وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة محمد خيضر " بسكرة"

كلية الآداب واللغات

قسم الآداب واللغة العربية

جماليـات التلقـي

في شعر عبد الله العشي

مُذَكرةٌ مُقَدمةٌ لِنَيل شَهادةِ الْماجِستير في الآدابِ واللغةِ العربية

التخصص: النقد أدبي

*** إعداد الطالبة:**

صباحي حميدة

*** إشراف الأستاذ الدكتور:**

تبرماسين عبد الرحمان

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللقب	**الرتبة**	**الجامعة**	**الصفة**
صالح مفقودة	أستاذ	بسكرة	رئيساً
تبرماسين عبد الرحمان	أستاذ	بسكرة	مشرفاً ومقررا
السعيد لراوي	أستاذ	باتنة	عضوا مناقشًا
دقياني عبد المجيد	أستاذ محاضر (أ)	بسكرة	عضوا مناقشًا

السنة الجامعـية :

1432 /1433 هـ

2011/ 2012 م

شكر وعرفان

أحمد الله سبحانه وتعالى على إنهاء هذا العمل الذي نسأله أن يكون خالصا لوجهه الكريم .

كما أتقدم بالشكر الجزيل إلى من قدم لي يد المساعدة ، ومن أمدني بلب ما اكتسبته من علم ومعرفة أستاذي المشرف " عبد الرحمان تبرماسين"

إلى كل أساتذة قسم الأدب العربي.

مقــدمــة

سعت المناهج النقدية المعاصرة إلى البحث عن منهج نقدي متكامل، من شأنه القبض عن الدلالة الحقيقية للنص الأدبي، وإبراز جمالياته، بعيدا عن الذاتية التي لازمته لعقود طويلة.

وفي غمار هذا البحث، اختلفت النظريات وتعددت المناهج في قراءة " العمل الأدبي "؛ حيث تم تجاوز كل منهج عاجز عن النفاذ إلى محتوى النص ومقوماته الفكرية والفنية، لتنتعش الحركة النقدية وتتبلور في اتجاهات نقدية متنوعة، صب كل اتجاه منها اهتمامه على طرف من أطراف العملية الإبداعية، المبدع ثم النص وأخيرا القارئ، هذا الأخير الذي شكل نقطة محورية في ظل ولادة النص الحداثي المفعم بالمعاني.

إن انفتاح النص الحداثي على تعدد الدلالات فرض على جمهور القراء التسلح بالأدوات اللازمة ، وذلك يتطلب قارئا متمرسا خبيرا بمختلف الآليات الإجرائية اللازمة لفك علاماته.

وضمن هذا المسار جاءت " جماليات التلقي " من جامعة " كونستانس " الألمانية لتتبنى هذا الطرف في إثراء التجربة النقدية وإبراز جماليات تلقي " النص الأدبي "

حاول رواد التلقي وعلى رأسهم " هانس روبرت ياوس " و " فولفغانغ آيز " خرق المفاهيم النقدية السائدة وإبدالها بمفاهيم أخرى تقوم على مبدأ الاتصال والاستجابة، ليغدو العمل الفني تفاعل حواري بين النص والقارئ؛ حيث عمل " هانز روبرت ياوس" على تقديم " جماليات التلقي " كبديل منهجي لتجديد التاريخ الأدبي، في حين سعى" فولفغانغ آيزر " إلى إكمال ما قدمه " هانز روبرت ياوس"، من خلال التركيز على دور القارئ في إكمال المعنى، فيكتسب بذلك النص الأول نصا جديدا مع كل قارئ، وتكون القراءة فعل حوار بين النص والمتلقي، هذا ما أعلى من مكانة القارئ والقراءة كممارسة نقدية؛ حيث اتخذت هذه العملية على يد رواد هذا المنهج النقدي بعدا ايجابيا يقوم على الإنتاج والتفاعل، مما يعين على إحياء جمود النص.

ونظرا لهذه الأهمية التي احتلها هذا المنهج في الإعلاء من قيمة القارئ، وإكساب النص دلالات متجددة مع كل قراءة جاء اختياري لهذا الموضوع، الذي يسعى إلى

الاشتغال على "جمالية تلقي" أشعار الشاعر الجزائري "عبد الله العشي"، وفق الآليات الإجرائية التي صاغها رواد هذا المنهج.

أما اختياري للشاعر فيعود إلى طبيعة تجربته الشعرية الممتزجة بروح النقد، ثم اتخاذه كنموذج للشاعر الجزائري الهاوي لقصيدة الحداثة، وقصيدة الحداثة بجنوحها نحو العمق و الغموض تحتاج إلى منهج نقدي يقوم على التأويل وتعدد القراءات؛ حيث تبرز خصوصيتها الجمالية، وتأخذ بعدا دلاليا متجدد مع كل عصا نقدية، و في خضم هذه الانشغالات حاولنا من خلال هذا البحث الإجابة عن الإشكالات الآتية:

- هل استطاعت " جماليات التلقي " أن تكشف عن التوجهات التعبيرية للنص الأدبي وعن أبعاده الجمالية الفنية؟
- هل كانت أشعار " عبد الله العشي " فضاء رحبا للمفاهيم الإجرائية التي جاء بها رواد التلقي؟
- كيف تجلت التجربة النقدية في شعر عبد الله العشي؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات كان لزاما أن أحط الرحال عند أهم محطات هذا البحث، الذي آثرت تقسيمه إلى ثلاثة فصول مصدرة بمقدمة ومقفّاة بخاتمة.

تناولت في الفصل الأول " إستراتيجية التلقي والاتجاه نحو القارئ "والمتمثلة في كل من "الهرمينوطيقا" و " الفينومينولوجيا " و أخيرا " جماليات التلقي " ، في حين جاء الفصل الثاني ليطبق مجموعة المعايير النقدية التي نادى بها هذا المنهج؛ فكان بعنوان " آليات التلقي في شعر عبد الله العشي "، أما الفصل الأخير فيتمثل في " قراءة تأويلية لشعر عبد الله العشي ".

وفي انجازي لهذا البحث ارتأيت تطبيق منهج " القراءة والتلقي "، وذلك من خلال تقصي القراءات السابقة، واعتمادها في تشكيل المعايير النقدية للأعمال، ولاشك أن في إتباعي لهذه الخطوة غاية تتمثل في إثراء التجربة النقدية الجزائرية.

أما جمع المادة العلمية فقد اعتمدت على مجموعة من المصادر والمراجع منها " نظرية التلقي" لـ"روبرت هولب"، فعل القراءة " لفولفغانغ آيزر"، " جماليات التلقي " لسامي إسماعيل، " جمالية التلقي " لـ "هانس روبرت ياوس".

وقد واجهتني كأي باحث مجموعة من الصعوبات والعقبات أثناء انجازي لهذا البحث، يأتي على رأسها قلة القراءات السابقة التي حظيت بها أعمال الشاعر " عبد الله العشي " خاصة ما تعلق بديوان " يطوف بالأسماء " الذي صدر مؤخرا، وهذا يعود إلى قلة القراءات النقدية المهتمة بالنصوص الجزائرية.

وأختم هذه المقدمة بخالص شكري وسمو تقديري لأستاذي المشرف الدكتور " عبد الرحمان تبرماسين " على ما قدمه لي من توجيهات تنير دربي وترشدني إلى طريق الفلاح، فله مني كل الاحترام والامتنان.

الفصل الأول

إستراتيجية التلقي والاتجاه نحو القارئ

1- الهرمينوطيقا *Herméneutique:

إن إبحار المتلقي في عالم النص فتح باب القراءة على مصراعيه، مما يجعل القبض على مقصدية الكاتب صعبا، بل وفي بعض الأحيان مستحيلا، في ظل تحويل النص إلى كتلة مشفرة يعشق المتلقي فكّها.

وتقنية التأويل هي الوسيلة المثلى لملامسة المعنى الجوهري للنص بناء على فعل التحليل ثم التركيب والبناء .

إن فعل " التأويل " لم يعد تلك العملية التي تقوم على الشرح والتحليل، لقد تحول إلى عملية معقدة تقوم على آليات وطرق شتى، بل تحول إلى قاعدة أساسية استندت عليها العديد من " المدارس " و" النظريات النقدية ".

لقد كانت هذه المناهج تحصر القارئ في فكر المؤلف وتضعه داخل إطار مغلق من الفهم يتحدد بما ينوي المبدع قوله أو إيصاله، لكن هذا يخالف ما دعت إليه "الهرمينوطيقا " ومن ثم " نظرية التلقي"، حيث تدعو إلى فهم للنص يتجاوز فهم المؤلف ويفتح الآفاق لإبداعات جديدة تغني النص بعدد قرائه (1) .

ومن ثم صرف الفلاسفة المحدثون اهتمامهم إلى العلاقة التي تربط النص بمتلقيه؛ إذ أثارت هذه الفلسفة مشكلة تفسير النص، مما يجعل بعض الباحثين يصفها "بفن

---

* اعتمدنا مصطلح " الهرمينوطيقا " كتعريب للمصطلح الأجنبي " Herméneutique " لشمولية هذا المصطلح على غيره من المصطلحات ،ولعدم الاصطدام بمشكل الترجمة ؛ حيث ترجمت الكلمة إلى العديد من المصطلحات منها : " علم التأويل "، " نظرية التأويل "، " التأويلية "، " نظرية التفسير "، وكلمة " هرمينوطيقا " مشتقة من الكلمة اليونانية " hermè " نسبة الى الإله " هرمس "(hermès) الذي اكتشف اللغة والكتابة، فزود البشر بالوسيلة التي أعانتهم على فهم المعنى وتوصيله، بذلك فالهرمينوطيقا مصطلح قديم ارتبط استخدامه بالدراسات اللاهوتية، ثم انتقل إلى مجال العلوم الإنسانية، إيناس عياط: إستراتيجية التلقي في ضوء الاتجاهات الفكرية المعاصرة، ص 68 .

(1) فاطمة البريكي: قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار العالم العربي للنشر والتوزيع، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 2008، ص40 .

التفسير" ويعرفها بقوله «هي اتجاه في التفسير يقوم على الفهم والحوار وينفر من كل نزعة دوغماتية تقوم على إصدار أحكام أو تقديرات تسعى إلى تقديم إجابات نهائية؛ فهي اتجاه يحاول تفسير معاني الظواهر التي شعر أمامها بالاغتراب، والتي تتطلب بذلك فهما وتفسيرا يجعلها مألوفة لنا، ومنتمية إلى عالمنا المشترك» (1)

إن هذه التفسيرات القائمة على الفهم والحوار هي عمل المتلقي ،من خلال احتضانه للنص وتفكيك خباياه، وهنا يكمن الدور الفعال لهذا الفن الذي أكد على ضرورة الاهتمام بالقارئ، وكل العمليات المحيطة به أو بالأحرى الموكلة إليه.

من هنا كانت " الهرمينوطيقا " نظرية للتأويل وممارسته ، ولذلك لا حدود تؤطر مجال هذا المصطلح سوى البحث عن المعنى، والحاجة إلى توضيحه وتفسيره .

ولدت" الهرمينوطيقا " Herméneutique مع مولد النص الديني بل اقترنت بالنص المقدس تحديدا فتحولت إلى نظرية لتفسير الكتاب المقدس، الذي ظهرت الحاجة إليه مع ظهور حركة الإصلاح الديني، والبروتستانتي؛ إذ كان على الكهنة البروتستانت، وقد قطعوا صلتهم بسلطة الكنيسة الكاثوليكية، أن يتكؤوا على أنفسهم في تفسير الكتاب المقدس تفسيرا لا يستند إلى سلطة الكنيسة (2) .

ولا تقتصر هذه الفلسفة على تقنية " التفسير"، بل تتعداه إلى مفاهيم أخرى يأتي على رأسها مصطلح "الفهم" الذي أثار نقاش العديد من المفكرين الهرمينوطيقيين، وله

---

(1) هانس جورج غدامير: تجلي الجميل، ترجمة السعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة القاهرة، ط1، 1997، ص 07.

(2) عبد الرحمان تبرماسين وآخرون : نظرية القراءة ، المفهوم والإجراء، منشورات مخبر وحدة التكوين و البحث في نظريات القراءة و مناهجها، جامعة محمد خيضر، بسكرة ، ط1، 2009، ص98.

علاقة بجميع العمليات التي لها علاقة بالتأويل بداية بالتفسير؛ بحيث كانت مهمة علم التفسير أصلا وفي الأغلب فهم النصوص (1) .

أما علاقته بالحوار فالفهم لا يمكن أن يتحقق من خلال نزعة منهجية تحاول فيها الذات الاستحواذ على الموضوع وإخضاعه لقواعد منهجية؛ وإنما من خلال حوار تنفتح فيه الذات على الموضوع، أو الأنا على الآخر بهدف الوصول إلى اتفاق، أي إلى شيء مشترك نشعر معه بالألفة (2) .

هذا ما جعل " الفهم " أشد المفاهيم ارتباطا "بالهرمينوطيقا"؛ حيث تعتبر "الهرمينوطيقا " " فن الفهم" ، كما أنها العلم الذي يهتم بقواعد التأويل؛ لأن الهرمينوطيقي يسعى إلى جعل الغامض قابلا للفهم عن طريق استبدال الكلمات الغامضة إلى كلمات واضحة في ذهن القارئ، ولكن « عملية الكشف عن "المعنى الحرفي" وتحديده كانت تصاحبها عملية البحث عن المعنى المجازي الذي يكمل المعنى الحرفي ويتجاوزه » (3).

ظهرت " الهرمينوطيقا " في العصر الحديث كمنهج فلسفي معرفي على يد كل من " شلار ماخر" 1768 - 1834، " ويلهالم دلتاي " 1833 - 1911، " مارتن هيدجر"، " هانس جورج غدامير"، فما هي أهم الأفكار التي قدموها ؟

---

(1) ك.م نيوتن: نظرية الأدب في القرن العشرين، ترجمة: عيسى علي العاكوب، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، ط1، 1996، ص110 .

(2) هانس جورج غدامير: تجلي الجميل، ص11 .

(3) عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية.

الحديثة، منشورات الاختلاف، الجزائر، الدار العربية للعلوم، ناشرون بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص 24.

" شلايرماخر"* Friedrich Schleirmacher والفهم الموضوعي :

يعود الفضل للفيلسوف " شلايرماخر" في أول نقلة نوعية عرفتها " الهرمينوطيقا " التقليدية؛ إذ لم يكتف برؤية الممارسة " الهرمينوطيقية " وهي تخرج من دائرة الاستخدام اللاهوتي، بل تتعداه لتمس النصوص الفلسفية والقانونية والتاريخية الأدبية وغيرها من النصوص.

كما تقوم تأويلية " شلايرماخر" على أساس« أن النص عبارة عن وسيط لغوي ينقل فكر المؤلف إلى القارئ، وبالتالي فهو يشير – في جانبه اللغوي- إلى اللغة بكاملها ويشير في جانبه النفسي إلى الفكر الذاتي لمبدعه، والعلاقة بين الجانبين - فيما يرى " شلايرماخر" - علاقة جدلية، وكلما تقدم النص في الزمن صار غامضا بالنسبة لنا وصرنا- من ثم- أقرب إلى سوء الفهم لا الفهم، وعلى ذلك لابد من قيام "علم" أو"فن" يعصمنا من سوء الفهم ويجعلنا أقرب إلى الفهم »(1).

ويرى بأن المفسر يحتاج لفهم النص إلى موهبتين: الموهبة اللغوية والقدرة على النفاذ إلى الطبيعة البشرية، وكلا الموهبتين لا تستطيع الاستغناء عن الأخرى، وفي حديثه عن طبيعة العلاقة بين فكر المؤلف (أو نفسيته) وبين الأصل اللغوي (الوسيط) الذي يتم فيه التعبير يؤكد أن للغة وجودها الموضوعي المتميز عن المؤلف الذاتي، وهذا الوجود الموضوعي هو الذي يجعل عملية الفهم ممكنة، وفي هذا

---

* فيديريك شلايرماخر: (1768 – 1834) وهو لاهوتي بروتستانتي مناهض للكاثوليكية، وهو فيلسوف أيضا، صديق " الإخوة شليجل " " schlegel " ، ومؤسس جامعة " برلين " مع " فيخته " " fichte " ، و " همبولدت " " Humboldt ".أنظر، عبد الكريم شرفي : من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص24 .

(1) نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة و آليات التأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 2، أيلول 1992، ص20 .

المعني يقول "شلايرماخر": « إنني أفهم المؤلف بقدر توظيفه للغة، فهو-من جانب- يقدم في استعماله للغة أشياء جديدة ويحتفظ من جانب آخر ببعض خصائص اللغة التي يكررها وينقلها»(1).

إذن للنص جانبان: جانب موضوعي خاص باللغة، وهو الذي يجعل الفهم ممكنا وجانب ذاتي خاص بفكر المؤلف يتمثل في استخدامه الخاص للغة، واتحاد الجانبين يحدد تجربة المؤلف التي يسعى القارئ إلى إعادة بنائها بهدف فهم تجربته، ولهذا المتلقي حرية الاختيار في تحديد بدايته، فكل من الجانبان الذاتي والموضوعي صالح كنقطة بداية لفهم النص.

وإذا اختار القارئ البدء بالجانب اللغوي يعني أن القارئ يقوم بعملية إعادة بناء تاريخية موضوعية للنص تعتد بكيفية تصرف النص في كلية اللغة، وتعتبر المعرفة المتضمنة في النص نتاجا للغة، أما الجانب الآخر فيطلق عليه " شلايرماخر" إعادة البناء التنبؤي الموضوعي، وهي تحدد كيفية تطوير النص نفسه للغة (2).

كما أن البدء بالجانب الذاتي له جانبان(3):

الأول: هو إعادة البناء الذاتي التاريخي، وهو يعتد بالنص باعتباره ناتجا للنفس، أما الجانب الثاني: وهو الذاتي التنبؤي فهو يحدد كيف تؤثر عملية الكتابة في أفكار المؤلف الداخلية، على الرغم من تسوية "شلايرماخر" بين الجانبين –اللغوي والنفسي- فإنه يعود ويحدد البدء بالمستوى اللغوي.

---

(1)المرجع السابق: ص 20.

(2)المرجع نفسه: ص21،22 .

(3)المرجع نفسه: ص22.

من هنا يمثل هذان الجانبان الذاتي الذي يتعلق بأسلوب المؤلف وأفكاره والموضوعي المتعلق باللغة المكتوبة، والتي يمكن للقارئ الاعتماد عليها خلال عملياته الاستقرائية - القواعد الأساسية- والصفة المحددة لفن التأويل اللغوي النصي وبدونهما لا يمكن تجنب سوء الفهم، بذلك ينطلق "شلايرماخر" في وضعه لقواعد الفهم من تصوره للجانب اللغوي والنفسي للنص، وبالتالي لفت الانتباه إلى الدور الفعال الذي يلعبه المفسر أو المتلقي في تفكيك شفرات العمل الأدبي، وقد حافظ على مبدأ التفاعل بين الإبداع والتأويل ليجعل منه أساس نظريته الهيرمينوطيقية(1).

فالقارئ يسعى إلى خلق نص جديد مع كل قراءة جديدة، وكلما زاد الاختلاف في هذه القراءة زاد نجاح هذا المتلقي؛ حيث نجاعة الحوار التأويلي تقوم على كفاءة المؤول، كما أنها تعد أيضا عملية خلق وابتكار جديدة .

ومن خلال ما تقدم نصل إلى أن " شلايرماخر" استطاع أن يفصل بين "الهرمينوطيقا الكلاسيكية " و" الهرمينوطيقا الحديثة " عن طريق توسيع مجالها من النص المقدس إلى باقي العلوم –كما ذكرنا سابقا- هذا من جهة، ومن جهة أخرى تسليط الضوء على " عملية الفهم "، و البحث عن الشروط اللازمة لمقاربة النص و تفسيره، بمعنى البحث عن المعايير و القوانين المؤدية إلى الفهم المناسب، و تجنب سوء الفهم، ذلك أن عامل الزمن يضفي على النص نوعا من الغموض يؤدي بالقارئ إلى سوء الفهم لا إلى الفهم – و مثالنا على ذلك النص الجاهلي – .

و لم يكتف "شلايرماخر" في تخصيصه لهذا الهدف بالدعوة إليه، بل قدم لنا الوسيلة الأنجع التي تعصمنا من سوء الفهم، و المحققة للغرض المنشود في الوقت

---

(1)هانس روبرت ياوس: جمالية التلقي- من أجل تأويل جديد للنص الأدبي – ترجمة رشيد بن حدو، ص87.

نفسه، فهو يطالب المفسر – مهما كانت الهوة التاريخية التي تفصل بينه و بين النص – أن يتباعد عن ذاته، و عن أفقه التاريخي الراهن، لفهم النص فهما موضوعيا⁽¹⁾.

إذ نجده يطالب المفسر أن يساوي نفسه بالمؤلف – أولا – و أن يحل مكانه عن طريق إعادة البناء الذاتي و الموضوعي لتجربة المؤلف من خلال النص⁽²⁾.

من هنا كان التأويل لدى " شلايرماخر" هو عملية حوار بين المتلقي و النص، بل تجربة المؤلف، و هو بذلك قد قفز بهذا الفن قفزة عظيمة؛ إذ تحول بفضل جهوده إلى نظرية عامة محورها التأويل و الفهم، بعدما كانت مجرد تأويل النصوص، وبالتالي حررها من بقية العلوم التي اتخذت منها وسيلة لتفسير نصوصها .

" دلتاي" * " Wilhelm Dilthey " والعلوم الإنسانية :

لقد كانت الآراء التي توصل إليها "شلايرماخر" حول القارئ و العلامة الحوارية التي تربطه بالإبداع نقطة الانطلاق لدى المفكر " ويلهام دلتاي " (1833 – 1911)، فعلى يديه خطت " الهرمينوطيقا " خطوة أخرى في اتجاه التأسيس و التمكن، بل أصبحت « الأساس المنهجي الوحيد للمقاربة العلمية الفريدة التي يمكن أن تلائم " علوم الفكر " كلها دون استثناء و التي يجب إرجاع هذه الأخيرة إليها و تأسيسها عليها » ⁽³⁾.

---

(1) نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة و آليات التأويل، ص23 .

(2) المرجع نفسه : ص23.

* " دلتاي " (1833 -1911) كان لاهوتيا في أول الأمر، ثم فيلسوفا ومؤرخا بعد ذلك، وهو من كتب بيوغرافيا " شلايرماخر "، وهو واحد من مؤسسي " علوم الفكر " إلى جانب " شلايرماخر " و" الإخوة شليجل " و " هيجل " و"همبولدت " وغيرهم . أنظر، عبد الكريم شرفي : من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص31 .

(3) عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، ص32 .

جاء " دلتاي " ليناقض ما جاء به فلاسفة الوضعية الذين دعوا إلى التوحيد بين العلوم الطبيعية و علوم الفكر من حيث المنهج، بهدف القضاء على الذاتية و النسبية في مجال العلوم الإنسانية، و الوصول إلى اليقينية « و هذا الاختلاف بالضبط هو الذي يفرض في نظر" دلتاي " تطبيق منهج مخالف تماما لمنهج العلوم الطبيعية »(1).

على هذا فهو يرى أن الفارق بين العلوم الاجتماعية و الطبيعية يكمن في أن مادة العلوم الاجتماعية مادة معطاة و ليست مشتقة من أي شيء خارجها في حين تشتق مادة العلوم الطبيعية من الطبيعة ، كما أن الأولى – الاجتماعية – تبحث عن فهم آلي من خلال مادتها الخام على عكس العلوم الطبيعية التي تبحث عنها مجردة، و أخيرا « إن الإدراك الفني والإنساني هما غاية العلوم الاجتماعية، وهذان يمكن الوصول إليهما من خلال التحديد الدقيق للقيم و المعاني التي ندرسها في عقول الفاعلين الاجتماعيين، و ليس من خلال مناهج العلوم الطبيعية و هذه هي عملية الفهم الذاتي أو التفسير، نصل إلى هذا الفهم خلال " العيش مرة أخرى " في الأحداث الاجتماعية » (2).

فالهرب من الفشل الذي يواجه العلوم الاجتماعية مقارنة بالعلوم الطبيعية عن طريق توحيد المنهج كحل أمثل أوقع هذه العلوم في مطبات أخرى، بل فتر فيها الجانب الإنساني، و حولها إلى مادة جافة جامدة لا حياة فيها، و هذه هي النقطة التي استمدها "دلتاي" من "شلايرماخر" و انطلق منها، و هي الدعوة إلى إقامة الإنسانيات على أساس معرفي و أساس سيكولوجي، و يتحدد الأساس المعرفي عند "دلتاي" في أن المعرفة قائمة على التجربة، و يجب أن نفهم التجربة عنده على أساس أن التجربة المعاشة، هي عملية الإدراك الحسي « فإدراك التجربة كما نعيشها هو أساس الفهم؛ و هذا الأخير يطابق عند "دلتاي" " الهرمينوطيقا " من جهة و يعني من جهة ثانية اكتشاف "الأنا " في"

---

(1) المرجع السابق: ص32.

(2) نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة و آليات التأويل، ص24 .

الأنت "، إذ لا يكْفِ أن ندرك أن لشخص ما تجربة ، و لكن يجب علينا أن نشعر بانعكاس هذه التجربة فينا، و نحاول إعادة معايشتها ». (1)

وتتحول التجربة الذاتية عند الآخر التي نسعى لفهمها عند "دلتاي" خلال عملية التعبير سواء عن طريق سلوك اجتماعي أو نص مكتوب، مما يعطي التجربة موضوعيتها إلا أن هذا التعبير لا يتمثل في التدفق العشوائي للمشاعر بالمعنى الرومانسي، و لكنه تحديد موضوعي لعناصر هذه التجربة هذا ما يؤسس – عنده – موضوعية العلوم الاجتماعية و الإنسانية و هذا التعبير الموضوعي لا يعبر بالضرورة عن ذات المبدع بقدر ما يعبر عن تجربة الحياة في تجربة المبدع، و يعتبر "دلتاي" أن التعبير عن تجربة الحياة يأخذ أرقى أشكاله في الفن عموما و الأدب خصوصا؛ لأنه تعبير ينصب على التجربة المعاشة، و ينبع من التعبيرات الحرة للحياة الداخلية (2).

إن بناء الحياة الداخلية للمبدع يقوم على تفسير الأعمال الأدبية مما يؤدي إلى فهم التجربة فهما صحيحا .

و يؤكد "دلتاي" أن مبادئ " الهيرمينوطيقا " يمكن أن تنير لنا السبيل إلى نظرية عامة في الفهم؛ فإدراك بناء الحياة الداخلية يقوم على تفسير الأعمال الأدبية؛ حيث يصل نسيج الحياة الداخلية إلى أقصى أشكال اكتماله في هذه الأعمال، و في ظل هذا الفهم لا تَعنِي " الهيرمينوطيقا " مجرد عملية الفهم لشيء معطى محدد سلفا، له وجود خارجي محايد عن المتلقي الذي يحاول أن يفهم هذا الشيء أو النص، إن هناك بين

---

(1) محمد سالم محمد الأمين الطلبة: الحجاج في الخطابة المعاصرة، دار الكتـب الوطنيـة، ليبيـا، ط 1، 2008، ص67.

(2) نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة و آليات التأويل، ص26 .

المتلقي و النص الأدبي شيئا مشتركا هو تجربة الحياة ، و عملية الفهم تقوم على نوع من الحوار بين تجربة المتلقي الذاتية و التجربة الموضوعية المتجلية في الأدب(1).

و هذا الحوار ما هو إلا إشارة إلى التفاعل بين القارئ و النص التي دعا إليها "آيزر" وأكد عليها في تأسيسه لنظريته؛ إذ المعنى ليس موضوعا ماديا نحدده، وإنما هو نتيجة للتفاعل بين قطبي العملية الإبداعية – النص و القارئ – « و هكذا فالنص يأخذ هويته من خلال القراءة و الأثر الذي يحدثه في القارئ »(2).

إن فهمنا للنصوص الأدبية - سواء تلك التي تنتمي للماضي أم تلك التي تنتمي للحاضر- عن طريق معايشة تجربة الحياة فيها يؤدي بنا إلى فهم أفضل – للماضي والحاضر معا -، و هذا بدوره يعدِلُ من فهمنا الآني لأنفسنا، و من ثَمّ يفهم الإنسان نفسه من خلال التاريخ باعتباره عملية مستمرة من الفهم و التأويل، و هكذا يتغير و يتقـدم ويتعدل (3).

يؤكد "دلتاي" من خلال هذا الرأي على دور الخبرة لدى " المتلقي " في تحريك عالم النص و الإبحار في عالمه؛ حيث تحدث عملية الفهم فهمنا لأنفسنا انطلاقا من انصهار الماضي بالحاضر ، و الحاضر بالماضي، و خلاصة قوله هذا إن الفهم ما هو إلا تلاحم بين تجربة المتلقي الذاتية و تجربة العمل الأدبي ماضيا و حاضرا، و بالتالي

---

(1) المرجع السابق: ص27.

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

(3) نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة و آليات التأويل، ص98.

فإن « الفهم لا يتحدد بزمان فهناك الفهم التاريخي الحاضر ، كما أن هناك الفهم الحاضر الآني للتاريخ » (1).

و بما أن رؤية القارئ تتغير و تتجدد مع كل قراءة جديدة للعمل الأدبي، فإن فهمه بدوره يتغير و يكتسب أبعادا جديدة مما يدخله في دائرة تأويلية؛ « ذلك أنه ابتغاء أن يفهم الإنسان نصا عليه أن يمتلك فكرة سابقة عن معناه التام، رغم أن الإنسان لا يمكن أن يعرف معنى " الكلّ " إلا بمعرفة معنى أجزائه، و قد اعتقد "دلتاي" أن هذه الدائرة يمكن التغلب عليها من خلال تفاعل وتغذية استرجاعية بين الأجزاء و الكلّ » (2).

هكذا كانت هرمينوطيقا "دلتاي" التي جاءت للتفرقة بين العلوم الطبيعية و العلوم الإنسانية؛ إذ قدمها على أنها « أساس تحليل و تأويل أشكال الكتابة في العلوم الإنسانية الأدب و الإنسانيات و العلوم الاجتماعية باعتبارها تختلف عن العلوم الطبيعية؛ فهو يرى أن الأخيرة تهدف فقط إلى " شرح " الظاهرة معتمدة على التصنيفات الاختزالية الثابتة القارة، بينما تهدف " الهيرمينوطيقا " في الأولى إلى تأسيس نظرية عامة للإدراك و الفهم بما أن هذه العلوم " الإنسانية " تجسد طرق التعامل مع " التجربة المعاشة " " المادية الزمانية » (3).

---

(1) إيناس عياط: إستراتيجية التلقي الأدبي في الفكر العربي المعاصر، رسالة ماجستير (مخطوط)، إشراف عبد الحميد بورايو، جامعة الجزائر (2000-2001) ، ص80.

(2) ك.م نيوتن: نظرية الأدب في القرن العشرين، ص107.

(3) ميجان الرويلي ،سعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت ،لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص89 .

*هيدجر فيلسوف ألماني ولد سنة 1889، من مؤسسي الفلسفة الوجودية، أنظر، إيناس عياط:إستراتيجية التلقي في ضوء الاتجاهات الفكرية المعاصرة، ص81 .

" مارتن هيدجر " * Heidgger Martine والفهم التاريخي

يأتي بعد المفكر الألماني " دلتاي " الفيلسوف الألماني "مارتن هيدجر"، و يتجاوز مفهومه – دلتاي – العريض عن " الهرمينوطيقا "، ليشير بها « إلى واقعة الفهم، بما هو كذلك، لا إلى المنهج التاريخي في التأويل كمقابل للمنهج العلمي؛ فقد تخلى "هيدجر" عن ثنائية " العلمي - التاريخي" التي نذر بها " دلتاي" حياته بأكملها و اعتبر أن كل فهم هو شيء متأصل في الطبيعة التاريخية للفهم الوجودي » (1).

كما قدم "هيدجر" في كتابه الوجود و الزمن -1927 – انتقادا للمفكر الهرمينوطيقي "شلايرماخر"، واعتبر أن " كل المحاولات لإعادة بناء المعاني الماضية محكوم عليها بالإخفاق، « ذلك لأنها ليست نصوصنا وحدها هي التاريخية بل إن أشكال فهمنا تاريخية أيضا و يحسن المفسرون استغلال تاريخنا ليس بإعادة بناء عالم غريب عن نصوصنا بل بتفسيرها ضمن عالمنا و جعلها تتكلم إلينا »(2).

و يسعى "هيدجر" من خلال هذا الموقف إلى تبيين استحالة فصل الخبرات الحاضرة للقارئ أثناء قراءته للنصوص القديمة؛ ذلك أن المتلقي يحمل معه دائما أفقا حاضرا .

لقد أقام "مارتن هيدجر" " الهيرمينوطيقا " على أساس فلسفي؛ فحاول مثل "دلتاي" أن « يبحث عن منهج يكشف عن الحياة من خلال الحياة نفسها، و قد وجد في ظاهرية أستاذه "إدموند هوسرل" بعض المفاهيم التي لم تكن متاحة لـ"دلتاي" »(3).

---

(1) عادل مصطفى: فهم الفهم مدخل إلى الهرمينوطيقا – نظرية التأويل من أفلاطون إلى غدامير-، مرايـا الكتـب، رؤيا، القاهرة ، ط1،2007، ص271.

(2) ك.م نيوتن: نظرية الأدب في القرن العشرين، ص 115.

(3) نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة و آليات التأويل، ص 30 .

لذلك نجده يؤكد على أن " الهرمينوطيقا " هي « المرادف الفعلي للظاهراتية كمنهج فلسفي نقدي؛ فالفهم و إن كان قضية معقدة مركبة إلا أنه يضل إشكالية لها حظ من الظاهر؛ فالأشياء تكشف عن نفسها أولا بمعزل عن سلطة المحاورين والمستعملين» (1).

وهذا الكشف يتم ثم يدرك داخل اللغة؛ لأنها هي التي « تعبر عن المعنوية القائمة بالفعل بين الأشياء، إن الإنسان لا يستعمل اللغة ، بل اللغة هي التي تتكلم من خلاله، العالم ينفتح للإنسان من خلال اللغة، و بما أن اللغة هي مجال الفهم و التفسير فالعالم يكشف نفسه للإنسان من خلال عمليات مستمرة من الفهم و التفسير، ليس معنى ذلك أن الإنسان يفهم اللغة، بل الأحرى القول انه يفهم من خلال اللغة، اللغة ليست وسيطا بين العالم والإنسان ولكنها ظهور العالم و انكشافه بعد أن كان مستترا، إن اللغة هي التجلي الوجودي للعالم » (2).

فإذا « انتقلنا للنص الأدبي الذي يتجلى فيه العالم من خلال اللغة وجدنا أنه – مثل العمل الفني – يقوم على التوتر بين الانكشاف و الوضوح من جهة و الاستتار و الغموض من جهة أخرى، و مهمة الفهم هي السعي لكشف الغامض و المستتر من خلال الواضح و المكشوف، اكتشاف ما لم يقله النص من خلال ما يقوله بالفعل و هذا الفهم للغامض و المستتر يتم من خلال الحوار الذي يقيمه المتلقي مع النص » (3).

و بهذا تكون عملية فهم النصوص عملية " هرمينوطيقية " تدور في دائرة هي "الدائرة الهرمينوطيقة "، هذه الدائرة التي وسع محيطها "هيدجر " خارج التفسير النصي

---

(1) محمد سالم محمد الأمين الطلبة: الحجاج في الخطابة المعاصرة، ص68.

(2) نصر حامد أبو زيد: إشكالية القراءة و آليات التأويل، ص32 .

(3) المرجع نفسه: ص36.

ليشمل المعرفة كلها « ولا مفر من حقيقة أن عالمنا التاريخي سابق لتجربتنا و هو من ثم عنصر أساسي في أي تفسير نصي » (1).

هذه الصورة المستخلصة " للدائرة التأويلية " تبدو في البدء ملمحة إلى تأييد فكرة أن إعادة بناء المعنى الماضي على نحو دقيق مستحيلة، و من العبث أن نلقي بأنفسنا إلى الماضي التاريخي حيث نشأت نصوصنا، ما دام عالمنا الحاضر مفترضا من قبل في إلقائنا الذي نحاوله، و إعادة البناء التي نقوم بها هذه لا يمكن أن تكون موثوقة؛ لأننا لا يمكن أن نستبعد عالمنا الذي كان فيه الماضي وحده مكشوفا (2).

وما نصل إليه من خلال ما تقدم أن "هيدجر" استطاع أن يفهم " الهرمينوطيقا "فهما فلسفيا وقد كان الطريق الممهد لتلميذه "غدامير" و تأويليته الفلسفية، واتخذ "هيدجر" في أعماله المتأخرة تأويل النصوص منهجا خاصا به في التفلسف، مبينا المعني العميق للهرمينوطيقا والمتمثل في« عملية الكشف و الإظهار التي بها ينكشف الوجود و يأتي إلى النور، و بهذه الطريقة الهرمينوطيقية الصميمة قام " هيدجر " بمعالجة موضوعات اللغة و الأعمال الفنية و الفلسفية و الفهم الوجودي نفسه »(3).

"جورج غدامير"* Hanse-Georg Gadamer وفن الفهم :

---

(1) ك.م نيوتن: نظرية الأدب في القرن العشرين، ص 115.

(2) المرجع نفسه: ص115.

(3) عادل مصطفى: فهم الفهم مدخل إلى الهرمينيوطيقا – نظرية التأويل من أفلاطون إلى غدامير-، ص271.

* هانس جورج غدامير : فيلسوف ألماني ولد سنة 1900 بـ " ماربورغ " " marbourg " درس الفلسفة في مناطق متعددة . تأثر من خلال تكوينه الفلسفي بالكتابة الجديدة " neokantisme " وبالفلسفة الفينومينولوجية، درس بعمق الفكر الفلسفي الإغريقي وجعل منه نموذجا للفكر المتجذر في التاريخ. أنظر، إيناس عياط:إستراتيجية التلقي في ضوء الاتجاهات الفكرية المعاصرة، ص 82 .

جاء "غدامير" ليطور نضال "هيدجر"، من أجل إثبات أن الوضع التاريخي والزمني للمفسر لا يمكن استبعاده من علم التأويل، و في كتابه " الحقيقة و المنهج 1960 «يحاول أن يثبت أن الماضي لا يمكن فهمه إلا بربطه بالحاضر[...] وهكذا فإن فهم الماضي يستلزم " وصل الآفاق " بين النص بوصفه تجسيدا لتجارب الماضي واهتمامات مفسره و حتى آرائه القبلية في الحاضر، و لا – كما اعتقد "شلايرماخر" و"دلتاي" - إعادة بناء السياق الأصلي للنص مع استبعاد اهتمامات مفسره و آرائه القبلية قـدر المستطـاع »(1).

من هنا أراد "غدامير" أن يثبت أن الماضي لا يمكن فهمه إلا بربطه بالحاضر لأن الماضي و الحاضر عبارة عن حلقة وصل لا يمكن فصلها .

إن هرمينوطيقية "غدامير" لا تُعطِي أسبقية خاصة للفهم، كما لا تعتبر التأويل حالة جزئية من الفهم، بل تسعى إلى البحث عما يعطي الفهم طابعه الملموس، خاصة أنه نظر لهذه المشكلة كمشكلة وجودية؛ فهو ينطلق من « علاقة الفهم بتجربتنا الكلية التي تتجاوز إطار المنهج بمعناه العلمي »(2).

يريد "غدامير" من خلال هذا القول الدعوة إلى الاهتمام بالعلوم الإنسانية في حد ذاتها، و على حقيقتها، بصرف النظر عن المنهج؛ فالسعي وراء ضبط و تحديد منهج سواء في العلوم الإنسانية أو الطبيعية لا يوصلنا إلى شيء جديد، بل يبقى مقتصرا على الإجابة عن الأسئلة المطروحة، و بالتالي تكون عملية الفهم محدودة .

وان كان" غدامير " كما بينا سابقا قد أثبت أن الماضي لا يمكن فهمه إلا بربطه بالحاضر، فقد أكد في الوقت نفسه متأثرا بمعلمه " هيدجر " على طبيعة الفهم السابقة

---

(1) ك.م نيوتن: نظرية الأدب في القرن العشرين، ص108.

(2) نصر حامد أبو زيد: إشكالية القراءة وآليات التأويل، ص37.

التكوين، وقد ذهب – هيدجر – في ذلك إلى أن وجودنا في العالم على وجه التحديد بما فيه من تحيزات وافتراضات مسبقة هو ما يجعل الفهم ممكنا، وقد كتب في كتابه "الوجود والزمن" يقول « كلما فُسِر شيء على أنه شيء فإن التفسير سوف يؤسس بصفة جوهرية على الامتلاك السابق وعلى التنبه السابق وعلى التصور السابق ولن يكون التفسير قط فهما خاليا من الافتراضات المسبقة لشيء معروض علينا »(1).

ومفاد هذا التصريح أن لا يكون التفسير صحيحا وسليما إلا عندما يبين فاعلية التاريخ خلال الفهم نفسه، ويسمي غدامير هذا النمط من التفسير " التاريخ العملي ".

من هنا وصل "غدامير" إلى أن عملية الفهم ذات طبيعة تاريخية، متجاوزا بذلك البعد النفسي الذي أعطاه " شلايرماخر" لعلم التأويل والذي أعاق بعده التاريخي ثم البحث عن فهم صحيح للعلوم الإنسانية بصرف النظر عن المنهج.

ولهذا فقد سعى في كتابه "الحقيقة والمنهج" إلى التأكيد على إجراءين: ضرورة تخليص عملية الفهم من البعد النفسي - كما ذكرنا سالفا - ثم ضرورة الاهتمام بعملية الفهم في حد ذاتها.

بهذا المنطلق يبدأ "غدامير" حديثه عن مفهوم الحقيقة في العلوم الإنسانية، وبالأخص علاقة الفن بالعالم أو الواقع؛ إذ الفن فيما يرى "غدامير" لا يهدف فحسب إلى المتعة الجمالية التي تنصب غالبا على الشكل عند فلاسفة الإستطيقا، ولم يوجد لنقبله أو نرفضه على أساس من وعينا الجمالي الذاتي بل كان قصد منشئيها أن يتلقى هذا الإبداع على أساس ما يقوله أو يمثله من معان، وبهذا فالوعي الجمالي له مكانة ثانوية مقارنة بالادعاء الآني للحقيقة، الذي ينبع من العمل الفني نفسه، فنحن « حين نتلقى

---

(1) رويرت هولب: نظرية التقي- مقدمة نقدية -، ترجمة عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، مصر، ط 1، 2000، ص83.

العمل الفني على أساس وعينا الجمالي نغترب عنه، ذلك لأننا ننكر الحقيقة الكامنة في هذا العمل»(1) .

ودفاعا عن مضمون الفن الذي قد أهمل لصالح جمالية الشكل، يرى "غدامير" أن "عملية التلقي" « عملية مشاركة وجودية تقوم على الجدل بين المتلقي والعمل، إن "عملية التلقي" تفتح لنا عالما جديدا وتوسع – من ثَم – أفق عالمنا وفهمنا لأنفسنا في نفس الوقت، إننا نرى العالم " في ضوء جديد " كما لو كنا نراه للمرة الأولى، حتى الأشياء العادية والمألوفة في الحياة تظهر في ضوء جديد في العمل الفني، ومعنى ذلك أن العمل الفني ليس عالما منفصلا عن عالمنا الذاتي » (2).

وهو مبدأ من المبادئ التي جاء بها أنصار "جماليات التلقي"؛ إذ أكد " هانس روبرت ياوس" حينما قرر أن " نظرية التلقي " لا بد أن تبلغ مداها في الاتصال ، كما دعا " فولفغانغ آيزر" " Wolfgang Isere " إلى وجود علاقة تربط القارئ بالنص من خلال الحوار الذي يحدث التفاعل؛ فيصف القراءة بأنها تلك العملية الجدلية التي تكون بين القارئ والنص، « وينجم عن هذا التصور أن عملية الفهم لن تكون مجرد متعة جمالية خالصة، بل ستقوم على نوع من المشاركة في المعرفة التي يحملها النص » (3)؛ فيستقل النص عن مؤلفه رغم تعبيره عن تجربته الذاتية.

وفي هذه الحالة لم يعد فهم النص مقترنا بحياة مؤلفه، ولم تعد « عملية الفهم كما كانت لدى" شلايرماخر" و"دلتاي" تقوم على تحويل الذات إلى الغير أو نعيش من جديد

---

(1) نصر حامد أبو زيد: إشكالية القراءة وآليات التأويل، ص 38.

(2) المرجع نفسه، ص 39.

(3) عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، ص37 .

ما كان الآخر قد عاشه» (1)؛ بمعنى أن نسعى إلى فهم ما يقول لا إلى فهمه هو، ومن هنا جاء رفض "غدامير" إلى إرجاع النص إلى قارئه الأصلي وتحديد معانيه بأفكار مؤلفه.

وقد استمد غدامير هذه الفكرة من مقولة " الكتابة" أو فعل " التدوين "؛ لأن المعنى في النص المكتوب يكون مسلوبا على عكس ما يجري في الخطاب الشفوي، حيث يحمل الخطاب نبرة وطريقة جلية مباشرة لا تستدعي فعل التأويل، من هذا التصور يقول "غدامير": «إن " الكتابة " أساسية بالنسبة للظاهرة التأويلية، لأن انفصالها عن كل من الكاتب (أو المؤلف) والمتلقي المقصود بالخطاب (أو القارئ) قد أضفى عليها حياة قائمة بذاتها» (2).

ويغدو بهذا الشكل دور المبدع في العمل الفني كدور اللاعب في اللعب إنه يبدأ بمحاولة تشكيل تجربته الوجودية، ولكن هذه التجربة تنتقل- في تشكلها- عن ذاتية المبدع، لتتحول إلى وسيط له ديناميات وقوانينه الداخلية، هذا الوسيط الماثل في الوجود - الشكل الفني أو اللعبة- هو الذي يجعل عملية التلقي ممكنة، ولكن التلقي بدوره لا يبدأ من فراغ، بل يبدأ من تجربة العمل الفني« وبالتالي فالحقيقة التي يتضمنها العمل الفني كمثيلتها في الفلسفة والتاريخ- حقيقة ليست ثابتة- ولكنها تتغير من جيل إلى جيل ومن عصر إلى عصر، طبقا لتغير أفق التلقي وتجارب المتلقين ولكن الوسيط أو الشكل الفني الثابت هو الذي يجعل من عملية الفهم ممكنة »(3).

إن التاريخ فيما يرى "غدامير" ليس وجودا مستقلا في الماضي عن وعينا الراهن وأفق تجربتنا الحاضرة، ولا يستطيع الإنسان تجاوز أفقه الراهن في الظاهرة التاريخية،

---

(1) المرجع السابق: ص38.

(2) ك.م نيوتن: نظرية الأدب في القرن العشرين، ص 110.

(3) نصر حامد أبو زيد: إشكالية القراءة وآليات التأويل، ص 41.

من هنا كانت علاقتنا بالتاريخ، وفهمنا له تقوم على الجدل والحوار، لا على الإنصات السلبي تماما، كما أن تلقينا للعمل الفني عملية جدلية تقوم على ما يطرحه علينا من أسئلة هي التي شكلت وجوده (1).

وهو في هذا الطرح يشير إلى التفاعل القائم بين الماضي والحاضر، الذي يساعد على فهم التاريخ، كما يشكل حلقة وصل بين القراء؛ حيث يحدث نوع من التفاعل والانصهار أو الاندماج بين الأفق الحاضر للذات المفسرة والأفق الماضي للحدث؛ فالتفسير لا يكون « تفسيرا سليما إلا عندما يبين حقيقة فاعلية التاريخ خلال الفهم نفسه»(2).

وقد شكلت هذه النقطة بالذات- الأفق التاريخي- لدى رواد "جماليات التلقي" وخاصة "هانس روبرت ياوس" " Hans Robert Jouss "، أهم مبدأ تقوم عليه نظرية التلقي، والمتمثل في" أفق التوقع" والذي يعني « مجمل التوقعات والتخمينات التي يتزود بها القارئ عن نص قبل أن يشرع في ممارسة فعل القراءة» (3).

إلا أن هذا لا يعني أن " المتلقي " يعيد اجترار الأعمال القديمة، وتقديمها بالقالب، بل يؤسس إلى أفق انتظار جديد متغير ومتبدل بتغير الزمن والفكر، ناتج عن عملية إدماج بين الماضي والحاضر، يطلق عليها مصطلح" انصهار الآفاق".

هكذا كانت " الهرمينوطيقا " عند "غدامير" تسعى إلى إعطاء الفهم طابعه الملموس دون تحديد أو ضبط لمنهج خاص يحد من هذه العملية- الفهم- إلى الحوار الأصيل بين الماضي والحاضر، أثناء تلقينا للأفعال استطاع، و"غدامير" بإعادة الاعتبار للتاريخ أن

---

(1) المرجع السابق: ص 42.

(2) روبرت هولب: نظرية التقي- مقدمة نقدية -، ص 84 .

(3) محمد مفتاح:تحليل الخطاب الشعري – إستراتيجية التناص-، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغـرب، ط1992،3، ص140.

يكون من أهم المصادر أو المناهل التي ورد منها " زعماء التلقي " بداية بالتفاعل المتبادل بين القارئ والنص إلى الأفق التاريخي واندماج الآفاق، كل هذه الخطوات ارتقت بالهرمنيوطيقا منذ بداية اهتمامها بالبحث عن القوانين والمعايير التي تؤدي إلى الفهم الصحيح إلى أن أصبحت في الأخير التأويلية الفلسفية.

ولم ينفرد بهذه المزية لوحده بل كان لكل من "شلاير ماخر" و"دلتاي" و"هيدجر" إسهامات أخرى كانت بمثابة التربة الخصبة لـ" جماليات التلقي " سواء في حديثهم عن الخبرة الجمالية أو الطابع الجدلي بين تجربة المتلقي وتجربة النص، ويبقى التأويل «اجتهاد فاعلٍ في النص يجلّي غموضه حينا ويعين معانيه حينا آخر أو يستنبط دلالة غير جلية فيه أخيرا»(1).

---

(1) الحبيب شبيل: من النص إلى سلطة التأويل، دار الفكر العربي، كلية الآداب، تونس، 1991، ص 448.

2- الفينومنيولوجيا*: "PHENOMENOLOGIE "

هي " علم الظواهر "؛ إذ تهتم بتحديد بنية الظواهر و شروطها العامة بمعنى مشكل الظهور أو الانبثاق الذي يتصل لأول وهلة اتصالا مباشرا بالوعي ⁽¹⁾.

أما أول من استعمل لفظة " فينومينولوجيا " للدلالة على منهج فكري واضح المعالم هو الألماني " إدموند هوسرل " Edmund Husserl (1859، 1938)؛ إذ استُعملت أولا في ميدان علم النفس لتدل على الظواهر السيكولوجية(الرغبة، الإدراك، الإحساس)، قصد تحليلها و تحديد خصائصها و فهمها على وجه الخصوص⁽²⁾.

ظهرت هذه الجمالية في القرن العشرين (20) لمعالجة الأزمة التي واجهت العلوم الإنسانية، إثر التطور العلمي السريع الذي شهده العالم.

فأرادت " الفينومينولوجيا " أن تقتحم تلك المجالات الخصبة التي تركها العلم، و لم يقف عليها بحجة أنها لا تحتاج إلى جهد لتوضيحها، فهي من البداهات و المسلمات التي لا ينفق العقل طاقته و جهده من أجلها؛ بل هي ركيزة لكل أبنية المعارف و سائر الحقائق المعلومة، ومن هنا كانت « نظرية للقراءة تنبذ تلك الرؤى الجمالية الكلاسيكية التي كانت رهينة التصورات المعرفية، التي تفصل بين الذات و الموضوع فصلا فجا، و تحصر الإدراك الجمالي في أحد أطراف تلك الثنائية: إما في البعد الذاتي، و إما في البعد الموضوعي، و هكذا سار تاريخ النقد الأدبي على هذا المنوال؛ فانقسم إلى نقد

(*) الفينومينولوجيا: PHENOMENOLOGIE رائدها " ادموند هوسرل "، وهي تبحث في ماهية الأشياء لا ظواهرها، تدرسها كما يدركها الوعي وتظهر له ،تترجم إلى عدة مصطلحات منها:" الظاهرية " " الظاهراتية " "ظاهريات "، سعيد توفيق : الخبرة الجمالية، ص20، 21 .

⁽¹⁾ شوقي زين: تأويلات وتفكيكات- فصول في الفكر العربي المعاصر – المركز الثقافي بيروت لبنان، ط1، 2002، ص48.

⁽²⁾المرجع نفسه: ص48.

ذاتي و نقد موضوعي، و صاغ في تاريخ النقد الأدبي موضوع القارئ و خبرته الجمالية و طبيعة التلقي لديه » [1]، يتضح من هذا المسعى أن " الفينومينولوجيا " تهدف إلى الجمع بين الذات و الموضوع مما يحقق جمالية العمل الأدبي، و يرجع للقارئ قيمته و خبرته الجمالية .

على هذا الأساس حاول "إدموند هوسرل" بمنهجه الفلسفي « التغلب على الانقسام بين الذات و الموضوع أو العقلي و المادي باختبار الشعور و موضوع الشعور على نحو متزامن» [2]. بذلك سعى إلى تمجيد الإنسان و مداواة روحه لا تجاهله و الاهتمام ببدنه .

وقد وجد "هوسرل" في الفلسفة الديكارتية المنطلق الأساسي الذي ساعده على تأسيسه و تشكيله للمنهج الفينومينولوجي خاصة فيما يخص رجوع ديكارت إلى ذاتية الإنسان لبناء المعرفة، انطلاقا من منهج الشك و الامتناع عن الحكم إلى مقولة "الكوجيطو" « أنا أفكر إذن أن موجود» باعتبارها اليقين المطلق ،إلا أن " ديكارت " في تشكيكه لكل شيء يستثني من ذلك ذاته الخالصة بصفتها الذات التي تمارس " أفعال تفكيره " [3].

ولكن " ديكارت " على رأي "هوسرل" قد وقع في الخلل نفسه الذي كان يهدف إلى تصحيحه، و المتمثل في القضاء على الفصل بين الذات و المضمون، ليؤسس لأركان المعرفة تأسيسا صحيحا .

---

[1] أحمد يوسف: الأبعاد السوسيو ثقافية لنظرية القراءة، عالم الفكـر، الكويـت، ع3، مـج 30، مـارس 2002، ص183.

[2] ك.م نيوتن: نظرية الأدب في القرن العشرين، ص77.

[3] عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثـة، ص 88، 89.

لقد جعل "ديكارت" من " الذات " جوهرا مفكرا منفصلا في حين كانت دراسته على طريقة العلوم الطبيعية و الرياضية لا على منهج الرؤية الخالصة، مما أبقاه عالقا في الموضوعية المفرطة و هو المذهب المثالي الواقعي على رأي "هوسرل" .

أراد " هوسرل " أن يؤسس أركان المعرفة ومعايير الحقيقة العلمية بتجاوز التجريبية والمثالية الفلسفية، و« بينما تصورت التجريبية عند لوك الذهن كلوح خال يتلقى المعلومات الحسية ويربط بينها، فان المثالية عنده كانت تصور الوعي على أنه ناشط وليس سلبيا في تكوين المعرفة عبر المقولات الذهنية العالمية » (1).

و أساس " الفينومينولوجيا " عنده الوصف التأملي للتجربة لحلبة إدراكية تعمل فيها الذات و الموضوع في توافق، و بينما تأتي الموضوعات إلى الذات عبر الحدس المباشر فإن الذات في أفعال من إضفاء المعنى عليها، من هنا فالوعي عند "هوسرل" « لا يكون أبدا خاويا أو فارغا فمن المستحيل وجود " أنا أفكر " محضة، و الوعي دائما له مضمون و هو وعي بشيء » (2).

و بعبارة أخرى فإن جميع الموضوعات لا تكون موجودة إلا بفعل الوعي الذي يفكر فيه.

و يسمى " هوسرل" « الارتباط الجوهري بين الذات و الموضوع في التجربة و الحقيقة الأساسية للذهن " كوعي بشيء " باسم القصدية Intentionality، و قصدية الوعي الكامنة فيه تعنى أن الظواهر لا توجد بمعزل عن الذوات، فالذوات تكون الظواهر في إضفاءها للمعنى، و الظواهر بالنسبة للذهن البشري " قصدية " ».(3)

---

(1) فنست. ب. ليتش: النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، ص168 .

(2) المرجع نفسه: ص 168.

(3) المرجع نفسه: ص 168.

بمعنى أن الفضل يعود للذات في إدراك الظواهر، و منحها معنى من خلال العناية بالشعور الإنساني بالدراسة، و البحث و الإدراك هو مجموع الدلالات و المعاني التي يضيفها الوعي على الظاهرة، و في هذا المعنى يقول " هوسرل": « أن كلمة قصدية لا تَعنِي شيئا آخر غير هذه الخاصية العميقة و العامة التي تجعل الشعور شعورا بشيء ما، و تجعله يحمل في ذاته بما هو أنا أفكر موضوعه المفكر به»(1)، حيث لا يمكن النظر إلى الموضوعات كأشياء في ذاتها وإنما كأشياء يفترضها أو يقصدها الوعي.(2)

و من هنا تنطلق القصدية من الشعور كجانب ذاتي إلى الظواهر – الموضوع المتعلق بالشعور – كجانب موضوعي وهذا يعني« أن الشعور لا يقوم بذاته وإنما يتجه بطبعه نحو موضوعاته، فتكسب تلك الأحكام و الملاحظات التي تطلقها الذات عن الموضوع صفة الموضوعية » (3).

و" المنهج الفينومينولوجي " يميز بين ضربين من الوجود :

1- الوجود المتعالي: و يعنى به تلك التجربة التي نتحصل عليها من الخارج وتكون ظواهرها متعالية، لكنها ليست من صميم البحث الفينومينولوجي؛ لأنها في نظر "هوسرل" معرفة متعالية تأخذ بها العلوم الطبيعية .

---

(1) فريدة غيوة: أسس المنهج الظاهري عند إدموند هوسرل، ص201.

(2) تيري ايغلتون: نظريـة الأدب، ترجمـة ثـائر ديـب، منـشورات وزارة الثقافـة العربيـة، سـوريا، (دط)، 1995،ص100.

(3) فريدة غيوة: أسس المنهج الظاهري عند إدموند هوسرل، ص201.

2 - الوجود المحايث: تصبح فيه الأشياء أو الموضوعات متضايفة إلى الشعور؛ فإنه يمثل الوجود الحقيقي، حيث تحمل الظواهر معناها الحقيقي في الشعور بعد أن اجتازت المرحلة الأولى أي بعد أن قضى عليها كظواهر متعالية .

بناء على ذلك نجد "هوسرل" يميز بين تجربتين :

الأولى متعالية تفتقر إلى عملية القصد، و الثانية يكون فيها القصد موجها إلى موضوعه ومتضمنا فيه (1).

ويتضح من خلال هذا الطرح أن " الرد الماهوي " في معناه البسيط هو إرجاع كل ما هو خارج عن صلب أو لب ماهية الشيء إلى ماهيته، ووضعه بين هلالين أو بعبارة أخرى هو « رد الشيء إلى حقيقته بعد أن تراكمت فوقها عبر التاريخ طبقات وأوجه معنوية مختلفة (لغوية ثقافية، عملية، إيديولوجية) ليست من صلب ماهية هذا الشيء. بهذا المعنى فان الرد هو عملية إبعاد لهذه الطبقات وإقصاء لهذه الوجوه، بواسطة التعليق، حتى يبرز " الحجر الكريم " من تحت أنقاض أعمال العني التي تراكمت عليه على مر الزمن »(2).

وعلى هذا الأساس يدعو "هوسرل" إلى فصل وتقشير الموضوعات من جميع براثن التاريخ بما تحتويه من أحكام و مسلمات مسبقة عن طريق " التعليق " و" الرد الماهوي " بغية الوصول إلى جوهرها و حقيقتها فشعار "هوسرل" : " العودة إلى الأشياء ذاتها "، و هذا هو الطرح الذي تبنته " جماليات التلقي " فيما بعد؛ بحيث نبذت كل ما هو محدد سلفا، لا لرغبة في المغايرة، و إنما لأن الأمر مرتبط بفلسفتها الرامية إلى نبذ المعرفة المتصلة بالذهن سلفا و التعويض عنها بعلاقة حوارية تهدف إلى

---

(1) فريدة غيوة: أسس المنهج الظاهري عند إدموند هوسرل، ص 204– 205.

(2)عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ،دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثـة، ص95.

استقراء ما يحدث للقارئ، و هو يتلقى النص و كيف يصل بنفسه إلى حلقات المعرفة و طبقاتها؛ فالفرق بين المعرفة الجاهزة و المعرفة المشيدة كالفرق بين الاكتشاف و الاختراع(1).

و هكذا يتضح أن " المنهج الفينومينولوجي" منهجٌ يقوم على الرؤية و الوصف، يتأسس على الأشياء كما تظهر في الذهن أو في الوعي، و ليس باعتبارها مفاهيم أو أفكار قبلية و مسبقة، و عن طريق هذا المنهج و بالضبط فكرة " القصدية " حاول أن يقضي على الانشقاق القائم بين الذات و الموضوع على الرغم من أن هذه المحاولات الجادة بقيت مجرد تصورات لم يدعمها صاحبها " هوسرل " بالشواهد و الأمثلة، و لم يصبح لظاهريته كيانا خاصا إلا على يد تلميذه "رومان إنجاردن"Roman Ingarden (1839 1970) الذي حاول تطوير هذا المشروع و إكمال نقائصه، بتطبيقه على درس الأدب؛ « إذ رأى أن الأعمال الأدبية ملائمة تماما للتناول الظاهراتي لأن الشعور الذي يعمل على نحو مقصود ضروري لإظهارها في عالم الوجود، و لا ينبغي أن ينشغل النقد بالعمل الأدبي بوصفه موضوعا، و لا بالقارئ بوصفه ذاتا؛ بل بحقيقة أن العمل لا وجود له إلا بوصفه موضوعا يعرض على الشعور» (2).

دعوة " انجاردن" لدراسة العمل الأدبي ما هي إلا تأكيد لما قاله أستاذه "هوسرل" في حديثه عن " القصدية " التي يهدف من خلالها إلى القضاء على الانقسام بين الذات و الموضوع كما ذكرنا سابقا؛ " فإنجاردن" يؤمن بأن دراسة العمل الأدبي تقوم على حقيقة أن العمل الأدبي لا وجود له إلا بوصفه موضوعا يعرض على الشعور، و من ثم لا ينبغي أن ينشغل النقاد بدراسة هذا العمل بوصفه موضوعا أو بالقارئ بوصفه ذاتا .

---

(1) بشرى موسى صالح: نظرية التلقي-أصول وتطبيقات-، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيـضاء، المغرب، ط2001،1، ص53.

(2) ك م نيوتن: نظرية الأدب في القرن العشرين، ص 77.

و يرجع اهتمام "انجاردن" بهذا الموضوع إلى دراسته « لموضوع المثالية والواقعية و موقع النص الأدبي من هذه الثنائية التي ظلت تتنازعه ردحا طويلا من الزمن» (1).

و هو تقسيم استوحاه من أستاذه " هوسرل " حيث يتم التمييز بين موضوعين موضوعات واقعية و أخرى مثالية، إلا أن "إنجاردن" لم يجعل العمل الأدبي محصورا بين هذين المحورين؛ بل جعله كيانا مستقلا ذا بنية قصدية خالصة تعتمد على فعل الوعي .

و تنحصر هذه الأفكار التي قدمها الفيلسوف " انجاردن" تحت مفهومي* "المتعالي " Transendance و " القصدية " Intentionality و هما مفهومان خضعا لتعديله بعد طرح أستاذه، بل أصبحا من أهم المفاهيم التي قامت عليها النظريات المتجهة نحو القارئ، و على رأسها " جماليات التلقي ".

أما المتعالي فكما تقدم سابقا فيقصد به أي معنى موضوعي ينشأ بعد أن تحمل الظاهرة معنى محضا في الشعور، بمعنى أن نشأة هذا المعنى في عالم الشعور الداخلي الخالص تكون مباشرة بعد الارتداد من العالم الخارجي المحسوس و المادي في الوقت نفسه، فهو خاصية ذاتية فردية (2).

و لذلك جاء مشروعه الفلسفي البديل محاولة لتمييز « مجموع العناصر التكوينية الشكلية و المادية التي تتكون منها البنية الأساسية للعمل الأدبي في حد ذاته، و بين

---

(1) أحمد يوسف: الأبعاد السوسيو ثقافية لنظرية القراءة، ص183.

* لإنجاردن" العديد من المفاهيم إلا أننا سنقتصر على هذين المفهومين كونهما المؤثر البارز في جماليات التلقي .

(2) ينظر: ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، الأردن، ط1، 1997، ص75.

"الموضوعات الجمالية " المختلفة التي يمكن " تحقيقها " انطلاقا من هذه البنية بواسطة عمليات الإدراك الممارسة من طرف الذات» (1) .

و بهذا التصور يسعى "انجاردن" إلى الفصل بين العمل الأدبي كبنية مستقلة بذاتها و الموضوعات الجمالية التي يتم تحقيقها عن طريق هذه البنية .

إن العمل الأدبي ينطوي باستمرار على بنيتين: ثابتة و يسميها -نمطية - و هي أساس الفهم و أخرى متغيرة يسميها – مادية – و هي تشكل الأساس الأسلوبي للعمل الأدبي، و المعنى يحصل نتيجة التقاء بنية العمل الأدبي، و فعل الفهم، مما يحدث تفاعلا بين النص و القارئ، و من ثَم تتحد الخبرة الجمالية لديه .

يؤكد " انجاردن " على العلاقة التفاعلية بين المدرِكِ – القارئ – و المدرَكِ

-النص – مما يؤدي إلى بناء معنى جديد في ذهن القارئ، ناتج عن فعل الاستجابة، و بهذا الموقف أو التعديل يخالف أستاذه "هوسرل" الذي ألغى الأفكـار والموضوعات المسبقة، و اعتبر أن الوصول إلى حقيقة الأشياء و جوهرها مرهون بتجاهل و تعليق هذه الموضوعات و المسلمات .

و في حديثه عن فعل "الاستجابة" يتطرق "انجاردن" إلى مفهوم آخر "القصدية" إذ قام بتعديله، كما اعتبره الصلة القائمة بين القارئ و العمل الأدبي.

و قد توصلنا فيما سبق إلى المعنى الهوسرلي لهذه الكلمة – القصدية- باعتبارها الخاصية التي تميز التجارب المعاشة و تنفرد بها على أساس أنها شعور بشيء ما و لكن طرح " هوسرل " هذا جعله محل انتقاد العديد من الباحثين أمثال "جان بول سارتر" و "رومان انجاردن"، بيد أن معارضات أو انتقادات "انجاردن" كانت من باب التعديل؛

---

(1) عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثـة، ص118.

إذ وجد أن الموضوع القصدي ينطبق على العمل الأدبي الفني وحده و ليس على الموضوعات الأخرى كالموضوع الطبيعي (1).

كما بين الفروق بينهما فتوصل إلى أن الموضوع القصدي الخالص هو أسلوب من الوجود ينطبق على العمل الفني دون الموضوع الواقعي؛ لأن إحالة الوجودية للعمل الفني، تكون غير منفصلة عن العملية القصدية المناظرة ، و محددة بها تماما؛ فالعمل الفني بوصفه موضوعا قصديا خالصا إنما يكون نتاجا قصديا للنشاط الفني و إن فهم أسلوب وجود و تعيين بنيته – التي تشمل تحديداته المادية و الصورية – تكون مقصودة، و ليس لها وجود مستقل عن هذا القصد و هذا يعنى – بمصطلح إنجاردن – أن تكون له خاصية " التبعية في الوجود "، في حين نجد أن الموضوع الطبيعي «يكون معتمدا في وجوده على نشاط قصدي يؤسس تحديداته المادية و الصورية فهو ينطوي على تحديداته الخاصة به و لذلك فإن بنيته تحيا خارج الوعي و هو يواصل وجوده بشكل مستقل عن هذا الوعي و أفعاله القصدية» (2).

و بالتالي حاول " انجاردن " « أن يؤسس علما حول معرفة الأساس الأنطولوجي لهذا العمل أي بنيته و أسلوب وجوده ، و كذلك معرفة الأساس الجمالي له من خلال الخبرة الجمالية و عمليات الإدراك التي يقوم بها المتلقي و ينتج عنها نشاط ذو دلالة لأن عمليات الإدراك غير منفصلة عن العمل المدرك » (3).

كما أن الأشياء المدركة لا يتحقق معناها و وجودها إلا بفضل المتلقي ، من خلال إضافة معنى جديد كان العمل الأدبي يفتقر إليه، و قد وقف "آيزر" عند هذه النقطة ووجد أن « للعمل الأدبي قطبين يمكن أن ندعوهما " القطب الفني " و" القطب الجمالي"

---

(1) ينظر: ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص81.

(2) سعيد توفيق: الخبرة الجمالية، ص 322.

(3) ينظر: ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص82.

يشير " القطب الفني " إلى النص الذي أبدعه المؤلف، ويشير " القطب الجمالي " إلى الإدراك الذي ينجزه القارئ. وينتج عن هذه القطبية الثنائية أن العمل الأدبي لا يمكن أن يتطابق مع النص تماما، أو مع إدراك النص، إنما هو يشغل في الحقيقة منزلة وسطا بين القطبين » (1). وبذلك ما العمل الفني إلا نتيجة لتفاعلهما.

و يحدد "انجاردن" شكلين متمايزين للإدراك في حالة اتصالنا بأي عمل أدبي هما:

الأول: قراءة عمل أدبي محدد، أو إدراك العمل الذي يحدث خلال هذه القراءة .

الثاني: هو ذلك الموقف الإدراكي الذي يؤدي إلى استيعاب البنية الأساسية الخاصة لعمل الفن الأدبي بحد ذاته (2).

و يحيلنا النوع الثاني للإدراك إلى التعرف عن النسبة الأساسية التي يتكون منها العمل الأدبي باعتبارها الجسر الرابط بين القارئ و دلالات النص و معانيه.

يتشكل إذن العمل الأدبي من أربع طبقات أو أربعة أطوار كل منها يؤثر في سائرها، و من بعدين متمايزين :

- **الطبقة الأولى**: طبقة الصياغات الصوتية: تشمل المادة الأولى للأدب كالأصوات اللفظية، و كتلك الشكليات الصوتية التي تتكون على أساسها، وفي هذه الطبقة لا نعثر على الأشكال الصوتية التي تحمل المعاني فحسب، بل نجد كذلك الطاقة المحدثة للتأثيرات الجمالية كالإيقاع و القافية.

---

(1) جين ب.تومبكنز: نقد استجابة القارئ – من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية -،ترجمة حسن ناظم، علـي حـاكم، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 1999، ص113.

(2) ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص84.

- **الطبقة الثانية**: طبقة وحدات المعنى: تضم كل الوحدات الحاملة للمعنى ، سواء أكانت كلمات أم جملا أم وحدات مكونة من جمل متعددة (1).

وقد قسم هذه الطبقة إلى وحدات المعنى الخاصة بالكلمة، و الوحدات العليا للمعنى الخاص بالجملة و الجملة المركزية، و ذهب في تحليله لطبقة وحدات المعنى إلى أن «الدلالة القصدية باعتبارها متأصلة في الجملة [...] لا تكون جزء من الأفعال الواعية القصدية التي فيها يتم تعيين هذه الدلالة » (2)؛ فالمعنى يعتمد على أفعال الوعي، ويرى انجاردن وجود ارتباط وثيق بين هذه الطبقة و طبقة وحدات المعنى .

- **طبقة الموضوعات المتمثلة** : يطلق عليها "انجاردن" العالم المتمثل الخاص بالعمل الأدبي بما يحويه من أشخاص و أحداث و أفعال و أنشطة و مشاعر، ويذهب "انجاردن" إلى أن هذه الموضوعات ليست من العالم الواقعي الذي نعيشه أي لا وجود لها خارج العمل، فهو واقع متمثل (3).

- **طبقة المظاهر التخطيطية** : هذه الطبقة لا تنفصل عن الطبقات الأخرى؛ إذ تتأصل في طبقة الموضوعات المتمثلة الناتجة عن وحدات المعنى، مما يجعلها متعالية عن خبرات الذات الفردية، إلا أن تحققها يتم على مستوى الذات الفردية التي تقوم بتعينها؛ « فهي المظاهر التي تجعل القارئ على علاقة وثيقة بالعمل الأدبي و يمكن من خلالها إنتاج الموضوع الجمالي » (4)، عن طريق غوص القارئ في عمق النص،

---

(1) روبرت هولب: نظرية التلقي - مقدمة نقدية -، ص 61.

(2) سعيد توفيق: الخبرة الجمالية، ص415، 416.

(3) المرجع نفسه: ص422 .

(4) سامي إسماعيل: جماليات التلقي - دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبرت ياوس و فولفغانغ آيزر-، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2001، ص111 .

ومحاورته لمجموع الأحداث والأفعال والمشاعر التي تتشكل منها الموضوعات المتمثلة، ومن ثَم إكماله لهذه المظاهر.

و هذه الطبقات الأربع في مجموعها التي تمثل البعد الأول للعمل الفني الأدبي تحدث تآلفا متعدد الأصوات يربط "انجاردن" بينه و بين القيمة الجمالية، أما البعد الثاني و هو البعد الزمني فيتضمن سياق الجمل و الفقرات و الفصول التي يشتمل عليها العمل الأدبي، و تشكل هذه الطبقات و هذين البعدين معا هيكل أو بنية مؤطرة يقوم القارئ بإكمالها. (1)

و من هنا يتضح أن النص الأدبي يحتاج دائما إلى قارئ يزيل عنه إبهامه من خلال ملء الفراغات التي تتركها " مواقع اللاتحديد "؛ فتضفي على النص نوعا من الغموض يستفز هذا القارئ، و يستدعيه لفك شفراته، و بذلك كان تحقيق الموضوع مرتبطا بهذا العنصر الفعال و طريقته في ملء تخطيطاته بفعل التأويل.

و يوضح لنا " روبرت هولب " في كتابه " نظرية التلقي " هذه العملية عن طريق المثال الآتي: « عندما نقرأ هذه الجملة " قذف الطفل بالكرة " فإننا نواجه بعدد لا يحصى من " الفراغات " في الشيء المعروض، هل الطفل في هذه الحالة في العاشرة أو السادسة من عمره و هل هو ذكرا أو أنثى، و هل هو أسمر أو أبيض هل هو أحمر الشعر أو أشقر، هذه الملامح كلها غير قائمة في هذه الجملة ، و هي لذلك تشتمل على فراغات أو نقاط من الإبهام»(2).

---

(1) روبرت هولب: نظرية التلقي - مقدمة نقدية -، ص 62.

(2) المرجع نفسه: ص63 .

وبذلك فالقارئ هو الذي يعمل على منح النص معنى جديد من خلال مساهمته الفعالة في ملء الفراغات المعروضة في النص فيمنحه وجودا ملموسا وطابعا جماليا، كما يحقق نوعا من الاستمرار والتجدد مع كل قراءة .

ويطلق " انجاردن " مصطلح (التحقق العياني)Concretization على هذه الدراسة أو المساهمة النشطة، و يشير (التحقق العياني) في معناه الأضيق – إكمال للعملية التعين- « إلى أي مبادرة يقوم بها القارئ لملء أي موضع من مواضع الإبهام » (1).

و بدون عمليات التحقيق العيانى- في نظر انجاردن – لن يبزغ العمل الجمالي لعالمه، كما يؤكد أن هذه العملية ليست عابرة للبديهة، فهي نشاط خاص يميز كل قارئ عن بقية القراء، كما يتطلب قوة إبداعية إضافة إلى المهارة وحدة الذهن (2).

لأن عهد الاستهلاك قد ولى، ليفسح السبيل إلى القارئ المنتج الفعال الذي يعمل على انتشال المعاني المخبوءة داخل النص، في ظل شكله الخطاطي الغامض .

و قد كان لمقولة القارئ الذكي النشط أو الدعوة إلى التفاعل أثرا بالغ الأهمية لدى رواد "جماليات التلقي" خاصة "آيزر" فيما أسماه بـ" القارئ الضمني"؛ إذ حاول بواسطة هذا المفهوم الجديد تمييز قارئه عن أصناف القراء التي كانت معروفة من قبل .

كما تحدث "آيزر" عن " الفجوات " أو " بنية المبهم " لدى "انجاردن" و طورها، بل أصبحت من أهم الركائز التي تقوم عليها نظريته.

---

(1) المرجع السابق :ص64 .

(2) المرجع نفسه: ص64.

إن "آيزر" يعول كثيرا على دور القارئ في إنتاج معنى النص، و على مشاركته الفعالة في إبداع النص الأدبي، و ذلك بأن يستكمل الجزء غير المكتوب منه ، بطريقته الخاصة (1).

و إذا كان "انجاردن" يعتقد أن مساهمة المتلقي في ملء هذه المواقع و تحديدها يأتي بصورة تلقائية تدل عليها بنية النص، فإن "آيزر" يدرج هذه العملية في إطار تفاعلي تخضع فيه عملية الملأ لسلسلة من الإجراءات المعقدة التي يستحضر فيها المتلقي "سجل النص " و خبرته في فهمه (2).

و بذلك لم تعد استجابة القارئ للنص استجابة عفوية ترضي عطشه الجمالي، بل أصبح القارئ مشاركا في صنع النص، تشكل استجابته للنص نسيج الموقف النقدي برمته مؤثرة في النصوص القادمة؛ لأن عمليات التلقي المستمرة تشكل وجدان المبدع، و القارئ معا، و تنمى إحساسهما بأبعاد النص العميقة التي تظل تعطي دلالات لا نهائية تسمح بالتأويل في دائرة لا ينغلق فيها النص، بل يتجدد مع كل قراءة تعد بدورها إساءة لقراءة أخرى (3).

و من ثم « لا تتماثل قط عمليتان من عمليات التحقق العياني تماثلا دقيقا، حتى و أن صدرتا عن قارئ واحد» (4).

---

(1) فاطمة البريكي: قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص 58.

(2) عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي، المكتب العربي لتوزيع المطبوعات، مصر، 1999، ص131.

(3) المرجع نفسه: ص98.

(4) روبرت هولب: نظرية التلقي - مقدمة نقدية -، ص64.

فالنص واحد ثابت بخطاطاته و تحققه العياني متغير و متنوع بتنوع القراء ، بل قد يتم بطريقة تشوه العمل الأدبي. إلا أن هذا التغيير والتنوع هو منبع الجمال والمتعة لدى القارئ.

من هنا يميز "انجاردن" بين الخبرة الجمالية و غير الجمالية، و يرى أن تجربة القارئ هي التي تسمح بمعرفة الموضوع الجمالي معرفة صادقة ، لذلك نجده يحدد طريقتين في الاتصال بالعمل الأدبي هما أكثر اتساما بالحذق :

الأولى: تتمثل في المعرفة قبل الجمالية بالعمل، و تفيد هذه الطريقة في فحص البنية الإطارية للعمل، و تأسيس " القيم الفنية" التي تجعل عمليات التجسيد، كما تجعل القيم الجمالية في الأعمال الأدبية الأصلية أمرا ممكنا ينبغي على – المستوى النظري – أن يكون في وسع الباحثين الوصول إلى اتفاق فيما يتصل بإعادة بناء العمل الفني الأدبي (1)، و يسمي "انجاردن" هذه العملية " إعادة التركيب "؛ إذ يتم فيها إعادة بناء التنظيم التخطيطي للعمل الأدبي، وهي عملية لا تعتمد على القراءة (2).

الثانية: تتمثل في المعرفة " التأملية " وهي المعرفة الحقيقية للموضوع الجمالي « حيث تشير إلى التحول من المشاهد التخييلية المحضة إلى التحليل التأملي الذي يبين لنا طبيعة الموضوع الجمالي الذي نكون بصدده، و الكيفية التي تكون بها، و الصفات الأساسية التي تميزه، و القيمة التي يمتلكها» (3).

و يشير "انجاردن" إلى أن اندماج الطريقتين يساهم في تسهيل عملية التلقي كما يحقق الوحدة العضوية الغائبة في النص مما يساعد على الاتصال الأدبي .

---

(1) المرجع السابق: ص66.

(2) ينظر عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، ص 124 ، 125.

(3) المرجع نفسه: ص124.

وعملية الاتصال الأدبي لا تتحقق إلا بوجود قارئ ذي كفاءة و قدرة فائقتين إلى جانب الرغبة في تحقيق العمل الأدبي، « وهنا يصبح القصور في عملية التجسيد معادلا لافتقار القارئ » (1) لهذه الشروط.

من هنا اكتشف "انجاردن" أن العمل الأدبي ثابت غير أن إمكانات تحققه متغيرة بتغير قرائه، و بهذا التصور استطاع أن يفصل بين العمل الأدبي كبنية مستقلة بذاتها والموضوعات الجمالية التي يتم تحقيقها عن طريق هذه البنية بواسطة عمليات الإدراك، كما بين أن الموضوع الجمالي يحتاج إلى مشاركة الذات ليخرج إلى الوجود الملموس، غير أن هذه المشاركة تكون مشروطة بالمعطيات الموضوعية التي تمنحها بنية النص و هذا ما سعى إليه "انجاردن" انطلاقا من إكماله لمشروع أستاذه "هوسرل" بالجمع بين الذات و الموضوع و القضاء على الانشقاق الذي لازمهما في العهود السابقة و من ثم الفصل بين العمل الأدبي و الموضوع الجمالي .

هكذا اهتم "انجارن" بالموضوع الجمالي، مما مهد إلى نشوء نظرية خاصة بهذا الموضوع تشتمل على عملية القراءة و أفعال التلقي ثم أصناف القراء، بل الوصول إلى صيرورة القراء و التفاصيل الدقيقة الخاصة بكيفية تكوين الموضوع الجمالي التي أهملها "انجاردن" .

و مهما يكن من أمر يبقي الفضل الكبير له في نقل نظرية " الفينومينولوجيا " إلى الدراسة الأدبية و الارتقاء بالقارئ و العملية التفاعلية إلى المستوى الذي وصلت إليه لدى أصحاب " جماليات التلقي " و ذلك من خلال تقديمه لمجموعة من المفاهيم كـ"مواقع اللاتحديد " التي يعمل القارئ على ملئها ثم التركيز على عمليات التحقيق العياني ذات الفعالية و البحث في الشروط المساعدة على هذه العملية خاصة منها ما يتعلق بالقارئ.

---

(1) روبرت هولب: نظرية التلقي- مقدمة نقدية -، ص68.

كل هذه المزايا كانت القاعدة المتينة التي ارتكزت عليها العديد من الاتجاهات المهتمة بالقارئ و على رأسها جماليات التلقي – كما ذكرنا سالفا -.

3- جماليات التلقي: Esthétique De la Réception

ظهرت جماليات التلقي كرد فعل على المناهج النقدية السياقية، التي سعت إلى تثبيت دور المؤلف و النصانية التي صبت اهتمامها كله على النص؛ إذ كانت تنظر إلى « العلاقة بين النص و القارئ، بوصفها علاقة تسير في اتجاه واحد، من النص إلى القارئ، و تتم عملية الاستقبال عندما يفك القارئ شفرات النص وفقا لاتجاه من الاتجاهات النقدية السائدة، مثل الاتجاه "البنيوي " أو "السيميولوجي "، أو غير ذلك من المناهج » (1).

و لا تعدم هذه المناهج الإشارة إلى القارئ « كطرف في تأسيس النظرة الجمالية، ولكنها إشارة محدودة مادامت غير مقصودة لذاتها، ولم تجعل من القارئ موضوع دراسة منهجية تبحث في تكوينه الاجتماعي و الثقافي و النفسي و الجمالي، و في علاقته بالوسط و الزمان، ماضيا و مستقبلا » (2).

في حين تهدف " نظرية التلقي " إلى خرق هذه المفاهيم، و إبدالها بمفاهيم أخرى؛ إذ ترى أن عملية القراءة تسير في اتجاهين متبادلين، من النص إلى القارئ ومن القارئ إلى النص.

و هكذا أعلت " جماليات التلقي" من شأن القارئ، « و حولته من خاضع للنص إلى سيد عليه يفسره أو يعيد كتابته، أو يؤوله كما يشاء » (3)؛ فهي لا تهتم بالقارئ

---

(1) نبيلة إبراهيم : القارئ في النص – نظرية التأثير و الاتصال –، فصول، مجلة النقد الأدبي، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة، 1984، مج5، ع1، ص 101 .

(2) حبيب مونسي :نظريات القراءة في النقد المعاصر، منشورات دار الأديب، وهران، 2007، ص112.

(3) وليد قصاب : مناهج النقد الأدبي الحديث – رؤية إسلامية – دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2007، ص 222 .

العادي البسيط أو بالقارئ السلبي، و لكنها تنظر إلى القارئ المنتج، لكي يقوم بهذا الجهد الشاق الذي يطْلب منه في مقاربة النص، و هنا تبلغ العناية بالقارئ ذروتها كونها تُعلي من شأن الذات القارئة وبعملية القراءة التي تتأسس على مبدأ التفاعل بين النص و المتلقي، بين الأسئلة التي يثيرها المتلقي و الأجوبة التي يقدمها النص في أفق تاريخي محدد؛ « فالتلقي بمفهومه الجمالي ينطوي على بعدين، منفعل و فاعل في آن واحد، انه عملية ذات وجهين أحدهما الأثر الذي ينتجه العمل في القارئ و الآخر كيفية استقبال القارئ لهذا العمل (أو استجابته له)؛ فباستطاعة الجمهور (أو المرسل إليه) أن يستجيب للعمل الأدبي بطرق مختلفة» (1).

من هنا اتخذ القارئ حيزا كبيرا بقضائه على النظرة القديمة التي سيطرت عليه، في زمن ليس بقصير، نظرة تقوم على السلبية والاستهلاك، وذلك مع العلماء الألمان في جامعة " كونستانس"، حيث عنوا بالتنظير لـ" جمالية التلقي "، ويعد " هانس روبرت ياوس" أبرز أعلام هذه المدرسة من خلال كتابه الشهير الذي ترجم بـ" في جمالية التقبل"، أما المعلم الثاني من أعلام " مدرسة كونستانس"* فهو" فولفغانغ آيزر" الذي تعد فلسفته تطبيقا كاملا للفلسفة " الفينومينولوجية "، وبهذا فان « " نظرية التلقي "

---

(1) هانس روبرت ياوس: جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ترجمة رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1،2004، ص 101.

* مدرسة كونستانس : نسبة إلى مدينة " كونستانس " التي تقع في جنوب ألمانيا، ونشأت هذه المدرسة في أواخر الستينات كردة فعل على مدارس ثلاث كانت سائدة في الدراسات النقدية الألمانية حينذاك: "مدرسة التفسير الضمني "، " المدرسة الماركسية "، "مدرسة فرانكفورت "، وأهم أعلامه " هانز روبرت ياوس "، " فولفغانغ أيزر "، ومن أهم الأفكار التي دعت إليها التركيز على دور القارئ، وتوسيع مفهوم التلقي، فيرناند هالين، فرانك شويرفيجن، ميشيل أوتان : بحوث في القراءة والتلقي،ترجمة محمد خير البقاعي، ط1، مركز النماء الحضاري،حلب، سوريا،1998، ص 60 .

قد أدت إلى إعادة الاعتراف بتاريخية العمل الأدبي؛ حيث جعلت استجابة القراء الجمالية جزءا من البنية الدلالية» (1).

وفيما يأتي سنتعرف على أهم المبادئ التي دعوا إليها:

1- هانز روبرت ياوس: Hans Robert Jouss

حاول "**هانز روبرت ياوس**" من خلال مشروعه النقدي الجمالي لفت الانتباه إلى أن السمة المميزة للظاهرة الأدبية إنما تكمن في بعدها التاريخي، منتقدا بذلك مجموعة المقاربات التلازمية التي عملت على اختزال هذا البعد وتجاوزه، وأدت في النهاية إلى اختزال الظاهرة الأدبية في حد ذاتها، وإهمال إحدى مكوناتها الأساسية، وهدفه من كل ذلك ليس إعادة التاريخ الأدبي إلى مركز الدراسات الأدبية فحسب، بل والأكثر من ذلك تحدي " النظرية الأدبية " ذاتها، بأن تأخذ على عاتقها حل معضلات وإشكالات أدبية لم تتصد لها لحد الآن (2).

بناء على ذلك يشير" ياوس " إلى أن تاريخ الأدب والفن كان في جملته تاريخا للمؤلفين والمؤلفات؛ إذ أنه أهمل كلية متلقي هذا الأدب وهذا الفن، بل اعتبره عنصرا ثانويا، في حين أنه يحتل المرتبة الأولى إذا أردنا تاريخا سليما لأدب الفن، لأن الوظيفة التاريخية للمتلقي تلعب دورا أساسيا في أي دراسة أو بحث بوصفه العنصر الضروري في حركية السياق التاريخي، وهذا ما جعله يحاول أثناء دراساته أن يبنى افتراضاته

---

(1) صلاح فضل: شفرات النص-دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد -، عين للدراسات والبحـوث، ط2، 1995، ص151.

(2) عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ،دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة،ص 150.

الأساسية لفهم الأدب من خلال تجربة المتلقي، مما يعني انبثاق تركز جديد لعملية دراسة الأدب وتلقيه. (1)

بذلك أعاد "ياوس" من خلال اهتمامه بالتاريخ الاعتبار إلى المتلقي أو القارئ الذي أهمل حينا من الدهر.ومن ثم محاولة طي سجلات الدراسات النصية والسوسيولوجية وفتح آفاق جديدة لتاريخ أدبي جديد يقوم على الجمع بين الإدراك الجمالي للمتلقي والخبرات الماضية التي يتم استدعاؤها في لحظات التلقي.

يتضح من خلال هذه الإشارة إلى أن أطروحة "ياوس" قامت على نقد الاتجاهات الشائعة لدراسة تاريخ الأدب، والتماس بديل لها؛ « فانتقد المنهج الوضعي لأنه عالج الأعمال الأدبية على أنها نتائج لأسباب مؤكدة، كذلك انتقد ياوس مفهوم الانعكاس عند الماركسيين "جورج لوكاتش" و"لوسيان جولدمان"، كما انتقص من منهج الشكلانيين الروس لتعلقهم بجماليات الفن للفن وعدم قدرتهم على الربط بين التطور الأدبي والتطورات التاريخية الأعم » (2).

وردا على هذه الاتجاهات التقليدية حاول "ياوس" تأسيس منظور جديد، يقوم على إقامة علاقة بين التاريخ والأدب، إذ صاغ مجموعة من المقترحات في نهاية الستينات في شكل محاضرة تحت عنوان " لماذا تتم دراسة تاريخ الأب؟ "، كما نشر في أوائل الثمانينات كتابه " التجربة الجمالية وعلم التأويل الأدبي " 1977 م، ومقالاته "المجموعة نحو جماليات الاستقبال 1982".

---

(1) إيناس عياط : إستراتيجية التلقي الأدبي في الفكر النقدي المعاصر، ص 286.

(2) سامي إسماعيل: جماليات التلقي، ص 45.

وحينما يطرح "ياوس" « جمالية التلقي» كنموذج جديد فإنه يحيل إعادة صياغة التاريخ الأدبي وفقا لما تساهم به« جماليات التلقي» في إعادة النظر إلى هذا التاريخ حسب مقتضيات النظرة العلمية التي حاولت أن تتسم بها في تغيير النموذج (1).

وفي إطار اهتمامه بالعلاقة بين الأدب والتاريخ يصرح "ياوس" بضرورة تثبيت دعائم هذه العلاقة حيث يقول:« إن كتابة تاريخ أدبي جديد، من أجل إعادة بناء قضية التواصل الأدبي انطلاقا من رواسب الأعمال و الترابطات التاريخية والتأويلات، تقتضي اللجوء إلى تاريخ ونظرية التجربة الأدبية، ويبدو لي هذا ضروريا لأنه يمثل " الجسر التأويلي" الذي يسعفنا على بلوغ أحقاب بعيدة في الزمان وثقافات غريبة على التقليد الأوروبي» (2).

كما بين " ياوس " الأهمية البالغة للجانب التاريخي في قوله:« إن مهمة التأويلية التاريخية هي أن تيسر إدراك أدب الماضي الذي أصبح غريبا عنا وأن تسعفنا من خلال الإقرار بغيريته بالذات على ملاءمته مع تجربتنا الراهنة» (3).

وبالتالي يسعى من خلال هذا الطرح إلى دعم الخاصية التواصلية للأدب التي تضمن له استمرار يته ومن ثم استمرار العلاقة بين الأدب والجمهور؛ لأن محاولة كتابة تاريخ أدبي جديد تستلزم تبني قواعد جديدة تهتم بالأثر الذي يخلقه أو يحدثه هذا الأدب وبملابسات تلقيه في عصر من العصور.

وبهذا التصور يلخص "ياوس" المطالب المنهجية للنموذج الجديد في ثلاث نقاط:

---

(1) المرجع السابق: ص53.

(2) هانز روبرت ياوس: جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ص 114.

(3) المرجع نفسه : ص 115.

1- انعقاد الصلة بين التحليل الشكلي الجمالي والتحليل المتعلق بالتلقي التاريخي شأنها شأن الصلة بين الفن والتاريخ والواقع الاجتماعي.

2- الربط بين المناهج البنيوية والمناهج التأثيرية وهو الربط الذي لا يكاد يلتفت إلى إجراءات هذه المناهج ونتائجها الخاصة.

3- اختبار جماليات التأثير، حيث لا تكون مقصورة على الوصف واستخلاص بلاغة جديدة تستطيع أن تحسن شرح أدب الطبقة العليا بالقدر نفسه الذي تحسن به شرح الأدب الشعبي والظواهر الخاصة بوسائل الاتصال الجماهيري (1).

وفي ظل هذه الرؤى استطاعت توجهات "ياوس" أن تتجاوز الهوة بين الأدب والتاريخ، وانطلاقا من الدعوة إلى تأسيس تاريخ أدبي جديد- كما ذكرنا سابقا- يقوم أساسا على العلاقة بين النص وجمهور القراء أو مجمل عناصر العملية التواصلية.

حيث التلقي تجربة لا تتحقق إلا من خلال هذا الحوار المتبادل بين النص والمتلقي، بين الأسئلة التي يثيرها المتلقي والأجوبة التي يقدمها النص في أفق تاريخي محدد (2).

وفي ضوء نظرية " ياوس " استطاع أن يطور مجموعة من الأفكار في فلسفة التاريخ ليؤكد في النهاية من خلالها على أن النص الأدبي لا يتطور بإرادة المؤلف وحده، كما أنه ليس بنية منعزلة ومستقلة تشكل نسقا منفردا، بل إن قضية تطور الأنواع

---

(1) صلاح فضل : مناهج النقد المعاصر،إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، (دط)،2002، ص 117، 118.

(2) نادر كاظم : المقامات والتلقي – بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد الحديث -، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1،2003، ص 31.

الأدبية تخضع لمؤثر كبير وهو المتلقي الذي يطرح باستمرار أسئلة متجددة على النص الأدبي (1).

وبذلك يتضح أن تطور النص الأدبي هو نتيجة توحد المؤلف وبنيته من جهة ومن جهة أخرى خضوع هذين الطرفين "المؤلف" و"النص" إلى "متلقٍ" فعال يداعب النص؛ ويستفزه بمجموعة من الأسئلة تفجر معانيه وتمنحه أبعادا جديدة مع كل قراءة فيتجدد تاريخ الأدب بتجدد وتغير القراءات، ومن ثم القراء، « وسوف يسمح لنا تاريخ التلقيات المتتابعة هذا بتحديد الأهمية التاريخية والجمالية للعمل الأدبي في كل مرة، كما يسمح لنا أيضا بإحياء العلاقة التي قطعتها الممارسات التاريخية الأخرى بين أعمال الماضي والتجربة الأدبية المعاصرة، وذلك من خلال الاستمرارية التي يخلقها الحوار بين العمل الأدبي والجمهور المتلقي، أي من خلال " سلسلة " التلقيات المتتالية التي تكشف بوضوح عن التطورات الحاصلة في التجربة الأدبية»(2).

وانطلاقا من هذه الفكرة يتصور "ياوس" بعدين للعمل الأدبي: جمالي وتاريخي، جمالي: بحكم انفتاح النص على عدد لا محدود من الدلالات تستنجد بفعل القارئ المنتج الذي يعمل على تذوق النصوص الأدبية وترسيخها.

وتاريخي: من خلال سلسلة التلقيات، باعتبار أن القراءات الأولى أو السابقة تشكل العتبة أو الأساس الذي ترتكز عليها القراءات الآنية والمستقبلية.

وسعيا منه لتحقيق هذا الهدف أكد على ضرورة تجاوز القواعد التي قدمتها وفرضتها النظريات الأدبية مثل الماركسية والشكلانية، وقدم بديلا لها يتمثل في التوجه

---

(1) عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص 117.

(2) عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثـة، ص 161.

نحو جماليات التلقي ودعم العلاقة بين النص والقارئ، وبين الأعمال الماضية والحاضرة.

إلا أن هذا الموقف السلبي اتجاه الماركسية والشكلانية لم يمنع " ياوس " من الاعتراف بمزايا الاتجاهين، إذ يعترف أن الماركسية « ليست نظاما عقديا[...]أحادي الاتجاه، [...] ومن جهة أخرى نسب ياوس إلى الشكلانيين الفضل في اصطناع الإدراك الحسي الجمالي بوصفه أداة نظرية في سبر أغوار الأعمال الأدبية»(1)

وبذلك سعى ياوس إلى تلبية المطلب الماركسي في الوسائط التاريخية عن طريق وضعه الأدب في السياق الأوسع للأحداث، كما أنه احتفظ بالمنجزات الشكلانية عن طريق إحلاله الذات المدركة في المركز من اهتماماته، وعلى هذا النحو اتحد التاريخ وعلم الجمال» (2).

فـ"ياوس" يتوسم من دعوته إلى تجديد تاريخ الأدب الوصول إلى معنى جديد للأدب، بوصفه حلقة وصل بين الماضي والحاضر، في حين يحتل التاريخ الأدبي مكان الصدارة في الدراسات الأدبية، لأنه يعيننا على فهم النصوص والمعاني السابقة بوصفها جزءا من الممارسات والدراسات الراهنة.

وقد جسد "ياوس" هذه الأفكار النظرية في مجموعة من الخطوات الإجرائية، نذكر منها :

---

(1) روبرت هولب : نظرية التلقي - مقدمة نقدية -، ص 102 .

(2) المرجع نفسه : ص103.

أ/ أفق الانتظار Horizon D attente:

أخذ ياوس مفهوم « الأفق» من "غدامير" وركب مفهومه « أفق الانتظار» بالاعتماد على مفهوم "**خيبة الانتظار**" عند "كارل بوبر" فوجد في « إعادة طرح اقتراح "غدامير" يتناسب مع سعيه في فهم الأدب وإدراجه في الصيرورة التاريخية ويتناسب كذلك مع طموحه في تقويض فكرة « النص المغلق» التي تبنتها المنهجية البنيوية وسنرى أن "ياوس" يحاول أن يفهم "تاريخ الأدب " و" الخبرة الجمالية" وبناء المعنى من خلال مفهومه الأساس الذي أطلق عليه " أفق الانتظار " وهو مفهوم يتقدم به "ياوس" للإشارة إلى أهمية تجربة "المتلقي" في تدوين الأدب وفهم وظيفته وتشكيل معناه » ⁽¹⁾ .

يهدف " ياوس " من خلال هذا المفهوم الإجرائي إلى قياس التطور الأدبي ضمن السلسلة التاريخية، للإشارة إلى أهمية تجربة المتلقي في تدوين تطور الأدب وفهم وظيفته، ويتجلى أفق الانتظار في الخبرة المعرفية المسبقة من ميول واعتقادات وأفكار يحملها القارئ ويلم بها؛ ذلك أن مواجهته لكل عمل جديد تدعوه إلى استحضار جملة من المعارف والأعمال السابقة المنتمية للجنس نفسه؛ حيث أن « كل عمل أدبي جديد يذكره بأعمال من جنسه سبق له أن قرأها ويجعله في استعداد ذهني ونفسي خاص لاستقباله ويخلق توقعا معينا» ⁽²⁾،خاصة أن الأثر الأدبي يتجه إلى مثقف مدرك تَعود على التعامل مع الآثار الجمالية وتكيف مع التقاليد التعبيرية فيها.

وبذلك يكون القارئ بين أفقين « أفق أسسته النصوص السابقة وركزت فيه على جملة من القيم والمعطيات،وهو الأفق الذي يحاوره النص الجديد، ويقيم معه لعبته،

⁽¹⁾ ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 136، 137.

⁽²⁾ محمد بلوحي: جمالية التلقي عند مدرسة كونستانس الألمانية (جهود ياوس وآيزر)، ص 82.

فيعرضه إلى زعزعة وتحوير وتبديل وإثراء، فتنتقل الذات القارئة من حال إلى أخرى وهي تتهذب وتكتسب أفقا جديدا يلائم وضعها الحالي» (1).

والتقاء الأفقين يساعد على عملية التواصل الأدبي وتطور الظاهرة الأدبية؛ إذ تمثل عملية " كسر الأفق" أو " تجاوز الأفق " عنصرا هاما في إعادة تشكيل أفق جديد؛ حيث يعمل القارئ بعد تجاوزه واستبعاده للمعايير السابقة على بناء وتأسيس آفاق جديدة يتم من خلالها تطور التاريخ الأدبي جراء سلسلة التلقيات والتأويلات المتراكمة عبر التاريخ بهدف الوصول إلى المعنى الناتج عن قارئ حذق، يملك دراية وكفاية معرفية ترسبت نتيجة خبراته.

بهذا التصور يشكل " **أفق الانتظار**" عند " ياوس " ذلك الفضاء « الذي تتم من خلاله عملية بناء المعنى ورسم الخطوات المركزية للتحليل ودور القارئ في إنتاج المعنى عن طريق التأويل الأدبي الذي هو محور اللذة ورواقها لدى جمالية التلقي إذا ما كان الوسيط اللساني هو محور اللذة ورواقها عند البنائيين»(2).

فاصطدام القارئ برموز وشفرات النص المبهمة يثير فيه فضول البحث عن معناها الحقيقي، خاصة أنها تفتح أمامه باب التأويل وتعدد المعنى على مصراعيه، مما يحدث لديه نوعا من الاستفزاز والدهشة والإعجاب يكون مصدر لذة ومتعة جمالية لديه فيما بعد.

بناء على ذلك كان طرح ياوس يتأسس على رفض إرجاع تطور العمل الأدبي إلى إرادة المؤلف، بل إن قضية تطور الأنواع الأدبية تخضع لمؤثر كبير وهو المتلقي

---

(1) حبيب مونسي: القراءة والحداثة (مقاربة الكائن و الممكن في القراءة العربية) منشورات إتحاد الكتاب، سـ ـوريا، ط1، 2000، ص 277.

(2) بشرى موسى صالح: نظرية التلقي - أصول وتطبيقات-، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2001، ص 45.

الذي يطرح باستمرار أسئلة متجددة على العمل الأدبي، وقد بين "ياوس" من خلال هذا المفهوم- أفق الانتظار- الحاجة الضرورية إلى تاريخ أدبي يستثمر رغبته في البرهنة على أهمية التلقي في فهم الأدب والتاريخ له (1).

وبذلك يتضح البعد التاريخي والجمالي لهذا المفهوم الذي ينتج جراء حوار أصيل بين المتلقي والنص.

وهو بذلك يشير إلى أن " أفق التوقع " يتضمن ثلاثة مبادئ أساسية:

1/ التجربة المسبقة التي اكتسبها الجمهور عن الجنس الذي ينتمي إليه النص.

2/ شكل الأعمال السابقة وموضوعاته التي يفترض معرفتها.

3/ التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية(اليومية) أي التعارض بين العالم التخيلي والواقع اليومي(2).

غير أن " روبرت هولب " يرى أن " ياوس " لم يستعمل المصطلح استعمالا دقيقا، ولعل استعمال " ياوس" للمصطلح ضمن جملة من الألفاظ والعبارات المرتبة مثل أفق التجربة وأفق تجربة الحياة، وبنية الأفق[...] زاد من تعقيد المصطلح وإبهامه وقد ظلت العلاقة بين هذه الاستخدامات المختلفة تعاني من الإبهام ما تعانيه مقولة « الأفق » ذاتها إلا أن "ياوس" قد اعتمد على الإدراك العام لدى القارئ في فهم مصطلحه (3).

---

(1) ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 138.

(2) بشرى موسى صالح : نظرية التلقي – أصول وتطبيقات -، ص 46.

(3) روبرت هولب : نظرية التلقي، مقدمة نقدية، ص 105.

ب- المسافة الجمالية La distance esthétique :

يرتبط هذا المفهوم بـ " **أفق الانتظار** "؛ إذ يتشكل باكتساب القارئ لأفق جديد ناتج عن اصطدامه ومواجهته للنص؛ بحيث« ينتهك استجابته – النص – الرتيبة ويخترق معاييره الفنية و يعارضها »(1)، ومن ثَم يشير هذا المصطلح إلى « ذلك البعد القائم بين ظهور الأثر الأدبي نفسه وبين أفق انتظاره ، وإنه ليمكن الحصول على هذه المسافة من استقراء ردود أفعال القراء على الأثر، أي من تلك الأحكام التي يطلقونها عليه» (2).

وهنا تعلو الآثار الأدبية المخيبة لانتظار الجمهور على الأعمال المرضية لآفاقه، فهي أثار عادية مستهلكة تكتفي بمسايرة النماذج القديمة التي تعود عليها القراء في حين يسعى القارئ إلى البحث عن الآثار الجديدة المدهشة المستفزة للجمهور والداعية إلى بناء أفق جديد عن طريق وعي جديد للقارئ.

ومن ثم يمكن « قياس المسافة الجمالية باستقراء ردود أفعال القراء على الأثر ومعرفة حدود التغيير الذي حصل على مستوى آفاقهم من خلال تلمس التحولات التي تعتري تجاربهم بفعل التعارض الحاصل » (3).

ومن خلال ما تقدم لا ينفصل هذا المفهوم الإجرائي عن أفق التوقع والذي عبر عنه "ياوس" بـ « تغير الأفق»، أو بناء الأفق الجديد، والذي يتشكل باكتساب القارئ لوعي جديد، « وفي هذه الوضعية تكون العلاقة بين القارئ والعمل الأدبي قائمة على

---

(1) محمد بلوحي : جمالية التلقي عند مدرسة كونستانس الألمانية (جهود ياوس وآيزر)، ص83 .

(2) حسين الواد: من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل، مجلة فصول، الأسلوبية 1، مصر 1984، ص 77.

(3) محمد بلوحي: جمالية التلقي عند مدرسة كونستانس الألمانية (جهود ياوس وآيزر)، ص 83.

الانسجام، ومن ثم فإن جمالية النص تتحدد بألا ينسجم أفقه مع أفق القارئ بحيث ينتهك استجابته الرتيبة ويخترق معاييره الفنية ويعارضها» (1).

فالاستجابة الناتجة عن المتلقي هي مصدر معيار الحكم على قيمة العمل الأدبي، خاصة أن العلاقة بين العمل والجمهور هي المحددة للدرجة الفنية للعمل، وبهذا تبرز الخصوصية الجمالية لهذا المصطلح التي تقاس شدتها بدرجة الخرق والخروج عن السائد، مما يثير إشباع جمهور القراء.

ج- المتعة الجمالية La jouissance esthétique

رفض " ياوس " المبادئ التي قامت عليها النظرية الجمالية عند " تيودور أدورنو" وعدها نموذجا لنظرية سلبية في الفن، لأنها ترفض وتنفي أن يكون للفن وظيفة اجتماعية ايجابية، وبالتالي« فهي تقصي المجتمع وتُلغى الدور التقدمي للآداب والفني في المجتمعات، وهكذا لا يكون الفن أصيلا إلا إذا قطع صلته باللغة و بالصور العادية»(2)، ومن البديهي أن يعارض "ياوس" هذا الاتجاه أو التصور، خصوصا أنه يفصل بين الفن والمتعة.

ضف إلى ذلك أن هذه النظرية تميل إلى الترويج لمفهوم طليعي نخبوي للفن من خلال تثبيتها لقيمة الوظيفة، غير التوصيلية للثقافة الأصيلة، فالفن الذي يؤكد في إصرار استقلاله لذاته في مواجهة ثقافة تنزع منزعا ماديا، والذي يصبح« مشروعا للممارسة الاجتماعية، باستقلاله عن الممارسة والذي يقطع روابطه باللغة

---

(1) المرجع السابق: ص 83.

(2) المرجع نفسه ، ص 84.

وبالصور"العادية" هذا الفن هو وحده الذي يستطيع، وفقا لما يراه "أدورنو" أن يكون فنا أصيلا بحق » (1).

كما يذهب" ياوس" إلى أن نظرية "أدورنو" في الفن تتحاشى مواجهة الوظيفة الأولية للفن عبر العصور، فهي غير قادرة على إدراك القيمة الفنية لحشد كبير من الأعمال الأدبية التي تمتد من ملاحم العصور الوسطى البطولية إلى كلاسيكيات الآداب- الايجابي- وبذلك انتهت فلسفة "أدورنو" إلى التبشير بنزعة تطهيرية نخبوية تقطع صلة الفن على نحو فعال بأي دور سوى الدور التشكيلي غير المباشر إلى أبعد حد (2).

وبذلك فأول ما يعارض به "ياوس" " جماليات السلبية " "التجربة الجمالية"، وقد كان طموح ياوس يتجه إلى إعادة المكانة الصحيحة لهذا المفهوم بعدما أهملت من طرف العديد من النقاد والمدارس، على أن نظرية القرن العشرين لم تغفل كلية مشكلة المتعة والفن، فـ"رولان بارت" من أهم من اهتموا بهذا المفهوم من خلال كتابه« لذة النص»، بل شكلت لديه عنصرا هاما وأساسيا أثار وأطال فيه الحديث، ونص اللذة لديه « هو النص الذي يرضى فيملأ فيهب الغبطة، إنه النص الذي ينحدر من الثقافة، فلا يحدث قطيعة معها ويرتبط بممارسة مريحة للقراءة، أما نص المتعة فهو الذي يجعل من الضياع حالة، وهو الذي يحيل الراحة رهقا ولعله يكون مبعثا لنوع من الملل؛ فينسف بذلك الأسس النفسية للقارئ نسفا، ثم يأتي إلى قوة أذواقه، وقيمه،وذكرياته، فيجعلها هباء منثور وانه ليظل به كذلك، حتى تصبح باللغة أزمة » (3) .

---

(1) روبرت هولب: نظرية التلقي- مقدمة نقية -، ص 119.

(2) المرجع نفسه:ص 120.

(3) رولان بارت : لذة النص، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1،ص 39،38.

وعلى الرغم من هذه العلاقة المتينة التي يبنيها "بارت" على عنصر اللذة إلا أن "ياوس" يعارضه، نتيجة التزامه بنوع من جماليات السلبية كما يرى أن تقسيمه للتجربة الجمالية إلى متعة وبهجة يعني بها الجمالية الإيجابية والسلبية يعيد طرح الموقف المزدوج من الفن الذي شغل النقد منذ "أفلاطون"، ويؤكد "ياوس" بصورة قاطعة أن كتاب "بارت" لا يدعم إلا متعة العالم أو الباحث (1) .

ويقرر بذلك "ياوس" أن المتعة تشتمل على لحظتين: في اللحظة الأولى التي تلائم المتعة إجمالا يحدث استسلام مباشر من الذات إلى الموضوع، أما اللحظة الثانية التي تخص المتعة الجمالية فتشتمل على اتخاذ موقع يحصر وجود الموضوع بين معقوفين ويجعله من ثم موضوعا جماليا (2) .

وبهذا التصور تبلور مفهوم التجربة الجمالية لدى "ياوس" من خلال المقولات الثلاث: فعل الإبداع، الحس الجمالي، التطهير(3):

أ- **فعل الإبداع** Poiesis: إذا تفحصنا مقولة " فعل الإبداع " ينكشف لنا أن التجربة الجمالية منتجة؛ وبذلك فالمتعة تنطلق من القارئ ذاته؛ لأنها تصبح إفرازا لقدراته الإبداعية، ووفق هذا المنطلق يسمو الإبداع على المحاكاة، ويتحول من وظيفة للفنان إلى وظيفة للمتلقي، بل إن ما رسخ هذا الواقع ارتباط الفن بالغموض؛ حيث يعمل القارئ على تحديد معناه من منطلق التلقي.

---

(1) روبرت هولب : نظرية التلقي- مقدمة نقدية -، ص 124.

(2) المرجع نفسه: ص 124 ، 125 .

(3) محمد بلوحي: جمالية التلقي عند مدرسة كونستانس الألمانية (جهود ياوس وآيزر)، ص 84.

ب- **الحس الجمالي** **Aisthesis**: ويميز " ياوس " بين نوعين من الحس الجمالي في التجربة الإبداعية الحديثة :

1- النوع الأول : يقوم بوظيفة لغوية نقدية، ويمثله "فلوبير" و "بول فاليري" و " بكيت" و"روب جرييه"، ومن ملامحه تحطيم كل ما يتعلق بالحس الجمالي أو وضعه موضع تساؤل مما يفشل التجربة الجمالية.

2- النوع الثاني : له وظيفة كونية ويمثله " بودلير" و" بروست"؛ لأنهما يعيدان للفن دوره المعرفي، وللمجتمع تجاربه الخاصة .

ج- **التطهير** **Catharsis**: تنشأ مقولة " التطهير " من خلال التوحد الجمالي وعلى وجه التحديد التفاعل بين القارئ والبطل؛ فهو لا يلغي المفهوم القديم، الذي يركز على صلة الواصلة بين الفن والمتلقي، معنى هذا أنه يجعله أكثر تحديدا، لهذا اهتم " ياوس " بأشكال التوحد مع البطل، وقد أطلق الناقد " صلاح فضل " على هذا المصطلح " فكرة التماهي "؛ إذ تقوم هذه الفكرة على وجود فرد أو جمهور يضع نفسه في موضع الشخصية الفنية من وجهة النقاد، وتعني تحولا ثابتا في أنا شخص معين من منظور التحليل النفسي. (1)

من هنا فالمتعة الجمالية هي فعل إنتاج الخبرة الجمالية ،إنها شعور ينتاب المتلقي وهو يقرأ، يشاهد، يسمع من خلال تجاربه الجمالية وغير الجمالية، ومن ثم فإنها تعد من إحدى الاستراتيجيات الأساسية لفعل التلقي نظرا للدور الذي تلعبه في عمليات الإدراك والتفسير، إنها تنقل الجميل من مصدره الأصلي عبر التلقي إلى مصدر أصلي آخر، « إنها تضمن فعلا تواصليا، جماليا عبر الزمن، مما يحافظ على حياة الأعمال الأدبية ويجعلها قابلة للقراءة والتأمل عبر العصور، هذا إذا تجاوزنا تزمت الفلاسفة

---

(1) المرجع السابق: ص 84.

والنقاد الذين يفسرون المتعة الجمالية بالنفعية المادية أو بالشهوانيات الحسية كما فعلت الإيديولوجيات البورجوازية والسيكولوجية ونفحات " رولان بارت " الجنسية » (1).

نستنتج من خلال ما تقدم أن ياوس يسعى إلى تجديد تاريخ الأدب، بالاعتماد على تاريخ التلقي؛ فالقارئ /المتلقي هو الذي يمنح الواقعة الأدبية قيمتها بالنظر إلى سلسلة الاستقبالات السابقة .

---

(1) إيناس عياط: إستراتيجية التلقي الأدبي في الفكر العربي المعاصر، ص 341.

2/فولفغانغ آيزر*: Wolfgang Isere

اهتم "آيزر" مع "ياوس" بإعادة تشكيل النظرية الأدبية عن طريق صرف النظر عن المؤلف و النص، والتركيز على القارئ محور العملية الإبداعية، و قد شكلت هذه الخطوة نقلة نوعية في تاريخ النقد الأدبي إلا أن 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 التركيز 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 أن تناقضات النص تجعل أي بحث عن بنية منسجمة لدى المؤلف بحثا وهميا » (2).

---

*فولفغانغ ايزر: ولد سنة 1926 بألمانيا، درس اللغة الانجليزية واللغة الألمانية والفلسفة، اشتغل بالتدريس في عدة جامعات داخل ألمانيا وخارجها، منها :" كونستانس "، " كاليفورنيا " ، " كلاسكو" ، " كولوني "، وهو عضو بأكاديمية " هيدلبورغ " للفنون والعلوم وبالجمعية الإنجليزية للأدب المقارن، وعضو بالأكاديمية الأوربية، وهو مؤسس للجنة وحدة البحث المسماة بـ" الشعرية والهرمينوطيقا "،ورئيس اللجنة المخططة لجامعة " كونستانس "، له عدة مؤلفات في النقد منها " القارئ الضمني "، " فعل القراءة "، " التوقع "، فولفغانغ أيزر :فعل القراءة، ترجمة حميد لحميداني، الجلالي الكدية : ص09

(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.

و بذلك ركز على دور القـارئ انطلاقا من قضيتين:

تطور النوع الأدبي، وبناء المعنى بوصفه أثرا يمكن ممارسته، وليس موضوعا يمكن تحديده (1)، خاصة أن أول اهتمامه منذ بداية تواصل البحث عن كيفية أن يكون للنص معنى لدى القـارئ و الظروف المحيطة بتكونه، مستمدا قواعده الأساسية من المنهج الفينومينولوجي متجاوزا في الوقت نفسه المعنى الكلاسيكي للتفسير، حيث يرى أن" الفينومينولوجية " صبت اهتمـامهـا في دراسة العمل الأدبي، و أكدت على أنه «لا يجب أن نصب اهتمامنـا على النص الأدبي فقط بل أيضا بمعيار مساو بالأفعال المتضمنة داخل الاستجابة الجمالية لهذا النص » (2).

ليس للنص وجود حقيقي إلا بعد حدوث تأثير و تفاعل بينه و بين القارئ؛ فالقـارئ هو مبدع ثـاني 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 » (3).

حاول" آيزر" أن يعطي للقـارئ سلطة تمنح النص سمة التوافق أو التلاؤم « فوجد أن التوافق ليس معطى نصيا وانم هو بنية من بنيات الفهم التي يمتلكها القارئ ويبنيها لأنه مقصود لذاته بقصد تحقيق الاستجابة والتفاعل النصي الجمالي » (4).

دون إهماله أو إبعاده لدور المؤلف « ولذا فالتركيز على تقنية الكاتب وحدها أو على نفسية القارئ وحدها لن يفيدنا الشيء الكثير في عملية القراءة نفسهـا، وهذا لا

---

(1) عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص 124.

(2) سامي إسماعيل: جماليات التلقي، ص111 .

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

(4) بشرى موسى صالح: نظرية التلقي– أصول وتطبيقات -، ص 49.

ينفي الأهمية الحيوية لكل من القطبين بل كل ما في الأمر أننا إذا أهملنا العلاقة بينهما سنكون قد أهملنا العمل الفعلي كذلك، و رغم استعمالاته» (1).

و إضافة إلى دور النص الذي يمثل نقطة الربط بين المبدع الأول – المؤلف- و المبدع 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» (2).

"و تصور "آيزر" لهذا النص مستوحى من فلسفة " انجاردن" " الفينومينولوجية"، التي ترى أن النص مجموعة من المظاهر الخطاطية تحتاج إلى قارئ فعال يقوم بتحقيقها و تجسيدها، مما يؤكد على ضرورة اندماج الذات و الموضوع لتحقيق التفاعل المطلوب . فالعمل الأدبي يقتصر على النص كموضوع ، و لا على القارئ كذات، و لكنه شملهما مجتمعين.

و ترتيبا على هذا يرسم "آيزر" الحدود بين ثلاثة ميادين، أما الميدان الأول فيشتمل على النص بما هو وجود بالقوة للسماح بإنتاج المعنى و استغلاله، و هو 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 و متلاحم أهمية قصوى،و أخيرا فإنه يلتفت إلى بنية الأدب الإبلاغية، لكي يتفحص الشروط التي تسمح بقيام التفاعل بين النص و القارئ و تحكمه، و كان "آيزر" يأمل بالنظر في هذه المناطق

---

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

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

الثلاث في أن يوضح لا كيف يتم إنتاج المعنى فحسب بل للآثار التي يحدثها الأدب كذلك في القارئ .

و بهدف توضيح مدى ارتباط القارئ بالعالم الداخلي للنص، و على المرجعيات التي يخلقها النص و يسهم المتلقي في بنائها عبر تمثله للمعنى، يقدم لنا "آيزر" مجموعة من الآليات الإجرائية التي تصف عملية التفاعل بين النص و المعنى، ثم كيفية بناء المعنى و تجلي الموضوع الجمالي في وعي القارئ، لعل من أهمها القارئ الضمني .

1/القارئ الضمني:Lecteur implicite

أفرد "آيزر" لهذا المفهوم كتابا سماه بـ (القارئ الضمني)، و حاول أن يحدده بطريقة مغايرة عن التحديدات الأخرى التي وضعت للقارئ (1).

و قد جاء هذا المصطلح كرد فعل على "انجاردن" الذي يرى أن الفاعلية القرائية ذات اتجاه واحد ينبع من النص، و يتجه إلى القارئ، أما "آيزر" فيرى أن القراءة هي عملية جدلية تبادلية مستمرة ذات اتجاهين من القارئ إلى النص، و من النص إلى القارئ.

و يصف آيزر من خلال هذا القارئ التفاعل بين النص و القارئ، و كيفية بناء المعنى عن طريق ارتباطه بالعالم الداخلي للنص، و محاولا التمييز بينه – القارئ الضمني- و مجموع التصنيفات 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 إنما هو نوع من التوجه الضمني يشكل ركيزة العملية التواصلية.

---

(1) محمد بلوحي : جمالية التلقي عند مدرسة كونستانس الألمانية (جهود ياوس وآيزر)، ص85.

إذن فمفهوم القارئ الضمني هو بنية نصية تتوقع حضور متلق دون أن تحدده بالضرورة. إن هذا المفهوم يضع بنية مسبقة للدور الذي ينبغي أن يتبناه كل متلق على حدا، و يصح هذا حتى عندما تبدو النصوص و كأنها تتعمد تجاهل متلقيها الممكن، و إنها تقصيه بفعالية، و هكذا يعين مفهوم القارئ الضمني شبكة من البنيات التي تستدعي تجاوبا يلزم القارئ فهم النص.

إنه مجسد كل الاستعدادات المسبقة الضرورية بالنسبة للعمل الأدبي، بهدف ممارسة تأثيره، و هي « استعدادات مسبقة ليست مرسومة من طرف الواقع الخارجي و التجريبي بل من طرف النص ذاته »(1)، ذلك أنه – كما ذكرنا سابقا – قارئ افتراضي ينتظر قارئا حقيقيا يجسد من خلال عملية القراءة الفعلية .

ومن ثم يمكن أن نميز بين القارئ الفعلي الذي يمسك النص بين يديه، و يقرأه قراءة فعلية، والقارئ الضمني الذي ينشئه النص(2)؛ حيث يحدث التفاعل بين القارئ والنص .

بهذا التصور حاول آيزر أن يجعل من القارئ الضمني وسيلة ربط بين النص و فعل القراءة ،عن طريق خاصية التفاعل التي تسير من النص إلى القارئ و من القارئ إلى النص، كما استطاع أن يميز هذا القارئ عن بقية القراء النمطيين، بإنشائه في أحضان النص و يهيأ الظروف و الشروط المناسبة لوجود متلق نشط ، و هنا تكمن بؤرة الاختلاف التي سعى "آيزر" إلى تحقيقها في صنعه لقارئ مخالف لبقية القراء النمطيين كما ذكرنا سابقا.

---

(1) فلفغانغ آيزر: فعل القراءة، ترجمة حميد لحمداني، الجيلالي الكدية، مكتبة المناهل، المغرب، 1989، ص30.

(2) محمد بلوحي: جمالية التلقي عند مدرسة كونستانس الألمانية (جهود ياوس وآيزر)، ص85.

و فيما يأتي توضيح لأنماط القراء التي قدمها "آيزر"(1):

1)القارئ المثالي Lecteur ideal : هو قارئ له قدرة مثالية على فهم النص لامتلاكه لرصيد ثقافي و قدرات أدبية، و ينبغي على " القارئ المثالي " أن يكون له سن مطابق لسن المؤلف، و أن يشاطر المؤلفين المقاصد المتضمنة في عملية لقائه مع نصوصهم، و إذا كان هذا ممكنا فسيكون التواصل زائدا تماما؛ لأن المرء لا يبلغ إلى ذلك الشيء الذي لم يسبق أن تقاسمه المرسل و المتلقي.

و" القارئ المثالي " كائن تخييلي خالص لا أساس له في الواقع و هذا الأمر بالذات هو ما يجعله مفيدا جدا، إذ بوصفه كائنا تخييليا يستطيع سد الثغرات التي تظهر باستمرار في أي تحليل للتأثيرات و التجاوبات الأدبية و يمكن إعطاؤه صفات متنوعة تبعا لنوعية المشكل الذي سيستدعي للمساعدة في حله .

2)القارئ المخبر:ينطبق هذا المفهوم على مفهوم "فيش" للقارئ المخبر الذي يهتم بوصف معالجة النص من طرف القارئ.

3)القارئ المقصود Lecteur vise **:**يشرع "وولف" من خلال مفهومه عن القارئ المقصود، في إعادة بناء فكرة القارئ الذي يقصده المؤلف .

و القارئ المقصود لا يمكن أن يجسد فحسب مفاهيم و تقاليد الجمهور المعاصر بل أيضا رغبة المؤلف، سواء في الارتباط بهذه المفاهيم أو الاشتغال عليها، أحيانا يصفها فقط، و أحيانا يعمل وفقها

---

(1) فلفغانغ آيزر : فعل القراءة، ص28،22.

2)الفجوات Blancs: إذا كـان "انجاردن" قد أثار مفهوم "الفجوات " انطلاقا من بنية "المبهم " فإن" آيزر" و من خلال مقالته بنية الجـاذبية يبدو انشغـاله ببنية الفراغ و إن لم يحدد مفهوما دقيقا لهـا، بل يظهر أن الفجوة ترتبط أكثر بعملية الاتصـال لذلك أكد "نورثروب فراي" أنها لدى "آيزر" تعني عدم التوافق بين النص و القارئ، و هي التي تحقق الاتصـال في عملية القراءة، لأن بموجب ذلك يعمل القـارئ على تنظيم أجزاء مختلفة لينتج الموضوع الجمالي (1).

و كلما 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 .

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

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

2)أن النص بقدر مـا يمضي من وظيفته التعليمية إلى وظيفته الجمـالية فإنه يترك للقـارئ إمكـانية المبادرة التأويلية (2) .

و ما يمنح العمل طـابعـا جماليـا حقيقيـا مواقع اللاتحديد أو الفراغـات التي تسمح بتجسيد فعل التحقق في العمل(3).

---

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

(2) مليكة دحامنية: القارئ وتجربة النص، ،ص 135،136.

(3) عبد الرحمن تبرماسين وآخرون: نظرية القراءة المفهوم والإجراء، ص45.

لأن هذه المواقع على رأي "آيزر" تعمل على دفع القـارئ في مشـاركة وتحريك النص، ممـا يسـاعد على قيـام علاقة حوارية بين النص و القارئ.

وعلى هذا يرى " آيزر" أن وجود " الفراغـات " و بروزها يعزز من درجـات الاتصـال مع النص الأدبي؛ « حيث يرى أن الفراغ يعمل كشرط ابتدائي للاتصـال. و تستغل النصوص الأدبية طرقهـا المختلفة بقصديـات مختلفة»(1).

3 / الرصيد والإستراتيجيات النصية :

و يعتبر "آيزر" "الرصيـد" المنطقة المألـوفة التي يتم فيها التقاء النص والقـارئ، بهدف الوصـول إلى التفـاعل و التواصل،على أنه إذا كـان الرصيد مألوفـا على الإجمـال فـان النص قد لا يحقق الوظيفة المنوطة إليه في توصيل شيء جديد إلى القـارئ، و على هذا يكتسب الرصيد في نموذج "آيزر" وظيفـة ثنـائية، فهو يعيد صيـاغة المخطط المألوف من أجل تشكيل خلفية لعملية الاتصـال، وهو يقدم إطارا عامـا يمكن من خلاله تنظيم رسالة النص أو معناه (2).

و الرصيد بهذا التصور يحيل القـارئ إلى جميع السياقات الخـارجية الموجودة بداخل النص، ليعمل على ملأ البنى التخطيطية المبتورة في النص، ومن ثم تجسيده النص و تحقيقه، و يسمي "آيزر" تلك التخطيطات البيانية المساعدة على تجسيد وتخطيط النص الاستراتيجيات.

وهو يعني بها مجموعة البنيـات التي تكمن وراء تقنيـات النص السطحية، التي تتيح لهـا أن تحدث تأثيرا، و تكمن وظيفتهـا الأسـاسية في جعل المألوف

---

(1) سامي إسماعيل: جماليات التلقي، ص189.

(2) روبرت هولب: نظرية التلقي، مقدمة نقدية، ص139،140.

غريبا(1)؛ بمعنى البحث والكشف عن العناصر الجديدة وغير المتوقعة في النص؛ فهي توجيهات عملياتية تقدم للقارئ سلسلة من الإمكانيات التأليفية التي ينبغي على فعل القراءة أن يعتمد عليها (2).

و يحدد "آيزر" بنيتين مهيمنتين لتحديد وظيفة الإستراتيجية (3) .

أ- الصدارة والخلفية: و تشير هذه الثنائية إلى العلاقة التي تسمح لعناصر معينة بأن تبقى في الخارج، في حين ترتد العناصر الأخرى إلى السياق العام.

ب- الموضوع والأفق:و يرتبطان بالاختيار والانتقاء الذي يرتكز على المنظورات المتعددة لنص ما (4)؛ مما يعطي الطابع الجمالي للنص لأن القارئ هو الذي يبنيه بواسطة جملة الرؤى هذه المتكافئة (5).

و يفرق "آيزر" هنا بين مجموع الرؤى الداخلية للنص،و بين الرؤية العامة للنص التي يحملها حول المرجع، فالرؤى الداخلية تقوم ببناء نظام عناصر النص، أي أنها الإطار الذي يعدل هذا النظام، و ما دامت رؤى النص المختلفة تصدر عن وجهة

---

(1) المرجع السابق: ص142.

(2) فيرناند هالين وآخرون: بحوث في القراءة والتلقي، ترجمة محمد خير البقاعي، ص40 .

(3)المرجع نفسه: ص141،142.

(4) محمد بلوحي: جمالية التلقي عند مدرسة كونستانس الألمانية (جهود ياوس وآيزر)، ص 87.

(5) إيناس عياط: إستراتيجية التلقي الأدبي في الفكر العربي المعاصر، ص390.

نظر مختلفة فإنه يجب أن يتم الربط بين هذه الرؤى ، حيث تتناغم هذه الرؤى أثناء عملية القراءة، فتبرز جدلية الموضوع و الأفق على حد تعبير"آيزر" (1).

و بهذا التصور تكون القراءة عملية نقل لهذه الرؤى، بل هي تشكيل لهذه الرؤى، و من ثم يبرز دور القارئ في تشكيل وحدة النص و الموضوع الجمالي، انطلاقا من ربطه بين جميع زوايا العملية الإبداعية "الرؤى"، "النصية"، "القارئ"، "الكاتب" وصولا إلى التفاعل الايجابي.

وعلى هذا الأساس تقوم الاستراتيجيات بتوفير شروط التفاعل بين القارئ

و النص، و يقتصر نجاح هذه العملية التواصلية على مدى مساهمة النص في ارتباطه بذهن و وعي القارئ، و تنشيط ملكاته الإدراكية، و من ثم قدرة القارئ على بناء مرجعيات النص الخاصة من خلال تمثله للمعنى لتحقيقها و تجسيدها أثناء عملية القراءة؛ فالرصيد يكتسب قوة التأثير كلما أعيد تنظيمه في إطار النظام السائد ببعديه الاجتماعي و الأدبي، و في الوقت نفسه هو إقرار بأن النص امتداد لما عند القارئ من حقيقة و رصيد (2) .

4)وجهة النظر الجوالة: حظي هذا المفهوم باهتمام كبير عند "آيزر" باعتباره نقطة التقاء بين النص و القارئ عن طريق فعل القراءة، حيث تسمح وجهة النظر الجوالة للقارئ بالتجول في خبايا و دهاليز النص « كاشفا بذلك كثرة المنظورات التي يترابط بعضها مع بعض و التي تعدل كلما حدث انتقال من واحد منها إلى الآخر» (3) .

---

(1) المرجع السابق: ص390.

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

(3) روبرت هولب: نظرية التلقي، مقدمة نقدية، ص143،144.

و يستعين "آيزر" خلال شرحه لرحلة القارئ في زوايا النص بمفهومين أساسيين من ظاهراتية "هوسرل" هما "جدلية التوقع" و"الذاكرة"؛ « إذ يشيران إلى "التوقعات المعدلة " و " الذكريات المحولة " التي ترفد عملية القراءة بالمعلومات، فنحن عندما نقرأ نصا نمضي على نحو متصل في تقويم الأحداث وإدراكها وفقا لتوقعاتنا المستقبلية، وعلى أساس من خلفية الماضي، و لذلك فإن حدوث شيء غير متوقع من شأنه أن يجعلنا نعيد صياغة توقعاتنا وفقا لهذا الحدث و نعيد تفسير المعنى الذي نسبناه إلى ما سبق وقوعه » (1).

و بذلك يعبر "آيزر" من خلال الذاكرة على اندماج و انصهار القارئ في النص، بينما يشير مصطلح جدلية التوقع إلى لحظة انفصال و تحرر القارئ من النص« و هكذا فكل لحظة من لحظات القراءة هي جدلية ترقب و تذكر تعبر عن أفق مستقبلي هو في حالة انتظار بأن يحتل مجاله، وكذلك تعبر عن أفق ماض (يضمحل باستمرار) و قد ملئ سابقا و تَشُق وجهة النظر الجوالة طريقها عبر الأفقين معا في آن واحد، و تتركهما يندمجان معا خلفها» (2).

و خلال عملية التذكر و الترقب أو الاسترجاع و الاستباق يقوم القارئ بنشاط تفعيلي، غير أن هذا النشاط لا يقدمه النص و لا يتصوره القارئ، بل يصدر منه بتوجيه من النص، يسميه "آيزر" "التركيب السلبي"، و يتأسس هذا المصطلح بالأساس على نشاط القارئ في صنع الصورة، لأن الصورة على رأي "آيزر" « تُظهر شيئا لا يتوافق مع الواقع المعطى للأشياء التجريبية و لا يتوافق مع معنى الشيء المعروض،

---

(1) المرجع السابق: ص143.

(2)آيزر فولفغانغ: فعل القراءة، ص61.

فالصورة ما هي إلا إظهار بسيط للتجربة الحسية، على أن هذه التجربة لا تشكل سندا يرتبط بما يظهر في الصورة» (1).

و بهذا يميل "آيزر" إلى الفرق بين الكلمتين الألمانيتين: "الإدراك الحسي" و"التصور"، و الكلمة الأولى لا تستخدم إلا عندما يكون موضوع ما ماثلا للإدراك الحسي ، في حين أن الكلمة الأخرى –التصور- تفترض غياب الموضوع أو عدمه، و القراءة تستتبع التصور، لأن القارئ- بعيدا عما هو مسجل على الصفحة – لابد أن يوجد الموضوع أو يتصوره، ذلك الموضوع الذي يكون التفكير فيه على أساس من العالم الذي توحي به الجوانب المخططة في النص (2).

و المظاهر التخطيطية أو مواقع اللاتحديد تشكل عند القارئ كما نعلم موطن إثارة و تحفيز على إكمال النص و فك رموزه و شفراته، مما يعطيه تصورا خاصا.

إن التصور عند "آيزر" «ركن أساسي في الخيال الإبداعي الذي ينتج في نهاية الأمر الموضوع الجمالي و هو بطبيعة الحال لا ينجز هذا دائما بطريقة مباشرة، بل على النقيض من ذلك، يتم في معظم الأعمال غير المبتذلة إنتاج الصور ثم تراجعها مرة أخرى، حيث أنها تعدل و يعاد تشكيلها في عملية زمنية مركبة، و هكذا يتألف المعنى بوصفه النتيجة النهائية لهذه العملية، من مركب يعزى إلى مراحل مختلفة، و حيث أن الصور لا يمكن قط أن تتطابق تطابقا دقيقا، فإن المعنى لا يكون قط على وجه الدقة هو المعنى نفسه » (3).

---

(1) إيناس عياط: إستراتيجية التلقي الأدبي في الفكر العربي المعاصر، 407.

(2) روبرت هولب: نظرية التلقي - مقدمة نقدية -، ص144،145.

(3) المرجع نفسه: ص145.

من هنا تتضح العلاقة بين النص و القارئ التي تتشكل أثناء فعل القراءة، من خلال وجهة النظر الجوالة يحدث-كما ذكرنا سابقا- الالتقاء بين هذين الطرفين-النص، القارئ- فيتم بناء المعنى انطلاقا من وعي القارئ و استنادا إلى معطيات النص، مما يحقق التفاعل و الاتصال الذي ينشأ من التحام الذات بالموضوع.

بهذا المعنى لن تكون القراءة فعلا استهلاكيا بل فعل إنتاج يخترق صمت الكتابة، فيملأ الفراغات و البياض، و ينعش الحوار بين القارئ و النص (1).

نصل من خلال ما تقدم إلى أن "آيزر" في نظريته التواصلية ركز على عنصر التفاعل أو التأثير الذي يتشكل أثناء عملية القراءة، و عملية القراءة لدى "آيزر" هي العنصر الرابط بين النص والقارئ الذي يعتبرها أساس العملية التواصلية .

---

(1) محمد بلوحي: جمالية التلقي عند مدرسة كونستانس الألمانية (جهود ياوس وآيزر)، ص87.

الفصل الثاني

آليات التلقي في شعر عبد الله العشي

2/ تشكيل أفق الانتظار:

اخترقت " نظرية التلقي " مثلها مثل بقية المناهج النقدية المعاصرة، النقد العربي من بابه الواسع، ودخول " جماليات التلقي " إلى النقد العربي كمنهج نقدي ناضج ليس بحديث العهد، بل يعود إلى سنوات قليلة ماضية (سنة 1986)، سواء ما تعلق بالترجمة أو التأليف.

غير أن تطبيق هذه النظرية لا يزال إلى يومنا هذا يشكل عائقا أمام النقاد، إلا بعض الاجتهادات القليلة من قِبل الدارسين، وغالبا ما تختلط " نظرية التلقي " بعمليات مجرد القراءة دون بلوغ المأمول في التحليل.

وفي ظل هذا الاشتغال تبقى قراءتنا لأعمال الشاعر " عبد الله العشي " ضمن المحاولات البسيطة لنظرية التلقي التي تحاول أن تكون جادة وملتزمة بما تطرحه وتفرضه، من خلال رصد الجانب الجمالي للنص الأدبي المؤثر في جمهور القراء؛ فالعمل الفني عامة والأدبي خاصة على رأي- ياوس- « لا يفرض نفسه ولا يستمر في الحياة إلا من خلال جمهور ما، وعليه فإن التاريخ الأدبي هو تاريخ جماهير القراء المتعاقبة أكثر من تاريخ العمل الأدبي في حد ذاته» (1).

بناء على ذلك فقد حاولنا جمع أهم القراءات التي حظي بها النص الشعري المدروس، لنبني من خلالها أفقا خاص وننطلق منه في دراستنا، فهل يبقى القارئ مسايرا للأفق أم يصاب بالخيبة ؟.

---

(1) حسن مصطفى سحلول: نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، منشورات اتحاد الكتاب العـرب، دمـشق سوريا،ط1، 2001، ص 13.

- **أفق الانتظار:** تعرفنا فيما سبق على مصطلح "أفق الانتظار" الذي قدمه الناقد "هانز روبرت ياوس" ضمن الآليات الإجرائية لجماليات التلقي، وبينا أن القارئ يمتلك أفقين:

- أفق يتشكل من التجربة المسبقة التي اكتسبها الجمهور عن الجنس الذي ينتمي إليه النص.

- أفق جديد يحمله القارئ قد يترتب عنه إثبات توقع القارئ أو تغيره أو تعديله أو إحباطه أو خيبته.

وتمثل عملية كسر الأفق أو تجاوز الأفق عنصرا هاما في إعادة تشكيل أفق جديد؛ إذ يعمل القارئ بعد تجاوزه المعايير السابقة على بناء أفق أو آفاق جديدة، ويؤكد " ياوس " أن التقاء هذين الأفقين يساعد على عملية التواصل الأدبي وتطور الظاهرة الأدبية.

بناء على ذلك حدد " ياوس " ثلاثة أزمنة موازية لثلاثة أنواع من القراءة وهي(1):

1/ زمن التلقي الجمالي: وتوازيه القراءة الفنية المقترنة بالدهشة.

2/ زمن التأويل الارجاعي: ويتحقق عن طريق تبرير الدهشة من خلال قراءة تسعى إلى الفهم والتأويل.

3/ زمن يعيد تكوين أفق الانتظار: وهو القراءة التاريخية المتنوعة والمتعاقبة.

---

(1) إدريس بلمليح: القراءة التفاعلية، دراسات لنصوص شعرية حديثة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2000، ص12 .

أما فيما يخص " زمن التلقي الجمالي " فيتمثل في القراءات السابقة التي سننطلق منها في تحديد المعايير النقدية، زمن التأويل الإرجاعي: نحدد من خلاله القيم الجمالية التي ميزت الأعمال المدروسة، ومن ثم المعايير التي حددت قيمة الأعمال الشعرية، وأخيرا تحديد أفق الانتظار وخرقه.

أ - مقروئية أعمال عبد الله العشي:

حفلت أعمال "عبد الله العشي" بالعديد من القراءات التي سنلخصها في النقاط الآتية:

القراءة الأولى: سيميائية الخطاب الشعري في ديوان " مقام البوح " للشاعر عبد الله العشي: وهو كتاب صدر للناقدة " شادية شقروش ".

تناولت الناقدة في هذا الكتاب النقاط الآتية:

- **إستراتيجية العنونة**:

انطلقت الناقدة في دراستها للفضاء السيميائي باعتبار" مقام البوح " حكاية شعرية أو " أحبولة نصية " كونه دفقات شعرية متقاربة زمنيا حسب ما ترشد إليه التواريخ (ماي، جوان 1998)، عدا القصيدتين الأخيرتين اللتين كتبتا في (جويلية 2000).

أما في دراستها للعنوان فانطلقت من مرجعيتين، مرجعية لغوية وأخرى صوفية، وتوصلت إلى أن المعنى مبعثر على وجه النص، ينتظر قارئا يلتقط مفرداته الأولى، وينظم منها شجرة دلالية، ويعود حكمها هذا إلى " لغز البوح" المتخفي وراء العناوين الفرعية، غير أن غموض هذه العناوين وتعقيدها أدى إلى عجز الناقدة عن حل اللغز المحير، آملة في الوصول إليه من خلال العناصر القادمة من الدراسة؛ إذ تقول:

« ولعل ما ستبوح لنا به الفواتح والخواتم سيضيء لنا بعض العتبات التي ما زالت معتمة تنتظر من يفك مغاليقها» (1).

وفيما يأتي اختصار لأهم النقاط التي توصلت إليها في إستراتيجية العنونة: (2)

- تتميز العناوين بأبعاد مختلفة منها: النفسي، الفني، الأسطوري.

- مكنت هذه العناوين القارئ من الوقوف على بعض المعاني اللائذة في أصقاع الديوان.

- استطاعت أن ترسم لنا الخريطة العامة للديوان مما يسهل علينا عملية القراءة فيما بعد.

- الفواتح والخواتم النصية:

يبقى الحكم نفسه يراود الناقدة في هذا العنوان؛ إذ ترفع راية الاستسلام في فك حصانة هذه القلعة بقولها:« لا يريد الشاعر أن يبوح على الرغم من أن منطق الديوان يوحي بالبوح السري ويصر على عدم البوح ولكنه راغب فيه» (3).

غير أننا نقول: " لا تريد القصيدة أن تبوح "، على الرغم من مناشدة الشاعر لها، وما هذا إلا إعلان منه عن طقوس ولادة القصيدة الإحداثية التي أثارت جنون الشاعر المعاصر، وشكلت هاجسا يطارده ليل نهار، فقذف بالمعنى في بطن القارئ نارا حارقة.

---

(1) شادية شقروش: سيميائية الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح للشاعر عبد الله العشي، عالم الكتب الحديث، أربد، الأردن، ط1، 2010، ص 64.

(2) المرجع نفسه: ص 64.

(3) المرجع نفسه: ص 116.

وتؤكد الناقدة صعوبة الإمساك بخيط البوح في الأشعار؛ إذ تقول:« ويبقى الديوان مفتوحا على أكثر من قراءة لأن لحظة الانغلاق أوسع من أن تستوعب دهشة المتلقي وهو لا يقوى على الإمساك بالمعنى» (1).

أما فيما يخص الفواتح والخواتم النصية فهي ترى أنها مبنية على مبدأ التوتر، مما خاف شبكة مدهشة من الإشعاعات المنتشرة عبر جسر اللغة المتوهجة لتضيء ظلمة الديوان.

- **بلاغة المتن:**

تناولت الناقدة في هذا العنوان عنصري التشاكل والتناص:

أ/ التشاكل: حاولت الباحثة من خلاله القبض على دلالة " السر" الذي هيج مشاعر الشاعر وأشعل اضطراب القارئ، وقد توصلت من خلال مجموع التشاكلات إلى أن موضوع المرأة هو الطاغي على الديوان وهي آمرة/مأمورة، إضافة إلى موضوع الجنس، الكتابة، الشعر، القصيدة، الماء، ويمكن حصرها في موضوع(القصيدة، الشعر، الكتابة).

وما ذهبت إليه الناقدة هو ما صرح به الشاعر في بعض المقاطع الشعرية مثل قصيدة " أيها الشعر" حيث يقول الشاعر:

أيها الشعر تجل الآن...

هذا طيفُ مولاتك...

فافرش دربها

---

(1) المرجع السابق: ص 117.

زهرا

وعطرا[1].

ب- التناص: ركزت الناقدة في دراستها لتقنية التناص على التناص الصوفي والأسطوري، ويرجع تركيزها على هذين النوعين إلى توظيف الشاعر " عبد الله العشي " للخطاب الصوفي والأسطوري كغيره من الشعراء المعاصرين، مما يضفي على نصوصه تعقيدا وغموضا يجعل عملية القبض على المعنى صعبة جدا. إلا أن هذا لن يسمح للناقدة بإهمال الأنواع الأخرى كالتناص الأدبي والديني، هذا الأخير الذي شكل حضورا مكثفا في أعمال الشاعر، على الرغم من اعترافها في نهاية هذا المحور بامتزاج الديوان بالنصوص الدينية والتاريخية.

- الفضاء: توصلت الناقدة في هذا العنصر إلى تكامل الفضاء النصي والصوري باعتبار أن الأولَ يشكل الدلالات الظاهرية في حين يشكل الثاني الحقائق الغيبية، كما ترى أن النص تحكمه منذ البداية الثنائيات الضدية فذكرت منها السواد/ البياض؛ إذ يشكل هذا الأخير ظاهرة جمالية في الديوان.

ونصل مما تقدم إلى أن إبحار الناقدة في ديوان " مقام البوح " كان صعبا وشاقا لصعوبة الخطاب الحداثي المعاصر، وصعوبة اللغة العشية التي تستهوي إثارة القارئ وإغرائه من خلال إيقاعه في شبكة من العلاقات، أما فيما يخص طبيعة دراستها فقد فتحت للقارئ أبوابا غير محدودة من القراءات والتأويلات، مما زاد من حيرته وقلقه.

القراءة الثانية: شعرية الخطاب في ديوان" مقام البوح " لعبد الله العشي للباحث لخميسي شرفي (رسالة ماجستير- مخطوط-).

---

[1] عبد الله العشي: مقام البوح، منشورات جمعية شروق الثقافية، باتنة، 2007، (د ط)، ص 85.

يحتوي هذا البحث على ثلاثة فصول :

ف1/ شعرية اللغة.

ف2/ شعرية الصورة.

ف3/ شعرية الإيقاع.

أ/ شعرية اللغة: حاول الباحث في هذا الفصل تناول الحقول الدلالية المهيمنة على الديوان، وقد رد ثراء معجمه الشعري إلى ثراء التجربة الشعرية لصاحبه، ومن هذه الحقول: حقل المرأة، الذي أشار فيه الباحث إلى صعوبة تحديد هوية هذا الكائن ليغدو رمزا شعريا معقدا، وهدف الشاعر من إخفاء هوية هذه المرأة- في رأيه- إذاقة القارئ بعض العذاب الذي ذاقه.

يأتي بعد حقل " المرأة" حقل "الطبيعة " واللغة الصوفية بسجلاتها (الظلمة والنور، المرأة، الاتحاد، اللون).

أما العنصر الثاني من هذا الفصل فيتمثل في شعرية البنى الإفرادية، والتركيبية، والأساليب الإنشائية، والانزياح، وفي حديثه عن الانزياح الرمزي يرى أن الشاعر لم ينوع رموزه، حيث طغى رمز المرأة بتلويناتها المختلفة لصلته الوثيقة بتجربته الشعرية الصوفية، وعدم تنويعه للرموز يعود- حسب رأي الباحث- إلى وعيه العميق بأن كثرة الرموز تؤدي إلى الغموض في لغة الشعر، ولكن الشاعر وإن كثف حضور المرأة بشكل غير عادي إلا أنه حف هذا الرمز بمجموعة لا متناهية من الرموز الأخرى مثل (السر، الماء، الرحلة، البحر) وهي رموز مستمدة في أغلبها من المعجم الصوفي، مما زاد النص غموضا وتعقيدا جماليا، يستهوي القارئ ويلزمه على امتلاك أدوات إجرائية للوصول إلى البنية العميقة للنص(القارئ المثقف).

أما في حديثه عن الرمز الأسطوري فقد اكتفى بالإشارة إلى رمز واحد (الحوريات)، مما يثير تساؤل القارئ حول سبب إهماله أو تركه لبقية الرموز الأسطورية، خاصة أن الشاعر ملهم بهذا العالم وقد نهل منه حتى الثمالة.

ب- شعرية الصورة: قدم لنا الباحث ثلاثة أنواع للصورة: البلاغية، الرمزية، الحسية، وقد توصل إلى أن الصورة في ديوان مقام البوح تميزت« بحسن تصويرها وبراعة تشكيلها وبعدها عن الكلمة» (1).

كما يلاحظ حضورها القوي في الديوان، وبذلك استطاعت تحقيق فعاليتها الشعرية ولحظتها الجمالية.

ج- شعرية الإيقاع: يرى الباحث في هذا الفصل أن هدف الشاعر من تنويعه الموسيقي:

- تطوير الموسيقى الشعرية عبر قصائد الديوان لترسم ملامح المعاصرة.
- البحث عن الإيقاع الموسيقي المناسب لتجربته الشعرية.

وقد استطاع الشاعر ببراعته الإبداعية وبموهبته الجمالية تجسيد هذه الأهداف من خلال الإيقاع الخارجي والداخلي.

مما تقدم نلاحظ أن الباحث اهتم باستخراج الظواهر الفنية الجمالية أكثر من سعيه إلى استخراج الإيحاءات التي سنراها في القراءات القادمة، وهذا يرجع إلى طبيعة موضوعه (الشعرية).

---

(1) لخميسي شرفي: شعرية الخطاب في ديوان " مقام البوح " لعبد الله العشي، رسالة ماجستير (مخطوط)، إشراف رشيد رايس، جامعة الشيخ العربي التبسي، تبسة، 2009/ 2010، ص227.

القراءة الثالثة: شعرية الإيقاع في ديوان " مقام البوح " للشاعر الجزائري " عبد الله العشي " للدكتور " ناصر لوحيشي ".

اقتصرت الناقد " ناصر لوحيشي "في دراسته على الجانب الإيقاعي للديوان، في حين غض بصره عن بقية المواطن الجمالية فيه.

والتشكيل الإيقاعي الذي عرفت به أعمال " عبد الله العشي " يستحق الإشادة والاعتراف باعتباره لوحة فسيفسائية من الألوان الإيقاعية، ومن بين الظواهر الإيقاعية التي أشار إليها الناقد:

- الانبتار الإيقاعي.
- التكرار والتوازي.
- التدوير.
- التناظر الصوتي.
- استغلال العلاقات الجوارية بين الفونيمات والحروف.
- استثمار طاقات المقاطع الصوتية (المورفيمات، المدود).
- البياض والنقط.
- التبدلات الإيقاعية(التبتلات).
- استحداث أنساق إيقاعية.

وقد توصل الباحث إلى أن الشاعر استحدث بقدرته الفائقة بعض الأنساق الإيقاعية التي لم نعهدها من قبل، وهذا من باب التنوع، والشيء المثير للانتباه أن الناقد على

الرغم من اهتمامه بالإيقاع وإهماله للعناصر الأخرى كما ذكرنا سابقا إلا أنه بقدراته الدقيقة استطاع أن يتوصل إلى أن:

1/ الشاعر لم يبح بشعره للقارئ لكنه كان يبوح بسره لشعره وهو الذي كان يمتهن البوح.

2/ " مقام البوح " تجربة شعرية منفردة متميزة وتجربة نقدية لناقد متمرس، فهو يمثل نظرية كتابة القصيدة.

ووصول الناقد إلى هذه النقاط والاستنتاجات يدل على مدى غنى قراءته وتمرسه بالمجال النقدي.

القراءة الرابعة: تجربة العشق عشق الكتابة(الدكتور عبد الله العشي نموذجا) للدكتور "عبد الرحمان تبرماسين":

شكلت هذه القراءة انحرافا بارزا على مستوى الدراسات السابقة؛ إذ ابتعد الناقد عن أي آليات أو أدوات إجرائية، وارتأى ضرورة الاهتمام بالإيحاءات المنبثقة.

وقد انطلق في قراءاته من تفنيد مقولة فئة من القراء الأكاديميين الذين منحوا شعر "عبد الله العشي" سمة الشعر الغنائي الغزلي (1).

يرى الناقد أن الديوان كله مبني على فكرة واحدة هي: " العشق " وعشق الكتابة، ويتراوح هذا الموضوع بين ثلاث دلالات:

- العشق الإلهي.

---

(1) عبد الرحمان تبرماسين وآخرون: نظرية القراءة المفهوم والإجراء، منشورات مخبر وحدة التكوين والبحث في نظرية القراءة ومناهجها، مطبعة علي بن زيدون بسكرة، الجزائر، 2009، ط1، ص 120.

- العشق القولي للقصيدة.

- العشق الجسدي.

فكلمة العشق هي المفتاح السري- في نظره- للوصول إلى صلب المعنى، فلا قصيدة بدون عشق ولا كتابة خارج موضوع العشق.

وكخلاصة للقراءة توصل الناقد إلى أن الشاعر أفصح عن مبتغاه وعن مقصده وعن هدفه ولم يبق أي ظن للذهاب بعيدا عن خارج مجال الكتابة وإبداع القصيدة، فقط بقي أن نقول هكذا يولد الإبداع، وهكذا تكون لحظات المخاض وكتابة القصيدة، وأن الكتابة خارج نطاق " العشق " لا تكون كتابة، وأي عمل بلا عشق مصيره الفناء وليس الخلود، ولكي تكون حرا عليك بعشق الحرية (1).

ومن خلال ما تقدم سنحاول استنادا إلى المعايير التي حددت قيمة أعمال الشاعر الاشتغال على النقاط الآتية، باعتبارها أهم الملامح الفنية المشتركة بين مجموعة القراءات التي جمعناها:

1/ إستراتيجية العنونة.

2/ اللغة الشعرية.

3/ الموسيقى

---

(1) المرجع السابق: ص 129.

1/إستراتيجية العنونة:

يعتبر العنوان أول عتبة من عتبات النص، تربط القارئ بالنص وتساعده في الولوج إليه، بل واقتحام فضائه ثم تفكيك ألغامه المستترة، كونه « يحتل الصدارة في الفضاء النصي للعمل الأدبي، فيتمتع بأولوية التلقي» (1).

إنه الخارطة التي تفصح عن طبيعة النص وخصائصه الشكلية والضمنية خاصة أن أول ما يواجهنا من القصيدة عنوانها؛ فيعمل على جذب القارئ وإغرائه بتراكيبه المفخخة والمنمقة، باعتباره نصا مفتوحا على أكثر من قراءة، يهمس بالمعنى دون أن يبوح به، ليمارس فعل الغواية على القارئ، ويسحبه إلى عالم المغامرة.

بذلك أضحى العنوان حارسا للنص أو العتبة التي يجري على حافتها التفاوض إيذانا بدخول القارئ إلى ردهات النص أو النكوص من هناك (2).

بمعنى أن العنوان « جزء لا يتجزأ من إستراتيجية الكتابة لدى الناص لاصطياد القارئ وإشراكه في لعبة القراءة وكذلك بعد من أبعاد إستراتيجية القراءة لدى المتلقى في محاولة فهم النص وتفسيره وتأويله، ومن هنا الحاجة الملحة لتحوز« العنونة» موقعا لها في خريطة النظرية الأدبية المعاصرة، فهي لا تفتأ تضج بإشكاليتها وأسئلتها أمام عتبات القراءة النقدية» (3). وضمن هذا المسار أولى النقاد المعاصرون أهمية بالغة للعنوان، وأفردوا له علما خاصا به له آلياته ووسائله الإجرائية.

---

(1) شادية شقروش: سيميائية العنوان في مقام البوح لعبد الله العشي، محاضرات الملتقى الوطني الأول- السيمياء والنص الأدبي (7- 8 نوفمبر)،جامعة محمد خيضر، بسكرة، ص 271.

(2) خالد حسين حسين: في نظرية العنوان- مغامرات تأويلية في شؤون العتبة النصية-، دار التكوين للتأليف، سوريا، دمشق، 2007،(دط)، ص 33.

(3) المرجع نفسه، ص 15، 16.

ويعود أول تبشير باستقلالية هذا العلم إلى سنة 1968 من خلال دراسة للعالمين الفرنسيين "فرانسوا فروري" و"أندري فونتانا" بعنوان« عناوين الكتب في القرن الثامن عشر». ثم ظهر بعد ذلك سنة 1973 كتاب "شارل جريفال" الموسوم بـ "إنتاج الاهتمام الروائي" والذي يضم فصلا مخصصا لـ « قوة العنوان»، وقد برز في هذا الميدان الناقد "ليوهوك" كرائد من الرواد المؤسسين، بفضل مقالاته المنشورة في عدد من المجلات، وبفضل كتابه " علامة العنوان " الذي أصبح مرجعية معتمدة (1).

كما يعود الفضل في صياغة وتأسيس هذا العلم إلى "جيرار جنيت" الذي عمق مفاهيم " العنونة "، ضمن حديثه عن النص الموازي Paratexte و من خلال كتابيه "طروس" 1982 و"عتبات" 1987؛ حيث حاز العنوان في الكتاب الأخير على موقع هام واهتمام كبير (2).

والتوجه نحو العنوان لم يقتصر على المناهج التي اهتمت بالنص، بل تعداه إلى نظريات القراءة والتواصل الأدبي؛ إذ يعد منطلقا من منطلقات "نظرية التلقي"، ذلك أنه « ظاهرة تواصلية تداولية تقتضي التفاعل والمشاركة بين الكاتب والمتلقي، إن العنوان هو بمثابة التسمية التي تلصق بسلعة أو ببضاعة ما، ويجب أن تكون لهذه التسمية قوة إشعاعية اشهارية جارفة، لأن الهدف من العنوان هو الإبهار والتأثير لحمل القارئ على اقتناء الكتاب- السلعة- وهنا تتدخل بقوة وظيفة الإغواء والحث» (3).

---

(1) الطيب بودربالة: قراءة في كتاب سيمياء العنوان لبسام قطوس، محاضرات الملتقى الوطني الثاني، السيمياء والنص الأدبي، 15-16 أفريل، 2002، منشورات جامعة محمد خيضر، بسكرة، شركة دار الهدى، عين مليلة الجزائر، ص 28.

(2) خالد حسين حسين: في نظرية العنوان- مغامرات تأويلية في شؤون العتبة النصية، ص 35.

(3) الطيب بودربالة: قراءة في كتاب سيمياء العنوان لبسام قطوس، ص 29.

فهو صلة الوصل الرابطة بين الداخل (النص) والخارج (القارئ)، يقود النص إلى القارئ، والقارئ إلى النص في لحظة احتفالية من التفاعل والتداخل وانصهارهما في أفق واحد (1).

بناء على ذلك كان للعنوان عدة وظائف منها: (2)

1- الوظيفة القصدية: الكاتب ⟵ العنوان.

2- الوظيفة التفكيكية: القارئ ⟵ العنوان.

3- الوظيفية الأنطولوجية + الاحالية: العنوان ⟵ النص.

4- الوظيفة الشعرية: العنوان ⟵ العنوان.

5- الوظيفة التأثيرية: العنوان ⟵ القارئ.

وما يهمنا من جملة هذه الوظائف "الوظيفة التأثيرية" كونها تعنى بالعلاقة بين القارئ والعنوان؛ إذ تجسد الضغط الذي يمارسه العنوان على القارئ، ومن ثم جذبه وتحريضه ليحدث فعل الاستجابة؛ لأن العلاقة بين المرسل إليه (القارئ) والرسالة تقوم على مجموعة من المفاوضات تزداد تعقيدا وتشويقا كلما بعدت العلاقة بينهما؛ حيث تبرز لعبة الخفاء والتجلي، الحضور والغياب، الواقع والمتخيل، الوجود والعدم، وهذا ما صرح به "ليسنغ" حيث يقول:« ينبغي ألا يكون العنوان مثل قائمة الأطعمة، فعلى

---

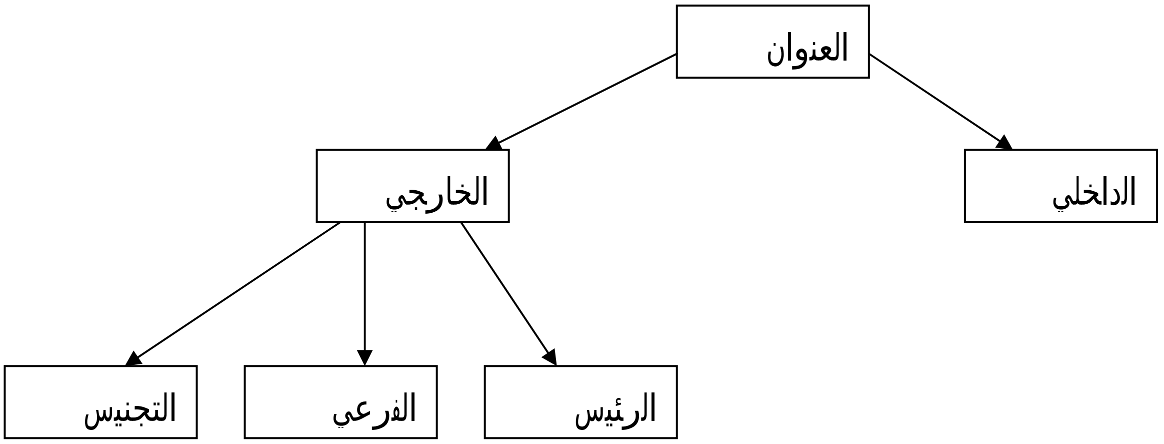
(1) خالد حسين حسين: في نظرية العنوان- مغامرات تأويلية في شؤون العتبة النصية- ، ص 33، 34.

(2) المرجع نفسه: ص 98.

قدر بعده عن كشف فحوى الكتاب تكون قيمته» [1]؛ حيث يهمس بالمعنى دون أن يبوح به.

ولا يقتصر العنوان على مصطلح واحد بل يتناسل ويتفرع إلى ثلاث مصطلحات حسب اقتراح "جيرار جينيت": العنوان، العنوان الفرعي، علامة التجنيس (بيان النوع)، غير أن هناك من يرى أن الجهاز بهذه المكونات لا يتمتع بصفة استغراقية ويبقى مكون آخر خارج المنظومة أي« العنوان الداخلي الذي يتجلى داخل النص سواء أكان على شكل مؤشرات لغوية أو هندسية » [2].

ونلخص هذه المصطلحات في الشكل الآتي :



الشكل رقم (1):مكونات العنوان

واستنادا لهذه الترسيمة سوف نركز في قراءتنا على العناصر المذكورة والمتوفرة في الأعمال الشعرية التي نسعى لدراستها أي: العنوان(الرئيس)، العنوان (الفرعي)، التجنيس.

---

(1) الطيب بودربالة: قراءة في كتاب سيمياء العنوان لبسام قطوس، ص 25.

(2) خالد حسين حسين: في نظرية العنوان- مغامرات تأويلية في شؤون العتبة النصية -،ص 78.

أما العنوان الفرعي فهو إضافة أو تتمة تلحق بالعنوان الرئيس، في كثير من الأعمال الأدبية والنقدية، أو تخلو منها (1).

ولهذا العنوان وظيفة تأويلية، وإعلامية للعنوان الرئيس، إذ يعمل على سد الفجوة وإزالة الإلهام الموجود فيه.

إضافة للعنوان الفرعي نجد عنصر التجنيس ولهذا النوع خطورته؛ إذ يشير إلى النوع بوصفه صنفا أو فئة من الإنتاج الفني: قصة، رواية، قصيدة (2).

والتجنيس من أكثر العوامل فاعلية في تحديد أفق التلقي، وطبيعة الاستجابة الأولى للنص الفني، إذ يساعدنا على استحضار أفق انتظار النص الأدبي، ويهيئنا لتقبل أفق النص (3).

كما يبعد القارئ المتلقي عن الوقوع في الحيرة ويبعد الرؤية المغيبة لتلقي النص. في حين يزرع القلق بداخله أثناء غيابه فتكون مهمته استنتاجيه، وذلك استنادا إلى العلامات النصية.

إن " النص" يتجنس« فإنه يغدو مؤهلا للدخول في عقد للقراء مع المتلقي، وهو بذلك يسعى إلى التطبيع من خلال ترويض المتلقي له ومطاوعته لأعراف مؤسسة النوع» أي أن العلامة التجنيسية بحضورها تختلف عن« أصول لعبة القراءة عبر

---

(1) المرجع السابق: ص 80.

(2) المرجع نفسه: ص 80.

(3) حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية - بحث في نماذج مختارة-، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1997، ص 111.

موضعتها للنص في شبكة أعراف النوع وتقاليده، وهكذا يغدو النص المتمرد قابلا للتطبيع».[1]

1/ مقام البوح:

أ/ العنوان الرئيس: إن مقام البوح فضاء شعري تعددت أبوابه واتسعت آفاقه ، عالم اختلطت فيه اللغة الصوفية باللغة النقدية، الواقع بالحلم ، الوجع بالأمل، لينسج لنا صاحبه شبكة ضبابيه تتيه القارئ كلما اقترب من الوصول إليها فما دلالة هذا العنوان الرئيس يا ترى؟

لاختراق كنه هذا العنوان نقدم بداية الشكل الآتي لهذه البنية اللغوية:

1/ البنية السطحية ← مقام البوح ← مركب اسمي أضافي.

2/ البنية العميقة ← هذا مقام البوح ← مركبة اسمي.

3/ جملة بسيطة ← هذا مقام البوح ← مركب إسنادي.

مسند إليه مسند

في هذا الحدث الإسمي: تنتقل النكرة " مقام " من فضاء المجهول والتنكير إلى فضاء المعلوم والتعريف من خلال المضاف إليه " البوح " بوصفه معرفة، وعلى هذا النحو تكتسب النكرة " مقام " سمة المعرفة لتمارس التحديد والتسمية وبالتالي تمنح التسمية النص شكلا وهوية ولعل ما يؤكد حديثنا هذا حذف الشاعر للمسند إليه، مما أدى إلى شحن المسند بدلالات مضاعفة وترك ثغرة تصدم القارئ وتستفزه من خلال خلق العديد من الأسئلة، كما يمنح هذا الحذف فرصةً لتخيل طبيعة هذا المقام وما يميزه

---

[1] خالد حسين حسين: في نظرية العنوان- مغامرات تأويلية في شؤون العتبة النصية -، ص 82.

عن المقامات الأخرى، فإلى ماذا يرمي " عبد الله العشي " من خلال هذا المقام وهذا البوح ؟

تحيلنا كلمة "مقام" في القاموس اللغوي إلى المكان أو الموضع والموقف، أما كلمة بوح فلغة تعني "ظهور الشيء"، و" باح الشيء " ظهر وباح به بوحا "(1)

ولو نظرنا إلى " مقام البوح " للوهلة الأولى لتبادر إلى أذهاننا أن الشاعر يستوقفنا بحسه المرهف أمام قصة اعتراف بالحب بين حبيبين، قصة حب وتصريح تخرق المألوف وتتجاوز العرف، امرأة تطوي سجل الأخلاق والدين لتبوح بما يختلج صدرها إلى الذي تحبه.

غير أن " عبد الله العشي " قد ارتقى بكلمة مقام من دلالتها البسيطة إلى مدلول روحي صوفي، وقد اتخذت لفظة البوح معناها انطلاقا من الكلمة التي نسبت إليها؛ إذ تبتعد عن معناه البسيط لتتخذ طابع القداسة المحيط بكلمة مقام.

ولو لم يكن كذلك لاختار كلمة أخرى كالمكان أو لحظة أي " مكان البوح " أو "لحظة البوح " وفي ظل هذا الطابع القدسي المحيط بالعنوان لا يجد القارئ لنفسه ملاذا أو تفسيرا إلا بعد عودته إلى القاموس الصوفي ومعالجة التركيب من جانبه اللفظي ودلالته اللغوية، ليدخل إلى هذا المقام، ويكشف ما فيه من بوح و بما باح الشاعر؟

ومن هنا يحيلنا تركيب " مقام البوح " إلى ذلك اللقاء التطهيري الذي يظفر به العبد عند ارتفاعه عن الذنوب وارتقائه إلى الذات الإلهية بل التوحد معها حيث القبض والبسط، الطي والنشر، الإخفاء والإظهار.

---

(1) ابن منظور (جمال الدين محمد بن مكرم): لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، 1994،ص270.

يقول الشاعر: أوقفتني في البوح يا مولاتي،

قبضتني، بسطتني،

طويتني، نشرتني،

أخفيتني، أظهرتني...(1)

فالقبض والبسط ينشآن عن الخوف والرجاء بعد ترقي العبد عن حالة الخوف والرجاء؛ حيث يحدث الكشف والبوح لما يخفيه ويستره من أسرار غير أن الوصول إلى هذه الدرجة لا يتم إلا بعد رحلة شاقة من المعاناة والمكابدات، تمتلئ بالكشف والتجلي، يقول الشاعر: مولاي،

يا سيدي...

وسيد الإشاره

تجل لي لكي أراني

كي أستعيد صورتي أمامي

كي أفتح ابتداي واختتامي

على رؤى الأمطار والأشعار

والرمز والإشارة (2)

---

(1) عبد الله العشي: مقام البوح، ص5.

(2) المصدر نفسه، ص7.

وإذا كان الشاعر قد طالعنا فيما سبق عن المرأة الآمرة/المأمورة من خلال قوله "مولاتي " فإن قوله :« الأشعار ، الرمز، الإشارة »، يحيلنا على ثنائية المرأة/ القصيدة « ذلك لأن القصيدة تعد رحلة فعلى المبدع أن يتهيأ لها شأن المريد في رحلته من عالمه السفلي إلى العالم العلوي وكلتا الرحلتين تحتاجان إلى تهيؤ خاص» (1).

ليتبدى لنا « وجع الكتابة و يتشظى حقل العبارة ويتكسر ليبني على المفارقة [...]؛ فيستريح الشاعر من صهد السنوات بظل المرأة /القصيدة، وتصبح رحلة الفتى رحلة إلى داخل الذات والاحتماء بدفء القصيدة الذي يعوضه عن دفء الطرف الآخر المرموز له بالمرأة »(2).

وبما أن الخطاب الشعري « شبيه الأنثى الممتلئة بالأسرار والعطاءات والنبض والدفء والتواريخ والثقافات، وهو لغة حبلى بدلالاتها ومكنوناتها هو لغة اللاحدود، والغواية، والأنثى الممانعة التي لا تسلم نفسها لعاشقها إلا بعد مقاربات عدة ومحاولات جادة وقاسية».(3)

ولعل إفصاح الشاعر عن هذا الخيط الرفيع زاد من ضبابية النص وتعقيده، مما أوقع القارئ في شبكاته وجعله محاصرا من كل جهة، حاملا معه مجموعة من الفرضيات قد تقترب من الصحة وقد تبتعد، وهذا ما سنحاول الوصول إليه من خلال فك لغز "البوح" المتشظي والمتخفي وراء العناوين الفرعية، وقبل أن نحط الرحال في هذه المحطة نلخص الفرضيات التي بنى القارئ عليها أفقه فيما يأتي:

---

(1) السعيد بوسقطة: الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر ، منشورات بونة للبحوث والدراسات ، عنابة ، الجزائر، 2008، ط 2، ص 196.

(2) شادية شقروش: سيميائية الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح للشاعر عبد الله العشي، ص45.

(3) خليل موسى: قراءات في الشعر العربي الحديث والمعاصر – دراسة – منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، (د ط) 2000، ص 70.

الإقرار والاعتراف بين الحبيبين (الشاعر ومحبوبته).

مقام البوح

- الإلهام والإبداع الشعري (القصيدة).

2/ العناوين الفرعية: إذا كان من شأن العناوين الفرعية خرق أو خلخلة مسار المتلقي في بعض الأعمال، فإنه في ديوان مقام البوح على العكس من ذلك، حيث شكلت شجرة دلالية، ساقها أو جذعها العنوان الرئيس وأغصانها العناوين الفرعية، فإن قطع غصن منها قد يتوه القارئ.

فالقصائد في أغلبها كتبت في حقب زمنية متقاربة (سنة 1998) ماعدا القصيدتين الأخيرتين« السر، مديح الاسم» إذ كتبتا سنة 2000، تحيلنا أول عتبة من عتبات العناوين الفرعية على أول خيط من خيوط هذه الرحلة العجائبية، حيث يصطدم القارئ بأول أفق تقدمه له قصيدة "أول البوح "؛ فالمتعارف عليه أن فعل البوح يكون من الرجل ، إلا أن شاعرنا يبادرنا بمشهد متناقض، تغدو فيه المرأة هي الضحية.

إنها امرأة تخرق حدود الدين والأعراف، امرأة تحمل من الجرأة ما يجعلها تعترف بتفاصيل علاقتها الحميمية مع الشاعر فتقول:

وقلت يا مولاي:

أعطيتُ لك...

أعطيتُ كل شيء لك،

أفرغتُ فيك ما جمعتُ من محبتي،

ومن بحار نشوتي (1).

يحيل الشاعر من خلال هذا المشهد القارئ إلى أول أفق قد يبني عليه قراءاته أو قد يوصله إلى تلك الألغاز التي وضعها في العنوان الرئيس، لكن الشاعر في هذه الإحالة يرفض الانصياع لمشاعر ورغبات القارئ، بل يحاول استفزازه وأسره إلى آخر مرحلة أو نقطة من محطات هذه الرحلة؛ إذ يؤْثر معاودة الخفاء عند كل محاولة للتجلي أو البوح عن البنية العميقة للنص.

فالشاعر في سرده لقصة البوح، لم يبح لنا باسم هذه المرأة على الرغم من تعودنا بمبادرة الشعراء منذ العصر الجاهلي بالبوح بأسماء حبيباتهم بل الإشادة بتلك الأسماء دون مراعاة ما قد يلحقهم من سخط جراء هذا الفعل، والأكثر من ذلك لم يتجرأ على إعطاء أي صفة لهذه المرأة، ورفض الشاعر لتحديد هوية هذا الكائن يشير إلى تدخل الملكة النقدية لديه، مما يفرض على القارئ التسلح بالأدوات الإجرائية لفك شفرات ورموز هذا المقام، حيث يتبادر إلى ذهنه مجموعة من الأسئلة أهمها: ما طبيعة هذه المرأة التي يرفض الشاعر تحديد هويتها، وما سر ذلك ؟، إلى أين يأخذنا الشاعر من خلال خروجه من عالم الواقع واحتضانه لعالم الحلم والرؤيا؛ حيث ينثر على ملهمته نوعا من الصفات السحرية التي تسمو بنا إلى عالم الآلهة والأساطير من خلال فعل التجلي، السكن، الذوبان؟

وهذا ما توصل إليه الناقد "عبد الرحمان تبرماسين" حيث يقول:« تتداخل العوالم الصوفية بعوالم الكتابة لدى الشاعر مما يجعل الدلالة مفتوحة على كل ما هو مغلق فيتعذر على معالم الجسد إلا على روح العبادة وروح الشعر» (2).

---

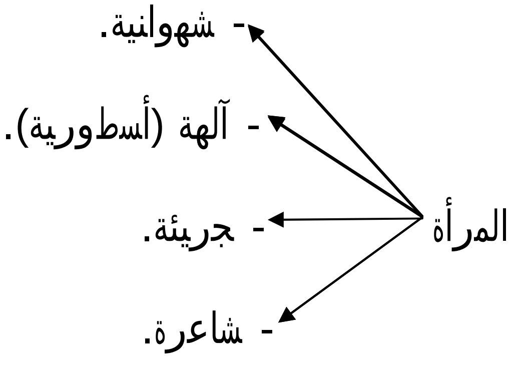
(1) عبد الله العشي: مقام البوح، ص 05.

(2) عبد الرحمان تبرماسين وآخرون: نظرية القراءة – المفهوم والإجراء-، ص 124.

يقول الشاعر:

مولاي،
يا سيدي...
وسيد الاشاره
تجلّ لكي أراني
كي استعيد صورتي أمامي
كيف أفتح ابتداي واختتامي
على رؤى الأمطار والأشعار
والرمز والإشاره (1)

من خلال هذا العنوان« أول البوح» نستطيع القول إن الشاعر على الرغم من رفضه لذكر اسم المرأة ورسم ملامحها المحددة لهويتها إلا أنه أحالنا على مجموعة من صفاتها التي نلخصها في الشكل الآتي:



---

(1) عبد الله العشي: مقام البوح، ص 07.

نخرج من بوابة البوح دون القبض على أي بوح لنحط الرحال في محطة أخرى شبيهة بالمحطة الأولى إنه " التجاوب" أول مراحل الحب والعشق، حيث يفتح الشاعر الستار على مشهد تفاعلي بين الأنثى والذكر غير أن المبادرة فيه تكون للرجل:

كانت على رمل الشواطئ ترقب اسما غامضا...

يأتي من المدن البعيدة...

كي تراه وكي يراها.

وأنا برمل الضفة الأخرى أراها،

وأرى بهاها.

ناديتُ

نادتني،

سمعت ندائي،

وأنا سمعت نداها (1).

لكن الشاعر كعادته يخرق أفق توقع القارئ، إذ يخبره بعد انتصاره لحرارة اللقاء بعدم حدوثه، والشاعر هنا يبدو محترفا في ممارسته لعنصر التشويق من خلال اللعب بمشاعر المتلقي واستفزازه؛ فيقع في لعبة التجلي والإخفاء، ويتجلى ذلك من خلال توظيفه للدال الرمزي " الصوت" فالصوت من أقوى العناصر المؤثرة في المستمع لذلك يقال: «الأذن تعشق قبل العين أحيانا»، يقول: هو صوتها...

---

(1) المصدر السابق: ص 11.

لا.

بل صوتها.

هو صوتها:

فكأنه وحي إلي

وكأنني من نشوتي الكبرى نبي (1).

وهنا تتجلى ثنائية الصوت (الكلام)/ الصمت، حيث يحيلنا الشاعر من خلال هذه الثنائية إلى الفكرة التي تراوده والمتمثلة في " الإلهام الشعري "، مدعما هذا الرأي بالدال اللغوي " الوحي "، لتتسع أمام القارئ دائرة التأويل، إلا أنه سرعان ما ينصب فخا آخر له، بعدم حدوث التجاوب، ومن ثم عدم ارتقائه إلى المقام المراد.

بيد أن الشاعر يظل يراود القارئ لينقل له في قصيدة " افتتان " وهج ذلك السحر الذي تمارسه المرأة الملهمة، وقد قبضت على قلبه فزرعت به معجما شعريا يفيض دررا، وانْطلقت عقدة لسانه فنمسك بالمرأة /الخصب، المرأة/ العطاء.

يقول : امرأةً من سراب...

ترش العطور على سنواتي،

وتملأ بالوهج الخصب...

حقل العبارة في كلماتي (2)

---

(1) المصدر السابق: ص 13.

(1) المصدر نفسه: ص18 .

ويزداد تعلق الشاعر بهذه المرأة حين تمارس لعبة التجلي والخفاء إذ كلما « ازدادت المرأة تمنعا ازداد الرجل اشتهاء، وكلما ضنت بجمالها أن تكشفه وتسترت بالحجاب استعر العاشق رغبة وتطلعا» (1).

وتواصل المرأة فتنتها من خلال " أجراس الكلام " حيث تتفتح الملكة الشعرية للشاعر، فتلهمه وابلا من الشعر، يروي ضمأه ويقوي مكانته، فينفتح أمام تجربته الشعرية " النضج " و" الاكتمال " من بعد ما رماه عقم اللغة في بحر الضياع يقول:

قُدسي حبك يا مولاتي

يغمسني في ماء الطهر...

و يلهمني الأشعار (2)

والشاعر في رحيله إلى الماضي وبداياته الأولى لا يتجرد من رحلته أو أصله، بل يعتز به، ويعتبره نقطة البداية التي تشكل له قاعدة صلبة في الاتجاه نحو المستقبل، وبذلك يبني حاضره بماضيه، مما يبعد عنه صفة الانسلاخ من الأصل، ولعل في هذا إشارة إلى ضرورة الاستفادة من القديم على الرغم من مسايرة الحداثة الشعرية.

إذن يقع بصر القارئ على الخيط الرفيع الذي حاول الشاعر إخفاءه إنه وجع الكتابة لا محالة الذي حول آلام الشاعر إلى أفراح وأعراس ليس كبقية الأعراس، وقد تجسد ذلك في قصيدة " احتفال الأبجدية " لتبدأ رحلة الجسد بعد انتهاء رحلة الروح حينما تسقط المرأة الملهمة(القصيدة) بين يدي الشاعر، حيث ينقلنا المبدع بذكائه إلى عتمة أخرى من عتماته تتمثل في كيفية تشكل أو تكون القصيدة وهذا ما طرحته الناقدة

---

(1) عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، المكتب المصري لتوزيع المطبوعـات، القـاهرة، 1998، (د ط)، ص 213.

(2) عبد الله العشي: مقام البوح، ص 32.

شادية شقروش بقولها: « القصيدة بدأت بالتشكل كالجنين لحظة تشكله ولكن متى تكتمل؟» [1].

تبدأ القصيدة بالتشكل في أبهى صياغة، مصقولة بطاقة إبداعية ناضجة، راوية عطش لغة الشاعر ومخَلصة معجمه من الألفاظ المستهلكة، لتبوح بلغة شعرية صافية تولدت عن مخاض عسير، لغة نتجت عن إلحاح الشاعر ومناجاته لها، فهو لا يكّل ولا يمل ما لم تكمل العبارة سحرها، ومادامت القصيدة لغزا سرمديا يظهر ويختفي كلما شاء، فها هو يناجيها مجددا بقوله " لا تصمتي "؛ إذ لا يقوى على فراقها، فغدت كابوسا يطارده في كل مكان وزمان، لأن نجاح الشاعر مرهون بنجاح القصيدة، فلم يبق بيده حيلة إلا التمني والترجي. يقول في قصيدة "بهجة":

يا ليت لي بوحك

طيرا على شفتي

يمتاح من صدرك

يسقي ظما لغتي [2]

ها هو يتقصى أثرها؛، إذ لا خيار لديه من بعد ما أوصدت الأبواب أمامه ليكشف الستار وتبدأ متعة الكتابة بعد ما كانت وجعا يعصر قلب الشاعر، تتحول هذه المتعة إلى وله، بل إلى جنون ِلما رآه من عجب العجاب حتى استوي كائنا قدسيا. يقول : وإستويت كيانا

---

[1] شادية شقروش: سيميائية الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح للشاعر عبد الله العشي، عالم الكتـب الحـديث، أربد، الأردن، ط1، 2010، ص 46.

[2] عبد الله العشي: مقام البوح، ص 56.

من البرق...
والغيم...
والزرقة الكوكبية (1).

إنه عالم الخيال والإبداع الذي يرحل بالشاعر والقارئ معا إلى المحال.لكن الشاعر لا يلبث حتى يعود إلى مر الغياب بعد أن أذاقته طعم الحب الأخضر، ورمته في بحر من الاغتراب والتمزق، يقول:

آه... يا مر الغياب
كيف صيرت اخضرار الروح...
عمرا يابسا...
كيف شيبتَ شبابي (2)

يحترق الشاعر لبعد القصيدة فنجده يتأوه ألما، محاورا ذاته عن سر تلك المشاعر الملتهبة بصدره، حتى صار كالطفل الرضيع الذي لا يقدر على مفارقة أمه. فينفجر غاضبا لينقشع ذاك الظلام:

أيها الشعر تجل الآن...
هذا طيفُ مولاتك فافرش دربها
زهرا

---

(1) المصدر السابق: ص 71.

(2) المصدر نفسه: ص 73.

وعطرا. (1)

يناشد الشاعر التوحد بالذات والسمو إلى سر الحبيبة - القصيدة -؛ حيث يتعرف على سر المولود الجديد، وعملية الكشف والتوحد لا تتم إلا بسلوك المدارج والتقرب إلى الذات الإلهية وهو شبيه في ذلك بالتجربة الإبداعية؛ حيث لا يرتقي لها إلا العالم بأسرار اللغة والمتفقه بعوالم الفن والمتعة فيخلق بأنامله؛ بصمة بداخل كل متلقي عبر مرور الأجيال.

هكذا كانت رحلة الشاعر مع أسطورة الحداثة في معانقتها للمجهول، لتبقى سرا أبديا لا يمتلك مفتاحه إلا الفارس المغوار، وهذا ما عبر عنه الشاعر من خلال رفضه للبوح باسم السر، ولعل هذا المعنى هو ما جعل الشعراء عاجزين عن وضع تعريف شامل لكائن الشعر، وبهذا يبحث الشاعر من خلال هذه القصائد عن نظرية لكتابة الشعر ليصل إلى استحالة الوصول إلى ذلك.

3/ التجنيس: تعرفنا فيما سبق على أهمية التجنيس في مساعدته للقارئ عند تشكيل أفقه، ومقام البوح هو ديوان شعري له حضور مكثف على الساحة النقدية الجزائرية، لما يعتريه من غموض وإغراء يشوق القارئ لمعرفة خباياه، فالشاعر يحاول من خلال هذا العمل الشعري كشف الستار عن معادلة صعبة لطالما حيرت عقول الشعراء والنقاد المعاصرين.

ولكي لا يزيد الشاعر من غموض عمله ارتأى التصريح بجنسه كي لا يوقع القارئ في حيرة من أمره، لينصب له فخا مع أول قصيدة من قصائد الديوان.

---

(1) المصدر السابق: ص 85.

2- يطوف بالأسماء:

صدر هذا الديوان للشاعر سنة 2009 و يحمل بطياته خمس قصائد (الفارس، لبيك، يوم رافق نون الوهم، مقاطع من سيرة الفتى، قصيدة بغداد).

وقد جاءت هذه القصائد على خلاف ديوان " مقام البوح "، إذ كتبت في حقب زمنية متباعدة [من سنة 1980 إلى سنة 2007] وذلك على الشكل الآتي:

- الفارس : بدون تاريخ.
- لبيك: 2007.
- يوم رافق الوهم: (هي مجموعة من القصائد مقطوعة الرقاب - بدون عناوين صدرت بين 2003 و2007)
- مقاطع من سيرة الفتى: 1981.
- بغداد: 1991.

أما من حيث الموضوع فقد جاءت كتتمة للموضوع الأول- مقام البوح- نستثني من ذلك قصيدة "بغداد" التي جاءت بمناسبة "حرب الخليج الأولى".

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا هل استطاع العنوان " يطوف بالأسماء " أن يعبر عن كتله المشاعر المتضخمة بداخل الشاعر؟ وهل للعناوين الفرعية دور في بيان ذلك؟

أ/ العنوان الأصلي/ الرئيس: ما يلفت الانتباه في هذا العنوان هو انبناؤه وفق صيغة فعلية، أي ابتداؤه بـ "فعل" وللعنوان الأحقية في أن يأتي على صيغة فعلية، لما لها من« وظيفة مزدوجة في اشتغالها كعتبة للنص، وظيفة التسمية من حيث أنها تعنون

النص، أي تمارس التعيين والتحديد وفي الوظيفة الأخرى تسعى الصيغة الفعلية إلى تحطيم هيمنة الاسمية في سيطرتها الأبدية على أبنية العناوين» (1).

إن ميزة هذا العنوان هو اشتغاله بصيغة الفعل المضارع " يطوف "، وبذلك يدشن حدث الطواف في الزمن الحاضر المستمر. بمعناه المقدس؛ إذ يذكرنا الطواف بمناسك الحج،؛ حيث ورد في " لسان العرب " « يطوف :طاف به الخيال طوفا،ألم به في النوم وطاف بالقوم وعليهم طوفا وطوفانا ومطافا، و أطاف استدار وجاء من نواحيه و أطاف فلان بالأمر إذا أحاط به، والطواف الدوران بالكعبة».(2) كما ورد في القرآن الكريم في وصف أهل الجنة، حيث يقول تعالى ...يطُوف عَلَيهم وِلْدانٌ مخلدونَ (3)، ومن هنا يتخذ الجزء الأول من العنوان سمة " القداسة ".

يخفي الشاعر "الفاعل" ويجعله مستترا وفي إخفائه لهذا العنصر زاد من غموض العنوان مما يحاصر القارئ بمجموعة من الأسئلة مثل من هو الذي يطوف بالأسماء؟ وأسماء ماذا؟ هل هي أسماء الله الحسنى؟ أم أسماء الأماكن المقدسة أو[...]؟ وهنا«تتحقق وظيفة العنوان في كونه المنجم الذي ينفك عن إنتاج الأسئلة، ليدفع بالمتلقي وراء الأجوبة، فيلج متاهة النص، ليكون الطعم الذي يرميه « الشاعر» ويغوي القارئ تمهيدا لاصطياده».(4)

---

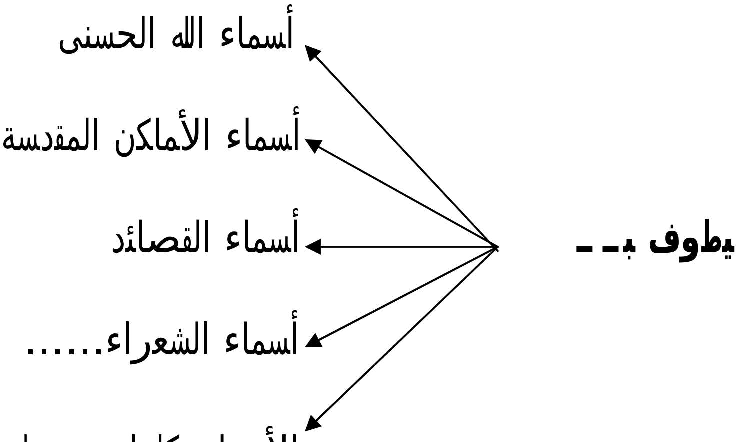
(1) خالد حسين حسين: في نظرية العنوان- مغامرات تأويلية في شؤون العتبة النصية -، ص 214.

(2) ابن منظور (جمال الدين محمد بن مكرم):لسان العرب، ص205.

(3) الواقعة:17 .

(4) خالد حسين حسين: في نظرية العنوان- مغامرات تأويلية في شؤون العتبة النصية -، ص 214، 215.

إن فعل " الطواف " يحيلنا على الذات الفاعلة كونها زاهدة، تسعى إلى الخلاص من الخطايا التي اقترفتها ، ومن ثم يجد القارئ نفسه أمام مجموعة من الفرضيات، نوضحها في الشكل الآتي:



الأسماء كلها : وعلم آدم الأَسماء كُلها ثُم عرضهم علَى الْملاَئِكَةِ فَقَالَ أَنبِئُونِي بِأَسماء هؤلاء إِن كُنتم صادِقِين (1)

من خلال ما تقدم يجد القارئ نفسه أمام شبكة متعالقة من المعاني، تدخله في متاهة لا مخرج منها، إذ تحوم حوله مجموعة من التساؤلات التي لا جواب لها إلا بالدخول إلى لحمة النص حيث العناوين الفرعية، لعلها تحيلنا على خيط المعنى.

ب- العناوين الفرعية: تختلف تجربة الشاعر هذه المرة عن التجربة السابقة إذ جاءت عناوين " يطوف بالأسماء " غير متقاربة كما تحمل بداخلها العديد من الرؤى، التي سنتعرف عليها فيما بعد.

يستوقفنا الشاعر عند أول عتبة من عتبات النص، جاءت بعنوان " الفارس" وتحمل هذه القصيدة بعدا تفاؤليا يبتعد كل البعد عن النزعة التشاؤمية التي راودت الشاعر طيلة تجربته الشعرية، حيث يقول:

---

(1) البقرة:31 .

في التماع الصباح الجميل

حين يفتح أبوابه العالم

سوف يفجؤكم

سوف يقبل فارتقبوا(1).

جاء العنوان كلمة بسيطة المظهر لكنها غامضة لا تبوح على الرغم من اتصالها بـ "الـ" التعريف، ونظرا لهذا التعتيم الذي وضعنا فيه الشاعر سنحاول الاستعانة ببعض القرائن الموجودة داخل النص.

إذا حاولنا أن نربط بين العنوان والمتن الشعري، فإننا نلمس أمل الشاعر في طي سجلات الظلام والتمزق بمجيء فارس يخرج من الاحتراق كطائر العنقاء الذي يولد من رماد التهابه يقول الشاعر:

واخرجوا من رماد

ومن عتمة الكهف

اخرجوا للدليل

إنه مقبل، مقبل

قاتل أو قتيل

حين يفتح أبوابه العالم (2).

---

(1) عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، منشورات أهل القلم، الجزائر، 2009، ص 05.

(2) المصدر نفسه: ص 06.

يواصل الشاعر لعبة الاختفاء ليستفز القارئ ويرغمه على البحث، حيث لا يقدم لنا هوية هذا الفارس. سوى أنه فتى، فمن هو هذا الفارس؟ هل هو الشاعر نفسه أم شخص آخـ ـر؟

يبقى القارئ تائها أمام هذه الأسئلة ليواجه العتبة الثانية للنص، فما الذي سيبوح به لنا العنوان الفرعي الثاني؟

هي قصيدة بعنوان " لبيك " تحكي لنا حكاية الشاعر أثناء تأديته مناسك الحج، حيث يلبي دعوة الله، لكن القارئ يجد نفسه أمام قصة أخرى تخرق أفقه، امرأة ترافقه في حجه، ليتشكل أمامنا علاقة جديدة "الأنا ولآخر". في علاقة عاطفية، فمن هي هذه المرأة أو الأنثى التي لم تفارق الشاعر حتى خلال العبادة (مناسك الحج).

تتمظهر " صورة المرأة" ملهمة الشاعر حيث يعترف لها برحلته الإبداعية فيقول: مشت على الصدى، مشيت...

أتبع انسياب الماء نحو الغيمة البعيده

وقفت في حراء

قلت لها هنا أتاني الكتاب آية فآية

حتى استوى قصيده(1)

إنها رحلة " الكتابة " التي أرقت الشاعر طوال مشواره الإبداعي، تعود من جديد لتطفو على السطح، حيث يحكي الشاعر رحلته، يقول:

حملتها تعويذة على شفاهي

---

(1) المصدر السابق: ص 10.

رميت ما رميت من حصى

حتى استبان لي الضحى

نحرت شكي

وعدت، عاد لي يقيني (1)

إذن يصل الشاعر إلى بر الأمان بعد وصوله إلى لحظة اللقاء والبوح؛ حيث نلمس أول خيط يحيلنا على العنوان الأصلي، حين يصف لنا الشاعر لحظة تقصيه للغة؛ فتفيض على لسانه فيض الماء ليختار من كلمات هذه اللغة ما يريد البوح به وتوظيف الشاعر للفظة " الماء" يدل على العطاء والنماء، يقول:

خرجت أجمع الحصى

وقفت بين النعت والأسماء... يا لله...

كل منزل أنزله يفيض ماء

وكل حصوة...

ألمسها تضيء (2)

إنها لحظة البوح التي أحرقت قلب الشاعر، ها هي تمطر عليه دررا من الأشعار، ليذوب مع اللغة ويقطف منها ما يلائم تجربته.

---

(1) المصدر السابق: ص16، 17.

(2) المصدر نفسه: ص 15-16.

وهنا يتضح مقصد الشاعر، الشاعر/ الناقد في دعوته إلى القصيدة " يوم رافق نون الوهم " أو مجموعة القصائد التي امتنع الشاعر عن عنونتها وجمعه تحت هذا العنوان يقول:أتعبتني اللغه

أتتبع أسرابها واحدا واحدا

باحثا عن صدى للعباره (1)

يحيلنا هذا المقطع إلى قصيدة الحداثة، وما تفعله من مراوغة للشاعر، فهي قصيدة هاربة تغير المكان والزمان في الوقت ذاته، إذا لامستها تنفض ريشها كطائر خرافي، يبعث من جديد ليحطم هيكل القصيدة العمودية؛ فالقصيدة المعاصرة توهمك بالتماهي والحلول، ولكنها في الواقع ترفض الحدود، لتتجاوز كل القرارات الفردية والجماعية لمجموعة الشعراء الذين يطوفون باللغة قصد الحلول في جسده - القصيدة- فتأبى الانصياع له، ليعيد الشاعر رحلته متوسلا متذللا لها، علها تبوح.

وهذا ما نلمسه في قصيدة " مقاطع من سيرة الفتى "، هذه القصيدة التي تحمل بداخلها هموم الإنسان المعاصر في علاقته مع وطنه ومع العالم وما يعانيه من اغتراب، وتمزق كما تعبر هذه القصيدة عن مصير الشاعر في هذا الواقع السوداوي المليء على رأي الشاعر بالذئاب.

وأخيرا نقف عند آخر باب أو عتبة من عتبات العناوين الفرعية، وهي قصيدة تنحرف عن قصائد الديوان، فقد جاءت كشحنة محترقة بداخل الشاعر جراء ما لاقته العراق أم الحضارات في حرب الخليج، كما يشير الشاعر من خلال هذه القصيدة إلى الوضع العربي المغلوب على أمره، وما يشهده من ضياع.

---

(1) المصدر السابق: ص 33.

ومن خلال مجمل ما قدمناه من قراءات للعنوان كحصيلة أخيرة نصل إلى مدى اشتغال الشاعر على ثنائية القراءة / الكتابة؛ حيث تبرز الروح النقدية الطاغية على قصائد الشاعر، واهتمام الشاعر " عبد الله العشي " بهذه الإشكالية " أزمة الكتابة " لم يكن طفرة في تاريخ الأدب والنقد، بل كان محل اهتمام وانشغال العديد من المفكرين والنقاد المعاصرين، باعتبارها النقلة النوعية من مرحلة المشافهة إلى مرحلة التدوين « وهي دعوة إلى مراجعة معايير الشفوية والانتقال والتحول من السماع إلى القراءة ومن الخطابة إلى الكتابة، أي استعادة الكاتب لذلك الرمز المغيب » (1).

ولهذا كانت الكتابة أول اهتمام المتصوفة وخاصة عند " ابن عربي " كونها مفهوما يشكل النص الأدبي أحد أبسط تجلياته، مادام الوجود بكامله كتابة أي نظاما كونيا، وما مظاهره إلا رموز كتابية لها أصل وجوهر وعلة هي سبب الوجود (2).

كما اتخذت بعدا نقديا عند النقاد المعاصرين – كما ذكرنا سابقا – خاصة عند زعماء التفكيك (رولان بارت ، جاك دريدا[...])

أما " بارت "؛ فقد ظهر اهتمامه بالكتابة من خلال كتابه " الدرجة الصفر للكتابة " 1953 ؛ حيث« إنه اعتبر أن العلاقة التي تقوم بين القراءة والكتابة ،تماثل تلك التي تقوم الدال والمدلول ، كما هو معروف عند اللساني السوسيري " فرديناند دي سوسير"

---

(1) مشري بن خليفة : القصيدة الحديثة – في النقد العربي المعاصر -، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1 ، 2006، ص 232 .

(2) آمنة بلعلى : تحليل الخطاب الصوفي، ص77 .

(1857 ، 1913) أي أنهما كوجهي العلامة اللغوية لا يقبلان الفصل عن بعضهما البعض» (1). والكتابة بهذا المفهوم « تسبق حتى اللغة وتكون اللغة نفسها تولدا ينتج عن النص، وبذا تدخل الكتابة في محاورة مع اللغة فتظهر سابقة على اللغة ومتجاوزة لها؛ فهي تستوعب اللغة، وتأتي كخلفية لها بدلا من كونها إفصاحا ثانويا متأخرا »(2).

ومن ثم يحيل مفهوم الكتابة عند كل من " بارت " و" دريدا " على المبدأ الأساسي في المنهج التفكيكي، وهو اللعب الحر للمدلولات داخل النسق اللغوي للكتابة، وهذا ما وضحه بارت بقوله « إن الكاتب، وهو يكمل المؤلف، لا يعود يحمل بين جنبيه عواطف ونزوات ومشاعر وانطباعات، بل هذا المعجم الهائل الذي يستمد منه الكتابة، التي لا تعرف التوقف، لا تفعل الحياة أكثر من أن تحاكي الكتاب نفسه ليس إلا نسيجا من العلامات، محاكاة مفتقدة مرجأة دون تحديد »(3).

وقد جاء هذا الطرح ضمن مقولة " موت المؤلف "التي نادى بها زعماء التفكيك وعلى رأسهم " رولان بارت " على اعتبار أن إعطاء كل نص مؤلف هو فرض وقيد له، إيقاف الكتابة؛ فولادة القارئ تكون على حساب وفاة المؤلف (4)

من هنا اتخذ مصطلح " الكتابة " حيزا واسعا لدى النقاد المعاصرين، وهذا الاهتمام لم يكن حكرا على النقد الغربي، بل انتقل إلى الفكر العربي متفرقا إلى العديد من الآراء

---

(1) نعيمة فرطاس: مفهوم الكتابة عند السيميائيين الفرنسيين – فريق كماهو نموذجا -، ملتقى السيمياء والنص الأدبي،ع4، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ص153 .

(2) بسام قطوس: المدخل إلى مناهج النقد المعاصر، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية ، مصر، ط 1، 2006، ص156.

(3) ك م نيوتن: نظرية الأدب في القرن العشرين، ص165.

(4) المرجع نفسه: ص 165، 166 .

والمواقف (أدونيس ، بنيس ،[...])، لينفلت هذا الهم إلى قلب الشاعر « الذي بدأ يحسس هذا التحول نحو الكتابة » (1)، خاصة عند الشعراء النقاد أمثال شاعرنا"عبد الله العشي"؛ حيث تبدو الكتابة مزيجا من الرؤى النقدية. وبذلك كانت عناوين قصائده ترجمة لذلك وللهم الذي أرق الشاعر وراوده طيلة رحلة المكابدات التي مر بها خلال تجـربته.

2- اللغة الشعرية:

كثيرا ما أثارت لغة " عبد الله العشي" جدل النقاد و الدارسين الذين حاولوا تفكيك طلاسمها، على الرغم من البساطة والوضوح اللذين يغريان القارئ للوهلة الأولى وفي قراءتنا لهذا العنصر سننطلق من الأفقين الآتيين:

1/ لغة الشاعر وعباراته مستوحاة من خَلقه، فهو في هذا، «كالماء يجري، أو كالمستعد للرحيل لا ينقضي عنه الرحيل»(2)، كما استعار الشاعر الرمز الصوفي « الذي اتخذ أشكالا عديدة فاصطنع الشاعر الأسلوب الصوفي دون تجربة روحية حيث تبنى اللغة وطرح مرجعياتها الشارحة، مما جعل التشفير الثاني عملية صعبة [...] فاستطاع أن يولد معاني جديدة، أي مارس انحرافا داخل الانحراف » (3).

2/ لغة الشاعر حداثية تقوم على الخلق و الابتكار « فهو يقدم للقارئ ما لم يعرفه من قبل في بنية لغوية غير معروفة، بعكس الشعر القديم الذي غالبا ما يقول المعروف في قالب جاهز معروف، ومن هذا المنطلق وظف عبد الله العشي لغة الشعر الحديث، ومن مظاهرها الميل إلى الهمس والإيحاء واللغة الصافية التي لا غرابة فيها،

---

(1) مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة، في النقد العربي المعاصر، ص 234.

(2) شادية شقروش: سيميائية الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح للشاعر عبد لله العشي، ص 234.

(3) المرجع نفسه: ص 234.

وهي ظاهرة غالبة على معجم الشاعر على الرغم من الاتجاه الصوفي الذي يجعل لغته تميل إلى الغموض أحيانا » (1).

من هنا كيف كانت لغة الشاعر؟ وهل يعود غموض معانيها إلى طبيعة الخطاب الصوفي أم الحداثي ؟

شكلت اللغة منذ النصف الثاني من القرن الثالث للهجرة عائقا واجه العديد من المتصوفة. بل أصبحت أزمة أدخلت أصحابها في معجم من الطلاسم لا حدود له « ويمثل الحلاج مرحلة متقدمة من مراحل أزمة اللغة عند الصوفية، كما يمثل التضحية الكبرى التي قدمها الصوفية، في طريقهم نحو إقرار القاموس الصوفي الخاص» (2).

فالصوفية كما يرى "القشيري" « يصطنعون لأنفسهم أسلوب الرمز والإشارة لتقريب الفهم على المتخاطبين بها وسترها وإخفائها عمن ليسوا من أهلها وغيرة منهم وخرقا عليها من هؤلاء الدخلاء، على تلك الطائفة من المتصوفة» (3).

ويتفنن أغلب المتصوفة في اللجوء إلى الرمز كقاعدة واحدة لإخفاء معانيهم وستر علمهم.

ورفض المتصوفة للمتلقي أو جمهور القراء أدى إلى رفض هذه الفئة – فئة القراء – للأعمال الصوفية، إذ لم « نرى متصوفا واحدا تضمنته كتب الطبقات، و لا النقد و لا كانوا ممن يحتج بشعرهم أو يستمتع بهم من مستهلكي الأدب في ذلك الوقت

---

(1) لخميسي شرفي: شعرية الخطاب في ديوان " مقام البوح " لعبد الله العشي، رسالة ماجستير (مخطوط)، إشـراف رشيد رايس، جامعة الشيخ العربي السبتي، تبسة، 2009/ 2010، ص 223.

(2) المرجع نفسه : ص 16.

(3) سالم عبد الرزاق وسليمان المصري: شعر التصوف في الأندلس، دار المعرفة الجامعية، الأزاريطية، السويس، 2007، (د ط)، ص 165.

و كأن الخطاب الصوفي كان يولد منزوع الوظيفة الأدبية، ولقد بقي هذا الوضع قدر الخطاب الصوفي في كل العصور، و ما هذا التهميش و الإهمال من طرف المتلقين إلا دلالة على عدم قدرة المتصوفة على خلق وضع للتواصل، بل و رغبتهم في ذلك» (1).

و كثافة اللغة الصوفية ورمزيتها لا زالت تستهوي الكثير من الشعراء إلى يومنا هذا، مما يزيد من استفزاز القارئ وإثارة شحناته، حيث تتخذ هذه اللغة منحى إزدواجيا تشكل من خلاله « الدلالات المحسوسة شكولا ذات بعد إشاري اتجاه ما تومئ إليه مما يكاد يكون تفريغ لمعنى الكلمة، وصب آخر بها؛ بحيث تزدوج الدلالة بما يتجاوز الحد الوضعي لها » (2).

وشاعرنا "عبد الله العشي" من الشعراء الذين مارسوا العديد من الضغوطات على القارئ، إذ يقول: وترف هاء كالفراشة

كي تحط على الندى ...

وتبوح بالأسرار

بوح الباء تكشف سرها للنون

ألفٌ ونون

عين ونون

نون ونون

---

(1) آمنة بلعلى: الحركية التواصلية في الخطاب الصوفي، من القرن الثالث إلى القرن السابع الهجريين – دراسـة- منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق سوريا، 2001، (دط) ، ص 23-24.

(2) رجاء عيد: لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها وطاقاتها الإبداعية ، دار المعرفـة الجامعيـة ، الازاريطيـة ، الإسكندرية ، مصر ، 2002، ص 279.

هذا احتفال الأبجدية...

بالغواية والفتون . (1)

فهذه الحروف تعد بمثابة الألغاز تمارس ضغطها على المتلقي، رغبة من الشاعر في الخفاء وعدم البوح بسره، مما يقرب من الذات الإلهية بل يساعده على الحلول فيها يقول:

حين أوقفه "ملك الملك " في " موقف الذل "

قال له أنت عبدي

فكن صامتا ما استطعت

وكن خائفا ما استطعت

توحد بذاتي

ولا تفش سر العباره

أقربك من ملكوتي

واكشف لك الستر

والحضرتين

وسر الإشاره(2).

---

(1) عبد الله العشي: مقام البوح، ص36.

(2) عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص 67.

هنا يبدو للصوفي أن الصمت هو سر التقرب إلى الله و التوحد بذاته، كما يبدو لـ"عبد الله العشي" أنه الطريق المؤدي للبوح . لذلك نلمس جدلية الصمت/البوح(السر) طاغية على قصائده ،و هنا تلتقي تجربة الشاعر بالتجربة الصوفية، بحيث يتملك الشاعر الوجع أو المخاض لحظة الكتابة كما يتملك أو ينتاب الصوفي القبض والبسط، الحجب و الكشف، فما يشعر به المبدع أثناء عملية الإبداع و ما يتلوها شبيه بتلك الهزة الكيانية التي تعتري الصوفي في أثناء وجده؛ فالصوفية يستعملون لغة ذات قاموس خاص تتميز بالغموض والتعقيد، حتى أصبح ظاهرة جمالية ملازمة لها، بينما تستعمل التجربة الفنية لغة الإشارة والإيحاء وتهدف كل من التجربتين إلى الكشف عن أسرار الواقع ، ويتم ذلك عن طريق اتحاد الظاهر والباطن في التجربة الصوفية والتقاء الذات والموضوع في التجربة الفنية (1).

وقد عبر عبد الله العشي عن هذا الإتحاد في أكثر من قصيدة (أول البوح، أجراس الكلام قمر تساقط في يدي، نشيد الوله)، ففي قصيدة أجراس الكلام، يقول:

مولاتي جردني صمت العالم من ذاتي

هل أحلم أن تتوحد ذاتك...

في ذاتي،

لتضيف إلى عمري

أعمار (2)

أما في قصيدة "قمر تساقط في يدي" فيقول:

---

(1) السعيد بوسقطة: الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص 143.

(2) عبد الله العشي: مقام البوح، ص 33.

مري على جسدي ليتسع الأمد

وتصير للأقمار أجنحةٌ

وتزهر في حدائقنا الحمائم

والحجل

إلى غاية قوله : مري على قلبي ليكتمل العدد

مرْي علي لنتحد (1)

فالإتحاد حلم يتمنى الشاعر تحققه للخلود والكمال بل لقوة الإبداع واكتمال التجربة.

من هنا تكمن شعرية اللغة الصوفية والمتمثلة في الجمع بين الداخل و الخارج ، الذات و الموضوع ، الجسد و الروح.

وقد لمح الكثير من الشعراء المعاصرين إلى هذه الرابطة و في مقدمة هؤلاء "أدونيس"؛ فالشعرية في نظره رؤيا، و لا يمكن للشعر أن يكون عظيما في رأيه إلا إذا لمحنا رؤاه (رؤيا) للعالم، و من هذا يسعى الصوفي و الشاعر إلى تصور عالم أكثر كمالا من عالم الواقع .

وهذا ما عبر عنه الشاعر عبد الله العشي بقوله:

في التماع الصباح الجميل

حين يفتح أبوابه العالم

---

(1) المصدر السابق: ص 41،43.

سوف يفاجئكم
سوف يقبل فارتقبوا (1)

إلا أن روح التشاؤم تطغى عليه أكثر من التفاؤل يقول :

واستوى أن تصيح وألا تصيح
فقد سقط العالم

تحت أي جدار
تخبئين دمي عن رصاصاتهم
تحت أي جدار
زمني قمر مطفأ
وطريقي لظى وانتحار (2).

هكذا يصور لنا الشاعر صورة الإنسان المقهور من خلال توظيفه للقاموس الصوفي، كونه الأصلح للتعبير عن آلامه ومواجعه في مواجهة واقع متسم بالزيف، ومن ثم قد كانت «القصائد رحلة من المكابدات وضرب من المحنة» (3).

---

(1) عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص6.

(2) المصدر نفسه: ص 58-59.

(3) السعيد بوسقطة: الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص 255.

ويعود الشعور بالقهر و التشتت لدى الشاعر إلى حالة الاغتراب و الانفصال الوجودي التي ولدت لديه «إحساسا تراجيديا تجاه ذاته والألوهية و الموجودات الأخرى» (1).

و هذه الغربة الحضارية و الروحية التي يعاني منها الشعراء المعاصرون نجمت عن التدمير الذي تتعرض له قيمه الحضارية تحت معاول التخريب و الغزو الأجنبي، و هو تعبير نابع من إدراكهم العميق للتناقص الحاصل بين المثال المنشود والواقع المادي الملموس، وإحساسهم بالحيرة والقلق في واقع لا يشجع على الاتصال و الترابط بل يعمق الهوة بين الفرد و المجتمع (2).

ولم يقتصر الشعور بالاغتراب لدى الشاعر على حالة الحيرة والضياع اتجاه الواقع فقط، بل ارتبط وعيه بمفارقة الوطن والأحبة مما ضخم وعمق المعاناة بداخله .

لذاك كثيرا ما ناشد الشعراء وعلى رأسهم المتصوفة الأسفار حيث تتلازم الرحلة الروحية مع الجغرافية، فعبروا عن ذلك بفكرة " الخروج" أو " العروج " حيث يقول الشاعر:

يخطفني صوتك ...

يخرجني من ذاتي

يعرج بي نحو سموات ساحرة

يملأ دنياي سلاما ...

---

(1) عبد الحق منصف: أبعاد التجربة الصوفية، الحب – الإنصات- الحكاية، إفريقيا الشرق، المغرب، الدار البيضاء، 2007، (دط)، ص 166.

(2) عبد الحميد هيمة: علامات في الإبداع الجزائري – دراسات نقدية – رابطة أهل القلم، سطيف، الجزائـر، ج 1، 2002، ط 2، ص 28.

وتسابيح،

وأورادا،

وتراتيل صلاة (1).

وكلما اشتد إحساس الشاعر بالاغتراب اشتد لجوءه للمرأة؛ لأنها أكثر قربا منه، وأكثر نفاذا في وجدانه وشخصيته، وقد يكثر هذا اللجوء حينما يريد النزول إلى الأعماق ليساءل ذاته والعالم المحيط به، فسر هذا العالم شبيه بسر المرأة (2).

و هذا ما نلمسه في نظرة الشاعر للمرأة، فهي رمز الوطن و الأم [...] و الكتابة تلتقي مع الأنوثة أول ما تلتقي في انعكاس الجوهر الأنثوي على الأبنية اللغوية التي تدل على التأنيث (3)، بذلك نجد المتصوفة المتأخرين يولون أهمية بالغة للكتابة التي يمثل شكل النص الأدبي أحد أبسط تجلياتها (4).

و يأخذ فعل الكتابة عند الصوفي شكل الإنصات؛ حيث كلما اتسع الاندهاش و الرؤيا، ضاق الخطاب، و كلما اشتدت نشوة الصوفي، تقلص و ضوح العبارة ، و انسحب ليترك أمام القارئ بياضات تفزعه لأنها ممتلئة بالأشباح و صور يصعب إدراكها (5).

---

(1) عبد الله العشي: مقام البوح ،ص 29.

(2) عبد الحق منصف: أبعاد التجربة الصوفية ، الحب – الإنصات- الحكاية، ص 168.

(3) آمنة بلعلى: الحركية التواصلية في الخطاب الصوفي، من القرن الثالث إلى القرن السابع الهجريين – دراسـة-، ص 71.

(4) المرجع نفسه: ص 70-71.

(5) المرجع نفسه: ص 231.

ومن ثم تولدت علاقة الحب و العشق بين الصوفي و اللغة لكنها متمردة، متمنعة كلما أحست باقترابه اختفت كالمرأة في إخفاء حبها، فتكتفي بالبوح عن ذلك إلا إشارة.

و الحال هذه لا تنطبق على لغة الصوفي لوحده بل تتجاوزه إلى قصيدة الحداثة التي كثيرا ما لمح إليها عبد "الله العشي"؛ إذ يقول: أتعبتني هذه اللغة

أتتبع أسرابها واحدا واحدا

باحثا عن صدى للعبار

أتتبع أحراسها حرسا حرسا

و أراوغها، كي أروض معنى يعذبني (1).

إنها لغة التمنع و المراوغة، لغة الإبداع و الخلق، التي تعمل على الارتقاء بمستوى الشاعر ثم المتلقي لتخلق زلزلة و كهربة بداخل هذا القارئ؛ حيث تحدث اللذة والمتعة، كونها قصيدة الأسئلة لا الأجوبة، هذا ما جعل الشاعر "عبد الله العشي" يسمها بالقديسة تارة و بالنورانية تارة أخرى.

و من خلال ما تقدم يبدو لنا مدى براعة الشاعر في تشكيل خطابه الحداثي الممزوج بعالم التصوف، مما أعطاه شكلا مغايرا أثار العديد من النقاد.

3/التشكيل الموسيقي:

شهدت الموسيقي قي القصيدة العربية تطورا ملحوظا، منذ العصر العباسي؛ إذ سعى شعراء هذا العصر إلى ابتكار أوزان جديدة تستوعب انفعالات الشاعر وتخفف

---

(1) عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص33.

عنه قيود وصرامة الوزن الخليلي، غير أن تلك المحاولات « لم تفلح في تشكيل تيار كامل لخلق قصيدة جديدة موسيقية؛ فلم تخرج هذه المحاولات عن أن تكون اقتدارا فرديا لا جماعيا» (1).

والوصول إلى هذا المسعى لم يتوقف عند هذا الحد، بل ظل يراود الشعراء العرب إلى يومنا هذا، خاصة مع اقتناعهم بعجز الأوزان القديمة عن استيعاب مشاعر الإنسان المعاصر، وما يدور حوله من تشتت وتمزق.

من هنا حاول الشاعر المعاصر عن طريق المزج بين المحاولات التجديدية الوصول إلى بنية إيقاعية ملائمة، لما يختلج صدره من انفعالات وخوالج، على الرغم من « تأخر هذا التجديد الموسيقي بمعناه الحقيقي إلى أواخر الأربعينيات وأوائل الخمسينات» (2).

والدعوة إلى تجاوز القالب الموسيقي القديم يدخل ضمن مطالب قصيدة الحداثة، التي اندفع الكثير من الشعراء المعاصرين إلى تأسيسها أو الكتابة وفق قواعدها، هذا المولود الجديد الذي عمل على زعزعة البنية التقليدية للقصيدة لغة، وصورة، وموسيقى، ليرسم في مكانها ملامح جديدة توافق الواقع اليومي الذي يعيشه المبدع، فلم تعد قصيدة الحداثة تكتب على نظام الشطرين والبحر الخليلي بل اتجهت إلى وحدة التفعيلة، ومن ثم الاتجاه إلى الإيقاع الداخلي، بما يحتويه من أصوات مجهورة ومهموسة وأساليب بلاغية.

---

(1) كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة- دراسة تحليلية في البنية الفكريـة والفنيـة-، دار المطبوعـات الجامعية، الإسكندرية، مصر، 2007، (د ط)، ص 613.

(2) المرجع نفسه: ص 616.

وقد أدى اتجاه الشاعر الحديث والمعاصر إلى وحدة التفعيلة إلى تحول جوهري في فلسفة التذوق الشعري للقصيدة العربية؛ فبينما كانت القصيدة التقليدية تعتمد في تذوقها أساسا على الأذن، اتجهت القصيدة الحديثة من خلال التفعيلة إلى كسر هذا النظام الموسيقي، وإلى جعل الاعتماد في التذوق على العين أكثر، وبذلك أصبحت القصيدة الشعرية تجربة معايشة بواسطة القراءة البصرية، بعد أن كانت تجربة إنشاد وسماع، زيادة على اهتمامها بالشكل الطباعي، وما يحمله من بياضات وعلامات ترقيم(1) تجذب القارئ وتأسر مشاعره.

فالشاعر الحديث والمعاصر لا يعتمد في تحركه الموسيقي على صورة الوزن العروضي، بقدر ما يعتمد على مدى الحركة النفسية المرتبطة بانفعالات الموقف. إلا أن ارتباط القصيدة الشعرية بحركة النفس وتموجاتها وبحركة الانفعال وذبذبته لا تعني إلغاء الوزن نهائيا، في الشعر بل هي رغبة في التعديل والتغيير لتحقيق المزيد من الأحاسيس والمشاعر.

وهذا النوع من التعديل فرض على الشاعر المعاصر نوعا من المهارة والإبداع العالية تفوق مهارة الشاعر التقليدي، وتتوافق مع النفس الحداثي المتأجج.

ولعل هذا ما أدى بالكثير من الشعراء إلى الإعراض عن الوزن القديم، والنهل من البنية الإيقاعية الجديدة، وشاعرنا " عبد الله العشي " من أبرز الشعراء الحداثيين الذين اتجهوا إلى هذا المسار؛ إذ نسج بخياله الإبداعي مجموعة من القصائد كسرت قيود النمط القديم وسلطته، وتبنت هذا المولود الجديد.

---

(1) السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها وطاقاتها الإبداعية، دار المعرفـة الجامعيـة، الازاريطـة، الإسكندرية، مصر، 2002، (دط)، ص 202.

ولعل ما يبرز مدى تشبث "عبد الله العشي" بالنمط الجديد، وانتفاضِه من القديم كتابته وفق ذلك النمط في جميع أعماله الشعرية، وقد عبر الشاعر عن هذا الموقف في العديد من المقاطع الشعرية؛ ففي قصيدة " العودة من وراء الماء" نلمس موقف الشاعر من الماضي ومد تشبثه بالحاضر، على الرغم من اتسام هذا الموقف بالضبابية والتعتيم؛ حيث يقول:أنا جئت من مدن الخرافة...

مثقلا بحطام أصنامي

وأوثان الغواية...

فافتحي للعاشق المجهد.

أنا عدت من أطلال أيامي...

ومن بدد السنين اليابسات

ومن وراء الماء...

بددًا بدد. (1)

يعبر الشاعر من خلال هذه القصيدة عن موقفه النقدي من القديم، جاعلا الشكل القديم للقصيدة شبيها إلى حد ما بالعصر الجاهلي وما يجتاحه من غواية وأصنام، أو ما أطلق عليه الشاعر بـ " السنين اليابسات"، ليرحل إلى عالم الخصب والنماء، حيث تحل قصيدة الحداثة وتمنح قلبه الاستقرار والسلام. من بعد تهوامه في البحار.

وفي قصيدة " نشيد الوله " يصف لنا الشاعر هذا العالم الساحر أين حط رحاله:

---

(1) عبد الله العشي: مقام البوح، ص 47.

صارت الأرض أجمل، من يومها
والسماوات أجمل
والبحر، والرملُ،
والكون أجملُ
والكلماتُ اليوابس... صرن درر. (1)

يبين الشاعر من خلال هذا المشهد علة لجوئه إلى القصيدة الجديدة وتجاوزه الماضي، وهو السبب ذاته الذي حفز الشعراء المعاصرين على تخطي النموذج القديم؛ فكلمة " يوابس " أو " اليابسات " التي كثيرا ما ترددت على لسان الشاعر توحي بمدى رغبته في تحطيم هيكل القصيدة العمودية، وما تحدثه من تكبيل للشاعر في التعبير عن تجاربه وانفعالاته، في حين لا يعود تجاوز الشاعر لهذا الهيكل إلى عيب أو نقص في الوزن الخليلي، بقدر ما يعود إلى تغير الواقع العربي، واندفاعه إلى « أحداث كبرى سياسيا واجتماعيا خالقا لتجارب جديدة ورؤى جديدة ومن ثم دافعا إلى البحث عن الشكل الموسيقي الجديد» (2).

وهكذا أتاحت موسيقى التفعيلة للشعراء المحدثين إمكانات لا محدودة للتعبير عن نفسيتهم، كما أعطتهم فرصا واسعة لتشكيل القصيدة أشكالا متعددة؛ فالقصيدة الحديثة عجينة في يد الشاعر يشكلها كما يشاء، و"عبد الله العشي" – كما ذكرنا سابقا – من الشعراء الذين شكلوا قصائدهم بدينامية نابضة بالحداثة الإيقاعية، لفتت العديد من النقاد والدارسين، منها ما جاء بقلم الناقد "عبد الرحمان تبرماسين" حيث يقول:« النص مفعم

---

(1) المصدر السابق: ص 65.

(2) كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة، ص 622.

بالظواهر الإيقاعية التي تصحب القصيدة المعاصرة وموظفة بدقة وتقنية لا يملكها إلا من خبر فلسفة الجمال» (1).

1- الإيقاع الخارجي:

1.1/ الوزن: يحتل الوزن مرتبة مهمة في موسيقى الشعر، إذ هو الخاصية التي تفرق بين الشعر والنثر؛ لذلك يعرفه "ابن رشيق" في " العمدة " بقوله :« من أعظم أركان حد الشعر وأولاها به خصوصية وهو يشتمل على القافية وجالب لها ضرورة » (2).

وينبع الوزن من« تآلف الكلمات في علاقة صوتية لا تنفصل عن العلاقات الدلالية والنحوية، فلا بد للوزن الشعري أن يستمد فاعليته من أداة صياغته ذاتها أي من اللغة» (3).

1.1.1/استخدام البحور: تجاوز الشاعر هيكل القصيدة التقليدية، واستبدلها بالنمط الجديد، والشاعر في اختياره لمجموعة البحور والأوزان لم يقتصر على البحور أحادية التفعيلة أو ما يسمى بـ " البحور الصافية"، بل آثر أن يتفنن في استخدامه للتفعيلات وتنويعها، ويهدف من عملية المزج بين البحور إلى الوصول إلى تشكيل موسيقي، يتلاءم مع تجربته الشعرية، ثم تطوير الإيقاع الموسيقي للوصول إلى إيقاع حداثي معاصر، والجدول الآتي يوضح لنا استخدام البحور الشعرية في شعر "عبد الله العشي"

---

(1) عبد الرحمان تبرماسين وآخرون: نظرية القراءة- المفهوم والإجراء- ، ص 119.

(2) ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر، ص 143.

(3) رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي، دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسـكندرية، مـصر، ط1، 1998، ص 173.

1- مقام البوح:

القصائد الشعرية	البحور والأوزان الشعرية	التفعيلة القاعدية
أول البوح	بحر الرجز	فاعلن
تجاوب	بحر الكامل	متفاعلن
افتتان	بحر المتدارك+ المتقارب	فاعلن+ فعولن
أجراس الكلام	بحر المتدارك	فاعلن
احتفال الأبجدية	بحر الكامل	متفاعلن
حرائق الفتون	بحر الكامل	متفاعلن
قمر تساقط في يدي	بحر الكامل	متفاعلن
العودة من وراء الماء	بحر الكامل	متفاعلن
لا تصمتي	بحر الكامل	متفاعلن
بهجة	بحر البسيط	مستفعلن فاعلن
القصيدة	بحر الرجز	مستفعلن
نشيد الوله	بحر المتدارك	فاعلن
الغياب	بحر الرمل	فاعلاتن
شتات	بحر الرمل	فاعلاتن

أيها الشعر	بحر الرمل	فاعلاتن
السر	بحر الرمل	فاعلاتن

الجدول رقم (1) – البحور الشعرية في" ديوان مقام البوح "

2/ يطوف بالأسماء:

القصائد الشعرية	البحور والأوزان الشعرية	التفعيلة القاعدية
الفارس	المتدارك	فاعلن
لبيك	الرجز	مستفعلن
يوم رافق نون الوهم	1/ الرمل	فاعلاتن
	2/ الرجز	مستفعلن
	3/ المتدارك	فاعلن
	4/ المتدارك	فاعلن
	5/ الرجز	مستفعلن
	6/ المتدارك	فاعلن
	7/ المتقارب	فعولن
	8/ الرمل	فاعلاتن

	9/ الرجز	مستفعلن
	10/الرجز	مستفعلن
مقاطع من سيرة الفتى	المتدارك + الرمل	فاعلن + فاعلاتن
بغداد	الكامل	متفاعلن

الجدول رقم (2) البحور الشعرية في ديوان " يطوف بالأسماء "

ونخلص مما تقدم إلى النقاط الآتية:

- يحتل بحر " المتدارك " الصدارة في أشعار " عبد الله العشي " ، ليأتي بعده بالنسبة نفسها بحر "الرمل"، "الكامل" ، "الرجز"، في حين اكتفى " المتقارب " و"البسيط" بالمشاركة.

- غلبة "البحور الصافية" على مجموع القصائد، عدا قصيدة بهجة؛ إذ اعتمدت على البحر المركب" البسيط " ، ويعود الاعتماد على البحور الصافية إلى أن « الشاعر المعاصر يطمح إلى الانفلات من القيود ويرغب في تحقيق نوع من الحرية في التشكيل الوزني لشعره، هذه الحرية- ربما – تحققها وحدة التفعيلة في الأوزان الصافية؛ إذ إن تكرارها بسهولة يعطي مساحة للشاعر للانفلات من القيود والتركيز على التجديد لغة وإيقاعا، هذا عكس البحور المركبة التي ترهق الشاعر في التناوب بين التفعيلتين».(1)

- أغلب القصائد اعتمدت على بحر واحد، عدا قصيدتي:

- افتتان ⟵ المتدارك + المتقارب.

---

(1) محمد علوان سالمان: الإيقاع في شعر الحداثة- دراسة تطبيقية - على دواووين فاروق شوشة، إبراهيم أبو سنة، حسن طلب، رفعت سلام، ط1، 2008، ص 66.

- مقاطع من سيرة الفتى ← المتدارك + الرمل.

أما فيما يخص تركيز الشاعر واعتماده على بحر المتدارك، الكامل، الرمل، الرجز، فيعود إلى ما في هذه البحور من تواصل مع الذائقة العربية، إضافة إلى الصور العروضية المتنوعة التي تتخذها، استجابة في ذلك لمشاعر الشاعر المشحونة بالعواطف الملتهبة.

ومن المقاطع التي جاءت على بحر المتدارك المقطع الآتي:

هبطت من سماواتها ← 0//0/0//0/0/// ← فعلن فاعلن فاعلن

هبطت ← 0/// ← فعلـ ـ ـ ن

كيف ضحت بجنتها ← 0///0//0/0//0/ ← فاعلن فاعلن فعلن

وهوت ← 0/// ← فعلن

خرجت من بهاء مدائنها ← 0///0///0///0/// ← فعلن فعلن فعلن

غادرت كونها ← 0//0/0//0/ ← فاعلن فاعلن

واستوت كائنا من تراب ← 0//0/0//0/0//0/ ← فاعلن فاعلن فاعلن

أما الأشكال أو التغيرات التي جاء عليها هذا البحر فنذكر منها :

- فَعِلُـ ـ ـ ن ← زحاف الخبن
- فَعْلُـ ـ ـ ن ← علة القطع
- فاعلان ← علة التذييل
- فاعلاتـ ـ ن ← علة الترفيل

أما بحر الكامل فيقول: في قصيدة " حرائق الفتون " :

أحبيبتي اقتربي ← 0/// 0//0/// ← متفاعلن، فعلن

حطي خيامك في دمي ← 0//0///0//0/0/ ← مْتْفاعلن، متفاعلن

وتعهدي الطفل الوليد ← 00//0/0/0//0/// ← متفاعلن، متفاعلان

بالنغنغات وبالحنين ← 00//0///0//0/0/ ← مْتْفاعلن، متفاعلان

وبحر الكامل هو بدوره جاء بأشكال عدة ملائمة لنفسية الشاعر منها:

- مْتْفاعلن ← زحاف الإضمار
- فعلاتن ← علة القطع
- فعِلُن ← علة الحذذ
- متفاعلاتن ← علة الترفيل
- متفاعلان ← علة الترفيل

وفي قصيدة " أيها الشعر " نلمس أشكال تفعيلة الرمل " فاعلاتن " :

أيها الشعر تجل الآن ← /0/0/0///0/0//0/ ← فاعلاتن، فعلاتن، فاع

هذا طيف مولاتك ← //0/0//0/0/0/ ← لاتن، فاعلاتن، فع

فافرش دربها ← 0//0/0/0/ ← لاتن، فاعلا

زهرًا ← 0/0/ ← تن، فا

وعطرا ← 0/0// ← علاتن

وفيما يأتي التغيرات التي ورد عليها- الرمل -:

- فعلاتن ← زحاف الخبن
- فاعلان ← علة القصر
- فاعلن ← علة الحذف
- فاعلاتان ← علة التسبيغ
- فالاتن أو فاعاتن ← علة التشعيث

وأخيرا "بحر الرجز" وهو وزن ذو انسياب ونبض متقارب يحاكي انسياب الأحاسيس ونبض المشاعر، وفي المقطع الآتي: نلمس بعض الصور التي جاء عليها:

الصحو في عينيك ← /0/0/0//0/0/ ← مستفعلن، مستفع

لا يريحني ← /0//0//0 ← لن، متفعلن

والغيم لا يريحني ← /0/0//0//0//0 ← مستفعلن، متفعلن

وهذه الكتابة الكسيحة الأطراف لا تريحني ←

//0//0//0//0//0/0/0//0//0//0 ← متفعلن، متفعلن، متفعلن، مستفعلن

وقد أبدع الشاعر في هذا البحر فجاء على عدة صور نذكر منها:

- متفعلن ← زحاف الخبن
- مستعلن ← زحاف الطي
- مفعولن ← علة القطع

- مفعولان ←ــــ علة التذييل

ويدخل بحر " المتقارب " ضمن البحور الصافية على الرغم من قلة وروده في قصائد "عبد الله العشي"؛ إذ تكرر مرتين فقط (قصيدة افتتان+ يوم رافق نون الوهم)، ولهذا البحر بدوره الحظ الوافر من الصور والأشكال التي نورد منها قول الشاعر:

تريد القصيده ← 0/0//0/0// ← فعولن، فعولن

أن تنتهي قبل ميعادها ← 0//0/0//0/0//0/0/ ← عولن، فعولن، فعولن، فعو

وأريد البقاء على سورها ← 0//0/0///0//0/0/// ← لُن، فعولن، فعولُ، فعولن، فعو

كي أبوح ← /0//0/ ← لن، فعول

بما قد كَتمتْ ← 00//0/0// ← فعولن، فعول

يبرز من خلال هذا المقطع مدى استثمار الشاعر للطاقات الإيقاعية لهذا البحر، التي نذكر منها:

- زحاف القبض ← فعول
- علة الحذف ← فعو
- علة القصر ← فعول

والتغيرات التي لجأ إليها الشاعر من شأنها إحداث هزة بداخل المتلقي، ومن ثم الوصول إلى النغم الذي يخدم المعنى المراد إيصاله. وهو في ذلك يساير قواعد الشعر الحر وقوانينه، إلا أنه في استثماره لبحر البسيط المركب يبدو متمردا؛ إذ نفر رواد هذا الشعر من البحور المركبة، وقد يعود استحداث الشاعر لهذا الأمر إلى انسجام هذا

البحر مع تجربته النفسية الحزينة والكئيبة، وهذا يبدو جليا في قصيدة بهجة، القصيدة الوحيدة التي جاءت على هذا الوزن:

نهر من البهجة ← /0/0/0//0/0 ← مستفعلن، فَعلن

ينثال من روحي ← /0/0/0//0/0 ← مستفعلن، فَعلن

يا ليت لي حجه ← /0/0/0//0/0 ← مستفعلن، فَعلن

ألقاك في صحبي ← /0/0/0//0/0 ← مستفعلن، فَعلن

يا ليت لي ← /0/0//0 ← مستفعلن

يا ليت ← /0/0/ ← مفعول

ومن خلال ما قدمناه من استخدام الشاعر للبحور وتنويعها نلمس مدى مهارة الشاعر في استثماره للبحور وإخراجها في صور متجددة تبرز مدى انفلات الشاعر من الأوزان القديمة ورغبته في استخراج إيقاع جديد ملائم لتجربته ومعبر عن مشاعره المتقلبة والمتأججة.

1-2/ القافية: القافية من أهم الظواهر الإيقاعية التي حافظت على قيمتها لدى الشعراء المعاصرين على الرغم من ثورتهم على الشكل التقليدي لبنية القصيدة القديمة؛ إذ ظل الشاعر يلزم نفسه بها لما لها من دور في التدفق الشعري والنفسي من انفعالات وخوالج؛ فالشاعر المعاصر« يعيش عالما مليئا بالمفاجآت والمغامرات والتوقعات والخيبات، خيبات واقعه الاقتصادي والاجتماعي والسياسي والثقافي، فكان ذلك تجسيدا إيقاعيا في شعره من خلال تغيير نمط القافية» (1).

---

(1) عبد الرحمان تبرماسين: البنية الإيقاعية في الشعر الجزائري المعاصر، ص 117.

وما هذا التغيير إلا رد فعل طبيعي لانفتاح العالم واتساعه، ومن ثم لم تكن غايتهم تحطيم الموروث، بل خلق أنماط جديدة تلائم روح الحداثة والمعاصرة، ولعل الدليل على ذلك محافظتهم وتشبثهم بمصطلحات التراث النقدي.

وقد بدا تحرر الشاعر المعاصر من سلطة القافية ووحدتها في كامل القصيدة العمودية واضحا من خلال التنويع الذي شهدته، بل الاستغناء عنها في بعض المقاطع إن تحتم الأمر، إيمانا منه « أن القيم الموسيقية تنبع من داخل القصيدة نتيجة لإيقاع التجربة الشعرية ذاتها» (1).

ويدخل ضمن تركيب القافية حرف الروي الذي تبنى عليه القصيدة كلها، ويتكرر في قوافي الأبيات جميعها، ورغم الأهمية التي اكتسبها هذا الحرف منذ القديم؛ إذ نسبت القصائد إلى الروي الذي بنيت عليه، إلا أنه شهد هو الآخر تغيرا يخضع للدفقات الانفعالية والشعورية التي يسعى الشاعر إلى إبرازها، لقد « تحول بدوره إلى أن يكون صوتا منتقلا متغيرا أو متفقا لكنه لا يخضع لتنظيم خارجي مفروض» (2).

وإذا ما تحدثنا عن عنصري القافية والروي في شعر " عبد الله العشي " فهو الآخر قد تفنن في استخدامهما ، شأنه شأن رواد شعر التفعيلة. معتمدا في ذلك خرق ذائقة المتلقي وإحداث الدهشة بداخله. وهذا ما سنكشفه من خلال أنماط القوافي وحروف الروي المتنوعة، ففي قصيدة " أجراس الكلام " وظف الشاعر "القافية المتتالية" وهو نمط يقوم على أكثر من قافية، تأتي على التوالي، على الشكل الآتي:

المقطع الأول:

---

(1) رجاء عيد: لغة الشعر- قراءة في الشعر العربي الحديث -، ص 133.

(2) السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، ص210.

يأتيني صوتك يا مولاتي...

رقراقا من نبع الغابات

يحملني فوق الأكوان

وينثر لي في كل فلاة

يمسح حزني...

ويمد حياتي بحياة

.. يملؤني عشقا وأناشيد...

ويذروني...

أشتاتا أشتات(1)

المقطع الثاني:

يحملني همسك...

يدنيني من سر الأسرار

يغسلني من طيني...

يشملني بفيوض الأنوار

قدسي حبك يا مولاتي

يغمسني في ماء الطهر

---

(1) عبد الله العشي: مقام البوح، ص 27.

ويلهمني الأشعار(1)

أما حرف الروي في هذين المقطعين فقد تناوب بين صوت " التاء " و " الراء "، واختلاف دلالة الصوتين أدى بطبيعة الحال إلى اختلاف المعنى، فالتاء مهموس يحمل دلالة التفاعل والتواصل.

ومن ثم استجابة الشاعر لصوت مولاته الساحر، وحدوث التواصل معها، أما صوت الراء فهو صوت مجهور، يحمل دلالة الاستقلال، الانفتاح، الإذلاق.

وفي قصيدة " مقاطع من سيرة الفتى " استخدم الشاعر القافية المتعانقة، التي تقوم على خرق أفق توقع القارئ من خلال التنوع الذي تشهده.

وجهك العابق بالضوء العتيق

ما يبين الآن في هذا التخوم

شائه...

يمضغه صمت جداري ووجوم

وجهك العابق

يا أما تصطلي نار العراء

مزق منثورة

فوق عمر نائم ليس يفيق (1)

---

(1) المصدر السابق: ص 32.

إن تنوع القافية في هذا المقطع أدى إلى تنوع وتعدد الروي الذي تمثل في صوت الميم والقاف، وتّنقل الشاعر بين هذين الصوتين كسر رتابة القصيدة وأضفى عليها نغما متنوعا يطرب أذن السامع ويمتعه. وتنوع هذه القافية شبيه إلى حد بعيد بتنوع القافية المتناوبة، التي تتناوب سطرا بسطر:

كلما لمعت نجمة في المدى المستحيل

شدني نحوها الظمأ القاحل

يا طريقي الثقيل

أيها الوجع القاتل

ليس لي قمر أو دليل

وأنا سفر دائم(2)

وأخيرا "القافية المتجاوبة"، التي تظهر في بداية المقطع الشعري لتتكرر في نهاية المقطع الشعري:

ضاعت اللؤلؤة

وابتدا العرس

غنى المغنون

واختلطت بالصدور الصدور

---

(1) عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص 61.

(2) المصدر نفسه: ص 63.

إلى قوله:

وامتزج البحر باليابسة

ضاعت اللؤلؤة. (1)

فالشاعر ابتدأ هذا المقطع بجملة " ضاعت اللؤلؤة " واختتمه بهذه الجملة. تأكيدا على حسرته لفقدان الملهمة. واختلاط الأوضاع.

ومن خلال ما تقدم نصل إلى مدى عناية الشاعر " عبد الله العشي " بقوافيه دلالة على مدى تشبثه بالتجديد الموسيقي وفعاليته في نقل المعاني بأصدق الطرق، ومدى إحداثه من جهة أخرى لنغم موسيقي يشد انتباه القارئ، وهو في ذلك بمثابة الفارس الذي يتباهى بعضلاته وإبداعه في ذلك يستحق الإشادة.

1-3-التدوير:

لم يقتصر دعاة التجديد في مواجهتهم لعمود الشعر على وحدة التفعيلة، بل تجاوزوا ذلك إلى العديد من الظواهر الإيقاعية الفنية التي تمنح الشاعر قدرا أكبر من الحرية في التعبير عن انفعالاته وعواطفه، كما تمنح القصيدة الشعرية نوعا من الانسياب والتدفق الموسيقي.

وظاهرة التدوير من أهم التقنيات القديمة التي حاول الشعراء المعاصرون تطويرها، وفتح مجالات واسعة أمامها، والبيت المدور هو« الذي تحوي مكوناته الداخلية كلمة تصبح شركة بين قسميه، أي شطره غير قابلة للتقسيم إنشاديا، فحين

---

(1) المصدر السابق: ص 68.

تصير صيغة من الصيغ اللغوية مقسومة إلى قسمين: قسم يتم به تمام الشطر الأول وقسم يبدأ به إيقاع الشطر الثاني؛ فإن هذا يعد في نظر الإيقاع الشعري تدويرا» (1).

ولعل من أهم الأسباب التي أدت إلى احتضان هذه الوسيلة الفنية هو عدم سماحها بتعدد الأصوات في القصيدة، مما يحدث تماسكا بين الكلمات والانفعالات داخلها، كما يضفي عليها جوا دراميا يسهم في نقل الجو النفسي للقصيدة إلى القارئ، وبذلك« نجد أن الإيقاع في القصيدة المدورة بقدر ما يثري القصيدة بقدر ما يوحي بقدرة الشاعر على استيعاب الأدوات الجديدة وإمكانياتها التي تتضاعف مع التجربة والخبرة» (2).

ولعل هذا ما جعل الشاعر المعاصر على الرغم من تمرنه على الموسيقى الكلاسيكية إلا أنه « بقي أسير التدوير، الذي يحتل- في واقع الأمر- حيزا في الذاكرة الثقافية بل في العقلية العربية المبنية على أساس التدوير وخاصة في علم العروض»(3)، إضافة إلى الوظائف التي يؤديها، نذكرها منها(4) :

1- يساعد على تحقيق المعرفة الأدبية لدى المتلقي حين يفرغ الشاعر كل ما بداخل وجدانه، إثر ذلك تتحقق " المتعة "، وهي عنصر مشترك بين القارئ والشاعر؛ فالشاعر يتمتع عندما يتنفس شعرا، والقارئ يستمتع بالقراءة التي تبدد المجاهيل لديه.
2- يعكس الحالة الشعورية والنفسية لدى الشاعر والرغبة في السرد ومواصلة الإنشاد، ويبقى بمثابة نبع يتدفق لا ينتهي، إلا بانتهاء الفكر أو انطفاء جذوة الإبداع عند الشاعر.

---

(1) أحمد كشك: التدوير في الشعر، دراسة في النحو والمعنى والإيقاع، دار غريب للطباعـة والنـشر والتوزيـع، القاهرة، (دط)، 2004، ص07.

(2) رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي- دراسة جمالية-، ص 240.

(3) عبد الرحمان تبرماسين: البنية الإيقاعية في الشعر الجزائري المعاصر، ص 122.

(4) المرجع نفسه: ص 147.

3- كلما واصل الشاعر في التدوير زاد مبنى القصيدة والزيادة في المبنى كما هو متعارف عليه زيادة في المعنى.

4-يعمل على استمرار الحدث.

5-يلغي تعدد الأوزان في الجزء الواحد من القصيدة الحرة.

6- يلغي تعدد الأصوات ويلون النغم.

7- يعمل على تقليص، وتمديد الأبيات الصوتية.

8-يهدم القافية ويدمرها ويحولها إلى عنصر إيقاعي داخلي في القصيدة.

9-يحقق التوتر- بالخصوص إذا كان كليا- في القصيدة.

10- يجعل من القصيدة لحمة واحدة وشحنة نفسية واحدة وجسدا متصلا ومتواصلا فتصير دفقة شعورية موحدة تبتدئ ببدايتها وتنتهي بنهايتها، وإذا بها دائرة مقفلة، وإن لم يكن هذا في القصيدة كلها، فإنه يكون في البيت الصوتي.

11- التدوير العروضي يلغي علامات الترقيم، ويصبح بلا جدوى منها، وهو لا يفرق بين النقطة والفاصلة، وعلامتي التعجب والاستفهام(1).

كل هذه الأهمية التي اكتسبتها ظاهرة التدوير كانت سببا في كثافتها في الشعر المعاصر، والشاعر عبد الله العشي هو واحد من الشعراء المعاصرين الذين أَثْروا نصوصهم الشعرية، وسعوا إلى تفعيلها من خلال استثمار طاقة التدوير.

---

(1) المرجع السابق: ص 149،148.

ومن القصائد التي تجلت فيها هذه الظاهرة قصيدة " أيها الشعر ":

- أيها الشعر تجل الآن ← 0/0/0///0/0//0/ ← فاعلاتن، فعلاتن، فاع

هذا طيف مولاتك ← //0/0//0/0/0/ ← لاتن، فاعلاتن، فع

فافرش دربها ← 0//0/0/0/ ← لاتن، فاعلا

زهرا ← /0/0 ← تن، فا

وعطرا ← 0/0// ← علاتن

القصيدة من بحر الرمل ذي التفعيلة السباعية(فاعلاتن)، التي تأخذ صورا وأشكالا عدة منها ما ورد في هذا المقطع (فعلاتن)، والتدوير وقع بين الأسطر الشعرية الأولى للقصيدة، وقد يعود ذلك إلى رغبة الشاعر في استمرار الحدث وتواصله لتواصل الإلهام الشعري الذي انتظره طويلا، وبعد جهد وعناء، ولعل ما يؤكد ذلك هو توقف الشاعر عن التدوير كلما انتهى بجملة من الأوامر، ليطلب منه التجلي مرة أخرى على الشكل الآتي:

[وتجلى الآن...] ← بداية التدوير

[... ونثرا] ← نهاية التدوير

[وتجلى الآن] ← بداية التدوير

[وشعرا] ← نهاية التدوير

هذا ما قسم القصيدة إلى شحنات نفسية متتابعة تجذب القارئ وتجعله شغوفا بانتظار تجلي مولاة الشاعر وعلى الوتيرة نفسها نلمس تدويرا مركبا في إحدى قصائد

« يوم رافق نون الوهم» حيث تتدفق شحنه شعورية من داخل الشاعر، تعبر عن مدى احتراق الشاعر، وتذلـله للقصيدة عند تمردها، وفرارها لحظة البوح:

تريد القصيدة ← //0//0/0// ← فعولن، فعولُ، ف

أن تنتهي قبل ميعادها← 0//0/0//0/0//0/0/ ← عولن، فعولن، فعولن، فعو

وأريد البقاء على سورها← 0//0/0///0//0/0/// ← لُ، فعولن، فعولُ،فعولن، فعو

كي أبوح ← /0//0/ ← لن، فعولُ

بما قد كتمت ← /0//0/0// ← فعولن، فعول

يتناول هذا المقطع مشكلة البوح التي أرقت الشاعر وأهلكته خلال تجربته الشعرية، حيث تؤْثر " القصيدة " الصمت والانفلات في حين يلهث الشاعر وراءها متقصيا أثرها، ولإيصال هذه الشحنة النفسية الملتهبة يلجأ "عبد الله العشي" إلى "التدوير" مستغنيا في ذلك عن علامات الوقف؛ فهذه الطاقة الصوتية كفيلة بالتعبير عما يخالجه من آهات وأنات.

ومن خلال ما قدمه الشاعر من نماذج للتدوير يبدو لنا مدى مساهمة هذه الظاهرة النغمية في كسر رتابة الإيقاع التي كثيرا ما يمل منها القارئ، كما ساعدت على توحيد الدفق الشعوري للشاعر.

2/ الإيقاع الداخلي: إذا كان الإيقاع الخارجي هو الإيقاع الناتج من الوزن بما يحتويه من بحور وقوافي؛ فإن الإيقاع الداخلي يتمثل في الموسيقى النابعة من تآلف الأصوات والكلمات، والشاعر المعاصر يسعى إلى تحقيق هذا النوع من النغم باعتباره – حسب رأيه – الأقدر على إيصال شحناته النفسية، وبذلك« استبدلت القصيدة العربية في الشعر الحر لدى الرواد بالإيقاع الشعري المطرد إيقاعا قائما على النبر النفسي،

يسعى إلى أن تتلاءم الصور الصوتية للقصيدة الشعرية مع الحركات الغنائية للنفس ومع تموج الأحلام وقفزات الوعي» (1).

وشعر "عبد الله العشي" يحتوي على بعض المظاهر الصوتية المنتجة للإيقاع الداخلي، التي نذكر منها:

التكرار: التكرار ظاهرة لغوية وردت في "لسان العرب" لـ "ابن منظور" في قوله: « هو مصدر كرر، إذا ردد وأعاد ويقال كرر الشيء تكريرا وتكرارا، أعاده مرة بعد أخرى» (2).

أما اصطلاحا فهو «إعادة ذكر كلمة أو عبارة بلفظها ومعناها في موضع آخر أو في مواضع متعددة » (3).

وعلى الرغم من أن التكرار كان معروفا في الشعر العربي القديم إلا أنه عرف أشكالا جديدة في الشعر العربي الحديث والمعاصر متجها إلى إبراز العوالم الداخلية للعمل الأدبي؛ إذ يصور« اضطراب النفس ويدل على تصاعد انفعالات الشاعر» (4).

وظاهرة التكرار تحتاج إلى براعة من طرف الشاعر؛ إذ يرتقي بها إلى درجة من الأصالة والإبداع، التي تبعد القارئ من الوقوع في الروتين، والابتذال ومن ثم النفور، فيكون في أبرع صورة؛ حيث يتحول إلى منبه صوتي يهز إحساس المتلقي/ السامع ويثير وجدانه إثارة تساعده على فهم مشاعر المبدع والإبحار في ذاكرته وما يجول

---

(1) إيمان محمد أمين الكيلاني: بدر شاكر السياب- دراسة أسلوبية لشعره- ،دار وائـل، عمـان، الأردن، 2008، ط1، ص 278.

(2) ابن منظور: لسان العرب، ص 135.

(3) رمضان الصباغ: في نقد الشعر المعاصر، ص 211.

(4) عبد الرحمان تبرماسين: البنية الإيقاعية في الشعر الجزائري المعاصر، ص 194.

بخاطره، كونه يعمل من خلال هذه الظاهرة على« التأكيد ولفت النظر وانصهارهما في نغمة إيقاعية، ويساعد على الاسترجاع والتذكر» (1).

- وقد برزت ظاهرة التكرار بصورة تراكمية مكثفة في أعمال "عبد الله العشي" حتى غدت مفارقة أثارت العديد من الدارسين، من خلال سعيها إلى تفجير واستثمار جميع الطاقات التعبيرية المخبوءة داخل اللغة سواء على مستوى الحرف أو اللفظ أو العبارة.

1- الصوت: عمد الشاعر إلى تكرير بعض الحروف دون غيرها، مما يعزز النسيج الصوتي لقصائده ويأسر مشاعر المتلقي.

ومن الأصوات التي استحوذت على قلب الشاعر صوت النون وهو صوت مجهور متوسط بين الشدة والرخاوة، وصوت النون يحضر في الألفاظ المعبرة على الأحاسيس الداخلية كالحزن،الحنين، النشوة، ولعل هذا المعنى الأخير هو الوارد في قول الشاعر:

يأتيني صوتك يا مولاتي...

رقراقا من نبع الغابات

يحملني فوق الأكوان،

وينشرني في كل فلاة

يمسح حزني...

ويمد حياتي بحياة

---

(1) المرجع السابق: ص 195.

يملؤني عشقا وأناشيد...

ويذروني...

أشتاتا أشتات [1].

تم في هذا المقطع تكرير« النون » إحدى عشرة مرة، وقد أوحى هذا التكثيف كما ذكرنا سابقا إلى دلالة النشوة أو الإنشاء التي تملكت الشاعر إثر سماعه لصوت القصيدة وبوحها، هذا الصوت الذي انتظره طويلا، وعانى الأوجاع والآلام لأجله، وحمله فوق الأكوان، ونشره في كل فلاة، بل مسح حزنه وأمده بالحياة، وبذلك استطاع حرف النون أن يحمل دلالة النشوة والحنين ويعبر عنهما أصدق تعبير.

وتجاوب صوت النون مع صوت التاء الذي تكرر هو بدوره إحدى عشرة مرة في هذا المقطع أضاف معنى التواصل والتفاعل عليه؛ حيث يعبر هذا الحرف على مدى تفاعل الشاعر.مع صوت ملهمته"القصيدة" في التواصل معها، كونها تهوى الهروب والتمرد، وقد نلمس هذا المعنى خاصة في الكلمات الآتية: الغابات، فلاة، أشتات....

وتزاوج جهر النون بهمس التاء أضفى على المقطع نوعا من الائتلاف والتوافق الصوتي نتيجة التوتر والتقابل بين الصوتين (الجهر والهمس).

أما في قصيدة " مديح الاسم" فنلمس مثالا آخر لتكرار الصوت في قول الشاعر:

سأسميه...

ولكن

---

[1] عبد الله العشي: مقام البوح، ص 27.

سوف لن يسمعه...
أحد مني سواك
فاسمعيه. (1)

نلاحظ في هذا المقطع تكرار صوت " السين " ست مرات، وهو صوت مهموس يوحي بهمس السر في أذن الشاعر بعد مر العذاب. وجمر الانتظار، إنها لحظة البوح، وانكشاف السر، التي كلفت الشاعر الكثير على مر رحلته المجهولة، رحلة القبض عن المعنى، والكشف عن الدلالة المخبوءة وراء حجب اللغة، وهنا تكمن فتنة قصيدة الحداثة، وممارسة ضغوطها على الشاعر والمتلقي في آن واحد.

والملاحظ أن اختيار الشاعر لصوت " السين " ساعد بشكل كبير في نقل تلك اللحظة الحميمية بين الشاعر والقصيدة، أو ما نسميه بلحظة البوح والاعتراف وما يحيطها من قداسة إلى القارئ، مما يدخله في نوع من الشغف واللهفة لمعرفة " السر ".

هذا عن تكرار بنية " الصوت " على مستوى المقطع، أما إذا تحدثنا على مستوى القصيدة فتلمس حضورا مكثفا لصوت الدال في قصيدة " بغداد "؛ إذ تكرر (105 مرة)، دلالة على قيمة هذا الحرف في إجلاء المعنى المراد إيصاله من طرف الشاعر، فالدال« انفجاري مجهور/ منفتح/ أسناني لثوي» (2).

وهذا الانفجار والجهر ملائم لدلالة الجهر بحضارة بغداد المنقوشة على حجر التاريخ، وما تركته من علوم وفنون، إضافة إلى دلالة الانفجار في أنحائها« وأثر الدمار الذي تركته قنابل الغزاة، فهو إيقاع شديد قاس مؤلم أهرقت فيه دماء الأبرياء

---

(1) المصدر السابق: ص 96.

(2) فاتح علاق: في تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2008، ص 13.

ولوقعه صدى تجلى في دال بغداد ودجلة واختفى في دمشق وبردى وتأنث في النيل»(1)، ولعل ما يدعم كلامنا هذا أن القصيدة قيلت « بمناسبة حرب الخليج» (2).

ومن أهم المقاطع التي بين الشاعر فيها قيمة صوت الدال قوله:

بغداد...

الدال مفتتح اليقين

دال لدجلة، دوحة، دمها المراق، دمدمة

والدال ورد الأبجدية...

دولة الكلمات...

دوح الشعر...

ميلاد اللغة (3).

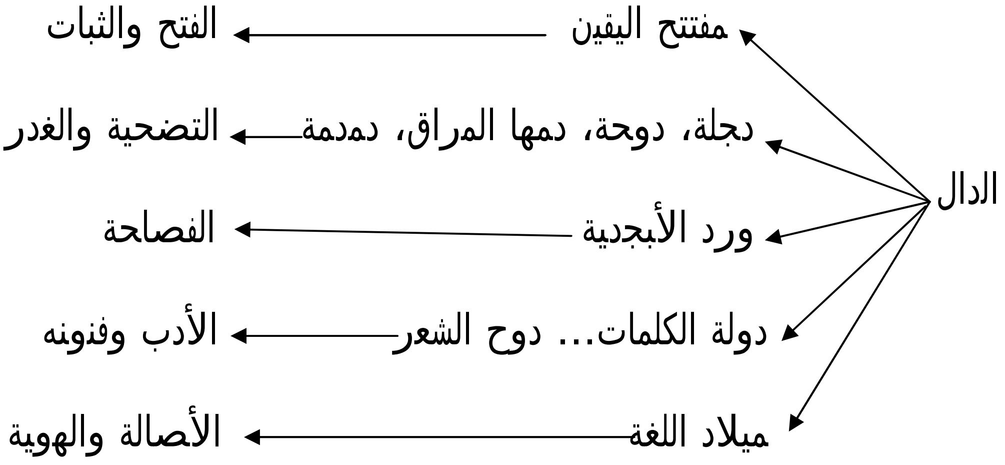
ونستطيع أن نترجم هذه العبارات على الشكل الآتي:

---

(1) عبد الرحمان تبرماسين: البنية الإيقاعية في الشعر الجزائري المعاصر ، ص 211.

(2) المرجع نفسه: ص 320.

(3) عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص 80.


الدال
مفتتح اليقين
الفتح والثبات
دجلة، دوحة، دمها المراق، دمدمة
التضحية والغدر
ورد الأبجدية
الفصاحة
دولة الكلمات... دوح الشعر
الأدب وفنونه
ميلاد اللغة
الأصالة والهوية

الشكل رقم (2) دلالة الدال في قصيدة بغداد

2/ تكرار الكلمة: للتكرار اللفظي أثر كبير في إبراز العواطف وتقوية المعاني مما يمنح القصيدة« امتدادا وتناميا... في شكل ملحمي انفعالي» (1).

ومن المقاطع التي برز فيها التكرار اللفظي قول الشاعر:

أول الكلمات الوطن

أول الصبح ضوء الوطن

أول النبع ماء الوطن

أول الأرض عشب الوطن.

أول الشعر لحن الوطن

أول الأفق نجم الوطن

أول الزهر ورد الوطن(1).

---

(1) عبد الرحمان تبرماسين: البنية الإيقاعية في الشعر الجزائري المعاصر، ص 211.

تكررت لفظتا« أول» و« الوطن» في هذه القصيدة سبع مرات لتأكيد مكانة الوطن فهو الكلمات وهو ضوء الصبح وماء النبع، عشب الأرض، لحن الشعر، نجم الأفق، ورد الزهر. ليغدو الوطن كل شيء، في حياة الشاعر، وقد كرر الشاعر كلمة«أول» أو« الوطن» للتعبير عما يواجهه الوطن من خيانة وغدر وقد صرح الشاعر بهذا المعنى في قوله: فلماذا إذن

حين يحترفون السياسة

يغدو الوطن

آخر الأحرف الأبجدية؟! (2)

وفي مقطع آخر من قصيدة« افتنان» يلح الشاعر على توالي لفظة "صور" حيث تكررت عشرة مرات في قوله:

صور تتابع،

تخرج من صورة صورةٌ

وتعود إلى صورة صورةٌ

صور تتوالد...

أو صور تتلاشى...

ووجه امرأة

---

(1) عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص 55.

(2) المصدر نفسه: ص55.

جميلا... جميلا

يطل على مدى الأفق المستحيل...

يزيح الستار...

لكي يتجلى البهاء الخرافي...

بين الصور

فتمسحه صورة أو صور (1).

وقد جاءت لفظة صور، وصورة لتترجم مشاعر الشاعر وهو يحترق شوقا لتتجلى له صورة القصيدة الملهمة حيث يتجلى له ذلك البهاء الخرافي ،وتكثيف الشاعر لهذه الكلمة ساعد على نقل الشغف والهوس الذي أصاب المبدع في تتابعه وقلبه لتلك الصور ليتجلى وجه امرأة- على حد تعبيره- من الأفق المستحيل، هي لحظة المكاشفة التي سعى الشاعر إلى الوصول إليها طيلة رحلته السرمدية.

لكن هذا اللقاء لم يلبث إلى أن استتر حيث يقول :

أمد اليدين

أمد رقيق الأغاني

أمد كياني

أمد جميل الكلام

---

(1) المصدر السابق: ص 22.

أنادي...

أنادي...

أمد اليدين.

ويا خيبة الروح لو تختفي...

بعد أن ملأتني بالرحيق العمر(1) .

تم في هذا المقطع تكرار الفعلين« أمد» و« أنادي» إذ استطاع الشاعرأن ينقل لنا من خلال هذين الفعلين ذلك الخوف وتلك الخيبة اللذين تملكاه لحظة أحاسيسه باختفائها واستتارها- القصيدة- بعد انتظاره لذلك اللقاء على أحر من الجمر بل بعد رحلة من المكابدة والعذاب.

وفي قصيدة بغداد نلمس تكرار الشاعر لكلمة "بغداد" « ثمانية وثلاثون مرة(38) على مستوى القصيدة».

وقد جاء هذا التكرار لإثبات مكانة بغداد كونها مركزاً للحضارة والحضر، فالافتخار« ببغداد وذكر مآثرها ومزاياها جعلها قطب إشعاع منه تنطلق الحركة وإليه تعود» (2).يقول الشاعر في المقطع الأخير من القصيدة:

بغداد

ديوان الصبابات الأصيل

---

(1) عبد الله العشي: مقام البوح، ص 24.

(2) عبد الرحمن تبرماسين: البنية الإيقاعية في الشعر الجزائري المعاصر ، ص 330.

بغداد بغداد..

من الألف المعفر بالدماء...

إلى جراح الصمت...

في مر الرحيل

بغداد بغداد

وإن تاه الدليل (1).

3/ الجملة أو العبارة: لا يمكن حصر هذا النوع من التكرار، فالديوان يعج بهذه الظاهرة. وذلك لإغناء المعنى، وتحقيق نغمة موسيقية على مستوى القصيدة.

وتوظيف الشاعر لهذا النوع من التكرار جاء بنمطين، تكرار الجملة كما هي دون تغيير، تكرارها مع إحداث تغيير جزئي، ومن المقاطع التي وظفت هذا النوع من التكرار قول الشاعر: نامي إلى جنبي...

فلست غريبة.

أنت ابتداء الهجرة...

إلى ماء الغمام.

نامي إلى جنبي...

سأحرق هذه الأشياء

---

(1) عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص 87.

في جسدي... (1)

حاول الشاعر من خلال تكراره لجملة " نامي إلى جنبي " التأكيد على طلبه في لقاء القصيدة ، التي تهوى التمنع والانفلات لتأسر الشاعر بسحرها.

أما في قصيدة " أجراس الكلام " فنلمس تكرار جملة مع تغيير جزء يقول:

يتبعني صوتك في كلّ مكان،

يتبعني صوتك في كلّ زمان،

يتبعني في اليقظة، في النّوم، وفي الحلم... (2).

إن هذه الصيحة المتكررة تحمل معنى الغواية والفتنة التي يحملها صوت القصيدة، ومدى تأثيره على قلب الشاعر حتى حاصره في كل مكان وزمان، فأجج عواطفه وأحاسيسه.

هكذا ساهمت تقنية "التكرار" في إثراء موسيقي النص، كما بينت هذه الظاهرة مدى براعة الشاعر في نسج صوره ونفخها بطاقات هائلة من الإيحاء.

التجنيس: هو أحد أبواب البلاغة التي يستثمرها شعراؤنا المعاصرون من تراثنا العربي القديم لأجل صبغ لغة الشعر بطابع الكثافة والاقتصاد، وللتجنيس أسماء عدة منها المجانسة/ التجانس/ المشاكلة والتعريف الشامل للجناس والمتداول عند البلاغيين هو « أن يتفق اللفظان في النطق ويختلفان في المعنى» (3).

---

(1) عبد الله العشي: مقام البوح، ص 52.

(2) المصدر نفسه: ص 29.

(3) عبد الرحمن تبرماسين: البنية الإيقاعية في الشعر الجزائري المعاصر، ص 229.

وبالتالي فهو يعتمد على تكرار الدال لا المدلول مما يحدث جرسا موسيقيا في أذن المتلقي، كما يعيش لحظة دهشة جراء ذلك الاتفاق اللفظي والاختلاف المعنوي.

وعلى الرغم من أهمية هذه الظاهرة البلاغية إلا أنها لقيت عزوفا ونفورا من الشعراء المعاصرين، وهذا يرجع إلى طبيعتهم الرافضة للقوانين الشعرية السائدة، فلم يلتفتوا إليها كما التفتوا إلى ظاهرة التكرار، والشاعر عبد الله العشي كغيره من الشعراء المعاصرين لم يكترث بظاهرة التجنيس إلا ما جاء عفوا مما أضفى على القصائد نوعا من التلقائية ـ ومن ذلك قوله في قصيدة" يوم رافق نون الوهم":

خرجتْ من بهاء مدائنها

غادرت كونها

واستوت كائنا من تراب

كيف مال بها الحال

واستبدلت بمياه المحبة

ميت الغبار وملح السراب (1).

إن الجناس الوارد في هذا المقطع كان بين كلمتي(تراب- سراب)، فهما متفقتان في جميع الأصوات عدا صوت واحد(التاء مقابل السين)، وقد منح هذا الجناس القصيدة ترديدا صوتيا مليئا بالانفعال يضفي على القصيدة إيقاعا يجذب المتلقي ويمتعه وفي قصيدة الفارس يقول:

---

(1) عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص29.

قد يفاجئكم من وراء الغمام
قد يفاجئكم في هديل الحمام (1).

ورد التجنيس في الوحدتين اللغويتين:« الغمام، الحمام» وقد تشابهتا في جميع الأصوات عدا الغين مقابل الحاء، وصوت الغين مجهور أما الحاء فهو مهموس، وهذا التقابل بين الجهر والهمس ولد رنينا وانفعالا منح القارئ شوقا وتلهفا لمعرفة هوية الفارس المقبل من وراء الغمام وهديل الحمام، مما زاد الصورة قيمة جمالية وتلوينا صوتيا.

أما في قصيدة "قمر تساقط في يدي" فقد اختلفت كلمتا "القصيدة" و"الجديدة" في أكثر من صوت فالقاف والصاد تقابل الجيم والدال حيث يقول: مري...

لتكمل سحرها هذي العبارة في فمي...
عرسا...
وتثمل في بلاغتها القصيده
وتفيض عن مجد البذار الخصب
رعشقها الجديدة (2).

وقد زاد هذا الاختلاف على القصيدة تفعيلا وتلوينا موسيقيا ساهم في تقوية بنية القصيدة.

---

(1) عبد الرحمن تبرماسين: البنية الإيقاعية في الشعر الجزائري المعاصر، ص 229.

(2) عبد الله العشي: مقام البوح، ص 44.

الترصيع: هو عبارة عن« تقنية داخلية تقترن بأغراض فنية» (1).

ويقع الترصيع في الشعر العمودي في نهاية الصدر والعجز من البيت الأول في القصيدة، بينما يتخذ أماكن مختلفة في القصيدة المعاصرة بحسب نوعه، ومن أنواعه (2).

1/ المتجاور،2/ المتوازي، 3/ المرجع للقافية.

والترصيع من العناصر الإيقاعية التي تعمل على تحلية القصيدة فيمنحها شيئا من الرونق يحي ماءها، كما يمنحها نوعا من الومضات النغمية التي تجعل العملية الإيقاعية تتجدد وتتمدد، ومن ثم يقوم بوظيفة سلب المتلقي وجعله يهتز طربا لهذا التركيب (3).

وقد لقيت ظاهرة " الترصيع " الموقف الذي لقيته ظاهرة التجنيس، إذ ثار دعاة التجديد على البنية التقليدية للقصيدة، وخاصة العناصر البديعية التي تحول العمل الأدبي إلى قوالب مزخرفة لا حياة ولا روح فيها.

ومن ثم حاول الشعراء المعاصرون التعامل مع هذه الظاهرة الصوتية تعامل ذكاء ومهارة، حتى تعمل على إيصال معنى القصيدة من دون تكاف وركاكة إلى نفس المتلقي.

---

(1) حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، بيـروت، لبنـان، 2001، (د ط)، ص 44.

(2) المرجع نفسه: ص 45، 46.

(3) عبد الرحمن تبرماسين: البنية الإيقاعية في الشعر الجزائري المعاصر، ص 240.

بناء على ذلك لم يحض« الترصيع» في القصيدة العشية بالغ الاهتمام إلا ما جاء صدفة دون تبذير، فنشر على القصيدة إيقاعا وترنيما ينساب إلى أذن القارئ ويشيع بداخله إنشادا هو بمثابة همزة الوصل بين الشاعر والمتلقي، يقول الشاعر:

فكل نبض في العروق هو لك...

وكل لفتة،

أو نظرة،

أو كلمة، أو نغمة

وكل تمتمة.

وكل بين من الكلام،

وكل غمغمة،

وكل الصمت...

حتى الصمت لك (1).

وقد جاء هذا الترصيع بالإضافة إلى كونه مصدر نغم موسيقى لتأكيد المعنى وتكثيفه، فالشاعر في لحظة بوح واعتراف، أحرقه وهيج ما بداخله.

ومن المقاطع التي ورد فيها " الترصيع " قول الشاعر: أول الكلمات الوطن

أول الصبح ضوء الوطن

---

(1) عبد الله العشي: مقام البوح، ص 06.

أول النبع ماء الوطن

أول الأرض عشب الوطن

أول الشعر لحن الوطن

أول الأفق نجم الأرض

أول الزهر ورد الوطن (1).

لقد تركت كلمة " أول " في بداية السطر الشعري و" الوطن " في آخر كل سطر شعري، وقعا موسيقيا مؤثرا يؤكد مكانة الوطن ومنزلته في قلب الشاعر، هذا الوطن الذي عانى الويلات، وتشرب مرارة أبنائه الناكرين حتى الثمالة.

وقد منح هذا النوع من "الترصيع " سرعة موسيقية على القصيدة تتلاءم مع بحري " المتدارك " و " الرمل ".

أما في قصيدة " السر " فنلمس نوعا آخر للترصيع، هو الترصيع"المرجع للقافية "، حيث يقول الشاعر:

ما الذي يحدث في أرض الجديبة ؟

مدني حلم...

و أخباري عجيبة

يا إلهي...

---

(1) عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص 55.

مد لي عونك حتّى...

أحمل السر إلى أرضي الغريبه

يا إلهي...

أنت أوقدت بطيني

سرج النور، فساعد

عبدك الطيني كي يعلو...

إلى سر الحبيبه (1).

وقع الترصيع في هذا المقطع بين كلمة " الجديبة " ، " عجيبة" ، " الغريبة "، "الحبيبة " وهو شبيه " بالتجنيس ".

ويبقى الترصيع من الظواهر الإيقاعية التي يسعى إليها الشاعر بغية الوصول إلى نغم موسيقي يمتع القارئ، على الرغم من ندرته في القصيدة العشية، وهذا يعود إلى ذكاء وبراعة الشاعر؛ إذ تؤدي كثرته في القصائد الشعرية إلى انشغال القارئ بالبنية السطحية على حساب البنية العميقة، لما يحدثه من طابع إنشادي غنائي.

ومن خلال ما تقدم نصل إلى أن القصيدة العشية قصيدة مسالمة، لم تبخل بقوانين الحداثة في نهلها من بحر البديع، إلا ما جاء من غير تكلف فأكسب القصيدة لونا إيقاعيا يتلاءم ونفسية الشاعر.

---

(1) عبد الله العشي: مقام البوح، ص 87، 88.

الفصل الثالث

قراءة تأويلية في شعر عبد الله العشي

1/ البعد التطهيري الاتصالي في شعر عبد الله العشي:

قدم لنا "ياوس" في حديثه عن المتعة الجمالية ثلاثة أبعاد يتحقق بها هذا المفهوم – المتعة الجمالية- عند المتلقي: فعل الإبداع، الحس الجمالي،البعد الاتصالي التطهيري*، وقد أخذ "ياوس" هذا المفهوم من "أرسطو"، إذ جعل المأساة في المرتبة الأولى، تليها الملهاة ثم الملحمة، والفيصل في ذلك هو طريق المحاكاة، وما يترتب عليها من أثر ناتج في عملية التلقي(1).

ومن هنا تعلق هذا البعد بعملية الاتصال والتفاعل بين النص والمتلقي، مما يحقق المتعة الجمالية لدى القارئ، ويحدث بداخله تطهيرا من شوائب الواقع، وقد حدد "ياوس" خمسة أشكال للتوحد أو التماثل، يعمل من خلالها القارئ على الولوج إلى البنية العميقة للنص ومحاولة تجاوز فعل المشاهدة إلى تحريك الأحداث وتوجيهها حيث المسار المرغوب فيه. وبذلك يشير " ياوس " من خلال مصطلح التوحد إلى التفاعل وتوحد المتلقي مع النص أو العمل الأدبي. ونصوص " عبد الله العشي " تجنح إلى الترميز والغموض، وهي بذلك تُنصف القارئ الفعال على المستهلك، وفيما يأتي سنحدد أشكال هذا التوحد أو التماهي :

1/**التوحد مشاركة:** في هذا النمط من التفاعل « يضع الجمهور نفسه في موضع البطل »(2)، ومن ثم يحث على إشراك القارئ في عالم القصيدة، فهو عنصر فعال ومندمج في عالمها الخيالي، وهنا تبرز براعة المبدع في نصب شباكه للمتلقي واستفزازه للوقوع في الفخ؛ لأن الكاتب المحترف يكتب نصه واضعا نصب عينيه قارئه الضمني؛ فيبعث بداخله إحساسا خاصا ينبع من مشاركته في ثنايا النص.وحديثنا عن هذا النمط في أعمال شاعرنا مثير للانتباه؛ حيث لجأ "عبد الله العشي" في مشاركته للقارئ إلى العديد من الأساليب الفنية، "كالبياض" الذي يفسح للآخر (المتلقي) مجالا

---

* تطرقنا لهذه المفاهيم في الجزء النظري (ص54).

(1) محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي - بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي دراسة مقارنة-، ص47.

(2) روبرت هولب: نظرية التلقي- مقدمة نقدية-، ص131.

للمشاركة ومن ثَم التفاعل.

زيادة على ذلك استعان الشاعر بظاهرة "الغموض" التي أكسبت القصيدة تعقيدا، وتشفيرا مثيرا للاستفزاز، ولعل اختيار الشاعر لهذا الأسلوب هو إفصاح عن القارئ المقصود؛ فـ"عبد الله العشي" لا يكتب للقارئ البسيط المستهلك بل يجتذب المتلقي المنتج الذي يغترف من أي مورد ومهما كانت صعوبته. يقول الشاعر في قصيدة "تجاوب":

وأمد عن بعد يدي
فتمد عن بعد ضياها
وأمد صوتي
فتمد لي من جنة الفردوس فاها...
هذا هو الفردوس
"يطوي البيد طي"
يا خالقي...
يا خالقي ...
صرختْ،،
صرختُ،
صرختُ
وانقطع الكلام ...
....
....
وسقطتُ...
مغشيا علي... (1)

يحملنا الشاعر في هذا المقطع من القصيدة إلى مشهد لقائه مع محبوبته، "المرأة الملهمة"؛ إذ يحدث التجاوب بعد سفر طويل من العذاب والألم، ليأخذ القارئ ويرحل به

---

(1) عبد الله العشي: مقام البوح، ص 14، 15.

من عالم الواقع إلى عالم الحلم والرؤيا، واصفا له ذلك اللقاء المؤجج بالتفاعل لحظة بلحظة، صورة صورة، بحيث يتبد له أنه أمام شريط يشاهده بالقرب منه، ينتظر نهايته السعيدة بشغف لكنه ما يفتؤ يجد نفسه أمام مشهد عجائبي مفتوح؛ إذ عندما « انقطع الكلام ساد الصمت وصارت الصفحة يبابا والموقع جديبا والمكان خاويا» (1).

أما في " قصيدة مديح الاسم " فنصل مع الشاعر إلى نقطة المنتهى، حيث يبوح الشاعر بكل ما عجز أن يبوح به خلال أسفاره وترحاله؛ فيحدث اللقاء الحميمي الذي انتظره طويلا وبعد طول عناء مع ملهمته القصيدة، يقول:سأسميه...

ولكن

سوف لن يسمعه...

أحد منّي سواك

فاسمعيه

"......

......

......"(2)

إن الحذف أو البياض الذي انتهت به القصيدة « هو نوع من الهمس في أذن المخاطبة لا يسمعه أي منا، إنه البوح الذي لا تأويل له إلا من خلال القصيدة» (3)، مما يفتح أبواب الحيرة والتساؤل في ذهن القارئ، ويدعم باب التأويل لديه، فإذا كنا نسمع قديما أن «المعنى في بطن الشاعر غير أن زماننا هذا سرق المعنى من بطن الشاعر ووضعه نارا حارقة في بطن القارئ» (4)، حتى غدا سجنا آسرا له، بل سرابا يتلاشى كلما حاول الاقتراب منه ويدخل هذا الأخير بعد ذلك « في رحلة التحول والاغتراب بعيدا عن أبيه وعن داره، وعن عالمه الذي ترعرع فيه» (5).

---

(1) عبد الرحمان تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر، ص 134.

(2) عبد الله العشي: مقام البوح، ص96.

(3) عبد الرحمان تبرماسين: العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر، القاهرة، ط1، 2000، ص 13.

(4) عبد الله الغذامي: تأنيث القصيدة، ص103.

(5) المرجع نفسه: ص105.

فلغة الشعر قد تزرع ألغاما وتختبئ وراء نفسها، أو تترك آثارا وتقفز إلى جهة أخرى، لتختلق متاعب حولها، وداخلها كأنثى جميلة شامخة، تعرف من هي، وتخلق في المتلقي خيالات وآثارا لا تتركها غيرها(1)، وما هذه الهلامية أو الزئبقية إلا مصدرا للذة والمتعة التي يسعى القارئ إلى تحقيقها عند ملامسته لأي نص، وهذا لن يكون إلا من خلال المشاركة والمكاشفة التي تتم بين النص والمتلقي .

2/ التوحد إعجابا: يصور لنا هذا النوع من التماثل صورة البطل في أبهى حلة مما يدعو القارئ إلى ضرورة الاقتداء والاحتذاء، وبذلك يقتضي هذا النوع من التوحد « بطلا كاملا تكون أفعاله نموذجية لدى الجماعة، أو لدى قطاع من الجماعة » (2).

حيث آثر الشاعر نقل تجربته إلى القارئ على دعوته إلى الاقتداء بشخصيات الأبطال، ومن النماذج القليلة جدا في هذا النمط قول الشاعر:

في التماع الصباح الجميل
حيث يفتح أبوابه العالم
سوف يفجؤكم
سوف يقبل فارتقبوا
إلى قوله:
في غدير الظلام
فافتحوا للفتى سر أسراركم
وافتحوا للعريس
باب أيامكم(3)

وفي إطار الصبغة التشاؤمية الطاغية على قصائد "عبد الله العشي "، والنابعة من روح الاغتراب التي يعاني منها الإنسان المعاصر في ظل تمزق وتشتت العالم تبرز أو تطفو على السطح قصيدة "الفارس"؛ التي بين أيدينا ببعدها التفاؤلي، يحمل فيها الشاعر

---

(1) خليل الموسى: قراءات في الشعر العربي الحدث والمعاصر – دراسة- منشورات اتحاد الكتاب، دمشق،2000، ص108.

(2) روبرت هولب: نظرية التلقي- مقدمة نقدية-، ص131.

(3) عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص 5.

روح التحدي والمواجهة بعد أن آثر الانسحاب في كثير من المواقف، آملا في مجيء فارس، يخلص الشعوب من سوداوية الواقع واختلاط الحابل بالنابل.

يقول الشاعر:

اخرجوا من رماد الرماد
ومن عتمة الكهف
اخرجوا للدليل
إنه مقبل، مقبل
قاتلا أو قتيل
حيث يفتح أبوابه العالم(1).

إن دعوة الشاعر للخروج في هذا المقطع هي بمثابة تثمين وتفعيل لمشاركة القارئ، داعيا إياه إلى نفض غبار الظلام وكسر قيود الاستبداد، وهذا لا يتأتى إلا بعامل التحريك والتغيير النابع من داخل الإنسان، شأنه في ذلك شأن طائر العنقاء التي يقال عنها«أنها تحرق نفسها على محرقة جنائزية، ثم تنبعث من جديد، ويتجدد وجودها من خلال رمادها، لكي تجدد دورة حياتها، وقد أصبحت رمزا للبحث بعد القضاء على التخلف» (2).

هكذا كان إشراك الشاعر للقارئ إلا أننا لا نلمس مثل هذا النمط في بقية قصائده – كما ذكرنا سابقا- كونها تقتصر في معظمها على نقل لعبة المطاردة التي لا نهاية لها بين الشاعر وملهمته.

3/ **التوحد تهكما**: في هذا النمط يلتمس الشاعر السخرية كتقنية لنقد الواقع المخزي والمؤلم، فيعمل على إيقاظ وعي القارئ بطريقة تهكمية تنزع إلى تحريك ملكه النقد لديه، ومن ثم فإن هذا « الشكل الساخر يستتبع خيبة الرجاء في توحد متوقع أو انتهاكه، أو إنكاره»(3).

---

(1) المصدر السابق: ص06.

(2) رجاء عيد: لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها وطاقاتها الإبداعية، ص142.

(3) روبرت هولب: نظرية التلقي- مقدمة نقدية- ص 131-132.

ومن أهم المشاهد التهكمية التي وظفها الشاعر قوله في قصيدة "مقاطع من سيرة الفتى":

اعطني عود ثقاب
أرهقت ظهري أكوام المخازي
إنني أجمعها الآن كل ما كان وما سوف يكون
فاعطني عود ثقاب
وانتظر جنية البحر التي
سوف تأتيك بلا أي حجاب
انتظرها
فلقد أشعلت هاذاك اليباب.(1)

إن هذا المقطع المشحون بمشاعر الإدانة والاستنكار، يصور لنا حالة الوطن العربي المتردية والغارقة في المخازي، حيث يعلن الشاعر استهجانه لهذا الواقع المفضوح من خلال رغبته في إحراقه ومن ثم استئصاله من ذاكرة التاريخ، داعيا المواطن العربي بصيغة تهكمية مواصلة سباته العميق وانتظار جنية البحر التي قد تفاجئه في أي لحظة.

ومن خلال هذا المشهد الساخر يستنهض الشاعر الهمم في طي سجلات الماضي وفتح فجر جديد تتسلل أنواره إلى كل ركن مظلم فيه.

يواصل الشاعر نقده للواقع العربي المفضوح في قصيدة "بغداد"، حيث يجري مقارنة بين الماضي والحاضر ويحمل أبناء هذه الأمة المغلوبة على أمرها مسؤولية ما آلت إليه بغداد اليوم، يقول :بغداد مفردة

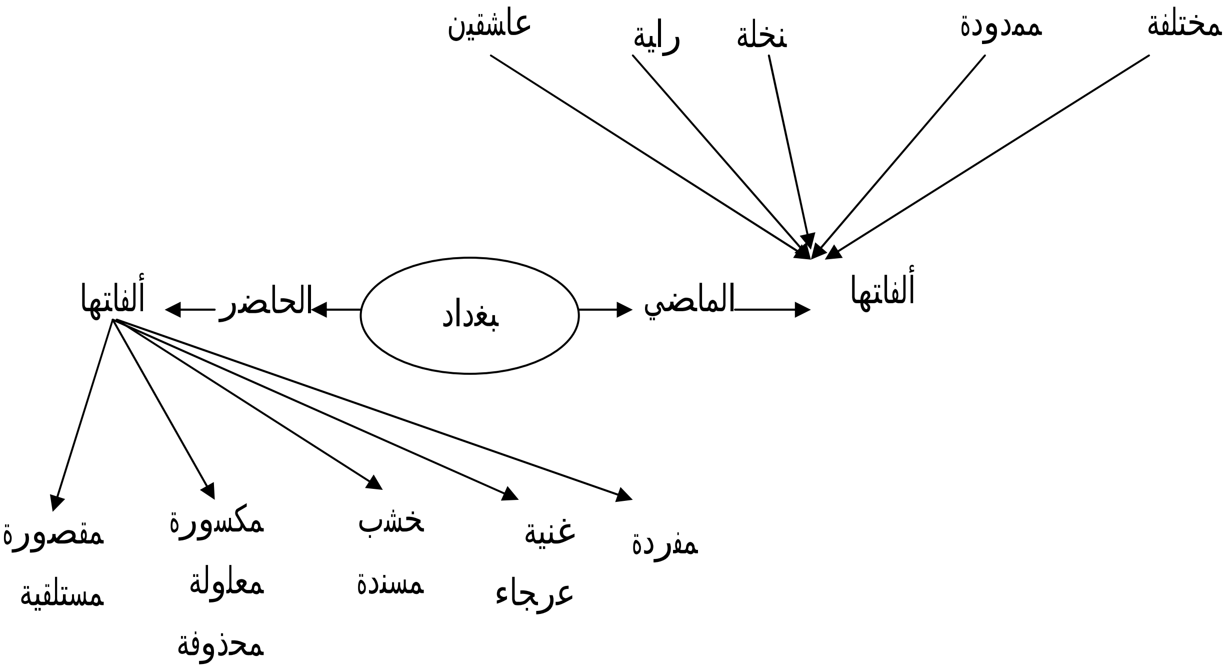
فكل سلالة الألفات في أيامنا ...
محنية، عرجاء
خشب مسندة

---

(1) عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص74.

ألفاتنا مكسورة معلولة محذوفة،
مقصورة
ألفاتنا مستلقية (1).

إن القارئ لهذه الأسطر الشعرية يدرك مدى انحطاط الوضع العربي وحقارته، مما يزرع بداخله شعورا بالأسف والاشمئزاز، خاصة أن الشاعر لم يكتف بوصف الواقع العربي وما يسوده من انكسار في الحاضر، إنما جال في ذاكرة الماضي ليبين للقارئ مدى التباين الحاصل بين الماضي والحاضر والوضع المتردي الذي آل إليه، ولتوضيح هذه المفارقة نستعين بالشكل الآتي :


عاشقين
راية
نخلة
ممدودة
مختلفة
ألفاتها
الماضي
بغداد
الحاضر
ألفاتها
مقصورة
مستلقية
مكسورة
معلولة
محذوفة
خشب
مسندة
غنية
عرجاء
مفردة

الشكل (3) – مخطط يوضح حالة بغداد بين الماضي والحاضر.

يعرض الشاعر أمام القارئ حالة التباين والتغير السلبي التي شهدها البطل العربي السلبي، وما انحدر إليه من ضياع وضعف، مما يحدث خيبةً واستهجانا لديه، كيف أن الفرد العربي التصقت به هذه الصفات اللاأخلاقية بعدما كان مثلا يقتدى به في التحدي والقوة؛ فالشعب العربي على رأي الشاعر (متفرق، مشوه جسديا ونفسيا، جامد بل ميت الإحساس ضعيف،كسول).

---

(1) المصدر السابق: ص83.

وينبع هذا التهكم والسخرية من أسف الشاعر وغيرته على قوميته، ثم رغبته في استنهاض الهمم، يقول متأسفا:

بغداد معذرة...
إذا انتمت البلاد إلى اللصوص
وصيرتنا أحذيه
حجر ونام
طلع اليمام فما أفقنا
طلع الحمام
طلع الغمام
طلع الرصاص، ومر فوق جفوننا...
وتوسد الرؤيا، ونام
عاما، وعام
مر الرصاص فما أفقنا
مر الرصاص، وكلنا...
جثث نيام (1).

لقد استطاع الشاعر أن ينقل للقارئ كل ما بداخله من مشاعر الأسى والاستنكار عن طريق هذه الصورة الحبلى بمعاني الجمود والضعف والكسل، وكيف لا و صوت الرصاص يدوي فوق جفوننا ونحن نيام. هكذا كانت مشاهد السخرية لدى الشاعر مفعمة بالاستفزاز والتقزز، مما يثير قلق بل ثورة القارئ اتجاه هذا الواقع الأليم.

4**/ التوحد تطهرا** : وهو الشكل الذي يقع في المواقف المأساوية والملهوية يتضمن بعدا جماليا؛ فالمشاهِد لا تتاح له العاطفة المأساوية أو الضحك المتعاطف إلا إلى المدى الذي يكون فيه قادرا على انتزاع نفسه من توحده هذا المباشر، والارتفاع إلى مستوى الحكم على ما هو مقدم إليه والتأمل فيه (2)، ويعمل هذا التوحد على تحرير

---

(1) عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص 83، 84.

(2) روبرت هولب: نظرية التلقي، - مقدمة نقدية -، ص131.

القارئ من هموم ومتاعب واقعه اليومي؛ فيسبح مع البطل سواء في عالمه التراجيدي أو الكوميدي، ليستعيد بذلك صفاء الذهن والنفس، من القصائد المجسدة لهذا النمط قول الشاعر :

أول الكلمات الوطن
أول الصبح ضوء الوطن
أول النبع ماء الوطن
أول الأرض عشب الوطن
أول الشعر لحن الوطن
أول الأفق نجم الوطن
أول الزهر ورد الوطن

فلماذا إذن
حين يحترفون السياسة
يغدو الوطن
آخر الأحرف الأبجدية؟! (1).

تتحقق استجابة القارئ في هذا المقطع من خلال الحيرة أو التعجب الذي يطرحه الشاعر للقارئ، وهو يتماثل معه في استنكار هذه السلوكيات الأخلاقية التي قد يكتسبها الفرد بمجرد جلوسه على مقعد السياسة.

و جرأة الشاعر في معالجته لهذا الموضوع هي بمثابة القبض على الجرح بداخل أي إنسان.

5- التوحد تعاطفا: ينشأ هذا النوع من التوحد « في الغالب نتيجة لإعجاب أولي، وفي هذا النمط من التفاعل يضع الجمهور نفسه في موضع البطل، ومن ثم يعبر

---

(1) عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص55.

عن نوع من التضامن مع شخص هو في المعتاد في حالة معاناة» (1)، ومن هنا ينتج هذا النوع عن إثارة عاطفتي الخوف والشفقة بداخل المتلقي، جراء البطل التراجيدي وما يواجهه من مصاعب وآلام تعمل على تطهير القارئ وتحقيق المتعة لديه ففي قصيدة " يوم رافق نون الوهم " يجد القارئ نفسه أمام مشهد مأساوي ضحيته الشاعر؛ إذ يعبر فيه عن شعوره بالاغتراب والندم على ما جرى له وما آل إليه، فيؤْثر الخروج كوسيلة للخلاص من واقع دنيء لا ثقة به والخروج هنا « مرادف للانسلاخ من الحياة وإحباطاتها، وضيق روايتها بحثا عن الحقيقة ونشدانا للخلاص» (2).

لذلك فالخروج هو وسيلة الشاعر المعاصر للهروب من همومه، وقد استمد هذه الفكرة من التجربة الصوفية؛ إذ « ينزع الشاعر نحو التصوف يستلهم منه ما اتسم به من رفض ليواجه به هذا العالم ذي القيم المتآكلة ؛ ذلك لأن التصوف قد عرف منذ وقت بعيد بالتمرد والثورة » (3) يقول :

ها أنا أخرج من أرضك
مكسورا حزين
حاملا يتمي معي
باحثا عن ظل شيء يحتويني (4).

يبحث الشاعر من خلال هذه الأسطر عن بديل آخر لهذا الواقع الأليم وما يشوبه من زيف، حيث تتبدى روح الشاعر المسكونة بالندم من أدران الواقع.ها هو في مقطع آخر من القصيدة يندب حضه قائلا:

كان لي ملْك،
وكانت مملكه
كنت سلطانا، وكانت ملكه
ثم يا ...

---

(1) روبرت هولب: نظرية التلقي، - مقدمة نقدية -، ص 131.
(2) السعيد بوسقطة: الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص 260.
(3) المرجع نفسه: ص 261.
(4) عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص 21.

يا... كم كنت أعمى
ليتني ما سرت هذا الدرب
ما امتدت السنبلة (1).

لعل ما يزيد انفعال القارئ وشغفه في الغوص إلى داخل النص هو غموض الشاعر وتعقيده؛ بحيث يصعب الوصول إلى البنية العميقة إلا بإمعان الذهن، فالشاعر في هذه القصيدة استطاع بذكائه أن ينقل إحساسه المأساوي إلى القارئ كما استفزه في الوقت نفسه إلى البحث عن سبب هذا الإحساس المرير.

هذه هي طريقة "عبد الله العشي" في إلهاب قلب القارئ أو السعي إلى تحقيق التفاعل مع نصوصه، ومن ثم نشدان البعد التطهيري الاتصالي، الذي تحقق من خلال أشكال التماثل الخمسة.

---

(1) المصدر السابق: ص 21-22.

2/الرموز الهرمنيوطيقية:

ينحرف الشعر المعاصر قدر المستطاع عن اللغة القاموسية والمعجمية، بما ينصهر بداخل الشاعر من صراع وشحن للعواطف تفوق حدود هذه اللغة البسيطة أو المحدودة الدلالة، والعاجزة عن التعبير عما يختلج النفس من انفعالات.

كل هذه النزاعات العاطفية لا يقدر على التأليف بينها وتجسيدها إلا المبدع، إذ تعكس تجربته الشعرية، وعند عجزه عن التعبير عنها يلجأ إلى شكل حسي يكون قادرا على نقل ذلك، ولغة الرمز معبرًا من هذه المعابر التي يسلكها الشاعر.

ينطلق الرمز« من لحظة المسكوت المفروض بفعل الصدمة الاندهاش، أو الدلالة الأحادية المعوقة إلى الدلالة المشعة التي لا تعرف الحدود» (1).

هذه الدلالة التي تستهدف القارئ وتعمل على إثارته من خلال الغموض والتعقيد، فيعمل جاهدا على الغوص في بنيته العميقة، متحريا طريقا يختلف عن القراء الذين سبقوه.

إن هذه الطاقات الإيحائية هي ما يمنح النص بعدا فنيا وجماليا يفتن القارئ عند لحظاته الحميمية مع النص، حيث تحدث عملية التواصل، متجاوزا بذلك لغة البساطة والسطحية إلى لغة التشفير والتصوير، فتتحول رحلة هذا القارئ مع النص من رحلة سياحية جمالية إن صح التعبير إلى رحلة مطاردة مليئة بالأسرار والمفاجآت.

من هذا المنطلق يهدف الشاعر المعاصر من خلال تقنية الرمز إلى تحقيق عنصر الدهشة والاستفزاز الذي يحدث تفاعلا بداخل القارئ، ويدفعه إلى التأويل ومن هنا يفرض التأويل نفسه لقراءة النصوص الشعرية الرمزية، فيغدو « الرمزي مدخلا مركزيا للضرورة التأويلية عبر فعل التلقي نفسه» (2).

والشاعر "عبد الله العشي" من الشعراء المعاصرين الذين عكفوا على توظيف الرمز بأنواعه، كونه الأداة التعبيرية التي تطلعنا على « جوهر العلاقة التي تربط بينه

---

(1) فريدة تابتي: الرمز في الشعر الجزائري المعاصر، الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، ع 3،ماي ،2008، ص 170.

(2) فريد الزاهي: النص والجسد والتأويل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 2003، ص 57.

وبين العالم الموضوعي أو الحياة من حوله، وهي علاقة يطبعها التوتر والتفاعل والتأثر المتبادل» (1).

وفي ظل التصنيفات العديدة للرمز والناتجة عن اختلاف النقاد ارتأينا حصره في صنفين: الرموز العامة والرموز الخاصة:

1/ الرموز العامة: وهي تلك الإشارات التي استمدت معناها من روح الماضي، وما صنعه أسلافنا من أمجاد، غدت تحمل رسالة لجميع الأجيال القادمة.

2/ الرموز الخاصة: وتتمثل في مجموعة الإشارات التي ابتكرها المبدع لتوصيل تجربته.

وتجنبا للوقوع في التكرار كون الرموز العامة تتداخل بشكل كبير مع ظاهرة التناص سنقتصر في هذا العنصر على دراسة الرموز الخاصة، فكيف وظف الشاعر هذه الرموز؟

إن المتأمل لأعمال "عبد الله" العشي يدرك مدى جنوحها إلى المعجم الصوفي مما أضفى على قصائده طابعا من القداسة، وهذا يرجع إلى رغبته في استعارة الخطاب الصوفي لتوصيل تجربته.

وقد استطاع الشاعر من خلال تمثله واستحضاره لهذه التجربة أن يحملها معاناته عن الرؤيا بالوجود، وإنما استمد منها رموزا تنطلق من هموم واقعه الإنساني الاجتماعي، لذا فقد دارت تلك الرموز في جوهرها حول الاغتراب والقلق والحيرة والحزن (2).

ومن الرموز التي أطفأ بها الشاعر حرقته و أحيا بها جموده "رمز السر " هذا الرمز الذي ناشده منذ بداية كتابته الشعرية، فطارده ليلا نهارا، إلا أنه يأبى الانصياع أو الثبات، بل ظل هاربا مشكلا بذلك لعبة الخفاء والتجلي، إنه وحي القصيدة التي حرك جنون الإبداع لدى الشاعر وسكن جوارحه، فصار هاجسا يطارده أينما حل.

---

(1) عثمان حشلاف: الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر ، منشورات التبيين الجاحظية ، الجزائر ، 2000، ص 05.

(2) السعيد بوسقطة: الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص 202.

لقد شكلت كلمة " السر " في أعمال " عبد الله العشي " ظاهرة جمالية لافتة للانتباه، إذ كرر الرمز في تسع قصائد(أجراس الكلام، احتفال الأبجدية، الغياب، شتات، مديح الاسم، مقاطع من سيرة الفتى، يوم رافق نون الوهم، لبيك، الفارس)، إضافة إلى القصيدة التي جاءت بعنوان " السر" والتي يقول فيها:

ما الذي يحدثُ في أرضي الجديبه؟
مدني حلم...
وأخباري عجيبة

يا إلهي...
مد لي عونَك حتّى...

أحمل السر...
إلى أرضي الغريبه [1].

وإذا كان " السر" عند المتصوفة يعني الطريق النوراني الموصل إلى كشف الحجب والأستار فإنه عند شاعرنا هو القبض على روح القصيدة في حداثتها وشعريتها وهو يصرح بذلك في قوله:

كنت أعرف أن القصيدة
خائنة
سوف تتركني ضائعا
عند أول قافية
تضطرب
كنت أعرف لكنني عاشق وله[2]

إلى قوله:

يا ليتني قبل أن أعرف السر،

---

[1] عبد الله العشي: مقام البوح، ص87.

[2] عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص 43.

كنت نسيا

وغيبني في التراب الغياب الرهب (1).

هكذا هي حال " عبد الله العشي " في اصطدامه بجدار القصيدة الحداثية التي حصنت أسوار قلعتها تاركة وراءها لغز " سر العبارة " ليأسر بفتنته وغوايته قلب الشاعر والقارئ معا (2).

ومن الرموز التي أخذت حيزا واسعا من لغة الشاعر رمز " الماء" إذ يجرده من دلالته الطبيعية، ليمنحه دلالة التجدد والولادة، حيث تولد ملهمة الشاعر يقول:

ها هي من ثبج المياه تطل قامتها الجميلة

قديسة وإلها.

ها هي تقبل من وراء الأفق،

أنصع من بياض الغيم

انصع من صباها (3)

كما وظف الشاعر رمز " الماء " للدلالة على التغيير في مقاطع عدة مثل قوله في قصيدة " العودة من وراء الماء": أنا عدت من أطلال أيامي

ومن بددِ السنين اليابساتِ

ومن وراء الماء...

بددًا بدد.

فلتفتحي صدرك،

للعاشق المجهد. (4)

والتغيير الذي يشير إليه الشاعر هنا هو ثورته على بنية القصيدة القديمة حيث حط الرحال في بقاع القصيدة الحداثية المقدسة لغة وإيقاعا وصورا، وقد صرح الشاعر

---

(1) المصدر السابق: ص 45.

(2) خليل الموسى: قراءات في الشعر العربي الحدث والمعاصر –دراسة-، ص 343.

(3) عبد الله العشي: مقام البوح، ص 12.

(4) المصدر نفسه: ص 47،48.

بذلك من خلال قوله(**أنا جئت من مدى الخرافة... مثقلا بحطام أصنامي**)، كما وصف السنين التي عاشها قبل حلول هذا المولود المبارك في كثير من الأحيان بالسنين اليابسات.

وللتعبير عن هذه الرحلة الشاقة والمشوار الصعب اختار رمزا آخر يقترب من رمز " الماء " إلا أنه يفوقه ضجة وصخبا هو رمز " البحر "؛ إذ يقول:

ولتمنحيني في جوارك خيمة...
حتّى يعرشَ فوق صدري الزنجبيل
وأعود من ذاتي...
إلى ذاتي
من بعد ما هومت في زبد البحار...
ورجعت من سفري الطويل
زبدا زبد. (1)

ويرمز "البحر" في هذا المقطع إلى الضياع والإغتراب الذي عايشه الشاعر في بحثه المليء بالمكابدات والمغامرات، وهو في حديثه عن هذا العالم يتقمص شخصية "السندباد " يقول:

يخطفني صوتك من نفسي
ويهاجر بي في بحر الأنوار...
وفي بحر الظلماتِ
ويعبر بي جزرا ومجاهيل
ومدائن ساحرةً...
وبلادا كنت رأيت ملامحها في الحلم. (2)

فالشاعر في بحثه عن القصيدة ومحاولة فك أسرارها المنيعة شبيه بالسندباد الذي جال البحار لينهل من زبد المعرفة، ويروي عطشه، لكن كلما حاول الحلول فيها نفضت

---

(1) المصدر السابق: ص 49.

(2) المصدر نفسه: ص 28.

ريشها لتعود عنقاء من جديد أو تبعث فينيق، هذا ما جعله محاصرا بالقلق والحيرة بل بالغدر والخيانة، يقول:

البحر من تحتي عميق
والنار في فمي
وهذه الأشياء لا تبين
كأنما غيبها حريق
قررت أن أغادر الرماد
والجسد المفتون بالبريق. (1)

يدفع الشاعر من خلال هذا المقطع راية الاستسلام ليشق طريق الكتابة ويستسلم لسحر القصيدة، ووهجها المستعر من بعد ما حاصره عمق البحر وحر النار، إنه هوس البوح الذي يجتاحه ويحمله عبر أجنحة الخيال ليخترق عالم الرؤيا والكشف حيث يحدث الإلهام الشعري الذي غالبا ما يشهد خيبته فأصبح لا يأمن غدره. يقول:

وراء هذا البحر ليل
وراءه بيداء
وراءها سر وراءه أصابه محمرة شوهاء
تشير لي هنا، هنا، هنا. (2)

يصور لنا هذا المشهد حالة عدم الاستقرار التي تشهدها القصيدة التي شكلت لغزا محيرًا للشاعر والقارئ فزرعت بداخلهما لذة البحث والكشف، يشير الشاعر من خلال كلمتي "بحر" و" ليل " إلى الهدوء الذي يتلو العاصفة أما " البيداء " فهي رمز للجفاء الذي عرفت به قصيدة الحداثة في تمنعها ودلالها، إنه الصمت الذي قتل الشاعر وهيج جنونه، فتحول إلى كابوس يطارده في كل مكان وزمان، فنجده يناشدها ويخاطبها متوسلا في قصيدة " لا تصمتي " بأن لا تحرمه صوتها ليصبح هذا الصوت بوابة

---

(1) عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص 09.

(2) المصدر نفسه: ص 47، 48.

للخصب والنضارة والنماء، حيث تنهال على الشاعر دورا من الرمز والإشارة والأشعار فهو رمز كينونته الإبداعية يقول:

قولي...
لا تصمتي أبدا،
فكل دقيقة عند بعام.
لا تصمتي...
كل الثمار على حقولك أحرفٌ،
ويداي أعرفُ بالكلام. (1)

والشاعر يختار صوت محبوبته كبديل ينسيه ويؤنسه غياب صورتها، غير أن هذه المرأة النورانية تأبى الكلام وتناشد الصمت كتعبير عن السكون والانتباه والخشوع يقول الشاعر:

حين أوقفه " ملك الملك" في " موقف الذل "
قال أنت عبدي
فكن صامتا ما استطعت
وكن خائفا ما استطعت
توحد بذاتي
ولا تفش سر العباره
أقربك من ملكوتي
وأكشف لك الستر
والحضرتين
وسر الإشاره. (2)

---

(1) المصدر السابق: ص 51.

(2) المصدر نفسه: ص 67.

إن الدعوى إلى الصمت هي من صفات المتصوفة إذ يؤثر الصوفي« الستر وعدم البوح ويطلق الدنيا بغية تحقيق الغاية وهي الذوبان في الذات الكبرى، فإن الشاعر ينخرط في مجتمعه ويذوب فيه منحازا بذلك إلى التغيير» (1).

والشاعر يصف رضوخه للصمت الذي يشكل سر اقترابه من الملكوت وكشف الستر بالذل على الرغم من مناشدته لهذا التوحد منذ بداية كتابته الشعرية، ذلك أن الصمت يعني بالنسبة للشعراء الانسحاب السلبي والرضوخ للأوضاع المزرية.

ولم يكتف الشاعر بتوظيفه لهذه الرموز وغيرها بل تعداها إلى عالم اللون كونه يشكل حقلا دلاليا رمزيا يحمل العديد من المعاني تكون بمثابة انعكاس للإحساس والحالة النفسية؛ فاللون« سر عميق وله ظهور بارز من الناحية الجمالية بائن للعين، التي ترى القبح والحسن وتميز بينهما فالصلة بين عالم الأبصار وعالم الشعور صلة وثيقة، وارتباطا قوي يجمع بين الحس والذوق، وبين الإمتاع والاستحسان، فتكون استجابة العين بالحسن أو القبح انعكاسا لانفعال حسي بالقبول أو الرفض والرغبة وعدمها» (2).كما يكون للون دلالات أخرى فكرية، سياسية ودينية، وهو بهذا أصبح وسيلة لا يستطيع الشاعر الاستغناء عنها.

ومن الألوان التي كان لها حضورا واضحا في أعمال "عبد الله العشي" ما يأتي:

1/ الأخضر: « للون الأخضر قيمة عالية في العديد من الحضارات والديانات إذ يرمز إلى الخصب والنماء والتجدد والرخاء والنعيم والسعادة، وهو لون شائع في استعمالات المسلمين في المساجد وفي أضرحة الأولياء الصالحين» (3).

وقد ورد في القرآن الكريم بهذا المعنى لقوله تعالى: ويلْبسونَ ثِيابا خضرا من سندسٍ وإستبرقٍ متكِئين فِيها علَى الْأرائِكِ نِعم الثواب وحسنت مرتفَقًا (4).

---

(1) السعيد بوسقطة: الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص 253.

(2) ظاهرة محمد هزاع الزواهرة : اللون ودلالاته في الشعر، الشعر الأردني نموذجا- دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008، ص 15.

(3) محمد خان: سيميائية الألوان في العلم الوطني(الملتقى السيميائي الأول)، ص 19، 20.

(4) الكهف: 30.

وللون الأخضر مساحة واسعة في القصائد التي بين أيدينا، ويعود توظيف الشاعر لهذا اللون إلى توظيفه للخطاب الصوفي، حيث يحتل مكانة مقدسة باعتباره رمزا للمعرفة الغيبية، كما جاء للدلالة على الحياة والأمل خاصة إذا اقترن بكلمة يابس، إذ يقول:

آه... يا مر الغيابِ
كيف صيرتَ اخضرار الروح...
عمرا يابسا...
كيف شيبتَ شبابي. (1)

وفي توظيف الشاعر لكلمة اخضرار في هذا المقطع وصفٌ لحالته قبل غياب المرأة المحبوبة، حيث كانت الحياة وكان الأمل الذي انقلب بعد غيابها إلى احتراق ويباس، وهذا يعكس الحالة الإبداعية لدى الشاعر؛ إذ يشكل بوح القصيدة شهرة للشاعر وذياع صيته في حين يعني غيابها أو صمتها(المعرفة) غيابه عن الساحة الإبداعية واختفاءه عن الأنظار، وقد عبر الشاعر عن هذا المعنى في قصيدة "لبيك" بقوله:

هنا في الوقفة الكبيره
بالربوة الخضراء
على صعيد عرفه
سجدت، لم أرفع، ضللت ساجدا
حتى استبان وجهه
واخضرت الأبعاد من حولي. (2)

واللون الأخضر في هذا المشهد يعني الحياة والبحث الذي يلازم الشاعر كلما حل طائر الشعر على لسانه، فيتحول كل ما يحيط به من أشياء إلى هذا اللون: الفوج الأخضر، حبك الأخضر، الربوة الخضراء.

---

(1) عبد الله العشي: مقام البوح، ص 73.

(2) عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص 12.

ولم يكتف الشاعر في استحضاره للون الأخضر بلفظه، بل تعداه إلى مترادفاته كالأشجار، الغابات، الجنة.

وهذا يدل على قيمة هذا اللون بالنسبة إليه، وخاصة في ارتباطه بالمرأة الملهمة وحلولها.

2/ الأبيض: لهذا اللون مكانة مقدسة في الدين الإسلامي فهو لباس المسلم أثناء الحج والعمرة، وكفن الميت وحتى بياض الوجه يوم القيامة رمز للفوز بالجنة لقوله تعالى: وأما الذِين ابيضت وجوههم فَفِي رحمةِ اللّهِ هم فِيها خالِدونَ . (1)

لذلك ارتبط اللون الأبيض بالصفاء والنور والخير، فكان محببا إلى قلوب الناس باعثا على الأمل والتفاؤل لديهم.

واستعمال الشاعر للون الأبيض جاء مقترنا بوصفه للمرأة التي ينظر إليها كرمز للطهر والنقاء بل ارتفع بها إلى مكانة الآلهة والقديسة يقول:

ها هي من ثبج المياه تطل قامتها الجميله
قديسة وإلها.
ها هي تقبل من وراء الأفق،
أنصع من بياض الغيم
أجمل من صباها. (2)

والشاعر في هذا المقطع يصف لنا المرأة النورانية التي ارتأى كتمان اسمها، وعدم البوح به إلا إشارة، واللون الأبيض هو من أنسب الألوان لوصف قدسيتها وطهرها في نظر الشاعر، باعتباره مصدر القوة والإلهام لديه، وهو اختيار صائب إلى حد بعيد، فرحلة الشاعر وكشفه عن الحقيقة بهدف التغيير إلى الأحسن هي رحلة صفاء ونقاء، ونشدان السلام في المجتمع بل في العالم، لاسيما أن كلمة الشاعر لها صدى قوي في ذهن الجمهور المتلقي وتبقى حاضرة في أذهانهم على مر العصور، هذا ما

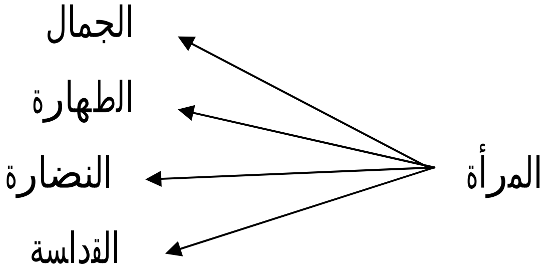
---

(1) آل عمران: 107.

(2) عبد الله العشي: مقام البوح، ص 12.

جعل الشاعر " عبد الله العشي " يرتقي بمنزلته في كثير من المقاطع إلى منزلة النبوة، فالشاعر رسول للأجيال الحاضرة والقادمة يسعى إلى تخليص أفكارنا من الخطايا والسمو بنا نحو الأنبل و الأرقى.

ومن خلال ما تقدم تبرز مدى فاعلية اللون الأبيض في هذه الأعمال الشعرية، إذ استطاع أن يعطي صورة أسطورية خارقة عن المرأة البطلة التي قيدت الشاعر وكانت محورا لأغلب قصائده لدى المتلقي، كما استطاع هذا اللون أن يزاح بها إلى عالم إيجابي مليء بالنقاء والطهارة على الرغم من ممارستها لفعل الغواية اتجاه الشاعر، وهي صفة ليست بجديدة على لغة " قصيدة الحداثة "التي يشير إليها الشاعر من خلال رمز " المرأة " ومن هنا نقول إن اللون الأبيض و اللون الأخضر أعطى لرمز المرأة مجموعة من الدلالات تستحق أن تلهم وتأسر قلب الشاعر:



الشكل (4) دلالة اللون الأبيض

3/ الأزرق: يحمل اللون الأزرق دلالة الصفاء والشفافية، كما يحمل دلالة قدسية، فهو مرتبط بالطاعة والولاء وبالتضرع والابتهال، فهو لون السماء.

وقد استمد الشاعر هذه الدلالة في تصويره لطبيعة المرأة الفاتنة بجعلها سماوية الانتماء، على الرغم من عدم الحضور المكثف لهذا اللون بلفظه إلا ما جاء بدلالات أخرى كالبحر والسماء، وهنا يتخذ معاني مختلفة.

ومن المقاطع التي ورد فيها اللون الأزرق قوله:

هذا عناق العاشقين:
قمر تساقط في يدي
وتساقطت من زرقة الحلم السماوي

فرحتي...
صورا، صور (1).

وهو في هذا المشهد يصور لنا نزوعه إلى الاتحاد أو التوحد في الذات العلوية وما يتبعها من فيوضات معرفية، تفتح باب الخلود والاستمرارية أمامه، وفي هذا الامتداد والاستمرار كثافة للمنتوج الشعري ونضج للتجربة الإبداعية، والوصول إلى هذه المنزلة يحتاج إلى إصرار وعزيمة كما يستوجب دراية بأغوار هذا الدرب؛ فالمبدع البارع هو الذي يحسن تلغيم نصوصه، ليبلغ بذلك ذروة الجمال ومكمن المتعة، حيث يكون للنص جاذبية خاصة وإغراءات تدفع القارئ إلى القرب منه وملامسته؛ فللعمل الأدبي على رأي " آيزر " قطبان؛ القطب الفني الذي يمثله نص المؤلف والقطب الجمالي الذي يمتلكه القارئ الفعال.

والشاعر في بحثه عن« نص المتعة» إن صح التعبير يتخطى حدود التجربة العادية ليرسم بأنامله تجربة فريدة، تتجاوز حدود الواقع إلى عالم الحلم والرؤيا، عالم يجمع بين اللذة والمعرفة، وهذا لن يحدث إلا بحلوله في جسد القصيدة، حيث يتطهر من طينته، ويستوي كيانا من نور يقول:قربتْني من النور...

حتى تطهرت من طينتي
واستويتُ كيانا
من البرق...
والغيم...
والزرقة الكوكبيه. (2)

وبذلك يدل اللون الأزرق على القداسة والغيبية التي اتصفت بها مولاته، وقد عبر بهذا اللون عن رغبته بالتوحد بها وما ينثال عليه من نعيم من خلال ذلك، ونشير في هذا المقام إلى أن لفظة " الاتحاد " وما تحمله من مقاصد أو معاني جميلة لدى الشاعر لما ارتبطت به من إبداع وإلهام، وقد لقيت هذه الكلمة رفضا وإنكارا عند الكثير من

---

(1) المصدر السابق: ص 43.

(2) المصدر نفسه: ص 70، 71.

المتصوفة باعتباره المنهل الذي ورد منه الشاعر؛ إذ حذر هؤلاء الجماعة من « الاتحاد بمعنى أن تصير الذاتان واحدة ، فان هذا لا يصح »(1)، ومن ثَم « فإنهم لا يريدون به الحلول، كما لا يريدون به الاتحاد مفهوما على أنه اتحاد عين بعين، أو تخال جرم في جرم، وإنما هم يريدون به معنى لطيفا من الذوق الوجداني لشهود ذات الذوات وأعمها، ألا وهو الوجود الواحد الحق المطلق الذي هو موجود بذاته »(2).

ومن خلال ما قدمناه يتبين مدى احتفاء القصائد العشية بالرموز وشفافية معانيها، وقد كانت في معظمها مستوحاة من المعجم الصوفي، مما زاد أعماله عمقا وغموضا، وكثافة الرموز عند قادتنا إلى التطرق لبعضها وتجاوز بعضها الآخر، الأمر الذي دفعنا إلى اختصاره أهمها في الجدول الآتي:

الرمز	**دلالته**
النور	التطهر والكشف
الظلام	الخوف والضياع
الطريق	المصير الصعب والمجهول
الأمطار	الخصب والعطاء
الطائر	السمو والرفعة
الحريق	وجع الكتابة
الصدر	السر
العالم	الإنسانية
البكاء	الحزن
البوح	القصيدة
الصوت	الإلهام
العريس	الفرح

الجدول رقم (3) – أهم الرموز في شعر عبد الله العشي

---

(1) عاطف جودة نصر: شعر عمر بن الفارض، دراسة في فن الشعر الصوفي، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط1، 1982، ص285.

(2) المرجع نفسه: ص287.

ومما سبق نصل إلى أن الشاعر " عبد الله العشي " ببراعته وابتكاره استطاع أن يمزج لغته البسيطة بمجموعة من الرموز القادرة على تحمل أعباء ذلك الضياع والترحال للبوح بأسرار العالم الحداثي وما يجوبه من اختراق للمألوف ممتطيا بذلك صهوة الخطاب الصوفي الذي اكسب تجربته عمقا وتعقيدا، يدفع القارئ إلى التماهي معها.

3/إستراتيجية التناص :

" التناص " مهارة جمالية تعمل على إدماج القارئ في العمل الأدبي، وتنشيط ذاكرته لاستقبال ذلك الحشد الكبير من الثقافات المتنوعة؛ فالمبدع يسعى إلى استغلال ثروة فكرية تتناسب مع تجربته الشعرية بعد أن يعيد صياغتها في نص جديد محكم البناء والنسيج. بذلك تعيش النصوص مع بعضها البعض « حياة خاصة فيما بينها، تسمح لها أن تتصارع وتتصالح، ويحيك بعضها لبعض المكائد، وينصب الفخاخ، فهي عائلات لها أنساب وسلالات، تنحدر من النصوص أمهات و آباء وأجداد، و لا يرتبط ذلك – بالطبع – بلغة أو بثقافة معينة»(1).

والوصول إلى هذا التداخل لا يتوافق مع القارئ البسيط، بل يحتاج إلى قارئ مثقف ينتشل الذخيرة الشعرية المنصهرة بداخل النص مهما اختلفت أو تعددت، إنه القارئ الذي عبر عنه زعماء التلقي و اشترطوا وجوده لنجاح العمل الإبداعي، فالنص الأدبي على رأي " ياوس" « لا يتطور بإرادة المؤلف وحده، كما أنه ليس بنية منعزلة ومستقلة تشكل نسقا منفردا، بل إن قضية تطور الأنواع الأدبية تخضع لمؤثر كبير وهو المتلقي الذي يطرح باستمرار أسئلة متجددة على النص الأدبي » (2)؛ ومن هنا أعلنوا وفاة زمن الاستهلاك ليحل محله زمن المشاركة و الإنتاج، خاصة أن النص المعاصر فضاء متداخل.

إن هذه الأهمية البارزة التي احتلها " التناص " في تنشيط فعل القراءة، هي التي دعت إلى تبنيه من طرف معظم المناهج ما بعد البنيوية، باعتبارها المرحلة التي أنهت

---

(1) حسن محمد حماد: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، ص 07.

(2) عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي، ص 117.

عهد انغلاق البنية النصية، ومن ثم الدعوة إلى انفتاح النص على جميع المرجعيات والترسبات الثقافية والتاريخية،«وهذا الانفتاح لا يتم إلا عبر التفاعل النصي أو التناص، الذي يشكل العمود الفقري له ، والذي يفتح المجال واسعا أمام القارئ »(1).

وقد ولد مصطلح " التناص " على يد الناقدة البلغارية " جوليا كريستيفا " عام (1969)، التي استنبطته من " باختين " في دراسته " لدستوفسكي "؛ حيث وضع تعددية الأصوات (البوليفية) والحوارية (الديالوج) دون أن يستخدم مصطلح " التناص " ثم احتضنته البنيوية الفرنسية وما بعدها من اتجاهات سيميائية وتفكيكية، في كتابات "جوليا كريستيفا " و" رولان بارت " و" تودوروف "، وغيرهم من رواد الحداثة النقدية (2) .

وتُعرف "جوليا كريستيفا" " التناص " بقولها كل نص« هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص مشرئب هو تحول للنصوص الأخرى »(3) .

كما عرفته على أنه « أساس لأي نصية، وكذلك على أنه طريقة يندمج بها النص في التاريخ كممارسة استدلالية محددة »(4)؛فتداخل النصوص الغائبة وتشابكها مع النصوص الحاضرة يعنى الرجوع إلى ذاكرة التاريخ واستئصال المناسب منها ثم صهره مع تجربة الشاعر.

من هنا كان " التناص " شيئا لا مناص منه؛ « لأنه لا فكاك للإنسان من شروطه الزمانية والمتأنية ومحتوياتها ومن تاريخي الشخصي أي من ذاكرته، فأساس إنتاج أي نص هو معرفة صاحبه للعالم، وهذه المعرفة هي ركيزة تأويل النص من قبل المتلقي أيضا » (5)؛ إذ بفضل تقنية " التناص " يتحول النص إلى نسيج من النصوص المختلفة

---

(1) إيناس عياط: سيميائية الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح للشاعر عبد الله العشي، ص 234.

(2) محمد عزام: النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، (دط) ، دمشق، سوريا، ص 26.

(3) الحبيب شبيل: من النص إلى سلطة التأويل ، ص 452.

(4) كاريل مارتن: مفاهيم التناصية والتناصية الضمنية في نظريات التلقي، ترجمة سامية عليوي، قراءات، ع 02 ، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، بسكرة، الجزائر، 2009، ص 89 .

(5) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري –إستراتيجية التناص – ، ص 123.

تستفز القارئ وتجعله في حيرة من أمره، إثر مواجهته لهذه الشبكة المتعالقة من النصوص، مما يؤكد انفتاح النص و لا نهائية معانيه .

و إذا ما وضعنا الرحال على القصيدة العشية وتوغلنا في ممراتها نجد أنفسنا أمام منارة ثقافية استقى منها الشاعر معارفه . حيث تختمر التجربة الشعرية وما تعج به من آمال وتطلعات فتنفتح أمامها صفحات الذاكرة بأحداثها وأيامها، وتلتقي بالحاضر في بوتقة اندماج وانصهار.

وسنحاول فيما يأتي الكشف عن أهم المناهل المعرفية التي عكف إليها الشاعر وأثرى بها تجربته الفنية:

1- التناص الديني : نعني " بالتناص الديني " توظيف الشاعر لبعض النصوص من القرآن الكريم أو الحديث النبوي الشريف أو ما ثبت عن الصحابة، وقد دعم الشاعر تجربته الشعرية بهذا النوع من التناص لما يحمله من معاني يريد المبدع تجسيدها وطرحها مما أضفى على النص طابعا من القداسة و الروحانية.

وتوظيف الشاعر لهذا النوع من التناص انصب على القصص القرآني، لما فيه من معاني مجسدة لتجربة الشاعر، ومن القصص القرآنية التي استحضرها الشاعر نذكر :

التناص في القصص القرآني : كان لهذا النوع من القصص حضورا مميزا في أشعار "عبد الله العشي" مما يوحي بمدى تأثره بالقرآن الكريم، وشدة وعيه بالثقافة الإسلامية كونها الثقافة الأم .

وقد ركز الشاعر في هذا الاستحضار على شخصية الأنبياء، وذلك بحكم الروابط الوثيقة التي تربط بين تجربة الشعراء وتجربة الأنبياء فكل من النبي والشاعر يحمل رسالة إلى أمته، وكل منهما يتحمل العنف والعذاب في سبيل رسالته، ويعيش غريبا في قومه محاربا منهم أو في أحسن الأحوال غير مفهوم منهم .

و الجدير بالذكر أن استحضار الشاعر للشخصيات الدينية لم يكن متجليا على سطح القصائد؛ إذا لم يفصح عن اسم أي شخصية بل آثر التلميح، وللقارئ الحرية في

البحث عن بقية التفاصيل ويرجع ذلك إلى رغبة الشاعر في إشراك القارئ في عملية البحث والكشف مما يزيده متعة .

ومن الشخصيات التي لقيت حضورا نذكر:

1**/ موسى عليه السلام**: هي شخصية بارزة تستهوي الشعراء المعاصرين لما لقاه هذا النبي من تحد في مواجهة فرعون، والشاعر في تعامله مع هذه الشخصيات ينأ عن بقية الشعراء .

إذ يستحضر قصة موسى عليه السلام أثناء رحيله من مدين إلى مصر مع قومه أين ناداه ربه بالواد المقدس طوى، إذ لجأ إلى طريقة الامتصاص ليكشف لنا عن ذاك الوحي الحداثي الذي هبط على شاعرنا المجهد بعد طول معاناة ونفاذ الصبر، كما هبط الوحي على سيدنا موسى بقوله تعالى: فَلَمَّا أَتَاهَا نُودِيَ يَا مُوسَى ، إِنِّي أَنَا رَبُّكَ فَاخْلَعْ نَعْلَيْكَ إِنَّكَ بِالْوَادِ الْمُقَدَّسِ طُوًى . (1)

ويقول الشاعر:

هي ذي في حضرة الوادي تجلت
فاخلع النّعل....
فمولاتُك تدنو منك . (2)

2/ قصة مريم : هي بدورها من الشخصيات التي نالت حظها الوافر من التوظيف في الشعر المعاصر لأسباب منها(3) :

- رمز للقوى الإنسانية البكر، القادرة على تغيير هذا العالم الموبوء إلى عالم آخر أكثر إشراقا مثلما فعل " عبد الوهاب البياتي " في قصيدة " الموت والحب " .
- لتصوير كذب الآمال التي علل بها أبناء فلسطين بدون نتيجة.

---

(1) طه: 11، 12.

(2) عبد الله العشي: مقام البوح ، ص 86.

(3) علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصي، دار الفكر للطباعة و النشر، مدينة نصر، القاهرة، 1997، ص 93، 94.

- بالإضافة إلى تصوير هزها للنخلة وتساقط الرطب عليها أثناء ولادتها للنبي عيسى عليه السلام.

و استحضار الشاعر لهذه الشخصيات جاء للتعبير عن لحظة الاستسلام و الخوف الذي راود مريم عليها السلام أثناء المخاض، وقد تم ذلك كعادته بطريقة امتصاصية، عبر من خلاله عن شعور الاحتراق والالتهاب الذي يراود الشاعر أثناء غياب القصيدة – البوح-؛ حيث يزداد شوقه وحنينه بعد تعوده على عشقها وغوايته بكشف سرها يقول:

وهي إن غاب إيقاعها
أضرمت في الضلوع اللهب
ثم ...
يا ليتني قبل أن أعرف السر،
كنت نسيا
وغيبني في التراب الغياب الرهب (1)

وقد نقلت هذه الصورة القارئ إلى المخاض الذي يسبق الولادة، أو" الكتابة" التي لا يتحمل مرارتها الشاعر ويتمنى الانسحاب مثلما تمنت مريم عليها السلام الموت قبل أن يكتشفُ حملها يقول تعالى : ﴿فَأَجاءها الْمَخاض إِلَى جِذْعِ النخلَةِ قَالَت يا لَيتِنِي مِت قَبلَ هذَا وكُنت نسيا منسِيا﴾ (2).

3/ قصة نزول الوحي على رسول الله (ص) : وظِفت شخصية الرسول صلى الله عليه وسلم في الشعر المعاصر بكثافة؛ إذ لم يقتصر الشعراء على توظيف اسمه فقط بل تعدوه إلى حوادث مر بها، ومن أهم هذه الحوادث نزول الوحي عليه، وحادثة الإسراء و المعراج، وكلا الحادثتين لقيتا حضورا عند الشاعر، أما نزول الوحي فيقول :

وقفت في حراء
قلت لها : هنا أتاني الكتاب آية فآية

---

(1) عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص44، 45.
(2) مريم:23.

حتى استوى قصيده (1).

ويشير في هذا المقطع إلى لحظة الكتابة التي سمتْ إلى درجة من القداسة، شبيهة بنزول الوحي، فكما ينساب الوحي آية آية تناسب القصيدة كلمة كلمة.

واستحضار الشاعر لحادثة "الإسراء والمعراج" جاء نتيجة توظيفه للخطاب الصوفي ومأثرة المتصوفة للخروج من عالم الدنس والزيف .

ويحيلنا الشاعر من خلال هذه الحادثة إلى رحلة المكابدة وسفره الطويل في البحث عن القصيدة.

وهكذا نصل إلى مدى ثراء التجربة العشية بالمورد الديني مما أكسبها ثقلا عند جمهور القراء، إضافة إلى القاموس القرآني الذي زاده بدوره من قوة وصلابة الألفاظ، ومن شدة وقعها وأثرها لدى القارئ، منها " العروج، سموات، الزنجبيل، السندس، مسغبة، مسد، الكتاب، آية ، الغيب، البيت الحرام ، جنة الفردوس".

2- التناص الأدبي : يقف وراء الشاعر العربي المعاصر وابل من التراث الأدبي شعرا كان أو نثرا، ينسج منه ما يلائم تجربته الشعرية ورؤاه الفنية، ومن البديهي أن يتأثر الشاعر المعاصر بالموروث الأدبي وينهل منه فهو الألصق بنفسه ووجدانه .

واستدعاء الشاعر للتراث الأدبي لم ينل الحظ الوافر كباقي الأنواع الأخرى من التناص، كما لم يكن بطريقة مباشرة و اجترارية، بل بطريقة إيحائية إشارية، مما يزيد من غموض النص وعمقه.

ففي قصيدة " نشيد الوله " يستحضر الشاعر محبوبة "قيس بن الملوح " " ليلى" العامرية حيث تحمل فيضا من العشق والحب، يقول :ها أنا...

أتعطّر في نشوتي
ثملا بالتباريح، والصبوة العامرية
موغلا في ينابيعها الصافياتِ ...
وفي مجدها الخصب....

---

(1) عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص 10.

والسنوات البهيه. (1)

ويصور الشاعر من خلال هذه الصورة وهذا الاستحضار التجربة الشعرية أو لحظة البوح، حيث تتساقط على الشاعر الحروف والرؤى والصور بعد رحلة مليئة بالوجع والألم، تتوج بميلاد قصيدة شعرية تملأ عالمه بالغواية والسحر، يقول:

ها أنا أتملى:
أي معجزة نطقت في فمي
أنطقتني.
نَثَرتْني رذاذًا على شَفة الغيْبِ.
والأبديه. (2)

ويستمر الشاعر في استلهام هذا الفيض المعرفي؛ ففي قصيدة " لبيك" نلمح استحضاره لمغامرات الشاعر الأموي "عمر بن ربيعة" الذي صور حبيبته المتهالكة عليه، تضرب له المواعيد بعيدا عن العيون في أماكن مقدسة، إلا أن هذا الاستحضار كان بشكل امتصاصي؛ حيث يقول: دخلت بيته الحرام

طافت معي بالبيت، صلينا معا، دعت، دعوت،
ضممتها إلى جوانحي بكت، بكيت...
صحت عند الركن: يا الله، (3)

وفي هذا الموقف نستحضر قول الشاعر" عمر بن ربيعة " في قصيدة " خبرة بالنساء" : قَد هاج حزنِي، وعادنِي ذِكْرى   يوم الْتَقَينَا عشِيةَ النفَر

بالفجِ من نحوِ دارِ عقبةَ والحج   سريع الطوافِ والصدرِ
إذا كدتُ، لولا الحيا يورعني،   أُبدي الذي كتمتُ ، بالنظرِ (4)

ويقول في قصيدة " حسناء ترمي بالجمار " :

ولقيتها تمشي تهادى موهنًا   ترمي الجمار عشيةً في موكب

---

(1) عبد الله العشي: مقام البوح، ص67 ، 68.

(2) المصدر السابق: ص70.

(3) عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص 09.

(4) ديوان عمر بن ربيعة: شرح د. يوسف شكري فرحات ، دار الجيل ،بيروت ، لبنان ، ط1، 1992 ، ص272.

غراء يعشى الناظرين بياضها   حوراء في غلواء عيش معجب(1)

من خلال ما قدمناه من أبيات نلمس مدى استلهام الشاعر واستحضاره لتجربة "عمر " التي لفتت انتباه العديد من المبدعين والنقاد؛ بل لما عرف به هذا الشاعر من إبداع و خروج عن المألوف، وعلى الوتيرة نفسها يواصل العشي في قصيدة "لبيك" حديثه عن لقاء محبوبته أو عشيقته القصيدة التي لطالما أحرقت قلبه في تمنعها وهجرها له، حيث تلتقي به في ذلك المكان المقدس لتتوحد به ومع ذاته يقول:

مشت على الصدى، مشيت...
أتبع انسياب الماء نحو الغيمة البعيده
وقفت في حراء
قلت لها: هنا أتاني الكتاب آية فآية
حتى استوى قصيده. (2)

وعلى عكس المشاهد الأخرى التي تصور رحلة المعاناة والألم التي تسبق لحظة البوح والإلهام، جاءت هذه الصورة لتعبر عن تسلسل القصيدة؛ حيث تشهد الذات الشاعرة نوعا من الاستقرار والهدوء بعد مشقة الرحيل وعناء السفر، وليضيف الشاعر لمسة تقديسية على هذا الإلهام ويرفع من شأنه جعله في مرتبة الوحي، مما أضفى على المعنى جلالة وقداسة .

نصل مما تقدم أن للمنهل الأدبي الذي استقى منه الشاعر فيضه المعرفي بعدا جماليا زاد من بلاغة تجربته الشعرية.

3- **التناص الصوفي:** الشاعر "عبد الله العشي" كغيره من الشعراء المعاصرين الذي نهلوا من التراث الصوفي وعبروا من خلاله عن أبعاد تجربتهم؛ إذ« كلما ازداد تعقد الحياة حول الأديب، واشتد الابتذال في محيطه السياسي والاجتماعي والثقافي ازداد إمعانا في التجربة الصوفية ويعد ذلك احتجاجا على الأوضاع ورفضها»(3) .

---

(1) المصدر السابق: ص79.

(2) عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص 10.

(3) السعيد بوسقطة: الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص 184.

فالشاعر مثل الصوفي يسعى إلى تنقية هذا العالم من الزيف والقلق والتوتر والوصول إلى الصفاء والنقاء الذي يحقق للإنسانية استقرارها وهدوءها.

واعتناق الشاعر للتجربة الصوفية تجسد في استعارة شخصياتها البارزة، بل الاندماج والحلول فيها لتعبر عما يخالجه من أفكار، غير أن الأمر عند "عبد الله العشي" لم يتوقف عند استحضار الشخصيات، بل تعداه إلى زخم من الرموز والألفاظ الصوفية التي حولت خطابه إلى خطاب صوفي، إلا أننا سنركز في هذا المقام على استدعاء هذه الشخصيات كونها تشكل أقنعة تعبر عن مواقف وأفكار الشاعر.

ومن الشخصيات التي كثيرا ما استحضرها شعراؤنا كرمز لمحاربة زيف الواقع وانحراف الحكام « النفري» غير أن استحضار الشاعر لهذه الشخصية كان مختلفا عن غيره من الشعراء المعاصرين؛ لأن الشاعر لم يستحضر الشخصية بل استحضر مقطعا من أدبها أو شعرها، حيث يقول:

أوقفتني في البوح يا مولاتي،
قبضتني، بسطتني،
طويتني، نشرتني،
أخفيتني، أظهرتني..
وبحت عن غوامض العباره. (1)

و يقول النفري:

أوقفني في نور وقال لي:
لاأقبضه ولا أبسطه
ولا أطويه ولا أنشره ولا أخفيه ولا أظهره
وقال يانور انقبض وانبسط وانطوي وانتشر واخف واظهر
فانقبض وانبسط وانطو وانتشر وخفي وظهر. (2)

---

(1) عبد الله العشي: مقام البوح، ص 05.

(2) محمد بن عبد الجبار بن الحسن النفري: الأعمال الصوفية، راجعها سعيد الغانمي، ط1،2007، منشورات الجمل، بغداد، ص123.

ويحيلنا هذا المشهد إلى حالة الترقي التي يمر بها الصوفي خلال « تحقيقه القصد(الذوبان في الذات الكبرى) (1)، أو ما يسمى " بالحلول "؛إذ البسط والقبض والخوف والرجاء مراتب ،فإذا ارتقى العبد من مقام النفس الأمارة إلى النفس اللوامة اعتراه " القبض والبسط "؛ لأن ذلك العبد قد انتقل من مرتبة الإيمان إلى مرتبة أسمى؛ فيقبضه الحق تارة ويبسطه تارة أخرى، والخلاصة أن وجود البسط متعلق بغلبة القلب وظهور تأثيره؛ لأن النفس مادامت أمارة فلا قبض ولا بسط، وإذا كانت النفس لوامة فإن القلب يكون مغلوبا حينا وغالبا أحيانا، ووجود القبض والبسط للسالك في هذه الحال إنما يكون باعتبار غلبة النفس وظهور تأثيرها (2) ، أما " النور" فهو الحق؛ لذلك فموقف النور هو الموقف الذي يكشف فيه المستور من العلوم والواردات الإلهية التي ترد على القلب(3).

والشاعر في استحضاره لهذه الحالات أو المراتب إنما يصور لنا حالة المرأة الملهمة، وهي تتوحد به وتسكن بداخله، ليبوح بعشقها وهيامها ،مما يوحي بنضج القصيدة واكتمال القدرة على البوح والكلام، وهذا البوح ما كان ليكون إلا بعد سلسلة من العذابات حيث القبض، والبسط، الطي والنشر، ثم الإخفاء والإظهار، وهي مراحل تمثل بالنسبة له « حالة من الترقب لما سيرد عليه من فتوحات وفيوضات تماما كحال الصوفي إبان ورود الوارد عليه، وتستمر رحلة " القصيدة " مثل رحلة المريد لأن الشاعر يظل يجهد نفسه لولادة القصيدة مثل الحالة التي تصيب المتصوف قبيل وأثناء توالي الوارد»(4).

ويواصل الشاعر في وصفه للحظة البوح، لحظة اللقاء أو ميلاد القصيدة، باستحضار شخصية صوفية أخرى هي شخصية " ابن الفارض "، وهو الملقب "بسلطان العاشقين"، نجده يخلط دائما في قصائده بين الحبين الإلهي والإنساني وقد ذهب شراح شعره إلى أن كل ما يذكر في ديوانه من محبوب أو محبوبة، ومن صور وتعيينات

---

(1) السعيد بوسقطة: الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص 200.

(2) عبد المنعم حفني: الموسوعة الصوفية، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص667.

(3) المرجع نفسه: ص986 .

(4) السعيد بوسقطة: الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر، ص 200 .

مختلفة، إنما يقصد به الحقيقة الإلهية من حيث تعييناتها وقد استحضر من أشعار" ابن الفارض " عبارة "يطوي البيد طي"،التي جاءت في قصيدته " **سائق الأضغان** " ؛حيث يقول :

سائقُ الأضغان ،َيطوي البيد طي منْعمًا، عرج علَى كُثْبان طي(1)

ليصورها الشاعر " عبد الله د العشي بطريقته الخاصة في قوله:

وأمد عن بعد يدي
فتمد عن بعد ضياها
وأمد صوتي

فتمد لي من جنة الفردوس فاها...
هذا هو الفردوس
" يطوي البيد طي " (2)

يرسم لنا الشاعر مرة أخرى لحظة لقائه بالقصيدة وكيف تمارس سحرها عليه والشاعر في لهفة ينتظر ذلك اللقاء الذي طال يقول :

ها هي من ثبج المياه تطل قامتها الجميله
قديسة وإلها.
ها هي تقبل من وراء الأفق،
أنصع من بياض الغيم
أجمل من صباها.
وأنا أقاوم خطوتي، مستعجلا
أمحو المسافة بيننا،
حتى تحل بدايتي
في منتهاها (1)

---

(1) ديوان ابن الفارض: دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، (دط)، 1962، ص 07 .

(2) عبد الله العشي: مقام البوح، ص14.

وإذا كان استحضار الشاعر لشخصية "النفري" " و ابن الفارض " تتمثل في اقتباس مقاطع شعرية؛ فإن استحضاره لشخصية " الحلاج " كان منصبا على تجربتـه؛ ففي قصيدة " مقاطع من سيرة الفتى" يلِّمِح الشاعر بطريقة امتصاصية إلى طريقة موت الحلاج أو نهايته، حيث يقول:هو ذا مثل الخشبة

رأسه الأجوف في الشرق
وفي الغرب له
بعض الجلبة
إلى غاية قوله:
خاف هذا الباب
خاف العتبة
للذي يعبر عمران
وللميت
مسامير، وبعض الخشبه . (2)

فالشاعر بطريقة تشاؤمية يلمح إلى الخاتمة المأسوية التي نالها الحـلاج،إلا أن الحلاج لم يخَفْ أو يتراجع عن آرائه، بل واجه جلاديه بنوع من العزة والكرامة.

وشخصية الحلاج تعبر عن رفض الانهزام والظلم والطغيان، هذا المرمى الذي يسعى الشاعر إلى إيصاله في بداية القصيدة:

أول الكلمات الوطن
أول الصبح الوطن
أول النبع ماء الوطن
أو الأرض عشب الوطن.(3)
إلى غاية قوله:

---

(1) المصدر السابق: ص 12.
(2) عبد الله العشي: يطوف بالأسماء،ص64، 65.
(3) المصدر نفسه: ص55.

فلماذا إذن
حين يحترفون السياسة
يغدو الوطن آخر الأحرف الأبجدية؟!(1)

فالشاعر يعبر عن مأساة واقعية يعيشها الإنسان العربي كل يوم، مأساة تمرد الحكام وطغيان الزيف والفساد، وهنا يلتقي الشاعر بالصوفي، حيث يسعى كل منهما إلى إنهاء نقص العالم، ووسط هذا الواقع المتناقض يطرح الشاعر مجموعة من الأسئلة تعبر عن مدى تأثر الشاعر بواقعه المليء بالخزي والعار وبالمقابل مدى حبه لوطنه ومدى تضحيته لأجله يقول:

في عذاب المتاه السحيق
في عذاب الحريق
أين يحمل الآخرا
أنت يا وطني أم أنا ؟
وجهنا واحد
والطريق
واحد...وكلانا جوى وحريق
من ترى يوصل الآخرا؟ (2)

إن أول ما يلاحظه القارئ هو الشعور بالأسى والمعاناة اتجاه ما يعيشه الوطن من تجاوزات وتناقضات لم يبح بها الشاعر، مما أضفى على القصيدة غموضا وعمقا يدعو القارئ إلى الوصول إليه.

من هنا كان توظيف الشاعر للشخصيات أو الرموز الصوفية رغم قلتها تعبيرا عن آلامه وأوجاعه اتجاه هذا العالم المتسم بالزيف، مما حول قصائده إلى نغمة تشاؤمية، تعبر عن مأساة الإنسان المقهور ورحلة المحن التي مر بها.

---

(1) المصدر السابق: ص55.

(2) المصدر نفسه: ص56.

4- التناص الأسطوري: الأسطورة لغة ما سطره الأولون، والأساطير الأباطيل، وأحاديث لا نظام لها، ويقولون للرجل إذا أخطأ، أسطر فلان اليوم، والأسطار الأخطاء، وسطر فلان على فلان إذا زخرف له الأقاويل ونمقها(1).

من هنا جاءت الأسطورة بصيغة الجمع وعلى معنى الزيف وعدم الصحة، وقد استمدت هذا المعنى من القرآن الكريم وذلك في الآيات الآتية:

يقُولُ الذِين كَفَروا إِنْ هذَآ إِلا أَساطِير الأَولِين (2).

إِنْ هذَا إِلا أَساطِير الأُولِين (3).

وقَالُوا أَساطِير الأَولِين اكْتتبها فَهي تملَى علَيهِ بكْرةً وأَصِيلًا (4).

أما المفهوم الاصطلاحي لهذه الكلمة فقد شهد اختلافا بين النقاد والدارسين، وقد يعود هذا التعدد إلى اختلاف زوايا و وجهات النظر.

ومن التعريفات التي اتخذتها " الأسطورة " نورد التعريف الآتي كونه خلاصة مجموعة من التعريفات وهي: « خلق فكري إبداعي لا شعوري لحدث وقع في نسق زماني ومكاني لا متعينين يحكي حضارة الشعوب وصراعها مع الوجود ،وتلعب أدواره الآلهة، وأنصاف الآلهة، والأبطال من البشر، و به بلور الإنسان الأول علاقته الروحية بالعالم الماورائي للطبيعة بلغة مجازية يغلب عليها طابع الخيال والخرافة »(5).

وانطلاقا من اعتبار الأسطورة مجالا للتعبير عن الواقع أو الحقيقة للغة المجاز نشأت علاقة وشيجة بينها وبين الشعر؛ إذ «وجد الأدب ضالته في الأسطورة، كما

---

(1) ابن منظور (جمال الدين محمد بن مكرم):لسان العرب، ص 363.

(2) الأنعام: 25.

(3) المؤمنون: 83.

(4) الفرقان: 25.

(5) علي قاسم الزبيدي: درامية النص الشعري الحديث، دراسة في شعر صلاح عبد الصبور، وعبد العزيز المقالح، دار الزمان، دمشق، سوريا، ط1، 2009، ص167 .

وجدت في الوقت نفسه الأسطورة ضالتها في الأدب فكلاهما خدم الآخر بطريقة عفوية» (1)

وفي ضوء هذه الأهمية التي اكتسبتها كانت الأسطورة من أهم الإنجازات الفنية التي وسمت الشعر العربي المعاصر، وكانت منهلا وموردا سخيا له؛ فساهمت- كما يرى أغلب الشعراء- في إعطاء القصيدة المعاصرة طاقة فنية خلاقة، وفي إثراء قدراتها التعبيرية، وقد اختلف توظيف الشعراء المعاصرين للأسطورة إذ ارتأى البعض استحضارها استحضارا سطحيا خارجيا يلفت انتباه القارئ للوهلة الأولى في حين سعى البعض الآخر إلى دسها بين ثنايا القصيدة مما يعضد بنيتها الدلالية ويوقع القارئ في شبكة من العلاقات المفخخة التي تستهويه وتستفزه.

وهذا ما يطلق عليه في النقد الأسطوري " التجلي " (Emergence) و"المطاوعة" أو المرونة (Flexibilité) و" الإشعاع " (Irradiation):

التجلي:يتمثل في الحضور الأدبي والفني لعنصر أسطوري، وقد يكون غامضا يقرأ من خلال بعض الحلقات من التاريخ، أو بعض الأبطال أو يتفجر مثل اللمحات الرمزية ، تبدأ من الصورة الذهنية إلى الموضوعية .

المطاوعة: تتمثل في مقاومة العنصر الأسطوري، وقدرته على التكيف والتشكل، وتقتضي متابعة اندماج العنصر الأسطوري ضمن نص جديد مواجهة النص بالمخطط الأصلي للأسطورة، كي نكتشف كيفية تطويع المبدع للعنصر الأسطوري، وإدخاله في سياق جديد وفقا لرؤيته وفلسفته .

الإشعاع: إذا استطاع المبدع أن يجعل من العنصر الأسطوري مرنا فيطوعه وفقا لرؤيته؛ فإنه يشكله على شكل إيحاءات دلالية، وينبغي أن نشير إلى أن الإشعاع يكون بالضرورة دالاً؛ لأنه من خلاله ينتظم تحليل النص، ويمتلك العنصر الأسطوري

---

(1) راضية بوبكر:الأدب والأسطورة ،أعمال الملتقى الأدب والأسطورة، مخبر الأدب العام كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر،2007، ص15 .

قدرته على الإشعاع حتى وإن كان خافتا ،ويمكننا الانطلاق من العنوان أو الفواتح النصية . (1)

وقد اعتمد الشاعر في استحضاره لمجموعة من الأساطير على تقنيتي"المطاوعة" و" الإشعاع "، مبتعدا بذلك عن التوظيف الاجتراري الذي عرف به بعض الشعراء المعاصرين، وابتعاد "عبد الله العشي" عن ذلك أضفى على نصوصه الشعرية نوعا من الغموض و التعقيد، مما يستدعي قارئا حاذقا متسلحا، يعمل على فك شفرات النص والتوغل في دهاليزه؛ إذ لم يستحضر أي اسمٍ لأسطورة أو بطل أسطوري؛ بل ألزم القارئ عناء ومتعة اكتشافها من خلال الولوج في كنه النص .

وفيما يأتي سنتوقف عند بعض الأساطير التي وظفها الشاعر وأضفت على النص جوًا من الإيحاء والإشعاع:

1/ **أسطورة عشتار**:

تشرب الشاعر من هذه الأسطورة ونهل من منابعها في العديد من قصائده، إذ تحكم نصوصه « الرجولة والأنوثة، القوة والضعف، والمرأة التي تستثير النص وتبعثه من مرقده» (2)؛ فما تمارسه الأنثى في هذا النص من غواية يحيل على قصة « عشتار سيدة الأسرار ومن يجرؤ على هتك سرها حلت عليه لعنتها المقيمة، تقول عن نفسها بلسان الأم المصرية الكبرى (أنا ما كان، وما هو كائن، وما سيكون، وما من إنسان بقادر على رفع برقعي) (3).

كل سر من أسرار الطبيعة وحكمة من حكمها[...] قد أبانتها عشتار في كل جزء أو إشارة لبني البشر وعالم الآلهة، لذلك لعبت المرأة دور المعلم الأول في تاريخ الحضارة وكانت الكاهنة الأولى والعرافة الأولى ناطقة الوحي الأولى، وفي المجتمع الأمومي القديم القائم على حق الأم وسيادة المرأة الاجتماعية وسلطان عشتارالكونية(4).

---

(1) شادية شقروش: سيميائية الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح، ص162.

(2) المرجع نفسه: ص163.

(3) فرا س السواح: لغز عشتار، ص 240.

(4) المرجع نفسه: ص 240.

واستحضار الشاعر لهذه الأسطورة لا نلمسها في كلمة أو سطر بعينه، وإنما نلمحه من خلال تجربة الشاعر وتصويره المزدوج لأنثاه (آمرة/مأمورة)؛ فنجدها في « أول البوح تتجلى في المرأة / الآلهة الآمرة، وهي التي تبوح، وهي إشارة ذكية من الشاعر للقارئ ليعمل على رفع براقعها واحدا تلو الآخر، ويكشف عن وجهها»(1).

ومن المقاطع التي تصور ذلك يقول :

مولاي...
تسمح لي أن أسكنك،
أذوب من وجدي على أصابعك،
أدخل في قدوس أقداسك،
أحط فوق صدرك الدافئ صدري،
وأستريح في مدائنك. (2)

ولعل ارتباط هذه الأنثى بالطبيعة وما تحويه من (خصب، نماء، وأمطار) ما يؤكد استحضار الشاعر لأسطورة الآلهة الكبرى أو الآلهة الأم، التي ترحل بالشاعر من جهد الأيام وتصحرها إلى حدائق الفيروز والخصب والنضارة يقول :

من تُرى مده بالأغاني...
وألقى عليه الفَراش...
ورصعه بالعصافير واللحن...
طرزه بعروس المطر؟
من تُرى وله القلب...
حتى استفاض بهاءً...
وسار إلى جهة الغيم....
يغدو نشيدا....

---

(1) شادية شقروش: سيميائية الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح للشاعر عبد الله العشي، ص 163.

(2) المرجع نفسه: ص08.

ويمسي وترا؟ (1)

إنه سحر الخيال،سحر القصيدة التي علمت الشاعر القفز فوق المحال وأخرجته من تيه الاغتراب، فأعادت إلى عالمه الفرح الأخضر- البرق والنشوة .

2/ أسطورة القمر: يتناص الشاعر من خلال نصوصه الشعرية والمتشظية في ديوان" مقام البوح " مع أسطورة القمر أو"عشتار القمر"؛ إذ تبدو الأم السومرية في هذه الأسطورة تواقة إلى ترك كرسيها السماوي وهجرة الأرض التي ترعاها في رحلة إلى العالم الأسفل،عالم الظلمات الذي تهبط إليه أرواح الموتى، والذي تحكمه أختها الآلهة " اريشكيجال"؛ وهي إذ تشرع – عشتار القمر - في هبوطها عبر بوابات الموت السبعة، توصي تابعها " ننشوبار" أن ينتظر عودتها ثلاثة أيام وثلاثة ليال فإن لم ترجع، عليه أن يمضي إلى مجمع الآلهة طلبا لعونهم في استرجاعها إلى العالم الأعلى، وعند شروع ملكة الأموات في قتلها يستعين " ننشوبار " بالإله " انكي" الذي يزودها بماء الحياة، ويرجعها إلى مكانها (2).

وتوظيف الشاعر لهذه الأسطورة كان بشكل إشعاعي يبرز مدى كفاءته الفنية العالية؛ إذ جعل هبوط " إنانا " – عشتار القمر - من سابع سموات لأجله لا لسبب آخر ، في حين قد حار علماء السومريات ممن تتصدوا لترجمة هذا النص وحل رموزه اللغوية، في حل رموزه الأسطورية المعقدة، فلماذا اشتاقت ربة السماوات إلى زيارة عالم الظلمات؟ ما الذي دفعها إلى ترك عرشها الإلهي والشروع في رحلة مجهولة العواقب ؛ ومن ثَم نلمس أسطورة القمر في قوله " قمر مد من سابع السموات اليدين"، كما يتجلى لنا ذلك في تجربة الشاعر يقول :

كأن قمر
مد من سابع السماوات اليدين،
ومسح عن جبهتي...

---

(1) المصدر السابق: ص64.

(2) فراس السواح: لغز عشتار، ص63.

واسـْ...

تتر...
.......(1)

وهذا التجلي والخفاء شبيه إلى حد كبير بلحظة الإلهام التي ينتظرها الشاعر بشغف وبحرقة ليرحل إلى عالم السحر والكتابة، وتظل الحيرة تتملك قلب الشاعر وتلهب صدره ما دامت القصيدة تتقن لعبة الخفاء والتجلي، مثلما حير ظهور وإخفاء القمر القدامى؛ إذ« كل يوم هو في شأن[...] في يومه الأول يبدأ هلالا نحيلا ثم يأخذ في الامتلاء[...] لكن اكتماله مؤقت إذ ما يلبث يبدأ في الانحدار والتناقص قطعة قطعة حتى يختفي آخر الشهر نحو العالم الأسفل، وفي اليوم الثالث لغيابه، وبعد تسعة وعشرين يوما من شروقه تظهر قرونه من جديد»(2).

« وهذا ما نلاحظه فعلا في نقاط الحذف التي تعمد الشاعر أن يجعل منها ثلاثة سطور»(3).

ويقول في قصيدة "الغياب ":

ثم َأمضي...
صاعدا نحو السماوات إلى أن يحتَويني
ُأفُقٌ أبعد من حال احتجابي
كم من العمر...
لكي تُزهر روحي
ويعود المجد للعمر اليباب؟؟
....

---

(1) عبد الله العشي: مقام البوح، ص25.

(2) فراس السواح: لغز عشتار، ص65.

(3) شادية شقروش: سيميائية الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح للشاعر عبد لله العشي، ص171.

....

....

آه...

مولاتي تجلت

هذه أنفاسها تُلْهب صدري

بعد أن أَلْهبه....

جمر اضطرابي. (1)

وتجلي مولاة الشاعر في هذا المقطع بعد تركه لثلاثة أسطر(نقاط الحذف) يؤكد ما ذهبنا إليه، زد على ذلك استحضار الشاعر لأسطورة "ابن عشتار" أو الأم الكبرى والدة الكون والأرض الخصبة.

يقول الشاعر:

ان هذا الطفل لم يألف

عن حليب الصدر بعدا

أوحنان الحضن بعدا

أو دفيء الحب بعدا(2)

وحديث الشاعر عن الطفل يؤكد استحضاره لأسطورة ابن عشتار؛ حيث « تجمع الأساطير أن الأم القمرية الكبرى هي خالقة الكون وسيدته والى جانبها يعبد الأهالي ابنيها،القمر المتزايد والقمر المتناقص »(3).

من خلال ما تقدم ندرك مدى قدرة الشاعر على استحضاره وتحويله لأسطورة القمر والذي تمثل في نزولها لأجله ثم صعوده.

وحديث الشاعر عن حنين الطفل لحضن أمه ودفئ صدرها إنما هو تعبير لشوق الشاعر وتعطشه لمحبوبته التي تمسح تيه الاغتراب عن قلبه، وهذا ما نلمسه عند

---

(1) عبد الله العشي: مقام البوح، ص 80.

(2) المصدر نفسه: ص 76، 77.

(3) فراس السواح: لغز عشتار، ص79.

الشعراء المعاصرين، حيث لا عزاء لهم أمام شتات العالم وتمزقه إلا قصيدة يعبر من خلالها عما يختلج ويحرق صدره يقول الشاعر :

إنني أخرج من تيه لتيه
ها أنا أرقب صدرًا حانيا
أبكي عليه
ويدا من نرجس الغابات
تدنو.....
ثم تُدنيني إليه.[1]

ومن خلال ما سبق نجد أن الشاعر عمِد إلى استحضار أسطورة " عشتار" ليصور من خلالها مدى عشق محبوبته وهيامها به؛ فعشتار القصيدة العشية تتنازل عن عالمها العلوي المقدس وتنزل إلى العالم السفلي متحدية جميع المخاطر لتأخذه عبر السموات السبع وتعيده إلى عالمها.

وهذا التصوير الذي عمل الشاعر على التفنن فيه أضفى على القصيدة نوعا من المبالغة والخيال اللامحدود.

3/ أسطورة جلاوكوس وسكيللا:

يواصل الشاعر من خلال أعماله الشعرية استحضار مجموعة من الأساطير تلتقي مع تجاربه وأفكاره، ففي قصيدتي " تجاوب" و"افتنان" نلمس حضورا لأسطورة جلاوكوس وسكيللا، حيث يتقمص شاعرنا شخصية ذلك الإنسان الذي عشق حورية من حوريات البحر- سكيللا-.

وقصة "جلاوكوس وسكيللا" مفادها أن حوريات البحر تفرقت سابحات وسط الأمواج إلا سكيللا التي عادت مسرعة إلى الشاطئ لتخطر عارية على الشاطئ أو تبحث عن نبع منعزل عميق لتنعش أطرافها، وإذا ببصرها يقع على جلاوكوس- الذي لم يسكن البحر إلا منذ قليل بعد أن تم مسخه صورة آخر، يشق الموج نحوها حتى إذا

---

[1] المصدر السابق: ص 82، 83.

ما رآها اشتعل حبا فنادها لكنها أصمت سمعها وكأنما أمدها الخوف بأجنحة طائر لتدرك قمة الجبل، لكن فإذا به أمامها تتأمل بشرته وشعره الذي يغطي منكبيه وينسدل على ظهره وذيل السمك المنثنى تحت خصره، ولمحها جلاوكوس ليحكي لها سر شكله وفي ظل حديثه تنفلت "سكيللا" منه هاربة، حيث يتجه إلى القصر المسحور ليطلب من "كيركى" ابنة الحيتان ممارسه السحر وإرجاعها إليه(1).

وشاعرنا في استحضاره لهذه الأسطورة كعادته يتجاوز ويتخطى الاجترار والإتباع؛ حيث استطاع أن يطوّع هذه الأسطورة وفق تجربته وأفق تفكيره، فإذا كانت "سكيللا" الأصلية تأبى التجاوب والتواصل مع "جلاوكوس"؛ فإن اسكيللا الشاعر- القصيدة- يسطع شمسها لتحتضن صوته وتتقبل نداه حيث يقول:

كانت على رمل الشواطئ ترقب اسما غامضا....
يأتي من المدن البعيدة.....
كي تراه وكي يراها.
وأنا برمل الضفة الأخرى أراها،
وأرى بهاها.
ناديتُ
نادتني،
سمعت ندائي،
وأنا سمعت نداها. (2)

إنها لحظة اللقاء بين الشاعر والقصيدة لحظة البوح، لحظة العشق والنشوة، و«يبقى البحر هو المحور الذي تتشبث به الكلمات، وتجعل منه كلاما متماسكا، فكما كان البحر سببا في مسخ جلاوكوس إلى (إله البحر) فإنه يظهر على المستوى الرمزي

---

(1) أوفيد: مسخ الكائنات، ترجمة ثروت عكاشة، الهيئة المصرية، 1997، ص356،363.

(2) عبد الله العشي: مقام البوح،ص11.

بأنه هو السبب في عمليه الخلق الشعري، ويبقى البحر منبع الولادة وهو يرمز إلى ديناميية الحياة»(1).

ويواصل الشاعر وصف هذا اللقاء القدسي، حيث يتجلى العاشقان في صورة احتراق وشوق للقاء أسطوري سرمدي انتظره الشاعر منذ زمن بعيد، طامحا من خلاله إلى التوحد والانتشاء، يقول :

وأمد عن بعد يدي
فتمد عن بعد ضياها
وأمد صوتي
فتمد لي من جنة الفردوس فاها....
هذا هو الفردوس
" يطوي البيد طي" (2)

ولكن يا خيبة الروح فالقصيدة الحداثية كعادتها تهوى الانفلات والتماص، بل تعشق لعبة المطاردة، فالشاعر إذا توهم بلوغه جنة الفردوس أين تقطن ملهمته يصطدم بمرارة الواقع وتضيع آماله في الظفر بحبيبته، على الرغم من تشبثه بخالقه .

وتبوح أفكار النص وبشكل جلي عن نظرة الشاعر للواقع الأليم والزائف، وما استحضاره لهذه المرأة إلا هروبا من عذاب الواقع، فهي الملاذ الذي يأوي إليه، إنه يتجاوز تلك العتمة، وذلك العالم الفاقد لروحه ومعانيه السامية، من خلال سفره الدائم في عالم القصيدة، فينفتح فضاء الخصب والنماء، ليعطِر سنينه المتصحرة يقول:

حين يومض ذاك البريق
وتملؤني امرأة....
قدمت من وراء الغمام....
تحط على كتفي رأسها،

---

(1) شادية شقروش: سيميائية الخطاب الشعري في ديوان مقام البوح للشاعر عبد لله العشي، ص165.

(2) عبد الله العشي: مقام البوح، ص14.

وأحط على رأسها وجعى....
وننام.
فتعبرني ألف أنشودة.....
فأرد إلى أول العمر....
مغتبطا بالطفولة....
متحدا بالسلام.
ويعود إلى القلب سرب اليمام (1)

ومناشدة الشاعر للسلام ثم حنينه للماضي حلم راود العديد من الشعراء المعاصرين لما حل من زيف وتشتت في هذا العالم، وهذا يدل على مدى تمسكه بتراثه وأصوله التي كانت منطلقا لرحلته وهجرته فحداثة الشاعر تنطلق من محاورة الماضي لرؤية الحاضر والمستقبل .

وينبثق من استحضار الشاعر لهذه الأسطورة مجموعة من الرموز والأساطير الأخرى، المتشابكة فيما بينها مما يزيد من سحر وعمق القصيدة؛ ففي حديث الشاعر عن هجرته ورحلته المعرفية نلمح حضورا جليا لأسطورة السندباد، وتوظيف الشاعر لهذه الأسطورة كان بطريقة إيحائية غير معلنة مما يوقع القارئ في شبكة معقدة يصعب فكها، فيزيد النص سحرا وجمالا.

وشخصية " السندباد " البحري تقوم على المغامرة والبحث الدائم في العوالم المجهولة عبر البحار فالفيض الشعري « فيض محجب فيه من بكارة المعنى، ومن نقاء الدر في قرار البحر مالا يستطيع الاهتداء إليه إلا الشاعر الملهم يقوده وقع الأصوات ورنينها الذي يشبه وسوسة الحلي الكريمة إلى تلك المعاني العذراء» (2).

يقول الشاعر:

مدي قوامك حول ساريتي....

---

(1) المصدر السابق: ص19.

(2) محمد فتوح أحمد:الحداثة الشعرية - الأصول والتجليات - ، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 2007 ، ص 270 .

ليرتفع الشراع لرحلتي الكبرى....
وتنفتح البحور.
وتمر أحصنتي إلى جزر الخرافة....
والزبرجد والزمرد والبخور.
مدي نشيدك حول صمتي....
كي تبوح الأبجدية بالحرائق والمواجد....
وارتعاش الواجد المفتون(1).

وعلى الوتيرة نفسها يستحضر الشاعر في قصيدة " افتنان " أسطورة " الفينيق " هذا الطائر الخرافي الذي يحرق نفسه لينبعث من رماده.

وتوظيف الشاعر لهذه الأسطورة شبيه بالخيط الرفيع الذي يصعب رؤيته.ولعل الأسطورة المتخفية تكون أكثر إبداعا من الأسطورة البارزة أو المعلن عن اسمها، يقول:

امرأة من سراب...
ترش العطور على سنواتي،
وتملأ بالوهج الخصب...
حقل العبارة في كلماتي. (2)

فالشاعر يرى في الاحتراق الخصب ملأً لحقله الشعري وتجدداً لإلهامه فمن لهب النار تولد الحياة.

من خلال ما تقدم يتضح مدى براعة الشاعر في نسج أسطورة "جلاوكوس وسكيللا" بطريقة جديدة مزجها بمجموعة من الأساطير حولت النص إلى فسيفساء من اللوحات الفنية التي تبهر القارئ وترحل به إلى رحلة المتعة والجمال.

4/ **أسطورة الإله " رع " و"إيزيس"**: يكشف لنا الشاعر من خلال قصيدة " مديح الاسم " عن أسطورة شرقية كان لها حيز كبير من الحضور في الشعر المعاصر،

---

(1) عبد الله العشي: مقام البوح، ص37 .
(2) المصدر نفسه: ص18 .

وشاعرنا "عبد الله العشي" إن لم يبح باسم الأسطورة مباشرة إلا أن استحضاره لها كان أكثر وضوحا من الأساطير الأخرى، ولعل أول خيط يشدنا إلى هذه الأسطورة عنوان القصيدة كونها المفتاح السحري لملامسة حجرة النص الذي يدور حول السر [السر، لن أسميه].

فقد تشرب الشاعر في قصيدتي " السر " و" لن أسميه " من أسطورة الإله "رع " - كما ذكرنا سابقا – وتقول هذه الأسطورة أن في قلب هليوبوليس كان يقبع قصر فخم تجري فيه قصة الحياة، وكان إله الشمس " رع " يحكم الناس في هدوء وسلام، لم يبخل عن رعيته ما يحمل من تعاويذ وطلاسم إلا سر اسمه الإلهي، الذي يشكل سر القوة وسر السيطرة على كل شيء.

والحق أن أحدا لم يطمع في ذلك إلا "إيزيس"، فبعد أن أحست بشيخوخته حيث تقوست قامته، ولم يعد يستطيع أن يضم فكيه أو يمنع اللعاب القدسي من أن يسيل على الأرض أحكمت خطة تجبره على البوح باسمه السري، وانطلقت تمزج اللعاب المقدس بحفنة تراب وصنعتها حية تشبه تلك الحية التي تتوج رؤوس الآلهة والفراعين، ثم أرسلتها في طريقه لتنشب في ساقه أنيابها، فدعا كل آلهة الأرض إلا أنهم عجزوا عن ذلك إلا ربة السحر " إيزيس " التي أعلمته أن لا سبيل لشفائه إلا البوح بسر اسمه، لكن يرفض ذلك إلى أن انتصرت عليه الأوجاع ومن خلال الصرخة الهائلة لفظ " رع " بتلك العبارة المؤدية إلى كشف السر« لينتقل اسمي الحقيقي من جسدي إلى جسدك يا إيزيس... افتحي مغاليق صدري أيتها الابنة ينتقل سري القدسي من أحشائي إلى أحشائك!!»، وفتحت " ايزيس " صدر الإله لتقبض على سر السلطان وتصبح كبيرة الآلهة وربة الربات(1).

هكذا هي حال الشاعر في همسه للقصيدة وفي قبضه على أرواح اللغة حيث تتوحد بالشاعر ويتوحد هو بدوره بها بعد رحلة من التمرد والغواية وعالم مليء بالعجب العجاب يقول في حواره مع القصيدة على لسان " رع" و" ايزيس " :

---

(1) سليمان مظهر: أساطير من الشرق، دار الشروق، مدينة نصر، القاهرة ، ط1 ،1996 ، ص 13، 18.

سأسميه....
ولكن
سوف لن يسمعه...
أحد منّي سواك
فاسمعيهِ:
"..............
....
..............." (1)

فاستحضار أسطورة " الإله رع " في هذا المقطع تتمثل في همس الشاعر بالسر من قلبه إلى قلبها دون أن يسمعه منه سواها، حيث تجلى في صورة الإله "رع" وتجلت القصيدة في صورة "ايزيس" يقول :أفرغت فيك ماجمعت من محبتي،

ومن بحار نشوتي
أطلقت للمواجد الشراع(2)

إذا فأسطورة الإله "رع" تعبر عن ذلك السر العجيب أو الشفرة الملغمة التي لا يستطيع فكها إلا الشاعر المبدع حيث تعبر عن ذلك الإلهام والبوح القدسي الذي يربط الشاعر بالقصيد ولا يفقه سره إلا هو.

5/ أسطورة فيربيوس: إن حديث الشاعر عن البحر، الحوريات، الشاطئ من أسطورة "فيربيوس" التي مفادها أن هذا البطل الإغريقي هو "هيبوليتوس" العفيف الجميل الذي تعلم فن الصيد والقنص من "القنطور خيرون"، وكان "فيربيوس" يمضي كل أيامه في الأحراش الخضراء يطارد الوحوش، ولم يكن يصحبه في هذه الرحلات سوى الصيادة العذراء "أرتميس" (3).

---

(1) عبد الله العشي: مقام البوح، ص96 .
(2) المصدر نفسه: ص5.
(3) الشاعر أوفيد: مسخ الكائنات، ص167، 168.

واستحضار الشاعر لهذه الأسطورة جاء من باب وصفه ونقله لتجربته المليئة بالسحر والغواية للقارئ وقد جاءت هذه القصيدة لتعبر عن ذلك الاحتراق والوهج الذي أشعل قلب الشاعر وألهب فؤاده، وانتشال الشاعر لهذه المعاني كان متوزعا على قصائد عدة كعادته، يأتي على رأسها قوله في قصيدة " نشيد الوله " :آه...

من دل قلبي إلى البحر...
حتى تُفاجئه الحوريات....
ويملأنه بالغواية والسحر...
والوهج المستعر (1).

ها هو الشاعر يواصل حلمه مرة أخرى هذا الحلم الذي أذاقه طعم الإنس والنشوة وروى عطشه ففجر طاقته الإبداعية بل هيج خياله وأحيى لغته يقول:

آه...
من دل قلبي
لينثال هذا الجمالُ الوضيء...
أمامي،
وبين يديه
ويغسلني من بقاياي...
يسلمنى للهيولى...
ويلبسنى البردة النبويه. (2)

إنه وجع الكتابة وسحر اللغة الذي أشعل الشاعر وشتت تفكيره، ها هو يمن عليه بالإلهام والأشعار ويهبه مولودا جديدا مولودا حداثيا يزرع بداخل الذات الشاعرة والقارئة لذة البحث والخوض في المجهول. يقول:

---

(1) عبد الله العشي: مقام البوح، ص 63.

(2) المصدر نفسه: ص 71.

امرأة من سراب...
ترش العطور على سنواتي،
وتملأ بالوهج الخصب...
حقل العبارة في كلماتي (1)

6/ أسطورة العنقاء: يستوقفنا رمز " العنقاء " في أعمال "عبد الله العشي"، هذا الطائر الأسطوري الذي تمتد حياته خمس مئة سنة وعندما يحين موته يحضر محرقته بنفسه، وبعد أن يتحول جسده إلى رماد، يخرج من هذا الرماد فينيق آخر، وبذلك اتخذ هذا الطائر دلالة البعث من العدم أو الحياة بعد الاحتراق.

استحضار الشاعر لهذه الأسطورة تم بصورة إيحائية أو وفق تقنية الإشعاع، وقد تجلى من خلال وصفه للمرأة النورانية التي تتجدد وتولد من احتراق النار.

كما لم يكتف باستحضار هذا الرمز في مقطع واحد، بل تعداه إلى عدة مواضع منها قوله:

امرأة من سراب...
ترش العطور على سنواتي،
وتملأ بالوهج الخصب...
حقل العبارة في كلماتي (2)

فالشاعر يرى في الوهج والاحتراق تجددا لتجربته الإبداعية ومن ثم لحاضره ومستقبله لذلك نجده يناشد احتراقها ولهيبها، يقول:

مري على روحي...
ليحترقَ الجسد
وتحوْم الأطيار حول شفاهنا
وتَلْقَطَ ما تناثر...
من شرار البوح...

---

(1) المصدر السابق: ص 18.
(2) المصدر نفسه: ص 18.

أو مطر القبل. (1)

إن الشاعر في توظيفه لأسطورة العنقاء ينطلق من قناعة أكيدة، وهي شرار البوح لن يأت إلا بعد احتراق الجسد وتوهج الذات، مما يعمق تجربته ويصنف موهبته.

7/ أسطورة زرقاء اليمامة: هي أسطورة عربية مفادها أن هذه المرأة كانت تبصر الشيء مسيرة ثلاثة أيام، ولكن حدة بصرها أدت إلى قتلها وصلبها على باب اليمامة من طرف العدو.

وبذلك أصبحت تدل هذه الأسطورة على قول الصدق ومقابلته بالتكذيب وما شابه ذلك، واستحضار الشاعر لهذا الرمز الأسطوري جاء فريدا من نوعه، إذ هو الرمز الوحيد الذي صرح به، فجاء متجليا باسمه في النص، حيث يقول:

ناديت يا زرقاء
ناديت لم ترد
فضجت الخطى
وانهمرت
على ظلالها السيول
معذرة عجزت أن أقول عجزت أن أراوغ الكلام فقد تداخل الكلام والذهول. (2)

ويرمز الشاعر من خلال هذا الرمز إلى الحيرة واستشراف الآفاق وهو بذلك يصنف اضطرابه الناتج عما رآه من ذهول عند رؤيته لعالم الكشف وما يشهده من بوح هو أشبه في انسيابه بالسيول من بعد معاناته للقحط والجفاف، وقد عبر عن هذا المعنى بقوله:

خرجت مرة إلى اليمامه
ودعتها
خبأت في ظلالها
شمسي، وزادي القليل

---

(1) المصدر السابق: ص41.

(2) عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، ص 50، 51.

وكان عام مسغبه. (1)

ومن هنا تبرز مفارقة هذه المرأة التي تهوى المغامرة من خلال التماص والانفلات.

كانت هذه رحلة الشاعر مع الأسطورة، التي جاءت مستغلة إلى أبعد حد، كما جاءت بصورة إبداعية ملتحمة مع التجربة الشعورية لدى الشاعر، الأمر الذي يبهر القارئ ويحقق المتعة في نفسه.

كما تبرز كثافة الأسطورة في أعمال " عبد الله العشي " مدى تأثره بهذا العالم العجائبي، ودرايته به، ولعل إبحاره في هذا الحقل المعرفي في تعانقه مع الخطاب الصوفي هو ما زاد من ضبابية نصوصه الشعرية وصعوبتها، فيزيد بذلك إغراءً وتشويقا.

---

(1) المصدر السابق: ص 49.

الـخاتـمة

هكذا نصل إلى ختام بحثنا " جماليات التلقي " في شعر " عبد الله العشي "، مؤكدين على أن ما أثاره رواد التلقي " هانس روبرت ياوس " و " فولفغانغ أيزر " من طروحات وآراء كان له الدور الفعال في تحويل عملية القراءة من آلية وإستهلاك إلى الحوارية والتفاعل مما منح النص الأدبي بعدا جماليا متجددا مع كل ملامسة يبادر بها القارئ، ولعل ما زاد هذه المدرسة ثقلا في مسار النقد الأدبي، عدم تجاهلها لباقي العناصر الإبداعية، خاصة النص باعتباره الوثيقة التي ينقش عليها المؤلف أفكاره وآراءه، تاركا للقارئ هذا الشريك الحقيقي للعملية الإبداعية فرصة إكمال النص، ونفض الغبار عن لحمته،وما هذه الفرصة إلا دلالة على تكامل أطراف العمل الإبداعي (مؤلف، نص، قارئ) من جهة، ومن جهة أخرى استرداد النص لبعده الجمالي من بعد ما حول على يد بعض المناهج إلى بنية ميتة لا روح فيها .

وفي ضوء ما قدمناه من آراء و أفكار حاولنا الوصول إلى بعض الملاحظات التي تعد بمثابة النتائج وهي:

1/ كانت " الهرمينوطيقا " و " الفينومينولوجيا " من أهم المناهج المتجهة نحو القارئ، فاغترف منها زعماء التلقي العديد من الأفكار التي شكلت لهم قاعدة صلبة لبناء نظريتهم؛ أما " الهرمينوطيقا " فقد سعت إلى إعادة الاعتبار إلى التاريخ من خلال الحوار الأصيل بين الماضي والحاضر، باحثة عن القوانين والمعايير التي من شأنها الوصول إلى الفهم الصحيح، في حين دعت " الفينومينولوجيا " إلى القضاء على الانشقاق بين الذات والموضوع، و من ثم الفصل بين العمل الأدبي و الموضوع الجمالي، الذي يتم تحقيقه بواسطة عملية الإدراك.

2/ تقوم " جماليات التلقي عند " هانس روبرت ياوس " على دراسة تاريخ النص الأدبي إذ تاريخ قراءة النص هو تاريخ ولادته.

3/ اعتبر " آيزر فولفغانغ " النص الأدبي بنية مليئة بالفجوات، يقوم القارئ بملئها؛ فهو يمنح القارئ دورا بالغ الأهمية في بناء المعنى، كما قدم " آيزر " مجموعة من القراء مثل القارئ الضمني، القارئ الحقيقي.

4/ أعمال عبد الله العشي تجربة نقدية شعرية في عالم الكتابة، وما يتبعها من مكابدات خلال مطاردتها لكائن مجهول هو " قصيدة الحداثة ".

5/ تتجاوز " تجربة الشاعر " عالم الواقع وما اتسم به من زيف إلى عالم القداسة والخلاص حيث يتم الحلول والتماهي.

6/ تحمل هذه التجربة الإبداعية بين ثناياها خيوطا رفيعة للنقد المعاصر وعلى رأسها، " الكتابة كمفهوم نقدي ".

7/ امتلاك الشاعر " عبد الله العشي " لعصا نقدية أهله لاختراق " عالم الحداثة " والإبحار في عوالمها الغامضة.

8/ ألبس الشاعر خطابه الشعري " التجربة الصوفية " كآلية للجنوح نحو العمق والغموض.

9/ تشرب الشاعر من منابع عدة كالدين والأسطورة ، أثرت تجربته وزادتها ثقلا، مما يدل على ثقافته الواسعة.

10/ كان للقراءات السابقة دور فعال في تفجير تجربة الشاعر وإحيائها.

11/ شكل رمز " المرأة " صورة فنية بحضوره المكثف.

وهذا يعود إلى رغبة الشاعر في الغموض والتعقيد ليثير القارئ ويستفزه، ومن ثم يتم الكشف عن أغوار النص.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر و المراجع

* **القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم .**

أولا: المصادر:

1) عبد الله العشي: يطوف بالأسماء، منشورات أهل القلم ، الجزائر، 2009.
2) ــــــــــ: يطوف بالأسماء ،منشورات أهل القلم ،الجزائر ،2009.

ثانيا: المراجع

المراجع العربية:

3) أحمد كشك: التدوير في الشعر، دراسة في النحو والمعنى والإيقاع، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة،(دط)، 2004.
4) أحمد مداس: النص والتأويل، مطبعة ابن زيدون، بسكرة، الجزائر، ط1، 2010.
5) إدريس بلمليح: القراءة التفاعلية، دراسات لنصوص شعرية حديثة، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000.
6) آمنة بلعلى: الحركية التواصلية في الخطاب الصوفي، من القرن الثالث إلى القرن السابع الهجريين – دراسة منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا،(دط) ،2001.
7) ــــــــــ : تحليل الخطاب الصوفي في ضوء المناهج النقدية المعاصرة، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزيوزو، ط1، 2009.
8) أمين يوسف :تأويل الشعر وفلسفته عند الصوفية ،عالم الكتب الحديث ،اربد ،عمان ، جدار للكتاب العالمي، (دط)، (دت).
9) إيمان محمد أمين الكيلاني: بدر شاكر السياب- دراسة أسلوبية لشعره- ، دار وائل، عمان، الأردن، 2008، ط1.
10) بسام قطوس : المدخل إلى مناهج النقد المعاصر ، دار الوفاء للطباعة والنشر ، الإسكندرية ، مصر ، ط 1، 2006 .

11) بشرى موسى صالح: نظرية التلقي-أصول وتطبيقات-، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001.

12) حبيب مونسي : القراءة والحداثة(مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية)منشورات اتحاد الكتاب ،سوري ،ط1، 2000 .

13) ــــــــــ: نظريات القراءة في النقد المعاصر، منشورات دار الأديب، وهران، (دط ط)، 2007.

14) حسن محمد حماد: تداخل النصوص في الرواية العربية – بحث في نماذج المختارة -، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر،(د ط)،1997.

15)حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، بيروت، لبنان،(د ط)، 2001.

16) حسن مصطفى سحلول: نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، سوريا، ط1، 2001 .

17) خالد حسين حسين: في نظرية العنوان- مغامرات تأويلية في شؤون العتبة النصية، دار التلوين للتأليف، سوريا، دمشق،(د ط)، 2007 .

18)خليل الموسى: قراءات في الشعر العربي الحدث والمعاصر –دراسة- منشورات اتحاد الكتاب ،دمشق ،2000 .

19) ديوان بن الفارض: دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1992.

20) ديوان عمر بن ربيعة: شرح د. يوسف شكري فرحات، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط1، 1992.

21) رجاء عيد: لغة الشعر العربي الحديث مقوماتها وطاقاتها الإبداعية، دار المعرفة الجامعية، الأزاريطية، الإسكندرية، مصر،(د ط) ، 2002.

22) ابن رشيق،أبو علي الحسن القيرواني : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ،دار الجيل ، بيروت ، لبنان ، ط4 ، 1972 ،ج1

23) رمضان الصباغ: في نقد الشعر العربي، دراسة جمالية، دار الوفاء للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، ط1، 1998.

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

25) السعيد بوسقطة: الرمز الصوفي في الشعر العربي المعاصر ، منشورات بونا للبحوث و الدراسات ،عناية – الجزائر، ط2، 2008.

26) سعيد حسون العنبكي: الشعر الجاهلي – دراسة في تأويلاته النفسية والفنية – دار دجلة، عمان ، الأردن ، بغداد ، العراق ، ط1 ،2008.

27) سعيد توفيق: الخبرة الجمالية ، دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتية، دار الشعر المعاصر، الجزء الثالث دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 1990

28) السعيد الورقي: لغة الشعر العربي الحديث، مقوماتها وطاقاتها الإبداعية، دار المعرفة الجامعية، الازاريطة، الإسكندرية، مصر، (دط)،2002.

29) سليمان مظهر: أساطير من الشرق،، دار الشروق ،مدينة نصر ،القاهرة ،ط1، 1996.

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

31) شوقي زين: تأويلات وتفكيكات- فصول في الفكر العربي المعاصر – المركز الثقافي بيروت لبنان ،ط1 ،2002 .

32) صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، (دط)، 2002.

33) ———— : شفرات النص-دراسة سيكولوجية في شعرية القص والقصيد-، عين للدراسات والبحوث، ط2، 1995.

34) ظاهر محمد هزاع الزواهرة: اللون ودلالاته في الشعر، الشعر الأردني نموذجا- دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2008.

35) عادل مصطفى: فهم الفهم مدخل إلى الهرمينوطيقا – نظرية التأويل من أفلاطون إلى غدامير، مرايا الكتب ، رؤيا، القاهرة ،ط1،2007 .

36) عاطف جودة نصر: الرمز الشعري عند الصوفية، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات القاهرة،(د ط) ، 1998.

37) ــــــــــــ: شعر عمر بن الفارض، دراسة في فن الشعر الصوفي، دار الأندلس، بيروت، لبنان، ط1، 1982.

38) عبد الحق منصف: أبعاد التجربة الصوفية ، الحب – الإنصات- الحكاية ، إفريقيا الشرق ، المغرب ، الدار البيضاء ،(دط) ، 2007 .

39) عبد الله محمد الغذامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ، المغرب ، بيروت ، لبنان ، ط 2 ، 2005 ، ص123 ، 124

40) عبدالحميد هيمة: علامات في الإبداع الجزائري -دراسة نقدية-، رابطة أهل القلم، سطيف، الجزائر، ج1، (د ط)، 2006.

41) عبد الرحمان تبرماسين: البنية الإيقاعية للقصيدة المعاصرة في الجزائر ، دار الفجر للنشر والتوزيع ،، القاهرة ، ط 1 ، 2000 .

42) ــــــــــــ :العروض وإيقاع الشعر العربي، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط 1، 2000.

43) عبد الرحمان تبرماسين وآخرون : نظرية القراءة ، المفهوم والإجراء ، منشورات مخبر وحدة التكوين و البحث في نظريات القراءة و مناهجها ، جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، ط1 ، 2009 ،

44) عبد الكريم شرفي : من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، الدار العربية للعلوم، ناشرون بيروت ، لبنان، ط1، 2007 .

45) عثمان حشلاف: الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر ، منشورات التبيين الجاحظية ، الجزائر ،(د ط) ، 2000.

46) علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصي، دار الفكر للطباعة و النشر، مدينة نصر، القاهرة،(د ط) ، 1997.

47) علي قاسم الزبيدي :درامية النص الشعري الحديث ، دراسة في شعر صلاح عبد الصبور ، وعبد العزيز المقالح ، دار الزمان ، دمشق ، سوريا ، ط1 ، 2009 .

48) فاتح علاق: في تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2008.

49) فاطمة البريكي:قضية التلقي في النقد العربي القديم ،دار العالم العربي للنشر والتوزيع دار الشروق ، عمان ،الأردن،ط1،2008..

50) فراس السواح: لغز عشتار- الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة، دار علاء الدين ، ط8، 2001 .

51) فريد الزاهي: النص والجسد والتأويل، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 2003.

52) كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة-دراسة تحليلية في البنية الفكرية والفنية -، دار المطبوعات الجامعية، الإسكندرية، مصر، (دط)، 2003.

53) محمد فتوح أحمد:الحداثة الشعرية - الأصول والتجليات -، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة،2007 .

54) محمد ماكري : الشكل و الخطاب ، مدخل لتحليل ظاهراتي ، المركز الثقافي العربي ، بيروت، لبنان ، ط 1991،1.

55) محمد بن عبد الجبار بن الحسن النفري : الأعمال الصوفية ،راجعها سعيد الغانمي ، ط1 ،2007 ، منشورات الجمل ، بغداد .

56) محمد سالم محمد الأمين الطلبة :الحجاج في البلاغة،دار الكتب الوطنية ، ليبيا ، ط1 ، 2008.

57) محمد عبد الناصر حسن: نظرية التوصيل و قراءة النص الأدبي، المكتب العربي لتوزيع المطبوعات، مصر، 1999 .

58) محمد عزام : النص الغائب ، تجليات التناص في الشعر العربي ، دراسة ،منشورات اتحاد الكتاب العرب ، (دط) ، دمشق ، سوريا .

59) محمد علي عبد المعطي و راوية عبد المنعم عباس: الحس الجمالي، تاريخ التذوق الفني عبر العصور، دار المعرفة الجامعية للنشر و التوزيع، الإسكندرية، مصر، 2003.

60) محمد علوان سالمان: الإيقاع في الشعر الحداثي-دراسة تطبيقية- على دواوين فاروق شوشة، ابراهيم أبو سنة، حسن طلب، رفعت سلام، ط2008،1.

61) محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري –إستراتيجية التناص – المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ،ط3، 1992 .

62) محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي - بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي دراسة مقارنة-.دار الفكر العربي، القاهرة، ط1،1996 .

63) مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة – في النقد العربي المعاصر -، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006.

64) ميجان الرويلي ،سعد البازعي:دليل الناقد الأدبي ،المركز الثقافي العربي ،بيـروت ،لبنان،الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001.

65) نادر كاظم : المقامات والتلقي – بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد الحديث -، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط،1،2003.

66) ناصر عمارة:اللغة والتأويل مقاربات في الهيرمينوطيقا الغربية و التأويـل العربـي الإسلامي , منشورات الاختلاف ,الجزائر , دار الفارابي,بيروت , لبنان ,ط 1 , 2007.

67) نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة و آليات التأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، الدار البيضاء ، المغرب، ، ط8، 2004.

68) وليد قصاب: مناهج النقد الأدبي الحديث – رؤية إسلامية – دار الفكر، دمشق، سوريا، ط1، 2007.

69) يوسف نورعوض: نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين، القاهرة، مصر،(دط)، 1994.

ب- المراجع المترجمة:

70) أوفيد: مسخ الكائنات، ترجمة ثروت عكاشة، الهيئة المصرية العامة، (دط)،1997.

71) أيزر فلفغانغ: فعل القراءة،نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ترجمة وتقديم: حميد لحميداني و الجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل،فاس، المغرب،ط1 ، (د ت).

72) تيري ايغلتون: نظرية الأدب، ترجمة ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة العربية، سوريا، (دط)، 1995.

73) جين ب.تومبكنز: نقد استجابة القارئ – من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية -، ترجمة حسن ناظم، علي حاكم،المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 1999.

74) خوسيه ماريا بوثويلوايفانكوس: نظرية اللغة الأدبية، ترجمة حامد أبو أحمد، مكتبة غريب ، القاهرة،(د ط) ، 1992.

75) روبرت هولب: نظرية التلقي، - مقدمة نقدية -، ترجمة عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، مصر، ط 1، 2000.

76) رولان بارت : لذة النص، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط2002،2.

77) فنست .ب.ليتش:النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، ترجمة محمد يحي،المجلس الأعلى للثقافة،القاهرة،(د ط) ،2000 .

78) فيرناند هالين و آخرون: بحوث في التلقي، ترجمة محمد خير البقاعي، ط1 ، مركز النماء الحضري، حلب، سوريا،1998.

79) ك.م نيوتن: نظرية الأدب ف القرن العشرين، ترجمة عيسى علي العاكوب، عين للدراسات الإنسانية والاجتماعية، ط1،1996.

80) هانز جورج غدامير :تجلي الجميل،ترجمة السعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافـة القاهرة ، ط1 ، 1997.

81) هانز روبيرت ياوس: ترجمة رشيد بنحدو, المجلس الأعلى للثقافة, القاهرة, ط1, 2004.

ج:المعاجم و القواميس:

82) عبد المنعم حفني :الموسوعة الصوفية، مكتبة مدبولي، القاهرة، مصر، ط1 ، 2003.

83) ابن منظور (جمال الدين محمد بن مكرم):لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط3، 1994 .

د:المجلات:

84) التواصل: جامعة عنابة، ع4، جوان، 1990

85) الخطاب:منشورات تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، ع3، ماي، 2008.

86) عالم الفكر، الكويت، ع3 ، مج 30 ، مارس 2002.

87) عمان، ع113، الأردن 2004 .

88) فصول الأسلوبية ،مصر ، 1984 ، مج1.

89) فصول، مجلة النقد الأدبي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1984، مج5، ع1.

90) الفكر العربي:كلية الآداب تونس،1991.

91) قراءات:مخبر وحدة التكوين والبحث، في نظريات القراءة ومناهجها، بسكرة، 2009، ع2.

ه: الملتقيات:

92) محاضرات الملتقى الوطني الأول، السيمياء والنص الأدبي (7- 8 نوفمبر) 2002،جامعة محمد خيضر، بسكرة .

93) محاضرات الملتقى الوطني الثاني ، السيمياء والنص الأدبي ، (15-16 أفريل)، 2004، منشورات جامعة محمد خيضر ، بسكرة ، شركة دار الهدى ، عين مليلة الجزائر.

94) أعمال ملتقى الأدب والأسطورة: مخبر الأدب العام، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ع16، جامعة، باجي مختار، عنابة، الجزائر، 2007.

و: المذكرات:

95) ايناس عياط: استراتيجية التلقي في الفكر العربي المعاصر، رسالة ماجستير،اشراف عبد الحميد بورايو، جامعة الجزائر، قسم الأدب العربي، (2001-2002).

96) لخميسي شرفي: شعرية الخطاب في ديوان " مقام البوح"لعبد الله العشي، رسالة ماجستير، اشراف رشيد رايس، جامعة العربي التبسي، تبسة، قسم الأدب العربي، (2009-2010).

فهرس الأشكال

رقم الشكل	العنوان	الصفحة
الشكل رقم (1)	مكونات العنوان	84
الشكل رقم (2)	دلالة الدال في قصيدة بغداد	144
الشكل رقم (3)	مخطط يوضح حالة بغداد بين الماضي والحاضر	164
الشكل رقم (4)	دلالة اللون الأبيض	179

فهرس الجداول

رقم الجدول	العنوان	الصفحة
الجدول رقم (1)	البحور الشعرية في" ديوان مقام البوح "	123
الجدول رقم (2)	البحور الشعرية في ديوان " يطوف بالأسماء "	144
الجدول (3)	أهم الرموز في شعر عبد الله العشي	181

الملخص

الملخص :

" جماليات التلقي " من أهم التيارات النقدية التي ظهرت في مرحلة ما بعد البنيوية؛ إذ حاولت هذه النظرية خرق المفاهيم السائدة التي جاءت بها المناهج السياقية المتجهة نحو الظروف الخارجية للعمل الأدبي، والمناهج النصانية في اهتمامها بالنص.

ووفق هذا المنظور حاول رواد هذا المنهج – جماليات التلقي – الإعلاء من مكانة القارئ والقراءة كممارسة نقدية؛ حيث اتخذت هذه العملية بعدا إيجابيا يقوم على الإنتاج والتفاعل من النص إلى القارئ، ومن القارئ إلى النص.

وفي ظل هذا المسعى سعى " هانس روبرت ياوس " الى تقديم هذا الإتجاه كبديل منهجي لتجديد التاريخ الأدبي، في حين سعى " فولفغانغ آيزر " الى التركيز على دور القارئ في إكمال المعنى مما يكسب النص معنا جديدا قد لا يكون له وجود في النص.

وللكشف عن الخصائص الجمالية والنقدية لهذا الإتجاه وسمت هذا البحث بعنوان "جماليات التلقي في شعر عبد الله العشي "، ولاشك أن اختياري لهذه المدونة يعود إلى مجموعة من الأسباب أهمها: صفة الغموض والعمق التي تتسم بها – المدونة-، مما يحفز مقررة الـتأويل لدى القارئ، إضافة إلى خطابها الحداثي المفعم بالصور الفنية، إلى جانب هذه الأسباب ابراز جماليات النص الشعري الجزائري في ظل نقص التجربة النقدية المتجهة نحوه.

وفي تحقيقي لهذه الغايات سعيت إلى المزج بين المقولات النظرية والجوانب التطبيقية وفق خطة مقسمة إلى ثلاث فصول مصدرة بمقدمة ومقفّاة بخاتمة.

وقفت في الفصل الأول على أهم المناهج المتجهة نحو القارئ، المتمثلة في "الهرمينوطيقا"، و"الفينومينولوجيا "، و " جماليات التلقي "، أما الفصل الثاني فتعرضت فيه الى " آليات التلقي في شعر عبدالله العشي "، وذلك من خلال الوقوف على القراءات السابقة للنصوص الشعرية واعادة تشكيل أفق الإنتظار، وأخيرا الفصل الثالث الذي جاء بعنوان " قراءة تأويلية في شعر عبدالله العشي "، تناولت فيه البعد الإتصالي للقصائد وفق ما طرحه " هانز روبرت ياوس"، ثم الرموز الهرمينوطيقية، وختاما استراتيجية التناص باعتبارها المحفز على تنشيط دور القارئ.

وأشير في ختام بحثي أنني اعتمدت في إنجاز هذا العمل على مجموعة من المراجع منها:"جماليات التلقي " لـهانز روبرت ياوس، " فعل القراءة " فولفغانغ آيزر"، نظرية التلقي " لروبرت هولب"، الأصول المعرفية لنظرية التلقي " ناظم عودة خضر"، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها "لحسن مصطفى سحلول" .

وفي الأخير تبقى النصوص الشعرية المدروسة خصبة بالمعاني الجديدة التي تحتاج إلى إثراء ومساءلة من طرف قراءٍ آخرين، ويبقى النص الأدبي وفق " جماليات التلقي " عجينة في يد القارئ يشكلها كما يشاء .

Résumé :

«Esthétique de la réception" des tendances les plus importantes qui ont émergé en espèces post-structuralisme, cette théorie car elle a essayé de violer les concepts dominants qui venait dans le cursus orienté contextuelle conditions extérieures de l'œuvre littéraire.

Selon cette perspective, essayez les pionniers de cette approche - l'esthétique de la réception - défendre le prestige du lecteur et la lecture de liquidités pratique; pris comme une dimension positive à ce processus est basé sur la production et l'interaction, à partir du texte pour le lecteur, et le lecteur au texte.

Dans cet effort demandé "Hans Robert Iyawas" pour offrir une alternative à cette tendance systématique pour le renouvellement de l'histoire littéraire, tout en cherchant "Wolfgang Laser" pour se concentrer sur le rôle du lecteur à compléter le sens, qui nous vaut un nouveau texte ne peut pas avoir une présence dans le texte.

Et de révéler les qualités esthétiques et la trésorerie de cette tendance a marqué cette recherche intitulé «L'esthétique de la réception dans la poésie de Abdallah al-Ashi,« Il ne fait aucun doute que l'option de ce blog est due à une variété de raisons, notamment: le statut de mystère et de profondeur qui le caractérise, ce qui stimule la planifiées interprété le lecteur, en plus de son art moderniste est plein de figure de style, en plus de ces raisons soulignent l'esthétique du texte poétique à la lumière de l'expérience algérienne manque de liquidités qui lui était destinée.

Dans mon enquête sur ces bouts j'ai cherché à mélanger les arguments théoriques et aspects pratiques selon le plan est divisé en trois chapitres qui débute pour une l'introduction et se termine par une conclusion.

Je me tenais dans le premier chapitre sur les programmes axés sur la lecteur, de «hermennitique» et «phénoménologie» et «esthétique de la réception," Le deuxième chapitre a été base sur les «mécanismes de réception dans la poésie de Abdallah Al-Ashi,", et enfin le troisième chapitre, qui était intitulé «lecture interprétative dans la poésie de Abdallah Al-Ashi," traité de la dimension de communication des poèmes mis en avant par «Hans Robert Iyawas, et les symboles hermennitique et intertextualité .

Il a été noté à la fin de mes recherches, j'ai adopté en complétant ce travail sur un ensemble de références, notamment: «l'esthétique de la réception" de Hans Robert Iyawas, «l'acte de lire" Wolfgang Laser, «la théorie de la réception" par Robert Hulpe, «capital connaissance de la théorie de la réception" Nazem Aouda de Khadr, «Théories lecture et l'interprétation des oeuvres littéraires et des questions par Hassane Mostafa Sahloul.

Enfin les textes poétiques restent fertiles en étudiant les nouvelles significations qui ont besoin d'etre enrichi par d'autres lecteurs et de garder le textzs littéraire, en fonction de « l'esthétique de la reception » dans les mais d'unepate formée par le lecteur comme il lui plait.