناغم معها ، ويمثل هذا الاتجاه : إيكو وريفاتير وياوس وإيزر ومن جاراهم ، وأما الثاني فيطلق العنان لسيرورة التدليل تتثال دون انتهاء ، فالدال لا يفضي بك إلا إلى دال آخر، ومن ثم فالقارئ أهل لأن يصنع النص من جديد متحررا من إرغامات المرجع والمقصد ، ومسترسلا مع توالد السيـــاقات الذي لا ينقطع ، ومن ممثلي هذا الاتجاه ـ وإن كان ذلك بدرجات متفاوتة ـ : بارت وكريستيفا وبيرس ودريدا .

وفي الصفحات الموالية تفصيل لهذين التوجهين ، إن لم يقل كل شيء ، فحسبه الإلمام بالقسط الذي يساعد على التمييز بين صورة الانفتاح الملتزم بالمقصدية ، وصورة الانفتاح المندفع مع سيرورة التدليل ذات الدوائر المنداحة .

ب ــ الانفتاح والمقصدية

ــ إيكو والموسوعة

تنبه إيكو إلى أهمية دور القارئ في مقاربة النص ومساءلته وتأثيث إيحاءا ته ، ومعرفة « لا ما يقوله بل ما يعد به بشكل ضمني »[1]، وذلك من خلال ما يبذله من جهد تخميني وافتراضي من شأنه استثارة كوامن النص واستكمال فراغاته ، بيد أن إيكو ظل مع ذلك يدافع بحماسة عن فكرة المقصدية ، ويدعو القارئ إلى احترامها في مقارباته ، فللنص الأدبي طاقاته الإيحائية التي لا تنبثق إلا من فرادة نسيجه ، ولا يجوز أبدا خرق هذا النسيج أو تشويهه بدعوى انفتاح القراءة .

ويبدو من هذا التصور أن إيكو يجمع بين قدرات تــتأهب في القارئ وأخرى تــتوثب في النص، و« أي فعل للقراءة هو تفاعل مركب بين أهلية القارئ وبين الأهلية التي يستدعيها النص»[2]، ولا يحسن بالقارئ أن يقرأ تبعا لهواه ، ويتنصل من إرغامات الفضاء النصي ومدارات عطائه ، فسيرورة تشكل الدلالات تظل وفية ــ في نظر إيكو ــ لمقصدية النص ، وهذا ما يجعلها تمتنع عن الانديا ح اللامنتهي والانسياب الدائم .

ويستخدم إيكو في سيــاق توفيقه بين جهد القارئ ومقصدية النص مصطلح " الموسوعة " ، وتعني في تصوره « فهــرسا مضمرا ومقتضى من قبل القارئ ومحينا من طرف النص »[3] ، أوهي« فرضية ابستمولوجية ينبغي أن تحفز الاستكشافات والتمثيلات الجزئية والمحلية للكون الموسوعي»[4]، ويفهم من هذا التصور أن الموسوعة إذ تكرس تعدد القراءات ، وتفعل دور القارئ ، فإنها تحتكم في ذلك إلى تعدد السياقات الممكنة التي يوفرها النص بطبيعته وانطلاقا من ذاتية نسيجه، ولاحق للقارئ في أن يصطنعها لشيء في نفسه ، وهكذا فإن غاية التصور الموسوعي هي تنظيم عملية التدليل وتمكينها من تفادي التفلت الذي يتعدى مدارات النص ، ويضل عن مساراته.

ويستخدم إيكو في السياق نفسه مصطلح" المحور"، ويعني به الخطاطات الافتراضية أوالتخمينية التي يبنيها القارئ ويستند عليها في مقاربة النص وتأويله ، وتبعا لذلك فالمحور يمثل أداة حاسمة تتحكم في سير عملية التدليل ، وتمنع تحولها إلى لعب حر واندفاع فوضوي[5].

---

(1) جان إيف تاديه ، النقد الأدبي في القرن العشرين ، ص388 .

(2) أمبرتو إيكو ، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية ، ص86

(3) سعيد الحنصالي ، الاستعارات والشعر العربي الحديث ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط1 ، 2005 ، ص94

(4) المرجع نفسه ، ص95

(5) ينظر: المرجع نفسه ، ص141

وضمن المسار المقصدي نفسه يوظف إيكو مصطلح " الانتقاءالسياقي" ، فانطلاقا من أن النص الأدبي بطبيعته أميل إلى الغموض ، واعتمادا على مدى أثر السياق في اختلاف مدلول العبارة الواحدة ، كان لابد من عملية انتقاء سياقي تعين على تنظيم مسار التأويل بما يتلاءم مع المعطى النصي ، وينسجم مع نسيجه ، ويقتضي هذا الانتقاء السياقي اعتماد ممكنات تأويلية مخصوصة واستبعاد أخرى في الآن نفسه بحثا عما يتوافق مع مبتغيات النص الأصيلة[1].

ويتضح من هذا أن النص في ـ نظر إيكو ـ هو عمدة القارئ في تأثيــث سلوكه وردود فعله إزاء البنية والمحتوى ، وتبعا لذلك فالدور الفاعل المنوط بالقارئ لا يكون أبدا على حساب وحدة النص وانسجامه الداخلي ، والتأويل الذي يخص به القارئ جزئية نصية معينة لا قيمة له إذا لم يثبته جزء آخر من النص نفسه ، وبذلك يظل الانسجام الداخلي للنص هو الرقيب الذي تقع عليه مهمة إرشاد القارئ إلى أسباب المكاشفة المبتغاة [2].

النص إذن له فرادته الأصيلة التي تتأسس انطلاقا من شبكة علائقه العلامية ، هذه الفرادة يجدر بالقارئ محاورتها ومجاورتها لا خرقها ومفارقتها ،« فأن نقرأ معناه أن نستنبط وأن نخمن وأن نستنتج انطلاقا من النص سياقا ممكنا يجب على القراءة المتواصلة إما أن نؤكده أوتصححه»[3]، وهكذا تصبح القراءة محض اجتماع لإمكانات محتملة ، لا يعتمد منها إلا ما كان منسجما مع أعطيات النص الداخلية ، أما ما خالفها أو جافاها فكسر لعنق النص وتشويه لقسماته وملامحه الخاصة.

من هنا كان انفتاح النص لدى إيكو موصولا بمقصديته ، لكن ذلك لا يعني أسر القارئ ولا إجباره على قراءة بعينها ، فالمجال مفتوح أمامه ليعدد قراءاته ويثريها انطلاقا من حوافز النص لا من أمزجة الذات ، وحسب إيكو فإن سمة الانفتاح لا تتجلى صدقا إلا في « الأثر الذي عبر التأويلات المختلفة يبقى بنية متجانسة ، ومحتفظا بشكل من الأشكال بهذا الطابع الفردي الذي يعطيه وجوده وقيمته ومعناه »[4].

إنه انفتاح يحتفي بالتعدد ، بيد أنه لا يرضى بالتمرد ، فكل إمكان تأويلي يظل مقبولا ما لم تنكره قدرات النص ، وعلى ذلك فالنص المفتوح ـ كما يرى إيكو ـ هو كل نص تتعدد منظورات فهمه وتتنوع مظاهره وأصديته دون أن يتوقف عن أن يكون هو نفسه[5].

---

(1) ينظر: المرجع السابق ، ص142

(2) ينظر: أمبرتو إيكو ، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية ، ص79

(3) أمبرتو إيكو ، الأثر المفتوح ، ص9

(4) المرجع نفسه ، ص27

(5) ينظر: المرجع نفسه ، ص13

ـ ريفاتير واللانحوية

عرف ريفاتير في درسه النقدي بوجهته الأسلوبية مع اهتمامه بالحقل السيميوطيقي ، ومثل إيكو فقد تنبه ريفاتير إلى دور القارئ الذي لاغنى عنه في تشكل الظاهرة الأدبية ، تلك التي طالما عولجت بوصفها ظاهرة منغلقة داخل النص ، بينما يقتضي طابعها الجدلي الأصيل معالجتها من منطلق علاقة التفاعل بين القارئ والنص[1].

هذا الطرح الجدلي للعلاقة بين النص والقارئ من شأنه ـ دون شك ـ أن يفتح للقارئ مجال التنويع في مكاشفة النص وتوليد دلالاته ، غير أنه يظل موصولا عند ريفاتير ـ كما عند إيكو ـ بمقصدية نصية لا مناص من احترامها ، ويمكن القول ـ بتعبير أدق ـ إنها مقصدية أسلوبية ، وذلك بالنظر إلى اشتغال ريفاتير المركز بالتحليل الأسلوبي الذي يعنى بدراســة« الخصائص اللغوية التي تنقل الكلام من مجرد وسيلة إبلاغ عادي إلى أداة تأثير فني»[2].

وعلى هذا الأســاس يغدو تعدد القراءة أو انفتاحها عند ريفاتير مشروطا بتعدد استجابات القارئ للمثيرات أوالملامح الأسلوبية المتوثبة في النص ، والتي « تعود بالضرورة إلى خواص النسيج اللغوي وتنبثق منه »[3]، وهذا هو مجال اشتغال الأسلوبية التي ليس لها من غرض أبعد من بحثها عن السر الذي« يجعل الخطاب الفني مزدوج الوظيفة والغاية يؤدي ما يؤديه الكلام عادة ، وهو إبلاغ الرسالة الدلالية ، ويسلــط مع ذلك على المتقبل تأثيرا ضاغطا ، به ينفعل للرسالة المبلغة انفعالا ما »[4]، ويفهم من هذا أن الإثارة الأسلوبية لا تتحقق إلا حين يتجاوز الكلام مستوى الإبلاغ المباشر ، ويرسي درجة من الخرق ، الذي يشبه في ظاهره الخطأ ، بيد أنه خطأ مقصود[5].

ويستخدم ريفاتير في التعبير عن هذا الخرق الأسلوبي ـ المميز للغة الشعر بدرجة خاصة ـ مصطلح " اللانحوية " ، وهي ـ على حد قوله ـ إنما « تنشأ من كون العبارة تتولد عن كلمة كان من المفروض أن تستبعدها »[6] ، وهذا يعني أنها خروج عن المألوف من أنساق الخطاب ، يتساوق مع نزوع الشعر إلى التعبير عن المعاني بطريقة غير اعتيادية ، أي بمنأى عما يسميه ريفاتير" المحاكاة " التي تعتمد على مرجعية اللغة ، أي على علاقة مباشرة بين الكلمات والأشياء العينية [7].

---

(1) ينظر: حميد لحمداني ، القراءة وتوليد الدلالة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، ط1 ، 2003 ، ص71

(2) عبد السلام المسدي ، الأسلوبية و الأسلوب ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ط2 ، 1982 ، ص36

(3) صلاح فضل ، شفرات النص ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1999 ، ص80

(4)عبد السلام المسدي ، الأسلوبية والأسلوب ، ص36

(5) ينظر: جان كوهن ، بنية اللغة الشعرية ، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1986 ، ص15

(6) ميكائيل ريفاتير ، سيميوطيقا الشعر، ترجمة: فريال جبوري غزول، ضمن كتاب: مدخل إلى السيميوطيقا ، إشراف: سيزا قاسم ونصر حامد أبوزيد ، دار إلياس العصرية ، القاهرة ، 1986 ، ص218

(7) ينظر: المرجع نفسه ، ص214

وتجاوز اللانحوية للمحاكاة هو ما يهب أسلوب النص الأدبي قوة جذب القارئ وصدمه واستلاب انتباهه واستثارة دهشته ، وهو أيضا ما يحـــيل النص الأدبي إلى بـــؤرة من الأسئلة الملحة والمحفزة ، تتعدد إزاءها إجـــابات القراء تبعا لتعدد أشكال تأثرهم بالانزياح الأسلوبي ، « فالأسلوب يستأثر بانتباه القارئ عبر ما يفضيه في سلسلة الكلام ، والقارئ يستجيب بدوره للأسلوب ، فيضيف إليه من نفسه عن طريق رد الفعل الذي يحدثه فيه ، فإذا ذهبنا محللين ذلك نقف في الكلام على سمات مميزة هي سر فرادته وأدبيته»[1].

ويميز ريفاتير ـ وفق منظور سيميائي ـ بين المعنى والدلالة ، ولا يصل النص ـ في تصوره ـ إلى مستوى الدلالة إلا بفضل انزياحاته الأسلوبية ، ويعني هذا أن التزام النص بما يسميه ريفاتير مبدأ المحاكاة يقف به عند مستوى المعنى ، يراوحه ولا يبارحه ، وذلك لأنه يجعل الدال لصيقا بمرجعه في الواقع ، بينما يقتضي تصور ريفاتير أن العـــلامة لا تتميز إلا من خلال لانحويتها وتعديلها لمبدإ المحاكاة[2].

اللانحـــوية إذن ليست« خرقا أو خطأ لغويا ، ذلك أن النص يدرك باعتباره مولد نحوه الخاص»[3]، إنها ببساطة سمة العلامة التي لاغنى عنها ، وعلى ذلك« فكل علامة في النص تقوم بالتعبير عن التعديل المتواصل لمبدإ المحاكاة فهي هامة لقيمة النص الشعرية»[4]، وتساهم اللانحوية في« انتقال العلامات من مستوى معين من الحديث إلى مستوى آخر، أي تصعيدها من دلالة مركبة في مستوى أولي من قراءة النص إلى وحدة نصية تنتمي إلى منظومة أكثر تطورا »[5].

وحتى يصل القارئ إلى مستوى الدلالة التي يؤثـــثها النسق اللانحوي ، يتعين على القارئ ـ حسب ريفاتير ـ تنفيذ مرحـــلتين من القراءة ، أولاهما : قراءة استكشافية أولية ، هدفها الوقوف على المعنى ، أي ما يظهر من النص لحظة ابتداره الأولى ، وثانيتهما : قراءة تأويلية استرجاعية ، تراجـــع الفهم المتحقق ، وتعدله ، وتعمقه وصولا إلى الدلالة[6]، ولا يتعين في أثناء ذلك القيام برصد ميكانيكي لكل أبنية النص ، فالقارئ لا يستجيب فعليا إلا للبنية التي تؤثر فيه ، وكل بنية لا تحدث أثرا في القارئ فهي غير مؤهلة للرصد[7].

---

(1) صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، 1992 ، ص200

(2) ينظر: ميكائيل ريفاتير، سيميوطيقا الشعر، ص215

(3) سعيد الحنصالي ، الاستعارات والشعر العربي الحديث ، ص17

(4) ميكائيل ريفاتير ، سيميوطيقا الشعر ، ص215

(5) المرجع نفسه ، ص217

(6) ينظر: المرجع نفسه ، ص217– 218

(7) ينظر: عبد الله محمد الغذامي ، الخطيئة والتكفير، ص77

ويظل النص لدى ريفاتير منفتحا على فضاء القراءات المتعددة بفضل اتزياحاته الأسلوبية التي ترتفع عن مستوى المحاكاة إلى مستوى الدلالة بكل كثـــافتها ، بيد أن هذا الانفتاح يظل موصولا بمقصدية أسلوبية يتعين على القارئ طاعتها ، وهذا يعني أن المثيرات الأسلوبية المتـــوثبة في النص بمقتضى اللانحوية هي وحـــدها المؤهلة لجذب القارئ وتوجيهه ، وضمان طاعته ، بيد أنها طاعة واعية لا عمياء ، تنفرج معها مساحة التعدد في مقاربة النص و محاورته ، ولكن دون أن تبدد سلطة المقصد التي تولدها البنى الأسلوبية المؤثرة ، لأن« القصيدة لا تحقق معيارا بل بنى أسلوبية، والقارئ ليس حرا في تفسيره ، إذ ينبغي عليه العثور على الأشكـــال والرموز المكرسة من خلال تشوش فضاء النص»[1] ، وعلى ذلك ظل ريفاتير في أعماقه « يؤمن بوجود نواة دلالية رحمية في كل نص أدبي ، وهذه النواة يعبر عنها في النص بواسطة تورية موسعة»[2]، ولا يعني هذا تهميش فعل القراءة ، وإنما يعني الحرص على جعله منبثقا من نسيج النص ، ومنسجما مع طاقات انزياحاته الأسلوبية .

ــ ياوس وأفق التوقع

تواتر لدى أصحاب نظرية التلقي ومنهم ياوس إقرار بعلاقة الجـــدل القـــائمة بين النص والقارئ ، وذلك لأنه« ليست للعمل الأدبي دلالـــة جاهزة ، أو معنى ثابت مطلق ونهائي ، إذ يظل منطويا على إمـــكانات دلالية يقتضي تحققها مساهمـــة القارئ ومحاورته للنص الذي يكتسب مع كل قراءة جديدة دلالة جديدة »[3].

وتساوقا مع هذا الطرح الجدلي ، فالنص في ذاته يظل في حالة كمون ، ولا تتحقق فنيته إلا بتدخل القارئ واضطلاعه بالدور الفاعل المنوط به، وذلك مالا يتم إلا عبر« تحليل عمليات التلقي التي يعرض فيها العمل جماليا وجوهه المختلفة ، حيث يمارس المتلقي حريته الخلاقة في التداعي عبر المفاهيم والأخيلة المتنوعة للنص»[4].

وقد تفرد ياوس بين سائر أصحاب نظرية التلقي بحرصه البالغ على الربط بين دراسة الأدب والتاريخ ، والتوفيق بين الجانبين الجمالي والتاريخي في نقد النصوص الأدبية ، وهذا هو سبب انتقاداته للماركسية والشكلانية كليهما ، أما الماركسية فإنها اعتنت بالسياق الاجتماعي للأدب ، لكنها بالغت في إخضاع النص لإرغامات المجتمع ، فسقطت في انعكاسية ساذجة ، ولم يتمخض عنها إلا تكوين قارئ مؤدلج مغلوب على أمره ، لا يتحرك إلا خارج النص مبتعدا عن جماليته الأصيلة التي تنبثق انطلاقا من

---

(1) جان إيف تاديه ، النقد الأدبي في القرن العشرين ، ص385

(2) حميد لحمداني ، القراءة وتوليد الدلالة ، ص71

(3) صالح هويدي ، النقد الأدبي الحديث ــ قضاياه ومناهجه ــ ص123

(4) صلاح فضل ، شفرات النص ، ص159

تشكيله اللغوي الفني ، وأما الشكلانية فإنها اهتمت كثيرا بلغة النص وبنياته الفنية ، لكنها أقدمت بنزعتها النسقية على عزل الأعمال الأدبية عن سياقها السوسيوتاريخي[1].

ويتضح من هذا أن رؤية ياوس قائمة على الانتقاء والتوفيق ، فقد جمعت بين حرص الماركسيين على مراعاة السياق السوسيوتاريخي وعناية الشكلانيين بجمالية الشكل في صناعة الأدب ، وحتى تفهم هذه الرؤية المبتكرة لا بد من فهم الأساس الذي تنهض عليه ، وأعني هنا ما يسميه ياوس" أفق التوقعات" أو" أفق الانتظار" ، وهو« يتجسم في تلك العلامات والدعوات والإشارات التي تفترض استعدادا مسبقا لدى الجمهور لتلقي الأثر »[2].

ويربط ياوس أفق توقعات القارئ بفكرة القيمة ، ويؤكد أن الأعمال الأدبية تتفاوت من حيث القيمة الإبداعية تبعا لدرجة خرقها لأفق التوقع ، وانحرافها عن الأعراف المستقرة لدى الجماعة ، وصدمها لمألوف القارئ ، ودفعه إلى نشدان التكيف معها من جديد[3]، ويتضح من هذا أن أفق التوقعات قابل للتغير الدائم ، إنه« ليس إطارا ثابتا بشكل جاهز يتم عرض النصوص عليه، بل هو فضاء متحرك تسهم هذه النصوص ذاتها في بنائه بطريقة ديناميكية مستمرة»[4]، وهكذا يفتح اختلاف آفاق توقعات القراء من عصر إلى آخر مجال تعدد القراءات للنص الواحد ، ويقوي علاقة المعطى الجمالي بالمعطى التاريخي ، فالمعنى في العمل الأدبي« ليس خارجا عن الزمن ، ولاهو معطى دفعة واحدة لحظة إبداعه ، بل يبنى في غضون التاريخ من خلال التجربة المختلفة التي يؤسسها القراء المتعاقبون على النص نفسه ، فلا بد للتاريخ الأدبي الحقيقي أن يقوم بتاريخ التلقيات المتعاقبة»[5].

وفي هذا السياق ينوه ياوس بأهمية القراءة التاريخية ، ويؤكد أن من شأن هذه القراءة أن« تعيد بناء أفق الانتظار بتتبع تاريخ تلقي النص الأدبي إلى أن يبلغ لحظة القراءات الحالية»[6]، ويفهم من هذا أن النص ـ وفق رؤية ياوس ـ منفتح على قابلية تعدد القراءة ، وذلك لأن آفاق توقعات القراء منفتحة هي الأخرى على قابلية المغايرة ، إذ يمكن أن تتقوض ليعـــاد بناؤها بشـــكل مبتكر ومختلف ، وهكذا تتحول القراءة من تقبل بسيط وجاهز إلى« تجربة تفتح النص أمام التفسير الذي يرى ياوس أنه حوار ديناليكتيكي

---

(1) ينظر: محمود عباس عبد الواحد ، قراءة النص وجماليات التلقي ، دارالفكر العربي ، القاهرة ، ط1 ، 1996 ، ص27

(2) حسين الواد ، في مناهج الدراسات الأدبية ، سراس للنشر ، تونس ، 1985 ، ص77

(3) ينظر: صلاح فضل ، شفرات النص ، ص158

(4) المرجع نفسه ، ص160

(5) آن موريل ، النقد من منظور القارئ ، ترجمة : إبراهيم أولحيان ، مجلة نزوى ، عمان ، العدد43 ، 2005
وموقعها على الإنترنت :www . nizwa . com / browse .43. html

(6) حميد لحمداني ، القراءة وتوليد الدلالة ، ص76

بين القارئ والنص ، بين الأسئلة التي يثيرها القارئ والأجوبة التي يقدمها النص ... في محاولة كتابة نص جديد»[1].

وبذلك تأخذ رؤية ياوس بأسباب الانفتاح من خلال تحويلها وجهة التأويل « من طرح السؤال ما الذي كان قد قاله النص في السابق ؟ إلى السؤال : ماذا يقول لي النص ؟ وما الذي أقوله أنا بصدد النص ؟»[2]، ومن خلال الاهتمام بالسؤال الذي كان النص في زمنه الحقيقي يمثل إجابة عنه ، وما يمكن أن يقدمه النص من أجوبة مخالفة عن أسئلة جمهور العصور الموالية حتى العصر الحالي[3].

وإذ يؤكد ياوس قابلية النص للانفتاح تبعا لتغير آفاق التوقعات ، فإنه ـ في الآن نفسه ـ لا يجعل القارئ في حل مطلق من كل وثاق ، فثمة دائما معيار لتحديد مشروعية الأسئلة المفترضة التي يطرحها القراء ، وليس هذا المعيار إلا النص ذاته ممثلا في الاستراتيجية التي تشكل نسيجه[4].

ويعضد ياوس في هذا السياق فكرة " أفق التوقعات " بفكرة ثانية لا تقل أهمية ، إنها " المسافة الجمالية "، وتعني« ذلك البعد القائم بين ظهور الأثر الأدبي نفسه وبين أفق انتظاره ، وإنه يمكن الحصول على هذه المسافة من استقراء ردود أفعال القراء على الأثر ، أي من تلك الأحكام النقدية التي يطلقونها عليه»[5]، ويفهم من هذا أن المسافة الجمالية هي الفارق بين أفق الانتظار البدئي وما يصيبه من ضرورة التحول بعد أن يخرقه العمل الجـــديد ، ومن شأن ذلك بلا شك تثمين استجابة القراء الجمالية ، وجعلها جزءا من البنية الدلالية [6].

ونخلص مما سبق إلى أن ياوس يثبت انفتاح النص على تعدد المقاربات ، وذلك بتعدد آفاق توقعات القراء وتغيرها عبر العصور ، وقابليتها للتبدد والتجدد في سيرورة متصلة ، ولكنه لا يقر باعتباطية هذه المقاربات ولا يقبل انطباعيتها ، فثمة دائما مقصدية نصية تتحصن خلف جدر الاستراتيجية الإبداعية ، وتتحدد ضمن شروط الأفق التاريخي والاجتماعي ، وتبعا لذلك تتأكد آفاق التوقعات أو تتبدد ، وتنحسر المسافة الجمالية أو تتمدد .

---

(1)عبد العزيز حمودة ، المرايا المحدبة ـ من البنيوية إلى التفكيك ـ سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، 1998 ، ص286

(2) حميد لحمداني ، القراءة وتوليد الدلالة ، ص75

(3) ينظر: المرجع نفسه ، ص75

(4) ينظر: المرجع نفسه ، ص76

(5) حسين الواد ، في مناهج الدراسات الأدبية ، ص77

(6) ينظر: صلاح فضل ، شفرات النص ، ص155

ـ إيزر والتفاعل

إذا كان ياوس قد ركز اهتمامه ـ في رؤيته القرائية المنفتحة ـ على توثيق صلة المعطى الجمالي بالمعطى التاريخي ، فإن إيزر ـ وهو مثله من أعلام نظرية التلقي ـ صرف اهتمامه إلى تأكيد علاقة التفاعل بين النص والقارئ بوصفها أساس توليد الدلالة ومنطلق تشكل العمل الأدبي ، كما اعتنى بالقراءة وإجراءاتها بوصفها نشاطا فاعلا ومنفتحا من شأنه جعل القارئ شريكا في صنع المعنى[1].

وتبعا لعلاقة التفاعل التي جعلها إيزر نواة لآرائه ، فإنه« لا يمكن الحديث عما يسمى بالأثر الأدبي إلا كنتيجة خارجة عن نطاق النص والمتلقي معا ، إنه لا يوجد إلا في نقطة التلامس التي يحدثها التفاعل بينهما لحظة القراءة »[2]، وبذلك فالعمل الأدبي إنما يتحقق إبان التقاء النص والقارئ واندماج أفقيهما ، بيد أن ذلك يستحيل في حال انفرادهما منعزلين .

هذا التفاعل الذي لا يتم إلا« بقدر ما يظهر النص في القارئ متعالقا بوعيه»[3] خليق به أن يحول العمل الأدبي من مجرد موضوع قابل للتعريف إلى أثر ينبغي أن يعانى ويعاش[4] ، وخليق به أيضا أن يفتح النص على بذل القارئ ، ويفعل أثر القراءة ، وذلك لأن إيزر يؤسس فهمه للتواصل القائم بين النص والقارئ على مبدإ "الفراغ" بدل مبدإ " الامتلاء" الذي كان سائدا في النقد القديم ، وهذا يعني أن إيزر لا ينظر إلى النص بوصفه وعاء ممتلئا مسبقا بالمعنى، بل ينظر إليه من منطلق فراغه من الحقائق القارة والمعاني الجاهزة ، وسيلح هذا الفراغ حتما على طلب الامتلاء ، وذلك من خلال استدعاء القارئ وحفزه على المشاركة في صنع النص[5].

ويلح إيزر على أن القارئ أهل لأن يتبوأ مقعد الفعل المنتج ، فيتحدث عما يسميه " نقطة الرؤية المتحركة " ، وتعني أن« النص في حقيقة الأمر لا يمثل سوى مجرد افتتاحية لإنتاج المعنى ، وحالات الكفاءة الفردية للقراء هي التي تؤدي إلى تجهيز العمل الأدبي»[6] ، ويسوق هذا التصور إلى القول إن النص لا يهب القارئ المعنى كاملا بل يغريه ببعضه أو بتباشيره ، ويضعه في أول الطريق ، ويتعين عليه آنئذ تكملة سيره طلبا لضالته .

---

(1) ينظر: محمود عباس عبد الواحد ، قراءة النص وجماليات التلقي ، ص34

(2) حميد لحمداني ، القراءة وتوليد الدلالة ، ص78

(3) صلاح فضل ، شفرات النص ، ص157

(4) ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي ، دليل الناقد الأدبي ، ص194

(5) ينظر: حميد لحمداني ، القراءة وتوليد الدلالة ، ص69– 70

(6) صلاح فضل ، شفرات النص ، ص160

وهكذا تتحرك نقطة الرؤية من قارئ إلى آخر ، بل من قراءة إلى أخرى عند القارئ نفسه ، وتنتقل الدلالات النصية من حال التقرير المسبق إلى حال التأهب لاقتراحـــات القارئ على نسبيتها ، إذ « لا حقائق في النص ، وإنما هناك أنماط وهياكل تثير القارئ حتى يصنع الحقائق ... ومن سمات هذه الأنماط والهياكل أنها أشكال فارغة يصب فيها القارئ مخزونه المعرفي»[1].

وحتى يضطلع القارئ بالدور النشـــط الذي أنيط به ، ينبغي أن ينتبه إلى ما يعده إيزر ميكانيزمات أوإجراءات قرائية حاســـمة ، وفي طليعتها فراغات النص أو فجواته وبياضاته التي تدعو القارئ بإلحاح إلى ملئها بما ينسجم ويتناغم معها من الدلالات المقترحة ، فالمعنى« لا يوجد في أي جزئية نصية ما ، وإنما هو ناتج عن علاقاتها بغيرها ، أي عن وضعها المكاني بمجاورة جزئيات أخرى ، وهذه المجاورة نفسها تحكمها الفراغات والفجوات»[2].

ويقسم إيزر مناطق الفراغ إلى قسمين : أولهما التـــقطعات المفصلية التي تصيب المتن ، وتقتضي تدخل القارئ من أجل وصلها ، وثانيهما مناطق النفي التي يغيب فيها المعنى بسبب ما تتضمنه من مفارقة لما يتوقعه القارئ ، وتقتضي هذه المناطق فعلا قرائيا محاورا يقارب المعنى احتمالا[3].

وإذ يفتح إيزر أبواب النص من خلال فراغاته وبياضاته على اجتهادات القراء وإمكانات القراءة المنفتحة ، فإن ذلك لا يعني انفلات زمام المقصدية أوغياب أثرها ، ولا يسوغ القراءات المتحررة العشوائية ، فالقارئ يجب أن يتموقع دائما داخل النص ، وذلك لأن« خصائص النص ذاته تحدد مسبقا طريقة قراءته ، والقارئ لا يعيد كتابته حسب ما يريد»[4] ، كما أن« انفلات القراءة الفوضوي المحتمل غير وارد ، لأن النص هو الطرف الأقوى في المعادلة»[5] ، ولا تعني المقصدية النصية هنا إلجام فعل القارئ ، وإنما تعني تنظيم جهده وفق استراتيجية النص واجتذابات فراغاته .

ويمكن القول إجمالا إن انفتاح رؤية إيزر يتجلى على نحو خاص في تجاوزه لثنائية النص والقارئ ، وتبنيه لفكرة التفـــاعل بين الطرفين الفني والجمالي ، فليس العمل الأدبي صنيعة نصية خالصة ، ولا هو إنجاز قرائي محض ، وإنما هو ثمرة التفاعل بين المعطيين النصي والقرائي ، ويفتح هذا التصور للقارئ باب المساهمة في صناعة المعنى دون أن يلغي المقصدية النصية ، فالقارئ لا يقرأ تبعا لرغبته ، ولكن على هدى وبينة من النص الذي يوفر له من المثيرات والحوافز والإيحاءات ومناطق الفراغ ما يعينه على تفعيل قراءته وصقلها .

---

(1) ميجان الرويلي وسعد البازعي ، دليل الناقد الأدبي ، ص194

(2) المرجع نفسه ، ص195

(3) ينظر: عبد العزيز حمودة ، المرايا المحدبة ، ص290

(4) المرجع نفسه ، ص289

(5) المرجع نفسه ، ص289

ج ــ الانفتاح وسيرورة التدليل

ــ بارت وعشق النص

يحسن في سياق الحديث عن بارت الابتداء بفكرة ناعية لا تذكر إلا مقــترنة باسمه ، إنها "موت المؤلف"، موت قوض فكرة الانتماء ، وأتى عليها من القواعد ، وابتنى على أنقاضها رؤى جديدة لامنــتمية كانت سببا في زحزحة المؤلف عن سلطة الوصاية ، فأصبح ـ على حد تعبير بارت ـ مجرد « أنا من ورق»[1]، وغدا « يسكن نصه كأنــه شكل ، وهو من الناحية المادية ضمير شخص (نحوي) ... شكل فارغ يمكن لكل منا أن يحل فيه»[2].

ويؤيد بارت وجهة نظر مالارميه التي تشدد على أن اللغة هي التي تتكلم وليس المؤلف[3] ، وذلك أيضا ما تدعمه اللسانيات وتراهن على صحته ، فليس القــول إلا مجرد عملية فارغة في مجموعها ، وفي وسعها أداء وظيفتها كاملة في منتأى عن الحاجة لإسنادها إلى أشخاص المتحدثين[4].

لقد مات المؤلف إذن في عيني بارت وعلى يديه ، وانغلق بذلك المعنى الشخصي المباشر للذات ، وانفتح في الآن نفسه المعنى الكتابي الملتبس بالنص والمنتــشر فيه[5]، فأصبحت الذات من هذا المنطلق مجرد أنا ورقية أو نصية ، وكان هذا التحول إيذانا بميلاد وعي جديد أجهز على صوت الذات المؤلفة ، واستحيا صوتا جديدا هو صوت القارئ الذي طالما تعرض للتهميش ، بينما هو جدير ـ في نظر بارت ـ بالاحتفاء ، إذ« ليست وحدة النص في منبعه وأصله ، وإنما في مقصده واتجاهه »[6] ، وبذلك يلقي بارت مقاليــد التفعيل بين يدي القارئ ، ويمنحه أهلية إعادة كتابة النص وصنعه من جديد ، فيتحول بذلك دور القارئ من رتابة الاستهلاك وسلبيته إلى حيوية الإنتاج وإيجابيته، ويغدو أشبه بدور عازف الموسيقى المعاصرة الذي يطلب منه أن ينصرف إلى إكمــال مقطوعة المؤلف أكثر مما ينصرف إلى التعبير عنها [7].

إنها رؤية منفتحة بقوة وامتداد تلك التي أخذ بارت بأطرافها وحدد من خلالها الطبيعة النشطة لفعل الكتابة وفعل القراءة كذلك ، وتقتضي تجلية هذا الانفتاح وقفة لا بد منها عند تمييز بارت بين النص المقروء والنص المكتوب ، أما النص المقروء (ويسمى كــذلك النص المنقرئ أو نص القراءة) فإنه نص عادي« كتب بقصد توصيل رسالة محددة ودقيقة ونقلها ، كما أنه يفترض وجود قارئ سلبي تقتصر

---

(1) رولان بارت ، درس السيميولوجيا ، ص64

(2) جون ستروك ، البنيوية وما بعدها ، ترجمة: محمد عصفور، عالم المعرفة ، الكويت ، 1996، ص92

(3) ينظر: رولان بارت ، درس السيميولوجيا ، ص82

(4) ينظر: المرجع نفسه ، ص84

(5) ينظر: حسن البنا عز الدين ، الشعرية والثقافة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء / بيروت ، ط1 ، 2003 ، ص86

(6) رولان بارت ، درس السيميولوجيا ، ص87

(7) ينظر: المرجع نفسه ، ص65

مهمته على استقبال وإدراك الرسالة ، فهذا القارئ مستهلك فقط ، يؤكد نفسه من خلال تتبعه أنماط المعنى الثابتة وبنيته ، وهو في عملية استهلاكه هذه إنسان جاد جامد "عقيم"»[1]، وتساوقا مع ذلك فالنصوص المقروءة نصوص واضحة جاهزة محاكية للعالم الذي تصوره ، ومعبرة عن رسالة المؤلف التي تبتغي الوصول إلى القارئ من أيسر طريق وأقربه ، ولذلك لا يمكننا إزاءها إلا أن نمضي أفقيا فنقرأها من البداية إلى النهاية وصولا إلى الهدف المحدد الذي تنشده[2].

وأما النص المكتوب (ويسمى كذلك النص المنكتب أو نص الكتابة) فذلك الذي « يستطيع القارئ في كل قراءة أن يكتبه وينتجه ، وهو يقتضي تأويلا مستمرا ومتغيرا عند كل قراءة ، و لهذا يتحول دور القارئ إلى دور إيجابي نشـــط ، دور منتج وبان ، حيث يشارك "إن لم يتجاوز" الكاتب في إنتـــاج النص»[3]، وما ذاك إلا لأن النصوص المنكتبة نصوص ملتبسة عائمة حبلى بأجنة الغموض والفراغ والصمت ، ولذلك فهي تكسر نمطية التواصل المباشر والتقبل السهل والقراءة الأفقية الأحادية ، وتحقق بتجنبها للمحاكاة الرتيبة مفهوم الانفتاح بكل ما يقتضيه من تفعيل لدور القارئ ، واستمرار لتعدد القراءة واختلاف التأويل .

إن النص المكتوب يمثل في جوهـــره « الشعر من دون القصيدة ، والأسلوب من دون المقالة»[4] ، والقارئ إزاءه « لا يقرأ وإنما يفسر ويكتب ، لأن النص ليس بنية من الدلالات ، ولكنه مجرة من الإشارات ، وهو نص لا بداية له ، كما أنه قابل للانعكاس الذاتي على نفسه»[5]، وإذ يذكر النص المكتوب بالنص المفتوح الذي نوه به إيكو ، فإنه يختلف عنه في تفلته من الركون إلى الإرغامات المقصدية ، وتفجيره الذي لا ينتهي لإمكانات التدليل .

ويصل النص المكتوب بهذا التحرر المتنامي إلى« درجة الصفر، درجة اللامعنى ، أي درجة كل الاحتمالات الممكنة ... فالكلمة حرة مطلقة من كل ما يقيدها ، وبهذا فهي لا تعني شيئا ، وهي إشارة حرة ، ولهذا فهي قادرة على أن تعني كل شيء ، وبهذا تكون الكلمات أقدر على الحركة من المعاني ، لأن الكلمة تستطيع أن تعني أي شيء ، ويكفي في ذلك تأسيس سياق يوجد هذا المعنى الجديد»[6].

---

(1) ميجان الرويلي وسعد البازعي ، دليل الناقد الأدبي ، ص182

(2) ينظر: جون ستروك ، البنيوية وما بعدها ، ص86

(3) ميجان الرويلي وسعد البازعي ، دليل الناقد الأدبي ، ص182

(4) عبد الله محمد الغذامي ، الخطيئة والتكفير ، ص73

(5)المرجع نفسه ، ص73

(6)المرجع نفسه ، ص70

وهكذا فنص الكتابة نص تمددي ، مجاله هومجال الدال الذي لا يهدي إلا إلى دال مثله ، وبذلك تستمر دوائر التدليل في انديا‌حها الذي لا ينتهي ، والذي يرتبط ـ في تصور بارت ـ بطبيعة الكتابة ذاتها فللكتابة منطقها الخاص ، منطق لا يقوم على التفهم بل على التجاوز والإحالة والإيحاء المكثف ، وذلك ما يجعل القراءة المتفتحة ضرورة لا غنى عنها[1].

ويرتبط تحرر المعنى من جهة أخرى بالطبيعة التناصية لفعل الكتابة ، ويعني ذلك تعالق النص مع نصوص أخرى متعددة ، وتضمنه لأصداء معرفية وثقـــافية متنوعة تشترك جميعا في إثرائه وتكثيفه وفتح آفـــاقه على تعدد دلائلي جم لا يقبل الاختزال ، وبذلك« يصبح استيعاب احتمالات التدليل مرهونا بالكشف عن كل تلك المشارب المعرفية التي تدخل في تكوين النسيج النصي»[2].

إن الكتابة ـ كما يرى بارت ـ « هي تلك الحرية المتذكرة بقوة »[3]، وهذا يعني أنها لا يمكن أن تكون فعلا محايدا ، لأنها تظل دائما « ممتلئة بذكرى استعمالاتها السابقة»[4]، ومن شأن ذلك أن يجعل النص بوتـــقة تظهر فيها إحالات شتى ، وصدى أصوات مختلفة ، ولغات ثقـــافية متباينة بشكل تتجاوز معه الدلالة على نقطة أصل معينة [5].

وثمة سمة منفتحة أخرى تميز النص المكتوب ، إنها تجاوزه للتراتبية المعهودة في تصنيف الأجناس الأدبية ، وخرقه للعرف الأدبي السائد ، وذلك بالاستـــفادة من وسائل الفنون المختـــلفة والمزج بينها ، فيعسر وقتئذ على التجنيس المعتاد ، وتلك سمة يؤكدها بارت بقوله :« النص دوما بدعة وخروج عن حدود الآراء السائدة»[6].

وتتعالق ثنائية " نص القراءة " و" نص الكتابة " بثنائية أخرى مكملة تثمن النص من حيث الانتشاء الجمالي الذي يثيره في جنبات نفس القارئ وحيثيات عاداته القرائية ، إنها ثنائية اللذة والمتعة ، ويجليها بارت بقـــوله :« نص اللذة ، إنه ذلك الذي يرضي ، يفعم ، يغبط ، ذلك الذي يأتي من صلب الثقـــافة ، ولا يقطع صلته بها ، هذا النص مرتبط بممارسة مريحة للقراءة ، أما نص المتعة: ذلك الذي يضعك في حـــالة ضياع ، ذلك الذي يتعب (وربما إلى حد نوع من الملل)، فإنه يجعل القاعدة التاريخية والثقافية والسيكولوجية للقارئ تترنح، ويزعزع كذلك ثبات أذواقه ، وقيمه، وذكرياته، ويؤزم علاقته باللغة»[7].

---

(1) ينظر: رولان بارت ، درس السيميولوجيا ، ص62 .

(2) حميد لحمداني ، القراءة وتوليد الدلالة ، ص12 .

(3) رولان بارت ، درجة الصفر للكتابة ، ترجمة: محمد برادة ، دار الطليعة ، بيروت ، ط1 ، 1980 ، ص38

(4) المرجع نفسه ، ص38

(5) ينظر: ميجان الرويلي وسعد البازعي ، دليل الناقد الأدبي ، ص182

(6) رولان بارت ، درس السيميولوجيا ، ص61

(7) رولان بارت ، لذة النص ، ترجمة: فؤاد صفا والحسين سحبان ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، ط2 ،2001 ، ص22

وضمن هذا المنظور تقترن اللذة بالنصوص المسايرة أوالمهادنة التي تحرص على استرضاء القارئ من خلال التعايش مع تقاليد ثقافته ، والتزام حدود التلقي السائدة ، بينما تقترن المتعة بالنصوص المغايرة أوالمشاكسة التي تتوخى إرباك القارئ بما تتضمنه من اللاتجانس والالتباس والمراوغة ، وبما تنشره من ظلال الإيحاء التي تخرق كل منطق تفهمي مخلد إلى الاسترخاء .

وهكذا فقد تمثل نص المتعة لبارت جسدا جميلا ، لا يملك القارئ إزاء سحر قوامه الفني وجاذبيته إلا أن ينقلب إلى عاشق يغازله ، ويتفاعل معه تفاعل المحب الحميم من أجل« أن يفهم ذلك النص من الداخل ، أو أن يعيد إنتاجه لنفسه»[1]، وابتغاء التمكن من الإنصات إليه بكيفية غير مباشرة ، وسماع شيء آخر غير اعتيادي في أثناء قراءته[2].

وعلى هذا الأساس يبدو الانفتاح ماثلا باعتداد في آراء بارت ونظراته النقدية ، انفتاح يقضي بتتابع سيرورة التدليل دون انقضاء ، ويحول النص إلى مجرة هائلة من الدوال العائمة المتفلتة من مدلولاتها ، ويرتفع بالقراءة من درك رد الفعل الانعكاسي إلى أفق الفعل المنتج الحر ، وتبعا لذلك تتبدد إرغامات المقصد ، ويتجدد ريعان التعدد والاختلاف في القراءات والتأويلات ، ويتصاعد توهج المتعة ، ويزداد افتـــتان القارئ بالنص وافتـــنانه في مغازلته.

ــ كريستيفا والتناص

لايكاد يذكراسم الناقدة البلغارية كريستيفا إلا مقترنا بمصطلح " التناص"، فقد كانت لها بادرة الفضل في نحته وجعله مصطلحا شائعا ومشعا ملأ النقد وشغل النقاد ، وكان له أثره الفاعل في تغير وجهة النظر النقدية إزاء حقيقة النص الأدبي ، وتخليصه من انغلاق المقولات التـــقليدية ، والولوج به إلى عالم الإمكان المنفتح[3].

ولست مبتغيا من درس التـــناص وفق تصور كريستيفا ترديدا إحصائيا لتعريفاته ، إنما أبتغي تجلية دوره الفاعل في تأثيث عـــالم النص المنفتح ، أو بتعبير آخر إن مدار اهتمامي هو أن أجيب عن السؤال التالي : كيف يمكن للمنجز التناصي أن يجعل النص منفتحا تتوالد فيه الدلالات ، وتتضاعف تلقاءه القراءات ؟

في البداية يمكن القول ـ في منتأى عن كثرة التعريفات وتشعبها ـ إن التناص تعالق بين ملفـــوظين أو أكثر[4] ، وهذا التعالق هو قدر كل نص وجبلته ، وطبيعته المتأصلة فيه ضرورة لا خيرة ، فكل نص

---

(1) جون ستروك ، البنيوية وما بعدها ، ص85

(2) ينظر: رولان بارت ، لذة النص ، ص31

(3) ينظر: حميد لحمداني ، القراءة وتوليد الدلالة ، ص24

(4) ينظر: المرجع نفسه ، ص23

في منظور كريستيفا هو« امتصاص أوتحويل لوفرة من النصوص الأخرى »[1]، وعلى ذلك تتواشج النصوص جميعا في جبلتها التناصية ، فلا مناص من أن يتعالق كل نص مع نصوص غابرة أو راهنة ، فيمتص أو يتشرب أو يحول منها ما يرتفق به في نسج خيوطه الخاصة .

وتساوقا مع هذا التصور، فالنص الأدبي إنما « يتم إنتاجه ضمن بنية نصية كبرى ، تتعدد فيه النصوص وتتقاطع ، وتتداخل وتتعارض ، وعلاقة النص بهذه البنية النصية الكبرى هي علاقة صراعية أو لنـــقل جدلية ، تقوم على أساس التفاعل الذي يأخذ طابع الهدم والبناء »[2]، وعلى ذلك فالكتابة نفسها إنما هي ضرب من القراءة ، وهذا ما « يجعلنا نرى في النص كتابة وقراءة معا أو قراءة وتجربة في آن واحد »[3].

ولايمكن في سياق الحديث عن التناص أن نغض الطرف عن مصطلح آخر مهم كان بمثابة إرهاص مبكر له ، إنه مصطلح" الحوارية " الذي ابتكره الناقد الروسي باختين ، واستخدمه للدلالةعلى ما يتقاطع في نسيج النص الروائي الواحد من نصوص وملفوظات ، أو ما يتفاعل داخله من ثقافات وإيديولوجيات وأصوات متعددة ، فقد لاحظ باختين أن الرواية نظام حواري لا تتشكل علائقه من أسلوب أحادي ، بل من إدماج عدد من الأساليب المستقاة من الحقل الاجتماعي ضمن البنية الأسلـــوبية العامة للرواية ، كما لاحظ أن الحوارية في الرواية تتعدى مستوى النصوص أوالملفوظات إلى مستوى الذوات أو الأشخاص، وذلك انطلاقا من العلاقة القائمة بين الذات ولغة تحاورها[4].

واتكـــاء على حوارية باختين وفقت كريستيفا في صياغة مصطلحها الشهير" التناص" ، وكانت في الوقت نفسه متأثرة بالنظرية التحويلية اللسانية التي تبلورت على يد تشومسكي ، وهذا ما جعل نظرتها إلى النص تكتسب بعدا تحويليا ، ويعني ذلك أن النص الحاضر يخضع النصوص الغائبة التي وفدت إليه ودخلت في تكوينه لعملية تحويل تغير وجهة دلالاتها ، أوهو يعيد قراءتها لفائدته الخاصة[5].

وهكذا يبدو التناص في فعاليته أكبر من مجرد تقاطع مباشر لعدد من النصوص داخل نسيج نصي واحـــد ، إنه فعل تحويلي نشط ، يهضم النصوص الوافدة ، ويستفيد من نسغها أوعصارتها في تشكيل نسيج فرادة النص الجديد ، هذا الذي لا يكرر نصوصه الغائبة كما هي ، بل يكيفها لصالحه ويتعالى عليها بالإيجاب أوالسلب[6].

---

(1) جوليا كريستيفا ، علم النص ، ترجمة : فريد الزاهي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط1 ،1991 ، ص78

(2) سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1989 ، ص32

(3) المرجع نفسه ، ص33

(4) ينظر: حميد لحمداني ، القراءة وتوليد الدلالة ، ص22- 23

(5) ينظر: المرجع نفسه ، ص24- 25

(6) ينظر: سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي ، ص34

ولا يتحقق هذا التحويل المتعالي إلا من خلال إعادة توزيع نظام اللغة ، فالنص في تصور كريستيفا يتجاوز سطح البنية اللغوية حتى وإن كان مشكلا منها ، إنه« ظاهرة عبر لغوية ، بمعنى أنها مكونة بفضل اللغة ، لكنها غير قابلة للانحصار في مقولاتها»[1]، و يرتد ذلك في الأساس إلى المنطلق العملي أوالإنتاجي ذي البعد الماركسي الذي تتمثله كريستيفا وتنظر من خلاله إلى النص على أنه إنتاجية قوامها اللغة ، و ذلك عن طريق هدم لغة التواصل ، وإعادة بناء لغة جديدة ذاتية (أي تهدف إلى ذاتها) ولا نهائية [2].

وهذا يعني أن النص لم يعد بنية مغلقة ، بل فضاء منفتحا يخرق الاستعمال الإيصالي للغة ، ويحرر نظام الأدلة من الخضوع لمدلولات مثالـــية ثابتة ، وذلك بفضل نشاطه التناصي الذي لا يعد مبحثا استرجاعيا يصرف الباحث إلى معرفة أصول انتماء النصوص الوافـــدة ، بل إنه يعد« مبحثا آنيا ، فلا يهم أن تكون النصوص السابقة قد دخلت إلى النص الحالي باعتبارها تنتمي إلى سياق معروف سابقا ، بل يهمنا أكثر أن نعرف كيف أصبحت لها أدوار جديدة في سياق النص الحالي، وماهي ردود الفعل التي يتخذها القراء إزاء هذا التدخل الحاصل في البنية النصية ؟»[3].

ويقتضي هذا التصور بالضرورة أن التناص بحمولته النصية المحولة والمدمجة في سياقات جديدة يفرض على القارئ القيام بدور فاعل لاغنى عنه ، وذلك لأن« تناصية النص تفترض على الدوام أن النص غير مكتمل »[4]، كما أن الفعالية التناصية نفسها « لا يمكن تحريكها نحو تنشيط التدليل إلاعندما يتدخل القراء بكل ما لهم من مواقف وخلفيات ثقافية »[5]، وبذلك لا يغدو النص مجرد منتوج معطى، بل« مسرح الإنتاج الذي يتلاقى فيه منتج النص بقارئه»[6].

ويمكن القول تلخيصا لما سبق إن التناص في منظور كريستيفا قوة تحويلية فاعلة ، تتجاوز مجرد التقاطع أوالتداخل الظاهر للنصوص إلى تشكيل وظيفي حقيقي يدمج النصوص الممتصة في نسيج النص الجديد ، ويخضعها لسيـــاقه ووجهته الخاصة أو لفرادته ، وبذلك يشكل النص بؤرة تبتعث إمكـــانات التدليل ، وتستدعي القارئ ليبتعث إمكانات التأويل ، وفي هذا ما يجلي بوضوح حجم الأثر التناصي في التأثيث المنفتح لعالم النص .

---

(1) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص ، عالم المعرفة ، الكويت ، 1992 ، ص211

(2) ينظر: عمر أوقان ، مدخل لدراسة النص والسلطة ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، ط2 ، 1994 ، ص56

(3) حميد لحمداني ، القراءة وتوليد الدلالة ، ص28

(4) المرجع نفسه ، ص28

(5) المرجع نفسه ، ص29

(6) عمر أوقان ، مدخل لدراسة النص والسلطة ، ص56

ـ بيرس والسيميوزيس

لا يمكن الحديث عن بيرس ونظرته العميقة إلى عالم النص في منأى عن مفهومه السيميائي المبتكر " السيميوزيس" ، وهومفهوم يسعى إلى تأثيث عالم نصي يوطن الانفتاح بوصفه ضرورة لا مناص منها وذلك انطلاقا من تصور فلسفي متميز.

وينطلق بيرس في منجزه السيميائي من مبدإ أساسي يتعلق بالعلامة ، فهي ـ في نظره ـ « شيء تفيد معرفته معرفة شيء آخر»[1]، وهذا يعني أن العلامة لا تفضي إلا إلى علامة أخرى ، وينشأ عن ذلك بالضرورة تشكل شبكة عائمة من العلامات ، تتحرك ضمن سيرورة تدليلية متواصلة ، وهي التي يطلق عليها بيرس اسم« السيميوزيس»[2].

وتستدعي العلامة ـ التي هي دعامة السيميوزيس ـ ثلاثة عناصر أساسية هي :« ما يقوم بالتمثيل "ماثول" ، وما يشكل موضوع التمثيل "موضوع" ، وما يشتغل كمفهمة تقود إلى الامتلاك الفكري للتجربة الصافية "مؤول"»[3]، وبهذا يتجاوز بيرس تصنيف العلامة الثنائي المعتاد إلى دال ومدلول ، حيث يعمد إلى إضافة عنصر ثالث هو"المؤول" ، « وليس المؤول فقط الدليل الذي يترجم دليلا آخر، بل إنه دائما وفي كل الحالات تمديد للدليل وزيادة معرفية مستقرأة بواسطة الدليل الأصلي ، هذه الطبيعة تظهر بوضوح حين يبرزالمؤول من خلال أصناف التحديد الاستدلالي والتحليل المقوماتي لكل المعاني الممكنة للوحدة الدلالية ، وتخصيص الوحدة الدلالية انطلاقا من الانتقاءات السياقية والشرطية ، وإذن انطلاقا من الاستعمالات الممكنة للدليل »[4].

إن المؤول إذن هو التجلي الدينامي أوالتوسعي للدليل أو العلامة ، ولذلك كان غيابه مفضيا لزوما إلى تعطيل السيميوزيس ، وإلى « الاقتصار على تجربة غفل لا تعرف الفكر ولا تعرف الماضي ولا المستقبل ، إنها مثيرات لحظية تنتهي بانتهاء اللحظة التي أنتجتها »[5].

وتندرج هذه الرؤية المنفتحة ضمن تصور فلسفي شامل ، ركيزته امتداد الواقع بكينــونته المتصلة والغارقة في اللاتحديد ، وتساوقا مع ذلك يصبح استــنفاد وفرة الممكنات التي لا ينفك عالم الوجود عموما وعالم النص خصوصا عن إفرازها أمرا عصيا يتعذر تحققه ، وتظل كل معرفة بالنص ملتبسة بنوع من الغموض ، وكل حكم إزاءه يظل جزئيا وغير سالم من إمكانية خطإ التقدير أو إساءته ، وهذا ما يجعل السيميوزيس ممدودة غير محدودة [6].

---

(1) أمبرتو إيكو ، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية ، ص123

(2) ينظر: المرجع نفسه ، ص138

(3) المرجع نفسه ، 138

(4) سعيد الحنصالي ، الاستعارات والشعر العربي الحديث ، ص102

(5) أمبرتو إيكو ، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية ، ص139

(6) المرجع نفسه ، ص130

ويرتبط تمدد السيميوزيس وانديا‌ح دوائرها اللامنتهي بالتناسل المتواصل للسياقات المفترضة التي تجعل الدلالات في حال من التفلت الدائم من إسار الاستقرار ، فمن الممكن أن« يكون شيء ما صحيحا داخل حدود كون خطابي ، ومن خلال خصائص بعينها ، إلا أن هذا الإثبات لا يستنفد مجموع التحديدات الأخرى غير المتناهية لهذا الموضوع »[1].

وقد لاحظ بيرس أن منطلقه في تصور السيميوزيس منح فعل التأويل قوة عظيمة يعسر كبح جماحها أو ردعه ، ولذلك حاول تسييجه وحمايته من فضول الانزلاق والتفلت ، فأكد أن« السيميوزيس لامتناهية في المطلق إلا أن غاياتنا المعرفية تقوم بتأطير وتنظيم وتكثيف هذه السلسلة غيرالمحدودة من الإمكانات ، فمع السيرورة السيميوزيسية ينصب اهتمامنا على معرفة ما هو أساس داخل كون خطابي محدد»[2].

ويقتضي هذا التصور أن فعل التأويل ليس مرسلا دون ضفاف ، فثمة ضغوط الحاجات المعرفية الإنسانية التي تحاول صون البعد التواصلي ، وذلك من خلال دفع حركية التأويل نحو التوقف عند ملتقى دلالي توافقي ، ولو كان هذا التوافق نسبيا أو عرضيا ، وباستخدام مصطلحات بيرس يمكن القول في هذا السياق إن المؤول الديناميكي الذي يتجاوز مظهر العلامة المباشر ، ويجعلها منفتحة على محيط التأويل الواسع ، لابد أن يخضع بعد مرحلة من التطور الكافي إلى ضغط المؤول المنطقي النهائي الذي يعمل على وقف امتداد السيميوزيس من خلال استقرار الذات المؤولة على دلالة ما[3].

وينبغي الانتباه هنا إلى أن إيقاف حركة السيميوزيس لا يعني الوصول حتما إلى دلالة نهائية مطلقة « فالمؤول النهائي ليس نهائيا بالمعنى الكرونولوجي ، والسيرورة الدلائلية تموت في كل لحظة وتحيا من رمادها»[4] ، وهكذا فإن غاية الأمر أننا في أثناء السيميوزيس« ننتج ما يشبه نموا لمدلول كلي خاص بالتمثيل الأول ... ومرد ذلك أن كل مؤول جديد يشرح الموضوع السابق انطلاقا من معطيات جديدة ، ليصل بنا الأمر في النهاية إلى تكوين معرفة عميقة تخص نقطة انطلاق السلسلة ، وتخص هوية السلسلة في الآن نفسه»[5].

وبهذا استطاع بيرس أن يحرر الفعل التأويلي ، ويحفظ البعد التواصلي في الآن نفسه ، فكان لرؤيته حظ وافر من الانفتاح ، فالسميوزيس« يتوقف عملها مع تدخل المؤول النهائي ، لكنها تموت وتحيا من رمادها ، هذه الجدلية بين الموت والحياة تقتضي أن سيرورة توالد الدلائل مستمرة ، وأن سيرورة

---

(1) المرجع السابق ، ص131

(2) المرجع نفسه ، ص121

(3) ينظر: المرجع نفسه ، ص139– 140

(4) سعيد الحنصالي ، الاستعارات والشعر العربي الحديث ، ص105

(5) أمبرتو إيكو ، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية ، ص123

التأويل داخل هذا التوالد تسمح بنشأة سيرورة لا منتهية من التآويل »[1] ، وعلى ذلك يؤكد بيرس وجاهة امتداد سيرورة التدليل ، ويؤكد من جهة ثانية ضرورة الانتـــهاء بالفعل التأويلي إلى شكل من أشكال التوافق النسبي، وذلك بعد مرحلة من التوالد الكافي الذي يسمح بتنمية وتعميق معرفة الذات المؤولة بالتمثيل العلامي للنص .

ــ دريدا والإرجاء

لقد أوغل دريدا ـ ضمن المنحى التفكيكي الذي تزعمه ـ في فتح أبواب النص على عالم الإمكان اللامتناهي ، وتحرير سيـــرورة التدليل من كل أثر مقصدي ، وتكريس وضع إبداعي وقرائي إرجائي ، يقتضي أن« يراقص الناقد والنص الأدبي كل منهما الآخر في حركة مراوغة مستمرة ، يهتز كل منهما إلى الجانب المعاكس من جانب رفيقه دون أن يتقابلا في منتصف الطريق إلا في ثوان عابرة ، لا يمكن وصفها بالثبات »[2].

وحتى يسهل توضيح معالم وجهة دريدا المنفتحة ينبغي التعرف على الخلفية الفلسفية التي يتكئ عليها في بلورة نظراته النقدية ، فقد استقرأ دريدا الفكر الفلسفي الغربي منذ أفلاطون حتى دوسوسير ، وانتهى إلى اتهامه بما سماه " التمركز المنطقي" ويعني به« الأسبقية أوالامتياز الذي يضفيه الفكر الغربي على المعنى ... ومن أسبقية المعنى تتحدد أسبقية القصد والوعي»[3]، أوهوالتحيز للذات المتجلية من خلال صورتها الصوتية أوالناطقة التي تتحكم في وجـــهة المعنى ، وذلك على حساب الكتابة التي يتم تغييبها بدعوى تشويه أصل المعنى وتحريفه ، وهذا التصور ـ في نظر دريدا ـ ليس إلا محض تعسف تمليه ميتافيزيقا الحضور[4].

وإذ ينتقد دريدا ميتا فيزيقا الحضور التي تجعل المعنى المنطوق حاضرا دوما بصفة مسبقة ، وترسخ أثر المقصد وسلطته ، فإنه ينوه بالبديل ، وليس هذا البديل ـ في تصوره ـ إلا الكتابة ، تلك التي طالما غيبها حضور الصوت أوالتمركز المنطقي ، وحظي بالأولوية والسبق من دونها ، مع أنها الأحق بذلك ، إنها لا تسبق الصوت أوالنطق فحسب ، وإنما تدخل « في محاورة مع اللغة ، فتظهر ســـابقة على اللغة، ومتجاوزة لها ، ومن ثم فهي تستوعب اللغة ، فتأتي كخلفية لها بدلا من كونها إفصاحا ثانويا متأخرا»[4] وبهذا تغدو الكتابة أساس إنتاج اللغة ، وليس العكس ، فالكتابة« ليست وعاء لشحن وحـــدات معدة سلفا ، وإنما هي صيغة لإنتاج هذه الوحدات وابتكارها»[5].

---

(1) سعيد الحنصالي ، الاستعارات والشعر العربي الحديث ، ص104

(1) عبد العزيز حمودة ، المرايا المحدبة ، ص253

(2) ميجان الرويلي وسعد البازعي ، دليل الناقد الأدبي ، ص54– 55

(3) ينظر: حسن البنا عزالدين ، الشعرية والثقافة ، ص80

(4) عبد الله محمد الغذامي ، الخطيئة والتكفير ، ص53

(5) المرجع نفسه ، ص53

وتساوقا مع هذا الفهم تحقق الكتابة ما يسميه دريدا " الاختلاف " ، وهو مصطلح يؤلف بين معنيين أساسيين ، أولهما التباين أوعدم التجانس ، وثانيهما الإرجاء أو التأجيل ، وكل علامة من علامات النص منوطة بتنفيذ هذا الاختلاف المرجئ الذي يشير إلى عدم قابلية الحسم ، أو إلى إبدال بين منظوري البنية والحدث[1] ، ومعنى ذلك أن العلامة تمثيل عائم على الدوام لا يقبل التعيين ، ومنجز ناقص على الدوام لا يقبل الاكتمال ، إنها لاتعرف إلا الإرجاء والمطل والتفلت والانتفاء ، وهذا ما يجعل سيرورة التدليل انثيالا حرا للعلامات ، يروغ من كل غاية ، ولا يهتدي إلى نهاية .

ويرتبط مصطلح " الاختلاف " بمصطلح محوري آخر هو" الأثر" الذي يصعب تجلية مفهومه المعقـــد ، بيد أنه يقرب أن يكون سر الكتابة الجاذب ، أو سحرها الذي لا يدرك بحس ، لكنه يتحرك في أعماق النص ويضرم طاقاته ، وبهذا يكون الأثر ســـابقا على الكتابة ، وتكون الكتابة مجرد تجل من تجلياته ، وفي الآن ذاته يكون الأثر تاليا للكتابة إذا تلبس بالنص ، وصار هدفا يستهوي القراء ويضللهم فلا تصل أيديهم إليه[2].

وتنفتح كتابة الاختلاف المرجئ من خلال سمة أخرى هي" التكرارية " ، وتعني تعرض النصوص الدائم للنقل من سياقاتها الأصلية إلى سياقات أخرى مبتكرة ، فليس ثمة حدود بين النصوص ، بل حاجة ملحة للتعالق والتداخل والتحول من سياق إلى آخر في حركة دائبة لا تعرف التوقف ، وبهذا يؤكد دريدا الطبيعة التناصية للنصوص ، ويجعلها سببا في اقتدار الكتابة على مفارقة أي سيـــاق ، واللجوء إلى إمكانات سياقية جـــديدة لا تنتهي[3]، وهذا ما يفتح لزوما إمكانات تأويلية عصية على الحصر ، ويقتضي حتما تعاظم دور القارئ ، وامتداد مجال حريته في النفاذ إلى النص من منافذ شتى .

وإذ ينوه دريدا بالدور الفاعل للقارئ ، ويوطئ له فرصة إعادة إنتاجه ، ويجعل قيمة النص رهنا بأثر فعل القراءة ، فإنه يلغي في الآن نفسه كل حضور مقصدي أومرجعي ، فلا وجود للذات في الكتابة، هنالك فقط وعي كتابي ، « وذلك في المساحة المنفسحة بين الذات والكتابة ، لتصبح الذات مطبوعة في اللغة ، ومجرد وظيفة من وظائفها»[4]، كما أن الكتابة ـ في تصور دريدا ـ لا تكتسب قيمتها إلا من جهة تغييبها للدلالة ، وذلك لأن النص « تشكل لغوي ينم عن غير ما يقول ، ويبطن أكثر مما يظهر»[5] ويرسي تميزه بتفلت إشاراته الدائم من عقال الإلزام الإرجاعي ، وتحول أدائه الفني من مركزية الإبلاغ

---

(1) ينظر: جوناثان كولر ، التفكيك ، ترجمة: حسام نايل ، مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، العدد66 2005 ، ص97

(2) ينظر: عبد الله محمد الغذامي ، الخطيئة والتكفير ، ص54

(3) المرجع نفسه ، ص55

(4) حسن البنا عز الدين ، الشعرية والثقافة ، ص88

(5)عبد الله محمد الغذامي ، الخطيئة والتكفير ، ص60

إلى لا مركزية الأثر الذي يعد« فعالية إبداعية للقارئ الناقد يتحرك نحوها من خلال السياق الذي هوالفضاء الذي تحلق فيه الإشارات بمزاجها المتحرر »[1].

وعلى هذا الأساس ، ففعل القراءة التـــفكيكي« لا يشرح النصوص بالمعنى التقليدي الذي يحاول الإمساك بوحدة المحتوى أوالتيمة ، وإنما يبحث في اشتغال التعارضات الميتافيزيقية بتنفيذها ، كما يبحث في الطرق التي تنتج بها المجازات النصية والعلاقات في النص منطقا مزدوجا ومتناقضا»[2]، ويفهم من هذا أن القراءة التفكيكية تنصرف عن ظاهر النص وما يصرح به إلى الحفر في طبقاته بحثا عن منسيه وإثباتا لممحوه ، إنها قراءة مبنية على الاختلاف ، وليست مجرد صدى للنص .

وهكذا فالنص ـ في منظور دريدا ـ ليس نسقا متجانسا متسقا ، بل هو فضاء ممتد تتخلله مناطق المحو والنسيان وبؤر التوتر والإرباك ، ولا يقوم إنتاج الدلالة فيه على توخي منطق التعيين أي إفضاء الدال إلى مدلوله ، بل على ما يسميه دريدا " الانتشار" أو " التشتيت "، ويعني به« تكاثر المعنى وانتشاره بطريقة يصعب ضبطها والتحكم بها ، هذا التكاثر المتناثر ليس شيئا يستطيع المرء إدراكه والسيطرة عليه ، وإنما يوحي باللعب الحر الذي لا يتصف بقواعـــد تحد هذه الحرية ، بل هو حركة مستمرة تبعث المتعة ، وتثير عدم الاستقرار والثبات ، وتتسم بالزيادة المفرطة »[3].

واتساقا مع منطق " الانتشار" تتحـــول القراءة التفكيكية إلى فعل حر، يتعدد بتعدد القراء ، ويختلف باختلاف القراءات وتعاقبها ، فليس ثمة قراءة مكتملة أو نهائية تستنفد إمكانات النص ، بل إن كل قراءة ـ في تصور دريدا والتفكيكيين ـ هي إســـاءة قراءة ، وهذا يعني أن كل قراءة لا تسلم من النقص والقصور ، ولا تحقق حد الإشباع الذي يلغي غيرها من القراءات ، كما أن هذا التصور يعني في الآن نفسه أن كل قراءة تظل إمكانا مقبولا حتى تفككها قراءة أخرى ، فتصبح إساءة قراءة .[4]

وهذا ماجعل التفكيكية محل انتقـــاد ، فإيكو مثلا يصفها بأنها« الشكل الأقصى للنقد المرتكز على القارئ »[5] ، وذلك لأنها ذللـــت النص للقارئ ، وخولته إمكان قراءته بشكل حر قد لا يوافق لزوما طاقات عطاء النص ، وإن كان التفكيكيون يبررون انفلات سيرورة التدليل وإطلاق يد القارئ في النص بتناسل السياقات الذي لا ينقطع ،« فهناك دائما إمكانات سياقية جديدة يمكن إضافتها بحيث أن الشيء الوحيد الذي لا نستطيع القيام به هو رسم حدود ما »[6].

---

(1) المرجع السابق ، ص286

(2) جوناثان كولر ، التفكيك ، ص105

(3) ميجان الرويلي و سعد البازعي ، دليل الناقد الأدبي ، ص66

(4) ينظر: عبد العزيز حمودة ، المرايا المحدبة ، ص274

(5) أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات و التفكيكية ، ص186

(6)المرجع نفسه ، ص187

ويمكن القول تلخيصا لما سبق إن النص وفق تصور دريدا منفتح أقصى انفتاح من خلال علاماته التي ترجئ المدلولات إلى أجل غير مسمى ، ومن حيث تعالقه بغيره من النصوص ، وتوليده لإمكانات سياقية مبتكرة ، وارتهان قيمته بحجم مساهمة القارئ في فتــقه ثم رتــقه وفق قراءة حرة لا تــتغيا تعيين دلالاته ، بل فضح الشرخ بين ما يصرح به وما يخفيه ، وهكذا فالقراءة التفكيكية لا تصل في النهاية إلا إلى عماية محيرة ، ولا تقدم أي بديل ، فكل بديل ـ كما يرى دريدا ـ سيحمل لا محالة سمات الميتافيزيقا ، ولذلك يكتفي التفكيكيون باقتراف التفكيك والالتذاذ به[1].

(1) ينظر: ميجان الرويلي و سعد البازعي ، دليل الناقد الأدبي ، ص57

2- إشارات الانفتاح في التراث النقدي العربي

إن النظر النقدي المنصف في مسألة انفتاح النص التي استوت على سوقها في المنجز النقدي الغربي ما بعد البنيوي لينكرعلى الباحث أن يتخذ المنجز النقدي العربي القديم ظهريا ، ويستصغر جهد أصحابه أو يغض الطرف عنه ، وإنه ليحمل في ثناياه أفكارا مبتكرة ورؤى متوثبة ، فيها من التماع الريادة ماهو خليق بالتأمل الخاص ، وإن التزمت هذه الأفكار والرؤى ـ بمقتضى ما تهيأ من المعطيات وقتئذ ـ معالم محددة ، وانتهت إلى تخوم فاصلة .

واتساقا مع هذه الوجهة التأصيلية التي تحدوها دوافع النصف ، آثرت أن أقف عند علمين من أعلام النقد العربي القديم ، توافر في رؤاهما من النضج والتفتح ماهو جدير بالفحص والتأمل ، وأهل لأن يقرأ بأدوات النقد الحديثة ، وأول هذين العلمين عبد القاهر الجرجاني ، وثانيهما حازم القرطاجني .

ـ عبد القاهر الجرجاني ومعنى المعنى

غيركثير أن يقال إن عبد القاهر الجرجاني قمة نقدية شامخة شق على كثير غيره مطاولة ارتفاعها ، فمنجزه النقدي الثري الذي يتوخى التدبر والروية والدقة واللطافة والاستدلال والاستنباط والقياس وبذل المشقة يقف شاهدا على فكره القصي ورؤيته المتفتحة ، وإني لأود هنا أن أختص هذا الناقد بوقفة خاصة ولو كانت عجلى ، عساي أجلي شيئا من أصالة الفكر المنفتح في موروثه النقدي المتميز .

وأحبذ ـ طلبا للدقة وتفاديا لتشعب الحديث ـ أن أركز على فكرة "معنى المعنى" وما يتبع ذلك من علاقة الإنتاج الدلالي بمقصدية المؤلف واجتهاد القارئ ، وغايتي هي الوقوف المنصف على حظ هذه الفكرة الجرجانية من التوافق مع رؤى الانفتاح النقدية الغربية .

وينطلق عبد القاهر في نظرته إلى مسألة إنتاج الدلالة من منطلق تركيبي علائقي ، فليست الألفاظ في منأى عن التراكيب إلا محض علامات أو سمات ، وليس لها من حيث هي أصوات صفات تستقبح أو تستحسن على أساسها ، إنها لم توضع إلا لتدخل في علاقات تركيبية تحقق من خلالها وظائفها الدلالية[1]، وهذا ما يثبته عبد القاهر في قوله « إن الألفاظ المفردة التي هي أوضاع اللغة لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها ، ولكن لأن يضم بعضها إلى بعض ، فيعرف فيما بينها فوائد ، وهذا علم شريف وأصل عظيم »[2].

---

(1) ينظر: نصر حامد أبو زيد ، العلامات في التراث ، ضمن كتاب: مد خل إلى السيميوطيقا ، إشراف: سيزا قاسم و نصر حامد أبو زيد ، دار إلياس العصرية ، القاهرة ، 1986 ، ص94- 95

(2) عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، تحقيق محمود محمد شاكر ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، 1989 ، ص539

ومثلما تتميز العلامات بقابلية الدخول في علائق تركيبية تجعلها أهلا لإنتاج الدلالة ، فإنها« تتميز أيضا بقابليتها للتحول الدلالي ، بحيث تتحول العلامة في سياق بعينه إلى علامة ذات دلالة مركبة، يتحـــول مدلولها إلى دال يشير إلى مدلول آخر[1]، ولا يظهر هذا التحول الدلالي لدى عبد القاهر باسمه بل بأثره ، وذلك من خلال تفريقه بين " المعنى" و"معنى المعنى" ، ويعني بالمعنى « المفهوم من ظاهر اللفظ ، والذي تصل إليه بغير واسطة ، ومعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر»[2].

ولا يقع انتقال القارئ من" المعنى" إلى "معنى المعنى" إلا من جهة الاستدلال الذي هو محصلة اجتهاده في ربط الدلالة اللغوية بالدلالة العقلية[3]،« ألا ترى أنك لما نظرت إلى قولهم هو" كثير الرماد"، وعرفت أنهم أرادوا أنه كثير القرى والضيافة ، لم تعرف ذلك من اللفظ ، ولكنك عرفته بأن رجعت إلى نفسك ، فقلت ، إنه كلام قد صدر عنهم في المدح ، ولا معنى للمدح بكثرة الرماد ، فليس إلا أنهم أرادوا أن يدلوا بكثرة الرماد على أنه تنصب له القدور الكثيرة ، ويطبخ فيها للقرى والضيافة ، وذلك لأنه إذا كثر الطبخ في القدور كثر إحراق الحطب تحتها ، وإذا كثر إحراق الحطب كثر الرماد لا محالة»[4].

ويبدو حديث عبد القاهر عن " معنى المعنى" وما يقتضيه من ضرورة الاستدلال قريبا ـ ولو نسبيا ـ من حديث السيميائيين عن التـــداخل الدلالي أو السمطقة[5] ، ففي الحالتين ثمة وعي بإمكان المجاوزة الدلالية ، وذلك من منطلق تحول المدلول المباشر إلى دال يشير إلى المدلول الأعمق ، أوإلى معنى المعنى بتعبير عبد القاهر .

ويظل مع ذلك الاختلاف قائما ، فعبد القاهر لم ينطلق برؤيته المنفتحة بعيدا مثلما انطلق السيميائيون والتأويليون وغيرهم ، ولم يتجاوز ما تجاوزوا من تخوم ، وذلك لأنه ظل محتـــفظا لصاحب النص بسلطة القصد ، فهو الذي« يمتلك زمام التحديد القبلي للمعاني المراد تبليغها للقارئ »[6]، ودليل ذلك مدافعته عن التصور المسبق للمعاني في مثـــل قوله« وليت شعري هل كانت الألفاظ إلا من أجل المعاني ؟ وهل هي إلا خدم لها ومصرفة على حكمها ؟ أو ليست هي سمات لها وأوضاعا وضعت لتدل عليها ؟ فكيف يتصور أن تسبق المعاني وأن تتقدمها في تصور النفس ؟»[7].

---

(1) نصر حامد أبو زيد ، العلامات في التراث ، ص126

(2)عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص268

(3) ينظر: نصر حامد أبو زيد ، العلامات في التراث ، ص127

(4)عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص431

(5) ينظر: نصر حامد أبو زيد ، العلامات في التراث ، ص128

(6)حميد لحمداني ، القراءة وتوليد الدلالة ، ص105

(7)عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، ص417

ويقتضي هذا التصور أسبقية القصد ، أي أن المتكلم يحدد معاني كلمه سلفا ، ولا يناط بالقارئ إلا أن يبحث عنها ، وتظل هذه المقصدية حاضرة حتى في النصوص التخييلية ، حيث تستخدم ألوان المجاز، ويحتاج القارئ إلى الاستدلال والتأويل ، فمدارالأمر كله يظل متعلقا بالمعاني التي توخاها صاحب النص والأغراض التي أضمرها ، وهذا يعني أن جهد القارئ وافتـــنانه في تقليب الأمر على شتى تخريجات التأويل لا يخوله أبدا ابتكار معان لا صلة لها بمقصد المؤلف وما يبتغي الإفصاح عنه[1].

ولا يضاف النص إلى مؤلفه أو صاحبه ـ في نظر الجرجاني ـ إلا من جهة إجرائية قوامها (النظم) الذي يعمل على تصريف معاني الكلم وفق منافذ النحو[2]، وهذا ما يجليه قوله« اعلم أنا إذا أضفنا الشعر أو غير الشعر من ضروب الكلم إلى قائـــله لم تكن إضافتنا له من حيث هو كلم وأوضاع لغة ، ولكن من حيث توخي فيها النظم الذي بينا أنه عبارة عن توخي معاني النحو في معاني الكلم »[3].

وينم هذا التصور عن وعي حقيقي بأثر فعل الكتابة ، يغدو معه النص نســـقا لغويا ، لا ينظر إلى تعلقه بصاحبه إلا على أســـاس تنفيذي مداره تأليف الكلام ، وأخذ بعضه بأعناق بعض ، ويشبه المؤلف في ذلك النساج أو الصائغ ، فكـــلاهما مضاف إلى حرفته من جهة ما ينتجـــه من صنعة ، لا من جهة أوضاع مواد الصنعة نفسها[4].

ومثلما اعتنى عبد القاهر بمؤلـــف النص الذي هو مصدر المقصدية وموجهها ، لم يفته أن يعتني بالقارئ وأهمية الدور المنوط به ، فقد سمى القراء أولي الخبرة وملكات الفهم العالية " أهل المعرفة " ، وهم المؤهلون ـ في نظره ـ دون غيرهم لبلوغ مقاصد النص العميقة التي تتمثل للجرجاني « كالجوهر في الصدف ، لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه ، وكالعزيز المحتجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه ، ثم ما كل فكر يهتدي إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه ، ولا كل خاطر يؤذن له في الوصول إليه ، فما كل أحد يفلح في شق الصدفة ، ويكون في ذلك من أهل المعرفة[5].

وهكذا فالقراء متفاوتون في درجات الفهم ، فمنهم البسطاء الذين لا يجاوزون سطـــح النص ، ولا يخترقون قشرته، ومنهم الخبراء القادرون على الغوص إلى أعمـــاقه والظفر بكنوزه ، وهم أهل المعرفة الذين يعتد عبد القاهر بقراءتهم ، ويطمئن إلى اجتهـــادهم في تحصيل المعنى الذي لاشك في أن الشاعر« قد تحمل فيه المشقة الشديدة ، وقطع إليه الشقة البعيدة ، وأنه لم يصل إلى دره حتى غاص ، وأنه لم ينل المطلوب منه حتى كـــابد منه الامتناع والاعتياص ، ومعلوم أن الشيء إذا علـــم أنه لم ينل

---

(1) ينظر: حميد لحمداني ، القراءة وتوليد الدلالة ، ص107

(2) ينظر: قاسم المومني ، علاقة النص بصاحبه ، ص119

(3)عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز، ص362

(4) ينظر: المصدر نفسه ، ص362

(5)عبد القاهر الجرجاني ، أسرار البلاغة ، تحقيق: محمد الفاضلي ، المكتبة العصرية ، بيروت، ط3 ،2001 ، ص107

في أصله إلا بعد التعب ، ولم يدرك إلا باحتمـــال النصب ، كان للعلم بذلك من أمره من الدعاء إلى تعظيمه ، وأخذ الناس بتفخيمه ، ما يكون لمباشرة الجهد فيه ، وملاقاة الكرب دونه »[1].

وعلى هذا الأساس ، فالقراءة ـ في نظر عبد القاهر ـ فعل مقترن بالمشقة وبذل الجهد ، وهي لاتحقق لذة اكتشاف النص الممتنع إلا بقدح زناد الذهن ، وتحفيزه على النظر والاستدلال والقياس ، لأنه « من المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه ومعـــاناة الحنين نحوه ، كان نيله أحلى وبالمزية أولى ، فكان موقعه من النفس أجل وألطف ، وكانت به أضن وأشغف »[2].

ومع هذا فاجتهاد القارئ لا يخوله مطلقا حق ابتداع التأويلات بشكل حر أو متفلت ، وإنما هومطالب دائما بأن لا يسلك من مسالك التأويل إلا ما كان متسقا مع إمكانات النص السياقية ، ومراعيا لمقصدية مؤلفه ، ولذلك كان المنتظر من القارئ في تصورعبد القاهر« أن ينتج معيارا لقياس جمـــالية النص ، لا أن يكون طرفا منتجا لهذه الجمالية »[3].

ولا مناص لجهد القارئ من الاحتكام إلى مقصدية المؤلف حتى في حالات المعاني الثواني التي يتسع فيها المجال الاحتمالي للفعل القرائي ، وتشتد قوة أثر التخييل ، وذلك لأن« استنباط المعنى الثاني من المعنى الأول لا يتم إلا لأن المتكـــلم حقق في كلامه ما يجـــعل القارئ قادرا على التوصل إلى المعنى الثاني عن طريق الاستدلال »[4].

ويمكن القول إجمالا إن حديث عبد القاهر عن " معنى المعنى" يجلي وعيه بإمكان انفتاح الدلالة ، وذلك انطلاقا من تحول المدلول في نظره إلى دال مكثف الإيحاء يلوح إلى المدلول الغائر أو إلى معنى المعنى ، وفي منأى عن إلحاح عبد القاهر على ضرورة اعتناء القارئ في تأويله بما توخاه المؤلف من مقاصد وأغراض ملزمة ومسبقة ، يبدو تصوره عن " معنى المعنى" مزاحما لتصورات السيميائيين والتأويليين عن توالد الدلالة .

ــ حازم القرطاجني والتخييل

وصلا لجهد التأصيل لمفهوم الانفتاح في تراثنا النقدي ، هذه وقفة ثانية تخص علما عربيا ثانيا تلقف الألمعية والتميز بعد عبد القاهر ، وأظهر على غراره اقتدارا نقديا فريدا ، بدا خاصة في أخذه بأطراف ثقافة عصره ، ومزجه بين فكر البلاغين ومنطق الفلاسفة ، إنه صاحب" منهاج البلغاء وسراج الأدباء" حازم القرطاجني .

---

(1) المصدر السابق ، ص109 ـ110

(2) المصدر نفسه ، ص105

(3) حميد لحمداني ، القراءة وتوليد الدلالة ، ص110

(4) المرجع نفسه ، ص111

وقد احتفى حازم في منهـــاجه بفكرة التخييل على نحو خاص ، ويرجع ذلك إلى « تأثره بما جاء في " فن الشعر" لأرسطو والشروح والملخصات التي أجراها عليه الفلاسفة العرب »[1] ، والتخييل في تصوره يمثل قوام الشعر وسمته الجوهرية التي تميزه ، وتوفر مذاقه الخاص ، ولذلك فلا أهمية للنظر في صدق المعنى أو كذبه أو في طبيعة المادة الشعرية ، فالشعر« لا يعد شعرا من حيث هو صدق ، ولا من حيث هو كذب ، بل من حيث هو كلام مخيل »[2].

ويعرف حازم فكرة التخييل بقوله : « والتخييل أن تتمثل للسامع من لفــظ الشاعر المخيل أو معانيه أوأسلوبه ونظامه ، وتقوم في خيـــاله صورة أو صور ، ينفعل لتخيلها وتصورها ، أوتصور شيء آخر بها انفعالا من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض »[3]، وعلى هذا يكون التخييل مرتبطا بنفاذ الكلام في نفس المتلقي ، وتأهله لإثارته إيجابا أوسلبا ، وذلك ما لا يتحقق مستوفيا كمال صورته إلا إذا اقترن التخييل بما يقيـــم غرائـــبه ، « ويترامى بالكلام إلى أنحاء من التعجب ، فيقوى بذلك تأثر النفس لمقتضى الكلام»[4]، ويجلي هذا التصور ما استقام في وعي حازم من تمثل لفاعلية الدلالات الضمنية في تحقيق خصوصية القول الشعري الذي يختلف عن القول العادي بما فيه من إثارة واحتجاب[5].

وحتى تتحقق سمة التخييل التي هي جوهر الشعر في تصور حازم ، لابد من تعاضد مفهومي التأليف والمحاكاة ، وموضوعهما على الترتيب الألفاظ وما تدل عليه[6]، و من شأن المحاكاة الحسنة إذا اجتمعت مع التأليف الجيد أن تجعل النفس تلتـــذ بموضوع التخييل ، حتى وإن كان منفرا أو مستقبحا ، لأن« الصور القبيحة المستبشعة عندما تكون صدورها المنـــقوشة والمخطوطة والمنحوتة لذيذة إذا بلغت الغاية القصوى من الشبه بما هي أمثلة له ، يكون موقعها من النفوس مستلذا ، لا لأنها حسنة في أنفسها بل لأنها حسنة المحاكاة لما حوكي بها عند مقايستها به»[7].

ولتعلق المحاكاة بالمدلولات ، وتعلق التأليف بالدوال ، تحسن الإشارة هنا إلى تصور حازم ذي البعد الفلسفي للعلاقة بين الدال والمدلول ، فهو يصنف الوجود اللغوي إلى مراتب عدة :عينية وذهنية وصوتية

---

(1) رمضان الصباغ ، في نقد الشعر العربي المعاصر ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، الإسكندرية ، ط1 ، 1998 ، ص47

(2) حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة ، دار الغرب الإسلامي، بيروت ، ط3 1986 ، ص63

(3) المصدر نفسه ، ص89

(4) المصدر نفسه ، ص90

(5) ينظر: ينظر عبد الله محمد الغذامي ، الخطيئة والتكفير ، ص131

(6) حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص81

(7) المصدر نفسه ، ص116

وكتابية ، ويرى أن الرموز الكتابية تدل على هيئات الألفاظ ، وهي التي يطلق عليها دوسوسير نفسه تسمية" الصور السمعية " ، وهذه تدل من ناحيتها على الصور الذهنية ، التي تدل هي الأخرى على المدركات العينية ، وتبعا لهذا الطرح تكون هيئات الألفاظ أو الصور السمعية ، وكذلك الصور الذهنية ، دالة ومدلولا عليها في الآن نفسه ، وهو تصور علائقي دقيق ، طوره حازم من مطالعاته الفلسفية[1].

ولئن كانت صنعة الشاعر ـ في نظر حازم ـ هي حسن المحاكاة وحسن التأليف اللذين بهما يحسن التخييل ، فإن ذلك لا يتحقق مكتملا ـ كما يرى ـ إلا من خلال جهدين متلازمين ، يسميهما حازم على الترتيب :" الاستجداد " و" التأنق" ، ويقول في تعريفهما : « أعني بالاستجداد الجهد في ألا يوطئ " أي الشاعر" من قبله في مجموع عبارة ، أو جملة معنى ، وبالتأنق طلب الغاية القصوى من الإبداع في وضع بعض أجزاء العبارات والمعاني من بعض ، وتحسين هيئات الكلام في جميع ذلك ، فإن العبارة إذا استجدت مادتها ، وتأنق الناظم في تحسين الهيئة التأليفية فيها ، وقعت من النفوس أحسن موقع ، وكذلك الحال في المعاني»[2].

ويفهم من هذا التعريف أن الاستجداد انتقاء ، وذلك لتعلقه بتخير الألفاظ والمعاني ، وهذا التخيرهو استدعاء لإمكان ونفي لآخر من جملة إمكانات متأتية ، وقــوامه طلب التميز ، ونشدان الجديد ، وحذر الترديد المفرغ ، كما يفهم أن التأنــق تركيب ، وذلك لتعلقه بتوخي أشكال رائقة في الترتيب ، يحسن بها تجاور مواقع المعاني ، وتشتد أواصر العبارات ، وباجتماع محوري الاستجداد والتأنق وحسن التوفيق بينهما ، يتهيأ للتخييل حسن الوقع وقوة الأثر.

وسرعان ما يستدعي مصطلحا حــازم " الاستجداد " و" التأنق " مصطلحي جاكوبــسون " الاختيار" و" التركيب " ، أو" الاستبدال " و" التأليف " ، وهما في نظره صيغتان أساسيتان لاغنى عنهما في أي سلوك لفظي ، ولا تتحقق الوظيفة الشعرية التي من شأنها أن تهيمن في النص الشعري على ما سواها من وظائف إلا بتآلفهما [3].

ويمكن بيسر ملاحظة التقارب بين تصوري حازم وجاكوبسون المنفتحين ، فأما الاختيار والاستجداد فكلاهما فعل انتقائي ، يهتم بإقرار ممكنات وإقصاء أخرى تبعا لما يعتمده الشاعر من مبادئ ومنطلقات ، أساسها عند جاكوبسون التماثل أو التناظر بين البنى ، وقوامها عند حازم طلب الابتكار ، وأما التركيب والتأنق فكلاهما فعل تأليفي ، يتوخى حسن التجاور والتضايف بين نسب المعاني وعلائق المباني تبعا لما يتوخاه الشاعر من وجهة لمقاصده وأغراضه .

---

(1) ينظر: نصر حامد أبو زيد ، العلامات في التراث ، ص97

(2) حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص215- 216

(3) ينظر: حسن البنا عز الدين ، الشعرية والثقافة ، ص35

ويبدو أن تصور حازم منصب على الرسالة اللغوية مثل تصور جاكوبسون ، لكونها لب التجربة الأدبية ، شريطة أن توظف توظيفا جماليا يقوم على مهارة الاختيار وإجادة التأليف[1]، وقد سبق حازم جاكوبسون في تنبهه إلى أهمية عناصر الاتصال اللغوي ، وقد جعلها أربعة هي : القول والقائل والمقول فيه والمقول له ، ويقـــابل ذلك عند جاكوبسون : الرسالة والمرسل والسياق والمرسل إليه[2]، ومثـــلما ارتبطت الوظيفة الشعرية عند جاكوبسون بالبناء اللغوي للرسالة ، فإنها تعلقت أساسا عند حازم بالقول الشعري في علاقته بالسياق ، وليس القائل والمقول له إلا كالأعوان والدعامات على حد تعبيره[3].

وينبغي التنبه هنا إلى أن عناية حازم القرطاجني بالقول الشعري لا تلغي مقصدية القائل ، فالشعر في تصوره يظل صنعة شاقة تتطلب من صاحبها قدرا كبيرا من المهارة والأناة ، وهي لا تلين إلا لمن كان له بصر بمذاهب الكلام ، أوعلم بالقوانين البلاغية أوالشعرية[4]، وفي ذلك دلالة على أسبقية القصد الذي يتوخاه الشاعر ، ويعمد إلى التعبير عنه تخييليا .

ويمكن الانتهاء مما سبق إلى القول إن منجز حازم النقدي خليق أن يقرأ وفق معطيات النقد الحديث وذلك لما يلتمع في ثناياه من الرؤى المتوثبة ، ومنها خاصة فكرة التخييل ، وما يقترن بها من تطلب الإغراب والتهدي إلى طرائق الإثارة ، وما يتعلق بذلك من انفتاح مسارب القول الشعري وامتداد ظلاله وإيحاءاته ، وينبغي أن تراعي هذه القراءة معطيات ذلك العصر ، وما أرسته الثقافة وقتئذ من تخوم .

---

(1) ينظر: عبد الله محمد الغذامي ، الخطيئة والتكفير ، ص16

(2) ينظر: المرجع نفسه ، ص15

(3) ينظر: حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، ص364

(4) ينظر: المصدر نفسه ، ص199

الفصل الثاني

انفتاح النص الشعري العربي الحديث على مستوى الكتابة

1 ــ الكتابة وتجليات الانفتاح

2 ــ انفتاح النص على النص

3 ــ انفتاح النص على النوع (الأدبي)

4 ــ انفتاح النص على المعرفة (الفضاء الثقافي)

1ــ الكتابة وتجليات الانفتاح

لم يكن أخذ الكتابة الشعرية الحديثة بأسباب الانفتاح ضربا من ضروب الترف أوالرغبة في مجرد مخالفة القديم ومجافاته ، وإنما كان استجابة لتغير بالغ في الوعي بطبيعة الفعل الشعري والهدف الذي يتغياه ، ويرتبط هذا التغير بما جد في الحياة الحديثة من ظروف وملابسات شتى ، كما لا ينأى عن تأثر الشعراء العرب ببعض مناهج الأدب الغربي النقدية التي حضت على ضرورة تفعيل مشاركة القارئ في توليد دلالات النص .

من هذا المنطلق يبدو التحول الرؤيوي مرتكزا محوريا لانفتاح القصيدة الحديثة ، فقد تحولت بسببه من قصيدة وصف أومشهد إلى قصيدة رؤيا أو موقف[1]، ولئن كان الوصف عادة لا يلامس غير السطوح والمظاهر ، فإن الرؤيا هي« رديف الحلم والامتزاج بالكون والتوحد بأشيائه»[2] ، وهذا يعني أنها انتــقال من تسطح الوصف إلى توغل المكاشفة ، حيث تتوافر للشاعر فرادة الاستكناه .

وترتبط الرؤيا في منظورالبعض بخرق المألوف وإعادة ترتيب علائق الأشياء ، إنها« قفزة خارج المفهومات السائدة ، هي إذن تغيير في نظام الأشياء ، وفي نظام النظر إليها »[3]، وتظل سمتها الثابتة هي النزوع إلى الاستبطان ، وهذا ما يجعل قصيدة الرؤيا فعل مكاشفة والتماع ، ينوء بالمكابدة وحيرة السؤال ، وتعدد المنظورات ، واجتماع الأضداد ، وامتداد شرخ المفارقة بين الواقع والمثال .

وعقبى ذلك كله ازدياد معرفتنا « لا بالأشياء المحيطة بنا فقط ، بل بأنفسنا وما تشتمل عليه من قوة وأسى إنساني وتلذذ بالجمال والعدالة»[4] ، كما أن صلة الشاعر بالعالم وأشيائه تتغير بعمق ، فلا تبقى على حالها« صلة نثرية عاقلة منطقية ، بل صلة الحلم والرؤيا والتوحد ، صلة الدهشة والافتتان اللذين يعصفان بالقلب والروح ، ويمنحان فكرة القصيدة كيانا حســيا مؤثرا ، ويضفيان على فوضى الأشياء اليومية ورتابتها المضجرة نعمة التجانس ونشوة البكارة الأولى»[5].

هذا التحول الرؤيوي المستغرق في المغايرة ، والمستنكف عن الألفة ، اقتضى لزوما تحــول المنجز الشعري الحديث من حيز الإلزام الذي يفرض وجهة تقبل أحادية إلى فضاء الإمكان الذي يحض القارئ على تفعيل فرص التأويل ، ويمكن تمثــل شيء من سمات هذه الرؤيا الشعرية المنــفتحة من خلال قصيدة " الطيور" للشاعر أمل دنــقل ، وقد جاء في المقطع الأول منها : [6]

---

(1) ينظر: كمال خير بك ، حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، دار الفكر ، بيروت ، ط2 ، 1986 ، ص73

(2) علي جعفر العلاق ، في حداثة النص الشعري ، دار الشروق ، عمان ـ الأردن ، ط1 ،2003 ، ص16

(3) أدونيس ، زمن الشعر ، دار العودة ، بيروت ، ط2 ، 1978 ، ص9

(4) علي جعفر العلاق ، في حداثة النص الشعري ، ص15

(5) المرجع نفسه ، ص15

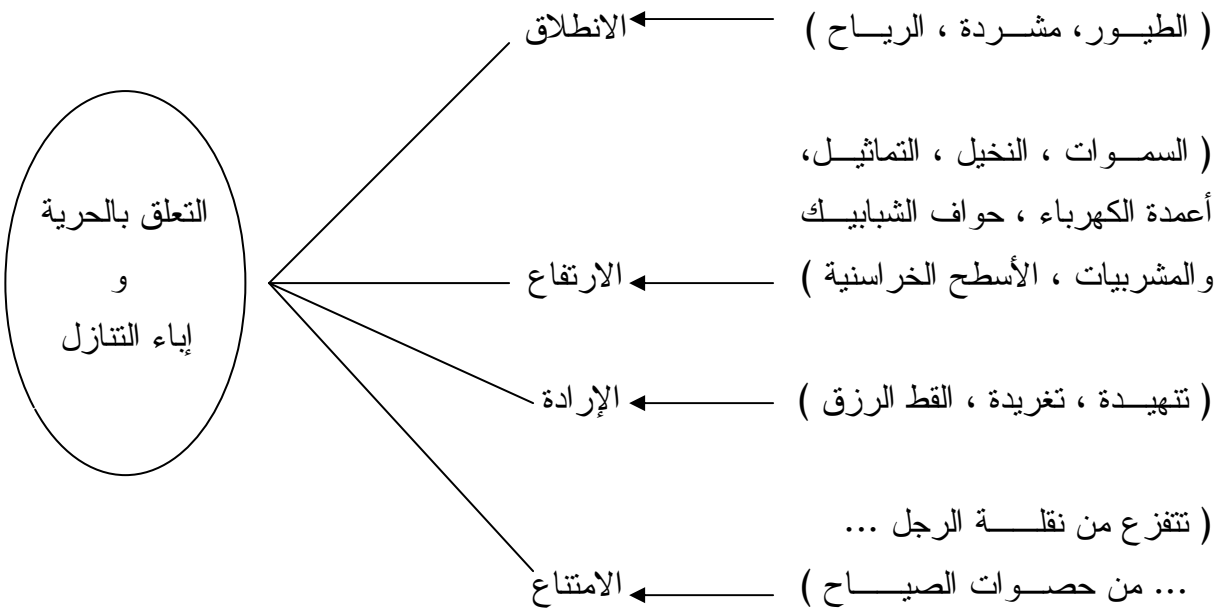
(6) أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ط2 ، 2005 ، ص413 ـ414

الطيور مشردة في السموات
ليس لها أن تحط على الأرض
ليس لها غير أن تتقاذفها فلوات الرياح !
ربما تتنزل ...
كي تستريح دقائق ..
فوق النخيل ــ التماثيل ــ
أعمدة الكهرباء ــ
حواف الشبابيك والمشربيات
والأسطح الخرسانية
(اهدأ ، ليلتقط القلب تنهيدة ،
والفم العذب تغريدة ،
والقط الرزق ..)
سرعان ما تتفزع
من نقلة الرجل ،
من نبلة الطفل ،
من ميلة الظل عبر الحوائط ،
من حصوات الصياح !

إن الشاعر في هذا النص لا ينشئ وصفا لشيء محدد ذي تموقع مدرك ، ولكنه يباغت رؤيا ذات توتر هاجسي ، ومنطق لا يحتكم إلى الإبلاغ الواضح الذي يرسي طمأنينة القارئ ، بل إلى الإثارة المربكة التي من شأنها وخز فضوله وحيرته .

وعلى هذا الأساس ألقت دوال النص مدلولاتها المعجمية البدئية ، وتلقفت بسبب المغايرات السياقية مدلولات جديدة ، تعمد الشاعر من خلال النسق الرمزي حجبها عن القارئ ، فذلك مما يضاعف رغبته في منالها ، حيث إن كل ممتـــنع مرغوب .

وهكذا يتحول النص من همزة وصل ترسي سكينة القارئ إلى بؤرة شرخ تنشر ظلالا وافرة من الإيحاءات التي تمعن في إثارته ، فكلمة " الطيور" ، وهي دال محوري هام في هذا النص ، تخلت عن دلالتها الخام ، وتموقعت في مساق رمزي استبدالي ، يومئ من خلال غلالات شتى إلى الآراء الحرة التي تشمخ بموقفها ، وتأبى أن تتنازل عن حريتها فتدجن وتخزى ، ويتعزز هذا الوجه من التأويل عبر الحوافز السياقية المبثوثة في النص ، ولعل الشكل الآتي يوضح بعض ذلك :



لقد تحولت القصيدة الحديثة إذن من حيزالوصف ، حيث يحضرالمعنى بشكل قبلي وواضح ، إلى فضاء الرؤيا ، حيث يغدو المعنى طريدا شاردا عصيا على المنال ، وتغدو الكتابة تعقبا لأثر المعنى ، لا لاقتناصه حقيــقة بل لمقاربته احتمالا ، ولذلك فالقصيدة الحديثة تعني أكثر مما تقول ، أوهي تقول شيئا وتخفي شيئا آخر[1].

وللشاعر شوقي بزيع قصيدة ملفتة تتقرى الطبيعة الرؤيوية المنفتحة للكتابة الشعرية الحديثة ، وما يسمها من جبلة هاجسية غامضة المنطلق وغائمة المسلك ، تحيل المنجز الكتابي إلى مجرد إمكان ، وهذا هوالمقطع الأول منها [2] :

دائما يكتب ما يجهله

دائما يتبع سهما غير مرئي

ونهرا لا يرى أوله

ينهر الأشباح كالماعز عن أقبية الروح

وكالساحر يلقي أينما حل

عصا الشك

ليمحو بعضه بعضا

مقيم أبدا في شبهة البيت

ولا بيت له

---

(1) ينظر: عبد ا لله العشي ، زحام الخطابات ، دار الأمل ، تيزي وزو ـ الجزائر ، ط1 ، 2005 ، ص27

(2) شوقي بزيع ، كأني غريبك بين النساء ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1995 ، ص5

كلما هم بأن يوضح يزداد غموضا
وبأن يفصح يزداد التباسا
والذي يكتبه يحجبه
هو يدري أن بعض الظن إثم
ولذا
يومئ للمعنى ولا يقربه

في هذا النص بلورة شعرية لوعي نقدي مغاير يعتبرالكتابة الشعرية إنجازا رؤيويا ، لا ينطلق من بداية معلومة ، ولا يتمثـــل نهاية مرسومة ، ولكنه يستجيب لهاجس غامض يروغ من اللغة ويتـــفلت من عقالها ، ولذلك فإن كل ما يستطيع الشاعرعمله هوأن ينـــقل إحساسه بالمعنى لاالمعنى ذاته ، أوأن يومئ للمعنى ولا يقربه.

لقد أصبحت الكتابة الحديثة حجابا يثمن المغيب والمسكوت عنه ، ويبخس المفتضح والجاهز، ولم يعد الغموض نقيصة تحسب على الشاعر ، بل سمة تبتعثها طبيعة الفعل الشعري الهاجـــسية ، وعلى هذا لم يعد النص الشعري الحديث غير إمكان يقترحه هاجس الكتابة ويحدد وجهته ، ولذلك قد يسلك الشاعر في نصه من المسالك أو يبلغ من المرامي ما لم يكن في حسبانه لحظة ابتداء الكتابة .

إن نص شوقي بزيع يعبر شعريا عن تصور نقدي موافق لتصورات النقاد الغربيين المنوهة بالنص المفتوح[1]، حيث يغيب وضوح التعيين ، وتحضر التباسات الإيماء ، وتتوارى الدلالـــة من وراء حجب الصمت والهواجس ، وهذا ما يضاعف أهمية الدور المنوط بالقارئ ، ويجعله شريكا فعالا للشاعر في بلورة فعل التدليل .

وليس بمستغرب بعد هذا التحول الرؤيوي البالغ الذي طال النص الشعري الحديث ، ومكنه من تمثل أسباب الانفتاح ، أن تتحول وسائله وأدواته الإنجازية أيضا ، وذلك لأن الرؤيا الشعرية تنغمر في شكلها التعبيري ، ولا تتأثث إلا من خلاله ، إنها« ليست موقـــفا محضا ، بل الموقف وقد تشظى داخل النص ، وتغلغل في أنسجته وخلاياه ، وصار أخيرا جزءا من سحره وعافيته وتجسده المادي »[2].

في الرؤيا إذن ينصهرالهاجس أوالموقف في مظاهر الفن ، ويرخي عليها ظلاله وأصداءه ، فتصبح القصيدة وحدة متكاملة ، يتلاحم فيها المحتوى والشكل تلاحما عضويا يعسر بل يتعذر فصمه ، ولهذا كان

---

(1) ينظر: عبد الله العشي ، زحام الخطابات ، ص27

(2)علي جعفر العلاق ، في حداثة النص الشعري ، ص29

لابد من تساوق الانفتاحين الرؤيوي والإنجازي في آن واحد ، فالشاعرالحديث الذي يحمل عبء رؤياه المنفتحة يتعذر عليه أن يجسدها بوسائل فنية تقليــدية ، ولذلك أنبط به البحث عن وسائل فنية مبتكرة تقوى على تمثل تحولات الذائــقة الشعرية الحديثة .

وقد تعددت أشكال انفتاح الكتابة الشعرية الحديثة ، ومع ذلك يمكن التفرقة ولونسبيا أو إجرائيا بين ثلاثة أشكال كبرى ؛ أولها : انفتاح النص على النص ، وهنا تثار بقوة مسألة التناص التي توثقت عراها في القصيدة الحديثة ، وغدت من أهم سبل استلهام التراث العربي وحتى العالمي.

وثانيها: انفتاح النص على النوع ، وهنا تثار بقوة مسألة تداخل الأنواع أوالأجناس الأدبية ، فقد تخلى الشعرعن نقــائه النوعي الخالص ، وذلك لأن« فنون القول الأدبي على تباينها في الخصائص وطبيعة البناء لم تعد غدرانا معزولة عن بعضها البعض ، لقد بدأت كتل اليباس الفاصلة بين هذه الفنون بالتآكل أو التخفف من بعض مزاياها العازلة حتى اتسعت نقــاط التماس والتفاعل بينها إلى حد كبير»[1] ، وهكذا انفتح النص الشعري على فنون النثر المختلفة مستثمرا على نحو خاص تقنيات السرد القصصي والحوار المسرحي.

وثالث هذه الأشكــال : انفتاح النص على فضاء الثقــافة بمكوناتها المتنوعة المتكاثرة ، فالمنجز الشعري الحديث لم يكتف باستــثمار فعاليات الأداء النثري السردية والحوارية ، وإنما تجاوز ذلك إلى استلهام وتجريب طاقات الفنون التشكيلية كالرسم والخط ، والاستفادة من مهارات الإخراج السينمائي، وتلقف الأداء الموسيقي ، ومصطلحات الفنون والعلوم المختلفة [2].

وتبقى القصيدة الحديثة على تنوع أشكال انفتاحها منجزا فنيا لا يتأثث جماله ولا فاعليته إلا في إطار اللغة ، ولذلك كان لزاما على الشاعر الحديث أن يجتهد في تنويع واستحداث وســائله الكتابية المعجمية والتصويرية والإيقاعية حتى تكون أقدر على تمثل أسباب الانفتاح .

وهكذا شهد المعجم الشعري الحديث تحولا كبيرا في البنى والتراكيب ، يتمظهر في مجافاة العرف اللغوي الموروث المتسم بالفخامة والمحترم للصرامة ، وتبني معجم شعري مغاير ومغامر، يخرق منطق الانتقاء ، لأن« شاعرية اللغة قد تكمن أحيانا فيما يبدو فظا وغيرشاعري ، وقد لا يكون من المغالاة الإشــارة إلى أن أكثر أنماط الكتابة اكتظاظا بالشعر ربما ذلك النمط من الأداء اللغوي الوعرالمشاكس ، البعيد عن التجــانس أحيانا ، لكنه ينبثق عن رؤيا شعرية تجعل من هذه الوعورة عنصرا أساسيا في فاعليتها »[3].

---

(1) علي جعفر العلاق ، الدلالة المرئية ، دار الشروق ، عمان ـ الأردن ، ط1 ، 2002 ، ص151

(2) ينظر: مصطفى السعدني ، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، (د ت) ، ص13

(3) علي جعفر العلاق ، في حداثة النص الشعري ، ص23

ويحتفي الشاعرالحديث كثيرا بصقل عدته التصويرية ، لكونها مرتكز التشخيص النافذ ، وتحظى التراكيب الاستعارية الاستبدالية الشمولية بحظ وافر من عنايته ، فهي لم تعد مجرد وسيلة بيـــانية توضح الخطاب وتجمله ، ولكنها « مفهوم ذو قوة معرفية يؤسسها الخطاب لأنها جزء من بنية تصورية تحدد طبيعة العلاقة بين الفرد وعالمه»[1] ، وقد أولى الشاعر الحديث في هذا الشأن عناية خاصة ومتميزة بالنسقين الرمزي والأسطوري ، وافتن في تطويعهما لبـــث نبض تجاربه .

وتتساوق العناية الفائقة للشاعر الحديث بمعجمه وصوره مع عنـــايته بتحديث أدواته الإيقاعية ، ومن أبرز مظاهر هذا التحديث الإيقاعي : الانتـــقال من نظام السطر إلى نظام الجملة الشعرية ، وتضاعف أهمية التدوير، والمزاوجة بين أنماط الإيقاع ، وتحرير القافية ...

ولئن تعذر الإلمام بمظاهر التحول الهائل الذي شهده النص الشعري الحديث في مستوياته المعجمية والتصويرية والإيقاعية ، فسيكون من الضرورة تجلية بعضها في أثناء الحديث عن أشكال الانفتاح الذي شهده النص الشعري الحديث ، وسعى إلى بلوغ آفاقه .

---

(1) سعيد الحنصالي ، الاستعارات والشعر العربي الحديث ، ص295

2 ــ انفتاح النص على النص

يثير هذا العنوان مسألة في غاية الأهمية ، إنها حضور التناص في النص الشعري الحديث بوصفه منفذا من منـــافذ انفتاح خطاب الذات على خطاب الآخر ، وتحوله من حيز التشابه المألوف إلى فضاء الاختلاف المفاجئ ، فلم يعد النص الشعري محض« حدث يحدث بشكل مثالي أو انعزالي أو فردي ، ولكنه أصبح نتاج تفاعل وتضاعف العديد من الخطابات الأدبية السالفة والمتزامنة»[1].

ويترسخ هذا التصور من خلال نزوع الشعراء إلى استلـــهام النصوص العربية وحتى الغربية قديمها وحديثها ، وكانت تحدوهم في أثناء ذلك عناية خاصة بالتراث العربي ، ورغبة شديدة في الاستفادة من ذخائر أعلاقه ، عبر الاحتفاء بالكتـــابة المنتجة التي لا تجترالنصوص اجترارا سكونيا ، و« لا تستدعي التجارب السابقـــة كلها في تراكم وتـــتابع ، وإنما تعيد بناءها وتنظيمها ، وإبراز بعض العناصر منها ، وإخفاء أخرى»[2]، وهذا ما يجعل الكتابة« قراءة نوعية لهذه النصوص بوعي خاص يتحكم في نســـق النص »[3].

الكتابة إذن هي المنوطة بجعل التنـــاص عامل انفـــتاح حاسم ، وهذا يعني أن« النص الشعري لا يقف وحيدا كنتاج فردي معزول ، بل يرتبط بالنصوص السابقة عليه بوشائج عميقة ، تجعل منها جزءا من حيوية النص الجديد ونسيجه وبنيته ، وهذا الارتباط بين النص الراهن والنصوص الأخرى يشكل شبكة من علاقـــات التناص أو التفاعل النصي ، الذي يؤكد انتماء النص لسلسلة من الثنائيات الفاعلة ، الأنا والآخر ، الحاضر والماضي ، الجسد والذاكرة »[4].

وهكذا تساعد النصوص الغـــائبة في أثناء التوظيف التحويلي على تأثيث نص جديد ومنفتح« لايسعى إلى إبرازالحقيقة وتمثيلها ، وإنما يسعى إلى نشر المعنى وتفجيره»[5]، وهذا ما يجعل المدلولات في حالة إرجاء متصل ، ويحول النص إلى بؤرة من الأسئلة الحائرة التي تجعل صنع الدلالة مرتهنا لزوما بتدخل القارئ من أجل تفعيل النشاط التأويلي .

وحتى تتضح فاعلية التناص في الانعطاف بالكتابة الشعرية الحديثة صوب مطاولة أفق الانفتاح ، والولوج في عالمه ، لامناص من المثال الذي يجلي المقال ، وسيتم في مجال التمثيل التطبيقي الاقتصار على التناص الشعري فحسب ، وذلك من باب إجرائي تقديري ، غايته توخي التركيز ، وتفادي وقوع الالتباس بين تداخل النصوص وتداخل الأنواع .

---

(1) جمال مباركي ، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر ، رابطة إبداع الثقافية ، الجزائر ، 2003 ، ص135

(2) محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، 1992 ، ص124

(3) محمد بنيس ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، دار التنوير ، بيروت ، ط2 ، 1985 ، ص252

(4) علي جعفر العلاق ، الدلالة المرئية ، ص52

(5) ميجان الرويلي وسعد البازعي ، دليل الناقد الأدبي ، ص183

وفيما يأتي تمثيل تناصي أول من قصيدة للشاعرة الفلسطينية فدوى طوقان بعنـــوان " لن أبكي"[1] :

على أبواب يافا يا أحبائي
وفي فوضى حطام الدار
بين الردم والشوك
وقفت وقلت للعينين : يا عينين
قفا نبك
على أطلال من رحلوا وفاتوها
تنادي من بناها الدار
وتنعي من بناها الدار
وأنّ القلب منسحقا
وقال القلب : ما فعلت
بك الأيام يا دار ؟
وأين القاطنون هنا
وهل جاءتك بعد النأي هل
جاءتك أخبار ؟
هنا كانوا
هنا حلموا
هنا رسموا
مشاريع الغد الآتي
فأين الحلم والآتي وأين همو
وأين همو ؟
ولم ينطق حطام الدار
ولم ينطق هناك سوى غيابهمو
وصمت الصمت والهجران
. . . . . .
وكان هناك جمع البوم والأشباح
غريب الوجه واليد واللسان وكان

---

(1) فدوى طوقان ، الديوان ، دار العودة ، بيروت ، ط1 ، 1978 ، ص511

يحوم في حواشيها
يمد أصوله فيها
وكان الآمر الناهي
وكان وكان ...
وغص القلب بالأحزان

في هذا المقطع تمزج الشاعرة بين الأنساق الغابرة والأنساق الراهنة باستخدام نسيج تناصي جلي يستحضر المقدمة الطللية الجاهلية ، ويرتد بالقارئ إلى زمن امرئ القيس والنابغة الذبياني ، حيث سقط اللوى ودار مية ، ومن شأن ذلك تفجير إيحـــاءات الحزن والتحسر والحنين والتيه التي ترتبط بهذه المقدمة القديمة ، مثلما ترتبط بتجربة الشاعرة الحديثة وما يترسب فيها من مرارة الواقع وفجائع الذات .

من هذا المنطلق كان من الطبيعي أن تتعلق بداية النص بجغرافيا المكان ، هذا الذي تحول إلى فوضى حطام وردم وشوك ، أي إلى أطلال كتلك التي بكاها الشاعر القديم ، وكان من الطبيعي أيضا أن تستوقف الشاعرة وتستبكي مثلما استوقف امرؤ القيس واستبكى خليليه في مطلع معلقته :

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل[1]

ولكن الشاعرة استوقفت واستبكت عينيـــها ، وهذا ما يكسب عبارة التناص " قفا نبك " أسى مضاعفا يتجاوز مجرد الإشارة إلى معنى الحزن المألوف .

ويبدو أن الجزء الأول من هذا المقطع خاضع لسيطرة بنية واحدة هي الفقد ، تمد أصولها في دواله كما هو موضح في هذا الشكل :

(1) امرؤ القيس ، الديوان ، دار صادر للطباعة والنشر ، بيروت ، 1980 ، ص167

وتمعن الشاعرة في إرساء بنيـــة الفقد من خلال توظيف الاستفهـــام التعجبي الذي يستغني بصمت الحيرة عن صوت الجواب ، وذلك في قولها (ما فعلت بك الأيام يا دار ؟) ، وفيه اتكاء جلي على بيت أبي نواس :

يا دار ما فعــلت بك الأيام ضامتك والأيام ليس تضام[1]

وقد أحسنت الشاعرة إذ أخرت صيغة النداء(يا دار) من موضع الصدارة إلى موضع القافــية ، فإن ذلك يزيد في حاجة القارئ إلى إطالة حرف المد ، ويزيد من ثم في قدرة التدليل على المكابدة المضنية ، كما أن تقديمها للفاعل (الأيام) على صيغة النـــداء يزيد في تبئيره وتحميله مسؤولية فعل الافقــد ، ولا تحمل الأيام في هذا السيـــاق دلالة معجمية بل دلالة رمزية ، تستوعب المعتدي الظالم ، مثلما تستوعب أتباعه من العملاء والمتخاذلين .

وتترسخ بنية الفقــد أيضا من خلال تتابع الأفعال الماضية (كانوا ، حلموا ، رسموا) التي تثير بنسقها التذكاري دلالة افتــقاد الحاضر ، كما تترسخ إيقاعيـــا بالإكثار من زحاف "العصب" الذي حول تفعيلة الوافر (مفاعلَتن) إلى (مفاعلْتن) ، وأعان على توافر حروف المد التي تيسر التعبيرعن انفعالات النفس وآلامها .

ويأتي الاستفهام المتعلق بالحلم والآتي مشخصا لافتقـــاد المستقبل وتبخر أحلامه ، وذلك ما يسوق إلى حالة من العجز وافتــقاد القدرة ، تجليها هيمنة الصمت بل صمت الصمت ، وليست النقاط المتتالية إلا ضربا من ضروب الإيحاء بهذا المنتهى المحزن ، ووجها آخرمن وجوه بنية الفــقد .

وفي الجزء الثاني من هذا المقطع تنعطف الشاعرة انعطافة حادة بانتقالها من بنية الفقــد أوالغياب إلى بنية الحضور، بيد أنه حضور مستــنكر مستغرب جعل القلب يغص بالأحزان ، وهذا ما يتــشخص شعريا باستخدام دوال موصولة بدلالات الشؤم والرعب (البوم والأشباح) ، وباعتماد الاستلهام التناصي لقول المتنبي من قصيدته في وصف شعب بوان :

ولــكن الفتى العــربي فيــها غريب الوجه واليــد واللسان[2]

وقد حول هذا التناص المجال الدلالي لعبارة (غريب الوجه واليد واللسان) من التعلق بغربة أبي الطيب الشاعرالعربي في بلاد أعجمية إلى إثارة غرابة الحاضر المتسلط في الواقع الفلسطيني.

وتترسخ بنية الحضورالبغيض من خلال استخدام الأفعال المضارعة الدالة على الاستمرار (يحوم ، يمد) والأسماء المعرفة بـــ (ال) (البوم ، الأشباح ، الوجه ، اليد ، اللسان ، الآمر، الناهي) التي تزيد في بيان سمة التموقع والتمكن ، وإذ تستخدم الشاعرة الفعل الماضي الناقص (كان) فإنها تحمله دلالة موضعية قاسية عوض دلالته الماضوية الهشة ، وبذلك تغدو بنية الحضور وجها آخر لبنية الفقد .

---

(1) أبو نواس ، الديوان ، تحقيق: أحمد عبد المجيد الغزالي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، 1973 ، ص407

(2) أبو الطيب المتنبي، الديوان ، دار صادر للطباعة والنشر ، بيروت ، 1980 ، ص231

ومثلما كان التناص مع بيت أبي الطيب عونا للشاعرة في التعبيرعن تجربتها ، وذلك بترهين دلالته والتحول بها من الغربة إلى الغرابة ، فإنه لم يخلع عنه ما تعلق به من ظلال عجائبية تتصل بجمال المكان وفتنـــته ، وتتحول بالقارئ من شعب بوان الساحر بجماله إلى فلسطين أرض النبوات وأرض التين والزيتون ، ولا شك أن عجائبية المكان تزيده نفـــاسة وتجعل فقـــده مأساة مضاعفة .

وفي سياق تناصي مختلف يقبل عبد الوهاب البياتي على استلهام نص من التراث الصوفي الفارسي في تشكيل مرثيته المهداة إلى روح الشاعر التركي ناظم حكمت ، ومما جاء فيها[1] :

أصغ إلى الناي يئن راويا
قال جلال الدين
النار في الناي
وفي لواعج المحب
والحزين
الناي يحكي عن طريق طافح بالدم
يحكي مثلما السنين

في هذا المقطع استثمار جلي لقصيدة " الناي"[2] للشاعرالصوفي الفارسي جلال الدين الرومي ، ومما ورد فيها :

استمع إلى الحكاية التي يحكيها الناي
عن الانفصال
منذ أن قطعت من أجمتي
أصدرت هذا الصوت النائح
وكل من فصل عن حبيب يفهم ما أقول
....
الناي نار ، وليس ريحا ، لتكن لا شيء

---

(1) عبد الوهاب البياتي ، الديوان ، مج1 ، دار العودة ، بيروت ، ط3 ، 1979 ، ص128
(2) كلمان باركس ، يد الشعر ، ترجمة: عيسى علي الكاعوب ، دار الفكر ، دمشق ، ط1 ، 1998 ، ص143

استمع إلى نار الحب التي داخلت
نغمات الناي ، كما داخل السكر والذهول
الخمرة

لقد توخى البياتي تهجير نص الرومي من سياقه الأصلي إلى سياق جديد يطوع المعطى الصوفي لخدمة الرؤيا الشعرية بكل ما فيها من مغايرة وفرادة ، وعلى هذا لم تعد دلالة الناي مشدودة إلى مقصديتها الأولى الموصولة بالوجد الصوفي ، حيث يثير صوت الناي النائح أشـــواق الروح إلى لقيا بارئها البر والنظر إلى وجهه الكريم ، بينما تذكر القصبة بالجسد الذي يحبس الروح داخل قفصه الترابي ويثقلها بأعباء الإخلاد إلى الأرض .

إن دلالة الناي في نص البياتي لا تنصرف إلى حيزها الصوفي القبلي بل إلى فضاء رؤيوي بعدي ، يثير وفرة من إمكانات التدليل التي تستمد ثراءها عبر تأثيثها لتجربة الشاعر بأبعادها المغايرة ، وهذا ما يهيئ للقارئ فرصة لمكاثرة مشاريع التأويل .

إن قول البياتي (النار في الناي) ليس مجرد تكرار مسطح لقول الرومي (الناي نار)، ولكنه استلهام يمسك بصورة الدال فقط ، بينما يرخي لمدلوله عنان الاختلاف والترهين ، فإذا كانت عبارة الرومي منصرفة إلى الدلالة على احتراق الروح في وهج الحنين إلى لقيا ربها الأعلى ، فإن عبارة البياتي تبرح رمزيتها الصوفية الأولى ، وتنعطف إلى رمزية رؤيوية ثورية تثمن احتراق الروح على طريق الكفاح الإنساني المحتفي بالتضحية ، وهذا ما يهدي إليه الحافز المساقي (الدم)[1].

وفي قصيدة أخرى عنوانها " موعد في المعرة " يتخذ البياتي من التناص مع دالية المعري المعروفة مسلكا لابتناء نص منفتح يبتعث كوامن آلامه وآماله الثورية ، ومما ورد في هذه القصيدة[2] :

صاح هذي أرضنا من ألف ألف تتنهد
وعليها النار والعشب
عليها يتجدد
صاح إنا
أبدا من عهد عاد نتغنى

---

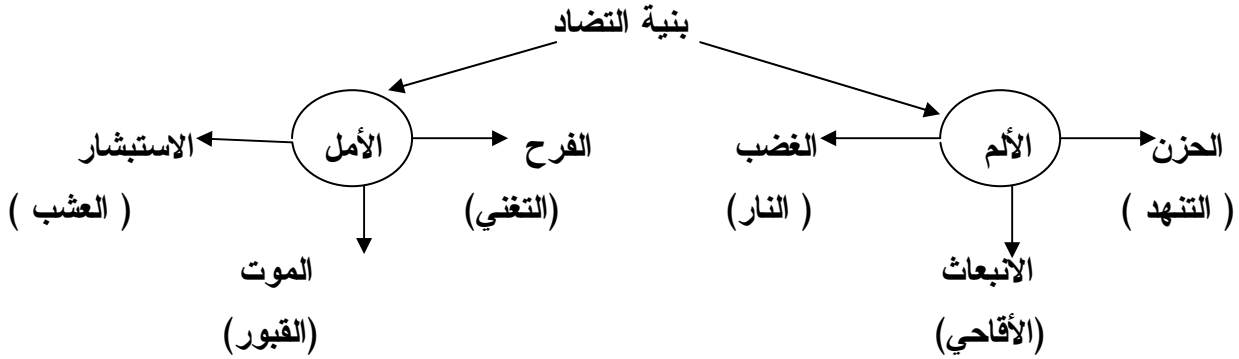
(1) ينظر: عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، دار العودة ودار الثقافة ، بيروت ، ط3 ،1981 ، ص221
(2) عبد الوهاب البياتي ، الديوان ، مج1 ، ص373

والأقاحي والقبور
تملأ الأرض ولكنا عليها نتلاقى
في عناق أو قصيدة

في هذا المقطع تناص جلي مع بيت أبي العلاء المعري :

صاح هذي قبورنا تملأ الرحـــــــــــــب فأين القبور من عهد عاد[1]

وقد أسهم هذا التناص في تجسيد رؤيا البياتي لانعطافه ببيت أبي العلاء من دلالته البدئية الغائمة بالتشاؤم والسوداوية إلى فضاء رحب من الدلالات ، تكتسب ثراءها من بنية التضاد التي تصل بين المشتجر من الدوال كما هو موضح في الشكل الآتي :



لقد استطاع البياتي تكييف النص الغائب بما يتوافق مع فرادة تجربته واختلافها عن تجربة المعري ، وذلك بتحرير مجاله الدلالي ، والتحول به من سكون الأحادية إلى اشتجار التعدد ، حيث يتجاور التناظر بين دلالات الثورة وآلامها التي تثيرها دوال (النار والتنهد والقبور) ودلالات النصر وآماله التي تبتعثها دوال (العشب والغناء والأقاحي) .

وفي تنويع تناصي مغاير توجه بعض الشعراء العرب تلقاء تمثل نصوص من الشعر الغربي الحديث وتطويعها لابتكار منجزات شعرية منفتحة ، ومن الأمثلة الناضجة التي تترجم هذا التوجه باقتدار قصيدة " أنشـــودة المطر" للسيـــاب ، وقد جاء في مفتـــتحها[2]:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

---

(1) أبو العلاء المعري ، سقط الزند ، دار صادر ، بيروت ، 1980 ، ص83

(2) بدر شاكر السياب ، الديوان ، دار العودة ، بيروت ، ط1 ، 1971 ، ص474

عيناك حين تبسمان تورق الكروم
وترقص الأضواء كالأقمار في نهر
يرجه المجداف وهنا ساعة السحر
كأنما تنبض في غوريهما النجوم

إن بداية هذا المقطع تنساب انسيابا هادئا حالما أقرب إلى همس المناجاة ، ويرجع ذلك إلى استخدام الجملة الاسمية (عيناك غابتا نخيل) ، فهي ترخي سدول السكون الساجي لخلوها من الفعل المثير للحركة كما يرجع أيضا إلى انتـــقاء دال مكاني (غابتا نخيل) وآخر زماني (وقت السحر) يرسيان شعورا عميقا بالهدوء والسكينة .

ولا يستمر النص على هذه الوتيرة إلا يسيرا ، فالأفعال المضارعة التي تتوالى بعد ذلك سرعان ما تتحول بالنص من ثقـــل السكون وثباته إلى خفة الحركة وتنوعها (تبسمان ، تورق ، ترقص ، يرجه ، تنبض) ، وبين ثقـــل السكون المنفتح على دلالات الحزن العدمي ، ونبض الحركة المنفتح على دلالات الابتهاج الابتعاثي ، يتبلور استيعاب السيـــاب للخطاب الشعري ذي الوجهة الأسطورية في قصيدة إليوت الشهيرة " الأرض الخراب " ، التي تبتدئ بقوله[1]:

أبريل أقسى الشهور
تتناسل فيه زهور الزنبق في الأرض الميتة
وتختلط الرغبة بالذكرى
وتنتفض الجذور الخاملة بمطر الربيع

هذا المقطع يبدأ أيضا بداية سكونية قارة ، ترسيها الجملة الافتتاحية الاسمية (أبريل أقسى الشهور) ، بيد أنه سرعان ما يتحول إلى الحركة والدبيب من خلال الحضور القوي للأفعال المضارعة (تتناسل ، تختلط ، تنتفض) التي تبتعث من جهة الزمن دلالة ترهين الحدث واستمرارية أثره ، ومن جهة الصيغة (تتفاعل ، تفتعل) دلالة الحركة الدينامية .

وفي غمرة لقـــيا الشتيـــتين (موت الأرض/ تناسل الزهور) ، (الذكرى/ الرغبة) ، (خمول الجذور/ الانتفاض بمطر الربيع) تمتد هالات الأساطير المحتفية بتحولات الخصب والولادة ، وقد اعتد السيـــاب لهذه التحولات متكأ في قصيدته ، ولكن ذلك لا يعني أن التناص الإليوتي الماثل في أنشودة المطر مؤثث

---

(1) رمضان الصباغ ، في نقد الشعر العربي المعاصر ، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية ، ط1 ، 1998 ، ص351

وفق الاجترار الرتيب ، فالسياب لم يكرر نص إليوت ، ولكنه استــثمر أصداء الاحتفاء بالتحول الطبيعي، ونفذ من خلالها إلى بلورة رؤياه الشعرية الخاصة التي تختلف لزوما عن رؤيا إليوت لاختلاف حوافز ومبتغيات تشكلها .

وعلى هذا تكتسب قصيدة السياب فرادتها من مغايرتها المساقية لمعطيات النص الغائب ، ومن تعلقها بملابسات الأوضاع في العراق ، وذلك باعتماد شعرية تتوخى الإيماء الذي يضاعف قدرات التدليل لا الإنباء الذي يوهنـــها ، فالخطاب في قوله (عيناك) لاينصرف إلى ذات معلومة ، ولا ينتج دلالة منتهية ، ولكنه يحفز بانديا حه الرمزي مخيلة القارئ على استيعاب دلالات كثيرة محتملة ، توفرها فسحة الإمكان وتتمازج في أثنائها طيوب الحب وأنداء الأمومة وأصداء القرية (جيكور) وأرزاء الوطن (العراق) ، وتتقاطع في دائرتها رغبة الميلاد ورهبة الموت ، فالعينان « الغابتان أوالشرفتان اللتان يتجسد فيهما بعد الروعة والجمال إبان الأصيل آفلتان مطبقتان ، لأن ضوء الحيـــاة المتجسد في القمر ناء عنهما ، فغياب القمر ومن ثم المطر غياب لبعد الحيـــاة الكامل »[1].

(1) مصطفى السعدني ، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث ، ص73

3 ــ انفتاح النص على النوع (الأدبي)

يثيرهذا العنوان مسألة تداخل الأجناس الأدبية ، حيث إنها لم تعد تحتفظ بالحدود الصارمة المعهودة التي تفصل بينها ، ولذلك« لم يعد الشعر مثلا جنسا نقيا نقاء مطلقا يمتنع على الأجناس الأخرى اختراقه، أوالتغلغل ضمن حدوده الخاصة به ، لقد تداخلت الغدران المتباعدة ، وخفت إلى حد بعيد كثافة القشرة الأرضية التي كانت تفصل بينها ، وتجعل تماسها صعبا»[1].

هذا الانفتاح النوعي مكن أجناس الأدب المختلفة من استعارة مزايا بعضها ، والاستفـــادة منها في تفعيل الأداء الفني ، ولكن ذلك« لا يلغي هوية هذه الأجناس ، أويربك انتماء أي منها إلى فضاء متميز، بل هوعلى العكس من ذلك ينمي حيوية كل منها ، ويوسع من مداه دون أن يخرجه من دائرته الخاصة ، أو يلحق الأذى بخصائصه التي تشكل جوهره أوطبيعته الشاملة »[2].

من هذا المنطلق كان انفتاح النص الشعري الحديث على فنـــون النثرعامة ، وألوان السرد القصصي والحوار المسرحي خاصة ، من أهم منـــافذ تعزيز ديناميكيته الفنية والجمالية ، حيث إنه أعان فعليا على التخفف من سيطرة الوقع الغنائي المشدود إلى الرومنسية ، وانعطف بالقصيدة من الانفعال الشعوري إلى الفعل الرؤيوي ارتكازا على ما يوفره السرد بسهولته الممتنعة من فرص جمة لتورية الدلالة ، وما يتيحه الحوار من تصعيد درامي تغذيه علائق الاختلاف والتناقض .

وحتى يتيسر تمثل هذا المنحى المنفتح ، ويستبيـــن الأثر الدينامي لتداخل الأجناس الأدبية في تعزيز القدرات الأدائية للنص الشعري الحديث ، والانتقال به من طابعه الغنائي القار إلى طابع رؤيوي تحولي، لابد من مجاوزة عتبة التنظير إلى ميدان التطبيق ، وذلك بانتقاء نماذج مقترحة تهيأ لها التوظيف المتقن لتقنيات القص والحوار.

وتعد قصيدة " شنق زهران "[3] لصلاح عبد الصبور من النماذج الباكرة لاستثمار النسق السردي في بلورة المبتغى الشعري ، ومما جاء فيها :

كان زهران غلاما
أمه سمراء والأب مولد
وبعينيه وسامه
وعلى الصدغ حمامه
وعلى الزند أبو زيد سلامه

---

(1)علي جعفر العلاق ، الدلالة المرئية ، ص149

(2)المرجع نفسه ، ص155

(3) صلاح عبد الصبور ، الديوان ، دار العودة ، بيروت ، ط4 ، 1983 ، ص18 ــ22

ممسكا سيفا ، وتحت السيف نبش كالكتابه
اسم قريه
" دنشواي "
شب زهران قويا
ونقيا
يطأ الأرض خفيفا
وأليفا
كان ضحاكا ولوعا بالغناء
وسماع الشعر في ليل الشتاء
ونمت في قلب زهران زهيره
ساقها خضراء من ماء الحياه
تاجها أحمر كالنار التي تصنع قبله
حينما مر بظهر السوق يوما

ذات يوم ...
مر زهران بظهر السوق يوما
واشترى شالا منمنم
ومشى يختال عجبا ، مثل تركي معمم
ويجيل الطرف ... ما أحلى الشباب
عندما يصنع حبا
عندما يجهد أن يصطاد قلبا

كان يا ما كان أن زفت لزهران جميله
كان يا ما كان أن أنجب زهران غلاما ... وغلاما
كان يا ما كان أن مرت لياليه الطويله
ونمت في قلب زهران شجيره
ساقها سوداء من طين الحياه
فرعها أحمر كالنار التي تحرق حقلا
عندما مر بظهر السوق يوما

ذات يوم
مر زهران بظهر السوق يوما
ورأى النار التي تحرق حقلا
ورأى النار التي تصرع طفلا
كان زهران صديقا للحياه
ورأى النيران تجتاح الحياه
مد زهران إلى الأنجم كفا
ودعا يسأل لطفا
ربما ... سورة حقد في الدماء
ربما استعدى على النار السماء

وضع النطع على السكة والغيلان جاؤوا
وأتى السياف مسرور وأعداء الحياة
صنعوا الموت لأحباب الحياه
وتدلى رأس زهران الوديع

قريتي من يومها لم تأتدم إلا الدموع
قريتي من يومها تأوي إلى الركن الصديع
قريتي من يومها تخشى الحياه
كان زهران صديقا للحياه
مات زهران وعيناه حياه
فلماذا قريتي تخشى الحياه ... ؟

هذه القصيدة بنيت بناء سرديا قصصيا من خلال لغة بسيطة ترابية ، بيد أنها لماحة نافذة ، تومئ إلى المعنى من وراء حجاب ، أوهي تنقل الإحساس بالمعنى لا المعنى في حد ذاته ، وهذا ما يحول القصيدة إلى توتر رسالي مشفر لا ينكفئ على دلالة منغلقة .

ويمثل السرد العمود الفقري لهذه القصيدة / الحكاية ، فاعتمادا عليه تناغمت عناصر بنائها القصصي (التمهيد ، الحوادث ، العقدة ، الحل) ضمن حبكة منسجمة مضيئة لتجربة الشاعر، وكان السرد التمهيدي في اعتنائه بالتقاط التفاصيل المشهدية المتنوعة (اسم بطل الحكاية / أصله / ملامحه / اسم قريته / صفاته الجسدية والنفسية) أشبه بلقطات السينما ، وذلك لاعتماده على« صور تمتلئ بالحركة في المكان

والزمان ، وهذه اللقطات السينمائية إنما تعبر بدقة عن " زهران "، وترسم لوحة مليئة بالحركة عن داخل وخارج " زهران "»[1]، وتوالت الحوادث بعد ذلك تباعا من الشباب والحب إلى الزواج والإنجاب ، وقد حاول الشاعر من وراء توظيف عبارة " كان يا ما كان " اجتلاب عجائبية التراث الحكائي الشعبي ، كما أنه تخذها مطية لتسريع وتيرة الحوادث ، وتفـــادي السقوط في الحشو ، وتيسير بلوغ العقدة التي تبدأ في التشكل حينما يفتح زهران البريء عينـــيه على نار الظلم التي تحرق الحقول وتقتل الأطفال دون شفقة ، وتبلغ ذروتها حين ينعقد في نفســـه موقف الإنكار والرفض وصون الشرف ، وتنتهي القصيدة / الحكاية بشنق زهران ، وركون الناس إلى التوجس والحزن .

ويمكن تذليل استيعاب التشفير السيميائي الذي يولده التأثيث السردي في هذا المنجز الشعري الحديث عبر المقاربة التحليلية الآتية :

ــ " زهران" : ليس اسما لشخص محدد ، ولكنه رمز ثري تنفسح دلالته المنفتحة لكل البسطاء الشرفاء الأحرار ، وهذا ما تسهم قرائن اللفظ والمساق الآتية في إضاءته :

1 ــ لفظ " زهران " : إن تعلق اشتقـــاقه بالزهر والإزهار، وما يثيره ذلك في مخيلة القارئ من إيحاءات الشذى والندى والرقة والجمال ، كل أولئك يبتعث رمزيا دلالات الطيبة والبساطة والفطرة .

2 ــ وشم " الحمامة " : ترتبط " الحمامة " تلقـــائيا في ذاكرة المتلقي بدلالات المسالمة والوداعة ، وانتباذ فظاظة الاعتداء .

3 ــ وشم " أبي زيد " : يثير اسم أبي زيد الهلالي أيقونيا ما تختزنه الذاكرة الشعبية من حكايات مفعمة بدلالات الفتوة والشجاعة والإباء .

4 ــ" دنشواي " : هو اسم لقرية مصرية ، بيد أن المساق النصي المحتفي بالوطنية حوله إلى رمز منفتح تنفسح دلالته لمصر كلها ولكل موطن مقموع مستلب الحرية .

وفي كل هذا لا تستمد شعرية النص بلاغتها من جزالة اللغة ، ولا من تسامي الصورة ، وإنما تستمدها من تعلقها بالبريء والفطري ، ومما توخاه الشاعر في أسلوبه من « القصد والإيماء إلى بطولة ساذجة تختلط بالأساطير والمعجزات ، وضرب من الصفاء الخيالي يهفو إلى الخير والثمر والانطلاق ، ويحب الشجاعة الوهمية والكرم النفسي في إطار من الفطرة التي تجل الكتابة والقدرة عليها ، ولم يكن لفظ " دنشواي " إلا ملتقى هذه الصفات المتباينة المؤتلفة»[2].

5 ــ" زهيرة "هي و" زهران" من المصدر الاشتقاقي نفسه ، وفي ذلك إيحـــاء بالتعالق الدلالي الماثل بينهما ، وهو يحمل على أكثر من محمل ، فزهيرة هي الأنثى الحبيبة من منظور تعلقها المساقي بزهران

---

(1) رمضان الصباغ ، في نقد الشعر العربي المعاصر ، ص322

(2) مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، دار الأندلس ، بيروت ، ط3 ، 1983 ، ص201

المحب وكذا زهران الزوج ، وهي البلاد الطيبة أيضا لاعتماد السياق على دوال ترابية مرتبطة بالأرض (ساقها خضراء ، ماء الحياة ، تاجها أحمر) .

6 ــ " شجــيرة ": تختلف عن " زهيرة " في اتصال دلالتها بالغلظة واليبوسة عوض الرقة والنعومة ، كما أن انضواءها ضمن سيــاق من الدكنة والوحل والحريق تفرزه حوافز نصية عدة (ساقها سوداء ، طين الحياة ، النار التي تحرق) يثير في مخيلة القارئ دلالات الرفض والإنكار ومقت أعداء الحياة ، ويعطيها« معنى" الرؤيا " المبهمة التي علقت بقلم سليم يقبل على حدث جسيم ، ومن ثم يستعلي الفهم الفني على الضرورة المنطقية»[1].

7 ــ " شنق زهران " : هو حدث النهاية وعنوان القصيدة في آن واحد ، ومن الملفت في تركيبه جمعه بين لفظين متباينين دلاليا ، ففي حين يحمل الأول دلالة عدمية يحمل الثاني دلالة ابتعاثية ، وبذلك يتحول حدث " شنق زهران " إلى رمز ملفت يحض على استشعار دلالات البطولة الحقة التي تستسهل التضحية وتستعذبها إباء للضيم وتعــلقا بالحرية ، وينكر من وراء حجاب على المستسلمين الصامتين ركونهم إلى دموع الضعفاء وخوف الجبناء ، لأن الحرية أغلى من الحياة .

يمكن القول إذن إن ما يتوثب في قصيدة " شنق زهران" من قوى التدليل متعلق أساسا بقوامها السردي الذي يمتزج « بتصورات واقعية قريبة لا تصورات محلقة ، تعتمد في قوتها على شيء من الإبهام وإشاعة الحزن الغامض»[2]، وهو متعلق أيضا بابتناء شمولي لاجزئي للصورة التي « يراد لها أن تهبنا جوا أسطوريا يعتمد على تخييل المصادفة ، وإفاضة لون من الحلم الذي لا تتضح فيه الدلالات المباشرة ، وربما لا تتعلق أجزاؤه فيما بينها تعلقا سافرا »[3].

وفي سيــاق آخر لانفتاح النص الشعري الحديث على أنواع الأدب تتواتر قصائد عديدة للشاعر أمل دنــقل جامعة بين النسقين السردي القصصي والحواري المسرحي ، ومن أمثلتها قصيدته " مقابلة خاصة مع ابن نوح"[4] التي تيسر لحوافز الانفتاح أن تشرئب فيها ، لما اشتملت عليه من التمثل المتقن للكفاءات السردية والدرامية ، وحتى يسهل بلوغ هذا الأفق يحسن إيراد نص القصيدة كاملا :

جاء طوفان نوح

المدينة تغرق شيئا فشيئا

تفر العصافير

---

(1) المرجع السابق ، ص199

(2) المرجع نفسه ، ص199

(3) المرجع نفسه ، ص199

(4) أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص423 ـ 426

والماء يعلو

على درجات البيوت ــ الحوانيت ــ مبنى البريد ــ البنوك ــ التماثيل

(أجدادنا الخالدين) ــ المعابد ــ أجولة القمح ــ مستشفيات الولادة ــ بوابة السجن ــ دار الولاية ــ

أروقة الثكنات الحصينة

العصافير تجلو ..

رويدا ..

رويدا ..

ويطفو الإوز على الماء ،

يطفو الأثاث ..

ولعبة طفل ..

وشهقة أم حزينه

الصبايا يلوحن فوق السطوح !

جاء طوفان نوح

هاهم " الحكماء " يفرون نحو السفينة ــ

المغنون ــ سائس خيل الأمير ــ المرابون ــ

قاضي القضاة

(.. و مملوكه !) ــ

حامل السيف ــ راقصة المعبد

(ابتهجت عندما انتشلت شعرها المستعار)

جباة الضرائب ــ مستوردو شحنات السلاح ــ

عشيق الأميرة في سمته الأنثوي الصبوح !

جاء طوفان نوح

هاهم الجبناء يفرون نحو السفينة

بينما كنت

وكان شباب المدينه

يلجمون جواد المياه الجموح

ينقلون المياه على الكتفين

ويستبقون الزمن

يبتنون سدود الحجارة

علهم ينقذون مهاد الصبا والحضارة

علهم ينقذون .. الوطن !

صاح بي سيد الفلك ــ قبل حلول

السكينه :

" انج من بلد .. لم تعد فيه روح "

قلت :

طوبى لمن طعموا خبزه ..

في الزمان الحسن

وأداروا له الظهر

يوم المحن !

ولنا المجد نحن الذين وقفنا

(وقد طمس الله أسماءنا !)

نتحدى الدمار ..

ونأوي إلى جبل لا يموت

(يسمونه الشعب !)

نأبى الفرار..

ونأبى النزوح !

... ...

... ...

... ...

كان قلبي الذي نسجته الجروح

كان قلبي الذي لعنته الشروح

يرقد ــ الآن ــ فوق بقايا المدينه

وردة من عطن

هادئا ..

بعد أن قال " لا " للسفينة

وأحب الوطن !

يمكن تمثل انفتاح هذا المنجز الشعري المستثمر لكفاءات النسقين السردي والحواري في أكثر من مفصل ، ولعل أهم مفاصل انفتاحه :

أ ــ التداخل الزمني (ترهين الماضوي) :

يبتدئ نص دنقل بجملة فعلية ماضوية مشيرة إلى تاريخية الحدث المستحضر (جاء طوفان نوح) ، ولكن الشاعر سرعان ما يرهن بعد ذلك زمن الأفعال بانعطافه من الماضي إلى المضارع (تغرق ، تفر، يعلو، تجلو، يطفو، يلوحن ، يفرون ، يلجمون ، ينقلون ... نأوي ، نأبى) ، كما أن طبيعة الأسماء والأمكنة تساوق فيها الراهن ـ وهو الأغلب ـ (مبنى البريد ، البنوك ، مستشفيات الولادة ، دارالولاية ، أروقة الثكنات ، شباب المدينة ، مهاد الصبا والحضارة ، الشعب) مع الماضوي (سائس خيل الأمير، قاضي القضاة ، المملوك ، حامل السيف ، راقصة المعبد ، عشيق الأميرة ، السفينة ..) ، وفي تركيب العنوان نفسه ترهين للماضوي ، وذلك باعتماد المزاوجة بين (مقابلة خاصة) وهي من صيغ التعبير الشائعة في لغة الصحافة والإعلام ، وشخصية (ابن نوح) المستحضرة من التاريخ البعيد .

هذا التداخل في الأزمنة يجلي استفادة الشاعر من تقنيات السرد القصصي والروائي ، كما أنه يكسب الأداء الشعري الديناميكية المبتغاة والمفضية إلى إضاءة تجربة الشاعر من منطلق المغايرة المربكة التي ينسجها سيـــاق الترهين من وراء حجاب ماضوي ، وبذلك يصبح الحدث التاريخي قناعا تتوارى خلفه ملابسات الواقع بمدها الطوفاني ، ويتم شحنه بقدرة تدليلية مستحدثة مفارقة ، تتعدد إزاء فسحتها إمكانات التخريج التأويلي .

ب ــ المفارقة الدلالية :

وردت قصة " طوفان نوح " في قوله تعالى من سورة هود : ﴿ **حتى إذا جآء أمرنا و فار التنور قلنا احمل فيها من كل زوجين اثنين و أهلك إلا من سبق عليه القول و من آمن و ما آمن معه إلا قليل** (40) **و قال اركبوا فيها بسم الله مجراها و مرساها إن ربي لغفور رحيم** (41) **و هي تجرى بهم في موج كالجبال و نادى نوح ابنه و كان في معزل يبنى اركب معنا ولا تكن مع الكفرين** (42) **قال سـأوى إلى جبل يعصمني من الماء قال لا عاصم اليوم من أمر الله إلا من رحم و حال بينهما الموج فكان من المغرقين** (43) **و قيل يا أرض ابلعي ماءك و يا سماء أقلعي وغيض الماء و قضي الأمر و استوت على الجودى و قيل بعدا للقوم الظالمين** (44) ﴾ [1] .

وابتنى الشاعر قصيدته على أساس تناصي مع أحداث هذه القصة القرآنية ، بيد أنه عدل بهذا التناص عن لزوم الألفة إلى اقتراف المفارقة ، واعتمد في ذلك على الانعطاف المفاجئ بالحدث التاريخي من بعد

---

(1) سورة هود ، الآيات : 40 ، 41 ، 42 ، 43 ، 44

التذكر إلى بعد الترهين ، حيث تواري أقنعته الماضوية هموم الحاضر وملابساته المغايرة ، ويفهم من هذا لزوما أن « الشاعر عند اختياره نصا معينا كنص مصدري إنما يختار هذا في إطار تجربته الشعرية والحياتية ، ووفقا لاعتبارات وشبكة علاقات معقدة »[1].

وعلى هذا كان التحول الدلالي من أبرز سمات انفتاح النص ، فمجافاة صورة الحدث الأولى من شأنها إرجاء حسم الدلالة ، وإرباك القارئ من خلال مجاوزة أفق انتظاره ، ولعل التحليل الآتي يجلي بعض زوايا التحول الدلالي التي يولدها المساق السردي في النص :

المحور الدال	دلالـــــة التـــوقـــع	دلالـــــة التـــحـــول
الطوفان	نجاة المؤمنين وهلاك الكافرين وبداية حياة جديدة	الغـــزو بمختـــلف أشكـــاله (السيـــاسي ، الاقتصادي ، الاجتماعي ، الثقافي ...)
الناجون من الطوفان	المؤمنون المصدقون	الجبناء المستسلمون للغزو أو الموالون له حفاظا على جـــاه ، أو طمعا في مـــال ، وذلك ما تعكسه الدوال المرتبطة بالسلطة أوالمصلحة (الحكماء ، المغنون ، سائس خيل الأمير ، المرابون ، قاضي القضاة ، حامـــل السيف ، راقصة المعبد ، جـــباة الضرائب ، مستوردو شحنات السلاح ..)
ابن نوح	الكفر وإباء ركوب السفينة (الرفض الاعتقادي السلبي)	مواجـــهة الغزو وإباء التبعية (الرفض الرؤيوي الإيجابي) ، وهذا ما تهدي إليه حوافزالمساق المنتقدة للناجين من الطوفان (الغزو) ، والممجـــدة للواقفين في وجهه صونا للوطن

ج ــ درامية الواقع والموقف :

تبتـــدئ القصيدة بإرساء غلـــبة الأمر الواقع (الطوفان ـ الغزو) ، ويتجلى ذلك في تمديد مساحة الوصف الخارجي المتعلق بأشياء الحياة المختلفة التي غمرها الطوفان (الماء يعلو على درجات البيوت،

(1) رمضان الصباغ ، في نقد الشعر العربي المعاصر ، ص339

الحوانيت ، مبنى البريد ...إلخ) ، وقد تخذ الشاعر من هذا التفعيل الحركي الخارجي متكأ لإثارة التوتر الداخلي النفسي المرتبط بموقــف الرفض والمواجهة ، كما استصحب الأداء الحواري بغية توفير الحس الدرامي ، وتشخيص الصدام الحاد بين الواقع والموقف ، واقع الهزيمة الذي يمثله الناجون نجاة صغار لا نجاة بطولة (انج من بلد .. لم تعد فيه روح) ، وموقف المواجهة والصمود الذي يشخصه خطاب الذات التي وردت مفردة تارة (قلت) وجمعا تارة أخرى (لنا ، نحن ، وقفنا ، نتحدى ، نأبى ...) لتعبر عن كونها موقفا ثابــتا لا شخصا زائلا .

واتصل الشرخ الماثل بين الواقع والموقف حتى نهاية القصيدة ، ومن تجلياته الملفتة في فضاء الكتابة استخدام نقاط متتالية في ثلاثة أسطر متتابعة تترجم اجتياح الطوفان الطاغي الذي يأتي على كل شيء، واعتماد لغة المفارقة في قوله (وردة من عطن) حيث تومئ الوردة بعبقها وجمالها إلى تألق موقف المواجهة ، بينما يومئ العطن بسوء ريحه إلى خزي واقع الهزيمة والنكوص .

وفي نص لأحمد عبد المعطي حجازي بعنوان " أنا والمدينة "[1] ، وعبر نسق سردي ممتنع السهولة، تتحول أشياء المدينة وتعيناتها الظاهرة الطافية إلى رموز خصبة ، تسخو بالدلالات المستترة الغائصة، التي تعكس انكفاء الألفة في العلاقة النفسية بين الشاعر/ الإنسان والمدينة المعاصرة ، وانقلابها إلى حالة من الحزن القاسي ، وقد جاء في هذا النص :

هذا أنا
وهذه مدينتي
عند انتصاف الليل
رحابة الميدان ، والجدران تل
تبين ثم تختفي وراء تل
وريقة في الريح دارت ، ثم حطت ، ثم ضاعت في الدروب
ظل يذوب
يمتد ظل
وعين مصباح فضولي ممل
دست على شعاعه لما مررت
وجاش وجداني بمقطع حزين
بدأته ثم سكت
ــ من أنت يا .. من أنت ؟

---

(1) أحمد عبد المعطي حجازي ، الديوان ، دار العودة ، بيروت ، ط3 ، 1982 ، ص189

الحارس الغبي لا يعي حكايتي
لقد طردت اليوم
من غرفتي
وصرت ضائعا بدون اسم
هذا أنا
وهذه مدينتي !

في هذا النص الشعري مساوقة سردية تتكئ على نسق واقعي ، بيد أنها تشحن دواله بطاقة رمزية تحض القارئ على تجاوز أسطح المقول ، والنفاذ إلى أغوار اللامقول ، لأن الشاعر لا يهبنا المعنى مباشرة ، وإنما يهبنا الإحساس الغامض به ، وعلى ذلك فجميع أشياء المدينة وتعيناتها الظاهرة ليست إلا استراتيجية فنية توفر للشاعر مسارب الإيحاء بغيابات معاناته ، وتنزاح بالنص من صرامة لغة التعيين إلى مرونة لغة التضمين [1].

ويمكن عبر التحليل الآتي لمفاصل النص المحورية مقاربة تأثيثه الشعري الذي يحقق غاية انفتاحه بما يرتكز عليه من مساق سردي :

ـ (هذا أنا / وهذه مدينتي) : استخدام ضمير المتكلم" أنا " ـ وهو من الضمائرالمنفصلة ـ بعد اسم الإشارة "هذا " الذي يدل على تعيين ذات المشار إليه دون غيره ، ثم الفصل بين الشاعر والمدينة عبر انفصال السطرين الأولين ، حتى وإن جمعتهما " واو العطف " ظاهريا ، كل ذلك تساوق سرديا ليومئ إلى الانفصال الروحي للشاعر عن المدينة المعاصرة رغم حضوره الجسدي فيها ، وما يستصحبه هذا الانفصال من شعور ممض بالانفراد والوحشة .

ـ (انتصاف الليل) : عدل المساق بهذا الزمان عن دلالته المعتادة " الراحة والسكون" إلى دلالة مضادة " القلق والأرق" ، وفي ذلك حض على استشعار قسوة المعاناة في المدينة .

ـ (رحابة الميدان) : تركيب إضافي يزاوج بين لفظين موصولين بمعنى الاتساع ، والاتساع هنا يحفزعلى استشعار دلالات الضياع والتيه ، وغياب معالم الاهتداء وأسباب التبصر .

ـ (الجدران تل) : في المدينة حضور جم متكاثر للجدران التي تشبه التلال من جهة ارتفاعها وتراصها ، وليست هذه الجدران أو التلال التي تؤثث الواقع الإسمنتي القاسي للمدينة المعاصرة إلا رمزا يبتعث في مخيلة القارئ دلالات امتداد منطق المادة ، وانحسار قيم الروح ، والإحساس الطاغي بافتقاد الأنسنة في مدينة الأشياء .

---

(1) جيزيل فالانسي ، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ، ترجمة: رضوان ظاظا ، عالم المعرفة ، الكويت ،1997 ، ص187

ـ (وريقة في الريح) : اعتماد صيغة التصغير في" وريقة " وارتباطها سياقيا بالريح وما ينتج عنها من حركة البعثرة ، كل ذلك تشخيص رمزي لما يختلج في نفس الشاعر من شعور حاد بالتفاهة والانسحاق والعجز في المدينة العاتية .

ـ (ظل يذوب / يمتد ظل) : الظل في سيرورة الانقباض والامتداد المتعاقبة يشي بدلالات النمطية والرتابة والتكرار القاسي لوتيرة المعاناة ، كما أنه يثير ببرودته دلالة افتــقاد دفء العلائق الإنسانية .

ـ (عين المصباح) : إن عين المصباح الذي داس الشاعرعلى شعاعه ليس إلا تمثيلا رمزيا لانسحاق النفس وألمها لافتــقاد أسباب أملها .

ـ (الحارس الغبي) : إن وصف الحارس بالغباء يزيد فتيل الأسى اشتعالا ، لما يثيره من الشعور الحاد بالمرارة ، فقد تحول الشاعر في واقع مدينته إلى مجرد رقم مهمل أو نكرة منسية أو شي تافه .

وقد استطاع الشاعر بهذا النسق الرمزي المتناغم أن يجمع بين الحقيقي وغير الحقيقي في آن واحد ، وأن ينفذ من خلال أشياء الواقع المرئي إلى هموم الواقع النفسي والفكري[1] ، فإذا بالجدران والوريقة والمصباح والحارس نوافذ وسجف رمزية ، تطل من مسامها أشجان العالم النفسي للشاعر .

وعبر تداعيات من الفعل السردي المحاصر بشجن الغناء ومرارة السخرية تؤثث "حالة حصار" [2] لمحمود درويش وجودها الشعري المنفتح الذي يتوخى تشتيت الدلالة من خلال احتراف لعبة المفارقة ، وليست لعبة المفارقة ترفا لغويا يلهو بالمفردات المتضادة ، ولكنها تشخيص ساخر للشرخ المهول بين الواقع والمثال ، الواقع المحاصر والمثال المصادر .

وليس الحصار في هذا المنجز الفني واحدا بل هو« حصارات متعددة ، منها ما يطوق العدو الذي يفرض الحصار من حيث هوعدو ، ومنها ما يطوق درويش نفسه من حيث هو شاعر ، ومنها ما يطوقنا نحن من حيث نحن قراء " يعرفون " درويش ، فيكون نص " حالة حصار" من هذه الناحية دعوة للتأمل في دلالات الحصار إذ تذرع الأصعدة كلها من الإنساني النضالي إلى الثقافي إلى الإبداعي»[3] .

جاء في المقطع الأول من " حالة حصار " :

هنا عند منحدرات التلال ، أمام الغروب
وفوهة الوقت
قرب بساتين مقطوعة الظل

---

(1) ينظر: عزالدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، ص151

(2) محمود درويش ، حالة حصار ، رياض الريس للكتب والنشر ، بيروت ، ط2 ، 2002 ، ص9

(3) سعد البازعي ، أبواب القصيدة ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء / بيروت ، ط1 ، 2004 ، ص57

نفعل ما يفعل السجناء
وما يفعل العاطلون عن العمل
نربي الأمل

تبتدئ الأسطر الأولى من هذا المقطع بلفيف من الصور المتتابعة والمتجانسة التي اشتركت مجتمعة في رسم أفق انتظار بل جرف منهار في وهدة الأسى وهاوية المعاناة ، والتحليل الآتي يجلي ذلك :

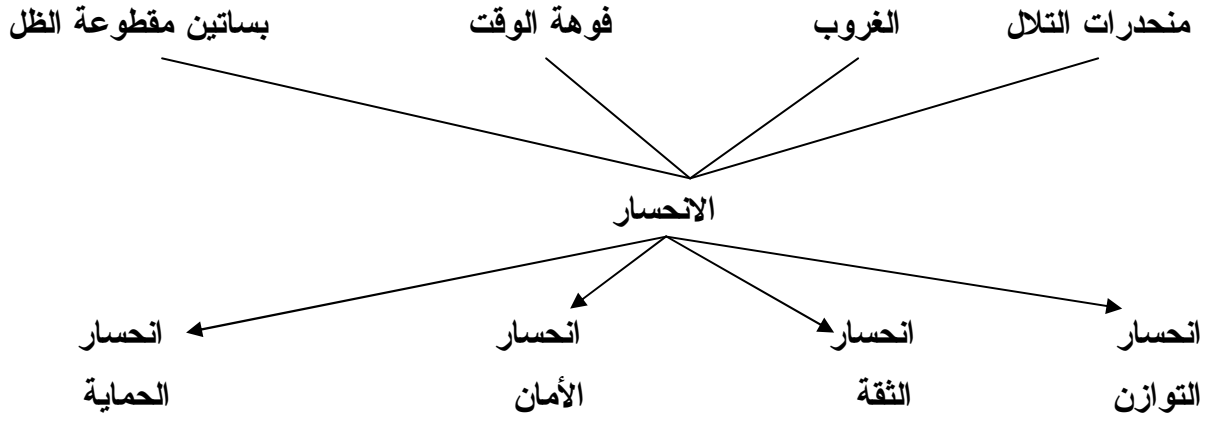
ـ منحدرات التلال : يثير " المنحدر" دلالات السقوط والتدحرج والانتكاس ، وتزداد حدة هذه الدلالات باعتماد صيغة الجمع (منحدرات) ، وتركيب الطباق الذي يزيد في مضاء المعنى من أثر مضايفته لضده (منحدرات / التلال)

ـ الغروب : يثير دلالات انحسار ضوء النهار بكل ما يحمله من إيحاءات الوضوح والثقة ، وانتشار عتمة الليل بكل ما تحمله من إيحاءات الغموض والتوجس .

ـ فوهة الوقت : تركيب استعاري يرنو إلى الوقت من خلال فوهة بندقية أو مدفع أو بركان ، وفي ذلك تشخيص بليغ لما يهدد الإنسان الفلسطيني الأعزل من خطر الغدر الصهيوني المسلح في كل لحظة من ليل أو نهار، كما أن هذا التركيب (فوهة الوقت) يجمع بين لفظين موصولين بدلالة الاتساع ، وفي ذلك حفز على استشعار الملل الذي يخيم على حياة المحاصرين بسبب الفراغ الذي يفرضه الحصار.

ـ بساتين مقطوعة الظل : تركيب مجازي يجلي دلالة التشويه الذي طال جمال فضاء المكان المحاصر، وعكر بهجة بهائه ، فانقطاع الظل ليس إلا عاقبة حتمية فرضها قطع الشجر بغية الاستيطان ، كما يمكن الانتقال بدلالة هذا التركيب من الواقع المكاني إلى الواقع النفسي ، فنفوس المحاصرين أيضا مقطوعة الظل ظل الشعور بالحماية والأمان .

إن هذه الصور تستمد تجانسها من جهة انتظامها في سلك انحساري واحد ربما استطاع توضيحه الشكل التقريبي الآتي :



هذا التجانس المتصل يعمد الشاعر في آخر المقطع إلى قطعه خارقا بذلك أفق انتظار القارئ ، فهو حين يحدثنا عن حال المحاصرين الذين يفعلون ما يفعل السجناء والعاطلون عن العمل يهيئنا لكي نتمثل تلقائيا صورة انحسارية أخرى تعبر عن شعور السجناء والعاطلين بالسأم ، وبحثهم عن كيفية تزجي أوقات فراغهم المديدة ، ولكنه يفاجئنا عقب ذلك بصورة مفارقة لسرب الصور الأولى ، إنها " تربية الأمل " ، وما أوسع الفارق بين ما هيأنا له ، وما انتهى بنا إليه .

ومع ذلك فإن حديث الشاعر عن تربية المحاصرين للأمل ليس إلا استجارة من الرمضاء بالنار ، إنه يزيد وطأة المعاناة تمكينا ، وذلك لاقتران التربية بطول الصبر ، وبعد شقة المبتغى ، وعلى هذا يبدو المربى " الأمل " أشبه بطفل صغير هش العظام ضعيف المناعة ، يصعب صونه تحت وطأة العلل التي تهدده وتتوعده .

وإذ تصبح تربية الأمل استمرارا لتأدية الألم ، تكون لعبة المفارقة في هذا المقطع قد دارت دورة كاملة يرتد فيها العود على البدء ، إنها دائرة الحصار الذي تعاود في أثنائه المعاناة صنع نفسها وتجديد طاقتها في كل آن .

4 ــ انفتاح النص على المعرفة (الفضاء الثقافي)

ما برحت شوارد الهاجس الرؤيوي تغري الشاعر الحديث بتنويع تقنيات كتابة القصيدة ، عساه بذلك يقتدرعلى استشراف دربها أو مباغتة سربها ، وعلى هذا فقد تجاوز انفتاح الكتابة الشعرية الحديثة حدود تداخل النصوص وتوالج الأنواع الأدبية ، وانداحت دائرة امتداده صوب الأفق المتنوع للفضاء الثقافي .

وقد كان للثقافة البصرية ـ بوجه خاص ـ الأثر الأبلغ في الوجهة الإبداعية للمنجز الشعري الحديث، ويتجلى بعض هذا الأثر في ميل الشعراء إلى استثمار تقنيات الفنون التشكيلية كفن الرسم ، والاستفـــادة من مهارات الإخراج السينمائي ، وهذا ما يجعل القصيدة أشبه باللوحة أو بلقطات الفيلم ، تكتسب بلاغتها من توزيع أشكالها وألوانها ، أوتركيب صورها ومقاطعها .

لقد تحول الشعر الحديث لتأثره ببلاغة الصورة في فنون التشكيل والإعلام من فن إنشادي موصول بالسماع أســـاسا إلى فن قرائي لاينفك عن إثارة البصر ، وتفعيل أثر الاشتغال الفضائي« باعتباره جزءا من عملية الإبداع ، لقد أصبح للفضاء النصي دور حـــاسم في الصدمة الأولى التي تحدث بين النص والقارئ ، كما بات يؤطر عملية التفاعل مع النصوص من بدايتها إلى نهايتها ، إنه في نهاية التحليل أحد العناصرالمهمة لبلاغة الكتابة المعاصرة »[1].

هذا التحول مكن الشاعر الحديث من ابتناء نصوص منفتحة تحتفي بالتوزيع البصري ابتغاء تورية الدلالة وتشتيتها ، وحضا للقارئ على التحول بوعيه القرائي من نشدان الفهم إلى استشعار متعة النص المكتوب ، وذلك بتوجيه انتباهه تلقـــاء طرائق التوزيع والتشكيل واستراتيجيات الحجب والتغييب .

ويتخذ احتفاء الكتابة الشعرية الحديثة بالتقنيات التشكيلية والطباعية مظاهر مختلفة ، لعل من أبرزها: التقطيع الخطي والتوزيع الطباعي أو لعبة البياض والسواد ، أما التقطيع الخطي فمن مبتغيات استخدامه « التنويع في الأداء وإبراز الإيقاع ، فضلا عن الإيحاء بمعان أخرى وراء بنية النص»[2] ، ويتم التقطيع الخطي باعتماد الفصل بين أصوات أو فونيمات الكلمة ، وذلك لإشباع حاجات نفسية وجمالية[3].

ومن أمثلة التقطيع الخطي ما أورده الشاعرالمغربي محمد بنيس في المقطع الأخير من نص شعري بعنوان " مستحيل " [4] :

لاشيء غير الصمت

في ولع

ليثبت مستحيل

---

(1) حميد لحمداني ، القراءة وتوليد الدلالة ، ص14 ــ 15

(2) مصطفى السعدني ، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث ، ص142

(3) ينظر: المرجع نفسه ، ص142

(4) محمد بنيس ، هبة الفراغ ، دار توبقال ، الدار البيضاء ، 1992 ، نقلا عن: سعيد الحنصالي ، الاستعارات والشعر العربي الحديث ، ص175

من

شقو

ق الموت

إن فصل حرف القاف من آخر كلمة " شقوق " عن بقية الأحرف ليس خطأ مطبعيا ، ولكنه تقطيع خطي تعمده الشاعر ابتغاء حفز القارئ على مساءلة النص واستبطانه ومعرفة مالا يقوله ، وفي التركيب الإضافي " شقو(ق) الموت " تشكيل استعاري يمزج الشاعر فيه بين بنية الموت المجردة وبنية شقو(ق) التي أضفى عليها التقطيع تمظهرا حسيا ، يدركه البصر قبل أن تتمثله البصيرة .

وقد أدت هذه الاستعارة في تعالقها مع المساق الذي وردت فيه إلى تفعيل قدرة النص على التدليل الملتبـــس الذي يقبل التأويل والتأويل المضاد ، كما هو موضح في المقاربة الآتية :

ـ (الصمت) : مثلما يومئ إلى ما يوافقه " سكون الموت " ، فإنه يومئ في الآن نفسه ـ ضمن سياق اقترانه بالولع ـ إلى ما يفارقه " الصوت " ، وهو هنا صوت الكلمة أو الشعر .

ـ (المستحيل) : مثلما يحمل دلالته الخام " عدم الإمكان " ، فإنه يقبل أيضا دلالة مضادة هي" التحول"، حيث إن الفعل " استحال " يمكن أن يرد بمعنى (تحول) ، و" التحول " ضرب من " الإمكان " .

ـ (شقوق الموت) : تركيب استعاري لا يهب القارئ معنى جاهزا ، ولكنه يهيئ له استشرافا رؤيويا ثريا ، تتزاوج فيه الأضداد ، وعلى ذلك فليست شقـــوق الموت إلا نوافـــذ للحياة ، تلك التي تحياها الكلمة أو القصيدة ، ولا تنتهي بموت الشاعر[1].

هذا عن التقطيع الخطي ، أما لعبة البياض والسواد فإنها إمكان طباعي أو فضائي حر يستهدف خرق المألوف البصري الذي ركن إليه القارئ في تقبله للنص الشعري التقليدي ، ويتم تنفيذ هذا الإمكان بتوفير انتشار تشكيلي منوع على مساحة الورقة يسهم في توزيع الدلالة بين سواد الكتابة وبياض الفراغ[2].

من هذا المنطلق لم يعد البياض في التجربة الشعرية الحديثة ذلك الفراغ العفوي المحايد الذي لا يشي بشيء ، وإنما أصبح بنية نصية بصرية يتوخاها الوعي حتى تدلي دلوها في إنتاج دلالة النص ، وتحويل الصمت إلى لغة دالة ومربكة ، تثير فضول القارئ ، وتحفزه على إعادة القراءة ومضاعفة التأويل.

وقفة البياض إذن أو مساحته ليست صمتا أبكما بريئا ، إنها « إعلان عن تفاعل الصمت مع الكلام ، وتفاعل البصري مع السمعي في بناء إيقاع النص»[3] ، وهذا ما يجعل تمثل التجربة الشعرية في القصائد

---

(1) ينظر: سعيد الحنصالي ، الاستعارات والشعر العربي الحديث ، ص187

(2) ينظر: محمد مفتاح ، دينامية النص ، المركز الثقافي العربي ، بيروت / الدار البيضاء ، 1987 ، ص76

(3) محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث ، ج3 ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ـ المغرب ، ط1 ، 1990 ، ص127

الحديثة مرهونا بمساءلة فراغاتها ، وحسن الإصغاء إلى حديث صمتها ، فالاهتمام إبان القراءة بمساحة السواد أو الفضاء اللغوي وحده لا يوفر تحقيق المقاربة الفاعلة التي تستكشف مجاهيل النص .

وتساوقا مع هذا التصور تغدو لعبة البياض والسواد سببا من أسباب انفتاح النص الشعري الحديث، حيث إنها تخرق أفق توقعات القارئ بما تستحدثه من توزيع بصري غير معتاد لفضاء النص وهندسته ، وذلك ما يسهم في مواراة الدلالة أو تشظيتها ، ويرهن إنتاجها باجتهاد القارئ في توليدها انطلاقا من المعالم التي يوفرها سواد النص وبياضه مجتمعين .

ومن أمثلة تفعيل الاشتغال الفضائي في المنجز الشعري الحديث المقطع الآتي للشاعر خليل حاوي من قصيدة مطولة بعنوان " وجوه السندباد "[1]:

خففوا الوطء
على أعصابنا يا عابرين
نحن ما متنا ، تعبنا
من ضباب وسخ
مهترئ الوجه ، مداجي
يتمطى أفعوانا ، أخطبوطا
وأحاجي
رحم الأرض ولا الجو اللعين
خففوا الوطء
على أعصابنا يا عابرين
نحن في عتمة قبو مطمئن
نمسح الحمى ، ونصحو ، ونغني
نتخفى ،
ونخفي العمر من درب السنين
خففوا الوطء
على أعصابنا يا عابرين

(1) خليل حاوي ، الأعمال الكاملة ، دار العودة ، بيروت ، ط1 ، 1972 ، ص67

يبدو البياض في هذا المقطع الشعري ذا غلبة جلية ، وهذا ما يجعل بصر القارئ حسيرا يراوح عمودا ضيقا من السواد ، فأطول الأسطر في النص لا يجاوز ثلاث تفعيلات من بحر الرمل (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن) ، وهنالك من الأسطر ما انبنى على تفعيلة واحدة يتيمة (وأحاجي / نتخفى) .

كما أن اعتماد نظام الجملة الشعرية كان سببا في الانعطاف من التوزيع الأفقي الذي تشرئب معه التفعيلات إلى التوزيع الدائري الذي يلوي أعناقها ، وينقلب بها إلى بدايات الأسطر من جديد في ارتباط إيقاعي متكئ على جمل مدورة ، من أمثلتها :

نحن ما متنا ، تعبنا

من ضباب وسخ

مهترئ الوجه مداجي

حيث تنتظم إيقاعيا على النحو الآتي :

فاعلاتن فاعلاتن

فاعلاتن فعلا

تن فعلاتن فعلاتن

ولا ينبثق هذا التراجع الواضح لمساحة السواد حيال مساحة البياض الممتدة من عفوية عابرة ، وإنما هو فعل واع يجعل الصمت شريكا للصوت في صناعة الدلالة ، وبذلك يصبح القارئ معنيا بمساءلة بياضات النص واستدرار دلالاتها .

ويبدو البياض الطاغي في نص خليل حاوي منسجما مع السواد في دلالاته ، وداعما له في إيماءاته ، فمساحة الكتابة مفعمة من بدايتها بنبرة علائية ، يجليها التناص الماثل في عبارة " خففوا الوطء " التي تجتلب بيت أبي العلاء المعري :

خفف الوطء ما أظن أديم الـــــــــــــأرض إلا من هذه الأجســـــاد [1]

كما تجليها دوال عديدة تبتعث جميعا دلالات التشاؤم والسخط ، وازدراء واقع الحياة ، وتجرع مرارة اللاجدوى وقسوتها (تعبنا ، ضباب وسخ ، مهترئ الوجه ، مداجي ، أفعوانا ، أخطبوطا ، أحاجي ، الوطء ، الجو اللعين ، الحمى) وما استحسان الموت الذي تسعى الدوال إلى تربيته في آخر هذا المقطع (عتمة قبو مطمئن/ نصحو/ نغني) إلا الوجه الآخر من العملة ذاتها أي استهجان واقع الحياة واستدباره ويبدو أن كل الدوال التي تنتمي إلى حقل التشاؤم والسوداوية ليست إلا عزفا على وتر الدال الأول منها (تعبنا) ذي البعد التذكاري ، حيث إنه سرعان ما يعود بالقارئ إلى بيت المعري :

تعــب كلها الحيـــاة ، فما أعـــــــجب إلا من راغب في ازديـــــاد [2]

---

(1) أبو العلاء المعري ، سقط الزند ، ص83

(2) المصدر نفسه ، ص83

وهكذا فإن امتداد البياض في هذا النص يبدو خيارا واعيا له بلاغته المنسجمة مع المعطى النصي الذي تمتد فيه دلالة اللاجدوى على حساب دلالة الجدوى ، وقد أراد الشاعر لهذه الدلالة أن تطل لا من خلال الكتابة فحسب ، بل من خلال الفراغ أيضا ، لذلك زهد الشاعر في الصوت فجعله حيزا ، ومال إلى الصمت فجعله فضاء .

وفي تشكيل آخر لامتدادات البياض والسواد يختط أدونيس المقطع الآتي[1]:

أعرف أن الطريق
لغة في شعوري ، لا في المكان
لغة في العروق وفي نبضها ، لغة في السريره
حيث تأتي المسافات من أول الروح موصولة بالبريق
بريق الفتوحات والكشف والعابرين
في التخوم الأخيره

إن قراءة بصرية أولى لهذا المقطع تمكن من ملاحظة الامتداد التصاعدي المتدرج لمساحة السواد في الأسطر الأربعة الأولى ، فمن ثلاث تفعيلات من بحر المتدارك أو الخبب (فاعلن أو فعلن) في السطر الأول إلى أربع في الثاني ، فســت في الثالث ، ثم سبع تفعيلات في السطر الرابع ، ولكن هذا الامتداد التصاعدي ينقلب في السطرين الأخيرين إلى ارتداد تنازلي ، حيث يتراجع عدد التفعيلات في السطر الخامس إلى خمس تفعيلات ، وفي السطر الأخير إلى تفعيلتين فقط .

وبهذا يشكل امتداد السواد عبر أسطر هذا المقطع الشعري ثم ارتداده ما يشبه المسار الدائري الملتف الذي تنقلب نهايته إلى بدايته ، بل تتحد بها ، وفي ذلك تشخيص بصري متساوق مع دلالات النص التي يبتعثها منظور رؤيوي للمكان ، لا ينطلق من تموضع في الواقع ، بل من تبرعم في الحلم أو الهــاجس يكسر باختراقات اللاشعور المنطق الواعي ، ويلج بالقارئ في عالم لغوي معلق ، يحتفي فيه الشاعر أساسا بتمركز اللغة والأنا ، ولا يخلع قيمة على دلالة ما إلا من جهة تغييبها .

وينغمر الشاعر وهو يؤثــث رؤياه للمكان في جــو إشراقي يجتلب من المتصوفة مواجيد المكاشفة والتوحد بانتقاء حقل من الدوال موصول بتلويحات صوفية ، تبتدئ سلوكها بالمعرفة العرفانية القائمة على الذوق (أعرف ، السريرة) ، ثم ترتقي إلى إشراقــة الروح (البريق) وتنتهي إلى أفــق الوصول (الفتوحات والكشف والعابرين ، التخوم الأخيرة) .

---

(1) أدونيس (علي أحمد سعيد) ، الأعمال الكاملة ، ج2 ، دار العودة ، بيروت ، ط4 ، 1985 ، ص223

ولا يعني هذا أن الشاعر يكـــابد تجربة المتصوفة من أهل الأحوال والمقامات ، ولكنه محض اجتهاد فني تخذه الشاعر منطلقا يعين على تعقب هواجس رؤيوية خاصة ، تتعلق بتأمل الوجود النفسي المبهم ، وتنقلب بالذات إلى تداعيات الحلم في محاولة لإثبات وجودها من خلال الاحتفاء بالتماعات لغة الشعر، وإحاطتها بكل ما للمكان من هالة واجتذاب .

وهذا ما تعاضد البياض والسواد في النص من أجل الإيماء إليه والإيحاء به ، فبدت الأسطر في تدرجها كأنها مقامات السالكين ، وكان توحد البداية بالنهاية شبيها بالفناء الصوفي أو التداخل الحلمي ، وعلى ذلك يبقى النص منفتحا صوتا وصمتا ، سوادا وبياضا ، ويبقى الإرجاء سمة دلالاته ، والدافع إلى إعادة قراءته .

ويمعن النص الشعري الحديث في إذكاء الإثارة البصرية ، وذلك باستلهام بعض تقنيات الإخراج السينمائي مثل اللقطة والمونتاج ... وغير ذلك ، أما اللقطة السينمائية فيتبدى أثرها في تحول النسق السردي ضمن النص الشعري إلى لغة مرئية شبيهة في كفاءة أدائها بعين الكاميرا ، وأمثلة الكتابة باللقطات كثيرة بسبب هيمنة ثقـــافة الصورة على شؤون حياتنا الحديثة ، وفي قصيدة " شنق زهران " السابقة تصوير لغوي سينمائي يعرض ملامح وصفات زهران الظاهرة والباطنة في هيـــئة لقطات سينمائية مفعمة بالحركة ، يبدأ الشاعر في أولاها مثلا « بتصوير العينين ثم الصدغ والحمامة المرسومة عليه ، ثم ينزل إلى الزند ، وينقل صورة أبي زيد الموشومة عليه وهو يملك السيف ، وتحت الوشم اسم دنشواي»[1].

وأما المونتاج فإنه تقنـــية سينمائية عاليـــة تعنى بالتوفيق بين اللقطات المتعددة ضمن توافر شروط ومنظورات معينة كالتناوب والتوازي[2] ، وتلك هي السمة الأساسية للسينما ، لأنها« لا تنقل واقعا معينا بطريقة موضوعية وطبيعية أو متصلة ، إنها تجزئ مقـــاطع ، وتعزل مستويـــات ، وتعيد تركيبها عبر مونتاج جديد ، إنها لا تعيد إنتـــاج الأشياء ، بل توجهها وتنظمها وتبنينها ، ولا تتخذ هذه العناصر معنى إلا في البنية الجديدة المحصل عليها عن طريق المونتاج »[3].

وابتغاء الاستفادة مما تتيحه تقنية المونتاج السينمائي من ثراء لإمكانات التركيب والتداخل والتوزيع ، عمدت بعض المنجزات الشعرية الحديثة إلى تمثلها وتحرير فاعليتها نصيا من أجل تمكين عين اللغة من

---

(1) رمضان الصباغ ، في نقد الشعر العربي المعاصر ، ص322

(2) ينظر: شجاع مسلم العاني ، قراءات في الأدب والنقد ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1999 ، ص67

(3) جوليا كريستيفا ، اللغة المرئية ، ترجمة: بن يونس عميروش ، مجلة علامات ، المغرب ، العدد6 ، 1996 ، وموقعها على الإنترنت : www. Said bengrad.free.fr/ al/ n6 /15.htm

الإبصار السينمائي كعين الكاميرا ، ومن أمثلة هذا المنحى قصيدة " ميتة عصرية " [1] لأمل دنقل ، وهي مؤلفة من ثلاثة أجزاء أو مقاطع ، تتصل فيما بينها وفق مونتاج سينمائي ، يكثف الثراء البصري للغة ، ويشحن صورها بالحركة زمانيا ومكانيا ، ومما جاء في المقطع الأول من هذه القصيدة :

فتح المذياع .. واستلقى !
وكان القدح الساخن ..
في وحدته المستغرقة
(.. يدخل الطيف الذي يهبط .. بغته
يسكت المذياع .. سكتة ...)
ــ (موجز الأنباء)
.. ألقت يده السيجارة المحترقه
صرت النافذه المنغلقه
.. ..
ظل في مقعده ..
سار الترام
وهو في مقعده
كلت ــ على الباب ــ يدا بائعة الخبز الصغيره
وهو في مقعده
كف فحيح الصمت في المذياع ،
وانساب " السلام "
وهو في مقعده ..
(موجز أنباء الصباح)
وهو في مقعده ..
في يده سيجارة ملتصقة
وعلى الحائط .. صورة ! !

---

(1) أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص 217 ـ 222

المقطع الأول في مجمله تشخيص لميتة ملفتة ، يشبه اللقطة السينمائية لما توافر فيه من « تقريب الشقة بين الصورة اللغوية والصورة المرئية ، إذ أمكن التغلب على العنصر الزماني نهائيا »[1] ، ولكن الشاعر لا يحدد موضوع هذه الميتة بوضوح ، وإنما يومئ إليه من خلال هالة اللغة السردية ذات السمت الفيلمي ، إنها ميتة تخرق بهالة الإيحاء نطاق التموقع الحاسم ، وتتحول إلى واقع رمزي يستثير دلالات كبت الحريات وتكميم الأصوات ، حين يصير الصوت والموت عدوا واحدا .

ويتخذ الشاعر من مشهد الصورة المعلقة على الحائط في نهاية المقطع الأول سببا للولوج في المقطع الثاني ، وفي ذلك استثمار جلي لتقنية المونتاج السينمائية ، ومما جاء في هذا المقطع :

ــ من ذلك الهائم في البرية ؟
ينام تحت الشجر الملتف والقناطر الخيريه ؟
ــ مولاي : هذا النيل ..
نيلنا القديم !
أين ترى يعمل .. أو يقيم ؟
ــ مولاي :
كنا صبية ننندس في ثيابه الصيفية
فكيف لا تذكره ؟
وهو الذي يذكر في المذياع والقصائد الشعريه
ــ هل كان قائدا ؟
ــ مولاي : ليس قائدا
لكنما السياح في الشتاء ذي الأقمصة
القصيرة الأكمام
يأتون كي يروه ..
آه ويصورونه .. بوجهه الباكي
وكوفيته القطنية
لكي يشهروا بنا
بالنظم الثورية
ــ تعال كي نودعه في ملجأ الأيتام

---

(1) عز الدين إسماعيل ، التفسير النفسي للأدب ، دار العودة ، بيروت ، ط4 ، 1981 ، ص73

ــ مولاي :

هكذا تحبه الصبايا .. والرعاة .. والأغنام

وأم كلثوم تغني له ..

في وصلتها الشهرية

ــ النيل !

أين يا ترى سمعت عنه قبل اليوم ؟!

... ...

ــ لابد أن يبرز لي أوراقه الشخصية

فهو صموت !

يصادق الرعاع ..

يهبط القرى ..

ويدخل البيوت ..

.. ..

أريد أن يبرز لي أوراقه الرسمية :

شهادة الميلاد .. والتطعيم .. والتأجيل

والموطن الأصلي .. والجنسية

.. حتى يمارس الحرية !

في المقطع الثاني الذي يناوب المقطع الأول ضمن تركيب سينمائي دقيق ينتقل الشاعر من السرد الفيلمي إلى الحوار المسرحي ، ويتخذه وسيلة لتمرير إيماءاته الساخرة ، وفضح التناقضات بين الواقع والمثال ، لما يتضمنه هذا الحوار من« المفارقة التي تترك في نفس القارئ إحساسا عميقا بالمرارة »[1]، وعلى هذا فظاهر هذا المقطع المنصرف إلى نهر النيل ليس إلا نســقا رمزيا يغذي اللامقول ، ويجتذب إليه القارئ من وراء حجاب المقول ، ولئن كان النيل مقولا ، فإن اللامقول منفتح على الواقع السياسي السلطوي الذي يقمع فيه الرأي الآخر ، ويكمم الصوت الحر ، وهذا ما تضافرت حوافز النص المساقية المقترنة بالرقابة (شهادة الميلاد والتطعيم والتأجيل والجنسية) بغية لفت انتباه القارئ إليه .

---

(1) فوزي عيسى ، تجليات الشعرية ، منشأة المعارف ، الإسكندرية (د ت) ، ص58

وعبر اعتماد منظور التوازي يتم تركيب المقطع الثالث الذي جاء فيه:

.. ويلقي المعلم مقطوعة الدرس
في نصف ساعه :
(ستبقى السنابل ..
وتبقى البلابل
تغرد في أرضنا .. في وداعه ..)
ويكتب كل الصغار بصدق وطاعه :
(ستبقى القنابل
وتبقى الرسائل
نبلغها أهلنا .. في بريد الإذاعه)

في المقطع الأخير ينتـــقل الشاعر فجأة إلى قاعة الدراسة ، وعبر بنية التضاد (السنابل ≠ القنابل ، تغريد البلابل ≠ تبليغ الرسائل) يفضح الشرخ بين مقطـــوعة الدرس المثالية التي يلقيها المعلم ، وتلك الواقعية التي يكتبها الصغار ، وينضوي هذا الانتـــقال المفاجئ ضمن منظور التوازي الذي يستخدم في تركيب اللقطات السينمائية ، وتتبدى الموازاة بين المقطعين الثالث والثاني في تضرر المعطى التربوي بملابسات الواقع السياسي ، وتكدر صفاء الأول بشوائب الثاني .

ولئن أبدى النص الشعري الحديث في سيرورة انفتاحه عناية فائقة باستثمار كفاءات الأداء البصري التشكيلي والطباعي والسينمائي ، فإن ذلك لم يمنع دوائر تجربته من الانديا‌ح تلقاء أشكال الثقافة الأخرى، ومنها الثقافة السمعية متمثلة خصوصا في فن الموسيقى بأدائه التنغيمي العالي.

ويتواتر هذا الملمح الثقافي بشكل خاص وملفت في مدونات محمود درويش الشعرية ، وتتبدى أهميته في معاضدة سائر عناصر الأداء الشعري ، وتأهيلها مجتمعة لتوفير بناء نصي منفتح يهز بجذع سكون القارئ حتى تتساقط ثمرات التأويل .

وابتغاء تجلية أثر الملمح الثقافي السمعي في ابتناء نصوص شعرية منفتحة ذات وفرة احتمالية متواترة ، هذه مقاربة تأويلية لمقطع منتقى من إحدى نصوص مجموعته الشعرية " لماذا تركت الحصان وحيدا " [1] ، ومما ورد فيه:

---

(1) محمود درويش ، لماذا تركت الحصان وحيدا ، دار رياض الريس للكتب والنشر ،بيروت ، ط1 ، 1995 ، ص139

جيتارتان ...
الماء يبكي ، والحصى ، والزعفران
والريح تبكي :
" لم يعد غدنا لنا ... "
والظل يبكي خلف هستيريا حصان
مسه وتر ، وضاق به المدى
بين المُدى والهاوية ،
فاختار قوس العنفوان

تتعدد في هذا النص مفاصل الأثر الثقافي السمعي ، بيد أنها تتواشج مجتمعة لتحقيق منجز منفتح تترامى في أثنائه البنى إلى جهات دلالية قصية ، ومن أهم هذه المفاصل :

1ــ الهاجس السمعي :

ينطلق الشاعر في كتابة هذا النص من هاجس ذي صبغة سمعية " جيتارتان " ، ومن شأن هذا الهاجس بلاشك حض القارئ على استحضار الإيقاع الإسباني المرتكز على أداة الجيتار واستثارة شجن الإنسان العربي الذي يعيده الفضاء الإسباني ممثلا في موسيقى الجيتار إلى ذكرى الأندلس العربية الآفلة، حتى إذا استعذب الحلم قذف به في هاوية الراهن العربي المنقعر.

2 ــ حركية البنية الإيقاعية :

تساوقا مع سمة التسارع التي تميز أنغام الجيتار الإسبانية ، جاءت موسيقى النص نابضة بإيحاءات الحركة المتسارعة ، وفيما يأتي تجلية لهذه الفكرة :

أ ــ بنية الإيقاع الداخلي :

في النص احتفاء واضح بتزكية حضور الإيقاع الداخلي من خلال انتقاء بنى مخصوصة ، أهمها :

ــ هستيريا حصان : بنية بلاغية حبلى بظلال الحركة بلونيها السمعي والبصري ، فكلمة " هستيريا " مرتبطة كما هو معروف بحالة من الهياج الجسدي الصارخ الذي تراه العين وتسمعه الأذن ، وكلمة "حصان" مدار متواتر لحركة الجموح والانفلات من العنان الكابح لرغبة الانطلاق ، ولا تستثير حركة الحصان العادي مجال القارئ البصري فحسب ، ولكنها تستثير أيضا مجاله السمعي لما تستصحبه من أصوات الحمحمة والصهيل .

ــ وتر : مجال للعزف بكل ما يستوعبه من حركة الفعل الأدائي الموسيقي ، وحركة الانفعال التقبلي الطربي .

ــ العنفوان : لا يعنف الشيء إلا تحررت طاقته الحركية المرئية والمسموعة ، وليس قوس العنفوان الذي اختاره الشاعر إلا مجالا لاستثارة موقف المواجهة الدائبة لواقع الانكسار بكل ما يقتضيه ذلك من حركة دفاعية موصولة .

ب ــ البنية العروضية :

التأثيث العروضي للنص قائم على تفعيلة بحر الكامل (متَفاعلن) ، وأسطره موزعة عروضيا على النحو الآتي :

oo//o/o/
مُتفاعلان
/o/o// o/o/o// o/o/o/oo
متْفاعلن مُتْفاعلن مُتْفاعلان
/o/o// o/o
متْفاعلن متْــ
o//o///o //o/
فاعلن متَفاعلن
/o/o// o/o/o// o/o/o// o/o
متْفاعلن متْفاعلن متْفاعلن مُتْــ
o//o///o //o///o //o///o
فاعلن متَفاعلن متَفاعلن
o//o/o/o //o/o/
متْفاعلن متْفاعلن
oo//o/o/o //o/o/
متْفاعلن متْفاعلان

يكتسب هذا التوزيع العروضي تسارعه الموسيقي الذي يتوخى مشاكلة التسارع النغمي الإسباني لآلة الجيتار من عوامل عدة ، أهمها :

ــ زحاف الإضمار: يحول تفعيلة (متَفاعلن) إلى (متْفاعلن) بتسكين ثانيها المتحرك ، ويجعل النطق بها أخف وأسرع وأسهل ، إذ لا يتطلب الحرف الساكن ما يتطلبه الحرف المتحرك من جهد تحقيق الصوت.

ــ علة التذييل: تحول تفعيلة متَفاعلن أو متْفاعلن إلى متَفاعلان أو متْفاعلان ، وذلك بزيادة ساكن على آخر التفعيلة المنتهية بوتد مجموع ، وقد طوع التذييل الذي شكل الملمح التقفوي للنص مواضع الوقف ، وجعلها أقرب إلى الانطلاق واليسر (جيتارتان / الزعفران / العنفوان) .
ــ التدوير: كان للتدوير الماثل بين السطرين الخامس والسادس أثر واضح في تسريع وتيرة البنية العروضية للنص ، فقد تحول السطران المدوران إلى وحدة وزنية مندغمة موصولة ، أو جملة نغمية مستمرة لا يحسن الوقف ولا يتأثث المراد إلا عند تمامها .

والظل يبكي خلف هستيريا حصانٍ
مسه وتــر، وضاق به المــدى

ولا يندرج الملمح الثقافي السمعي الماثل في نص الشاعر ضمن اجتلاب تقني مستهدف لذاته ، ولكنه متكأ فني يعتده الشاعر ابتغاء توفير فضاء نصي منفتح ، ينصرف إلى تحقيق أثره مرتكزا على دعامات الإيماء ، وضمن هذا الأفق تصبح الصورة السمعية لأنغام الجيتارة الإسبانية بوقعها المتسارع مجالا شعريا يبتعث أشجان الذات العربية المتوترة والمنشطرة بين الغابر الأندلسي المنمنم والحاضر العربي المتألم .

وتبدو نصوص عديدة لمحمود درويش نزاعة لاستلهام المجال الثقافي السمعي وتطويعه لخدمة أغراض الشاعر الرؤيوية والإنجازية ، وأمارة ذلك ميله إلى استعمال أسماء المقامات الموسيقية مثل النهوند والحجاز ، واتخاذ عناوينه لبوسا نغميا مثل (موسيقى عربية / لحن غجري ..) .
وقد تساوقت قصيدته " لحن غجري"[1] مع عنوانها تساوقا إيقاعيا ملفتا للذائقة ، فجاءت في هيئة فواصل أو مقاطع موسيقية متعددة ، بيد أنها تنضوي جميعا ضمن تشكيل نغمي واحد ، وفيما يأتي بعض هذه الفواصل متبوعا بقراءة اقترابية :

شارع واضح"
وبنتْ
خرجت تشعل القمرْ

(1) محمود درويش ، حصار لمدائح البحر ، ص13

وبلاد بعيدة
وبلاد بلا أثر ..

حائط سابح
وبيت
يختفي كلما ظهر
ربما يقتلوننا
أو ينامون في الممر

زمن فاضح
وموت
يشتهينا إذا عبر
انتهى الآن كل شيء
واقتربنا من النهر
انتهت رحلة الغجر
وتعبنا من السفر

شارع واضح
وبنت
خرجت تلصق الصور
فوق جدران جثتي
وخيامي بعيدة
وخيام بلا أثر

يستمد هذا النص انفتاحه الرؤيوي والإنجازي من تمثل ثقافي سمعي متصل بملامح الحياة الغجرية، وتتجلى دلائل هذا الانفتاح خصوصا عبر استيعاب سيمياء العنوان ، وتأمل بنية النص الإيقاعية :

أ ــ سيمياء العنوان :

عنوان هذا النص (لحن غجري) مؤلف من موصوف وصفة ، ولئن توجه الموصوف بصبغته السمعية إلى أذن القارئ ، فإن الصفة بشحنتها الرمزية تستثير أساسا متخيل القارئ ، وتسائل فيه الوعي واللاوعي في آن واحد ، فقد ارتبطت كلمة " الغجر" في التصور الثقافي المتواتر بدلالة الترحال ومتاركة المكان .

وفي النص تفتح الصفة (غجري) بتضاريسها الدلالية المختزنة مجالا لانبثاق معاناة الشاعر المثخن بأسى المكان الراحل أو الأرض المستلبة ، تلك التي يكرس الواقع الرحيل عنها ، بينما لا يتحقق الرحيل إليها إلا في لغة الشاعر .

ب ــ البنية الإيقاعية :

النص مشكل إيقاعيا من عدة فواصل أو مقاطع ، غير أنها تمثل في مجموعها لحنا واحدا ، وذلك لاشتراكها في صورة موسيقية عامة يؤثثها إيقاع متواتر تنتظم تفعيلاته ضمن مجزوء بحر الخفيف، وتأخذ في المقطع الأول مثلا التوزيع الآتي:

شارعن وا ضحن
/o/o//o o//
فاعلاتن متفــ
وبنت
oo//
علان
خرجت تش عل لقمر
o/o/// o//o//
فعلاتن متفعلن
وبلادن بعيدتن
o/o/// o//o//
فعلاتن متفعلن
وبلادن بلا أثر
o/o/// o//o//
فعلاتن متفعلن

ويكسب هذا النحو من التشكيل الإيقاعي نص الشاعر خفة واضحة تهب القول الشعري قابلية التلحين وتلغي الشغور الذي يباينه عن الغناء ، ويتأسس ذلك على ما يميز النص من اقتصاد عروضي لا يبلغ طول السطر فيه أكثر من تفعيلتين ، فضلا عما يميز بنيته التقفوية من تقابل جلي ، فالأسطر الأولى في المقاطع مشتركة في قافية واحدة (/o//o) وفي روي واحد هو حرف الحاء (واضح / سابح / فاضح) وكذلك حال الأسطر الثواني ، فقافيتها واحدة (/oo) ، ورويها واحد هو التاء (بنت / بيت / موت) ، والأسطر الثوالث والخوامس أيضا لها قافية واحدة (/o//o) وروي واحد هو الراء (القمر / أثر / ظهر الممر ... الصور) .

ووفق هذا التوزيع الإيقاعي المنتظم يسري في النص نسغ لحني متسق ، توخى الشاعر في أثنائه تهيئة القارئ لتمثل لحون الغجر تمثلا يتجاوز استماع الأذن إلى استيعاب القلب حين يلفه المتخيل الغجري بهالات الرحيل ، ويستنزفه الألم المقيم من أجل المكان الراحل .

ويمكن القول تساوقا مع هذا التصور إن استثمار المعطى الثقافي السمعي لا يمثل في تجربة الشاعر غاية مأمولة ، ولكنه محض استجداد إنجازي لا يكتسب قيمته إلا من جهة خدمته لرؤيا الشاعر بكل وهجها وتوترها .

وضمن هذا المنظور لا يستغرب استدرار طاقات الانزياح أو اللانحوية (بتعبير ريفاتير) في أكثر من موضع تركيبي ، ويبدو ذلك بدرجة خاصة في الأسطر الأولى من فواصل النص (شارع واضح / حائط سابح / زمن فاضح) ، ولعل المقاربة الآتية تعتقل شيئا من لامقول النص المتفلت ، وتجمع بعضا من كينونته المتشظية :

ـ شارع واضح :

الوضوح هنا موصول رؤيويا بصفاء البراءة وعفويتها ، وهذا الوجه من التأويل يدعمه حافز سياقي قوي (بنت) ، هذه البنت التي خرجت لتشعل القمر، وإشعال القمر ليس من سبل القول التي تدرك بمرجعيتها العرفية أو الواقعية ، ولكنه يستوعب فقط بأثره ، وما أقرب جهة هذا الأثر من مطية الأمل الحالم الذي يظل نائيا عن إمكان بلوغه ، ولذلك ترادفت علامات البعد والأفول (تشعل القمر/ بلاد بعيدة / بلاد بلا أثر) .

ـ حائط سابح :

لا ينتظر من القارئ أن يتقرى هذه الصيغة المنزاحة بلمس حسه بل بنبض إحساسه ، فهدم حيطان البيوت ظلما لا يقع حين وقعته على أسس الحجارة بل على الأنفس المضطهدة المنهارة .

ـ زمن فاضح

الانفضاح هنا أمارة اكتمال الجريمة وتحقق الفاجعة بوعي بارد لا يعرف إغضاء الخجل أو وخز النبالة.

ومن مظاهر اتساق هذا النص وتناغمه رؤيويا وإنجازيا التفاف نهايته حول بدايته ، فالمقطع الأخير مثل المقطع الأول مفتتح بالعبارة نفسها (شارع واضح ..) ، ولكن الوضوح في المقطع الأخير مختلف تماما عن الوضوح في المقطع الأول ، إنه وضوح النهاية ، أوهو الموت بكل ما يتضمنه من حسم ويقين وقرار ، ويدعم ذلك من حوافز النص ومساقاته انكفاء البنت التي خرجت عن غايتها الأولى الطافحة بالحلـــم (إشعال القمر) إلى غاية مفارقة مترعة بالألـــم (إلصاق الصور على الجثة) .

الفصل الثالث

انفتاح النص الشعري العربي الحديث على مستوى القراءة

1 ــ القراءة ومناهج النقد الحديثة

أ ــ جدل النص والقارئ

ب ــ الدلالــة والتأويــل

2 ــ القراءة وتحولات الانفتاح

أ ــ القــارئ من التواصــل إلى التفاعــل

ب ــ قراءة النص وفضاء الإمكان التأويلي

1 ــ القراءة ومناهج النقــد الحديثة

أ ــ جــدل النص والقارئ

ظل القارئ أمدا غير يسير في طي التهميش والزهادة ، فالمناهج السياقية انشغلت عنه بانصرافها إلى تمــثل الســياقات الخارجية التاريخية والنفسية والاجتماعية ، كما انشغلت عنه النسقــية الشكلانية والبنيوية لاستغراقها في العناية بالأشكال والبنى ، وعلى ذلك لم يحظ القارئ باعتناء ملفت واحتفاء ذي شأن إلا في أكناف النقد ما بعد البنيوي ، وقد بلغت العناية بالقارئ ذروتها في الدرس النقدي لمنظري جمالية التلقي والتفكيكيين .

لقد أدرك هؤلاء أن« خلود الآثار الأدبية لا يأتيها من الأسباب التي أوجدتها ، أو من العوامل التي أثرت في نشأتها ، وهي لا تحظى به لأنها تصور أوضاعا اجتماعية ، أو تعكس هياكل اقتصادية ، وإنما يأتيها الخلود وتحظى به لأنها تظل فاعلة في القارئ محركة له»[1]، كما أدركوا أن القارئ هو« الموقع الحقيقي على شهادة حياة النص ، لأنه هو الذي يحكم على ما يتلقاه من أي أديب بأنه أدب ، فهو الذي يضفي عليه بالتالي السمة الإبداعية ، أو قل هو الذي يقر له بها »[2].

ومع ذلك يمكن تمثل إرهاصات الالتفات إلى القارئ وضرورة مراعاته في أثناء الكتابة ضمن آراء رائدة سابقة منها إقرار إدجار آلان بو بأهمية التفكير في نوع الأثر المراد إحداثه في القارئ قبل التفكير في وســائل التعبير ، وتنبه بول فاليري إلى أن معاني أشعاره تحتمل أكثر من تصور، وتقبل أن تقلب على أكثر من وجه تبعا لمنظور القراءة ، كما يمكن تمثل هذه الإرهاصات أيضا في اهتمام سارتر بعملية التواصل المنعقدة بين العمل الأدبي ومن ينتظره من جمهور القراء ويتطلع إلى نشره[3].

ويعتد جاكوبسون للمتلقي متكأ في نموذجه الاتصالي السداسي الشائع الذي « يتكون من : 1ـ مرسل و2 ـ مرسل إليه ، ويتوسط بينهما 3 ـ رســالة ، تتطلب 4 ـ ســياقا و5 ـ شفرة و6 ـ قناة اتصال ويولد كل عــامل من تلك العوامل وظيفة لســانية مختــلفة : 1 ـ انفعالية و2 ـ إفهامية و3 ـ شعرية و4 ـ مرجعية و5 ـ ميتا لسانية و6 ـ انتباهية »[4] ، وإذ تنحسر الوظيفة المرجعية في الخطاب الأدبي أمام هيمنة الوظيفة الشعرية تزداد مساحة الغموض انفساحا ، وتتضاعف الحاجة إلى مساهمة المرسل إليه (القارئ) لتجلية الرسالة (النص) ، وإثرائها باجتهاداته التأويلية [5].

---

(1) حسين الواد ، في مناهج الدراسات الأدبية ، دار سراس للنشر ، تونس ، 1985 ، ص66

(2) عبد السلام المسدي ، في آليات النقد الأدبي ، دار الجنوب للنشر ، تونس ، 1994 ، ص39

(3) ينظر: حسين الواد ، في مناهج الدراسات الأدبية ، ص67 ـ 69

(4) حسن البنا عزالدين ، الشعرية والثقافة ، ص33

(5) ينظر: حسين الواد ، في مناهج الدراسات الأدبية ، ص73

ويحتفي ريفاتير من منطلق أسلوبي بالعلاقة الخاصة التي ينبغي أن تصل بين النص والقارئ ، وذلك عبر أسلوبية الانزياح التي لا تحقق سمتها الإبداعية إلا إذا عمد النص إلى « إبراز بعض عناصر سلسلة الكلام ، وحمل القارئ على الانتباه إليها ، بحيث إذا غفل عنها شوه النص ، وإذا حللها وجد لها دلالات تمييزية خاصة »[1].

ويحتفي منظرو جمالية التـــلقي والتفكيكيون بالقارئ والقراءة أيما احتفاء لما وقر في تصوراتهم من أن « الأثر لا يكتب ولا يبرز للوجود إلا موصولا بالقراءة ، إذ القارئ هو الذي يخرج بالأثر من حيز الوجود بالقوة إلى حيز الوجود بالفعل ، ولكن القراءة لا تتم إلا مع الكتابة ، إنها في آخر المطاف فعل مستحدث يستحدثه النص المكتوب ، إن النص نداء ، وإن القراءة تلبية للنداء »[2].

وإذ يأخذ ياوس بمفهوم " أفق الانتظار" و" المسافة الجمالية " ، فإنه يرهن إنتاج الدلالة بمساهمة القارئ في تمثل النص اعتمادا على تراكمات خبراته الجمالية ، وعلى هذا الأساس كان خرق أفـــق الانتظار ومجانبة أطر التلقي السائدة علامة على تميز الأثر الأدبي ، وارتقائه إلى مستوى التأثير الفاعل من منطلق حفز القارئ على ابتناء أفق قرائي جديد [3].

ويعتقد إيزر أن بناء المعنى لا يجد سبيلا إلى ارتقاء لبناته إلا بإرساء تفاعل جدلي بين النص بطاقاته الفنية ، والقارئ بخبراته الجمالية ، والدافع إلى هذا الاعتقاد يكمن في « وجود فجـــوات في النص تمنع التناسق الكامل بين النص والقارئ ، وعملية ملء هذه الفجوات أثناء عملية القراءة هي التي تبرز وتوجد الاتصال ، إذ إن الفجوات وضرورة ملئها تعمل كحوافز ودوافع لفعل التكوين الفكري »[4].

وإذ يربط إيزر وياوس وأمثالهما جهد القارئ وفسحة مشاركته في صنع الدلالة باستراتيجية النص ، وما تؤثثه مســـاقاته من حوافز هادية ، فإن غاية دريدا ضمن توجهه التفكيكي هي تثمين الفعل القرائي وتخويله الحق في إعادة بناء النص من جديد بعد هدمه وتفكيكه من خلال التموقع في مفاصله اللامتجانسة ، وفضح شروخه المستترة ، و« إظهار الكيفية التي تشرع بها التعارضات التراتبية التي يتكئ عليها الخطاب في التآكل»[5]، ولأن الكتابة في منظوره قائمة على انتشار الدلالة وإرجائها ، فإن الحاجة إلى تحرير أثر النشاط القرائي تظل بابا مشرعا ، وحيث يتعذر الوصول إلى قراءة نهائية فاصلة فإن كل قراءة تظل خيارا صحيحا حتى تنسخها قراءة أخرى ، وليس للكاتب والحال كذلك إلا أن ينسحب حيث« لا سلطة له على ما كتب ونشر، لأنه يكون بذلك قد سلمه للغرباء والمستقبل»[6].

---

(1)عبد السلام المسدي ، في آليات النقد الأدبي ، ص42

(2) حسين الواد ، في مناهج الدراسات الأدبية ، ص70

(3) المرجع نفسه ، ص77

(4) ميجان الرويلي وسعد البازعي ، دليل الناقد الأدبي ، ص195

(5) جوناثان كالر ، التفكيك ، ترجمة: حسام نايل ، مجلة فصول الهيئة المصرية العامة للكتاب ، العدد 66 / 2005 ، ص89

(6) جون ستروك ، البنيوية وما بعدها ، ص23

وغير بعيد عن هذه الوجهة يرسي بارت مفهوم " موت المؤلف " ، ويصرف نظر الاحتفاء تلقاء القارئ بوصفه مقرر مصير النص ، وبذلك« يحسم بارت الصراع بين العاشقين المتنافسين على محبوب واحد ، فيقــتل منافسه ليستأثر هو بحب معشوقه (النص) ، وينتصر القارئ على المؤلف ، ويخلو الجو للعاشق كي يمارس حبه مع محبوبه الذي لا يشاركه فيه مشارك»[1] ، وتأسيسا على هذا الموقف ، فإن الفعل القرائي لدى بارت يقتضي أن يصبح القارئ « عاشــقا للغة يهيم فيها ولها ، ويلتــذ بالتداخل معها ليتوحدا معا في بناء يشتركان في تصوره وتمثله »[2].

ويتضح مما سبق جميعا أن الدرس النقدي ما بعد البنيوي رسخ بقوة منحى العناية بالقارئ ، وتثمين القراءة التي « لم تعد فعالية سلبية لا تتجاوز التلقي الآلي من القارئ ، وكأنما هو وعاء معدني لا دور له سوى استيعاب ما يصب فيه»[2] ، كما أن القارئ « لم يعد يقبل هذا الدور الآلي لنفسه ، ولذلك فإنه ليس مجرد متلق سلبي ، ولكنه يمثل حصيلة ثقافية واجتماعية ونفسية تتلاقى مع كاتب هو مثلها في مزاج تكوينه الحضاري الشمولي ، والنص هو الملــتقى لهاتين الثقافــتين »[3].

---

(1) عبد الله محمد الغذامي ، الخطيئة والتكفير ، ص71

(2) المرجع نفسه ، ص87

(3) المرجع نفسه ، ص79

ب ــ الدلالـــة والتأويـــل

لم يكن فعل القراءة في الدرس النقدي السياقي والشكلاني إلا إجراء تقبليا ، فالسياقيون يخضعونه لسلطة المساق التاريخي والنفسي والاجتماعي ، بينما يشده الشكلانيون إلى نسق النص شدا وثيـــقا ، وقد أدى ذلك إلى انكفاء الفعل القرائي ، وتهيب القارئ من مجاوزة الإلزام المقصدي السائد الذي يرسي منطق الامتلاء ، أي أن الدلالة كامنة مسبقا في النص أو ثاوية سلفا في نية مؤلفه .

ويقتضي هذا التصور لزوما أن مهمـــة القارئ منحصرة في تطلب الدلالة المقصودة ، والسعي من أجل الظفر بها ، وإخراجها من مكمنها على حالتها الأولى ، والمربك في هذا التصور أنه« يسوي من حيث لا يدري بين الخطاب الأدبي من جهة والخطاب اليومي أو العلمي ، باعتبارهما يتميزان بالقصدية المباشرة ، في حين أن الخطاب الأدبي يميل على الدوام إلى خلق أبعاد تتجاوز المظهر التعبيري للإيحاء بدلالات أخرى نحس بوجودها على وجه الاحتمال لا على وجه التصريح »[1].

إن طبيعة الخطاب الأدبي التخييلية ، وما تشتمل عليه من تأثيث رؤيوي يؤثر التضمين بدل التعيين، والتعمية بدل التجلية ، يفترض انعطاف القارئ من تطلب الفهم إلى اقتراف التأويل ، ومن بوتقة الإدراك الصارم إلى فضاء المقاربة المرنة ، فالإبداع الأدبي ينطلق أساسا من دوافع هاجـــسية ، و« يقوم على حـــالات الغياب وليس على حالات الحضور ، ومن يقف في الأصيل متأمـــلا الشمس وهي تغرب لن يطربه الاستـــماع إلى مرافقه يعطيه وصفا لهذا المنظر ، ولكن هذا الإنسان في موقف آخر منفصل عن هذا المشهد سيطرب كثيرا لسمـــاع قصيدة تصف الغروب ، لأن نفسه تقبل على الجانب الغائب فيـــها ، وتأخذ في رسمه حسب إمكاناتها التخييلية ، والجانب المعمى في النص هو ما يجب علينا البحث عنه في التجربة الأدبية »[2].

وضمن هذا الأفق تحسس النقد ما بعد البنيوي مبلغ الحاجة إلى استحداث وعي قرائي إبداعي لا اتباعي ، فأقبل على القارئ معتنيا بما أنيط به من مشاركة إيجابية في صناعة النص عبر حفز نشاط المخيال وديناميةالتأويل ، وهكذا تحولت السلطة من يدي المؤلف والنص إلى يد القارئ ، بيد أن ذلك لم يحسم الخلاف تماما ، فقد ظلت آراء النقاد في هذه المرحلة متباينة حول حدود هذه السلطة ودرجة تحررها من وثاق المقصدية .

وإزاء ذلك يلح أمبرتو إيكو ومن ذهب مثل مذهبه على ضرورة مراهـــنة القارئ على نوايا النص ، وانسجام اجتهاده التأويلي مع مقصديته ، وينكر جعل التأويل في حل من كل حد ، فذلك مما يفضي إلى شكل من القراءة العشوائية غير المجدية ، ووحـــدها القصدية الشفافة للنص تدحض كل تأويل معلق هش

---

(1) حميد لحمداني ، القراءة وتوليد الدلالة ، ص7

(2) عبد الله محمد الغذامي ، الخطيئة والتكفير ، ص121

وتمثل البؤرة التي يجب على القارئ التشبث بها والاستضاءة بالتماعات معالمها في تمحيص احتمالات التخريج التأويلي [1].

وفي مساق تفكيكي مغاير ينتقد دريدا كل إلزام مقصدي أو مرجعي يقيد سلطة القارئ ويحد من حرية اجتهاده في مناجزة النص ، وذلك اعتمادا على« تأسيس ممارسة (فلسفية أكثر منها نقدية) تتحدى تلك النصوص التي تبدو وكأنها مرتبطة بمدلول محدد نهائي وصريح ، إنه لا يريد تحدي معنى النص فحسب ، بل يطمح إلى تحدي ميتافيزيقا الحضور الوثيقة الصلة بمفهوم التأويل القائم على وجود مدلول نهائي ، إن ما يسعى إلى البرهنة عليه هو السلطة التي تمتلكها اللغة المتجلية في قدرتها على أن تقول أكثر مما تدل عليه ألفاظها المباشرة ، فعندما يفصل النص عن قصدية الذات التي أنتجته ، فلن يكون من واجب القراء ولا في مقدورهم التقيد بمقتضيات هذه القصدية الغائبة»[2].

وهكذا فالقراءة في تصور دريدا إنما تتأسس على نقض أسس الميتافيزيقا المثالية التي « تأخذ بفكرة التواصل بمعناه الحرفي ، أي الانتقال الأحادي الاتجاه من المرسل إلى المتلقي »[3] ، ثم إن القراءة ينبغي أن تنأى بالنص عن ضرورة الاقتـــران بدلالة قارة ، وتنظر إليه على أنه فضاء دلالي مؤجل « يشكو أو ينتشي من غياب ذات الكتابة ، ومن غياب الشيء المحال عليه أو المرجع »[4] ، وهذا ما يفتح للقارئ أفقا ممتدا من الإمكانات القرائية التي لا تبتغي اقتـــناص أو تعقب الدلالة ، وإنما همها المحوري تفكيك النص والحفر في طبقاته سعيا إلى تمثل مكامن اللاتجانس والمحو والنسيان فيه ، واستهداف العلائق بين ما يسيطر عليه الكاتب من أنماط اللغة ، وما لا قبل له بالسيطرة عليه[5].

وبين إلزام القارئ بمقصدية نصية تبتعثها حوافز النص ومعالمه ، وتحريره من كل وثاق مقصدي، ينساق إيزر إلى مفهوم " التفاعل " بين استراتيجية النص الفنية ووعي القارئ الجمالي ، وذلك في اتساق مع تصوره للدلالة التي لا يصنعها النص وحده من خلال إملاء مسبق ، ولا القارئ وحده من خلال مصادرة منفلتة ، ولكنها تصنع في أثناء التفاعل بين النص والقارئ ، فالتفاعل هو الكفيل وحده بإيجاد التناسق بين طاقات التدليل وإمكانات التأويل ، وإكمال« الفراغ الذي ينشأ بين كون النص موجها إلى قارئ غير محدد بدقة ، وكون القارئ يتناول نصا لا يعرف بدقة ما هي صورته الحقيقية »[6].

---

(1) ينظر: أمبرتو إيكو ، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية ، ص100

(2) المرجع نفسه ، ص124

(3) حميد لحمداني ، القراءة وتوليد الدلالة ، ص31

(4) أمبرتو إيكو ، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية ، ص124

(5) ينظر: حسن البنا عزالدين ، الشعرية والثقافة ، ص137

(6) حميد لحمداني ، القراءة وتوليد الدلالة ، ص78

وقد ميز بعض النقـــاد بين مستويات من القراءة سعيا منهم إلى إبراز أهمية التأويل ، ومن هؤلاء ريفاتير الذي أشار إلى أن طبيعة النص الشعري قائمة أساسا على تملص الدلالات في مساقاتها من الارتداد المرجعي[1] ، وهذا ما يفـــضي لزوما إلى مكاثرة القدرات التدليلية ومضاعفة أثرها ، ويجعل القراءة الأحادية عاجزة عن إنهاء مفعولها التعددي ، وتبعا لذلك فهو يميز في قراءة النص الشعري بين مرحلتين : أولاهما القراءة الاستكشافية ، وفيها تبدو الكلمات مرتبطة قبل كل شيء بالأشياء ، أي أن القارئ لا يتجاوز في أثنائها إدراك أوليات النص ومعرفة علائقه اللغوية الظاهرة ، وثانيتهما القراءة الاسترجاعية ، وتعتمد على مراجعة المقروء وتعديله ومقارنته في حركة تأويلية حثيثـــة[2].

ويؤكد ياوس في غمرة اهتمامه بالتعاقب التاريخي لتطور آفاق انتظار النص الأدبي حاجة الفعل القرائي الملحة إلى بلوغ مرحلة القراءة التاريخية بعد الانتهاء من مرحلتي الفهم والتأويل ، وذلك لأنها تمكن القارئ من إعـــادة بناء أفـــق الانتظار عبر تتبع المنحنى التاريخي لمستويات تلقي النص الأدبي ، وتمييز التفاوت بين آفاق انتظاره المختلفة إلى أن يبلغ لحظة القراءات الحالية[3].

وفي مســـاق تزكية القراءة الفاعلة يميز تودوروف بين قراءة الشرح التي تأخذ من النص المعنى الظاهري ، وتضفي عليه حصـــانة واكتمالا ، والقراءة الشاعرية التي تتناول النص من منطلق شفراته الغائمة ومساقاته المغايرة حتى تكشف عما احتجب في باطنه ، وتقرأ أبعد مما هو في لفظه ، ولذلك فهي الأقدر على سبر أغوار النص ، وتجلية حقائق التجربة الأدبية [4].

هذه إذن صورة ، ولوأنها مصغرة ، عن الوعي القرائي المتنامي في الدرس النقدي ما بعد البنيوي ، وقد بدا من خلالها تعاظم دور القارئ في إنتاج دلالة النص تساوقا مع انفساح مجال التأويل ، وتحوله إلى ضرورة قصوى ، يفترضها الفضاء المفتوح للنصوص الأدبية ، كما يفترضها تجاوز القراءة التقبلية التي« نكتفي فيها عادة بتلقي الخطاب سلبيا اعتـــقادا منا أن معنى النص قد وضع نهائيا وحدد ، فلم يبق إلا العثور عليه كما هو ، أو كما كان نية في ذهن الكاتب »[5].

---

(1) ينظر: المرجع السابق ، ص71

(2) ينظر: ميكائيل ريفاتير ، سيميوطيقا الشعر ، ص217 ـ 218

(3) ينظر: حميد لحمداني ، القراءة وتوليد الدلالة ، ص76

(4) ينظر: عبد الله محمد الغذامي ، الخطيئة والتكفير ، ص76

(5) حسين الواد ، في مناهج الدراسات الأدبية ، ص70

2 ــ القراءة وتحــولات الانفتاح

أ ــ القارئ العربي من التواصل إلى التفاعل

لا يستغرب أن تشهد علاقة القارئ العربي بالنص الشعري الحديث تحولا عميقا ، بل المستغرب أن لا تشهد ذلك ، فقد توافر من الأسباب الفنية والجمالية ، وتهيأ من المناخ الإبداعي ما جعل تحول الوعي القرائي أو انفــتاح القراءة ضرورة لا مناص منها .

ولم تكن الكتابة الشعرية الحديثة لتستــحدث أدواتــها الإنجازية ووسائلــها التعبيرية (المعجمية/ التصويرية / الإيقاعية) لولا ما عرفته من تحول تنظيري في تحديد طبيعة الشعر ووظيفته ، هذا التحول لم يكن طفرة عابرة ، وإنما كان استجابة لاجتباذات مقتضيات الحياة الجديدة التي« جعلت أشكال التعبير القديمة ، وخاصة تلك التي رسمت حــدودها البلاغة العربية ، غير قادرة على تلبية العمق المعرفي والوجداني للإنسان العربي الحديث الذي تشبع بالفلسفات ، واستوعب التاريخ الإنساني والرصيد الثقافي والأدبي العالمي»[1].

وهكذا فإن الشعر الذي ظل أمدا طويلا أسير مشاكلة اللفظ للمعنى أو رهين التعبيرية الوصفية تحول إلى ضرب من الكشف الرؤيوي والتداعي الحلمي ، لا تصنعه اللغة كما كان ، بل يصنعها ، ولا يعتقله منطق الإفهام ، بل تتغشاه هــالة الإيحاء ، وضمن هذا الأفق لا يغدو الشاعر« وصافا أو مراقبا أو معلقا على ما يراه ، إن هؤلاء جميعا يقفون على مبعدة من شهوة العالم أو بهجته المباشرة .. إن مساحة ما مضطربة وباردة تظل تفصلهم عن نبض العالم وناره ، عن أتون التجربة الحقة »[2].

وكان من الطبيعي أن يتــواءم التحولان الرؤيوي والإنجازي ، إذ لا سبيــل إلى تحصيل المستحدث بوسائل تقليدية ، وهكذا طفقت القصيدة الحديثة « تتعامل مع الواقع بوسائط متعددة رمزية وأسطورية تمثيلية ، كما أنها حررت نفسها في مجالي استخدام الاستعارة والمجاز متحدية جميع الحــدود البلاغية والتقليد الشعري إلى حد أن البيت الشعري والأوزان القديمة لم تصبح قادرة على استيعاب تمرد هذه الأشكال والمضامين ، فأصبحت البنية تحل محل البيت الشعري ، وأصبحت وحدة الموضوع بديلا من وحدة الفكرة ، وأخذ البعد الرمزي والتاريخي والأسطوري ينافس دور الاستعارة والمجاز»[3].

وإزاء تحول المنجز الشعري الحديث إلى نص مفتوح ، تتوالج فيه أجناس الأدب المختلفة ، وتتقاطع عبره النصوص الراهنة والغابرة ، وتتناغم في أثنائه ألوان من المعرفة والثقافة ، كان لابد من إذكاء وعي قرائي جديد ، يتحول بالقارئ من النمط التقبلي المنفعل إلى ضرب من الابتدار المنتج .

---

(1) حميد لحمداني ، القراءة وتوليد الدلالة ، ص10

(2) علي جعفر العلاق ، في حداثة النص الشعري ، ص15

(3) حميد لحمداني ، القراءة وتوليد الدلالة ، ص10

لم تعد النصوص الشعرية الحديثة إذن نصوص بيان ، بل نصوص تباين ، والدلالات فيها لم تعد تثمن من جهة حضورها ، بل من جهة غيابها ، لتعلقها بالإيهام الذي يمددها ويبددها لا الإعلام الذي يحددها ، ويتم ذلك باستخدام وسائط الصورة والرمز ، وتمثل غرائبية الأسطورة وجاذبية السرد الحكائي وغير ذلك من أسباب التخييل الذي تعاظمت مساحته حتى يعين الشاعر على النأي بالدلالات عن الوثاق المرجعي ، ويفضي بالنص إلى« تمرد مستمر على الإبلاغ المباشر الخلق ، وعدوان مطرد على الشائع المفلول المهترئ من صيغ التعبير ، وليس من سلطة مهما عتت بقادرة على خنق طفرة التمرد والحياة فيـــه »[1].

وإزاء اعتياص النص الشعري الحديث وامتناعه عن حال الإفضاء المباشر بدلالاته ، تصبح القراءة الأحادية التي تطمئن إلى اقتران الدال بمدلوله ، وتنطلق من اعتقاد راسخ بوجـــود معنى مسبق ومبيت ، غير ذات جدوى ، وتشتد حـــاجة النص إلى اضطلاع القارئ بدور طلائعي ، يرتقي من مستوى الشرح المعجمي الذي يستبـــدل نصا شعريا بآخر نثري ، إلى أفق التأويل الذي يتحـــسس الدلالات ، ويقاربها عبر القراءات المتعددة التي تذرع النص وتخترقه من كل جانب ، حيث لا سبيل إلى قراءة مثلى تضع نقطة النهاية .

ولا يمكن للقارئ العربي استحـــداث وعي جمالي مقتدر على استكـــناه النصوص الشعرية الحديثة ، التي أخـــذت بأسباب الانفتاح عبر تحولها إلى فضاء هاجسي ذي تشكـــيل إيهامي ، إلا إذا فقه التحول التنظيري الشامل الذي طال طبيعة الشعر ووظيفته ، حيث إن أهمية النص الشعري « ليست فيما يقوله، ولكن فيما يوحي به ، وفيما يستخـــدمه من فنيات جمالية ترتفع باللغة من مستواها المألوف لتعطيها قيمة جـــديدة ، وما يقـــوله النص ظاهريا لا مبرر فيه ، لأنه من الممكن أن يقال بمختلف الوسائل كمعنى مطروح على الطريق »[2].

وعلى هذا الأساس تتواتر في النص الشعري الحديث مساحـــات توتر واسعة من البياض والصمت ، تدعو القارئ بإلحاح حتى يدلي دلوه فيها ، ويجد« حريته الكافية للمشاركة الفعلية ، لأنه لا يصطدم بصرامة الوزن والقافية الثابتتين ، ولا بالتشطير المتوازي ، أمامه إمكانيات متاحة في كل اتجـــاه ، فهو إذن يستقي منها الأنساق التي يتجاوب أو يتفاعل معها ، ويسهم بنفسه في تشييد قصيدته المفضلة »[3].

---

(1) حسين الواد ، في مناهج الدراسات الأدبية ، ص112

(2) عبد الله محمد الغذامي ، الخطيئة والتكفير ، ص120

(3) حميد لحمداني ، القراءة وتوليد الدلالة ، ص13

ب ــ قراءة النص وفضاء الإمكان التأويلي

لقد أدرك القارئ العربي أن النص الشعري الحديث تحول من المسايرة إلى المغايرة ، وأصبح فضاء فنيا ذا فرادة ، لا يمكن الولوج في غياباته ولا التوغل في طبقاته عبر القراءة المعتادة ، التي أخلدت إلى التقبــل السلبي والانفعال العفوي ، وعلى هذا تعاظمت حاجته إلى استحداث وعي قرائي جديد ، يكون قادرا على إضاءة عتمة الأغوار الكتابية الجديدة .

من هذا المنطلق جنح الناقد عبد الله محمد الغذامي إلى ضرورة تأسيس حالة تلق جديدة ، وقد سماها حالة " الانفعال العقلي " ، لأنها تتطلب المزاوجة بين العاطفة التي تبتعث الانفعال ، والعقل الذي يشترط الانتظام ، ومن شأن هذه المزاوجة في نظره تجنيب القارئ الإخلاد إلى التقليد القرائي السائد الذي ركن إلى إحدى الحالتين : حــالة الإقناع حين التواصل مع النصوص الكلاسيكية بكينونتها المنطقية ، أو حالة الانفعال حين تمثل النصوص الرومنسية بإنشــائيتها الغنائية[1].

هذا التقليد القرائي الذي لا يخرج عن منطق صــارم أو شعور هــائم لا يمكنه تسور النص الشعري الجديد ذي التحصين المضاعف والكينونة المغايرة ، وليس في وسعه حسن الإصغاء إلى صوته المتفرد، وعلى ذلك وجب الارتقاء إلى حــالة من التلقي الإيجابي ، تتراسل في أثنائها وظائف العقل والوجدان ، فالقصيدة الحديثة إنما« تحاول تنمية الوجدان لكي يصبح وجدانا جمعيا ، مثلما تحاول تهذيب العقل ليكون انفــعاليا »[2].

ويتنامى ضمن هذا الوعي القرائي المنفتح حــظ القارئ من المشاركة الفاعلة « فهو هنا ينتج نصا ، ولا يستهلك قــولا أو ينفعل بتعبير ، لأن القصيدة الحــديثة لا تكتفي بأن تقول فقط ، أو أن تعبر فقط ، أو تصور فقط ، وإنما هي تسعى إلى توظيف ذلك كله لتجعل منه احتمالا نصوصيا لعالم جديد ، ليس انعكاسا لأي عالم قائم سواء في الخارج أو في الداخل ، ومادام الأمر يرتكز على التوظيف ، فإن من الحتمي أن يكون تحقيق ذلك قضية قرائية ، لأن النص يحمل إمــكانات نصوصية قادرة على الانفتاح ، وتسعى إلى بناء وجدان جمعي ، وإلى دلالات شمولية كلية ، وهذه لا يمكن تحقيقها إلا بمشاركة القارئ في إنتاج دلالات النص »[3].

ولا يمثل إسهام القارئ المنتج في تصور الناقد عبد الله محمد الغذامي عدوانا على النص ، بل هو حق من حقوقه ، وذلك لأن الشعراء إذ يكتبون « يسرقون لغتنا ومشاعرنا وأحاسيسنا ليصوغوها سحرا بيانيا يسرقون به ما تبقى منا : أخيلتنا ، وليس لنا إلا أن نسترد حقنا من سارقه ، فنحول النص إلينا عن

---

(1) ينظر: عبد الله محمد الغذامي ، تشريح النص ، دار الطليعة ، بيروت ، ط1 ، 1987 ، ص34 ــ37

(2) المرجع نفسه ، ص39

(3) المرجع نفسه ، ص39

طريق القراءة ، فالنص لنا نصنعه بأيدينا ، إنه الحق المختطف ، ونحن نسترده كما تسترد الأم طفلها من الحاضنة »[1] .

وليست سرقة الشعراء هنا إلا تحولهم من دلالة التصريح إلى دلالة الإيحاء ، ومن منطق الحضور إلى منطــق الغياب ، ومن إســار المرجع إلى حــرية المساق ، وذلك ما« يحرر الكلمة من معانيها .. ويطلقها حرة تحلق بين أسطر القصيدة لا ككلمة يقيدها المعجم بسلسلة من المترادفات ، ولكن كإشارة حرة تحدث في النفس أثرا (لا معنى) ، وهو أثر يطلق النفس ويعتقها ، وليس معنى يردها إلى المعاجم، إنه تفريغ الكلمة من كل ما خزن فيها ، وهو رد لها إلى درجة الصفر»[2].

إن القارئ إذن إزاء نمط من الكتابة جديد ، يحول النص إلى عالم من الإشارات العائمة التي ترسي جمالية الأثر بدل جمالية القول ، ولابد والحال كذلك من استحــداث مستوى قرائي منفتح يزاوج بين الانفعال والعقل ، ويربط بين الإبداع والقراءة من منطلق تشريحي لأن« المبدع يشرح ذاكرته الحضارية مستندا على حسه الجمعي بذاته وبعالمه الدائر فيه عطاء وأخذا ، والقارئ يشرح النص بناء على تلاحمه معه بعد أن أصبح انبثاقا لغويا لعالمه الذي يشترك فيه مع المبدع ، ومع الموروث الرافد للإبداع ، ومع الحس الجمعي الذي صاغ فكره ووجدانه وتفاعل بهما مع النص »[3].

ولئن بدا هذا التصور أقرب إلى التأثر بوجــهة بارت ، فإن تصور الناقد صلاح فضل لمسألة توليد الدلالة يبدو أقرب إلى وجهة إيكو وريفاتير وأمثالهما ، حيث يبقى الإلزام المقصدي مفصلا حاسما لا غنى عنه ، يستلزمه الإبداع قبل أن تستلزمه القراءة ، فإذا ما كان للمبدع حق مشروع في تجاوز السائد وتجريب المختلف انطلاقا من أن الحرية هي روح الإبداع وشرطه ، فإن ذلك لا يؤخذ أبدا على وجه الإطلاق ، حيث لابد للمبدع من مخطــط أو استراتيجية تقديرية يمارس ضمن إطارها حريته في الكتابة المغايرة ، أما أن يمضي في منجزه على غير بينة ودون استبصار، يجرب لمجرد التجريب ، فلن ينتهي من ذلك إلى إنتاج ذي عمق وفرادة [4].

إن ابتناء نص منفتح لا يعني الانسياق إلى الفوضى عبر التحلل من كل معــالم القصد ، وتحويل النص إلى متاهة يقف القارئ إزاءها حائرا مذهولا لا يقدرعلى شيء ، فالمبدع مطالب بصون إمكانات التلقي لا بنســفها ، وذلك لأن« النموذج الجمالي الماثل في وعي الكاتب أو المنتج يمكن أن نشبــهه في بعض الجــوانب بالعملة التي تستمد قيمتها من وجــود رصيد ذهني لها في الوعي الجــمالي للمتلقين ، وربما أدى التداول إلى استهلاك هذه العملة ، مما يفرض إصدار ورقة جديدة لها ما يقابلها في الرصيد ،

---

(1) عبد الله محمد الغذامي ، الخطيئة والتكفير ، ص288

(2) المرجع نفسه ، ص269

(3) عبد الله محمد الغذامي ، تشريح النص ، ص39

(4) ينظر: صلاح فضل ، أشكال التخيل ، الشركة المصرية العالمية للنشر ــ لونجمان ، القاهرة ، ط1 ، 1996 ، ص107

أما أن نقوم بإصدار عمـــلات لا ترتكز على غطاء معلوم فهذه مغامرة اقتصادية لها نتائجها السلبية»[1]، ولا يعني هذا دعوة المبدع إلى خنق إبداعه حرصا على فهم القارئ ، ففي الأدب والشعر خصوصا لابد أن يتشكل الخطاب على أساس مغايرة المألوف ، والتحرر من الآلية ، وتشرب جماليات الفنون المختلفة والاستفادة من طاقاتها ، بيد أن ذلك جميعا يجب وصله في تصور الناقد صلاح فضل بتوافر البنية ، تلك التي تمثل استراتيجية النص ، وعبرها تنتظم علائقه ، ويتناسق تأثيثه ، وتتوافر للقارئ فرصة ارتياد آفاقه ومقاربة دلالاته في اتساق مع ما تهيئه أي البنية من معالم تعين القارئ على فك التشفير وتحقيق الاستجابة الجمالية [2].

ويلح الناقد محمود الربيعي في أثناء حديثه عن آليـــات قراءة الشعر على ضرورة احترام المقصدية التي يجب أن تتأسس في نظره انطلاقا من لغة النص ، لأن« الأدب تشكيل لغوي في نهاية الأمر، ولهذا ينبغي أن يكون المدخل إلى فهمه وتحليله وتقديره مدخلا لغويا»[3] ، ويفهم من هذا أن القراءة ليســت توجيها تعسفيا خارجيا تفترضه نية يبيتها المؤلف ، ولا هوى يستسيغه القارئ ، ولكنها انبثاق متساوق مع ما توفره لغة النص بحوافزها ومساقاتها المختلفة من إمكانات التقليب والتخريج .

وإذ ينوه هذا الناقد بنجاعة المدخل اللغوي في قراءة الشعر، فإنه يسارع في الآن نفسه إلى فصله عن « الطريقة التقليدية التي تفهم من التناول اللغوي شرح الألفاظ ونثر الشعر والتنبيه على الصور البلاغية التقليـــدية من تشبيهات واستعارات ، فمثل هذه الطريقة تشوه العمل الأدبي بدل أن تلقي الضوء عليه ، وهي تغفل أمرا حيويا هو أن المقـــابل النثري للبيت الشعري ليس هو المعنى الشعري على الإطلاق ، فالنسيج اللغوي والإيقاع الكائن في الكلمات والتعابير ونوع الصور والرموز المستخدمة ، كل ذلك وغيره جزء لا يتجزأ من المعنى الشعري »[4].

قراءة النص الشعري إذن لا تعني تقديم بديـــل نثري ، فللشعر منطق خاص يتجاوز منطق الواقع ، ولا يخضع لإلزاماته المرجعية ، وعلى ذلك فإن القراءة التي لا تثمن ما في الشعر من طاقات الأخـــيلة والرموز والرؤى الشاملة ، وتكتفي بالشروح الجزئية الإرجاعية تظل عاجزة عن استكناه أسرار النص الشعري ، و كذلك حـــال القراءة التي يختطها القارئ في منأى عن النص ، لهذا ينبغي في أثناء القراءة « أن نتخذ العلاقات اللغوية والرموز وأســـاليب التصوير والإيقاع الخاص سبيلنا إلى الكشف عن المعنى الشعري للشعر ، ولا نبدأ بفكرة مجردة في الدماغ نحاول البحث عنها»[5].

---

(1) المرجع السابق ، ص110

(2) ينظر: المرجع نفسه ، ص109 ــ 110

(3) محمود الربيعي ، قراءة الشعر ، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة ، (د ت) ، ص121

(4) المرجع نفسه ، ص121 ــ 122

(5) المرجع نفسه ، ص130

وابتغاء تمثل التحولات التي تشربها الوعي القرائي الحديث تشربا غائرا لا عابرا ، وانتقل بها من محاكمة النص إلى محاورته ، ومن الإصرار على امتلاك الدلالة إلى الاكتفاء بمقاربتها والتمتع بتمنعها ، ومن صرامة الشرح وأحاديته إلى مرونة التأويل وتعدديته ، ومن النظر إلى اللغة على أنها بلاغ إفهامي إلى النظر إليها على أنها أثر تفاعلي ، يحســن الانتقال من المستوى النظري إلى المستوى التطبيقي عبر نماذج شعرية متخيرة ، تتوافر فيها مقومات الانفتاح الكتابي ، ويتسع فيها حظ القارئ من المساهمة التأويلية الفاعلة والمثرية ، وفيــما يأتي مقاربة تأويلية أولى لمقاطع منتقاة من نص شعري للشاعر الفلسطيني محمود درويش عنوانه " حوار شخصي في سمرقند " [1]:

إذا انكسر القلب صاح : سمرقند
هي الحجل

سمرقند خيمة روحي المشرد
وخمس جهات لدمعة أمي
سمرقند خيط حرير
يعلق شاطئ واد على فرس تحمل المطرا

سمرقند خمسون سيدة ينتحبن على عتبه
ويرسمن لليل شكلا يرى
قناطر من كلمات القرى
وقد هاجرت
حجرا
حجرا
تضيء قناديل فضتها المتعبة

سمرقند سجادة للصلاة البعيدة
سمرقند مئذنة للندى
وبوصلة للصدى
سمرقند وصف سريع لما يتساقط من حبنا
عندما نرحل

---

(1) محمود درويش ، حصار لمدائح البحر، الدار العربية للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، 1986 ، ص27

إذا انكسر القلب صاح : سمرقند
هي الحجل

أتذكر كيف دخلت المدينة ؟
كسّرت أضلاع صدري الأخيرة
قنطرة
قنطرة
وحين انحنيت لأشهد صورة قلبي
رأيت سمرقند في قبرة

وكيف ستخرج ؟
أنسى دمي
في حجارتها المقمرة

إن القراءة الخطية التي ألفت نشدان المعنى المرجعي ، واطمأنت إلى الدال الذي يشف عن مدلوله ، ليس في وسعها إزاء هذا النص المختلف إلا أن تقف عند عتبـــاته حائرة قاصرة ، لأنه مؤسس تأسيسا منفتحا ، تتفلت في أثنائه الدوال من عقال دلالاتها العرفية ، وتتحول إلى علامات حرة« الهدف منها ليس الدلالة على معنى ، وإنما هو إحداث أثر، وكل أثر يحدث لها فهو معنى لها »[1].

وعلى ذلك فشعرية هذا النص إنما تتحقق من جهة غياب المعنى لا من جهة حضوره ، أو من جهة تباينه لا من جهة بيانه ، وما أوسع ما بين الجهتين من بون ، حيث « تنتفي الرسالة العادية حينما يتحقق هدفها وهو الفهم ، أما الرسالة الشعرية ، فعلى العكس ، فهي تسعى إلى الاحتفاظ بمبدإ الغموض»[2].

ولابد والحال كذلك من أن يفقه القارئ أن هذا النص فضاء معلق لا يمكن أن يتحقق إلا عبر مساهمة قرائية مانحة ، فهو« لا يحمل معناه وقيمته كجـــوهر ثابت فيه ، ولكنهما وجود يمنحه القارئ للنص ، وحـــسب ماهية هذه المنحة تكون ماهية الوجود»[3] ، وهذا التصور يقتضي تحـــول الفعل القرائي من وظيفة الإرجاع التي تبتغي الإدراك الحاسم إلى وظيفة التأويل التي تحتفي بالإمكان المحتمل .

---

(1) عبد الله محمد الغذامي ، الخطيئة والتكفير ، ص95
(2) جان إيف تاديه ، النقد الأدبي في القرن العشرين ، ص281
(3) عبد الله محمد الغذامي ، الخطيئة والتكفير ، ص80

وأول ما يجتذب القارئ حـــين ابتدار نص محمود درويش هو الاحـــتفاء بالتأثيث المكاني من خلال التفاف سائر الدوال حول دال محوري واحد ، أو حول مكان واحد هو " سمرقند " ، ولو أن هذا الدال حافظ على خطه الإرجاعي الموصول بمدلول مكاني معلوم لقضي أمر الدلالة ، ولكنه فارق هذا الخط بتحوله إلى علاقة متـــفلتة لا تكتسب قيمتها مما تفضي به من معنى ، بل مما يحدثه تبخر المعنى من أثر، وهكذا تتبدى" سمرقند " محكا للتأويل ، ويغدو إخضاعها لدلالة قارة ضربا من ضروب التعسف ، فهويتها هوية أثر لا هوية خبر، وشتان بين الخبر الذي يدرك بطريقة واحـــدة عند كل القراء ، والأثر الذي يعانى أو يستشعر بطرائق شتى عند القارئ الواحد .

" سمرقند " إذن تتموقع أساسا في جغرافيا الإحساس لا جغرافيا الحس ، وبذلك فهي تقطع عصب البيـــان لتمد أعصاب التبـــاين ، هذه الأعصاب التي يكهربها توتر متواتر أو مفرد في صيغة جمع ، إنه رحيل من الحاضر المقفر إلى الماضي المثمر، ومن الواقع الشقي إلى الحلم البهي ، وليس هذا الرحيل انقطاعا عن راهـــن الألم ، ولكنه امتداد فيه ، فالأشياء إنما تتميز بأضدادها .

سمرقند هي الحلم السهل والواقع الممتنع ، هي الأرض التي يرحـــل إليها الحلم ، بيد أن الواقع يرحـــل عنها ، إنها تسحب متخيل القارئ إلى زمان المجد والفتح ، وطريق الحرير والقوافل ، ثم تنقلب به إلى زمان الغثاء والزبد ، أوهي تسحبه من زمان المكان إلى زمان اللامكان .

إن الرحيل في هذا النص يؤثث مكانا في الحلم تعويضا عن اللامكان في الواقع ، ويتمظهر هذا البعد الرؤيوي في المنجز النصي بأوجه شتى ، فمن حيث محور الاختيار تكثر في النص الألفاظ التي تقترن بدلالة الرحـــيل أو تتشربها ، ومنها :

- الحجل / قبّرة (في تخير لفظ الطائر اقتضاء لمعنى الطيران من موضع إلى آخر وتذكرة بالرحيل).
- المشرد (التشرد يقتضي عدم الاستقرار ، وفي ذلك استدراج لدلالة الرحيل) .
- جهات (إلى الجهة يكون التوجه ، والتوجه بداية الرحـــيل ، غير أن إيراد هذا اللفظ بصيغة الجمع يمنع دلالة الرحيل من أن تقترن بدلالة الوصول ، ويصلها عوض ذلك بدلالة " الضياع ") .
- الصلاة : (إنها تذكر بالرحيل ، لأنها موعد رحلة الروح عن الخلق إلى الخالق) .

ومن حيث محور التركيب تتبدى سيادة الانزياحات الأسلوبية التي سرى نسغها في أنسجة التراكيب التشبيهية والاستعارية ، وجعلها قادرة على ابتعاث رؤى الرحيل ، ومن أمثلة هذه الانزياحات :

وخمس جهات لدمعة أمي

ليس للجهة الخامسة تموقع باد على الصعيد الحسي ، فهي في ذلك كاليوم الثامن أو الساعة الخامسة والعشرين أو الحاسة السادسة ، ولكنها تتموقع في إحساس الشاعر المثقل بوجع الرحـــيل الدائم ، كما أن اقتران الجهات الخمس بدمعة الأم صب لزيت الحزن على نار الشتات .

سمرقند خيط حرير

يعلق شاطئ واد على فرس تحمل المطرا

في تشبيهه سمرقند بخيط من حرير يتداعى تاريخ المجد وجغرافيته مثل تداعي الحلم ، حين كان الزمان سيدا حرا يأخذ بأعنة الحل والعقد ، وكان المكان طريق الحرير ممتدا بأمان إلى أقصى الشرق ، ويزداد النسق الحلمي سفورا بازدياد خرق علائق التركيب المعيارية المتواترة ، وذلك بتوخي المصاهرة بين شتات من الألفاظ ، ليس من عادتها الاجتماع في لغة التقليد أو النمط (خيط حرير/ شاطئ واد/ فرس/ المطر) ، وعبر هذا الانزياح تتحقق بـــلاغة الصورة التي تختلف عن بلاغة التشبيه والاستعارة بمفهومها التقليدي ، لأنها توحد فيما بين الأشياء ، أوهي تتيح الوحدة مع العالم[1] ، وفي التركيب السابق أطل هذا التوحد من زوايا ابتناء التجانس من لبنات غير متجانسة ، وتلك طبيعة اللغة الشعرية الحديثة التي تستهدف أساسا إقامة « علاقات جديدة بين الإنسان والأشياء ، وبين الأشياء والأشياء ، وبين الكلمة والكلمة» [2].

من هذا المنطلق يغدو البحث عن معنى في التركيب السابق ذي العلائق المدهشة غير ذي جدوى ، وبدلا من ذلك يجدر بالقارئ تحسس الأثر الذي يفر من الكتابة إلى المحو ، لأن « الغموض هو طبيعة المعنى الشعري ، إذ يتوارى خلف الكلام رافضا الكشف عن نفسه في صيغة مباشرة وجاهزة ، إنه هناك خلف الكلام يكاد يكشف عن نفسه دون أن يفعل »[3] ، وبالتأويل يمكن تمثل سر التجاور في التجاوز من منافذ متعددة ، لعل أهمها منفذ الرحـــيل الذي يصنعه خيط الحرير بالتدلي ، وشاطئ الوادي بالامتداد ، والفرس بالعدو ، والمطر بالهطول ، وفي كل ذلك حركة أشبه بحركة الإنسان الراحل .

سمرقند مئذنة للندى

وبوصلة للصدى

إن البعد لساحق بين عناصر هذه الصورة (سمرقند/ مئذنة / الندى/ بوصلة / الصدى) ، ولكن لغة الشعر تطوي هذا البعد ، وتجمع بين شتيته في لقاء رؤيوي لا سبيل إلى استساغته إلا بالمقاربة التي لا تعنف النص بل تستميله وتستدرجه ، وتساوقا مع ذلك يمكن القول تكملة للمنجز التأويلي السابق إن الرحيل ليندلح هذه المرة أيضا ليجمع بين الأشتات ، فالمئذنة راحلة لعلو بنيانها وارتفاع أذانها ، والندى راحـــل أيضا لأنه حين سقوطه من الزهرة يودع مستقره فيها ، والبوصلة راحلة أبدا لأنها ترتبط أيقونيا

---

(1) ينظر: أدونيس ، زمن الشعر ، ص154

(2) أدونيس ، سياسة الشعر ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1985 ، ص154

(3) سعد البازعي ، أبواب القصيدة ، المركز الثقافي العربي ، بيروت / الدار البيضاء ، ط1 ، 2004 ، ص74

بالرحـــلة في لجج البحر، والصدى راحـــل لامتداده المنداح في أثناء ارتجاع الصوت ، وسمرقند أيضا راحلة ، لأنها حلم الشاعر وواقعه ، حلمه الذي يرحل إليه آملا ، وواقعه الذي يرحل عنه متألما .

ولا تنفك دلالة " الرحـــيل " عن تمظهرها الخفي في لغة النص وفي صوره ، وحتى في إيقاعاته ، حيث أكثر الشاعر من استخدام أحرف اللين التي أعانت على تأثيث منجز إيقاعي يحض القارئ على استشعار إيحاءات الألم الذي لا يسكن من جراء الرحـــيل الذي ألغى المكان وأبقى اللامكان ، وذلك ما يتحقق بفضل ما تتيحه هذه الأحرف من فسحة لمد الصوت و إطلاقه (صا ، رو، ها ، مي، ري ، وا ، را ، لا ، عي ، سا ...)

وقد ساهم الاشتغال الفضائي من جهته في استثارة دلالة " الرحـــيل " ، وذلك بالجنوح إلى البياض أكثر من السواد ، وهذا ما يجعل البصر سجين حيز كتابي ضيق غالبا ، بينما تمتد إزاءه مساحة فراغ واسعة يسرح فيها ، وما أقرب هذا التشكيل الفضائي الأبيض ذي السواد القليل من منحى التدليل الذي يرسي حزن اللامكان على حساب أمن المكان .

ويمكن التمثيل لتشكيل النص الفضائي ذي البياض الغالب بقول الشاعر في السطر الثاني :

هي الحجل

هذا السطر يتكون من كلمتين فقط : إحـــداهما مبتدأ ، والأخرى خبر ، وهو في الآن نفسه مؤسس على تفعيلتين فقط : فعول فعو ، الأولى مقبوضة والثانية محذوفة .

وباعتماد بلاغـــة الصورة ينهدم الفارق بين سمرقند والحجل أي بين المكان والطائر، ويصبحان شيئا واحدا لا شيئين اثنين ، فمن دلالتي المكان والطائر تولد دلالة واحدة هي المكان الطائر ، وفي ذلك التـــفاف آخر لدلالة الرحـــيل ، لأن الطيران حاضر في رؤيا الشاعر التي يمتزج فيها الحلم الراحل إلى المكان بالواقع الراحل في اللامكان .

ولا ينقطع المنجز الشعري الحديث عبر انفتاحه الكتابي عن تحدي القارئ وإرباكه وإذكاء حاجته إلى القراءة التأويلية أو الاسترجاعية على حد تعبير ريفاتير، حيث يتم تجاوز عقبة المحاكاة من أجل اكتشاف الدلالة[1] ، وفيما يأتي محاولة لتمثل هذا المستوى القرائي ضمن مقطع شعري منتقى من قصيدة للشاعر خليل حاوي عنوانها " الكهف "[2] :

وعرفت كيف تمط أرجلها الدقائق

كيف تجمد ، تستحيل إلى عصور

---

(1) ينظر: ميكائيل ريفاتير ، سيميوطيقا الشعر ، ص218

(2) خليل حاوي ، الديوان ، ص279

وغدوت كهفا في كهوف الشط
يدفع جبهتي
ليل تحجر في الصخور
وتركت خيل البحر تعلك
لحم أحشائي
تغيبه بصحراء المدى

إن شعرية هذا النص قائمة أســـاسا على لانحويته أي مجاوزة التصوير للواقع ولتوقعات القارئ[1] ، ويتجلى ذلك في بنـــائه الاستعاري الشمولي ، إذ يمكن القول إن النص الشعري الحديث هو في الأساس « استعـــارة موســـعة»[2] ، وذلك لا يعني أنه « مجموعة من الاستعارات الصغرى الجزئية لا روابط بينـــها ، بل هو استعارة كبرى لها قاعدة سياقية هي المعاني ، ولها قاعدة إيديولوجية تتمثل في علاقات المماثلة والمخالفة التي تقيمها مع العالم الخارجي ، وتظهر لغويا في الحمولة المعرفية للنص ، وبصريا في الفضاء المتشكل على صفحته ، إضافة إلى بنية المتخيل التي يوظفها الشاعر انطلاقا من حوافز فنية واعية وغير واعية»[3].

وانطلاقا من هذا المنظور يبدو نص خليل حاوي بنـــاء استعاريا موسعا تنبجس أو تتوالد استعاراته المتعددة المتكاثرة (تجمد/ تستحيل إلى عصور/ ليل تحجر في الصخور/ خيل البحر تعلك لحم أحشائي/ تغيبه بصحراء المدى) من استعارة أولى مصدرية (تمط أرجـــلها الدقائق) هي أشبه بالينبوع أو الأم أو الجذر الذي تتفرع منه غصون الشجرة ، أوهي بتعبير ريفاتير " المولد " الذي ينتج القصيدة عبر تحولاته من وحدة صغرى إلى نسق معقد ، أو اعتمادا على ما يسميه ريفاتير " الالتفاف " الذي يظهر في انتقال النص من صورة إلى أخرى لاستنفاد كل الصيغ الممكنة للمولد [4].

لم تعد الاستعارة إذن صورة جزئية منفصلة محـــدودة الأثر، ولكنها أصبحت بنســـقها التركيبي أوالشمولي عماد القصيدة « وذلك اعتبارا لكون الآليات التي تشغل القصيدة تقوم وتنمو وتتشعب بواسطة الاستعارة »[5] ، ويرتبط هذا التصور طبعا بتحول الذائقة الجمالية من مضيق التجزئة إلى فضاء الشمول

---

(1) ميكائيل ريفاتير ، سيميوطيقا الشعر ، ص214
(2) سعيد الحنصالي ، الاستعارات والشعر العربي الحديث ، ص15
(3) المرجع نفسه ، ص16
(4) ينظر: ميكائيل ريفاتير ، سيميوطيقا الشعر ، ص232 ــ 233
(5) سعيد الحنصالي ، الاستعارات والشعر العربي الحديث ، ص15

لانصراف النص الشعري الحديث عن وحـــدة البيت التي ترسي التفكك والتبعيض إلى الوحدة العضوية أو وحدة القصيدة التي تحقق التماسك والشمول[1].

ومثلما تشترك صور النص في انبثاقها من صورة استعارية محورية أولى ، فإنها تشترك أيضا في تحسسها لتجربة الزمن كما استوعبها خليل حاوي ، وهي تجربة نوعية لا كمية ، لأنها تسقط الزمن على المكان أو المسافة ، أوهي حقيقة ذاتية يتضاءل وجودها الخارجي المستقل[2].

ويفهم من هذا أن الزمن في تجربة الشاعر خليل حاوي مقيس بميزان النفس لا ميزان الحس ، وفي الاستعارة الأم / المولد (تمط أرجلها الدقائق) التي أنجبت سائر استعارات النص تنتصب إزاء القارئ ثلاث كلمات مألوفة ، بيد أن تركيبها المستعلي فوق قدرة الإرجاع العرفي جعلها خـــارقة للألفة ، فهي تعتمد على أنسنة غير الإنساني ، ومجانسة اللامتجانس ، والانزياح عن المعيارية التركيبية ، وتحقيق شرط الفجاءة الذي يخرق حاجز المحاكاة الرتيب بما يؤثره من حفاظ على العلائق المنطقية بين الأشياء، وقد تحقق لاستعارة الشاعر بهذا الخرق ما لا بتحقق دونه ، وذلك لأن غاية الصورة في الشعر الحديث إنما هي « معرفة غير المعروف لا المزيد من معرفة المعروف »[3].

وتتيح الاستعارة المحورية للقارئ تحسس الزمن عبر ثلاثة مفاصل لجملة فعلية واحدة :

ـ الفعل (تمط) : فعل مضارع يثير دلالة الاستمرار والترهين ، كما أن التشديد في آخره يشير ضمنيا إلى شدة وقع أو أثر تمدد الزمن واستطالته .

ـ المفعول به (أرجلها) : جاء مقدما لأنه محل عناية ، فالشاعر ليس منشغلا بالزمن (الدقائق) من جهة فيزيائيته بل من جهة وقعه أو وطأته على نفسه (مط الأرجل) ، ولم يرد المفعول به مفردا بل جمع تكسير ، والجمع أبلغ في دلالة الكلمة على القوة والعتو من إفرادها .

ـ الفاعل (الدقائق) : جاء مؤخرا لأن التأخير أقدر على إثارة معنى البطء ، وضمور عنفوان الحركة، كما أنه اشتمل على حرف لين (ألف المد) بعد حركة الفتحة على القاف (قا) ، ومن شأن ذلك أيضا أن يشيع من جهته إيقاعا بطيئا متثاقلا لا توثب فيه .

ويتضح من خلال إجمال هذا التفصيل أن الزمن يكاد يكون متوقفا تماما لفرط بطئه وتثاقله وتطاوله، وهذا ما يؤكد أن تجربة الشاعر لا تنصرف إلى الزمن من جهة الوصف بل من جهة الرؤيا ، فهو إذن زمن إحساس لا زمن حس ، وعلى ذلك فثـــقل الزمن الرهيب إنما هو نتاج تمثل النفس لأثقـــال الحياة ، وإحساســـها االممض بانتفاء جدوى الحركة ، والملل من استمرار رتابة السكون الذي تنسحق إرادة الفعل

---

(1) ينظر: محمد بنيس ، الشعر العربي الحديث ، ج3 ، ص72

(2) ينظر: إحسان عباس ، اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، دار الشروق ، عمان ، ط2 ، 1992 ، ص68

(3)عزالدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، ص134

تحت وطأته ، وبانسحاق الإرادة الفاعلة يصبح الزمن في تجربة خليل حاوي رديفا للموت أو نذيرا من تذره ، ويتعاظم في أثناء معايشته الإحساس بالألم والمرارة واهتراء الحياة بظروفها المنتكسة .

ويأخذ المدار التدليلي لمولد النص (الاستعارة المحورية) في التوسع والانديا‌ح عبر حركة الالتفاف التي يحققها التنقل المتواتر من صورة إلى أخرى ، وذلك ما يسهم في التقاط التجربة الشعرية من زوايا متعددة ، ويفضي إلى إثراء توترها المشع وتعميق أثرها الملفت .

من هذا المنطلق تنبثــق الصورتان في قوله (تجمد) ، وفي قوله (تستحيل إلى عصور) كرافدين للصورة المحورية ، فالأولى تتمثل ثقل الزمن في رؤيا الشاعر تجمدا ، وفي ذلك إيحاء بقسوته الشديدة ، وفي الصورة الثانية يبدو الزمن مسرفا في طوله لبطء انسلاخه ، وقد شارك حرفا اللين (الياء والواو) في الإيحاء بهذا المعنى ، لتطلبهما مد الصوت حين القراءة .

وتضفي الصورة الثالثة في قوله (غدوت كهفا في كهوف الشط) بعدا إضافيا أو دائرة انديا‌ح أخرى لمدار التدليل البدئي من خلال استخدام لفظة الكهف ، وإدغام ذات الشاعر في جوف دلالتها ، وفي ذلك استثارة لمتخيل القارئ ، وتحفيز له على استشعار تحول معنى العتمة من الكهف إلى الذات ، وما يرتبط بهذا التحول من تيه وتمزق .

ولئن كانت العتمة تدبر بإقبــال الضوء ، فإن عتمة الشاعر (ليل تحجر في الصخور) ، وإذ تثبت هــذه الاستعــارة دلالتين اثنتين : أولاهما سابــقة (عتمة الزمن النفسي/ اللاضوء) ، وثانيتهما لاحــقة (اللاحركة) من خلال الفعل (تحجر) ، فإنها تمحو في الآن نفسه دلالتين أخريين ليس لتجربة الشاعرحظ فيهما ، وهما (الضوء) و (الحركة) .

ومن تحجر الزمن وتشبثه بالسكون مثل صخور الشاطئ ينتقــل الالتفاف إلى استعارة أخرى موغلة في كهربة الألم ، وهي قوله (خيل الليل تعلك لحم أحشائي) ، حيث ينتظم المنفرط في عقد واحد من خــلال تعلق الفعل (تعلك) بــ (لحم أحشاء الشاعر) بدل تعلقه بــ (لحم الخيل) ، و في ذلك انزياح يخلص اللغة من رتابة المحاكاة ، ويكسبها تعاليا خارقا ، يتناغم مع طبيعة الشعر الرؤيوية ، والشاعر إذ يكتب « لا يستخدم في شعره اللغة كما يستخدمها الناس في حياتهم المعاشية العادية ، فالمفروض في لغة الشعر أن تكون ذات طاقة تعبيرية مصفاة ومكثفة »[1].

وإذ يثير لفظ (الخيل) في هذا المساق الاستعاري دلالة " الجموح " فإن ذلك لا ينصرف إلى حركة فعل إيجابي ، بل إلى حركة أثر سلبي ، يتسق مع الدلالات اللاحركية السابقة وينميها ، وفي تخير (لحم الأحشاء) مفعولا به للفعل (تعلك) ما يستنفر دلالات تآكل ذات الشاعر ، وتشتت اجتماعها ، واستلاب إرادتها ، وانهزام أملها في مساق تجربتها الزمنية المشرئبة بالألم ، وليس حضور الحس في تركيب هذه

---

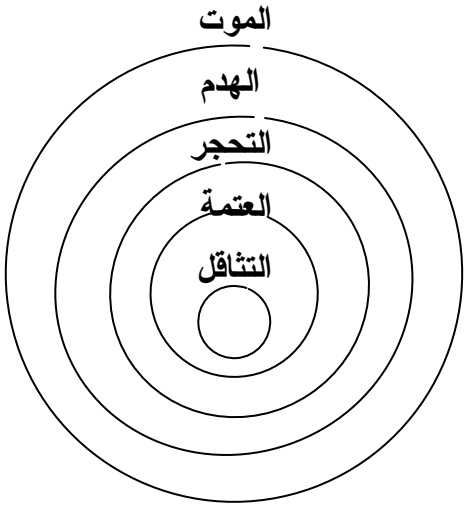
(1) عزالدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، ص179

الاستعارة بدل حضور النفس إلا تراسلا وظيفيا ، يبرره الولاء الحميم المتبادل بينهما ، حيث لا شيء أقرب إلى النفس من جسدها الذي تسكن في جنباته .

وعند قوله (تغيبه بصحراء المدى) يبلغ الالتفاف مداه ، ويتناهى بتجربة الزمن المريرة من التثاقل والعتمة والتحجر والهدم إلى الموت ، وذلك ما يثيره فعل التغييب المقترن بالثرى وإهالة التراب ، وما يتأتى للقارئ تحسس إيحاءاته بتأمل لفظ (الصحراء) وما يشيعه من إيحاءات الجدب والخواء والوحشة التي تذكر بالقبر ووحدته ، وتمعن لفــظ (المدى) بكل ما يبتعثه من دلالات امتداد الفراغ ، وشساعة البعد ، وغموض المجهول .

وعلى هذا يصبح الزمن في تجربة الشاعر خليل حاوي وجها للمــوت ، لأنه يرسي استلاب الإرادة ويلغي إيجابية الفعل من خلال إسقاطات نفسية مترعة بالمرارة والتوجس واليأس ، وهذه المقذوفات كلها إنما هي إفراز لتراكمات شتى (سياسية ، اجتماعية ، وجودية) تضخمت في متخيل الشاعر المتوتر بحدة لإحساسه الفاجع بديمومة اهتراء واقع الحياة من حوله ، وتآكله المرعب المفضي لامحالة إلى الموت .

إنه الزمن أو الموت ، ليس هنالك فرق ، إنها حقيقة رؤيوية واحدة ، وإن تكاثرت زوايا تصويرها ، أو نوافذ إطلالتها (التثاقل/ العتمة/ التحجر/ الهدم) ، ويمكن تمثيل هذا المستوى المفرد ذي التمظهرات المتعددة أو هذا المولد/النواة بأفلاكه الملتفة وفق الشكل التقريبي الآتي :



وإذ يتنامى الميل إلى التمنع في النص الشعري الحديث ، فإن حاجة القارئ إلى التأويل تتنامى بالضرورة في مسار مطرد ، ومرد ذلك هو أن النص الشعري لم يعد مجرد لغة ، وإنما هو« لغة داخل اللغة»[1] ، لغة ثانيــة محتجبة ، تستشعر أثرا ولا تدرك عينا ، لغة تعلو فوق الواقع وإن انطلقت منه ، لغة تحتفي بطاقات الترميز، وهالات الأسطرة ، ومغايرة العلاقات المألوفة بين الأشياء ، لغة كالتي تؤثث

(1) جان كوهين ، بنية اللغة الشعرية ، ص129

المقطع الآتي من قصيدة لصلاح عبد الصبور بعنوان " الظل والصليب " [1] :

ملاحنا يلوي أصابعا خطاطيف على المجداف والسكان
ملاحنا هوى إلى قاع السفين ، واستكان
وجاش بالبكا بلا دمع ... بلا لسان
ملاحنا مات قبيل الموت ، حين ودع الأصحاب
... والأحباب والزمان والمكان
عادت إلى قمقمها حياته ، وانكمشت أعضاؤه ، ومال
ومد جسمه على خط الزوال
يا شيخنا الملاح ...
.. قلبك الجريء كان ثابتا فما له استطير
أشار بالأصابع الملوية الأعناق نحو المشرق البعيد ...
ثم قال :
ــ هذي جبال الملح والقصدير
فكل مركب تجيئها تدور
تحطوها الصخور
وانكبتا .. ندنو من المحظور ، لن يغلتنا المحظور
ــ هذي إذن جبال الملح و القصدير
وافرحا .. نعيش في مشارف المحظور
نموت بعد أن نذوق لحظة الرعب المرير والتوقع المرير
وبعد آلاف الليالي من زماننا الضرير
مضت ثقيلات الخطى على عصا التدبر البصير
ملاحنا أسلم سؤر الروح قبل أن نلامس الجبل
وطار قلبه من الوجل

شعرية هذا النص قائمة أساسا على نسقه الرمزي الذي ينعطف باللغة من فاقة المحاكاة والتعيين إلى ثراء المجاوزة والتضمين، ويرهن قيمة الدلالة بامتناعها وتعززها ، ويزور بالقارئ من جهة تقبل المقول

(1) صلاح عبد الصبور ، الديوان ، ص152 ــ 153

إلى تمثل اللامقول ، وتلك طبيعة الرمز الشعري« فحين لا ينقلك الرمز بعيدا عن تخوم القصيدة ، بعيدا عن نصها المباشر ، لا يكون رمزا ، الرمز هو ما يتيح لنا أن نتأمل شيئا آخر وراء النص ، فالرمز هو قبل كل شيء معنى خفي وإيحاء ، إنه اللغة التي تبدأ حين تنتهي لغة القصيدة ، أو هو القصيدة التي تتكون في وعيك بعد قراءة القصيدة ، إنه البرق الذي يتيح للوعي أن يستشف عالما لا حدود له ، لذلك هو إضاءة للجانب المعتم ، واندفاع صوب الجوهر»[1].

وضمن النســق الرمزي لهذا النص يخــتلج نفس أسطوري متستر ، يمكن للقارئ تحسسه من خلال معجم مشبــع بنكهة البحر (الملاح / المجداف / السكان / السفين / مركب / حبالنا / القاع / التيار) تختزن أقبيته وغياباته تذكارات الرحلة والمغامرة السندبادية بمناخها العجائبي .

أسطورة السندباد إذن حاضرة في نص صلاح عبد الصبور ، بيد أنها لا تتمثل للقارئ إلا من وراء حجاب ، وذلك لأن غــاية الشاعر أساسا إنما هي تمثل التجربة الراهنة لا تعقب الذكرى الغابرة ، وهذا يعني أن الرمز الأسطوري في هذا النص ليس غاية في حد ذاته ، ولكنه مجرد وسيلة معينة على إثارة حساسيات مخصوصة في أثناء التلقي ، فالقصيدة « حين تومئ إلى ما يقع خارجها من نصوص وأحداث ومرويات ، فإنها تفتح ميراثا وجدانيا ومعرفيا مشتركا بين الشاعر والجمهور ، وتوقظ الذاكرة الوجدانية والجمالية للمتلقي ليبدأ نشاطه في استقبال القصيدة والتماهي معها »[2].

وفيما ينتظر القارئ من النص ما يوافق أفق توقعاته أي التماثل بين التجربتين أو المغامرتين الشعرية والسندبادية في تشرب مجد الإقدام والثبات والتوصل إلى غاية النجاة والظفر، فإن الشاعر يؤثر خرق هذا الأفق بإرساء منحى مفارق مترع بروح العجز والهزيمة والخسران .

وحتى يتهيأ للقارئ استيعاب هذا المنحى الذي يجرد تجربة الشاعر السندبادية من عنفوانها المتفوق ، ويهوي بها في قاع التوجس والعجز ، لابد من مجاوزة القراءة الطافية فوق أسطح النص صوب القراءة الغائصة في أغواره بحثا عن الدلالات المحتجبة التي تمثل أساس فرادته .

وفي سعي القارئ إلى مقاربة هذه الفرادة يحــسن أن يتبين في البداية عصب النص الحساس ، هذا العصب المتوتر في بنى النص النازعة في مجموعها إلى تدليل منسحب غير ذي عنفوان ، تدليل يبقر بخوائه من لبــاب الإيجاب أبطن الدوال ، ويضطرها إلى الالتواء لتأخذ هيئة الدائرة المفرغة ، أوهيئة الصفر .

ويمكن استجلاء ما تواتر في النص من تدليل منسحب أو صفري يبتعث ما توتر في تجربة الشاعر السندبادية من آلام العجز والانهزام والتأزم عبر استدراج مفاصل النص الرامزة إلى فسحة من المراودة التأويلية ، وفيما يأتي محاولة لاستدراج أهم هذه المفاصل :

---

(1) أدونيس ، زمن الشعر ، ص160

(2)علي جعفر العلاق ، الشعر والتلقي ، دار الشروق ، عمان ، ط1 ، 1997 ، ص83

ـ الملاح : بينما يحمل هذا اللفظ دلالته القريبة المتصلة بمصدر اشتقاقه (الملاحة) ، فإنه لا ينفك في الوقت ذاته عن تضمن دلالة أخرى لا سبيل إلى ردها (الملوحة) ، ولعلها الأولى بنظر القارئ في مســـاق التدليل الصفري الذي جنحت لغة النص له ، لأن حضور الملوحة يقتضي لزوما غياب العذوبة (عذوبة الحياة الواثقة المطمئنة) ، أو تحولها إلى صفر .

ـ يلوي أصابعا خطاطيف : إن التواء الأصابع كالخطاطيف سرعان ما يحفز متخيل القارئ على تمثل هيئة الدائرة المفرغة أو هيئة الصفر ، وهكذا فالأصابع الملوية مثل الخطاطيف إنما هي تشخيص رمزي لنفس الشاعر المنكفئة على عجزها ، والمفرغة من طموحها .

ـ عادت إلى قمقمها حياته ، وانكمشت أعضاؤه ، ومال/ ومد جسمه على خط الزوال : في عودة الحياة إلى قمقمها انسحاب من فضاء الفعل واستغراق في سجن اللافعل ، وفي انكماش الأعضاء انسحاب لمجد الطموح ، وفي مد الجسم على خط الزوال انسحاب للوجود دفعة واحدة ، هكذا يجســـد القمقم والانكماش والزوال فراغا رهيـــبا ، كأنه فراغ الدائرة أو الصفر ، يجتاح إرادة الشاعر الخائرة ، ويميل عليها ميلة واحدة عاتية .

ـ جبال الملح والقصدير : يحض هذا التركيب متخيل القارئ على اجتلاب دلالتين أساسيتين ، أولاهما : ضخامة الهيئة ، وهي أول ما يشير إليه لفـــظ (جبال) ، وثانيتهما : تدني القيمة ، فليس للملح والقصدير نفاسة كنفاسة الأحجار الكريمة والمعادن الثمينة ، وعلى ذلك فهما مشدودان معا بقوة إلى الفراغ كالدائرة أو الصفر تماما .

وبالتقاء الدلالتين معا تنبجس دلالة ثالثة جامعة ، هي الضخامة الفارغة أو الفراغ الضخم ، وتساوقا مع هذا التمثل التأويلي يمكن للقارئ أن يرتد ضمن رمزية (جبال الملح والقصدير) إلى تراكمات الراهن العربي المهترئ الذي تقاعس عن الأخذ بأسباب القوة والفعل ، وأخلد إلى وهدة الضعف والرداءة ، وبذلك تحول إلى مجرد تموقع غثائي ، وتلك هي النهاية التي تجرع الشاعر السندباد مرارتها في رحلة الرؤيا الشعرية .

يمكن القول إذن إن الفراغ الدائري أو الصفري هو العصب الحساس لهذا النص ، وذلك لأنه لا ينفك عن إثبات وجوده ، ونفي انتفائه في بنى النص ومساقاته العديدة ، ففي الملوحة فراغ من العذوبة ، وفي الالتواء والانكماش فراغ من استقامة الإقدام ، وفي الزوال فراغ من ثبـــات الوجود ، وفي جبال الملح والقصدير فراغ من نفـــاسة القيمة ، وبهذا كله يتم إفراغ تجربة الشاعر السندبادية من عنفوانها التذكاري الأصيل وحشوها بخواء الراهن الثقيل .

وتزداد حاجة القارئ إلى التأويل كلما ازداد النص الشعري إيغالا في شعاب الاختلاف وانسلاخا من إهاب الألفة ، ويمكن تمثل الشكل الأقصى لهذا المنحى في نصوص أدونيس وأضرابه على نحو خاص ، وفيما يأتي مقاربة تأويلية لنص شعري أدونيسي عنوانه " الإشارة " [1] ، جاء فيه :

مزجت بين النار والثلوج
لن تفهم النيران غاباتي ولا الثلوج
وسوف أبقى غامضا أليفا
أسكن في الأزهار والحجارة
أغيب
أستقصي
أرى
أموج
كالضوء بين السحر والإشارة

أول ما يجدر الابتداء به في مقاربة هذا النص هو العنوان ، ويخطئ من يظن أن العنوان بنية مستقلة أومضافة أو زائدة ، ففي النص الشعري الحديث تحول العنوان إلى قيمة مشعة ، لابد أن تثمن ، فالعنوان « هو الذي يؤسس غواية القصيدة »[2] ، لأنه « بمثابة رأس للجـــسد ، والنص تمطيط له وتحوير »[3] ، وهذا ما جعل النقد السيميائي يوليه عناية كبرى « باعتباره مصطلحا إجرائيا ناجعا في مقاربة النص الأدبي ، ومفتاحا أساسيا يتسلح به المحلل للولوج إلى أغوار النص العميقة قصد استنطاقها وتأويلها »[4].

من هذا المنطلق يتبدى عنوان نص أدونيس معلما هاما لابد من تمثله ، ودليلا كتوما لابد من مساءلته ، وإذ يبتدر القارئ ذلك تتواتر في متخيله توترات الخطاب الصوفي بما فيه من خصوصية تعبيرية تعتمد التلميح بدل التصريح أو الإشـــارة بدل العبـــارة ، ولاشك أن « طبيعة التجربة الصوفية القائمة على الكشف والذوق قد استدعت هذه اللغة الرمزية الإيحائية البعيدة عن البساطة والوضوح ، وقد عدت هذه الصعوبة والخصوصية سببا للجوء الصوفية إلى الرمز والغموض»[5]، زيادة على أن الصوفية

---

(1) أدونيس ، الأعمال الكاملة ، مج2 ، ص16
(2) جميل حمداوي ، السيميوطيقا والعنونة ، مجلة عالم الفكر ، الكويت ، مج25 ، العدد 3 ،1997 ، ص108
(3) المرجع نفسه ، ص107
(4) المرجع نفسه ، ص96
(5) إبراهيم محمد منصور ، الشعر والتصوف ، دار الأمين للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط1 ، 1999 ، ص55

أرادوا من اعتماد الإشارة في لغتهم أن تكون « معاني ألفاظهم مستبهمة على الأجانب غيرة منهم على أسرارهم أن تشيع في غير أهلها »[1].

ولاشك أن تخير أدونيس للفظ " الإشارة " عنوانا لنصه يجلي انفتاحه الواعي على الخطاب الصوفي، وسعيه إلى ترهينه ضمن المنحى الذي يخدم تجربته الشعرية ، ويعين على تأثيث منجزها ، ولا يستغرب أن يغدو النص الصوفي موردا كثير الزحام لا يكاد يخلو إليه المنهل في النصوص الشعرية الحديثة لما بين التجربتين الصوفية والشعرية من وشـــائج الشبه والقرابة « فدور العقل في الشعر ثانوي ودوره في التصوف في درجة متأخرة»[2]، بينما « يمثل الخيال والحدس ركيزة أساسية في التجربة الصوفية وفي التجربة الشعرية بالضرورة ، كما يدخل الحلم مكونا هاما من مكونات كل منهما ، وفي التعبير تلجأ كل من التجربتين للرمز والإيحاء ، ولذلك كان الجمع بين التجربتين أمرا متوقعا »[3].

وأثر النّفري حاضر في هذا المنجز الشعري بوجهه الظاهر من خلال تصدير النص بمقولته المعروفة « كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة »[4] ، مثلما هو حاضر أيضا بأثره الباطن في ثنايا النص بدءا بعنوانه ، فأدونيس يعاني عجز اللغة عن تمثل تجربته الشعرية الحبلى بغوامض الرؤى وغرائب الهواجس ، وهو في ذلك كالمتصوفة الذين لا قبل لكثـــافة اللغة بلطائف أسرارهم ورقائق مكاشفاتهم ، وهذا ماجعله يزهد في العبارة مثل المتصوفة ، ويعدل عنها إلى الإشارة ، لكنها إشارة لها منحاها الخاص الذي يخالف منحى المتصوفة ، إنها أبجدية ثانية تؤثث موقفا تجاوزيا إلى أقصى حد ليس من الشعر فقط بل من الوجود كله .

وابتناء المغاير يرتبط لزوما في تصور أدونيس بانهيار المساير، فالشاعر على حد قوله « لا يستطيع أن يبني مفهوما شعريا جديدا إلا إذا عانى أولا في داخله انهيار المفاهيم السابقة ، ولا يستطيع أن يجدد الحياة والفكر إذا لم يكن عاش التجدد ، فصفا من التقليدية ، وانفتحت في أعماقه الشقوق والمهاوي التي تتردد فيها نداءات الحياة الجديدة »[5].

وعلى هذا الأساس لا يمثل انفتاح أدونيس على الخطاب الصوفي انصهارا فيه بل صهرا له من أجل بلورة موقفه المفارق من الشعر خاصة ومن الوجود عامة ، ولعل أول ما يلفت انتباه القارئ في حوارية أدونيس والخطاب الصوفي هو سعيه إلى إرســـاء « رؤية برزخية »[6] قوامها تسوية الأضداد ، وتحقيق

---

(1)عبد الكريم القشيري ، الرسالة القشيرية ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، 1957 ، ص31

(2) إبراهيم محمد منصور ، الشعر والتصوف ، ص26

(3) المرجع نفسه ، ص26

(4) محمد بن عبد الجبار النّفري ، المواقف والمخاطبات ، تحقيق آرثر أربري وتقديم عبد القادر محمود ، هيئة الكتاب ، القاهرة ، 1985 ، ص 115 ، نقلا عن: إبراهيم محمد منصور ، الشعر والتصوف ، ص27

(5) أدونيس ، زمن الشعر ، ص54

(6) ينظر: خالد بلقاسم ، أدونيس والخطاب الصوفي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط1 ، 2000 ، ص178

الوصل بين أطراف الفصل ، وذلك ما يتبدى في قــول الشاعر (مزجت بين النار والثلوج) ، فالمزج فعل برزخي ، لأنه لا يغلّب شيئا على آخر ، بل يتموقع بينهما ، وما أوسع البون بين النار بشدة حرّها والثلوج بقسوة قرّها ، بيد أن رؤية الشاعر البرزخية ردمت هذه الهوة ، وجمعت بين شتيتي هذه الثنائية الضدية ، فتشكل من لقائهما الذي يتموقع في عالم الإحساس والتخيل لا في عالم الحس والتعقل نتاج برزخي مختلف ومستعل ، فلا هو نار ولا ثلوج ، ولكنه كيان جامع يشغل المســافة الشاغرة بين طرفي الثنائية ، وهذا ما توخى الشاعر أن يرمز إليه باستخدام لفظ (غاباتي) ، هذه الغابات التي قال الشاعر بأنها أعجزت النيران والثلوج معا عن فهمها ، مع أنها لم تتشكل في الأصل إلا من التركيب المزجي بين هذين الطرفين القصيين ، وهذا يعني أنها تشكلت بهما ثم استعلت عليهما ، ولا يحدث ذلك إلا في مستوى التخيل الذي تعمد تجربة الشاعر إلى تفعيله ، في سعي واضح إلى تمثل التجربة الصوفية والاستفادة من خصائصها المتعالية .

ومثلما تلاشى الفارق بين النار والثلوج ، فإنه تلاشى أيضا بين الغموض والألفة ، فالشاعر غامض وأليف في الآن نفسه ، وهذا ما يشكل برزخا آخر ، يصدف عن الفصل الذي يبقي على ثنائية الغموض والوضوح إلى الوصل الذي يجمع النقيضين ، وينشئ بهما استعلاءه عنهما ، وذلك انطلاقا من تصور مفارق لا يرى في الثنائيات الضدية إلا« وهما رسخته المعاني التي أنتجت حول الوجود ، وأصبحت بحكم تداولها بديلا عنه»[1].

ويشجع الحفز المساقي الذي يفعّله النص من خلال بنى مخصوصة تستدعي نشاطي القراءة (تفهم) والكتابة (غامضا أليفا) على توجيه منحى التأويل تلقاء تموقع النشاط الإبداعي الشعري ضمن الرؤية الأدونيسية البرزخية ، تلك التي تؤثــثها دلائلية رمزية تتوارى خلف علامات النص المفتاحية (النار/ الثلوج / الغابات) ، فلا تبدو النار وكذلك الثلوج إلا تلويحا للغة العادة التي ترسي انفصام الأشيــاء وتباينها ، واستمساك كل اسم فيها بمسماه في تمايز تام عن مسمى غيره من الأسماء ، هذه اللغة هي التي يتوق الشاعر إلى تجاوز طوقها ، لأنها غير قادرة بصرامتها المعيارية على استيعاب تجربة الشاعر باستعلائها المتفلت ، وفي ذلك تسريب مقصود للتجربة الإبداعية الصوفية التي طالما شكا أصحابها عجز اللغة الإنسية عن تمثل مواجيدهم العلوية لكثافة الأولى ولطافة الثانية .

وحيال عجز لغة العادة يتبنى أدونيس أبجدية ثانية ، تنطلق من الأولى بالضرورة ، لكنها سرعان ما تتفلت من عقالها ، إنها لغة الإشــارة ، تلك التي لوح الشاعر إليها باستخدام الرمز (غاباتي) ، وعلى ذلك فعدم فهم النيران والثلوج لغابات الشاعر يمكن أن يؤول بعدم الاقتدار على إخضاع لغة الإشارة للإرجاع العرفي الذي تخضع له لغة العادة أو لغة العبارة بتعبير الصوفية .

---

(1) المرجع السابق ، ص172

من هنا يمكن القول بدقة إن مجال التماس بين إشارة الشاعر وإشارة المتصوفة قائم على أساس برزخيتهما ، فالأولى تتيح للشاعر أن ينفصل عن اللغة حتى في ارتباطه بها ، وأن لا يقول الأشياء كما هي ، وإنما يقول ما تحصل من تماسه وتعالقه معها[1]، والثانية تهيئ للمتصوفة فرصة التلويح إلى حبهم الإلهي وانتشائهم الروحي وأذواقهم العالية ، باعتماد تعبيرات كنائية غزلية وخمرية ، ليس لها من بديل ، ففيوضات الروح لا سبيل إلى نفثها دون اللجوء إلى صور ومشاهد منتزعة من عالم الحس[2].

وفي التجربتين الأدونيسية والصوفية تواجه اللغة المطلق بالمحدود ، والمجرد بالمحسوس ، والمدى بالصدى ، وهذا الذي جعل النفري يشكو ضيق العبارة كلما اتسعت الرؤية ، وجعل أدونيس يتفلت من عقال لغة الألفـــة ، ويسارع إلى " الإشارة " لأنها « برزخ بين القول والصمت ، تهب الشيء إمكان التجدد»[3] ، وهي بفصلها بين الاسم والمسمى تحول القول الشعري إلى إمكان ، وتفعل قدرته على إثارة الاحتمال ، وذلك مالا تحققه التسمية في لغة الألفة ، لأنها « تسلط على الشيء يحول دون الاتصال المتجدد به ، أوهي بلغة الصوفية حجاب وجب تمزيقه »[4].

وقد أخذت الإشارة سبيلها إلى التمظهر في نص أدونيس لا في لغته فحسب ، بل حتى في اشتغاله الفضائي ، حيث يواجه القارئ باقتصاد واضح في الكتابة ، وامتداد مهيمن لمساحة البياض ، يبلغ أقصاه في الأسطر الخامس والسادس والسابع والثامن ، إذ يكتفي كل منها بلفـــظ واحد ، لا يشكل إيقاعيا إلا بعض تفعيلة الرجز (مستفعلن) :

أغيب	/o//	متفع
أستقصي	o/o/o/	لن مستف
أرى	o//	علن
أموج	/o//	متفع

ويبدو انحسار السواد وامتداد البياض متســـقا مع تجربة الشاعر التي خبرت عجز اللغة وضيق العبارة ، فمالت إلى الإشارة التي تحفز على تمثل اللامقول من خلال تجريد المقول من ألفته المرجعية ، وشحنه بقدرة إثارة التخييل والاحتمال ، والتحول به إلى محض إمكان يهيئ للقارئ حظا منفسحا للتأويل بما يؤسسه من علائق مغايرة بين كلمات اللغة وأشياء العالم .

---

(1) المرجع السابق ، ص182

(2) ينظر: عبد الحكيم حسان ، التصوف في الشعر العربي ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ط1 ، 1954 ، ص302

(3) خالد بلقاسم ، أدونيس والخطاب الصوفي ، ص181

(4) المرجع نفسه ، ص181

وإذ يستقطب أدونيس في هذا النص تجربة المتصوفة ، فذلك لا يعني أنه يبتغي إعادة إنتاج الخطاب الصوفي كما وصل إليه ، ولكنه سعي فني يؤمل الشاعر من ورائه تمثل نقاط التعالي في التجربة الصوفية بهدف الاستفادة منها في بلورة تجربته الشعرية ، وذلك بعد تعريض خاماتها لتحويلات صميمية ذات أثر اختلافي .

ويتجلى التحويل الأدونيسي للخطاب الصوفي في عدوله عن توجهه الديني المتعلق بالإلهي المقدس إلى توجه مستعل يمجد " الأنا " ، ويتعلق بالأرضي[1] ، وذلك ما يتمظهر في لغة النص من خلال :

ـ هيمنة صيغة المتكلم بما تحمل من دلالات الإعجاب والتمجيد (مزجت/ غاباتي/ أبقى/ أسكن/ أغيب/ أستقصي/ أرى/ أموج) .

ـ الحضور القوي للأفعال المضارعة التي ترسي بدلالتها على الترهين والاستمرار عنفوان إرادة الذات وقوة أثرها .

ـ الانكفاء على الأرضي بدل التوق إلى الغيبي ، ويبدو ذلك في توحد ذات الشاعر بأشياء العالم المادية (الأزهار/ الحجارة) ، وإذ يتمثل أدونيس بذلك فلسفة وحدة الوجود الصوفية فإنه يحرص على الانحراف بها عن مسارها الأصلي ، الذي يحتفي بتجلي الإله الواحد في تعينات الكون العديدة ، إلى مسار تجربته الخاصة التي تحتفي بتقديس الأنا ، وتمجيد تمظهرها المفرد في صيغ الموجودات الجمعية ، وفي ذلك إفراغ للتجربة الصوفية المستلهمة من لبابها الغيبي الذي لا تقوم إلا به .

ويتواتر توتر الاقتدار التدليلي في النصوص الشعرية الحديثة وانفساح فضائها التأويلي تبعا لثراء عطائها الرمزي ، وانفراط علاماتها من سلك الإرجاع ، وتوجهها الموصول تلقاء الإثارة المتجددة ، وتندرج ضمن هذا الأفق عدة نصوص سيابية ، تخذت من جيكور ووفيقة وبويب وغيرها محاور التفاف تدليلي متوهج ، لا يمكن أن تختزل ثراء مكنوناته قراءة مفردة نابذة أو منتبذة .

وفيما يأتي أوجه من الإمكان القرائي الاقترابي الذي يثيره مقطع متخير من نص السياب " النهر والموت " [2]، وذلك انطلاقا مما تنضح به مساراته ومعالمه المساقية :

وأنت يا بويب
أودُّ لو غرقت فيك ألقط المحار
أشيد منه دار

---

(1) ينظر: المرجع السابق ، ص186

(2) بدر شاكر السياب ، الديوان ، ص453

يضيء فيها خضرة المياه والشجر
ما تنضح النجوم والقمر
وأغتدي فيك مع الجزر إلى البحر
فالموت عالم غريب يفتن الصغار
وبابه الخفي كان فيك يا بويب

ـ قراءة أولى :

بويب رمز للحياة

يبدو بويب في هذه القراءة الأولى رمزا بهيجا موصولا بأسباب الحياة الخصيبة (الطبيعة) والحياة الدفيئة (الأم)

أ ـ بويب/ الطبيعة :

الطبيعة هنا مرتبطة أساسا بصفاء الفطرة وبهاء البداية ، حيث يتراءى الوجود شفافا صافيا لا اضطراب فيه ولا كدر ، وإذ يمثل بويب في نص السياب هذا المأوى الطبيعي البهيج ، أو محل العود الحاني ، فإنه يستثير في الآن نفسه الدلالات المضادة الموصولة بمسار البدء المضني بكل أشجانه المستعرة القابضة على رماد الإخفاقات السياسية والمرارات الاجتماعية .

ويتأسس هذا الوجه من التأويل على ما يوفره نسيج النص من عطاء تحفيزي يستاق اجتهاد القارئ ضمن مسار ذي معالم هادية ، ويتأثث نصيا عبر اشتغال لغوي مشبع بالظلال يشمل محوري الاختيار والتركيب كليهما :

❖ **محور الاختيار :**

بهجة الطبيعة بما تختزنه من معاني الخصب والصفو والبهاء حاضرة بجلاء في ملامح المفردات الدالة المتخيرة :

ـ بويب " النهر" ، المحار ، المياه ، البحر

تنتمي هذه المفردات جميعا إلى حقل دلالي واحد ، سمته البارزة الطبيعة المائية بتدفقها المترجم لنبض الحياة ودبيبها .

ـ خضرة ، الشجر

تشتركان في دلالتهما على اللون الأخضر البهي الذي يخلع على الطبيعة فتنتها الآسرة للبصر .

ـ يضيء ، النجوم ، القمر :

القاسم المشترك بين هذه المفردات جميعا هو التماع الضوء الذي من شأنه كشف علامات الأشياء وتبديد الظلمة المحيرة .

وهكذا يتقاسم الماء بتدفقه والخضرة ببهائها والضوء بالتماعته محور الاختيار، ويتحقق من التضايف بينها ما يهيئ للقارئ فسحة الانتباه إلى وجه الطبيعة الماثل في قسمات بويب .

❖ **محور التركيب :**

ينتظم نص السياب تركيبيا ضمن مسار انسيابي لا اضطراب فيه ، وكأنه بذلك يطلب الاتساق مع مسارات الطبيعة في مائها المتدفق ولونها المشرق وضوئها الملتمع ، أو كأنه يبتغي التوافق الحميمي مع صفاء البراءة بعيدا عن شوائب الزيف والتكلف في حياة الناس .

هذا الأثر تتوخى تراكيب النص نشر ظلاله اعتمادا على :

ــ صيغة النداء : (يا بويب)

تتألف هذه الصيغة من الأداة (يا) التي تستخدم لمناداة البعيد ، والمنادى (بويب) الذي يشكل بؤرة التدليل ومولدها المحوري ، وقد جاءت دلالة البعد التي تختزلها أداة النداء متسقة مع ما يحيط بالمنادى من هالات جذبية مهيبة ينضح بها ما يزخر به بويب من بهاء طبيعي صاف أشعل الفتنة في رؤى السياب الذي كان « بما في نفسه من جذر رومانسي غائم أحد شعراء الحداثة العرب المهمين الذين دخلوا مع الطبيعة في حوار حي مترع بالنشوة والنبل والألم العظيم أيضا »[1] .

ــ الجمل الفعلية : (أود لو غرقت فيك / ألقط المحار / أشيد منه دار / يضيء فيها خضرة المياه والشجر ما تنضح النجوم والقمر / أغتدي فيك .. / .. يفتن الصغار)

لا يخفى ما للجمل الفعلية من قدرة على إثارة دلالات الحركة والابتدار الدينامي ، وهذا ما يعزز في النص حوافز القراءة الأولى ، فالحركة دليل نبض الحياة وترجمان عنفوانها ، ومما يزيد في تسويغ هذا التصور المحمل المضارعي الذي احتمل جل الأفعال ، وأكد دلالتها الترهينية المستمرة ، والفعل الوحيد الماضوي (غرقت) لا يخرج عن منحى الأفعال المضارعة ، بل يظاهره بما يختزنه من رغبة في الخلاص من آلام الماضي الممضة .

ب ــ بويب / الأم :

الأم دوما هي الملاذ الحاني والينبوع الدافئ الذي لا مناص للابن من العودة إليه ، وفي النص تتماهى الصورتان بويب والأم ، فلا يظهر من الأم إلا نوال بويب المتدفق ، ولا يظهر من بويب إلا حنان الأم الغامر ، ويعضد هذا التخريج ما يرتسم على صفحة النص من ملامح الارتجاع الطفولي بكل ما تحمله مرحلة الطفولة من توهج المنطق العفوي والمنطلق ، وتعلق كامل بحنان الأمومة الرائع .

هذا الظمأ الطفولي إلى رواء الأمومة حاضر بامتلاء في نسيج النص انطلاقا من توافر :

ــ منطق الرغبة في اللعب البريء (التقاط المحار لتشييد دار على ضفة النهر) .

---

(1)علي جعفر العلاق ، في حداثة النص الشعري ، ص51

ــ منطق الانطلاق الحر والحالم (وأغتدي فيك مع الجزر إلى البحر)

ــ منطق العودة إلى الأصل (أود لو غرقت فيك) ، والغرق في قرارة بويب يوجه القارئ إلى تمثل رغبة الشاعر / الطفل العارمة في تحسس حنان الأمومة الغامر وتهدئة توتر اليتم المحروم المستعر في أعماق كيانه الباطن[1] .

ــ قراءة ثانية :

بويب رمز للموت

في هذه القراءة يبدو بويب رمزا قلقا متوترا مشحونا بالحيرة إزاء هاجس الموت بكل ما يلفه من هالات الغموض واجتذابات الفتنة ، وفيما يأتي تبيان لوجهة هذا المسار القرائي :

أ ــ بويب / الموت الغامض :

لم يذكر الموت في النص صراحة إلا في موضعين (الموت عالم غريب ../ بابه الخفي ..) ، ومع ذلك فإن أثر هاجسه يتردد في جنبات النص ترددا لا سبيل إلى دفعه ، وهل رهبة الغموض التي تسرح على صفحة بويب إلا بعض ما يتوارى في غيابة ذات الشاعر من حيرة السؤال الأخير (الموت) ؟

ومن حوافز النص التي تبرز استحضار دلالة الغموض في تعلقها بهاجس الموت وتوجساته :

ــ الغرابة : وصف الموت بالغرابة في قوله (الموت عالم غريب) ينفي عنه صفة الألفة ، ويجعله سرا ملفوفا بحيرة السؤال .

ــ الخفاء : في إثبات خفاء جوهر الموت نفي ليسر الوضوح ، وإرساء لعسر الغموض ، ويوفر التجنيس الواقع بين باب وبويب (بصيغة التصغير) في قوله (وبابه الخفي كان فيك يا بويب) فسحة لتمثل حالة التلبس أو التماهي التي تجعل خفايا الموت مختلجة في حنايا بويب .

ب ــ بويب / الموت الفاتن :

الموت في رؤيا السياب ليس غريبا فحسب ، ولكنه فاتن أيضا (فالموت ... يفتن الصغار) ، ولئن ارتبط غموض الموت بإثارة حيرة السؤال ، فإن فتنته موصولة أساسا بإثارة جاذبية التجاوب ، تلك التي يبتعثها منطق التمنع ، فالموت بسره المتمنع يظل دوما مصدر تأجج لرغبة الاستكناه والوصول إلى أفق التطهر والخلاص ، واستراحة الذات المثقلة بأعباء الحياة ، ولا تتخذ هذه الرؤيا مجالها الإنجازي في النص بخبر القول بل بأثر اللامقول ، فالموت الفاتن لا يظهر في مساقات النص إلا ملفوفا في غيابة بويب أو مطلا من نافذته .

---

(1) ينظر: المرجع السابق ، ص52

ـ قراءة ثالثة :

بويب رمز للحياة والموت

في هذه القراءة يتخذ بويب ملمحا بؤريا ، تشتجر في أثنائه الدلالة والدلالة المضادة ، وبذلك يغدو« رمزا مفتوحا حتى أقصاه ، يحتضن الموت والحياة ، الخصوبة والعقم ، البهجة والأسى ، والطفولة والهرم في مزيج محتدم »[1] .

بويب إذن علامة مكتنزة ، بيد أنها مؤجلة الحسم ، إنها لا تهب القارئ دلالة مؤطرة طافية ، بل أثرا دلاليا غارقا في تموجات ظلاله ومتسعا مع دوائر انديا‌حه ، ومرد ذلك كفاءة بويب الفنية وقدرته على احتمال تجربة الشاعر بتوترها الاشتجاري التموجي الذي لا ينتهي منه القارئ إلى ضفة ساكنة .

بويب في رؤيا الشاعر فسحة لتضايف الدوال المتدابرة وتماهيها ضمن بؤرة تكثيفية عالية ، لا تنتظر من القارئ ما يحمل الفهم من حسم . بل ما يحمله التأويل من مرونة ، وعلى ذلك انفسحت صفحة بويب في رؤيا السياب لاجتماع الشتيتين ، الحياة بما تشتمل عليه من بهجة الطبيعة وصفاء البدء وبراءة الطفولة ودفء الأمومة ، والموت بما يحيط بأسراره من غرابة محيرة وفتنة آسرة ، وبما يوفر سكون انتهائه من تنام لرغبة الخلاص وتطهير الذات من أسباب عذابها .

لقد تحول بويب إلى رمز سيابي خاص تماما مثل وفيقة وجيكور ، وبين هذه الرموز من الاندغام والتكامل الدلالي ما لا سبيل إلى فصم عراه ، فهي جميعا مستلهمة من إيقاع حياة السياب بتأرجحها المعذب بين رغائب الحياة وغرائب الموت .

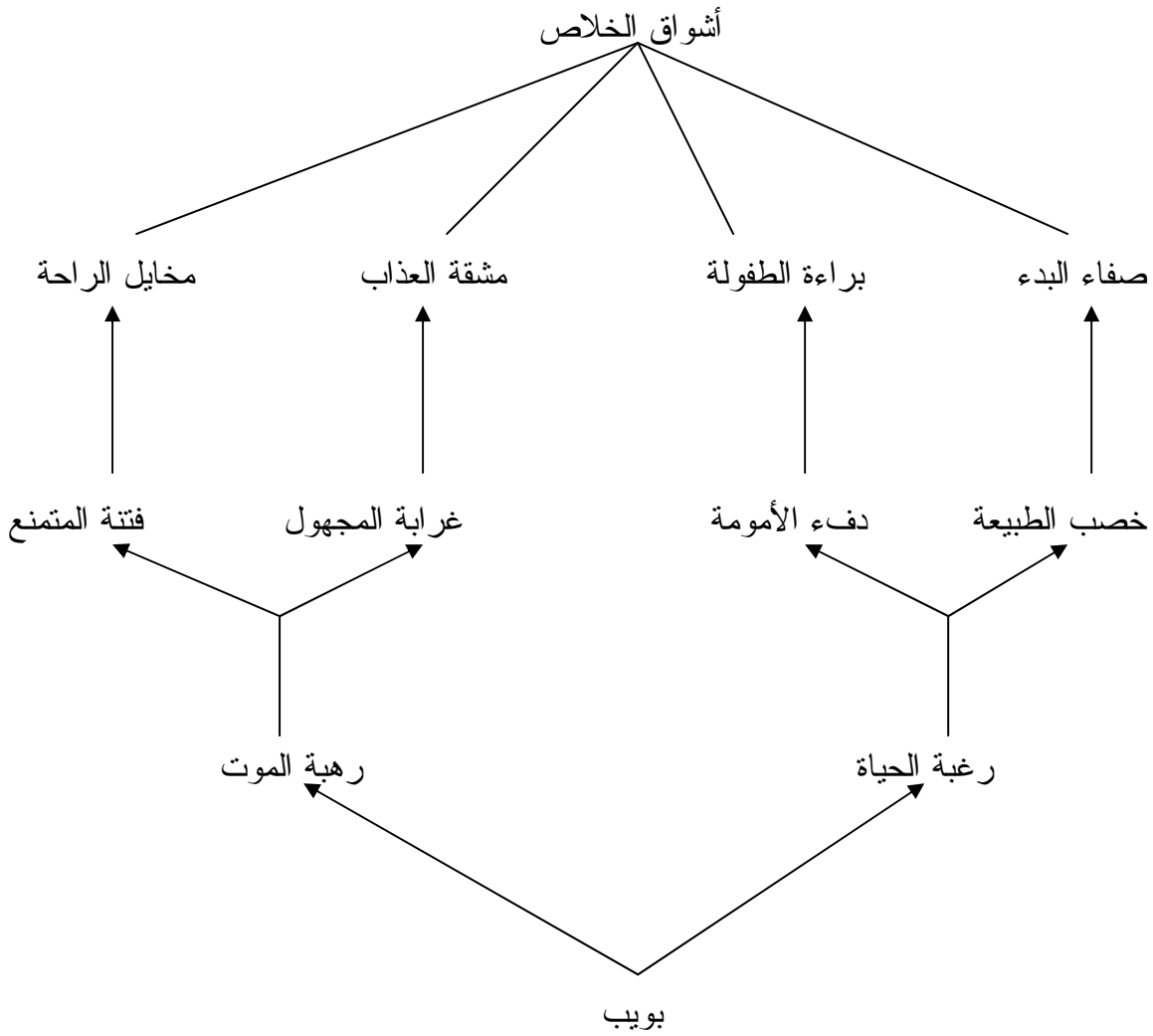
وتساوقا مع هذا التصور« فإن أيا من هذه الرموز الثلاثة لا يؤدي عمله منفردا ، أو معزولا عن فاعلية الرمزين الآخرين ، فهي تشكل شبكة رمزية متداخلة ، تتضافر معا على خلق الأثر الرمزي الفردي بكليته ، إنها بمعنى آخر رمز شخصي كبير هو محصلة لنشاط هذه الرموز الشخصية متفاعلة مندغمة »[2] .

القارئ إذن يحتاج إلى ثقة اقتراب كافية ، وهذه الثقة لا تتوفر له في أثناء ارتياد فضاء بويب الدلالي إلا إذا استصحب في قراءته تمثلا موازيا يستوعب مدارات التدلـــيل التي تبتعثها رمزية جيكور ووفيقة ، ويحسن في ختام هذه المقاربة تمثيل أوجه الإمكان الدلالية التي توافرت حوافزها ومبرراتها النصية وفق الخطاطة الآتية :

---

(1) علي جعفر العلاق ، في حداثة النص الشعري ، ص55

(2) المرجع نفسه ، ص53



ولم يكن الشعراء المغاربة بمنأى عن التحول الغائر الذي عرفته الشعرية العربية الحديثة بما بادر إليه الشعراء المشارقة من مبتكر رؤيوي وإنجازي ، فقد أدلوا دلاءهم أيضا في هذا المسعى ، واشرأبت نصوصهم لتأخذ بأسباب الانفتاح ، وتتحول إلى منجزات كتابية وقرائية مثيرة ، وفيما يأتي تمثل قرائي إمكاني للمقطع الأول من نص شعري جزائري بقلم الشاعر عز الدين ميهوبي ، وعنوانه "عودة خيول مملكة المساحيق " [1] :

تجيء الخيول ..

ولا شيء تحمل هذي الخيول

سوى دمعتين لطارق

---

(1)عزالدين ميهوبي ، في البدء كان أوراس ، دار الشهاب للطباعة والنشر ، باتنة ، الجزائر ، ط1 ،1985 ، ص204 ــ 205

وآخر شمس تهاجر خوفا من الملك

الطائفي

ورائحة الذوبان على مرفإ

الموت خلف الحرائق ..

وتذبل كل العيون ..

وكل الأصابع ..

كل الحجارة ..

حتى قصائد (ولادة وابن زيدون)

كانت كذلك تذبل ..

إلا الزوارق ..

تجيء الخيول ..

لتعلن فتحا من المستحيل

وتزرع في البحر أن لا رجوع

وأن لا سيوف تهاجر بحثا

عن الشمس في كف

طارق ..

في هذا المقطع يهيئ التذكار الماضوي المضيء فرصة لفضح الراهن المعتم ، وإضاءة موقف الشاعر منه ، فليست حداثة الشعر انقطاعا كليا عن التراث ، كما أنها في الوقت نفسه ليست تكرارا له ، ويقتضي هذا التصور المرن لزوما تحول علائق التأثيث بين الماضي والحاضر إلى حقل « تفاعل جدلي وحركة دائمة تؤسسان نصا جديدا ، يأتي إثراء للوجدان العربي ، وحاملا أشواق الإنسان العربي وحدسه ورؤاه »[1].

وقد سعى الشاعر في هذا النص إلى توفير هذا التعالق التفاعلي الذي يرهن الماضي من أجل إضاءة الحاضر، فلم تكن رجعته إلى تاريخ بلاد الأندلس ممثلا خصوصا في شخصية فاتحها " طارق بن زياد " إلا تشريحا للحاضر العربي من وراء حجاب ، وتلك سمة القصيدة الحديثة التي« تحاول الخروج من أسر الماضي باستيعابه لا بإعادة نظمه وشرحه ، وتشكل إيقـــاعها الجديد المستفيد من المزاوجة بين التراث / الذاكرة ، وبين الحاضر / الواقعي ، والمستقبل / الرؤية »[2].

---

(1) خالد الكركي ، الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث ، ص261

(2) المرجع نفسه ، ص260

وتحمل المفارقة عبء الأداء الفني لهذا النص ، وهي مفارقة تخرق أفق توقع المتلقي ، وتهيل من هوان الواقع على مجد الذكرى ، فالشاعر لم يقف من المعطى التاريخي الأندلسي موقفا توثيقيا يرسي ألفته ، ويسترضي سكينة متلقيه ، ولكنه أقدم على بعثرته وإعادة إخراجه بما يهيئ له مجال التنفيس عن توترات تجربته المشروخة بانكسارات الراهن العربي التي لا تزيدها عدسة الماضي المنتصر إلا جسامة وانفضاحا .

ويتخذ الأداء المفارق في هذا النص منحى استبداليا يعتمد على طي دلالات الشموخ التي أحرزها ماضي الفتح ، ونشر دلالات الرضوخ التي أفرزها حاضر الهزيمة ، ويمكن للقارئ تحسس هذا المنحى الاستبدالي بمساءلة النسق الرمزي الذي يشكل قوام النص ، وينسج علاقاته لاعلى أساس البناء أوالتتابع المنطقي ، بل على أساس تتابع انفعالي ذي منطق خاص[1] ، وفيما يأتي تفعيل تأويلي يبتغي استصحاب تجربة الشاعر وتحسس توتراتها عبر تفحص علائق الإبدال ، والتمييز بين الدلالات المستبدلة والدلالات البديلة ، على نحو ما تهيئه بنيات النص التي نكتفي بتشريح أهمها :

ــ (تجيء الخيول) : دلالة المجيء هنا هي بديــل من دلالة الذهاب ، ولئن كان الذهــاب دليل الفتح والنصر لما يستصحبه من كر لا يكون إلا به ، فإن المجيء الذي يستصحب الفر دليل يلح إلحاحا ملزما على تعلقه بالهزيمة والعجز .

وإذ يقترن الفعل " يجيء " بالفاعل " الخيول " ، يأخذ هذا الفاعل في مساقه بعدا علاميا ، وينعطف من معنى يدرك إلى أثر يستشعر ويعانى ، وما أدنى المسافة في التأويل بين ما يستثيره " مجيء الخيول" وما تمثله اللحظة العربية الراهنة المثخنة بشروخ الانكسار الحادة ، فليس أصلح لتمثيل الروح أوالنسغ العربي ضمن محور الاختيار من لفظ " الخيول " المترع بالفيض الفروسي والحضاري .

وللشاعر المصري أمل دنقل منجز شعري ذو فرادة لا يستبعد تماسه وتعالق أصدائه بوعي الشاعر الجزائري أو لاوعيه ساعة الكتابة ، وقد تخير أمل دنقل لفظ " الخيول " عنوانا لهذا النص ، وجعله قواما لأبنيته ومساقاته التي تخذت بعدا رمزيا ذي وجهة سياسية ، ومما جاء في قصيدة " الخيول "[2] :

الفتوحات ــ في الأرض ــ مكتوبة بدماء الخيول

وحدود الممالك

رسمتها السنابك

والركابان : ميزان عدل يميل مع السيف ..

حيث يميل

---

(1) ينظر: مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية ، دار الأندلس ، بيروت ، ط3 ، 1983 ، ص167

(2) أمل دنقل ، الأعمال الكاملة ، ص417

.....

كانت الخيل ــ في البدء ــ كالناس

برية تتراكض عبر السهول

كانت الخيل كالناس في البدء ..

تمتلك الشمس والعشب

والملكوت الظليل

ظهرها .. لم يوطأ لكي يركب القادة الفاتحون

ولم يلن الجسد الحر تحت سياط المروض

والفم لم يمتثل للجام

ولم يكن الزاد .. بالكاد ،

لم تكن الساق مشكولة ،

والحوافر لم يك يثقلها السنبك المعدني الصقيل

ومع أن تجربة ميهوبي مختلفة عن تجربة دنقل إلا أن الشاعرين يلتقيان في التوظيف الإبدالي للفظة الخيول ، وذلك بسحبها من مجال التدليل الإيجابي المتوقع إلى بؤرة من التدليل السلبي المربك ، وفي التحليل الآتي محاولة لاستيعاب إبدالية التدليل في نص ميهوبي :

ــ (وآخر شمس تهاجر خوفا من الملك الطائفي) : في هذه الصورة تأشير مزدوج ، تتقاطع في أثنائه الطائفية الأندلسية الحائلة والتشرذم العربي الماثل ، لكونهما وجهين لعملة واحدة ، ويستدعي الشاعر في منجزه لحظة سقوط غرناطة آخر جدر المسلمين المحصنة وحواضرهم الزاهرة (آخر شمس) وانقلابها (هجرتها خوفا) إلى حوزة الصليبيين بعد استسلام آخر أمرائها أبي عبد الله الصغير الذي« لم يكن أميرا مهزوما فقط ، بل كان أميرا أخيرا ، كما أن هزيمته لم تكن نبيلة مدوية ، بل كانت امتهانا أسهم في صياغته هو ، لقد تنازل عن أبهة الانكسار المحتوم ، ليختار بدلا عنها صورة المستسلم عن حماقة أو جبن أو رضا ، وهكذا سلم مفاتيح غرناطة إلى الملكة الإسبانية ليظل رنين هذه المفاتيح يتردد عبر الأزمنة»[1].

وإذ يستدعي الشاعر من التاريخ هذه النهاية المريرة التي ضيعت ميراث المجد الذي أسسه طارق ، فإنه يهيئ للتدليل فرصة تجاوز الماضي والتوجه تلقاء الحاضر العربي الذي لا يكتفي باستنساخ مرارات التمزق والهوان ، ولكنه يمعن في تبئير هولها .

---

(1) علي جعفر العلاق ، الشعر والتلقي ، ص110

ـ (تذبل كل العيون ... حتى قصائد ولادة وابن زيدون ..) : إن فعل الذبول الذي يمثل محورا أو نواة لأربع صور متتابعة ، يتعلق في أثنـــائها بالعيون والأصابع والحجارة ، بل حتى بقصائد ولادة وابن زيدون ، ليس إلا التفـــافا آخر للمنحى الإبدالي ، فالذبول دلالة بديلة ، والانتعاش دلالة مستبدلة ، وإذ يستثير فعل الذبول بثباته وشموله مخيلة القارئ لاستشعار دلالة انتفاء أوتلاشي حضارة الأندلس المنتعشة وزمان الغصن الرطيب ، فليس ذلك منتهى الأثر بل منطلقه فحسب ، وهذا يعني أن استحضار ضياع الأندلس أو" الفردوس المفقود " إنما هو استحضار لامتهان الكرامة في الراهن العربي ، ولكن ذلك لا يتم ضمن إطار منطقي بل وفق علائق إيحائية ضمنية وإسقاطية نفسية .

ـ (لا شيء تحمل هذي الخيول / تزرع في البحر أن لا رجوع / لا سيوف تهاجر بحثا عن الشمس) : إن تكاثر بنيات النفي في النص وجه آخر من أوجه استراتيجيته الإبدالية ، حيث إن نفي الدلالة المستبدلة يقتضي لزوما إثبـــات الدلالة البديلة ، وإذ تنتفي رجعة النصر المنجحة ، وسيوف الحق المدافعة عن شرف الأرض الرفيع ، يصبح الثابت المؤكد هو عار الانهزام وعقابيله ، وهذا ما تستثيره صور تضييع الأندلس التي وظفها الشاعر في النص من أجل أن تستصحب إيحائيا وبشكل ترهيني صور تضييع الحق العربي والتخاذل عن نصرته .

ويظل النص المنفتح سؤالا مربكا لا يقدر جواب واحد على استيعابه ، ولا يملك القارئ إزاءه إلا المسارعة إلى ترجيحات التأويل وتخريجاته ، إذ لا فائدة ترجى من قراءة العادة التي تحرص على ربط الدال بدلالته العرفية دون تشرب لتحولات الانفتاح التي تعنى بإفراغ دوال النص من الارتداد الإرجاعي، وشحنها بقدرة التدليل المنفسح والمتجدد كما هو ماثل في المقطع الشعري الآتي لمصطفى محمد الغماري من مجموعته الشعرية " بوح في موسم الأسرار " [1] :

أسائل همزة « الوصل » .. عن " الفصل "
وحرف الجر يغرينا
فيا « في » كالفيافي أنت !
يا بنت الثلاثينا
أيغرينا .. ؟
أيغرينا انعطاف « العطف » ، أو تغريبة « البدل »
أو« التوكيد » مرفوعا على « نعت » من المثل ؟

(1) مصطفى محمد الغماري ، بوح في موسم الأسرار ، مطبعة لافوميك ، الجزائر ، ط1 ، 1985 ، ص62

الغماري في هذا المقطع الشعري يستثمر طاقات " الرمز " التي تمكن من تفعيلها بانفتاحه على الحقل النحوي ، واجتلابه لبعض مواده وأدواته (همزة الوصل ، حرف الجر ، العطف ، البدل ، التوكيد ، النعت) ، وبذلك أدركت القصيدة غايتها من الجدة والفرادة رغم اعتمادها التأسيسي على وسائل قديمة ومشتركة ، وتلك أمارة القصيدة المثيرة ، إنها « تبدو وكأنها نبع جديد ذو مذاق خاص ، ولكنها في الوقت ذاته امتداد ـ ولو على قدر غير محدد الملامح ـ لمورد قديم معهود »[1].

وإذ يعتد الغماري في نصه متكأ لمواد مجتلبة من حقل النحو ، فإنه يعمد إلى التحول بمسارها من حيز الدلالة النحوية المعهودة إلى فضاء الدلالة الشعرية المبتكرة ، ولوأنه لم يفعل ذلك واحتفظ بالدلالات العرفية لمواد النحو الموظفة ، لظل منجزه مجرد ترف لغوي أو صدى ، وامتنع أن يتمثل طائرا محكيا، فاجتلاب الوسائل نحوية أوغيرها لا يكفي وحده لتوفير شعرية النص .

من هذا المنطلق تخذت المواد النحوية التي تخيرها الغماري لابتناء نصه بعدا رمزيا « لا يقوم على أساس المواضعة والاصطلاح ، وإنما يقوم على أساس اكتشاف نوع من التشابه الجوهري بين شيئين اكتشافا ذاتيا غير مقيد بعرف أوعادة »[2] ، ولذلك وجب على القارئ استيعاب استيراتيجية الحجب التي يحققها النسق الرمزي ، والنفاذ إلى ما يواريه القاع لا ما يطفو على السطح .

وإذ يفعل القارئ التأويل يمكنه أن يتحسس ما يتستر في أحشاء النص من صراع اغترابي حاد يخدد الشروخ والتصدعات بين الواقع المشلول والمثال المأمول ، أما واقع الاغتراب فتمثله توترات كثيرة تتوارى خلف سجف نحوية عديدة (حرف الجر ، العطف ، البدل ، التوكيد) ، وأما المثال المرتجى فلا تجليه إلا بنية رمزية واحدة (همزة الوصل) .

هنالك إذن بنى سالبة عديدة تواجهها بنية موجبة واحدة أو وحيدة ، وفي ذلك تشديد ضمني على دلالة الاغتراب ، هذه الدلالة التي يلح التعريض النحوي على إثارتها بأشكال مختلفة ، فاختيار حرف الجر بما له من أثر إعرابي في الاسم الذي بعده ، ثم وصله بفعل الإغراء المقترن بالخداع والمطل والمراوغة ثم تشبيهه بالفيافي لما تستثيره من معاني السراب والجدب ، كل ذلك يتضافر لجعل الذات في محل الانفعال (اسما مجرورا بحرف الجر) بدل محل الفعل ، وجعل آمالها المشرئبة في وصل الحاضر بأمجاد الماضي ، وفي وفاء الواقع بمواثيق الذكرى معــلقة ، يمنعها خداع الإغراء وجدب الفيافي (الانحراف عن نهج السلف) من أن تتحقق .

وفي السياق نفسه يأتي اختيار العطف والبدل والتوكيد والنعت من مواد النحو الكثيرة موصولا بما تتضمنه من دلالة التبعية الشاملة ، فالمعطوف متبع المعطوف عليه ، والبدل والتوكيد والنعت كلها تندرج

---

(1) أحمد درويش ، في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة ، دار الشروق ، القاهرة ، ط1 ، 1996 ، ص9

(2) محمد فتوح أحمد ، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، دار المعارف ، القاهرة ، ط3 ، 1984 ، ص35

ضمن التوابع ، حيث يخضع كل منها في حال إعرابه لحكم متبوعه (المبدل منه / المؤكد / المنعوت)، وفي ذلك كله حض للقارئ على استشعار توترات الاغتراب التي تعانيها الذات الممزقة بين مثال غارب قد صُدَّ عن سبيل شروقه ، وواقع غريب قد تفرقت به سبل التبعية العمياء للآخر ، حيث تم اقتلاعه من جذور انتمائه وتضليله عن جادة هويته ، وبين غروب المثال وغرابة الواقع تمتد مســـافة الشعر المترعة باحتراقها اللامع ولمعانها المحترق .

خـــاتمـــة

يمكن القول في نهاية هذا البحث تبئيرا لنتائجه : إن الانفتاح نتاج مفهومي غربي قبل كونه نتاجا اصطلاحيا ، وشرطه أن لا يكون سمة لنص ما إلا إذا اقتدر هذا النص على التفلت من عقال الإلزام المرجعي ، وتجاوز مضيق الفهم الأحادي ، وتوافر فيه من حوافز الاختلاف والفرادة والفجاءة ما يهز بجذع سكون القارئ و يربك عاداته القرائية المخلدة إلى التقبل السلبي .

ويقتضي هذا التصور لزوما تفعيل مشاركة القارئ في صنع دلالة النص ، وتحوله من مستوى الفهم الإرجاعي الصارم إلى مستوى التأويل الإمكاني المرن ، وذلك اتساقا مع ما يميز النص المفتوح من طبيعة انتشارية مفضية إلى إفراغ الدوال من دلالاتها العرفية المتواترة بإدراجها ضمن مساقات مغايرة تجعلها مشحونة بتوترات تدليلية ذات تجدد مستمر ، وبذلك تنقلب الكتابة وكذا القراءة إلى إمكان منفسح ذي امتداد موصول .

وتوجسا من تحول التأويل إلى مصادرة قرائية ذاتية تنأى عن فضاء النص ، وتحمله ما لا قبل له به من ضروب التخريج ، تباينت مناهج النقد ما بعد البنيوي في تقدير مسألة التأويل وإن اتفقت مبدئيا على أهمية الدور المنوط بالقارئ ، ويمكن في هذا الشأن التمييز بين اتجاهين مختلفين غالبين ، أما الأول فيعترف بحاجة القارئ إلى التأويل ومعاودة القراءة من منظورات شتى ، ولكنه يلح على ضرورة انسجام هذا الاجتهاد مع مقصدية النص التي تهيئها استراتيجية بنـــائه بما فيها من حوافز مســـاقية هادية وثغرات أو فراغات دالة ، وأما الثاني فيمعن في التنويه بدور القارئ ، ويجعله في حل من كل إخضاع مقصدي ، ويخوله حق هدمه واختراق حصونه ، فالنص المفتوح لا مركز له ، وهو لا ينفك عن تبخير دلالاته وإرجائها بشكل دائم ، وإزاء ذلك تصبح كل قراءة مشروعا متسما بالنقص وقابلا للنقض .

وإذ يقتضي النصف الإقرار بأثر المنجز الإبداعي والنـــقدي الغربي في جمهرة من شعراء الحداثة العرب الذين بادروا إلى الأخذ بأسباب الانفتاح ، فإنه يقتضي في الوقت ذاته استيعاب الحاجات الفكرية والنفسية والجمالية التي اشتد نزوعها إلى تجديد نسغ الشعرية العربية عبر تأثيث نظري وتطبيقي جديد يستوعب طبيعة الشعر وأدواته استيعابا ديناميا .

من أجل ذلك تحول النص الشعري العربي الحديث من منجز وصفي يتوخى تحقيق البيان بما ينتجه من دلالات محددة ونهائية إلى مشروع رؤيوي يرمي إلى تحقيق التباين بما يمعن في إنتاجه من تدليل عائم ولا نهائي ، ولا يتم هذا التحول الرؤيوي إلا عبر تحول إنجازي يطـــال اللغة والصورة والإيقاع ، لأن الأساس في الشعرية الحديثة ليس هو القول مجردا بل طريقة القول وكيفية إخراجه .

وعبر التحولين الرؤيوي والإنجازي يكون النص الشعري العربي الحديث قد أخذ بأسبـــاب الانفتاح ، وشق سبيله إلى استيعاب أبعاده ، بيد أنه لم يتخذ في أثناء ذلك شكلا أو منزعا واحدا ، وإنما اتخذ أشكالا

ومنازع عدة ، يمكن حصرها إجرائيا ضمن ثلاثة أشكال أو توجهات كبرى : الشكل التناصي ، أو انفتاح النص على النص ، والشكل النوعي ، أو انفتاح النص على النوع (أجناس الأدب) ، والشكل المعرفي (الثقـــافي) ، أو انفتاح النص على المعرفة .

أما الشكل التناصي للانفتاح ، فيتجلى من خلاله الوجه الاستثماري والتحويلي للنص المفتوح ، إذ يعتمد في بنائه على قاعدة من النصوص المصدرية البائنة والراهنة ، يتقاطع مع أوصالها قليلا أو كثيرا ويتشرب ما شاء من نسغها ، ولكنه لا يقف عند حدود الأخذ والاجتلاب التكراري البسيط ، وإنما يتجاوزها إلى أفق العطاء اعتمادا على توظيف النصوص الغائبة أو المهاجرة توظيفا مبتنى على الإدماج الدينامي لا على الإقحام المتكلف ، ومن شأن ذلك توفير فسحة لاستثمار طاقات هذه النصوص وصهر خاماتها في بوتقة تجربة الشاعر بما لها من فرادة وجدة .

وأما الشكل النوعي للانفتاح فمرتقى أبعد مدى ، لتعلقه باختراق واضح لجدر الأجناس الأدبية التي ظلت أمدا بعيدا محصنة مهيبة ، وهذا يعني أن الشعرية الحديثة تجاوزت التمييز التجنيسي الذي يقوم على أساس نقاء كل جنس وفرادة انتمائه ، واطمأنت إلى ضرب من التراسل النوعي يخول الشعر حق استثمار كفاءات الأداء الفني التي توفرها الأنواع النثرية على اختلافها .

وأما الشكل المعرفي للانفتاح فضرب من التلاقح الثقافي الذي يمكن النص الشعري من استيعاب صنوف معرفية شتى ، وتمثل خصائصها الأدائية تمثلا وظيفيا يخدم التجربة الشعرية ، وضمن هذا المنحى تحظى الثقافة البصرية بصفة خاصة باحتفاء كبير، يتجلى أثره في اعتناء الشعراء باستلهام تقنيات التصوير السينمائي والفنون التشكيلية ، وتنامي التوجه تلقاء الاشتغال الفضائي ، وقد أدى ذلك إلى إثراء النص الشعري الحديث بطاقات فاعلة جديدة مكنته من أن يجمع في بنائه الفني بين الحركة الزمانية والحركة المكانية في آن واحد .

وإزاء انفتاح النص الشعري العربي الحديث على مستوى الكتابة ، وتحوله إلى منجز مربك ومتمنع يخرق السائد ، و يفارق أفق التوقع ، أصبحت العادات القرائية التقليدية تقف أمام عتباته حائرة خائرة ، وتعاظمت الحاجة إلى تفعيل دور القارئ العربي ، وحضه على التحول من مستوى المتقبل المنفعل إلى مستوى المشارك أو المنتج الفاعل ، فالنص الشعري الحديث إنما يؤثث فرادة توتره الفني والجمالي من جهة الغياب والصمت والفراغ ، لا من جهة الحضور والصوت والامتلاء ، لذلك يظل توليد دلالاته مرتهنا بمشاركة القارئ عبر استجلاء غياباته ، واستنطاق صمته ، واستكمال فراغه .

وإذ تتعاظم الحاجة إلى تزكية شراكة القارئ في استكناه مجاهيل النص ، تتعاظم الحاجة أيضا إلى تثمين دينامية التأويل بما تتيحه من تعدد في وجهات المعالجة والطرح ، وذلك اتساقا مع طبيعة النص المنفتح الذي يقوم على أساس تشظية الدلالة وتغييبها وتحويلها إلى إمكان معلق .

وحيال مسألة التأويل وما يتجاذبها من جدل الحد والانعتاق تتفاوت آراء النقاد العرب ، مثلما تفاوتت الآراء النقدية الغربية ، غير أن أكثر هذه الآراء يميل إلى ضرورة اعتماد الاجتهاد التأويلي للقراء على ما يوفره النص من معالم الحفز وثغرات الإثارة وسعة الاحتمال .

وإني لأجد هذا المنزع أقرب إلى خدمة جوهر النص وحسن مساءلته والإصغاء إلى فرادة صوته، لذلك حرصت في مواضع التطبيق على أن أستضيء في كل جهد تأويلي بما يتيحه البناء الاستراتيجي للنص من حوافز ومؤشرات معجمية وتصويرية وإيقاعية وفضائية ، ولعلي أصبت بذلك شيئا من غاية هذا البحث ، وأخذت ولو بحظ يسير من مطامحه ، وما توفيقي إلا بالله .

المصادر والمراجع

ـ القرآن الكريم

المصادر والمراجع العربية :

1) **أحمد (محمد فتوح)** ، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر ، دار المعارف ، القاهرة ، ط3 ، 1984

2) **أدونيس (علي أحمد سعيد)** ، الأعمال الكاملة ، دار العودة ، بيروت ، ط4 ، 1985

3) ـــــــــــــــــ ، زمـــن الشعر ، دار العودة ، بيروت ، ط2 ، 1978

4) ـــــــــــــــــ ، سياسة الشعر ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1985

5) **إسماعيل (عز الدين)** ، التفسير النفسي للأدب ، دار العودة ، بيروت ، ط4 ، 1981

6) ـــــــــــــــــ ، الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، دار العودة ودار الثقافة ، بيروت ، ط3 ، 1981

7) **امرؤ القيس** ، الديوان ، دار صادر ، بيروت ، 1980

8) **أوقان (عمر)** ، مدخل لدراسة النص والسلطة ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، ط2 ، 1994

9) **البازعي (سعد)** ، أبواب القصيدة ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ، ط1 ، 2004

10) **بزيع (شوقي)** ، كأني غريبك بين النساء ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1995

11) **بلقاسم (خالد)** ، أدونيس والخطاب الصوفي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط1 ، 2000

12) **بنيس (محمد)** ، الشعر العربي الحديث ، بنياته وإبدالاتها ، ج3 ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1990

13) ـــــــــــــــــ ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، دار التنوير، بيروت ، ط2 ، 1985

14) **البياتي (عبد الوهاب)** ، الديوان ، مج1 ، دار العودة ، بيروت ، ط3 ، 1979

15) **الجرجاني (عبد القاهر)** ، أسرار البلاغة ، تحقيق: محمد الفاضلي ، المكتبة العصرية ، بيروت ، ط3 ، 2001

16) ـــــــــــــــــ ، دلائل الإعجاز ، تحقيق: محمود محمد شاكر ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، 1989

17) **حاوي (خليل)** ، الديوان ، دار العودة ، بيروت ، ط1 ، 1972

18) **حجازي (أحمد عبد المعطي)** ، الديوان ، دار العودة ، بيروت ، ط3 ، 1982

19) **حسان (عبد الحكيم)** ، التصوف في الشعر العربي ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ، ط1 ، 1954

20) **حمودة (عبد العزيز)** ، المرايا المحدبة ــ من البنيوية إلى التفكيك ــ عالم المعرفة ، الكويت ، 1998

21) **الحنصالي (سعيد)** ، الاستعارات والشعر العربي الحديث ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، ط1 ، 2005

22) **خيربك (كمال)** ، حركية الحداثة في الشعر العربي المعاصر ، دار الفكر ، بيروت ، ط2 ، 1986

23) **درويش (أحمد)** ، في النقد التحليلي للقصيدة المعاصرة ، دار الشروق ، القاهرة ، ط1 ، 1996

24) **درويش (محمود)** ، حالة حصار ، رياض الريس للكتب والنشر ، بيروت ، ط2 ، 2002
25) ـــــــــــــ ، حصار لمدائح البحر ، الدار العربية للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، 1986
26) ـــــــــــــ ، لماذا تركت الحصان وحيدا ، دار رياض الريس للكتب والنشر ، بيروت ، ط1 ، 1995
27) **دنقـــل (أمـــل)** ، الأعمال الكاملة ، مكتبة مدبولي ، القاهرة ، ط2 ، 2005
28) **الربيعي (محمود)** ، قراءة الشعر ، دار غريب ، القاهرة ، (د ت)
29) **الرويلي (ميجان) والبازعي (سعد)** ، دليل الناقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت/ الدار البيضاء ، ط2 ، 2000
30) **السعدني (مصطفى)** ، البنيات الأسلوبية في لغة الشعر العربي الحديث ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، (د ت)
31) **السياب (بدر شاكر)** ، الأعمال الكاملة ، دار العودة ، بيروت ، ط1 ، 1971
32) **الصباغ (رمضان)** ، في نقد الشعرالعربي المعاصر، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية ، ط1 ، 1998
33) **طوقان (فدوى)** ، الديوان ، دار العودة ، بيروت ، ط1 ، 1978
34) **العاني (شجاع مسلم)** ، قراءات في الأدب والنقد ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1999
35) **عباس (إحسان)** ، اتجاهات الشعر العربي المعاصر ، دار الشروق ، عمان ، الأردن ، ط2 ، 1992
36) **عبد الصبور (صلاح)** ، الديوان ، دار العودة ، بيروت ، ط4 ، 1983
37) **عبد الواحد (محمود عباس)** ، قراءة النص وجماليات التلقي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط1 ، 1996
38) **عزالدين (حسن البنا)** ، الشعرية والثقافة ، المركز الثقافي العربي ، بيروت / الدار البيضاء ، ط1 ، 2003
39) **العشي (عبد الله)** ، زحام الخطابات ، دار الأمل ، تيزي وزو، الجزائر ، ط1 ، 2005
40) **العلاق (علي جعفر)** ، الدلالة المرئية ، دار الشروق ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 2002
41) ـــــــــــــ ، الشعر والتلقي ، دار الشروق ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 1997
42) ـــــــــــــ ، في حداثة النص الشعري ، دار الشروق ، عمان ، الأردن ، ط1 ، 2003
43) **العيد (يمنى)** ، في معرفة النص ، منشورات دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ط3 ، 1985
44) **عيسى (فوزي)** ، تجليات الشعرية ، منشأة المعارف ، الإسكندرية ، (د ت)
45) **الغذامي (عبد الله محمد)** ، تشريح النص ، دار الطليعة ، بيروت ، ط1 ، 1987
46) ـــــــــــــ ، الخطيئة والتكفير ، دار سعاد الصباح ، الكويت ، ط3 ، 1993
47) **الغماري (مصطفى محمد)** ، بوح في مواسم الأسرار ، مطبعة لافوميك ، الجزائر ، 1985
48) **فضل (صلاح)** ، أشكال التخيل ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، القاهرة ، ط1 ، 1996
49) ـــــــــــــ ، بلاغة الخطاب وعلم النص ، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، 1992
50) ـــــــــــــ ، شفرات النص ، دار الآداب ، بيروت ، ط1 ، 1999

51) **قاسم (سيزا) وأبوزيد (نصر حامد)** ، مدخل إلى السيميوطيقا ، دار إلياس العصرية ، القاهرة ، 1986

52) **القرطاجني (حازم)** ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء ، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة ، دار الغرب الإسلامي ، بيروت ، ط3 ، 1986

53) **القشيري (عبد الكريم بن هوازن)** ، الرسالة القشيرية ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، 1957

54) **الكركي (خالد)** ، الرموز الترابية العربية في الشعر العربي الحديث ، دارالجيل ، بيروت ، ط1 ، 1989

55) **لحمداني (حميد)** ، القراءة وتوليد الدلالة ، المركز الثقافي العربي ، بيروت / الدار البيضاء ، ط1 ، 2003

56) **مباركي (جمال)** ، التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر ، إصدارات رابطة إبداع الثقافية ، الجزائر ، 2003

57) **المتنبي (أبو الطيب أحمد بن الحسين)** ، الديوان ، دار صادر ، بيروت ، 1980

58) **المسدي (عبد السلام)** ، الأسلوبية والأسلوب ، الدار العربية للكتاب ، تونس ، ط2 ، 1982

59) ـــــــــــــــ ، في آليات النقد الأدبي ، دار الجنوب للنشر ، تونس ، 1994

60) **المعري (أبو العلاء)** ، سقط الزند ، دار صادر ، بيروت ، 1980

61) **مفتاح (محمد)** ، تحليل الخطاب الشعري ، المركز الثقافي العربي ، بيروت / الدار البيضاء ، ط3 ، 1992

62) ـــــــــــــــ ، دينامية النص ، المركز الثقافي العربي ، بيروت / الدار البيضاء ، 1987

63) **منصور (إبراهيم محمد)** ، الشعر والتصوف ، دار الأمين للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط1 ، 1999

64) **ميهوبي (عزالدين)** ، في البدء كان أوراس ، دار الشهاب ، باتنة ، الجزائر ، ط1 ، 1985

65) **ناصف (مصطفى)** ، الصورة الأدبية ، دار الأندلس ، بيروت ، ط3 ، 1983

66) **أبو نواس (الحسن بن هانئ)** ، الديوان ، تحقيق: أحمد عبد المجيد الغزالي ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، 1973

67) **هويدي (صالح)** ، النقد الأدبي الحديث ، قضاياه ومناهجه ، منشورات جامعة السابع من أبريل ، ليبيا ، ط1 ، 2005

68) **الواد (حسين)** ، في مناهج الدراسات الأدبية ، دار سراس للنشر ، تونس ، 1985

69) **يقطين (سعيد)** ، انفتاح النص الروائي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت / الدار البيضاء ، ط1 ، 1989

المراجع المترجمة :

70) **إيكو (أمبرتو)** ، الأثر المفتوح ، ترجمة : عبد الرحمان بوعلي ، دار النشر الجسور ، وجدة ، المغرب ، ط1 ، 2000

71) ـــــــــــــــ ، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية ، ترجمة : سعيد بنكراد ، المركز الثقافي العربي ، بيروت / الدار البيضاء ، ط1 ، 2000

72) **بارت (رولان)** ، درس السيميولوجيا ، ترجمة : عبد السلام بن عبد العالي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط3 ، 1993

73) ـــــــــــــ ، درجة الصفر للكتابة ، ترجمة : محمد برادة ، دار الطليعة ، بيروت ، ط1 ، 1980

74) ـــــــــــــ ، لذة النص ، ترجمة : فؤاد صفا والحسين سحبان ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط2 ، 2001

75) **باركس (كلمان)** ، يد الشعر ، ترجمة : عيسى علي الكاعوب ، دار الفكر ، دمشق ، ط1 ، 1998

76) **تاديبه (جان إيف)** ، النقد الأدبي في القرن العشرين ، ت: قاسم المقداد ، وزارة الثقافة ، دمشق ، 1993

77) **جاكوبسون (رومان)** ، قضايا الشعرية ، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، 1988

78) **ريكور (بول)** ، نظرية التأويل ، ت : سعيد الغانمي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت / الدار البيضاء ، ط1 ، 2003

79) **ستروك (جون) وآخرون** ، البنيوية وما بعدها ، ترجمة: محمد عصفور ، عالم المعرفة ، الكويت ، 1996

80) **فالانسي (جيزيل) وآخرون** ، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي ، ترجمة: رضوان ظاظا ، عالم المعرفة الكويت ، 1997

81) **كوهين (جان)** ، بنية اللغة الشعرية ، ترجمة: محمد الولي ومحمد العمري ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1986

82) **كريستيفا (جوليا)** ، علم النص ، ترجمة: فريد الزاهي ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1991

المجلات والدوريات

1 ــ مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، مج25 ، ع3 /1997

2 ــ مجلة علامات ، المغرب ، ع6 / 1996 ، وموقعها على الإنترنت :
www.said bengrad . free . fr/al /n6/15.htm

3 ــ مجلة فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ع66 /2005

4 ــ مجلة نزوى ، عمان ، ع 43 / 2005 ، وموقعها على الإنترنت :
www. Nizwa .com/browse.43.html

فهرس الموضوعات

ـ مقــدمة

ـ الفصل الأول : مفهوم الانفتاح في الدراسات النقدية

1 ـ الانفتاح في النقد الأدبي الحديث

أ ـ حول مفهوم الانفتاح 02

ب ـ الانفتاح والمقصدية 08

(إيكو والموسوعة ـ ريفاتير واللانحوية ـ ياوس وأفق التوقع ـ إيزر والتفاعل)

ج ـ الانفتاح وسيرورة التدليل 17

(بارت وعشق النص ـ كريستيفا والتناص ـ بيرس والسيميوزيس ـ دريدا والإرجاء)

2 ـ إشارات الانفتاح في التراث النقدي العربي 29

(عبد القاهر الجرجاني ومعنى المعنى ـ حازم القرطاجني والتخييل)

ـ الفصل الثاني : انفتاح النص الشعري العربي الحديث على مستوى الكتابة

1 ـ الكتابة وتجليات الانفتاح 37

2 ـ انفتاح النص على النص 43

3 ـ انفتاح النص على النوع (الأدبي) 52

4 ـ انفتاح النص على المعرفة (الفضاء الثقافي) 66

ـ الفصل الثالث : انفتاح النص الشعري العربي الحديث على مستوى القراءة

1 ـ القراءة و مناهج النقد الحديثة

أ ـ جدل النص والقارئ 84

ب ـ الدلالة والتأويل 87

2 ـ القراءة وتحولات الانفتاح

أ ـ القارئ العربي من التواصل إلى التفاعل 90

ب ـ قراءة النص وفضاء الإمكان التأويلي 92

ـ خاتمة 123

ـ المصادر والمراجع 126

ـ فهرس الموضوعات 130