

بصرية المنشور النصي في ديوان "العجري" لعلي فودة"

إعداد

د. عبلة سلمان ثابت*

كلية الآداب- جامعة الأقصى- غزة- فلسطين

ملخص:

توقفت الباحثة في هذه المقاربة القرائية عند بصرية المنشور النصي ومعالمها الفنية، ودورها في إنتاج الدلالة وخصوصية توظيفها في ديوان "العجري" للشاعر الفلسطيني علي فودة، مما استوجب ملاحقة الدال والمدلول ومعرفة استنطاق صوامت المنشور النصي، كظواهر تشكيل كتابي، غير نصية، بمفهوم النص اللغوي، ولكنها رؤية تجاوزية، لها دلالاتها الضمنية في بنائية النص، وهي ليست كلاسية، وتحقيقاً لغاية البحث، سار بطريقة متوازية بين شقيه: التنظيري والتطبيقي، في إطار التفاعل القائم بين المبدع والنص والمتلقي، بغية الكشف عن التطورات الحاصلة في الإيقاع المكاني لديوان العجري، ومعرفة قدراتها على مواكبة الحداثة، حيث سلط الضوء على تحديد مفهوم بصرية المنشور النصي، وإبراز مكوناته الفنية التي تتجلى في العنوان وحواشيه، والسواد والبياض، و التشذير والتموج.

Abstract:

The researcher investigated in this reading approach what is seen in the textual spectrum: its artistic features, the role it plays in producing the meaning, and particularity of its usage in the Palestinian poet Ali Foda's Divan Al Ghajari. This in turn required pursuing the expression and its meaning as well as revealing the hidden of the textual spectrum such as the phenomena of writing nunnation and vowelization which are not textual according to the linguistic text concept. Furthermore, it is a surpassing classical view that has its implication in text structure. To achieve this goal the paper proceeded hand in hand with its two theoretical and practical parts, in the frame of the interaction between the author, the text, and the recipient. This is to expose the developments in its position rhythm in Divan Al Ghajari and to know its ability to go with modernism. The light is shed on identifying the concept of what is seen in the textual spectrum and highlighting its artistic elements that appear in its title, margins, written text, blank space, word division, and form fluctuation.

كلية الآداب- جامعة الأقصى- غزة- فلسطين

تقديم:

إن الفضاء البصري في النص الأدبي أول ما يواجه المتلقي، ويترك آثاره وانطباعاته المؤثرة على وجدانه وعقله، فهو عنصر له فاعليته على مستوى عمليتي الإنتاج والتلقي، فعلمية الإنتاج تؤكد قصدية المبدع من وراء هذا التشكيل، وعلمية التلقي تحاول أن تنتج هذه القصيدة من خلال عنصر التأثير الذي يمارسه التشكيل البصري على المتلقي الذي يصطدم بهذا النمط الجديد من الكتابة.

ويُعد الشاعر علي فودة (١٩٤٦-١٩٨٢) من الشعراء الفلسطينيين الذين واكبوا عصرهم، واختار الشعر الحر ليبدع فيه، واعياً بتقنياته الحديثة، وقد تميز الشاعر في ديوانه العجري بالخروج عن المألوف الذي ظهر بصورة واضحة في استثماره للتقنيات البصرية، لقد اعتاد المتلقي العربي على شكل بصري مكرر وثابت مع التفاوت في الامتلاء والفراغ حسب التعجيلات التي يتكون منها كل بحر، التي تتحكم في طول الشطر الشعري أو قصره، وبالتالي مساحة البياض والسواد على سطح الورقة.

ولعل الشاعر جاء بديوانه "العجري" رمزاً لانطلاقه من هذا الاستقرار في شكل الكتابة للقصيدة العمودية إلى التحرر من هذه التقاليد الموروثة مستفيداً من التطورات الحاصلة في بنية القصيدة العربية والانفتاح على أشكال كتابية وفضاءات بصرية إيحائية متجددة.

فالشاعر الشهيد علي فودة شاعر قلق يعيش في عالم مضطرب تحاصره الظروف من كل جانب، فقد كان علي فودة مثقفاً أديباً وشاعراً قدم خمس مجاميع شعرية، عبر من خلالها عن شخصيته المتمردة على الواقع العربي، رافضاً الظلم داعياً إلى الثورة والمقاومة.

تأثرت حياة علي فودة بمجموعة مؤثرات أسهمت في وضوح اتجاه الثورة والتمرد في شعره، "العجري" ترجمة واضحة لما يعانيه الشاعر في حياته من تمرد وتشرد، استطاع من خلاله أن يقدم فيه لوحات فنية سريرية تجمع بين الواقع والخيال، بين الممكن والمحال، بين واقع مرير وعالم متخيل مسحور، فهو يطرح عدة مواقف هي محصلة لهذا الصراع، فالبطل "العجري" يرمز إلى الإنسان الفلسطيني الذي يعيش في عالم مضطرب تحاصره ظروف المعاناة والتشرد، ولا يستطيع أن يجد معادلة واحدة مفهومة، ومن الملاحظ أن الشاعر لم يحظ بالدراسات النقدية حتى في موسوعة الأدب الفلسطيني شعر، حيث إن الدكتورة سلمي الخضراء الجيوسي لم تذكره رغم إنتاجه العزير.

ويعد ديوان "العجري" من أهم أعماله الإبداعية التي استطاع من خلاله أن يوظف تقنية الفضاء البصري الذي ينتقل فيها الشاعر من الاستقرار في المكان المألوف في الشعر العربي التقليدي إلى الحركة في الشعر الجديد الراغب في البحث عما يحتويه ويحققه "فنية المكان" يشوبها قلق دائم تحدوه رغبة في تحطيم التقاليد البصرية التي اعتادها القارئ، فجعلت عينيه مركزتين على بنية مكانية تمنحها الاطمئنان، وتدعم توازنه الداخلي الواهي، أما الشاعر المعاصر فإنه يمتد بهذا التركيب اللامتناهي إلى دواخل القارئ ليحدث خلخلة، ويدفع بهذا الاطمئنان نحو الشك والدخول في متاهة القلق^(١).

وقد ظهر الفضاء البصري في ديوان العجري في أكثر من موضع، فحاول هذا البحث أن يستقرئ هذه الفضاءات البصرية لهذا الديوان ممهداً بالحديث عن الفضاء البصري مفهومه وتطوره، ومكونات هذا الفضاء المتمثلة في العنوان وحاشيته والسواد والبياض المتمثل في الفراغ الأبيض والفراغ المنقط والتشدير والتموج موضحاً القيم الدلالية والجمالية التي تثير العمل الأدبي وتكشف عن آفاقه.

مفهوم بصرية المنشور النصي:

^١ محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار العودة - بيروت، ١٩٧٩ ص ١٠١.

إن الفضاء البصري أول ما يواجه المتلقي ويترك آثاره وانطباعاته على نفسه وعقله، فهو جغرافية الكتابة الشعرية على بياض الورق التي تتخذ أشكالاً عديدة ومتنوعة تحرك في المتلقي التمثلات الفكرية والانفعالية التي انتابت المبدع أثناء إبداعه، فهو " الحيز المكاني الذي تأخذه الكلمات، أو الحيز الذي تأخذه البحور في الصفحة، أو في أية مساحة أو أرضية تعد لذلك"^(٢).

إن بصرية المنشور للنص لا يحيا بعيداً عن مضمونه، بل له قيمة فنية ذات أبعاد دلالية وآفاق إيحائية ملتحمة بالمكونات الكلية للنص، "فالقراءة الجديرة ليس هي التي تقول ما أراد القول قوله، أو ما كان ممتنعاً قوله"^(٣).

وقد ازداد الاهتمام ببصرية المنشور النصي باعتباره "بنية أساسية من بنى الخطاب الشعري الحديث، ودالاً ثرياً يوجه فعل المتلقي، استناداً إلى أدوات مفهومية تمكن من دراسة شكل العلاقات، ليس بوصفه صيغاً متحولة، تنتظم وتشتغل يسهم في إنتاج الدلالة"^(٤)؛ ولذلك فإن اللغة ببعديها اللفظي والرمزي لم تعد وحدها محور الاهتمام " وإنما باتت أشكالها وتجلياتها المختلفة، وكيفية عرضها، وعلاقاتها بمعمار الصفحة محط اهتمام الباحثين"^(٥) أيضاً، فإن كان النص بمستواه الشفوي يحدد القيمة الصوتية ودلالاتها الرمزية، فإنه على المستوى الطباعي يحقق هذه القيمة، وزيادة عليها يحقق رمزيتها المتأتية من فضائها البصري.^(٦)

استطاع شاعرنا المقاوم علي فودة الإفلات من إطار القصيدة الثابت، وبنائها الكتابي المحدد، والانفتاح على أشكال كتابية وفضاءات إيحائية متجددة، لا تخضع إلا لتجربته وطبيعته انفعالاته التي تتحكم في طول السطر الشعري، وعدد تفعيلاته بشكل يتناغم مع تجاربه ويعبر عن تصورات، لأن "التجديد في أشكال الكتابة يقود حتماً إلى التجديد في مضامينها"^(٧)، ومن هنا كانت هناك حاجة ملحة لشاعرنا علي فودة في البحث عن تشكيلات بصرية فضائية قادرة على التعبير عن الواقع الفلسطيني المعاصر، وبعث روح المقاومة وتأسيس أركانها في النفوس؛ لذلك نجده في ديوانه "العجري" متمرداً رافضاً للواقع الفلسطيني المأزوم مناضلاً يقول الحق دون تردد أو وجل.

وتكمن جماليات بصرية المنشور النصي لديوان "العجري" في أن الشاعر استخدم الحروف في توزيع تشكيلي صاخب، ليعكس صورة شعرية جديدة من الواقع، تمرد فيه على المعاني المألوفة واحتج به على الأوضاع المتدهورة، وسعي إلى محاربة الأنماط اللغوية العادية للعودة بألفاظ اللغة نفسها، وعن طريق تغيير كتابتها فراغ وصمت وسواد وبياض، وخفاء وتجلي، وفي مثل هذا المقام يقول الناقد رضا بن حميد فإنه "لا غرابة أن تنمو العلاقة بين الشعر والرسم على هذا النحو في عصر صارت فيه الصورة حاضرة في مختلف أنماط حياتنا بصفتها موضوعاً أو بصفتها أداة"^(٨)، وعبر قصائده في هذا الديوان ترى زخرفته للصفحات بالحروف والكلمات والمقاطع ليس مجرد تشكيل سطحي، الغرض منه تقليد لفن تشكيلي هو الرسم، لكن "تحليل التشكيلات البصرية يستلزم الانتقال من سطح البنية الشعرية، وتجاوز هيكلها الزخرفي إلى البنية العميقة، والإيحاءات التي تبثها عملية تشكيل الصفحة الشعرية، حيث يكتب الشعر بكيفية خاصة توظف فضاء الصفحة في خلق توازيات نغمية ودلالية متناظرة، بحيث يصبح مكوناً من مكونات الخطاب الشعري المعاصر، ذلك أن الرسم الناشئ من توزيع الدوال والتراكيب على مساحات مختلفة متشابكة أو متوازنة أو متقاطعة يعطي دلالات جديدة، تدعم

^٢ عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار العودة- بيروت، ط١، ١٩٨١ ص ١١١

^٣ على حرب، نقد الحقيقة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، ط٢، ١٩٩٥ ص ٢٣

^٤ رضا بن حميد، الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، مجلة فصول، مجلد ١٥، العدد ٢، صيف ١٩٩٦، ص ٩٠.

^٥ المرجع نفسه ص ٩٩

^٦ ترنس هوكز، النبوية وعلم الإشارة، ترجمة: مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٦ ص ١٢٤-١٢٥.

^٧ عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة العربية مشروع تساؤل، دار الأدب- بيروت، ط١، ١٩٨٥، ص ١٠٩-١١٠.

^٨ رضا بن حميد، الخطاب الشعري من اللغوي إلى التشكيل البصري ص ١٥

موضوع الخطاب اللغوي، ويعطي إيقاعات بصرية تتضافر مع أنساق البنية الصوتية^(٩)، بصورة تعيد صياغة الواقع بشكل يلفت انتباه المتلقي ويثير اهتمامه إلى أهمية الأفكار والمعاني المطروحة في النص.

وبهذا تكمن أهمية بصرية المنشور النصي لديوان "العجري" في أن الكتابة ليست عملية شكلية فقط أو محاولات عبثية، لا تحمل أية قيمة دلالية أو جمالية، وإنما هي بناء فني يتجاوز فيه الشاعر الشكل الكتابي ليتوغل في عمق التجربة، ويبدع المكونات الفنية لبنية الفضاء البصري الذي يتجلى في الجوانب الآتية:

- العنوان وحواشيه.
 - السواد والبياض، ويندرج تحته: الفراغ الأبيض، والفراغ المنقط.
 - التشدير
 - التموج
- عنوان النص:**

يحفل النص الشعري بمعطيات بصرية جديدة لم تتوافر في القصيدة العربية القديمة، مثل وضع العنوان، ومن ثم وضع حاشية بإزاء العنوان أحياناً، تضيء النص وعنوانه، أو تلفت الانتباه إلي ما يريده الشاعر، وهذه المعطيات تدخل في حساب المتلقي على نحو مباشر أو غير مباشر، وتسهم في توجيه النص، وتحديد مقاصده ومراميه.

ولعل وضع العنوان قد أحدث إشكالاً تأويلياً، لأن الشعراء حين يضعون عنوانات يقصدون هدفاً ما، ويحملون العنوان جزءاً أساسياً من رسالة النص، وقد لخص شارل جريفال (ch. Grivel) وظائف العنوان في ثلاثة أمور هي: التحديد، والإيحاء، ومنح النص الأثير قيمته، كما أن العنوان يفتح شهية المتلقي للقراءة.^(١٠) كما قال رولان بارت.

فالعنوان بؤرة النص ومفتاحه فهو يبسط "ظلاله على النص، ويحدد هويته، ويقدم لنا جوازاً يعبر به إلى عالم الشعر"^(١١) وفي أحيان أخرى يصبح العنوان سبباً في التعمية وإدخال الالتباس إلى أذهان المتلقين، لذا فلا بد من مواجهة العنوان، وتبيان قيمته في فتح مغالق النص باعتباره أول ما يواجهه القارئ، والسواد الأول الذي يقلص مساحة البياض فوق النص، فتستوقفنا الدراسة عند العنوان "العجري" الذي يرمز به الشاعر للإنسان الفلسطيني الذي يعيش في عالم مضطرب، تحاصره الظروف من كل جانب، ولا يستطيع أن يجد معادلة مفهومة، فيقع في الإحباط، فيحاول انتشال نفسه بالثورة، لعل الشاعر يعكس حالة الإنسان الفلسطيني نفسه، فهو إنسان محبط مضطرب يحاول ان يخرج من ذاته للاحتجاج العلني كما هو الحال عند العجري.

كما أن الشعر قد عني بالموسيقى، وبرنة الحزن فيها، لذا اختار القوافي الساكنة في أكثر مقاطعه، وظهر كأنه يغلب الموسيقى على الكلمة، ينتصر لها على المضمون، فلعله يحاول أن يصور حالة الفلسطيني المحبطة السوداوية الحزينة من خلال الموسيقى واللحن أكثر من كونه يريد ذلك من اللغة، ولذلك جعل "العجري" رمزه انطلاقاً من هذه الرغبة، فالموسيقى عند العجري تلعب دوراً كبيراً في التعبير عن الحالات النفسية والاجتماعية عندهم.

وقد برز العنوان "العجري" عنصراً من عناصر النص الأدبي ومكوناته، تنبع قيمته الدلالية بوصفه سلطة النص وواجهته الإعلامية التي تمارس على المتلقي سطوة أدبية، وبهذا

^٩ عبد الخالق العف، التشكيل الجمالي في الشعر العربي المعاصر، مطبوعات وزارة الثقافة الفلسطينية، مطابع مركز رشاد الشوا الثقافي، غزة، ط ١ ص ٢٩٤.

^{١٠} رضا بن حميد، الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري ص ١٠٠

^{١١} المرجع السابق نفسه ص ١٠٠

المفهوم يكون العنوان إعلاناً عن طبيعته الذي يسمه ويشير إلى مقاصده، إما عن طريق وصفه لماهية النص، وإما بكشفه بعض حقائق النص، لأن العنوان في - وجه من وجوهه - هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه وهو - إن صحت المشابهة- بمثابة الرأس للجسم^(١٢).

حاشية العنوان:

ويقصد بها تلك العبارات التي يقدم الشاعر بها النص، كأن يضع عبارة نثريه موجزة، تلخص قضيته، أو إشاره بإزاء العنوان...، ولهذه الحواشي دور مهم في تحديد موقف المتلقي من النص فإنها فاتحة ثانية، وجملة أخرى علينا ألا ندخل عالم النص دون قراءتها واستحضارها في التفسير، لأنها لبنة أساسية في فهم مقاصد الشاعر، وتقرب المتلقي من قصد المبدع، خصوصاً حين ينصب دورها على توضيح مناسبة النص، أو تكون مهداة إلى شخص آخر.^(١٣)

ويمثل ديوان العجري نموذجاً دالاً في هذا الباب، فقد وضع حاشية في مقدمة ديوانه تدل على عالمه المليء بالظلام والحرمان والمعاناة والفقد والضياع.

ولعله اقتبس هذه الحاشية من أقوال فلاديمير ماياكوفسكي، (١٩ يوليو ١٨٩٣- ١٤ إبريل ١٩٣٠) وهو كاتب وشاعر روسي انتحر بعد فشله في حياته العاطفية، وعدم تحقيق الثورة طموحاته وأحلامه، حيث يقول في فاتحة ديوانه "العجري" دوماً وإلى الأبد .. لا أريد أن أشرب غير سم واحد، وهو سم الشعر " ماياكوفسكي.

ولعل الشاعر علي فودة يريد أن يعبر بهذا الشعر عن واقعه، واقع الشعب الفلسطيني المأزوم حيث يقول بعد عبارة ماياكوفسكي:
إنه الشيطان

ماذا يبتغي الشيطان في الفجر؟

سريري جائع .. ما ذاق

طعم امرأة منذ شهور الغدر

ماذا يبتغي الشيطان من أحرق هذا العصر

قلبي طافح بالرعب مذ غادره العشب

عذاب في فمي

لا تقترب أكثر... مشبوه دمي

حاذر من الأنفاس

ملعون أنا ... ينبذني الناس

فحاذر!^(١٤)

^{١٢} انظر محمد مفتاح، دينامية النص- تنظير وإنجاز، المركز الثقافي الغربي- الدار البيضاء وبيروت، ط١، ١٩٨٧، ص٧٢.

^{١٣} شريل داغر، الشعرية العربية الحديثة، دار توبقال للنشر، ط١، ١٩٨٨، ص٢٣، ٢٢.

^{١٤} - علي فودة، ديوان العجري، منشورات عويدات، بيروت- باريس د.ط، دبت ص٩.

فالشاعر يرسم لوحة فنية سريرية تجمع بين الواقع والخيال، بين الممكن والمحال، بين واقع مرير وعالم متخيل مسحور يعيش فيه شخص ملعون فقد حقه في الحياة، وغرق في بحر الشرور والآثام، فأصبح منبوذاً يعيش وحيداً طريداً شريداً في دنيا اللئام، فيخرج الشاعر عن المألوف في بناء القصيدة في شكلها التقليدي، ويلجأ إلى طريقة فنية تتعدد فيها الأصوات والألوان والحركة في محاولة منه للعثور على وسيلة للتعبير بصدق عن أحاسيسه ومشاعره، فيفشل، ويقوده هذا الفشل إلى اختيار شكل جديد تتداخل فيه الأجناس الأدبية، والأساليب الإنشائية، ويسعفه الخيال الفني على تصور الحوار الداخلي بينه وبين الآخر المتمثل في الغائب والمخاطب والمتكلم نفسه، وينتقي الكلمات بعناية ليوظف ما تخفيه من إحياءات ودلالات تقترب من عالمه المليء بالحرمان والقهر والضياع، فلا يرى أمامه إلا شيطاناً يزيد من عذابه واستغرابه من قدومه ساعة الفجر، وهو يعاني من الأرق والضجر، فما عاد يمارس حقه في الحياة كما يفعل غيره من الأنداد في كل البلاد، فهو يقبع فوق سريره وحيداً بعيداً عن الحياة.

ويلجأ الشاعر هنا إلى سلب الكلمات معانيها المألوفة ودلالاتها المعروفة من خلال الأنسنة وإكساب الجمادات شيئاً من صفات الكائنات الحية، فسريته جائع فقد القدرة على التذوق، وقلبه ينساب منه الرعب، والخطاب متنوع بين الغائب والمتكلم والمخاطب، وكأنني أمام مشهد مسرحي تتعدد فيه الأصوات، وتعلو مصحوبة بحركة شعورية تضفي على المشهد نوعاً من التوتر الناشئ من قدوم شيطان يضع الملح فوق الجرح النازف من قلب غادره الأمن والحب، وامتلاً بالخوف والرعب.

السواد والبياض

للسواد والبياض حضور فاعل في ديوان علي فودة، حيث يشكل انتشارهما على الصفحة الشعرية، وتعاقبهما في الظهور والاختفاء موقعاً مهماً في النص، ولا يمكننا أن نعد الشكل الذي يتناوبان عليه عملاً بريئاً ومحاييداً أو فضاء مفروضاً على النص من الخارج، ولا يد للتجربة وصاحبها في تحديده؛ لأنه "عمل واعٍ ومظهر من مظاهر الإبداعية"^(١٥)

ولهذين العنصرين دلالات متعددة يصعب أن نخزنها ضمن أطر محددة، فالنص بعد تشكله يفرض دلالات السواد والبياض المتوافرة فيه.

أ- الفراغ الأبيض:

لعب الفراغ الأبيض في ديوان علي فودة دوراً دلاليماً مهماً في فتح النص على فضاءات متجددة، وقد استثمر فودة البياض وأدخله في نسيج بنيته النصية "حيث يمثل البياض في الصفحة الشعرية كينونة انزياح عن ضجيج السواد أو أمثلة توقعات أو ضرورة احتمالات قرائية يحددها سياق النص وإدراك المتلقي"^(١٦)، فعلى المتلقي اكتشاف ثراء الفراغ الأبيض والأسود وإظهاره، فهو لم يأت عبثاً بل ضمن

^{١٥} رضا بن حميد الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري ص ١٠١
^{١٦} عبد الخالق العف، التشكيل الجمالي في الشعر الفلطيني المعاصر ص ٢٩٤

عملية إبداعية تهدف إلى التعبير عن الحالات الانفعالية والتجارب الشعورية؛ لذلك عند قراءة ديوان علي فودة ينبغي التنبيه إلى حضور فراغ الأسود والأبيض وبذل الجهد للكشف عن حقيقته، فهو يوحي بثرأء دلالي ضخم، ويدخل المتلقي في فضاء يثير جدلاً بينه وبين النص، وبذلك يكون "الفراغ الذي يعقب كل كلمة ليس ممسوخاً ولا خالياً، بل هو مشحون بدوره يقطع المعنى ويشحذه بدرجة عالية من الكثافة، الأمر الذي يتطلب احترام توزيع الشاعر"^(١٧) للفراغ وعدم التغيير فيه؛ لأن التغيير في مواضع التوزيع الإبداعي للأبيض والأسود يعمل على اضطراب الدلالة، ويحد من قيمة المسكوت عنه.

وقد وظف علي فودة في (العجري) الفراغ الأبيض لخلق فضاء كتابي يزيد من دلالات النص بفتحة على فضاءات إيحائية واسعة، وذلك في قوله:

خُلِّ إذن عنك البكاء

وأقم كل مساء محفلاً للغرباء

نم هنا.. في شارع الحمراء

أو في شارع الصفراء

أو في شارع الزرقاء.. ثم

أنت إسفلت

وهذا الشارع الودع من لحمٍ ودم!



ما الذين يمنع؟

أعشابك تصفر

وفي الشارع غابات إصفرار

أيها الحارس لا توقظ دمي

إن مر في الليل القطار!



إنه الفجر.. سلاماً أيها الفجر

سلاماً يا دبيب العجلات

كل شيء جاهز للغدر

ساقاي كعكازين مكسورين

قلبي من رماد

^{١٧}صلاح فضل، نبرات الخطاب الشعري، دار قباء - القاهرة، دط، ١٩٩٨، ص ١٢١

رايتي سوداء

نهري يرتدي ثوب الحداد

ما الذي يمنع؟

مهروس هو الورد. وعرنوس الذرة

لا تراه الشمس في هذي البلاد!



عدت ياليل.

لجأ الشاعر إلى تقسيم قصيدته إلى عدة مقاطع يحيط بها ويفصل بينها مساحات بيضاء، ترمي إلى إحساس المتلقي بتدرج الدلالة والإيحاء بتطورها، حيث يمثل كل مقطع طاقة شعرية ودفقة فكرية جديدة تعمل على تجانس التجارب الشعرية والحالات الانفعالية، وطريقة توزيع الأبيض والأسود يمثل طاقة إبداعية خلاقة لها آفاقها الفنية والنفسية التي تعمل على إنتاج مدلولات متباينة تثري النص وتزيد من كثافة صورته الشعرية، فهي "تفرض على المتلقي أن يستريح قليلاً حيث ينبغي له أن يستريح، وأن يواصل القراءة حيث ينبغي له أن يتوقف"^{١٨}، وهذا يسمح للذهن والخيال بالعمل على إدراك الحقيقة الأثرية السابقة في فضاء النص، فالمساحات البيضاء هنا ليست سكونية، تقطع تسلسل القراءة وتحول دون استرسالها، ولكن وجود الفراغ الأبيض بين المقاطع والأسطر والكلمات والحروف الشعرية وجود فني مقصود له غاياته الدلالية وأهدافه الإيحائية، وأي تغيير فيها يسيء إلى النص ويخل بدلالاته؛ لذلك يجب الحفاظ عليها كما أرادها المبدع.

ب- الفراغ المنقط:

الفراغ المنقط- الحذف من التقانات التي وظفها الشاعر علي فودة وفق رؤية إبداعية مدركة لحقيقة الحذف، فهو ملمح إبلاغي يوحى للقارئ بالكثير مما يود الشاعر قوله بشكل مكثف، فهو يثير اهتمام القارئ وطموحه نحو استحضار الغائب واستكمال الدلالة، وهنا يعتمد على قدرة الشاعر على توصيل المعنى المختزل في النص المحذوف من سياق النص "فسياق الحال يسد في الدلالة مسد كلام محذوف ويبدل دلالاته"^(١٩)

إن الحذف في النص الأدبي يمثل نصاً قريناً ينتجه كل قارئ بحسب التقائه مع النص، وقد يحذف الشاعر لأغراض من مثل: "عدم رغبة المبدع في معالجة الموضوع، أو ليترك للقارئ أن يملأ هذا الفراغ، والفراغ هو المقابل للصمت"^(٢٠)، وقد يحتمل المحذوف من الدلالات وتعدد القراءة ما لا يحتمله النص المكتوب، ومن

^{١٨} سيد بحراوي في البحث عن لؤلؤ المستحيل، دار شوقيات القاهرة، ط١، ١٩٩٦، ص٤٦

^{١٩} فريد عوض حيدر، فصول في علم الدلالة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٥، ص١٧

^{٢٠} والتر الترح أو نج، ترجمة حسن البنا ومحمد عصفور، الشفاهية الكتابية، عالم المعرفة، الكويت ١٩٩٤، ص٢٣٣

هنا تبرز فاعلية الغياب، فالنص الذي اكتملت عناصر بنائه أقل إثارة من النص الذي كثر فيه الحذف والتنقيط، وهذا يوحي بالعلاقة الجدلية والحركية التكاملية بين النص ومتلقيه، "ومن تكامل العلاقة الجدلية بين الدال والمدلول، وبين النص علاقات الحضور/ الغياب، تتولد المقومات الأدبية أو الشعرية للنص الأدبي"^(٢١)، ومن هنا يصبح المتلقى مشاركاً للنص حين يقرأ فيه، "مالم يقرأ، أو يقول مالم يكن ممكناً قوله، وعندها تغدو القراءة فعلاً معرفياً لا يخلو من الابتكار والتجديد"^(٢٢)، فتقصح التجربة عندئذ "عن رغبة حميمة في الالتحام بالمتلقي على المستوي الإبداعي"^(٢٣). وقد استثمر علي فودة تقنية الحذف والتنقيط ليوسع بها فضاء قصائده ويفتحها على آفاق، وتوقعات، وطاقت تفاعلية واسعة، تنتشط الفكر وتطلق الخيال لاستدعاء الغائب ضمن مشاركة إبداعية فاعلة، حيث يقول في ديوانه:

أعبري.. أعبر... لم نعبر، ولكننا

ضحكنا من محطات العبور

تذكرين؟!

كان شرطي المرور

يقرأ الدهشة في عينيك والعشق ونهر الياسمين

تذكرين؟!

كانت السهرة يا (...) في "الدبلومات"

وصديقٌ وصديقه

يمطرنا بالهوى والذكريات

تذكرين؟!

آه ماذا تفعلين الآن... ماذا تفعلين؟

أي باص تركبين؟

أي درب تسكنين؟

أي غيم..

أي نجم تسكنين

أي حر..

أي قرّ

أي سرّ تحملين؟

^{٢١} - فضل ثامر، اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي- بيروت والدار البيضاء، ط٤ ١٩٩٤م، ص٤٤.

^{٢٢} - علي حرب، التأويل والحقيقة، دار التنوير، بيروت، ط٢، ١٩٩٥م، ص٨.

^{٢٣} - محمد عبد المطلب، ظواهر تعبيرية في شعر الحداثة، المحور الرابع من الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين، أعداد عائد خصبك، بغداد ص١٧٢.

أه يا دمعي السخين^{٢٤}

يهدف الشاعر من وراء هذا الفراغ المنقط إلى إتاحة المجال أمام المتلقي للدخول في النص، ومشاركة المبدع في الخطاب الحوارية مع المجهول الذي أصبح فيه الواقع الجميل جزءاً من زمن فيه البكاء والعيول، ولا سبيل إلى الوصول إلى دنيا الأمان والأشواق، وهذا الشرطي يلعب دوراً جديداً يقرأ المعاني والأمان والحب والغرام، فكل الذكريات الجميلة تلاشت بعد أن جف عشب الوطن، وصار الماء غير الماء، وتبدلت الأشياء وتغيرت الأسماء، وتستمر حالة الهذيان ويزداد الانفعال مع زيادة الحذف، ويمعن الخيال في إعادة تشكيل الأشياء لينتقل من الذكريات إلى الأمنيات، يتمنى لو يعلم لو يبصر ما يدور الآن ماذا تفعل؟ أين تحل؟ أين ترحل؟ أين تمشي؟ أين تسكن؟ هل مازالت في ذلك الواقع الذي يقبع خلف الأسوار، خلف الحدود، أما أنها ما زالت في دنيا الناس الذي ضاع منها الأمن والأمان.

ولعل الشاعر علي فودة قد صنع هذا الفراغ لخلق جسور التواصل مع المتلقي، الذي يحاول الدخول في النص لخلق دلالات تساعد على استيعاب حقيقة التجارب الشعرية للمبدع؛ "لأنه إذا لم يكن القارئ قد اشترك فعلاً من قبل بمعنى من المعاني في تجربة الشاعر فلن يستطيع الشاعر أن ينقل إليه تجربته"^(٢٥).

فالحذف والتنقيط جاء مفعماً بالإيحاء متوافقاً مع حالة الإنسان الفلسطيني الذي فقد وطنه وأهله وأصدقاءه، وفقد بفقدان وطنه ذكرياته السعيدة، فهو يتمنى شيئاً من شظايا الماضي في هذا العالم المتحجر القاسي.

وكذلك وظف شاعرنا علي فودة تقنية الحذف والتنقيط في قصيدته (السيد متشرد) ليعبر عن حالته النفسية التي لم تكن حالة شاذة عن عموم أفراد شعبه، بل كان صورة أو نموذجاً لهم في تشتتهم بعد هجرة ١٩٤٨م، حيث يقول:

تشردت في كل بادية. ما عثرت على مستقر
تشردت. ما جاد أرضي ولو قطرة من مطر
وحيداً مشيت
شهيداً ركضت
وحيداً شهيداً، شهيداً وحيداً

ومختلفاً بالظنون، السجون، التقارير، ال.....^(٢٦)

يهدف الشاعر من وراء توظيف فاعلية الحذف والتنقيط، إلى جذب انتباه القارئ واستثارة التفكير، لمشاركته في تصور وحشية المحتل وقسوته التي ألجأت الشاعر إلى التشرّد والرحيل فقد عانى الشاعر النفي القسري والقتل المستمر الذي يحياه الفلسطيني مما جعله يرتد إلى عالمه الداخلي المفعم بمشاعر التمزق والحزن، بعدما عانى من المحتل آلام البعد عن الوطن، والتنكيل بالأهل، ولكن إلى أين الرحيل؟ فلا مفر له ولا مستقر، فالظنون كانت تلاحقه، وعذاب السجون لا يغادره، ولعل الحذف جاء لأشياء أخرى يعاينها الشاعر، أراد إشراك القارئ في إيجادها، لأن "الغياب لا

^{٢٤} الديوان ص ١٥-١٦

^{٢٥} ستيفن سندر، الحياة والشاعر، ترجمة مصطفى بدوي، مراجعة سهير القلماوي، مكتبة الأنجلو المصرية، دط، دت، ص ٨٧

^{٢٦} الديوان ص ٢٩

يزيد الاكتمال البنائي للنص إلا تأكيداً^(٢٧) ولعل قطع الكلمة جاء منسجماً مع المناخ الفني، ومتناغماً مع مناخه النفسي الهادف إلى تصور بشاعة المحتل ومعاناة الفلسطينيين وحصاره ومطاردته من قبل العنصرية الصهيونية، ولا سيما الشعراء والأدباء والمفكرين.

وقد وظف علي فودة هذه التقنية ليكشف عن صور المعاناة التي يحياها الشعب الفلسطيني نتيجة للاحتلال الجاثم على أرضه، تحمل هذه الصور حالة الضياع والتشرد التي يعانيتها الفلسطيني في غربته، حيث يقول:

أذكرون

كنت الولد الملعون

لأجلكم...

حاصرتم في كل زاوية

ناجزتم.

أقلقتكم في كل ثانية

أطعمتكم قلبي وروحي الدامية.

لكنني.

رجمت بينكم كزانية.

فحينما أتيت في الصباح

طردتني الأشباح

وحينما رجعت في المساء

فوجئت بالخواء والكراهية

لكن تذكروا:

لسنا سواسية!^(٢٨)

يحاور الشاعر الآخر رافضاً هذا الواقع الملعون، الذي يظهر فيه ولد منبوذ ملعون شقي محروم، يشكل وجوده إزعاجاً وقلقاً لهم. هذا المخلوق الضعيف الذي فقد الأمان والأحلام التي تلاشت في صورة فظيعة جسدها على صورة مائدة عليها قلبه وروحه الدامية، ورغم ذلك يستعين بالتناسل الديني الذي يصور ما آلت إليه الأمور عندما تخلى عنه الجميع، وطروده من بينهم في كل حين.

^{٢٧} جوليا كرسنيفا، عالم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، ط ١٢ ١٩٩٧ ص ٣٩

^{٢٨} - الديوان ص ١٠-١١.

ولعل الشاعر قد أمعن في الغموض، وإغلاق النص الأدبي بعناية وإحكام، وكأنه يهدف إلى تصوير الحالة الشعورية التي تسيطر عليه في عالم الغربة والضياع، عالم الفقد والحرمان.

وقد جاء الحذف والتنقيط مفعماً بالإيحاء، متناعماً مع مرارة الذات الشاعرة وعذاباتها الأليمة، ومنسجماً مع المناخ النفسي للنص الهادف إلى تعميق الحالة الشعورية للمبدع.

وبذلك يشكل البياض والسواد جزءاً من المضمونين الجمالي والدلالي، فهو " قدرة بناء تستمد طاقتها من المخيلة أكثر مما تستمدتها من الإحساس"^(٢٩) حيث إنه لا قيمة لهذا الفراغ إلا بوجود قارئ يتمتع بثقافة واسعة، تمكنه من "استغلال مساحات الصمت لإبراز جسد الكلمات وتفجير طاقتها الشعرية"^{٣٠} وإدراك قيمة البياض والسواد يحتاج إلى قراءة عميقة لديوان علي فودة، وزاد ثقافي ومعرفي واسع.

التشذير:

التشذير هو "تمزيق لأوصال الكلمة أو العبارة أو الصورة، وتفكيك لوحدها الواحدة، بحيث تبدو كل جزئية منها ذات كيان مستقل معزول عن نظيره، رغم اتصاله السياقي به"^(٣١) وهذا يجعلها تستغرق مدى أطول على المستوى الزمني - الإيقاعي - للنص، ويكون التقطيع على أشكال مختلفة، منها أن يجزئ الشاعر الكلمة إلى جزأين، أو يكتب جزءاً ويترك الجزء الآخر، ومنها أن تكتب حروف الكلمة على نحو أفقي فوق البياض، وأحياناً تكتب على شكل رأسي.

ولعل حضور هذه التقنية في شعر علي فودة يرجع إلى الفلق والكبت والاضطرابات الداخلية، والتمزق النفسي، وضياع الرؤية والانفصام عن العالم الخارجي نتيجة مفارقات الواقع وتفتت قيمه على تعدد مستوياتها.^(٣٢) وقد جاء حضور هذه التقنية في شعر علي فودة حضوراً فنياً له سماته الإيقاعية، وأبعاده الإيحائية التي تقدم الناتج الدلالي، حيث تجبر القارئ علي التوقف لحظة في سكتة فنية توحى ببطء الإيقاع وتدفع الدلالة وعمق التجربة.

وقد استغل الشاعر علي فودة هذه التقنية، ليفجر من خلالها الطاقات الدلالية والجمالية التي تشق طريقها عبر جسد النص لإنتاج فضاءات تثري النص، وذلك في قوله:

وقمت أجزر الخطوات سراً

صار يركض

^{٢٩} فرانكلين روجرز، الشعر والرسم، ترجمة مي مظفر، مراجعة سهير القلماوي مكتبة الأنجلو المصرية، د، ط، د، ت، ص ٨٧

^{٣٠} صلاح فضل، قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق- القاهرة ط ١، ١٩٩٧ ص ٧٢

^{٣١} وليد منير، التجريب في القصيدة المعاصرة، فصول، المجلد السادس عشر، العدد الأول ١٩٩٧ ص ١٨١

^{٣٢} انظر كمال فيريك، حركة الحدائث في الشعر العربي المعاصر، دراسة حول الإطار الاجتماعي والثقافي للاتجاهات والبنى الأدبية، المشرق للطباعة - بيروت. ط ١، ١٩٨٢، ص ١٠١-١٠٢

صرت أركض

صار يلهث

صرت ألهث

صار بيكي

صرت أ..

ب..

ك..

ي..

خرمغشياً عليه

أفقت^(٣٣)

لجأ الشاعر في هذا النص إلى تشذير كلمة (أبكي) وتمزيق أوصالها، وتفكيك وحداتها الطباعية بطريقة فنية، ولعل فعل البكاء يحمل موقفاً ثقيلاً؛ لذا فإنه يتمدد في النص محتلاً مكاناً واسعاً فوق الصفحة حين قطعه إلى حروفه الأساسية، مما يجعل زمن البكاء أطول، وهو أمر يحتاج إلى زمن يوازيه في القراءة، لأن الإلقاء (الإنشاء) سيحمل بعدين مترامين هما: الإيقاع - التشكيل الزماني - والدلالة التي تفضي إليها الزمنية.

ولعل تقطيع كلمة (أبكي) إلى حروفها الأولى، ونصبها على نحو عمودي لتجسد لنا صورة تقطع البكاء، الذي يوحي بالبطء والتمهل.

وقد استعار الشاعر صفة البكاء ووظفها في نصه عبر البنية الكتابية التي عدت عنصراً من عناصر اجتذاب العين الباصرة في حالة النظر، والأذن السامعة في حالة الإنصات، بما تمثله من تميز شكلي داخل سياق النص، يتيح للعقل تخيل موقف البكاء وتصور معناه "بشكل يصبح الخط مساهماً في إنتاج هذا المعنى التخيلي".^(٣٤)

التموج:

تخالف بصرية المنشور النصي وما تستدعيه قواعد اللغة أو النظام الموسيقي، ولكن البنية الهارمونية الكلية للنص تفتضي مقارنته وفق قواعد الشعرية المعاصرة التي تعد الانزياح عن النظام اللغوي إلى التشكيل البصري الدال أحد أهم منجزاتها.

التموج في الأسطر الشعرية هي أن تأتي غير متوازنة فوق سطح الورقة، وتخضع مفردات النص الشعري وأبياته لترتيب غير مطرد، وتصبح العلاقة الزمنية المطردة في النظام القديم في مرتبة متدنية ويخضع النص عندئذٍ لنظام تتحكم فيه العلاقات المكانية تقريباً.^(٣٥)

^{٣٣}الديوان ص ٣٥، ٣٤

^{٣٤}صلاح فضل، قراءة الصورة وصور القراءة ص ١١٠

^{٣٥}تزييفان تودورف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال - الدار البيضاء ١٩٨٧ - ص ٦٣-٦٤

يتجلى هذا على صور مختلفة منها أن يبدأ السطر الشعري بموازاة نهاية السطر الذي سبقه، أو نجد بيتاً يبدأ في منتصف السطر والآخر يبدأ في مقدمته، ولعل متابعة هذا الديوان سيكشف عن أشكال مختلفة من التموج.

ولعل هذه التموجات التي تتشكل بصرياً في النص الشعري تصبح أيقونة شكلية لا يجوز العبث بتماسكها البنيوي، حيث يمثل التموج أمثلة توقعات أو صيرورة احتمالات قرآنية يحددها سياق النص وإدراك المتلقي.

وقد استثمر علي فودة تقنية التموج بغية خلق فضاء بصري يزيد من دلالات القصيدة، ويفتحها على طاقات إيحائية واسعة، وذلك بقوله:

ومن حاجبه الكثر دم ينزف

خبأت فمي بيدي حتى لا أصرخ

كدت أناوله بعض القطن وبعض اليود

فشاور لي أن أجلس

قلت له: أي شياطين الأرض انفجرت في وجهك؟

قهقه

قهقه حتى استلقى

فاض الدمع من العينين الطيبتين

بكي

ثم تضاحك

ثم بكى

ثم... (٣٦)

تحمل الصورة الثالثة تفاصيل جديدة لا يجمع بينهما تناسق أو توافق، منظر مرعب فيه الجمادات والكائنات من غابة بعيدة، من ثلوج كثيفة، ودماء نازفة وصراخ، وحوار مكتوم، وحركة وسكون، دهشة واستغراب مفاجأة، حركة هستيرية دموع وضحك ثم بكاء وغياب.

فبعد قراءة النص والتماهي مع مدلولاته يدرك المتلقي أن توزيع التراكيب بهذه الطريقة جاء متقناً ومتساقاً مع دلالة النص.

فقد جسد الشاعر هذه الحركة الهستيرية عن طريق الفضاء البصري إذ يخلق انزياحاً بصرياً - على البياض، جعل الأفعال تتخذ شكل السلم الذي تتسع معه آفاق الاحتمالات والتخييلات والذكريات، ولعل هذه الأفعال المتدرجة مكانياً المضطربة في الحركة قد احتلت موقعاً فضائياً كشف عن التناغم بين الانزياح الطباعي والتحول الدلالي.

وكذلك وظف الشاعر هذه التقنية ليحبر بها عن تفاصيل مرعبة، لغة مفرداتها مأخوذة من الأرصفة التي افترشها الشاعر، حيث يقول:

نمشي في الشارع

نبكي أو نتشاجر

نكتب شعراً أخضر

نسبح في النهر

ننام على الطرقات

نجوب حوانيت المدن

نثرثر بين الأعشاب

نداعب أطفال العالم:

أنت أنا

وأنا أنت

فمن فينا الشيطان؟

من الإنسان؟

أنا أنت

وأنت أنا

والاثنان طريدان

من الجنة^(٣٧)

يعبر النص عن تفاصيل حياة الإنسان الفلسطيني المرعبة، عن طريقة لغة اختار مفرداتها من الأرصفة بلا تحفظ أو تنقيح، لغة الحياة اليومية، لكنها تحمل دلالة المستحيل وتصور هذا المشوار الطويل الذي يبدأ من حدود الماضي وما فيه من ساحات ومساحات وتلال وجبال وماء وسما و شجر وعشب جفّ واصفر ليعود من جديد يزهر ويخضر، ولعل هذا السواد الضجيج يعمق تحولات الدراما، لتعود بعد ذلك الحركة تتراقص، وتتبادل الأمكنة في كلمات نفخ فيها الشاعر من روحه عبقاً من أنفاسه التي تتلاحق سريعاً وهو يستعرض تفاصيل يومه وكيف وصل الأمر إلى خلط الأوراق وقلب الأمور.

استخدم الشاعر الخطوط المائلة الوهمية التي تمتطي صهوتها تراكيب متساوقة متتالية تعكس فعاليات الحياة التي تراوح مكانها بإيقاع دائري مغلق، فما عاد الإنسان كما كان يعيش في دنيا والوطن بأمن وأمان، فقد تغير الزمان وتقدم الشيطان ليسلب منا البقاء، ويحكم علينا بالطرد من دنيا الوطن لنعيش معاً في عالمين يجمع بينهما الفقد والضياع والحرمان.

وقد جاءت الجمل المتوجة مكانياً في الأسطر الأخيرة متباينة زمانياً وإنشائياً، مما خلق إيقاعاً مكانياً متنوعاً وسريعاً يدور كالمروحة، وبذلك تتسق عناصر التشكيل الإيقاعي البصري مع دلالات النص وإيحاءاته.

وتتضح فعالية التموج على سطح الورقة بوصفها بنية كتابية، وحضورها له
غاياته الدلالية، وآفاقه الجمالية، وطاقاته الشعرية على نحو ما نرى في قول الشاعر:
كل صباح أتذكرها، أتذكر موسى

أين هما الآن؟

ويهل الدمع، تصبح بقلبي ذكرى اليتن،

فتنهمر الأحزان

تنهمر الأحزان

الأحزان

الأحزان^(٣٨)

من اللافت هنا أن دال "الأحزان" يحمل تشكياً بصرياً خاصاً، فقد ترددهذا
الدال أربع مرات بشكل أفقي، مرتين منفرداً ومرتين في تركيب متجانس.
وقد جاء هذا الدال في سطر تاركاً بعده بياضاً يوحي بعمق الصمت المنبثق من
الحزن الفلسطيني، فالعين تلمح في هذا النص إشارات إلى تصاعد الأحزان مع
تهاوي الدوال على سلم شكلي، جدلية تخلق إغواء بصرياً وقدحاً لوعي القارئ مع
تصاعد الدلالة وتماوج المكان.

لقد تزامن إيقاع التشكيل البصري مع الإيقاع الصاعد من الأحزان، وهو يعكس
حالة الشاعر التي تنبض بالوجع الفلسطيني.

إن لعبة الكتابة تجسد عبر تشكيلها الفيزيائي دالاً بصرياً من خلال الخطوط
والتشكيلات التي تخاطب البصر، حتى أنها لتصبح منبهاً بصرياً بالإضافة إلى كونها
منبهاً لغوياً، وهذا عنصر يحتاج إلى جهد مضاعف من القارئ حتى يستطيع تأويل
عنصر اللغة وعنصر الإدهاش الكامن في التشكيل البصري للنص، وكأنه لا يقف
فقط أمام نص لغوي، وإنما يقف أمام نص تشكيلي أيضاً.

خاتمة

بعد هذه الرحلة التي خاضتها الباحثة في فضاء ديوان "العجري" لعلي فودة يمكن
الوقوف على خلاصة التحليلات الفنية السابقة:

- شكل بصرية المنشور النصي في ديوان "العجري" حضوراً دلاليّاً وجمالياً واسعاً عبر
من خلاله الشاعر عن أهمية الكتابة الجديدة، وأنها ليست مجرد وصف قواعد
للمفردات و تواليّاً خطياً للألفاظ، بل بناء فني يشكل أهم العناصر المكونة للشعرية.
- ساهمت المساحات المكانية والزمانية لديوان علي فودة في جذب انتباه القارئ الذي
يصادف شكلاً غير مألوف ينبغي أن يعود إلى استرجاعه واستقباله، لإنتاج المعاني

وخلق الفضاءات التي تتيح له إمكانية المشاركة في وقائع النص، فالقارئ شريك مؤسس في إنتاج الدلالة النصية، وهو جزء من آلية النص واستراتيجيته.

- إن بنية بصرية المنشور النصي لديوان (العجري) هو حوار وجدل مستمران بين النص وملتقيه الذي أصبح ينفعل ويتفاعل مع النص يؤثر ضمن عملية جدلية ذات اتجاهين من النص إلى القارئ ومن القارئ إلى النص، فالنص الأدبي لا يتطور بإرادة المؤلف وحده، كما أنه ليس بناءً مغلقاً ومستقلاً عن البناء الكلي للقصيدة، بل بنية مشتركة ومتفاعلة بين المبدع والمتلقي.

- يعتمد إدراك بصرية المنشور النصي لديوان العجري على وعي المتلقي، فهو أول ما يواجهه، ويترك أثاره وانطباعاته المؤثرة على نفسه وفكره، كما يحرك في المتلقي بعض التمثلات الفكرية والانفعالية التي انتابت المبدع أثناء عملية الإبداع، فتقنية الفضاء البصري ذات أبعاد دلالية وقيم جمالية، وفضاءات إيحائية متجددة، تكمن قيمتها فيما تشير إليه وتوحي به، وتثيره لدى القارئ، وبما توجده من أشكال بنائية متجددة.

- مثلت بصرية المنشور النصي لعلي فودة تجربة فنية واعية، استطاع من خلالها أن يستوعب مضامين المعاصرة، وتطوراتها المتجددة من أجل استثمارها وتوسيع مساحات التوقعات الجمالية والدلالية لنصوصه، بشكل يجذب القارئ ويثير اهتمامه، كما يساهم في خلق فضاء شعري ذي خصوصية إيحائية تتسم باللانهائية.

المصادر والمراجع:

- ١- ترنس هوكز، البنيوية وعلم الإشارة، ترجمة مجيد الماشطة، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ط١، ١٩٨٦.
- ٢- تزفيتان تودروف، الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٧.
- ٣- جوليا كريستيفا، عالم النص، ترجمة فريد الزاهي، دار توبقال؛ والدار البيضاء، ط٢، ١٩٩٧.

- ٤- رضا بن حميد، الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، فصول الهيئة المصرية العلمية للكتاب- القاهرة، المجلد الخامس عشر، العدد الثاني ١٩٩٦.
- ٥- ستيفن سنذر، الحياة والشاعر، ترجمة مصطفى بدوي، مراجعة سهير القلماوي، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ط، د.ت.
- ٦- سيد بحرأوي، في البحث عن لؤلؤ المستحيل، دار شرقيات القاهرة، ط١، ص١٩٩٦.
- ٧- شربل داغر، الشعرية العربية الحديثة، دار توبقال للنشر، ط١، ١٩٨٨.
- ٨- صلاح فضل، قراءة الصورة وصور القراءة، دار الشروق-القاهرة، ط١، ١٩٩٧
- ٩- صلاح فضل، نبرات الخطاب الشعري، دار قباء-القاهرة، د.ط، ١٩٩٨
- ١٠- عبد الخالق العف، التشكيل الجمالي في الشعر العربي المعاصر، مطبوعات وزارة الثقافة الفلسطينية، مطابع مركز رشاد الشوا الثقافي، غزة، ط١.
- ١١- عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة العربية، مشروع تساؤل، دار الأدب- بيروت، ط١، ١٩٨٥.
- ١٢- عبد العزيز المقالح، الشعر بين الرؤيا والتشكيل، دار العودة-بيروت، ط١، ١٩٨١.
- ١٣- علي حرب، التأويل والحقيقة، دار التنوير- بيروت، ط٢، ١٩٩٥.
- ١٤- علي حرب، نقد الحقيقة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت ط٢، ١٩٩٥.
- ١٥- علي فودة، ديوان "العجري"، منشورات عويدات، بيروت- باريس، د.ط، د.ت.
- ١٦- فرانكلين ر. روجز، الشعر والرسم، ترجمة مي مظفر، مراجعة سهير القلماوي، مكتبة الأنجلو المصرية، د.ط، د.ت.
- ١٧- فريد عوض حيدر، فصول في علم الدلالة، مكتبة الآداب - القاهرة، ط١، ٢٠٠٥
- ١٨- فضل ثامر، اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ط١، ١٩٩٤
- ١٩- كمال خير بك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دراسة حول الإطار الاجتماعي والثقافي للاتجاهات والبنى الأدبية، المشرق للطباعة- بيروت، ط١، ١٩٨٢
- ٢٠- محمد بينس، ظاهرة الشعر العربي المعاصر في المغرب، دار العودة- بيروت، ١٩٧٩.
- ٢١- محمد عبد المطلب، ظواهر تعبيرية في شعر الحداثة، المحور الرابع من الشعر العربي عند نهايات القرن العشرين، إعداد عائد خصباك، بغداد، ص١٧٢
- ٢٢- محمد مفتاح، دينامية النص- تنظير وإنجاز، المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء و بيروت، ط١، ١٩٨٧
- ٢٣- والترج أونج، ترجمة حسن البنا ومحمد عصفور، الشفاهية والكتابية، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٤.

٢٤- وليد منير، التجريب في القصيدة المعاصرة، فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة، المجلد السادس عشر، العدد الأول، ١٩٩٧.