بناء المعنى وتجلي الموضوع الجمالي في شعر " عبد الله العشي "*
"القارئ الضمني ومواقع اللاتحديد نموذجا "

أ/ صباحي حميدة
جامعة بسكرة

إنَّ البحث عن التفاعل بين النص والقارئ من الإشكاليات الأساسية التي حاولت" نظرية التلقي " الخوض فيها،منطلقة من قناعة تامة أن النص الأدبي لا وجود له في الواقع ما لم تتم قراءته وتأويله؛ حيث يكتمل معناه بفضل المتلقي، وعلى يد كل من " هانس روبرت ياوس" و" فولفغانغ آيزر" تمَّ تبني هذا المشروع النقدي الذي يبحث في الآليات الإجرائية التي من شأنها تحقيق التفاعل بين النص والقارئ.

اهتم "آيزر" مع "ياوس" بإعادة تشكيل النظرية الأدبية عن طريق صرف النظر عن المؤلف والنص، والتركيز على القارئ محور العملية الإبداعية، و قد شكلت هذه الخطوة نقلة نوعية في تاريخ النقد الأدبي، إلا أنّ انتماء كل من "ياوس" و"آيزر" إلى مدرسة واحدة لا يعني اتفاقهما في المنهج، بل على العكس من ذلك؛ إذ شكل منهجهما في معالجة هذه النظرية تشعبا كبيرا« فإذا كان "ياوس" قد ركز في استقباله على أهمية التاريخ الأدبي؛ فان" آيزر" قد اعتمد في رؤيته على جانب التفسير» [1]، لا بالمعنى القديم الذي يصب اهتمامه على استخراج المعنى الخفي للنص، بل بالتركيز على القارئ، و تفاعله مع النص في الكشف عن الدلالات المتجددة مع كل قراءة.

فالقراءة في جوهرها تفاعل ديناميكي بين طرفي العملية الإبداعية "النص"و"القارئ"،«وكل محاولة لإرجاع نص متعدد المعنى إلى تفسير أحادي المعنى سيحكم عليه لا محالة بالفشل؛ ذلك أنّ تناقضات النص تجعل أي بحث عن بنية منسجمة لدى المؤلف بحثا وهميا » [2].

وبذلك ركز " آيزر" على دور القارئ انطلاقا من قضيتين: تطور النوع الأدبي، وبناء المعنى،ومن ثَمَّ كيفية تَكَوُّن معنى النص لدى القارئ و الظروف المحيطة بتكونه، مستمدا

قواعده الأساسية من المنهج الفينومينولوجي متجاوزا في الوقت نفسه المعنى الكلاسيكي للتفسير، حيث يرى أن" الفينومينولوجية " صبت اهتمـــامهـــا في دراسة العمل الأدبي، وأكدت على أنه «لا يجب أن نصب اهتمامنا على النص الأدبي فقط بل أيضا بمعيار مساوٍ بالأفعال المتضمنة داخل الاستجابة الجمالية لهذا النص» [3].

ومن هنا ليس للنص وجود حقيقي إلا بعد حدوث تأثير وتفاعل بينه وبين القارئ؛ فالقارئ هو مبدع ثـــاني للنص، يعمل مع كل قراءة على بث معاني جديدة من خلال الغوص في خباياه و فك رموزه؛ لأن القراءة عنده تقوم على « إنشاء نص بديل عن النص الأصلي والقارئ معا » [4].

حاول"آيزر" أن يعطي للقـــارئ سلطة تمنح النص سمة التوافق أو التلاؤم « فوجد أن التوافق ليس معطى نصيا وإنما هو بنية من بنيات الفهم التي يمتلكها القارئ ويبنيها لأنه مقصود لذاته بقصد تحقيق الاستجابة والتفاعل النصي الجمالي » [5]،دون إهماله أو إبعاده لدور المؤلف « ولذا فالتركيز على تقنية الكاتب وحدها أو على نفسية القارئ وحدها لن يفيدنا الشيء الكثير في عملية القراءة نفسهـــا، وهذا لا ينفي الأهمية الحيوية لكل من القطبين بل كل ما في الأمر أننا إذا أهملنا العلاقة بينهما سنكون قد أهملنا العمل الفعلي كذلك، ورغم استعمالاته» [6]. وإضـــافة إلى دور النص الذي يمثل نقطة الربط بين المبدع الأول –المؤلف– والمبدع الثاني –القارئ– إذ يمكن للنص أن يتمثل في اللغة كما يمكن للقارئ أن يتجسد في المتكلم وللتفاعل أن يتصور فيما يربط هذا القارئ بالنص ودلالاته المستوحاة من داخل النص. وبذلك يفترض " أيزر " أن «التقاء النص مع القارئ هو الذي يمنح للنص الحياة» [7].

وتصور "آيرز" لهذا النص مستوحى من فلسفة " انجـــاردن" " الفينومينولوجية"، التي ترى أنّ النص مجموعة من المظاهر الخطاطية تحتاج إلى قارئ فعَّال يقوم بتحقيقها وتجسيدها، مما يؤكد على ضرورة اندمـــاج الذات والموضوع لتحقيق التفاعل المطلوب.

وترتيبا على هذا يرسم "آيزر" الحدود بين ثلاثة ميادين، أما الميدان الأول فيشتمل على النص بما هو وجود بالقوة للسماح بإنتاج المعنى واستغلاله، وهو على رأيه هيكل عظمي أو جوانب تخطيطية، أما الميدان الثاني ففيه يفحص "آيزر" عملية معالجة النص في القراءة و

هنا تكون للصور العقلية التي تتشكل في أثناء محاولة بناء موضوع جمالي متناغم ومتلاحم أهمية قصوى، وأخيرا فإنه يلتفت إلى بنية الأدب الإبلاغية، لكي يتفحص الشروط التي تسمح بقيام التفاعل بين النص والقـــارئ وتحكمه، ويأمل "آيزر" من خلال ذلك إلى توضيح كيـــفية إنتـــاج المعنى والأثر الذي يـــحدثـــه الأدب في القارئ .

وبهدف توضيح مدى ارتباط القارئ بالعالم الداخلي للنص، وعلى المرجعيـــات التي يخلقها النص و يسهم المتلقي في بنـــائهـــا عبر تمثله للمعنى، يقدم لنـــا "آيزر" مجموعة من الآليـــات الإجرائية التي تصف عملية التفـــاعل بين النص والمعنى، ثم كيفية بنـــاء المعنى وتجلي الموضوع الجمـــالي في وعي القـــارئ، لعّل من أهمها "القارئ الضمني "، "ومواقع اللاتحديد".

1/القـــارئ الضمني: Lecteur implicite

خصَّصَ "آيزر" لهذا المفهوم كتابا سماه بـــ (القارئ الضمني)، وحاول أن يحدده بطريقة مختلفة عن التحديدات الأخرى.

وقد جاء هذا المصطلح كرد فعل على "انجاردن" الذي يرى أن الفاعلية القرائية ذات اتجاه واحد ينبع من النص، و يتجه إلى القـــارئ، أما "آيزر" فيرى أن القراءة هي عملية جدلية تبـــادلية مستمرة ذات اتجـــاهين من القـــارئ إلى النص، ومن النص إلى القـــارئ.

ويصف آيزر من خلال هذا القـــارئ التفـــاعل بين النص والقـــارئ، وكيفية بنـــاء المعنى عن طريق ارتبـــاطه بالعـــالم الداخلي للنص، محـــاولا التمييز بينه –القـــارئ الضمني– ومجموع التصنيفـــات النمطية للقراء باختلاف أنواعهم، إلا أن مصطلح "القارئ الضمني" لم يكن من إنشائه، بل هو نسخة من مفهوم "واين بوث" حول "المؤلف الضمني" على الرغم من اعتراضه عليه؛ إذ النص لا ينطوي على مؤلف ضمني، و إنمـــا هو نوع من التوجه الضمني يشكل ركيزة العملية التواصلية.

إذن فمفهوم "القارئ الضمني" هو بنية نصية تتوقع حضور متلقٍ دون أن تحدده بالضرورة. إن هذا المفهوم يضع بنية مسبقة للدور الذي ينبغي أن يتبناه كل متلق على حدا، ويصح هذا حتى عندمـــا تبدو النصوص وكأنها تتعمد تجاهل متلقيها الممكن، وإنمـــا

تقصيه بفعـــالية، وهكذا يعين مفهـــوم القـــارئ الضمني شبكة من البنيات التي تستدعي تجاوبا يُلزم القارئ فهم النص.

إنه مجسد كل الاستعدادات المسبقة الضرورية بالنسبة للعمل الأدبي، بهدف ممـــارسة تأثيره، وهي «استعدادات مسبقة ليست مرسومة من طرف الواقع الخـــارجي و التجريبي بل من طرف النص ذاته » [8]، ذلك أنه – كما ذكرنا سابقا –قارئ افتراضي ينتظر قارئا حقيقيا يجسد من خلال عملية القراءة الفعلية .

ومن ثم «يمكن أن نميز بين القـــارئ الفعلي الذي يمسك النص بين يديه، و يقرأه قراءة فعلية»[9]، والقـــارئ الضمني الذي ينشئه النص؛ حيث يحدث التفاعل بين القارئ والنص؛ لأن هذا "القارئ" لدى " آيزر" هو قارئ واقعي، له وجود فعلي في النص وله علاقة وطيدة بالقارئ الحقيقي؛ حيث «لا يمكننا أن نتصور قارئا ضمنيا دون أن نستحضر القارئ الحقيقي والتطورات التاريخية التي قطعها عبر مراحله التاريخية وحقبه الفنية وهنا نكون إزاء تاريخ أدبي من نوع جديد، وظيفته التركيز على تجاوبات القراء، وأنواع الأحكام التي يصدرونها عقب تلقيهم للعمل الأدبي».[10]

بهذا التصور حاول آيزر أن يجعل من القارئ الضمني وسيلة ربط بين النص وفعل القراءة، عن طريق خاصية التفاعل التي تسير من النص إلى القارئ ومن القارئ إلى النص، كما استطاع أن يميز هذا القارئ عن بقية القراء النمطيين، بإنشائه في أحضـــان النص و يهيئ الظروف و الشروط المناسبة لوجود متلقٍ نشط، وهنـــا تكمن بؤرة الاختلاف التي سعى "آيزر" إلى تحقيقها في صنعه لقـــارئ مخـــالف لبقية القراء النمطين كما ذكرنا سابقا.

ومن هنا يجسد " القارئ الضمني" التفاعل بين النص والمتلقي؛ لأن « هذا القارئ موجود في النص بل إنه جزء من البنية النصية التي تسهم في إنتاج المعنى أثناء القراءة؛ فالنص مركب من بنية مزدوجة، بنية نسيجه اللغوي وبنيته الشعورية، ترتبط بنيته الأولى بإنتاج النص من قبل كاتبه، وترتبط بنيته الثانية بتحقق النص وتحيينه من لدن قارئه، وبهذا يكون النص غير قابل للاختزال في أي من بنيته لأن اختزال النص من شأنه أن يقضي على شرط تحقق الوقع الجمالي بالنسبة للقارئ».[11]

وحديثنا عن القارئ الداخلي لأشعار "عبد الله العشي" يبدو صعبا نوعا ما لغموض وتعقيد نصوصه، وهو دليل في الوقت نفسه على تخيل الشاعر لقارئ داخلي ينتصب أمامه فيجعله مشاركا له في إنتاج عمله، عن طريق "مواقع اللاتحديد" أو "الفجوات".

إن الراوي/ الشاعر في أشعار "عبد الله العشي" يخاطب قارئه الداخلي عبر الفجوات؛ فعلى صعيد بطل أو بطلة أعماله الشعرية نلاحظ أن الشاعر قد أغفل ذِكْرَ اسم البطلة ووصفها بعدة مواصفات تزيد من ضبابية هويتها، وهذا يثير تساؤلات مختلفة عند "القارئ الضمني" الذي يفترضه الشاعر ويحكي له عن شخصية أو بطلة أشعاره. وتُحركُ تلك التساؤلات أفق توقع القارئ لتجعله يحدس بمن هي تلك المرأة؟ ولماذا هي على تلك الحالة؟؛ حيث تدفعه إلى الإصغاء بشكل أفضل إلى الشاعر عله يلتقط منه بعض العبارات التي يستطيع من خلالها سد تلك الفجوات وتكوين صورة واضحة عن البطلة، والأمر نفسه يدفع الشاعر إلى مواصلة الحكي والكشف ببطء عن شخصيتها، ليضمن بقاء القارئ معه إلى النهاية.

وليزيد الشاعر من استفزاز "قارئه الضمني" يأتي ببطلته نكرة فيقول: «امرأة، أميرتي، مولاتي» ويصرح أحيانا بضبابية شخصيتها؛ إذ يقول:« امرأة من سراب... قديسة وإلها...» مما يثير قلق وحيرة قارئنا الضمني متسائلا ما طبيعة هذا السراب؟ ما سر تجلي هذه المرأة وخفائها؟ ما صفاتها أو ملامحها التي أعطتها صفة القدوسية؟ كل هذه التساؤلات تحث الراوي/ الشاعر على متابعة الكشف عن هذه الشخصية الزئبقية؛ بيد أننا نشهد عودة الشاعر بالقارئ إلى أول البداية عند اقترابنا من كشف برقعها، فعند أول حلقة من ديوانه " مقام البوح " وبالضبط قصيدة " أول البوح " يُحدِث الشاعر بداخل "القارئ الضمني" هزة عنيفة من خلال المفارقة التي يقدمها، والمتمثلة في مبادرة المرأة بالبوح إلى الرجل ؟!؛ حيث تستلزم هذه المفارقة طرح التساؤلات الآتية: ما سر إفصاح هذه المرأة عن حبها للرجل ؟ لماذا تتنازل لحبيبها عن كل شيء معترفة بذلك ومتحدية الدين والعرف ؟ ما علاقة هذا الحب بالأشعار والرمز والإشارة؟...

إن هذه التساؤلات ستدفع القارئ الضمني إلى تحديد هوية هذه المرأة وستدفعه إلى متابعة الإصغاء للراوي لمعرفة مدى صحة توقعه ولملمة أطراف الحكاية وصولا إلى الحقيقة«

تماما كما يحدث عندما نشاهد مسلسلا تلفزيونيا فإننا في نهاية كل حلقة منه نتوقع أشياء عديدة بناءا على المشهد الذي تنتهي عنده الحلقة، ولكن لا نكتفي بما نتوقعه بل نجد أنفسنا مشدودين إلى متابعة المسلسل إلى النهاية لنتأكد من صحة توقعاتنا مع أحداث المسلسل؛ لأننا نحس نتيجة ذلك التطابق أننا كنا مع الكاتب وأننا مشاركين له في إنتاج عمله أما إذا لم يحدث التطابق فإن أفق توقعنا ينكسر».[12]

إن هذه التقنية نفسها استخدمها " عبد الله العشي "، فهو في كل قصيدة يكشف لنا عن خيط من خيوط القصة التي تثير أفق توقع " القارئ الضمني " ثم يعود لكسر ذلك الأفق ومن ثم الدخول في جو ضبابي آخر؛ ففي قصيدة " تجاوب " يلمس القارئ بصيصا من الأمل في القبض على المعنى المخبوء بداخل الشاعر؛ حيث يحدث اللقاء بينه وبين الأنثى/ الملهمة.

يقول:

ناديت
نادتني،
سمعت ندائي،
وأنا سمعت نداها[13]

إلا أن الشاعر يكسر أفق قارئه، سواء على مستوى الصفات التي يضفيها على أنثاه (قديسة، إلها)، أو عدم التجاوب الذي يختم به هذا اللقاء، لتضل بطلة الشاعر على هذا الحال تتقن لعبة " الخفاء والتجلي" طوال تجربته، مستفزة بذلك القارئ الداخلي للنص إلى أن يبوح الشاعر عما يؤرقه في قصيدة " أيها الشعر"؛ حيث يقول:

أيها الشعر تجل الآن...
هذا طيف مولاتك...
فأفرش دربها
زهرا
وعطرا[14].

إلا أن الشاعر يعيد قارئه الضمني إلى جو القلق والحيرة في القصيدة التي تليها والمعنونة بـــ " السر "؛ حيث يفتح أمامه حلقة أخرى من التساؤلات حول تَكَوُنِ القصيدة وبنائها، يقول:

ما الذي يحدث في أرضي الجديبة؟
مدني حلم...
وأخباري عجيبة[15].

بيد أنه لا يستطيع أن يتحمل مسؤولية هذا السر فيُلقي به في جوف قارئه من خلال تصريحه بذلك وإعلان استسلامه، يقول:

أتعبتني اللـــغة
أتتبع أسرابها واحدا
واحدا
باحثا عن صدى للعبارة
أتتبع أحراسها حرسا حرسا
وأراوغها، كي أروض معنى يعذبني
أتعبتني اللغة
كيف أصطاد لؤلؤها
وأطارد شاردها
كيف أجمعه من أقاصيه...
مفرده مفرده
أتتبع أشكالها المرهقات
وأحفر في جوفها أحرفها
وغرائب أسمائها
وتضاريس أوصافها
كي أمد الطريق إليك
أريد اختصارك في جملة واحدة[16].

هنا يصرح الشاعر علنًا سبب احتراقه وعذابه، هذا الهمَّ الذي أرق العديد من الشعراء المعاصرين نخص منهم شعراء الحداثة، فرفعوا أمامه راية الاستسلام.

وإذا كان همُّ الشاعر قد طفا في هذه القصيدة على السطح بيد أن القارئ الداخلي لا يستطيع أن يجزم بالإجابات التي يتوقعها على عكس القارئ الفعلي أو الخارجي الذي من الممكن أن يستعين بالكاتب نفسه أو بالنقاد لمعرفة حقيقة ما انتهى إليه من صراع الشاعر مع ملهمته وسر هذه الملهمة، وإلى ما يرمي إليه من خلال ذلك.

والكلام نفسه ينطبق على بقية المواضيع التي أثارها " عبد الله العشي " في ديوانه " يطوف بالأسماء "؛ ففي حديثه عن جورِ الحكام وتواطئهم ضد الوطن، نجد الشاعر لا يتحدث عن وطن أو بلد بعينه كما لا يقف عند التفاصيل الدقيقة، بل يلجأ إلى التعميم، ليسقط ذلك على جميع البلدان العربية، موجها عناية قارئه الداخلي إلى ضرورة عدم تحديد ذلك، وهو قادر على التحديد ، لأنه قابع « في ذهن السارد ومخيلته وهو قادر على الاطلاع على كل ما يخفيه الكاتب»[17] ، في حين يعجز القارئ الخارجي عن تحديد ذلك، خاصة إذا كان قارئا بسيطا يكتفي بقراءة البنية السطحية للنص وهو في ذلك يقول:

فلماذا إذن حين يحترفون السياسة
يغدو الوطن
آخر الأحرف الأبجدية؟![18]

وما هذه النزعة النقدية إلا مرآة لروحه المتألمة الغيورة على أحوال الوطن العربي وواقعه المزري بل المثير للسخرية أحيانا، وهو يضطر إلى وصف ذلك الواقع المزري في قصيدة " بغداد "؛ إذ نجده يُحَمِّل الشعب العربي المغلوب على أمره مسؤولية ما آل إليه من دمارٍ وتشتت، ولعل تحليل الشاعر للظروف التي آلت إليها الأمة العربية جعلت "القارئ الضمني" بعيدا عن طرح الأسئلة أو الدخول في دائرة من الحيرة والقلق.

وعموما نستطيع أن نقول أن الشاعر في مجموع قصائده لم يضع "قارئه الضمني" أو حتى "الحقيقي" (الخارجي) عند نهاية ثابتة؛ حيث يظل صراعه مع قصيدة " الحداثة " صراعا أبديا، ينبع من طبيعتها الزئبقية المتماهية التي تعمل على استفزاز الشاعر والقارئ معا وإثارة دهشتهما، وما " القارئ الضمني " إلا وسيلة الشاعر في إيصال زفراته لجمهور القراء،

فوجود هذا القارئ « في أي عمل إبداعي يُسَهِل تلقي القارئ الخارجي له، لأن هذا الأخير يقوم بإسقاط نفسه على العمل، ويندمج مع القارئ الداخلي، معتقدا أنه هو المعني بالخطاب».[19]

على الرغم من صعوبة القصائد التي بين أيدينا؛ فـــ "عبد الله العشي" لم يجسد قارئه الضمني بشكل جلي وواضح عبر ضمائر المخاطب أو شخصيات، بل شَكَّلَهُ في تقنيات أخرى تزيد من صعوبة وتعقيد نصوصه كالفجوات، خرق أفق التوقع، الغموض، هذا ما صعَّب عملية الإمساك به، ولعل صعوبة الغوص في أشعار الشاعر هي من أهم العوامل المدهشة للمتلقي والمحققة للذة بداخله، وهو طرح يتفق إلى حد بعيد مع ما ذهب إليه " هانز روبرت ياوس " في دعوته إلى خرق الأفق السائد والدعوة إلى تجديد تاريخ الأدب.

2/ مواقع اللاتحديد: اشتغل "آيزر من خلال مقالته"بنية الجـــاذبية" "ببنية الفجوات" «وإن لم يحدد مفهوما دقيقا لهـــا، بل يظهر أن الفجوة ترتبط أكثر بعملية الاتصـــال. لذلك أكد "نورثروب فراي" أنها لدى "آيزر" تعني عدم التوافق بين النص و القارئ، و هي التي تحقق الاتصـــال في عملية القراءة، لأن بموجب ذلك يعمل القـــارئ على تنظيم أجزاء النص المختلفة لينتج الموضوع الجمالي »[20].

وكلما انتاب النص نوع من الغموض استفز القارئ، و ألزمه بالمشاركة في إزالة هذا الإبهام، في حين يفقد النص الواضح القارئ أهميته، و يمنعه من فرصة المشاركة و التخمين المحقق للذة و المتعة الحسية.

وتشكل هذه الفراغات فضاءات بيضاء و فرجات يتركها المرسل أو المؤلف لسببين:

1) أنّ النص يحيا من قيمة المعنى الذي يكون القارئ قد ادخله على النص.

2) أنّ النص بقدر مـــا يمضي من وظيفته التعليمية إلى وظيفته الجمـــالية فإنه يترك للقـــارئ إمكـــانية المبادرة التأويلية [21].

وما يمنح العمل طابعا جماليا حقيقيا "مواقع اللاتحديد"، التي تعمل على دفع القارئ في مشاركة وتحريك النص، مما يساعد على قيام علاقة حوارية بين النص والقارئ.

ويرى " آيزر" أنَّ وجود "الفراغات" وبروزها يعزز من درجات الاتصال مع النص الأدبي؛ «حيث يرى أنّ الفراغ يعمل كشرط ابتدائي للاتصال. وتستغل النصوص الأدبية طرقها المختلفة بقصديات مختلفة»[22].

وعلى هذا اعتبره من الأدوات الهامة التي تربط القارئ بالنص، وتجبره على التفاعل معه من خلال ملء الفراغات أو الفجوات التي أتاحها الكاتب له؛ إذ يؤدي التوتر الناتج عن مواجهة القارئ لها إلى تحقيق اللذة والمتعة المنشودة من قراءة النص الأدبي، «إنها المفتاح الذي ينشط القارئ في استخدام فكره لكي يحقق قصد النص، وهذا يعني أنها أساس البنية النصية التي يكون دور القارئ مندمجا بها من قبل».[23]

وعلى أساس أن " مواقع اللاتحديد"، هي عبارة عن حلقة مفقودة يعمد الشاعر إلى حذفها لإشراك القارئ أو المتلقي في إكمال عمله، سنشتغل فيما يأتي على هذه البنية :

1/ البياض: أو ما يطلق عنه بالصراع بين السواد والبياض، وهذا الصراع يدخل ضمن الشكل الطباعي للنص الشعري المعاصر؛ إذ« يقدم نفسه للقارئ بطريقة جريئة تتشاكل أحيانا مع أجناس أدبية أخرى؛ فهو يمنح قيمة معيارية لعنصر البياض؛ حيث يخالف الشكل الشعري القديم الذي لا يترك مجالا واسعا لهذا المتخفي»[24].

وتكثيف الشاعر للبياض يفرض «على القارئ –المتلقي– أن يصمت أو يستريح أو يدخل في مجال تأملي ومكثف دلاليا[...]؛ فيضيف بهذا معنى جديدا إلى القصيدة لم يكن ليبوح به سوادها»[25].

والشاعر "عبد الله العشي" من الشعراء المعاصرين الذين عملوا على استغلال المساحات البيضاء استغلالا مكثفا، باعتبار أن الصمت «في دلالته الإبداعية غوص في عمق الشاعر ومساءلة لرؤاه؛ إذ بقدر هذا الغياب تكون الدلالة أكثر تعبيرا أو بروزا وتماوجا مع الأسود الناطق. »[26].

ولعل تكثيف "البياض" في قصائد "عبد الله العشي" يرجع إلى حساسية الموضوع أولا ونفسية الشاعر ثانيا، مما يفتح مقررة التأويل لدى القارئ، كما يُقوي ظاهرة" الغموض" التي عُرفت بها أعمال الشاعر.

وفي تحقق لعبة البياض والسواد «تتشكل بلاغة المكتوب على اعتبار أن الكتابة تتيح إمكانيات التأمل والتأويل بينما الشفوية تعتمد السماع والإنشاد ولا مكان فيها لممارسة النص حريته على الورق أو أن يحرق الذاكرة، ليعيد تشكيل المكان الجديد على أساس تصور الحداثة»(27).

والشاعر في انتصاره لفعل الكتابة يتفنن في تشكيل فضاء قصائده حتى غدت صورة مشعة تسحر القارئ وتأسره.ومن الأشكال التي جاء عليها هذا الفضاء أو بالأحرى الصمت نذكر:

– **انتهاء البيت الصوتي بثلاث نقاط:** يكثر هذا النوع من الصمت أو الحذف في القصائد المدروسة، حيث تتوزع على الأسطر الشعرية نقاط استرسال تدل على حذف جزء من الكلام أحاله الشاعر للقارئ بهدف تشويقه وإدهاشه من خلال إدخاله في جو ضبابي، يقول الشاعر:

يا ليت لي بوحك
طيرا على شفتي
يمتاح من صدرك
يسقي ظمأ لغتي
يا ليت ...
يا ليت...
يا ليت لي...
يا ليت... (28)

لقد كرر الشاعر حرف النداء "الياء" والتمني "ليت" ليعبر عن مدى رغبته وتمنيه في لقاء الأنثى/ القصيدة أي "البوح" ؛ فتسقيَّ ظمأه، ومن خلال فعل أو تقنية "الصمت " حاول أن ينقل لنا ذلك الاحتراق عن طريق التلميح لا التصريح حيث يحيل إلى القارئ فرصة تخيل ذلك الوهج والاشتياق.

وفي قصيدة "افتتان" يحيل الشاعر القارئ على مشهد عجائبي تعجز اللغة عن وصفه، فتقوم مقامها نقاط الحذف لتصور لنا شدة انبهاره واندهاشه، يقول:

قبل اشتعال الحريق.
أرى ما أرى....
(.....)
لست أقوى على وصفه،[29]

يعترف الشاعر في هذا المشهد بعجزه عن وصف ذلك اللقاء فيترك للقارئ فرصة تخيل ذلك ثم عن طريق الفاصلة المنقوطة يشرع في إزالة الستار الذي يخفي ذلك السر أو الطيف القدسي، يقول:

امرأة من سراب...
ترش العطور على سنواتي
وتملأ بالوهج الخصب...
حقل العبارة في كلماتي. [30]

– **اتساع دائرة الصمت إلى سطرين أو ثلاثة أسطر**: يلجأ الشاعر إلى هذا النوع من الصمت عند توقف الدفق الشعري وانقطاعه؛ إذ يضطر الشاعر إلى إكماله بنقاط الحذف، أو قد يعود أحيانا أخرى إلى انتقال الشاعر إلى مشهد آخر تاركا للقارئ فرصة إكمال المشهد السابق؛ ففي وصفه لسحر صوتها، حيث تَوَهَمَ ارتقاءه إلى بلاطها المقدس، يحيلنا على تخيل ذلك المشهد المفعم بالفرح والنشوة حيث يقول:

هو صوتها:
فكأنه وحي إليَّ
وكأنني من نشوتي الكبرى نبي
ها...
قد بلغت
.....
.....[31]

إن هذه الأسطر المفرغة تترك فرصة تخيل ذلك المقام الرفيع الذي ارتقى إليه الشاعر وكان هاجسا يطارده منذ بداية تجربته، لكن القارئ بعد انتظاره لحرارة اللقاء يصطدم بخرق لأفقه؛ حيث يضعه مرة أخرى في حلقة مفقودة لابد من تأويلها، تأخذ دلالة الجفاء واليباس الذي لاقاه، ليتخذ الكلام دلالة القرب وما يجره من فيوضات الخصب والنماء، ويتخذ الصمت دلالة البعد وما يحمله من عذاب وقحط، يقول الشاعر:

يا خالقي ...
يا خالقي...
صرخت،،
صرخت، صرخت وانقطع الكلام...
.....
.....
وسقطت... مغشيا عليَّ... (32)

وعدم حدوث التجاوب هو العامل على دهشة المتلقي واصطدامه « لأنه بين التجاوب وعدمه خرق لأفق التوقع». (33)

– **تقطيع الكلمة**: يلجأ الشاعر إلى تقطيع الكلمات في بعض الأسطر المحذوفة حيث نجده يمزق الكلمة ليجسد حالته النفسية، ففي قوله:

ثم غابت.
كأن قمر
مد من سابع السماوات اليدين، ومسح عن جبهتي...
واســـ..
تتر..
.... (34)

نلمس مدى تبطيء الشاعر للإيقاع من خلال تقطيعه لكلمة " استتر " لينقل كيفية اختفاء المرأة الملهمة من بعد ما انتظر لقاءها زمنا طويلا.

– **نهاية الإيقاع بنقاط بين قوسين:** تعمل الذات الشاعرة من خلال هذه الأقواس على إضفاء طابع التخصيص على الحوار الذي دار بينها وبين الأنثى الملهمة، من ذلك قول الشاعر:

تفرق ما بيننا
وانتهت قصة كنت فيها(...)
وكنت (.....)[35]

إن ورود هذه الأقواس في هذه الأسطر الشعرية تحيل القارئ على تخيل المكانة التي احتلها كل من الأنثى/ القصيدة والشاعر/ العاشق وهو في تحديده لهذه النقاط بواسطة الأقواس يزيد من استفزاز القارئ وإدخال حب وشغف البحث بداخله لكشف كل ما هو مجهول أو مخبوء داخل المبدع.

أما قصيدة " مديح الاسم " فنلمح همس الشاعر بأذن حبيبته–القصيدة– ليبوح لها بالسر، تاركا وراءه القارئ قلقا حائرا يطارده هوس هذا " السر"، يقول:

سأسميه...
ولكن
سوف لن يسمعه...
أحد مني سواك فاسمعيه:
".....
.....
....." [36]

ومن خلال ما قدمناه من نماذج للبياض ندرك مدى اهتمام الشاعر بالجانب البصري للقصيدة، لما له من دور فعال في جذب الانتباه، وتفعيل عملية التواصل؛ إذ انتقلت « من الإيقاع الصوتي إلى الإيقاع البصري وأصبحت بحق قصيدة بصرية».[37]

2/ علامات الوقف: اتخذت علامات الوقف في الخطاب الشعري المعاصر أهمية بالغة، في توجيه المتلقى؛ إذ تعمل على[38]:

- توجيه المتلقي أثناء القراءة.
- إنتاج المعنى والإيقاع، باعتبارها دالة.
- تزيد من جمالية النص شكلا فتبرز نغمية النص البصرية.
- انعدامها في النص يمنحنا تعددا في القراءات والتأويل أيضا وتوظيف علامات الترقيم في النص الشعري المعاصر- كما ذكرنا سابقا- يتخذ أشكالا مختلفة؛ حيث يلجأ البعض إلى تكثيف هذه العلامات، في حين يعزف البعض الآخر عن استخدامها لمرامٍ تختلف من شاعر لآخر.

وإذا ما تحدثنا على مستوى القصيدة العشية فإننا نجد الشاعر قد شكل مفارقة في توظيفه لعلامات الوقف، رغبة منه في شحن دلالة النص.

ومن العلامات المتواجدة بالنص نذكر:

1/ الفاصلة، والنقطة [، .]

2/ النقطتان المتتابعتان أو الثلاثة نقاط المتتابعة في وسط الجملة [-..-].

3/ نقطتان أو الثلاث نقاط في آخر السطر [ـــ...]

4/ الأقواس التي تضم مكتوبا [(ـــــــ)].

5/ النقاط بين الأقواس[(...)].

6/ النقاط المتتابعة [.....].

7/ نقطتا القول [:]

8/ علامتا التعجب والاستفهام [! ؟].

9/ المطة في بداية السطر[-].

10/ الفاصلة المنقوطة[؛].

/ النجمة [***].

ومن علامات الوقف التي ذكرناها نستطيع القول أن نقاط الحذف المتتابعة في آخر كل سطر قد أخذت حصة الأسد مقارنة بعلامات الترقيم الأخرى، للدلالة على وجود كلام خفي يُؤْثر الشاعر عدم إكماله، أما علامتا التعجب والاستفهام التي أكثر من وضعها؛ فهي

للدلالة على الدهشة والاستغراب التي يضفيها الشاعر على عالم قصائده وما يشوبه من ضبابية، والمثال الآتي يوضح ذلك:

واختلطت سواقي الليل بالأضواء...
واشتعلت أغاني الروح...
في صدأ الجسد
صحت: المدد !!
صحت: المدد !!
هل من أحد؟
مثلي ومثلك في بهاء العشق
في هذا البلد؟
هل من أحد؟؟
هل من أحد؟؟؟.(39)

أما الفاصلة فهي الأخرى كانت حاضرة في أشعار "عبد الله العشي"، وهو يشير من خلالها إلى الفسحة الزمنية، والانتقال من فكرة إلى أخرى ترتبط بالتي سبقتها، ومن المقاطع التي وردت فيها قوله:

صور تتوالد، تعبرني، ثم توغل،
أتبعها....
تتراءى
من البعد في صورة امرأة
من ألوف الصور، هي عابرة، وأنا عابر.... هي عابرة، وأنا عابر...
هي تغزل قلبي،
وتملؤه بالعصافير، تفتنني، وتمر.(40)

لقد كان للفاصلة دور هام في هذا المقطع؛ إذ قسمته إلى مجموعة من المشاهد المتتالية، تزيد من شغف القارئ ولهفته في انتظار المشهد الموالي.

وإذ كان الشاعر قد كثّف علامات الوقف في بعض المقاطع الشعرية فانه في مقاطع أخرى، أو بالأحرى قصائد أخرى آثر الابتعاد عنها تاركا للإيقاع بتفعيلاته مهمة تحديد المعنى؛ ففي قصيدة " الفارس" المكونة من ثمانية عشر سطرا شعريا يكتفي الشاعر بتوظيف فاصلة واحد، لتبرز القصيدة كشحنة عاطفية واحدة .

أما القصيدة الخامسة من قصائد " يوم رافق نون الوهم" فلا نعثر على علامة واحدة، يقول:

أيتها
القصيده
أدعوك باسم الله
أن تمنحيني ساعة
لكي أعيد للطريق أيامي المنكسرة. (41)

وهو في هذا التباين يبرز قدرته الإبداعية في منح القارئ فرصة المشاركة في إكمال النص وملء فراغاته.

ومن خلال ما تقدم نصل إلى أن " فولفغانغ آيزر" استطاع أن يعطي للقارئ دورا هاما في بناء المعنى وإنتاجه من بعد ما كان مع المناهج ما قبل البنيوية تبيعا للنص والمؤلف،يلتقط المعنى دون زيادة أو نقصان.

الهوامش:

* عبد الله العشي: شاعر وناقد جزائري، من أعماله الشعرية: مقام البوح، يطوف بالأسماء.

(1) محمود عباس عبد الواحد: بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي – دراسة مقارنة –، دار الفكر العربي، مدينة نصر، القاهرة، ط1، 1996 ،ص34.

(2) مليكة دحامنية: القارئ وتجربة النص، مجلة الخطاب ،منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو،ع3، ماي، 2008 ، ص 142.

(3) سامي إسماعيل: جماليات التلقي، دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبرت ياوس و فلفغانغ أيزر ، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر ط1، 2001ص111 .

(4) أحمد مداس: النص والتأويل، مطبعة ابن زيدون، بسكرة، الجزائر، ط1، 2010، ص 91.

(5) بشرى موسى صالح: نظرية التلقي– أصول وتطبيقات –، المركز الثقافي العربي،بيروت،لبنان،الدار البيضاء،المغرب،ط2001،1،ص 49.

(6) فولفغانغ آيزر: فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ترجمة حميد لحميداني، الجيلالي الكدية، مكتبة المناهل، المغرب، 1989، ص12.

(7) يوسف نور عوض: نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين، القاهرة، مصر، 1994، ص54.

(8) فلفغانغ آيزر: فعل القراءة، ص30.

(9) محمد بلوحي: جمالية التلقي عند مدرسة كونستانس الألمانية (جهود ياوس وآيزر)، مجلة عمان،ع113 ، الأردن، 2004، ص85.

(10) – حميد سمير: النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا(دط)، 2005، ص 38.

(11)– عبد الحق زريوح: القراءة الناقدة في ضوء جماليات التلقي، النص، ع514، (أفريل، جويلية)، جيجل، منشورات جامعة جيجل، ص 148.

(12)– أسماء معيكل: نظرية التوصيل في الخطاب الروائي العربي المعاصر، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ط1، 2010، ص 271.

(13)– عبد الله العشي، مقام البوح، منشورات جمعي الشروق الثقافية، باتنة، الجزائر، 2007، ص11.

(14) – المصدر نفسه، ص 85.

(15) – المصدر نفسه، ص 87.

(16) – عبد الله العشي، يطوف بالأسماء ،منشورات أهل القلم، الجزائر،2009، ص 33، 34.

(17) – أسماء معيكل، نظرية التوصيل في الخطاب الروائي العربي المعاصر، ص 273.

(18) – عبد الله العشي، يطوف بالأسماء، ص 55.

(19) – أسماء معيكل، نظرية التوصيل في الخطاب الروائي العربي المعاصر.ص 290.

(20)– محمد بلوحي: جمالية التلقي عند مدرسة كونستانس الألمانية (جهود ياوس وآيزر)، ص86.

(21) –مليكة دحامنية: القارئ وتجربة النص، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، ع3، ماي، 2008، ص 135،136.

(22)سامي إسماعيل: جماليات التلقي، ص189.

(23)– ك.م نيوتن: نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة عيسى علي العاكوب، عين للدراسات الإنسانية والاجتماعية، ط1، 1996،ص 140– 141.

(24)– مجموعة من الأساتذة: سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي " منشورات النادي الأدبي، جامعة قسنطينة، الجزائر، 2001، ص 320.

(25)– عبد الرحمن تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ،دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2000، ص 153.

(26) – عبد الرحمان تبرماسين: العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع ،، القاهرة ، ط 1، 2000، ص 101– 102.

(27) – مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة – في النقد العربي المعاصر – ، منشورات الاختلاف ، الجزائر، ط1 ، 2006، ص 239.

(28)– عبد الله العشي: مقام البوح، ص 56.

(29)– المصدر نفسه: ص 18.

(30)– المصدر نفسه: ص 18.

(31)– المصدر نفسه: ص 15.

(32)– المصدر نفسه: ص 15.

(33)– شادية شقروش: سيميائية الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح للشاعر عبد الله العشي، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2010، ص 220.

(34) – عبد الله العشي: مقام البوح، ص 25.

(35) – عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص 28.

(36) – عبد الله العشي: مقام البوح، ص 96.

(37) – خرفي محمد الصالح: سيميائية الفضاء النصي في الشعر الجزائري المعاصر، الملتقى السيميائي الرابع للنص الأدبي، 28. 29 نوفمبر 2006، جامعة محمد خيضر بسكرة، ص 104.

(38) – عبد الرحمان تبرماسين: فضاء النص الشعري، (القصيدة الجزائرية نموذجا)، محاضرات الملتقى الوطني الأول– السيمياء والنص الأدبي (7– 8 نوفمبر)، جامعة محمد خيضر، بسكرة، ص 181.

(39) – عبد الله العشي: مقام البوح، ص 21.

(40) – المصدر نفسه: ص

(41) – عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص 35.