فاعلية القبول وقصد القراءة لنصوص شعر محمد الماغوط

د/ نعيمـــة سعديـــة
جامعـــة بسكـــرة

توطئة:

القول ببلاغة الخطاب الشعري، هو تسليم بدخوله حقل التواصل والتفاعل؛ الأمر الذي يستدعي توافر عناصر معينة، تتحقق، وتحقق وظائف محددة– كما أسلفنا الذكر في مقاربة مفهومي النص والرسالة؛ ذلك أن النص الأدبي كنشاط لغوي لا يطلب من قارئه –دائما– أن يفهمه، بل في كثير من الأحيان، يحرضه على أن ينفعل ويقترح ويغير ويؤول، ليبدع "نص النص" بتشغيل ما يملك من قدرة تفاعلية وإنتاجية لحظة القراءة؛ كون النص تأليف جمع بين مقصد وعمل[1] زيادة على دور القارئ وهدف النص وسياقه الإنتاجي ونوع المعلومات المطروحة وأنواع التفاعل وأشكال السياقات التي توجب تلقيه من خلالها وكيفية التواصل معه. وكما يقول مصطفى ناصف: "علينا أن نجعل للنص احتراما أوفى، علينا أن نساعده على الحديث وبعبارة أخرى علينا أن نجرب حرمة النص، من حيث هو آخر كامل لا مجرد موضوع نجرب فيه ذواتنا وأهواءنا"[2].

وعلى هذا الأساس، نعتبر اللغة الشعرية لغة تخاطبية، بمعنى أن الطابع التخاطبي للغة الشعرية يتم تصوره في إطار الوظيفة الشعرية لها،

أي غياب أية أغراض عملية ونفعية لها، فلا يتعلق الأمر بخطاب حقيقي محدد العناصر والمحتوى، بل بخطاب تخيلي ترجأ فيه العلاقات بين عناصره (المخاطِب- المخاطَب- عالم الخطاب ومراجعته)، وتظل قابلة لتأويلات ودلالات عدة، باعتبار أن الاتصال الأدبي يتحقق غيابيا، وبدرجة من التوسع، وتجريد الوضع الذي يكيف بوضوح موقف المرسل والمستقبل[3]، أي كيف يمكن لهذا الأخير أن يستقبل نصا وفق شروط الفهم المقبولة لدى المنتج، وكيف يمكن تبعا لذلك أن يتزود بقدرة مساعدة على الاستقبال، كون اللغة نشاطا تواصليا، يتحقق بمنطوقات لغوية تهدف في العادة إلى الإسهام في الاتصال والتفاعل البلاغي للتشكيل الشعري.

1- القارئ ومبدأ القبول:

ويصنف القبول(Acceptability)* في مشروع قراند ودريسلر(1981)، واحدا من أبرز المعايير الصارمة للنصية المقبولية، ويرتبط إلى أقصى حد بالقارئ المدرك لقواعد اللغة والقراءة والقبول؛ إذ في وسع منتج النص وبالاعتماد على بعض العوامل الاجتماعية، أن يتخذ خياراته، التي تحقق موضوع نصه، من بين قواعد بديلة أو مجموعات بديلة من القواعد، التي تحيل إلى الحكم على النص بمنتهى التناسب الوظيفي"[4] خاصة إذا كان أي نص، كيفما كان نوعه يأخذ صورة الثلاثية:

(الكاتب← النص ←القارئ)، التي لا تقدم لنا القارئ أو المتلقي إلا في صلته الوثيقة بالنص، أين يعمل القارئ – بناء على هذا- على إحداث علاقة تفاعلية مع النص الذي يقرأ، وتمكنه من إعادة الإنتاج بشكل يثبت فهمه للنص؛ فالنص" سيرورة إنتاجية تفاعلية، غير خاصة بجانب دون الآخر، أو على الأصح هو تجربة دينامية تساهم فيها أطراف متعددة، لا عن طريق التحكم والهيمنة، ولكن عن طريق التفاعل"[5]، حتى تحقيق

استمرارية المعنى بين عناصر مرتبطة داخل نسق منتظم لا يعادله في انسجامه إلا انتظامه منسجما في نسق إعادة إنتاجه[6].

ويحقق هذا المعيار نوعا من التكافؤ بين مقاصد المؤلف ومعايير النص ودور القارئ؛ الأمر الذي دفع كثيرا من الباحثين إلى عدم نفي مطلق لمقصدية المؤلف في هذا الاستحسان؛ بجعلهم الذات القارئة ذاتا ذات قابلية، تتفاعل سلبا أو إيجابا مع النص في ضوء هذه الأطر والآفاق القرائية الإنتاجية التفاعلية. يقول أدونيس: "هذا القارئ لا يقرأ النص من حيث هو نص قائم بذاته، في استقلال عنه: نص يشكل له لغته وعلاقتها، وأبعادها إنه بالأحرى، لا يقرؤه، وإنما يبحث فيه عما يؤكد أو ينفي ما يضمره في عقله ونفسه ينتظر من النص أن يكون عونا له، إيجابا أو سلبا"[7]؛ فليس للنص الأدبي أية أهمية في ذاته؛ إذ تبدأ أهميته من اللحظة التي يقرأ فيها، وتتحقق وظيفته ويخرج إلى الوجود بفعل القراءة، الذي يعمل على "إعادة فهمه في سياقات غير معلنة، نتيجة اكتشاف لمدلولات ومواقف إضافية أو أصلية مسكوت عنها"[8].

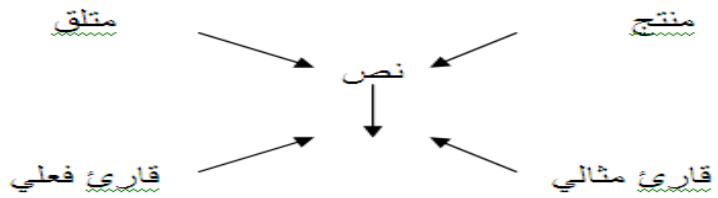
فقولنا " نقرأ النص"، أي أننا نطلق العنان لعملية القراءة، تجاه النص، لا يهم كيف ولكن المهم أن تكون قراءة ملونة بشغف المحلل وجنون القارئ، وجموح البحار، الذي يغوص في لغة النص، باحثا عن ما يكتنز فيها من جواهر الكلمة، ولؤلؤ الصورة وياقوت البيان ومرجان الإيقاع والشاعرية، هذه الدوال المتراقصة في جسد النص والذي ينادي فعل القراءة؛ ليلامس جماله ويداعب خياله، بنفحات لا يملكها إلا إيّاه، لأن" خصوصية اللغة تكمن في الاستقبال؛ لمنحها إيانا طرقا متميزة"[9].

فلكل قراءة منطقها في النفوذ داخل النص. كما لكل قارئ إستراتيجيته الخاصة فاعليته المميزة، وحسه المنفرد، وحدسه اللغوي، الذي تسمح له بالاجتياز والترحال عبر مساحات النص المفتوحة، وعبر فضاءه ذا المجال والأبعاد المتنوعة، فوحدها القراءة تتيح للقارئ عملية الولوج إلى

عالمه، والتجريب في حقله، و التعرف على تضاريسه، واختيار موقع ما على خارطته.

هذا المستوى يعمل على الانتقال بخطى ثابتة من الذات الفاعلة التي تكتب إلى الذات الفاعلة التي تقرأ وتحكم، كون النص حقلا متداخلا، لن نتوصل إلى بيان حقيقة وظائفه وخاصته النفسية الاجتماعية، ما لم نضع أيدينا على طبيعة العلاقة الحوارية بين النص ومستقبله المتوقعة، التي يمكن اختزالها في ما يسميه رولان بارث "لذة النص"، أين يصبح القارئ هو نفسه منتجا، يسمح له النص بإظهار قدراته، وهناك بالطبع حدود لاستعداد القارئ للمشاركة، ويتم تجاوز هذه الحدود إذا جعل النص كل شيء أوضح مما ينبغي، أو من ناحية أخرى أكثر غموضا مما يجب؛ فالملل والإرهاق هما قطبا التهاون، وفي كلتا الحالتين قد يميل القارئ إلى الخروج من اللعبة"[10].

ذلك أن تفاعل الرؤى النصية وتداخل العلاقات بينها يؤدي بالضرورة إلى اختيارات لصالح صلات معينة، يعقد ها القارئ مع النص؛ فالقارئ هو الذي ينشر شبكة الصلات الممكنة والقارئ هو الذي يقوم بعد ذلك بالاختيار من تلك الشبكة ومن العوامل التي تحدد هذا الاختيار"[11]، الذي يدفعه للاستحسان أو الاستهجان، أو بمعنى أصح يجعله كقارئ ناقد متذوق ، يحدد نسبة المقبولية في هذا النص الذي يقرأ، مولدا ردة فعل لهذا المثير النصي؛ فالقارئ يظل يزيد وينقص، ويختفي، ويتغير، في هذه العملية التي تخضع لتلاعب الاستراتيجيات النصية، وهي كالآتي:



والنص الشعري-بناء على كل المنطلقات السابقة- ذو لغة "مرتبة ومنظمة بطريقة مختلفة عن اللغة العادية، و هذا يتيح عند التحليل اللساني نحوا مختلفا"[12]، تجعله يبحث في شروط وأعراف النص، ويعمل على تصوير المباحث اللسانية بشكل يتناسب مع شاعرية النص؛ لأن الهدف ليس معرفة المعنى أو المضمون على نحو مباشر، وإنما الغاية في مستوى هذه المعالجة مراجعة النص، وفحص طريقته في استخدام اللغة، وفي التشكيل، وطريقته في المعرفة وفي التغيير، وقيمته المعرفية، وبعده الجمالي وكيفية استقصائه لإمكانات اللغة وللتشكيل، وبهذا تقوم القراءة بنشاط لغوي وتركيبي ومعرفي وجمالي: ما يمكن الاصطلاح عليه "بالتفاعل المنتج".

وهذا لا يتحقق إلا بالجمال الحسي للقارئ، الذي عليه أن يكون له بعض الشيء من المؤرخ وشيء من الفيلسوف، وشيء من الشخص العادي، وشيء من المثقف، وشيء من الموهبة في التفاعل والتعامل؛ لغرض تحليل النص وكشف مستوياته وأبنيته وأنساقه وسياقه وما تحكم فيه من قوانين ونظم ودلالات يمكن بمحاولة فهمه له أي إبرازه إلى عالم الوجود بتقويمه أو إخراجه في صور من الصور بناء على ما يدركه"[13]؛ أين يعمل على إعادة إنتاجه، بوعي منه كقارئ لموضوعه؛ فهو يكتشفه في الخلق ويخلقه بهذا الاكتشاف، فما القراءة إلا عملية تركيبية للإدراك والخلق، و"إدراك كل نص وتأويله عمل ذاتي"[14]، ذلك أن كل النص ينطوي على فراغات و جب على القارئ أن يقبلها ويملأها.

والقراءة، في هذه الحال، هي الطريق التي تنتهج لتقبل النص على وجهين؛ وجهه الفني الذي أودعه المؤلف في النص والكامن فيه، ووجه الجمالي الذي يدركه القارئ في النص، ويتفاعل معه في سبيل إعادة تكوينه من خلال فعل التواصل وطبقا لتجربة القارئ وقدرته على التوقع والاستيعاب، ما يمنحه القدرة على بلورة النص وإخراجه من حيز الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل؛ إذ يفترض ذلك أننا نستوعب النص بالتفاعل معه* نتيجة الوعي الإدراكي والتصور الدلالي، الذي يتجاوز التصور اللغوي المحدود للنص[15].

2- إستراتيجية قبول لنصوص الماغوط الشعرية:

وباعتبار أن النص الشعري قوة ذات دينامية متحولة لا تعرف الانغلاق والتراخي والصمت المهزول، إنه محطات متفاوتة الدرجات الدلالية لا تستكين إلى فكرة معصومة، بل تتجسد في خارطة تعدد البناء لدلالي إلى تصورات منظورة، وغير منظورة، تمارس لعبة الانتماء واللا.انتماء، على مسرح ثنائية القاعدة والعدول، وتفرش كياناتها على مساحة ممتدة عير عمليات البث في قنوات ترددية"[16].

وعلى أساس كل المنطلقات السابقة، فإنه على القارئ المتتبع لتضاريس خطاب محمد الماغوط والباحث في تجربته الشعرية عن لذة ومتعة تجاه هذا الإنتاج، أن يراعي المستويات التي ساهمت في تخلقه، وإحداث قيمة تميزه؛ إذ عليه أن يرى النص بنية مستجدة في لغة ذات نحو ودلالة، وأن يدرك العلاقة الجامعة بين المستويين لهذه البنية، حتى يدعوها بالقيمة الفنية المتميزة والمنفردة والتي تكون على قدر من اللذة ويشعر بها في هذا المستوى من الاستحسان و المقبولية.

والمتلقي، عندها، لا يتقبل النص إلا إذا شعر بتحقق هدف وقصد المؤلف، لتصبح القصدية والمقبولية، معيارين يتربصان ببعضهما البعض، فلكي يتحقق القصد، يجب أن يكون المستقبل له القدرة الكافية لاستقبال النص وبالتالي يتحقق الهدف والعكس صحيح، فإذا لم يتحقق القبول لا يتحقق القصد*؛ فجاءت قصائد الماغوط، لتكشف لنا وبما يلازمها من سياق خاص، وجود متلق متخيل،نراه متلقيا مثاليا مطابقا لفكرة منتج النص، الذي سوف يهتم بقراءة نصه وبينهما أمور مشتركة كثيرة اجتماعية وثقافية ونفسية.

فعندما نقرأ قصائد الماغوط، نجدها تحفر بعيداً في طبقات عالم القسوة المتراصة فتعمّق من مفارقات الواقع في استثمارها لها وتجليتها فنياً، وفي صلابة العناصر المشكّلة لهذا القران، تسرّب دفقات الحلم وشاعرية الخيال، فتؤلف بين المتباعدات وتصهر المستويات المتعارضة في قران صعب لا يتأتّى إلا للموهبة، التي ترشّح التكثيف والتركيز، والانحراف بمستويات اللغة وطرائق التدليل، لإضفاء شيء من روحها و نفسها على ما تنتج، فأقام فيما بينها علاقات غير متوقعة على النحو الذي يخلخل طرائق التلقي المعتادة، ويوّجه إلى نحو جديد من فعاليات الاستقبال.

وعلى سبيل المثال لا الحصر، نذكر قوله في قصيدة "نجوم و أمطار":

أريد أن أهز جسدي كالسلك
في إحدى المقابر النائية
أن اسقط في بئر عميق
من الوحوش و الأمهات و الأساور
نسيت ضوء القمر ورائحة الأطفال
لقد نسيت شكل الملعقة وطعم الملح
إن أحشائي مليئة بالقهوة الباردة
والمياه العمياء

وحنجرتي مفعمة بقصاصات الورق وشرائح الثلج
أيها الماء القديم
أيها الماء النيئ...كم احبك[17]

فنحن أمام لوحة يجمع بين أركانها رابط قوي هو المعنى والهدف، لأن الجسد والمقابر والوحوش والأمهات والملعقة والملح والأطفال والقهوة الباردة والمياه والحنجرة والماء النيئ، هي مفردات يستوقفنا غموضها، الذي يعود إلى ضياع الحلقة التي تربط بينها، كونها في الأصل، رموزا صاغها الشاعر بنزعة رمزية، قائمة على أسس منطقية[18]، وعلى القارئ أن يستقبلها ويتفاعل معها.

كما كان استخدام الماغوط للكلمات، ذات الأبعاد المتنوّعة والمعقّدةً، عاملا لإدخالها في علاقات سريالية غامضة، بحيث استحقت هذه الكلمات التحليل والتَّركيب، فاستوقفتنا معتمدين في تحليلها على معرفة نادرة بدلالة المفردات وإيحاءاتها المحتملة. فيقول الشاعر في "النسور العالية تفترق بغضب":

سيدي الشعر.
هذه الآلام .. هذه الدموع اليابسة
والتي يمكن تحطيمها كالدحل على الأرصفة
هذه الدموع المحفوظة من شتاء إلى شتاء
ومن خريف إلى خريف
كخواتم العشاق الموتى
ليست هي ما أريد
لأنها دموع كاذبة..[19]

لا شك أن القارئ سيجد في هذه العبارات و المفردات رموزا حية لكل ما هو محزن و مؤلم(الآلام– الدموع اليابسة– خواتم الموتى..) فهي لا

تفتقر إلى الإشراق والتفاؤل وإنما تخلو منه تماما، فشاعرنا على مستوى هذا المقطع وغيره، على علاقة قديمة بالحزن والعبودية" فقد ورثنا الكآبة أبا عن جد منذ دخول أول قدم غربية إلى بلادنا ومن ذلك الحين اعتدنا على الألم والمعاناة...[20]؛ فهذه العناصر كلها تعطي معنى للرسالة وقبولها أولا، وتأويلها بشكل جدي ثانيا.

ويستوقفنا على مستوى هذا العنصر، طريقة تنظيم المعلومات في النص، والتي يضعها الكاتب في ذهنه أثناء تمثله لعملية القراءة، فهي من الوسائل التي تسهم في توجيه إستراتيجيات التلقي لدى الشاعر، حيث يتوجب عليه –كمنتج– أن تتوفر لديه القدرة على توقع استجابات المتلقي، وعلى ذلك فعملية الإنتاج وما يصاحبها من قصد تتم في إطار تخطط تفاعلي يحاول فيه المنتج، إيصال مقاصد معينة، يكون القارئ فيها مشاركا، من خلال وجوده في ذهن المنتج أثناء عملية الإنتاج ذاتها؛ لأن "انسجام النص ليس معطى بشكل سابق على الذات التي تقرأ وتؤول وليس هناك انسجام واحد، فكل قارئ يخلق انطلاقا من السؤال الذي يضعه على النص، انسجامه الخاص"[21]؛ فقد أدى استعمال منتج النص لتوقعات المستقبل استعمالا خاصا إلى حدوث زيادة ملحوظة في إمتاع القارئ؛ ما نتحسسه في قصيدة "سماء الحبر الجرداء"؛ أين يخاطب الشاعر الجميع دون استثناء:

وأنتم يا أعدائي وأحبائي
يا من تقرؤونني فوق البروج والصهوات
يا من تقتاتون على حزني كالكلاب الضارية
سأقذف هذا القلم إلى الريح
سأدفنه كالطائر
بين الثلوج البيضاء
وأمضي على فرس من الحبر

ولن أعود....[22]

إن استراتيجيات التلقي والقبول على مستوى هذا المقطع، تترجمها الدهشة؛ إذ توقظ هذه الأخيرة ذهن القارئ و تنبهه لوجوب تحويل مسار القراءة عن رتابة الامتداد الأفقي لها، وإبدالها بقراءة تضاهي الحركة القائمة في النص: علوا وهبوطا وامتدادا أو ارتدادا في جميع الجهات الأصلية والفرعية لمساحة النص"[23]؛ ذلك أن القارئ لهذا المقطع يلامس بإدراك واعي ترادف كلماته: يا أعدائي- وأحبائي – تقرأونني- تقتاتون- كالكلاب الضارية- القلم- الريح-الطائر...الخ، فيحدث له ذلك التساؤل: ما الذي يقصده الشاعر بالجمع الأفقي لعدوه وحبيبه، في هذه المناداة ؟ هل هو إيمانه، بأنه سيقرأ له الحبيب والعدو، وهما من يقتات من حزنه كل يوم ويتاجر بمعاناته، ويرفضان قلمه، الذي يعتبره ريحا يريد به التغيير؟ فيقرر الرحيل دون رجعة، مع إصراره على التعبير عن عزلته ووحدته، وكثرة آلامه، التي يشعر بها لحرمانه "الحرية"؛ فيخرج حزنه من دائرة القهر التي يعيشها إلى دائرة رحبة، يميزها (الحبر، القلم) بين الثلوج البيضاء؛ لقد جاء المقطع، بل الديوان بأسره، زخرا بآليات واستراتيجيات يتكئ عليها القارئ الذي قرر الرحلة في النص محاورة، ليناشد كينونته وأطر إنتاجه، ويلامس حركاته الرشيقة ومنبت الاستحسان فيه؛ فيتكشف له حقلا متشابكا من النقاط والمواقف التي تعطي استدارة الرؤيا وحجمها الحقيقي، وامتدادا رؤيويا شاملا"[24].

والنص إذن، لا يكتمل برسالة واحدة، فهذه الرسالة تمثل نصفه، الذي يكتمل برد المتلقي برسالة أخرى، فهولا يحمل، وفق هذا المعيار، سياقا واحدا بل له سياقان: سياق احتوى الرسالة الأولى، وآخر سيحتوى الرسالة الثانية، وتتعمق هذه العلاقة في قوله أيضا:

يا سماء الحبر الجرداء

..أكتب عن المرأة و النجوم و الشهوة
و أعشق فضلات الشوارع
لقد سئمتك يا بيروت
..لا المرأة ولا الحرية
لا الشرف ولا المال
يزيل هذا اليأس من قلبي
دعيني أحتضر فوق الجبال
دعيني أرفرف كالنسر بين الأقدام[25]

ويستمر الشاعر في استعمال توقعات القارئ؛ إذ يتصور الشاعر أن المال و المرأة والحرية والشرف، بإمكانها إزالة السأم الذي يشعر به، إذا تعاطف القارئ معه وأبدى مستوى معينا من المقبولية، وكأنه استبق ردود الفعل لديه فأجابه، لتؤنسن كيمياء الشعر؛ الشعر والقتل والأشياء، تهدم بنياته، فتدخل طرفا في الحوار الكوني القائم في النص، والتي يقف القارئ عندها محتارا يقرأ ويتلقى؛ ليحدد موقعه من العملية التواصلية كلها؛ فيعلن استراتيجيات النص وتنظيم المعلومات فيه، ويعرف درجات الرفض في الديوان و يدرك طبيعة هذا الرفض.

وعليه، فالقصيدة في حقيقتها ليست إلا" خضرة فردية خلابة تندلع في عشب اللغة"[26]؛ لأنها كذلك تصورها الذات الشاعرة، هي كلمات تحترق، لا بد من إنقاذها، بكل ما يتمتع ويشعر القارئ به من لذة خاصة تؤثر فيه بقوة؛ فيقول الشاعر في "حريق الكلمات":

سئمتك أيها الشعر، أيها الجيفة الخالدة
أيها العرب، يا جبلا من الطحين واللذة
يا حقول الرصاص الأعمى
تريدون قصيدة عن فلسطين
عن الفتح والدماء[27]

وعلى اعتبار أن نصوص الماغوط قد خضعت لقيد الانسجام، الذي دخل في علاقة تفاعلية مع القصدية والمقبولية إلى حد كبير، فقد أنتج نصوصه تحت ضغط وظروف محددة ومتنوعة، حقق بها قواعد اجتماعية مرغوبا فيها في كافة المواضع؛ وذلك مرده للخيارات اللغوية المختلفة، التي توجب على قارئه تفهمها والتعامل معها؛ إذ ثمة معيار يحدده الاستعمال الفعلي للغة، ذلك لأن اللغة نظام[28]. وإذا أوغلنا في كتابات الماغوط نكتشف أنها كتابة تحقّق الشعرية، لأسبابٍ لا تعود إلى الشّعرية في حد ذاتها، بل تعود للموهبة والقدرة الفنية على صناعة نسيجٍ أدبيّ يمتع ويدهش؛ فهي لا تعني تطابقاً مع الواقع، فلا واقع الماغوط بسيطٌ، ولا كتاباته، التي تمارس لعبة الانتماء، واللا.انتماء[29] على مسرح ثنائية النص الشعري والقصدية، وعلى مسرح أبطاله الشاعر والقارئ وانفعالاتهما ومقصدياتهما والنص ومرجعياته ومقصدياته؛ وهي أمور تْفرش على مساحة ممتدة عمليات التلقي والتفاعل، نزوعا إلى كشف ما لم يكتشف، ومعرفة ما لم يعرف، وهي باختصار التفكير فيما لم يفكر فيه؛ لأن المنتج الذي كانت له مطلق الحرية في الإنتاج تنتهي حريته "حال دخول النص إلى هذه المؤسسة، التي ستضبط معانيه وتؤثر عليها وعلى أطروحاته وطريقة التعامل معه"[30]، فاستقبال النص ككيان لغوي يتأثر بهذا الانتماء، وهذه العلاقات والقضايا.

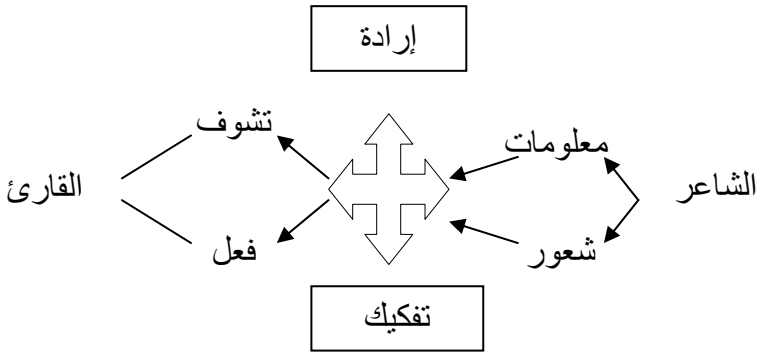
كما يقوم قارئ نصوص الشاعر بتخفيض وتفسير درجة التعقيد، التي يتحسسها، ذهابا وإيابا؛ فمرة بالعودة للوراء داخل النص، لتحديد ما إذا كان العنصر المعقد يفسره الأخر.و أخرى ينتظر بها معرفة التطورات اللاحقة في النص، لتحديد ما إذا كان العنصر المعقد يفسره شيء لاحق له، وأخيرة تتحقق بتذكر الحالات المشابهة، واللجوء لمعرفته عن العالم، ليحدد سببا يفسر التعقيد المقصود لهذه العناصر، والتي اختارها الماغوط

دون غيرها، فيتجلى دور القارئ في هذه التجربة بتأمل هذه النتائج التي يتم فيها تفكيك البنية اللغوية، ووضعها في تنظيم آخر، مختلف مما يجعل القصيدة مختلفة عن أي نص آخر، وكله إيمان أنها ليست موقفا خاصا يتم استرجاعه وإنما هي بناء يماثل التقارب، أو التناغم بين دالها ومدلولها، لتكون قراءة الشعر تحتاج ضربا من المهارة.

والوقوف عند هذا المستوى يطلب من القارئ أن يلازم النص فلا يفارقه، ويمارس القراءة فلا ينقطع عنها وقد تتطلب هذه القراءة من القارئ أن ينظر إلى "النص بكل العيون لا بعين واحدة و أن يتحسس النص بكل الحواس لا بحاسة واحدة، المهم في كل هذا أن هذه القراءة تبصر بعيونها عيون النص، وتحس بحواسها حواس النص، وتدرك بوعيها وعي النص، والأهم أن هذه القراءة تقرأ النص بعيونه، تتعمق في ما تخفيه تلك العيون من أسرار وسرائر، لا يعرف حقيقتها وقيمتها إلا من يكابد شوق الوصول إليها"[31]، ليحقق بها قبول النص ومقبولية القراءة للمجموعات الشعرية الثلاث: "حزن في ضوء القمر" و "غرفة بملايين الجدران" و"الفرح بين مهنتي".

فقارئها يشعر بقيمة التسلسل من الحزن الذي ولد في ضوء القمر، لوصف حيثيات هذا الخزن الذي سيخنق ذاته ، غرفة بملايين الجدران لام مخرج فيها ومنها، ليدرك أن حقيقته هي حقيقة قارئه، حقيقة الإنسان العربي، وهي الحزن الدائم، فالفرح ليس مهنة لهم أبدا ولن يكون؛ فيصدر الشاعر في انشغاله تيقظا بالآخر عن إحساس ذاتي أو إيديولوجي خاص تمثل في الالتحام بالمجموع؛ التعبير عن قضاياه، وتأمل واقعه والحلم بتغييره، أو اتخاذ موقف منه؛ ويكاد يكون موقفا واحدا، سواء في حالة الإدانة أو في كيفية النظر إلى المستقبل، أين يجده الماغوط عائقا أمام استمرار علاقة إنسانية ما أو تحققها.

والحزن والحلم بالطفولة والحرية، خاصيتان تجمعان قصائد الديوان في منديل معقود تتكاثف شريعتها بقدر ما تغزل مجازاتها وتستحلب أساطيرها بتؤدة، محافظة على اتساقها وطابعها التواصلي البارز، وإن كانت قد ضيعت بشكل متعمد كثيرا من بؤرتها الخطابية و إيقاعاتها الغنائية، لكنها تظل شاهدة على قدرة الشعر في اختزان رحيق الحياة وتعتيقه والإغراء بالقراءة؛ لمعاودة توليده، في محاولات متجددة لاكتشاف جمالياته وتوصيف تقلباته وآلياته التي تميزه، فتمنحه إنتاجية تضاهي إنتاجيته الأولى كون القراءة كشفا يتجاوز به القارئ سطح النص، إلى مهمة تفكيك نسيج الذاكرة فيه وهتك انغلاقاته، وتشوف نظامه الداخلي.[32] وهي أمور يمكن تمثيلها كالآتي:



فالقارئ بقراءته للنص يصنع تماسكا من نوع مختلف لما يقرره علم القواعد، حيث يقوم بتفسير المعلومات الجديدة لكي يصنع التماسك والاستمرارية في النص وتعتمد قدرة القارئ في استخراج المعلومات وعمل الاستنتاجات الضرورية على معرفة العالم والقصدية وأعراف الكتابة، ودمجه للمعاني التي يدركها من الخطاب مع المعلومات التي يعرفها بالفعل؛ لأنه مبدع مشارك، لا للنص نفسه بل لمعناه وأهميته وقيمه، إنه شريك للمشروع، فالنص لم يكتب إلا من أجله.

نخلص، على أن قارئ نصوص الماغوط الشعرية، سيدرك أنه وبدون أن يقوم بأي جهد للتقدم نحو النص والدخول فيه بحثا وتساؤلا، لن يحدث أبدا فعله القرائي، فهو قارئ يفترض – ضمنيا – أنه على قدر من الثقافة، قارئ ناقد، متابع ذواق صاحب شعرية جمالية ممزوجة بأبعاد فكرية سياسية، ومن ثمة فهو قادر على فهم ما يقرأ، وفي المقابل فالنص يتقدم نحو قارئه بمنتهى اللذة؛ ونص الماغوط الشعري نص لذة ونص متعة نص قصد به المتعة العقلية (الفكرية)، الجمالية، الروحية..الخ، يختزن في ذاته، في لغته وفي معجمه الخاص، موقفا مناهضا للاتساق والانسجام.

الإحالات:

[1] - أوزتسلاف واورزنياك، مدخل إلى علم النص- مشكلات بناء النص-، ترجمة سعيد حسن بحيرى، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003، ص 58. 29. وينظر: سعيد حسن بحيري، علم لغة النص(المفاهيم والاتجاهات) الشركة المصرية العالمية للنشر الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، الطبعة الأولى، 1997م، ص 147.

[2]- مصطفى ناصف، اللغة و التفسير و التأويل، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت: العدد 193، رجب، يناير كانون الثاني، 1415/1995، ص 176. وينظر: عزة شبل محمد، علم لغة النص-النظرية والتطبيق، مكتبة الآداب، القاهرة،ط1، 2007، ص 28-29.

[3]- ينظر: فان ديك، علم النص(مدخل متداخل الاختصاصات)، ترجمة: سعيد حسن بحيري، دار القاهرة للكتاب، مصر، ط1، 2001، ص112. وينظر: فيهيفيجر و هاين منه، مدخل إلى علم اللغة النصي، ترجمة فالح بن شبيب العجمي، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية، الكتاب رقم 115، 1419هـ ، ص 142-143.

* وعرب هذا المصطلح إلى : المقبولية والاستحسان كذلك.

[4]- Katie walles ; a dictionary of stylistics Pearson éducation, Edinburgh acte , Harlan, England, 2001, P03.

وينظر:إلهام أبو غزالة وعلي خليل حمد، مدخل إلى علم لغة النص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1999،ص 177.

[5]- حميد لحميداني، القراءة و توليد الدلالة(تغيير عاداتنا في قراء النص الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2003، ص 6.

Et voir/- David Crystal, linguistics Pen gum BOOK, London, England, second edition, 1985, p 30

[6]- ينظر:بيير بورديو، الرمز والسلطة، ترجمة: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط3، 2007 ص 61.

[7]- أدونيس، سياسة الشعر-دراسات في الشعرية العربية المعاصرة- دار الأدب، بيروت، ط1، 1985، ص 57.

[8]-محمد الدغمومي، نقد النقد وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية، الرباط، المغرب، 1999، ص269.

[9] - David Crystal, ibid, p 32.

[10]- إيزر، فعل القراءة- نظرية في الاستجابة الجمالية، ترجمة: عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2000، ص 116. وينظر: أدونيس، زمن الشعر، ص 166. وينظر: حاتم الصكر، ترويض النص، دراسة للتحليل النصي في النقد المعاصر، إجراءات و منهجيات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 2007، ص 52.

[11]-إيزر، فعل القراءة، ص131. وينظر: محمد العباس، ضد الذاكرة(شعرية قصيدة النثر)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2000، ص102-103.

[12]- حاتم الصكر، ترويض النص، ص 50، و ينظر المرجع نفسه، ص 59.

Et voir; Shirley carter Thomas ,La cohérence textuelle, p30.

[13]- ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، 1997، ص 94- 95.وينظر: حبيب مونسي، القراءة والحداثة " مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، ص 182، 183.

[14]-براون وبول، تحليل الخطاب، ترجمة: محمد لطفي الزليطي ومنير التريكي، جامعة الملك سعود، الرياض، 1997م، ص14.

* إن للنص مستويين: الأول هو النص كإمكانية لمعن محتملة، أي كبؤرة لدلالات، والثاني هو النص مجموعة من المعاني التي كوّنتها القراءات المختلفة، فالقارئ في هذا المستوى، شريك في معنى النص؛ إذ يوصف ملفوظ ما بأنه مقبول حينما يكون صحيحا من الناحية النحوية، أي مركبا حسب مقتضيات قواعد النحو، والفهم، أو مرسى بطريقة طبيعية من قبل المتكلمين.كما أن المقبولية مفهوم مرتبط بنموذج الأداء، فهو إذن غير خاضع لمقتضيات قواعد النحو فقط، بل بقواعد ذات صلة بالسياق أو للخصائص النفسية للمتكلم. وينظر: أدونيس، سياسة الشعر، ص 59.

[15]- ينظر: الهادي الجطلاوي، قضايا التفسير في اللغة، قضايا اللغة في كتاب التفسير (المنهج، التأويل، الإعجاز)، دار علي محمد الحامي، تونس، ط1، 1998، ص 25.

[16]- عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر البلاغية،دار الصفاء للنشر والتوزيع ،عمان ،الطبعة الأولى،2002/1422، ص141-142.

* ويقول إيكو في هذا الشأن: "أي عدد كبير من الأفكار ومن العوالم و ردود الفعل التي تتقاطع و تختلط, فعندما يعرض الأثر [النص] و هو محمل بمقاصد و دلالات مختلفة، وعندما يكون متوفرا على العديد من الوجوه و يكون بإمكانه أن يفهم و يستحسن بطرق مختلفة مهما مثلما هو التعبير نفسه من الشخصية". امبرتو إيكو، الأثر المفتوح، ترجمة: عبد الرحمان بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط2، 2001 .

[17] - محمد الماغوط، الأعمال الشعرية الكاملة، دار المدى، سوريا، دمشق، ط1، 1998، ص80.

[18] - ينظر:رحاب عوض، السخرية عند الماغوط،، (دراسة وتحليل لكتابات محمد الماغوط)، دار الغدير، سوريا، ط1، 2001، ص50-51.

[19] -الديوان، ص155.

[20] - رحاب عوض، السخرية عند الماغوط، ص 54

[21]-سعيد بنكراد، السيميائيات والتأويل(مدخل لسيميائيات ش.س بورس)، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2005، ، ص 193. وينظر:أسميه درويش، تحرير المعنى-دراسة نقدية في ديوان أدونيس (الكتاب1)، دار الآداب، بيروت، ط1، 1997، ص 19. و ص 53.من نفس الكتاب.

[22]- الديوان، ص 150.

[23]- أسيمة درويش، المرجع نفسه، ص 120.

[24] - إلياس خوري، دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد، ط1، بيروت، لبنان، 1979م، ص، 168.

[25] - الديوان، ص149-150.

[26]- على جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الطبعة الأولى، 1997م، ص 83- 84. و ينظر: حسام أحمد فرج، نظرية علم النص (رؤية منهجية في بناء النص النثري)، مكتبة القاهرة، ط1، 2007،ص 63.

[27]- الديوان ص 51.

[28]- ينظر: منذر عياشي، الأسلوبية و تحليل الخطاب، دار الإنماء الحضاري، سوريا، ط1، 2002، ص 77.

[29]- عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية و ثلاثية الدوائر، ص 141- 142.وينظر: عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، الجزائر، الطبعة الأولى، 1993، ص 54.

[30] - ميجان الرويلي وسعيد البازغي، دليل الناقد الأدبي(إضاءة لأكثر من سبعين تيار أو مصطلحا نقديا معاصرا)، المركز الثقافي العربي، ط3، 2002، ص261.

[31]- قاسم مومني، في قراءة النص، ص 38. وينظر محمد الدغمومي، نقد النقد، ص 268.

[32]- ينظر: محمد العباس، المرجع نفسه، 102.