شعر ما بعد القصيدة
بين إشكالية التسمية وإشكالية القراءة

د: زهيرة بولفوس
جامعة قسنطينة 1

ملخص:

طرح المنجز الشعري التجريبي العربي المعاصر – بما تميّز به من خصائص فنية وحمولة معرفية جسدت المختلف الإبداعي بامتياز - على الساحة النقدية المواكبة له جملة من الإشكالات لازمته وطبعته، بل واندمجت بخصائصه حتى أضحت جزء مكملا لها.

وقد ألهمتنا القراءة المتتبعة لتحولات الممارسة الشعرية العربية المعاصرة رصد إشكاليتين لازمتا الخطاب الشعري التجريبي العربي بوجه عام؛ هما مدار اشتغالنا في هذه الدراسة ، ونعني بذلك : إشكالية تسمية هذا المنجز المتملص من كل الأعراف والنظم الشعرية السابقة والرافض لسلطة "القصيدة " وإشكالية تلقيه حيث نجد أنفسنا وجها لوجه أمام الثنائية الجدلية (القصيدة / ما بعد القصيدة) المجسدة لسيرورة الممارسة الشعرية العربية المعاصرة التي تفرض على القارئ تجاوز العرف القرائي والتزام طرائق جديدة في مقاربتها وكشف جماليتها .

Abstract

The Arab contemporary experimental poetic work , characterized by its artistic characteristics and knowledge which incarnate excellently the creative difference, has posed some problematic that accompanied and typed it in terms of criticism, but rather they integrated with its characteristics until they have become an integral part of them.

The readings which follow the arab contemporary poetic practice's transformations inspired us to observe two problems that accompanied the arab experimental poetic speech in general; they are our subject in this study, ie: the nomination's problem of this work escaped from all norms and past poetic systems that rejects the authority of the "poem" and the problematic of its receipt where we find our selves face-to-face with the bilateral controversy (poem / post-poem) concretized the process of arab contemporary

poetic practice that imposes on the reader override the custom reading and follow new methods in its approach and reveal its beauty.

فجَّر التمرد على سلطة النموذج التقليدي والقوانين التي تحكمه سيلا من الأشكال الشعرية الجديدة رسمت مسارا مختلفا للممارسة الشعرية العربية المعاصرة؛ هرب بها بعيدا عن حدود "القصيدة "، حتى أضحى المصطلح - بحمولته التاريخية المرتبطة بالإطار العروضي للشعر- قاصرا عن استيعابها؛ فقد تحررت تماما من رتابة البيت الشعري التقليدي، كما انفتحت كليا على الأجناس الأدبية الأخرى السردية منها (الحكاية، الرواية، القصة القصيرة)، والاستعراضية (المسرح) وتوحدت أيضا بالفن التشكيلي (الرسم) ؛ فكانت "التوقيعة" أو"القصيدة الومضة" و"القصيدة النثرية" و"القصيدة التشكيلية" و"القصيدة الشبكية المركبة " أو"الكتابة " المفتوحة على لاحقية الشكل والعابرة للأجناس الأدبية و"القصيدة المضادة " ...وغيرها من الأشكال التجريبية التي عرفتها المدونة الشعرية لشعراء الطليعة العرب المعاصرين التي تطالب بحقها في التسمية، وفي القراءة أيضا.

1- إشكالية تسمية المنجز الشعري التجريبي العربي المعاصر:

ظل الوعي الشعري العربي، إلى وقت غير بعيد ، خاضعا لسلطة "القصيدة " معتبرا إيَّاها التجسيد العملي الوحيد لمفهوم الشعر ووسيلة الاتصال الوحيدة الممكنة بـ " الأصل " أو"المرجع" الذي يتم به تأصيل الأصول، وتثبيتها في النحو والبلاغة وفي مختلف علوم اللغة وكذلك حل ما أشكل من معاني القرآن وصُوَره 1.

لكن الباحث / القارئ للمدونة الشعرية العربية المعاصرة يقف على سيل من الأشكال الشعرية خرجت بالشعر من مرحلة " القصيدة " إلى مرحلة جديدة ترسم آفاق " ما بعد القصيدة "؛ حيث الانفتاح على إمكانات شعرية غير مألوفة، مختلفة ومتنوعة، أصبح مفهوم " القصيدة " - بمرجعيته التاريخية وأطره التقليدية الثابتة - قاصرا عن استيعابها واحتواء جميع تحولاتها.

وأمام هذا القصور الحاد طرحت على الساحة النقدية العربية المعاصرة إشكالية " تسميَّة" هذا المنجز الجديد والاصطلاح عليه على اعتبار أنها أهم تبعات الولادة وأول ما يواجه "المولود" أو" المنجز" التجريبي المتمرد على

سلطة النظم الشعرية التقليدية وأعرافها المتأصلة في أعماق الوعي الشعري العربي .

وقبل تأكيد قصور مصطلح " القصيدة " عن استيعاب هذا المنجز الشعري التجريبي العربي المعاصر يجدر بنا تفكيك الحمولة المعرفية للمصطلح في الموروث النقدي العربي ورسم حدود تداوله الاصطلاحي.

أورد " الحسن بن رشيق " (ت 456هـ) في " باب القطع و الطول " من كتابه "العمدة"2 إيضاحا للمعايير التي بموجبها تطلق تسمية " القصيدة" على الشعر؛ حين قال : « وقيل إذا بلغت الأبيات سبعة فهي قصيدة...ومن الناس من لا يعدُّ القصيدة إلا ما بلغ العشرة وجاوزها ولو ببيت واحد ...ويستحسنون أن تكون القصيدة وترا، وأن يتجاوز بها العقد أوتوقف دونه كل ذلك ليدلوا على قلة الكلفة ، و إلقاء البال بالشعر »3 .

وقد تصدى الباحث " فؤاد ترزي" لهذه المسألة في بحث له موسوم : «ما القصيدة ؟ وهل توصل العرب إلى تحديد ثابت واضح المعالم لها »4؛ بشمولية ودقة أسكتت فينا رغبة البحث مجددا عن أبعاد تسمية " القصيدة " في النقد العربي القديم حيث استعرض الباحث أولا ما جاء في " لسان العرب " لابن منظور(ت 711هـ) حول كلمة "القصيدة" و"القصيد" و"التقصيد" وغيرها مما ورد في مادة(ق ص د)، ليستخلص أنّ هنالك أربع صفات تتنازعها التسميّة؛ وهي: القصد والتجويد والشطر والإطالة ثم ناقش إمكانيات الأخذ بهذه الصفات كأصول للتسميّة مرجحا "الشطر" دون غيره، وهذا في قوله 5:

أ- أما اتخاذ الاعتماد والقصد كأصل للتسمية فبعيد إذا – حسب رأي الباحث- عن أي أثر أدبي لا يقصد إليه ولا يعتمد فيه خطة حين صوغه ؟.

ب- وأما اتخاذ التجويد والتثقيف كأصل للتسمية فمردود أيضا وإلا لما أفرد النقاد القدامى "زهيرا" و"الحطيئة" وأمثالهما من الشعراء المجودين واعتبروهم عبيدا للشعر.

ج - وأما الشطر فيمكن قبوله كأصل للتسمية إذا استطعنا التيقن من أن الرجز ، وهو سابق للقصيدة – كان ينظم بشطر واحد؛ و من "ابن رشيق " ، قبله ، نأخذ تأكيدا جازما بأنّ تسمية "القصيد " جاءت في القديم تطويرا

لتسمية أشكال شعرية سابقة، والتي منها الرجز كما أسلفنا والقطع ، وفي ذلك يقول: « وزعم الرواة أن الشعر كله إنَّما كان رجزا و قطعا وأنَّه إنَّما قُصِّد على عهد هاشم بن مناف وكان أول من قصَّده مهلهل وامرؤ القيس وبينهما وبين مجيء الإسلام مائة ونيف وخمسون سنة »6 .

د - بقيت فكرة الإطالة، وأنا أستبعد أن تكون أصل التسمية وإن كنت أعتقد أنها نتيجة لها.

وعليه فإنَّ التقصيد – حسب الباحث - هو المزاوجة بين الشطور يضاف إليه معنى آخر هو تضمين "القصيدة " أغراضا متعددة، وقد اعتمد في ذلك على رأي "ابن خلدون" (ت808هـ) الذي جاء فيه قوله:« يسمى جملة الكلام إلى آخره قصيدة وكلمة، وينفرد كل بيت منه بإفادته في تركيبه حتى كأنَّه كلام وحده مستقل عما قبله وما بعده، وإذا أفرد كان تاما في بابه في مدح أوتشبيب أورثاء، فيحرص الشاعر على إعطاء ذلك البيت ما يستقل في إفادته، ثم يستأنف في البيت الآخر كلاما آخر كذلك، ويستطرد للخروج من فن إلى فن، ومن مقصود إلى مقصود بأن يوطئ المقصود الأول ومعانيه إلى أن تناسب المقصود الثاني»7.

كما سعى إلى إثبات التحديد الأشمل للقصيدة عن طريق استعراض الآراء المتعددة الواردة حولها ومحاولة التوفيق بينها مفرقا بين القصيد وأصل تسميته، وبين نتائجه كالإطالة أوتعدد الأغراض ليخلص إلى القول :« مهما كان الأمر فإنَّ القصيدة بمفهومها القديم مجموعة أبيات شعرية لا يقل عما يقرب من عشرة أبيات، تتحد في الوزن و القافية، تتناول أكثر من غرض واحد من أغراض الشعر»8.

لعلَّ الجدير بالذكر في هذا المقام أنَّ الإقرار بقصور هذا المفهوم عن استيعاب الأشكال الشعرية التجريبية المعاصرة لا يلغي وجودها وقداستها في الممارسة الشعرية العربية الحديثة وفي التنظيرات النقدية المواكبة لها؛ فإذا تجاوزنا الطرح النقدي العربي القديم فإننا نجد في الشعر العربي الحديث، بل وحتى في الدعوات التجديدية التي عرفها هذا الشعر ما يؤكد أصالة المصطلح ومشروعيته؛ فهذه الأخيرة ، على تعددها واختلاف اتجاهاتها، عجزت عن تجاوز صرامة "القصيدة".

وبالرغم من ظهور تسميات جديدة وأشكال شعرية أخرى لاحقا؛ مثل "الموشح" الذي كانت له سلطة كبرى في الأندلس وخارجها بما له من شكل يختلف عن كل من "الرجز" و"القصيدة" « إلا أن تسمية القصيدة في العصر الحديث عند العرب تنتقى دون غيرها. ومع أن الرومانسيين العرب استعملوا الموشح للتسمية إلا أن المثبت في مصادرهم هو القصيدة، التي وافقت المصطلح الفرنسي (Poème) ليسهل الجمع بين التسميتين العربية والأوروبية بعد أن أصبحت المرجعية الأوروبية ذات سلطة على الثقافة العربية الحديثة تفوق سلطة الثقافة العربية القديمة»9.

وعن تداول مصطلح " القصيدة " في الممارسة الشعرية العربية المعاصرة نستشهد بما قدَّمه "صلاح بوسريف" وأكده في قوله:« في الوقت الذي قطعت فيه تجربة ما سميَّ بـ "الشعر الحر" أو" قصيدة التفعيلة " نصف قرن من الزمن تقريبا وظهور بعض الأنماط الأخرى إلى جوارها ...مازالت الرؤية هي نفسها تقريبا، النظر إلى الشعر مازال محكوما بالقصيدة . أعني بالرؤى والمفاهيم التي كرستها القصيدة»10 ، وهو أيضا ما أوضحه، في موضع آخر، بقوله:«الشعر الذي ظل، أكثر من أربعة عشر قرنا محكوما بمقترح "القصيدة "، أو يُختزل في نموذجها؛ لم يكن، كما تشهد بذلك الممارسة النصيَّة ذاتها قائما في النموذج وحده . ثمة أشكال شعرية أخرى سيتمُّ حجبها، أووضعها، في مفترق القصيدة، أي في مكانة، لا تسمح بوضعها في ذِروة الشعر، أعني، في القصيدة التي أصبحت هي الشعر ذاته »11.

ولعل هذا عينه ما سبق وأقرَّه "أدونيس" وأكده في سياقات متعددة ؛ نذكر منها قوله:« القصيدة العربية القديمة مجموعة أبيات، أي مجموعة وحدات مستقلة متكررة لا يربط بينها نظام داخليٌ إنَّما تربط بينها القافية ، وهي قائمة على الوزن والإيجاز طابعها العام»12. ثم أضاف قائلا:«مقابل هذه القصيدة العربية القديمة التي ما تزال مستمرة، بشكل أو بآخر حتى اليوم، تنهض القصيدة الجديدة. وإذا أردنا أن نقارن بينها نجد أن الأولى، إذ تقوم على وحدة البيت المتكرر المستقل وعلى القافية التي تنظم هذه الوحدة المتكررة، وإذ تلتمس جماليتها بالتالي في جمالية البيت المفرد، فإنَّ

القصيدة الجديدة وحدة متماسكة،حيّة، متنوعة، وهي تُنْقَدُ ككل لا يتجزأ، شكلا ومضمونا »13 .

والملاحظ أنّ "أدونيس" إذ عمل- في بداية تنظيراته للممارسة الشعرية العربية الجديدة التي وصفت بالحداثية في مجمل تنظيراته النقدية المتعاقبة - على هدم البيت الشعري وتثبيت مصطلح "القصيدة"، موصولا به صفة " الجديدة " تارة و" المعاصرة " تارة أخرى ، سرعان ما تجاوزه إلى طرح تنظيري مختلف له قطيعته مع المفهوم السائد للشعر المعاصر أعلن به ميلاد مرحلة جديدة ضاق مصطلح "القصيدة" بثقل حمولته التاريخية عن استيعابها محاولا به تجاوز هذا القصور وطرح البديل المصطلحي الجديد ، ودافعه إلى ذلك هو الخلل الظاهر بين المنجز الشعري والمصطلح الذي يسميه ويحتوي مفهومه؛ حيث دعا من جهته إلى تأسيس ممارسة شعرية جديدة سماها " الكتابة "14، ثم وسع الدعوة إلى " الكتابة الجديدة "«ضمن محاولته الإجابة عن بعض أسئلة الممارسة الشعرية المنفتحة حدودها بين الأجناس وعلى تعدد طرق البناء والعناصر المشكلة لدلاليتها. في ذلك توسع المفهوم واتصلت به صفات : الجديدة والإبداعية ثم الوظيفية مما لا يمكن أن يخلو من دلالة»15، وكأننا به منذ البداية يبحث لهذا المختلف الإبداعي عن تسمية تميزه عن الممارسات الشعرية السابقة وتخرجه من حيز القصيدة.

يقوم تصوُّر أدونيس لمفهوم الكتابة « على مجموعة من القضايا التي تستثير عددا من العناصر التي تهم ظهور مفهوم الخطاب في الثقافة العربية القديمة بما كان له من أثر في الانتقال إلى الكتابة بدل اعتماد قيم الخطابة وعناصرها وإبدال القارئ بالسامع مع ما صاحب ذلك من تبدل القيم الشعرية وظهور علم جمال الكتابة»16؛ أي بالانتقال من الشفاهي إلى الكتابي ومن المسموع إلى البصري، حيث أنّ هذا التصوُّر هو نتاج قراءته «لمراحل الشعرية العربية وانتقالها من الخطابة كأنموذج سحبت البلاغة خصائصه وقيمه على الشعر، جاعلة منه وسيلة لتحقيق التأثير على السامع ، إلى ظهور حركة المحدثين التي غيَّرت طبيعة اللقاء مع الشعر ومع العالم الخارجي وأظهرت بذلك ثقافة وذوقا جماليا جديدين »17، فقد ولّد هذا

التحوُّل نحو الكتابة، أي نحو تعبير مغاير، تحولا نحو ثقافة جديدة، وتقويم جديد 18 ؛ تكون الكتابة بصدده19:

1- إبداعا ودخولا في المجهول تستدعي طرق تفكير مغايرة .

2- تخلصا من حدود الأجناس .

3- غير خاضعة للقيم الثقافية للتراث، بل تبحث الاختلاف الذي يجسد " جوهر القصيدة".

4- مستدعية لزمن ثقافي متحرك لا تحكمها العلاقة بالتراث، بل العلاقة بين "الخلاق" وفعل "الخلق".

أي أنَّها أصبحت مؤسسة لعلاقة جيدة تصنع التراث وتخلقه من جديد، بالبحث عن الإضافة إليه، فشعريا أصبحت الكتابة :

5- إنتاجا مادام فعل الإنتاج أهم من الإنتاج ذاته. ومن هنا البحث عن فعل القصيدة وخلقها وليس اكتمالها .

6- وعيا مؤسسا بالثقافة ومن أجلها، «فيجب أن نكتب ونقرأ فيما نعي وعيا أصيلا أن الثقافة ليست في الشيء القائم المؤسس وإنَّما هي فيما يتحرك و يؤسس »20؛ لأنَّها ابتكار وليست استعادة .

7- سؤالا يستهدف الغامض الشعري وغير اليقيني بعدما كانت جوابا، فالمعنى هو نتاج الكتابة وليس العكس.

8- تعددا في الشكل، بل وأيضا طريقة في كتابة متعددة الشكل وصيغ الوجود .

9- شعرا يكافح ضد اللغة، يكتشف فيها ولا ينظم؛ وفعل الاكتشاف محفوف المخاطر في عالم مجهول وغائب يفتقد فيه الشاعر إلى المعرفة والتخطيط.

والملاحظ أنَّ مفهوم " الكتابة " عند أدونيس يرتبط بعناصر لغوية وتاريخية ومعرفية حيث يعتبر الشكل فعل خلق دال على فكر معين وعالم غير متوقع، كما أنَّها ليست أداة وظيفية بل هي وجود وكيان يقوم ضدّ القيم الشعرية الجاهزة وضدّ الثبات يسعى الوصول إلى تجسيد المتغيِّر الشعري بامتياز.

يتقاطع هذا الطرح الأدونيسي المجسّد لتحولات الممارسة الشعرية الحداثية العربية المعاصرة - في بعض وجوهه - مع ما قدّمه " صلاح بوسريف " في سلسلة دراساته 21؛ حيث عقد هذا الأخير موازنات بين الشاعر العربي القديم ونظيره المعاصر أقرّ فيها أنّ «الشاعر العربي القديم حين وقف على الأطلال، اختار أن يعيد بناء المكان من خلال الذاكرة والاسترجاع . ويمكن بمرونة متحفّظة القول باستدراج الخيال. أمّا الشاعر المعاصر، فقد استلذ النقصان واختار الهدم كصيغة لرجّ وفضح الثّبات »22 ، وهو عينه ما أكّده في موضع آخر بقوله :«إنّ مهمة هذا الجيل لم تعد هي نفس مهمة شعراء الأجيال السابقة، وخصوصا غالبية شعراء جيل الستينيات أوما يسمى بجيل الرواد . لأنّ وظيفة ودور الشاعر تغيّرا، وهو ما سينعكس على مفهوم الشعر ذاته. وكذلك على مفاهيم أخرى كمفهوم " القصيدة " وهو أحد المفاهيم المثقلة بحمولات لها ارتباط عضوي بأوضاع اجتماعية وثقافية سابقة ، ولها اشتراطاتها التي كانت تبنى بها رؤيتها للعالم والأشياء»23.

ثم فصّل " بوسريف " القول أكثر في تابعات هذا الإقرار بقوله :« مفهوم القصيدة يرتبط بالإطار العروضي للشّعر . بالقياس والتّناظُر، وبه يسيِّج مآلاتها »24 ؛ مدعما موقفه بمعاني مادة " قصد " كما وردت في "لسان العرب" لابن منظور حيث أكّد أنّ تعدد تلك المعاني يخضع لنسق بناء النص الشعري القديم والتقليدي ، الذي اختار كلمة (قصيدة) لتدل -في مختلف معانيها- على ما يمثله شكلها من تناظر وتواز واعتدال ويسر في البناء، وأيضا بما يمثله هذا النص من تقطيع على مستوى الأبيات، وتعدد في الأغراض، وفي الموضوعات ...إلى غيرها من إيحاءات ودلالات 25.

وهذا كله يتعارض - كما يرى "بوسريف " - ومفهوم الشعر وبناؤه كما في بعض الممارسات الشعرية المعاصرة التي لم يعد مفهوم " القصيدة" يستوعب كل اختلاجاته وهذا سيدفعنا إلى التفكير في مفهوم " البيت " وفي مفاهيم أخرى، من زاوية التفكير في شكل بناء النّصين القديم والمعاصر 26.

وأمام إقراره بقصور مصطلح " القصيدة " عن استيعاب هذا المدّ الشعري التجريبي الذي عرفته الممارسة الشعرية العربية المعاصرة قدمّ تصوره للبديل الاصطلاحي الذي من شأنه تجاوز هذا الإشكال؛ حيث يعود بنا إلى

أصل الجنس إلى "الشعر" بما يحمله من وهج وإشعاع يشمل "القصيدة" كما يتجاوزها إلى إمكانات شعرية غيرها، ومنها الأشكال التجريبية التي عرفها الشعر العربي المعاصر، والتي ابتدعت لنفسها طريقا بعيدا عن مفهوم "القصيدة" بكل إيحاءاته وحنينه، وهذا في قوله:«الشعر وكفى. هذا المُتَّسع الذي فيه يمكن أن تصبح القصيدة مجرَّد إمكان ضمن فائض من الإمكانات التي يستثمر فيها الشَّاعر كل معارفه ويتقاطع فيها مع كل اللغات والإيقاعات ، ويُخْرجُ بالتَّالي مُتخيله من أسر القصيدة ،كما نظَّر لها بعض الشاعريين العرب وكما تُحدِّد شطريتها معاجم العرب ، والبرنامج النظري للقصيدة »27 .

إنّ التحرر من سلطة " القصيدة " والانطلاق المندفع في أرض الشعر سيضمن للممارسة الإبداعية توحدها العميق بهاجس "التجريب" الذي سيسيِّر تفاصيل عملية اختراقها للمناطق البكر في هذه الأرض، كما سيضمن لها سيرورة الخلق والابتكار الدائمين لأنّ الحرية هنا تحمل معنى التيه الذي يعطي انطباعا بالضياع ويؤدي إليه أيضا؛ والضياع بهذا المعنى هو البدء ولحظة الهجوم الأولى على الأراضي المجهولة التي لا أثر فيها لعابر، كما أنّ هذه البدئية هي معادل تلك القدرات التي يتَّصِفُ بها الفرد الذي لم يُصِبْهُ الفساد28 ، والذي فُطِر على ممارسة التجريب (Expérimentation) في علاقته مع عالمه الخارجي وأشيائه.

وعليه تصبح " القصيدة " واحدة من جملة إمكانات عديدة عرف الشعر بعضها ولا يزال في رحلة بحث واكتشاف لبعضها الآخر ، ولعلّ هذا ما أكده "بوسريف " في قوله: « في الشعر، هكذا جمعا وكثرة يتبدى ذلك التنوُّع الذي عمل التصوُّر البياني على إلغائه وحجبه مقابل القصيدة التي كانت شكلا ومقترحا، ولم تكن كل الشعر . القصيدة مفرد ليس الشعر جمعها»29 ، ولهذا لا يمكن اعتبارها معادلا موضوعيا له بأي حال من الأحوال؛ سواء ألبست الوزن سببا لتبرير شعريتها أواتخذت من النثر سببا لتبرير انتسابها لحداثة جديدة أولحداثة تأتي من المستقبل 30، وهذا راجع لطبيعة الشعر التي ترفض المنجز المنتهي وتدفعه دوما إلى تغيير مواقعه فلا يطمئنُّ لشكل أو لمفهوم محدَّد لأنَّه مراوغ، عات، وعاصف وهذا هو وضعُه31 .

يلاحظ الباحث / القارئ المتأمل في هذا الطرح أنّ الثنائية الجدلية (القصيدة/ ما بعد القصيدة) لا تلخص تحولات الممارسة الشعرية العربية فحسب، بل تلخص أيضا تحوُّلا في المفاهيم النظرية المواكبة له؛ حيث تبرز إلى السطح جملة من الثنائيات الجدلية المنشطرة عنها والمجسِّدة لهذا التحوُّل الشامل، وفي مقدمتها جدلية (الشفاهي / الكتابي) أو(المسموع/البصري) ؛ ذلك أنّ «المفاهيم التي بنيت عليها القصيدة أو بها تسمّت ، بما فيها مفهوم القصيدة ذاته، كلها تعود إلى نظام واحد . وفي مفهوم القصيدة ما يشير إلى شكل الخطاب ، أي إلى وضعه الشفاهي ، عندما كانت القصيدة تلقى وتنشد»32 ، وهذا الخطاب «يشي بآليات اشتغاله . يشير إلى أوضاعه ويحدِّدها من خلال مفهوماته ذاتها . ما يلقى وليس ما يكتب ، لأنّ الكتابة، حتى في حال وجودها كانت تمثيلا لوعي شفاهي، فهي لم تكن تعي الكتابة إلا كرسم؛ كما يعتمل في اللسان . للصَّوت فقط أي أنّ الكتابة لم تكن تمثل وجودا مستقلا وهو ما كان ينسجم مع التصوُّر التقليدي الذي يلح على أهمية الحضور، أي الصوت وهامشيَّة الغياب، أي الكتابة، لأنّ حضور المتكلم وراء صوته يضمن التحكم بالمعنى والدلالة من غير التشويه أوالتحريف الذي كاد يرتبط جوهريا بالكتابة وآلياتها» 33.

لكن الممارسة الشعرية المعاصرة استطاعت أن تجسِّد التحوُّل الذي أولى الأهمية الكبرى للكتابة بما تحمله من دلالات التجسيد المادي للخطاب الشعري والتركيز الكبير على بعده البصري.

وهذا يعني أنّ مفهوم "الكتابة" تعميق لهاجس التجريب الذي يمنح الشعر قدرة كبيرة ينفتح بها على أنواع أدبية أخرى تُكسبه خصائص وجماليات مختلفة تخرجه عن جنسه وطبيعته حيث تتعدد الأصوات في الكتابة وتتقاطع «ويتحول السرد إلى أحد إمكانات تفجير اللغة أي جعلها قابلة لاستيعاب أفق الرؤية بانتقالها من السياق الشعري إلى السياقات خطابية أخرى أوما نسميِّه بالتعتيم الأجناسي» 34 لأنّ الكتابة لم تعد تجسيدا بصريا فحسب، بل هي « نصيَّة يتحول فيها الشعري من مجرد نظم، أواستعمالات لغوية، بها يتحدد انتساب الكلام إلى الشعر أو"القصيدة" إلى استعمال اللغة كأفق، وإلى توظيف لكل أشكال المعرفة وانتساباتها، حيث النص يصير

مفتوحا ، بالمعنى الذي يجعل الانفتاح مفهوما أكثر إجرائية»35 ولعل هذا ما اصطلحت بعض تنظيرات شعراء الحداثة على تسميته بـ "لاحقية الشكل "36؛ حيث تحرر الشعر من الاتجاه الخطيِّ الذي لازمه طويلا وأصبح يسير في اتجاهات شتى «أي أنَّه لم يعد ممتدا كما لو أنَّه يسير صوب حتفه ونهايته فهو يترك للجسد أن يختار شكل امتداده ، حيث تصير الدوائر والارتكَاسَات و حتى حالات التَّوقف أو البياض هي ما يعطي النَّص بُعْد الجسد في لا نهائيته»37.

ولعل الجدير بالذكر في هذا السياق أنَّ الباحث / القارئ لتنظيرات "صلاح بوسريف " حول مفهوم "الكتابة " سيلامس، سعيا حثيثا إلى التميُّز عمَّا جاء في بيانات غيره من الشعراء/المنظرين للحداثة الشعرية وبيانات بعض الحركات الطليعية، مع وجود استثناء بسيط سجَّله "بوسريف" في قوله :« لعل في البيان الشعري العراقي (1969)، الذي تمَّ نسيانه أوطيُّه في ما أتى من بيانات لاحقة ما يشي بالذهاب إلى تخوم الكتابة، أو إلى ما سمَّاه البيان ذاته بـ "اللاقصيدة" التي ستكون في هذا المقترح " مضادة للقصيدة ذات الجوهر الثابت" وهو المأزق الذي لم تستطع باقي البيانات "تجاوزه " أو "تخطيه "، لأنَّ القصيدة ظلت كمفهوم حاضرة بكل ما يستدعيه من إيحاءات لها صلة بالوعي الشفاهي »38؛ ولعل في هذا تلميحا إلى بيانات كل من أدونيس ومحمد بنيس وغيرهما.

والحقيقة نقول أن حماس "بوسريف" الشديد إلى تجاوز ما اعتبره نقصا في البيانات التنظيرية السابقة قد أوقعه في تناقض كبير؛ حيث نسجِّل له وجهة نظر مختلفة أكد من خلالها أنَّ في الشعر العربي المعاصر ما اصطلح على تسميته بمرحلة " القصيدة "« وهي المرحلة التي بدأت نماذجها مع السَّياب واستمرت إلى السبعينيات (وما تزال بعض نماذجها قائمة إلى اليوم لدى بعض شعراء هذين الجيلين) وهي المرحلة التي ظلَّت فيها الذاكرة تعبث بالنص وتفرض عليه إكراهاتها باعتباره استرجاعا لقوانين قائمة، لها أصل، قد يتوارى ويتخفَّى، لكنه موجود وقائم»39.

وهي المرحلة ذاتها التي اصطلح على تسميتها - في موضع آخر- بـ : " حداثة القصيدة" وتشمل "قصيدة التفعيلة " أو"الشعر الحر "؛ حيث يقول :« في ما سمي

بـ" الشعر الحر" أوما نقترح تسميته هنا بـ: "حداثة القصيدة " باعتبارها إحدى مراحل الخروج بالشعر من هيمنة "النموذج" أو"الأصل" بدأت بعض الأنْويَة الصلبة في القصيدة تتحلل، أو تلين بالأحرى»40، فهو يعتبرها مرحلة انتقالية لم يستطع الشعر فيها التحرر من الوعي الشفاهي وسلطة " القصيدة " وإن كان في «خلخلة نظام التوازي ما يشير إلى بداية التفكير في النظر إلى الشعر، من غير زاوية "النموذج" و"الأصل ". رغم أنّ حداثة القصيدة بدورها، لم تكن ثورة جذرية على الأصل بل كانت كما يسميها أحد شعراء البيان العراقي، نوعا من "المساومة" لأنّها ظلت تراوح القصيدة»41.

كما تشمل هذه المرحلة أيضا ما أسماه مرحلة " الكتابة" (L'écriture) أو النص المركب «الذي اختار النِّسيان كاختراق لعوائق الذاكرة وموانعها »42؛ وفي هذا خلط كبير وتناقض تجاوزتهما البيانات السابقة – والأدونيسية منها تحديدا - التي أقرّت بأنّ الكتابة مرحلة جديدة في مسار تطور الممارسة الشعرية العربية المعاصرة .

يقف الباحث / القارئ وهو يتأمل التناقض الكبير الذي وقع فيه " بوسريف " - بين رفضه "للقصيدة " باعتبارها تسمية تغطي الممارسة الشعرية المعاصرة، وتكفل انفتاحها الدائم على التجريب واقتراح تسمية جديدة تستمد وهجها وانطلاقها من الشعر ومن فعل الكتابة ذاته ، وبين تأكيده على أن الشعر المعاصر لم يخرج عن مرحلة "القصيدة" التي تشمل ما اصطلح عليه بـ: "حداثة القصيدة " كما تشمل "الكتابة" أيضا - على عمق الإشكال الذي يعانيه المنجز الشعري التجريبي العربي المعاصر جراء الاختلاف في التسميِّة والفوضى في تبني المصطلحات والاضطراب في تحديد أبعاد تداولها أيضا.

وإضافة إلى ذلك فإنّ تأمل تلك الممارسات النصيِّة التي أعلنت اختراقها لكل السنن الشعرية وخروجها عن كل الأنماط، القديم منها والحديث، يضع الباحث / القارئ أمام سؤال الكتابة الجديدة باعتباره ضرورة ملحة فرضت نفسها على التنظير النقدي وعلى الدراسات النقدية في الآن ذاته؛ حيث إنّ تلك الخصائص التي اكتسبها النص الشعري - مع تخطي الممارسة الشعرية حدود "القصيدة" إلى " ما بعدها "- تلزمه بتغيير أدوات مقاربته له ووسائل

تلقيه؛ لأنّ هذا النص الشعري الجديد ؛ نص بصري ألغى كل الوسائط الشفاهية - بما كانت تحدثه في ذهن المتلقي/المستمع من استجابة آنية - وأبطل مفعولها، وعليه فإنّ الوعي بهذا الشرط المعرفي في التعامل مع الشعر هو « أحد الشروط الضرورية لفهم ما أصبح يعتمل [فيه] من تحولات عصفت بكل ما كان يشدُّ الشعر للقصيدة.أي، لما هو شفاهي، ودفعت بالتالي، إلى وضع المكتوب L'écrit في مواجهة مصيره»43.

وأمام هذا النص المتلون بألوان الطيف السبعة طرحت على الباحث /القارئ أسئلة قراءته ؛ حيث برزت إلى السطح إشكالية تلقيه وآليات مقاربته الكفيلة بإظهار جمالياته ومن ثمة فتح مغاليقه وكشف غموضه؛ فهل لهذا الشعر التجريبي قارئ خاص يستكشف وجوه جدته ويقف على خصائص تجريبيته؟.

2- إشكالية قراءة المنجز الشعري التجريبي العربي المعاصر:

قبل التسرع بالإجابة عن السؤال السابق لا بد أن نقرّ بداية أنّ تحوُّلا عميقا قد مسّ النص الشعري المعاصر وطبعه بطابع الانفتاح الدائم على المختلف وغير المألوف؛ حيث لم يعد معنى جاهزا كاملا أوخطابا منطقيا، بل أصبح يمثل«بنية حداثية بما هي بنية متعددة من العلاقات المتواصلة باطنيا في مناخ إيقاعي معقد،

وأصبح نصا باحثا عن إيقاع اللغة بنواميس خاصة وتمتزج فيه إيقاعات الذات بإيقاعات واقع متحرك ومتغيّر وأيضا أصبحت الدلالة احتمالات وأبعادا وللرمز فيه حضور يستجلي غيابا، مما جعل النص في ذاته يمثل بنية رمزية لا تفصح ولا تخبر عن باطنها بسهولة ويسر إلاّ بمراودة دخول عالم التجربة الشعرية وإزاحة طبقاته المتداخلة»44.

هذا التحوُّل الشامل مصدره " الحداثة الشعرية " بتنظيرات شعرائها وممارساتهم النصيَّة الضاربة عمقا في أرض التجريب؛ وهنا نشير إلى أن الحداثة قد غيَّرت النص لأنها استطاعت تغيير الشاعر من الداخل وتحطيم كل ما يحمل دلالات الثبات والمطلق لديه فيما يخص الكتابة واللغة ومفهوم الشعر فكانت سببا في إنتاج شعرية جديدة تعدَّدت مجالات اشتغالها فلم

تكتف بتحليل النص ومقاربته بل التفتت أيضا إلى عناصر أخرى مرتبطة به وعلى رأسها القراءة 45 .

وفي هذا السياق لابد أن نؤكد أنّ نصا بهذه الخصوصية والتميُّز ، وبهذا الانفتاح الدائم على الجديد يحمل معه أسئلة قراءته ، الأمر الذي حوّل فعل القراءة (L'acte de Lecture) في الوعي النقدي الحداثي إلى فاعل في العملية الإبداعية يتساوى مع فعل الكتابة ،و هو ما جعل المقاربات النقدية تتجه إليه متلمسة التفاعل (Interaction) الحاصل بينهما وبين النص المقروء والآثار المنعكسة على القارئ من خلال فاعلية النص وتأثيره ، وأيضا الآثار المسقطة على النص من قبل القارئ المنفتح عليه بقابلية معينة وبذاكرة تختزن ثقافة وخلفيات لغوية ومعرفية 46 .

فكان الرهان كبيرا على القارئ الذي يتلقى هذا النص، والذي ألقيت على كاهله مهمة إعادة إنتاجه؛ ولعل هذا ما جسدته مقولات " جمالية التلقي " ، التي اعتبرت القارئ مشروعا راهنت عليه بوصفه الفاعل الذي سيعطي للنص حضوره المادي الملموس فعلا ، فهو بنية ذهنية لا تغدو ملموسة ومحققة إلا من خلال متلقيها؛ إذ لا وجود للنص إلا«بفعل الوعي الذي يتلقاه» على حد تعبير "إيزر" (Iser) 47 .

وعليه يمكننا القول إن مغامرة التجريب التي دخل الشاعر العربي المعاصر في اختبار عناصرها الجمالية، والتي تحقق للعمل الشعري البنية الكلية المتطورة عبر مسارات التجربة الشعرية، وخبرة الشاعر اللغوية والخيالية والفكرية، إضافة إلى ممارسته الإبداعية في مجال الشعر كل هذا أتاح له إمكانية ركوب مغامرة الإبداع والتجديد والتدفق الشعري، وهو ما جعل من القصيدة المعاصرة تجربة تنمو وتتطور خلال آليات التلقي ولم تعد حدثا مفاجئا أومؤقتا، يبدأ وينتهي فجأة 48.

ولعل في هذا ما يدفعنا إلى القول أيضا إنّ النص الشعري التجريبي يتطلب قارئا نخبويا مقتدرا، متجردا من كل الرؤى والأحكام المسبقة، غايته هي تأمل هذا النص بالنفاذ إلى قلاعه واختراق أسواره وهتك المستور فيه، يدفعه إلى ذلك خصوصيّة هذا النص وقابليته للتجدد مع كل قراءة، حيث يركز جلّ اهتمامه عليه، فيتوحد به متوغلا في عمقه الجمالي حتى يتحقق

الاستغراق الذي يمنح هذا النص قدرة الاستحواذ على قارئه 49؛ لأنّ القراءة التأملية تبنى على تركيز الانتباه على النص لذاته وعلى عناصره الجمالية - على ما تشكله بعض العبارات أوالكلمات بالنسبة لنا وصورها ودلالاتها، وإدراك الشحنة الانفعالية فيها وعلى النغم المنبعث من تشكُّلها الصوتي والخطي، على فراغاتها وبياضها- وصولا إلى تأمل شامل لهذا النص بعيدا عن الاهتمامات العملية السطحية المباشرة50 .

وفي هذا السياق أكد " عبد القادر عبو " أنّ الموقف التأملي للشعر، الذي يحقق المتعة الجمالية يمر بعمليتين مختلفتين:«الأولى :استجابة داخلية عفوية، يخضع خلالها المتلقي في بادئ الأمر بشكل سلبي لتأثير العمل الفني، وبعدها يتحقق التعاطف والتناغم مع هذا العمل حتى يشدّه إليه ويثير انتباهه وحاسته التذوقية .

أما الثانية : فهي المجهود الواعي الذي يقوم به المتلقي المتمثل في النشاط النقدي بواسطة التفكير والتحليل والمقارنة للوصول إلى حكم جمالي وإلى قراءة متفردة و مستقلة عن القراءة السابقة»51.

هذا الطرح إذ يرسم خطوات المقاربة الإجرائية للنص الشعري التجريبي يكشف عمق الإشكالية الملازمة لهذا النص ، فهو خطاب متمرد على طرائق التحليل التقليدية ؛ الأمر الذي يلزم القارئ له بتجديد أدواته على الدوام وإعداد ما استطاع من مرجعيه معرفية تكفل له القيام بعملية تلقيه ؛ ولعل هذا ما حدّ من مقروئية هذا النص وجماهيريته، فهو نص النخبة بامتياز.

ولعل ما يمكن الركون إليه في هذه المسألة تحديدا هو الإقرار بأنّ صعوبة تلقي النص الشعري التجريبي واستعصائه على القارئ العادي ميزة تزيد من قيمته الجمالية ، وتجعله يشعُّ بالإغراء أو الإثارة التي تحفز القارئ52 الذي يمارس فعل القراءة ، ثم يتجاوزه إلى بناء دلالات موازية للنص الأصلي تتحقق بأشكال مختلفة فتصبح إنتاجا آخر يكوّن ما يمكن أن تسميته بالنص الموازي 53.

اصطلح " إدريس بلمليح " على تسمية هذا القارئ بـ " القارئ التجريدي" ، وقد حدد ماهيته بقوله:« إنّ النص الإبداعي ناتج عن تواصل تفاعلي بين المبدع والمتلقي . ذلك أنّ المبدع يستحضر في غياب السياق الفعلي للتواصل –

مخاطبا غائما وغير واضح المعالم ليخلق سياقا متخيلا تتم عبره عملية التواصل الفني ، وتنبثق بوساطته عوامل التفاعل بين المبدع والقارئ . ومن هنا يكتسي المتلقي طبيعة تحققيَّة داخل النص ، وأخرى تجريدية » 54 ممتدة عبر الزمن تلخصها «مختلف أجهزة القراءة التي تتوالى من خلال عملية تداول النص وشيوعه بما يكفل له كونه أثرا خالدا يستقطب كتابة موازية له ما تفتأ تسلط عليه الضوء المتجدد »55 .

إضافة إلى كل ذلك فإنَّ في الطاقة الجمالية التي يشتمل عليها النص الشعري التجريبي ما يمنحه قابلية القراءة المتعددة عبر مراحل زمنية متباعدة، بل إنَّها تمنحه هذه القابلية في إطار المرحلة الواحدة أيضا، وهو ما يضمن تجدد إغرائه واستمرارية سحره ووهجه.

هوامش الدراسة:

1 - ينظر : صلاح بوسريف : الكتابي و الشفاهي في الشعر العربي المعاصر ، دار الحرف للنشر و التوزيع ، القنيطرة ، المغرب ، 2007م ص 13 .

2 - ينظر : أبو علي الحسن بن رشيق القيرواني : العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده ، ج1 ، تح: محمد محي الدين عبد الحميد ، دار الجيل بيروت لبنان ، ط5 ، 1984م .

3 - المرجع نفسه ، ج1 ، ص ص 188- 189 .

4 - ورد في : جودت فخر الدين : شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري ، منشورات دار الآداب ، بيروت ط1 ، تشرين الثاني (نوفمبر) 1984م ، ص ص 25- 27 .

5 - ينظر : المرجع نفسه ، ص ص 25- 26 .

6 - ابن رشيق : المرجع السابق ، ص 189 .

7 - ابن خلدون : المقدمة ، دار الكتاب اللبناني ، بيروت ، 1982م ، ص 1098 .

8 - ورد في : جودت فخر الدين : المرجع السابق ، ص ص 26-27 .

9 - طاهر مسعد الجلوب : بناء القصيدة الحديثة في أعمال عبد العزيز المقالح ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت ، لبنان، ط1، 1428 هـ ، 2007م ، ص 39 .

10 - صلاح بوسريف : مضايق الكتابة – مقدمات ما بعد القصيدة ، دار الثقافة، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 2002م ص 05.

11 - صلاح بوسريف : الكتابي و الشفاهي في الشعر العربي المعاصر ، دار الحرف للنشر والتوزيع ، القنطرة، المغرب،2007م ، ص 07.

12 - أدونيس : زمن الشعر،دار العودة ، بيروت ، ط3، 1983م، ص 39 .

13 - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

14 - ينظر : أدونيس : مقدمة للشعر العربي، دار العودة،بيروت، ط3، 1979م، ص 11 ، و ينظر أيضا : أدونيس : تأسيس كتابة جديدة -3 ، مجلة مواقف (للحرية والإبداع والتغيير) بيروت ، لبنان، ع17-18، أيلول – كانون الأول 1971م ، ص 06 .

15 - يوسف ناوري : الشعر الحديث في المغرب العربي ، ج2 ، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب ، ط1 ، 2006م ،ص 91 .
16 - المرجع نفسه، الصفحة نفسها .
17 - المرجع نفسه ، ص 91 -92 .
18 - ينظر : أدونيس : الثابت و المتحول ،بحث في الإبداع و الاتباع عند العرب ، ج3 ، صدمة الحداثة ، دار العودة ، بيروت ،ط4، 1983م ص309.
19 - ينظر : المرجع نفسه ، ص ص 312- 315 .
20 - المرجع نفسه ، ص 313 .
21 - للتوسع ينظر : صلاح بوسريف:- رهانات الحداثة – أفق لأشكال محتملة ، دار الثقافة ، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1996م ، ص ص 62- 64 .
- المغايرة و الاختلاف في الشعر المغربي المعاصر ،دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب ط1، 1998م ، ص 107 ، ص ص 118-119 .
- مضايق الكتابة – مقدمات لما بعد القصيدة ، ص ص 05-08 .
- الكتابي و الشفاهي في الشعر العربي المعاصر ، ص ص 07-26 .
- فخاخ المعنى – قراءات في الشعر المغربي المعاصر ، دار الثقافة ، الدار البيضاء المغرب ، ط1، 2000م ، ص ص 16 – 22 .
22 _ صلاح بوسريف : رهانات الحداثة ، ص 62 .
23 - صلاح بوسريف : المغايرة و الاختلاف في الشعر المغربي المعاصر ، ص 107.
24 - صلاح بوسريف: المرجع السابق ، ص 62 .
25- ينظر : المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .
26 - ينظر : المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .
27 - المرجع نفسه ، ص 64 .
28 - صلاح بوسريف: المغايرة والاختلاف في الشعر المغربي المعاصر، ص 119 .
29 - صلاح بوسريف : الكتابي والشفاهي في الشعر العربي المعاصر ، ص 12-13 .
30 - ينظر :صلاح بوسريف : مضايق الكتابة – مقدمات لما بعد القصيدة ، ص 07 .
31 - ينظر : المرجع نفسه ، ص 08 .
32 - المرجع نفسه ، ص 09.
33 - المرجع نفسه ، ص ص 09-10 .
34 - المرجع نفسه ، ص 18 .
35 - المرجع نفسه ، ص 17 .
36 - للتوسع ينظر :أدونيس : مقدمة الشعر العربي ، ص 97 ، وينظر أيضا : أدونيس : بيان الحداثة ، مجلة مواقف ع36، شتاء 1980م ، ص 152 . وأيضا ينظر :أدونيس : تأسيس كتابة جديدة -3 ، مجلة مواقف ، ص ص 07-08 .
37 - صلاح بوسريف :فخاخ المعنى – قراءات في الشعر المغربي المعاصر ، ص ص 19-20 .
38 - صلاح بوسريف : الكتابي والشفاهي في الشعر العربي المعاصر ، ص ص 11 - 12.
39 - صلاح بوسريف : مضايق الكتابة – مقدمات لما بعد القصيدة ، ص 13 .
40 - المرجع نفسه ، ص 15 .
41 - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .
42 - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .

43 - المرجع نفسه ، ص 26 .
44 - عبد القادر عبو : فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة ، بث في آليات تلقي الشعر التراثي، إتحاد الكتاب العرب، دمشق ط1 ،2007م ، ص 25 .
45 - ينظر : المرجع نفسه ، ص 24 .
46 - ينظر : المرجع نفسه ، ص 20 .
47 - ينظر : المرجع نفسه ، ص 23 .
48 - ينظر : عبد القادر عبو : المرجع السابق، ص 121 .
49- ينظر : المرجع نفسه ، ص 114 .
50 - ينظر : المرجع نفسه ، ص 120 .
51 - المرجع نفسه ، ص 121 .
52 - اجتهدت النظرية المعاصرة اجتهادا خصبا في إطار محاولة تحديد هذه الذات القارئة ؛ حيث طرحت أربعة أنواع من القراء يتميز كل منهم بسماته الخاصة و بفعل متخالف مع غيره ، هي : أ- القارئ النموذجي : وهو مفهوم استخدمه ميكاييل ريفاتير (Riffter) ليحدد في ضوئه مظاهر القراءة الأسلوبية التي تقتضي الشخص المتمرس إلى أبعد حد ممكن بنظام لغة الشعر وبأنواع الاختلاف بين هذه اللغة وبين اللغة اليومية .
ب- القارئ الخبير : ويتلخص فعله في أنه يسعى باستمرار إلى إخصاب مضامين النصوص ، وتوسيع دائرة المعلومات التي تنطوي عليها ، هادفا إلى اعتبار النص وثيقة للأفكار و الأحاسيس التي تنقلها اللغة ، وتمرها عبر مسالكها الوعرة ومساربها الضيقة .
ج- القارئ المقصود : وهو الذات الجماعية التي عاشت الأوضاع التاريخية للمبدع ، فتوجه إليها النص حين ظهوره المبدئي ، ثم الذات القادرة على أن تعيد بناء تصورات المقصد المباشر لهذا النص ، في إطار نوع من التكامل بينها وبين المقصد ، أي أنّها استمرار له وتقص جديد لفعله .
د – القارئ الضمني : هو آخر ما توصل إليه الباحثون المعاصرون في مجال القراءة ، وقد كان أمبرتو إيكو (Umberto Eco) أول من حدد هوية هذا القارئ وسماته ؛ فهو عنده « المقصد الذي يوصله نشاطه التعاون إلى أن يستخرج من النص ما لا يقوله النص، و إنّما فترضه ويعدنا به ينطوي عليه أو يتضمنه وكذا إلى ملء الفضاءات الفارغة، وربط ما يوجد في النص بغيره مما يتناص معه، حيث يتولد من هذا التناص ويذوب فيه » ، وهذه المؤشرات هي التي ستساعد في تحديد "القارئ التجريدي"، حيث يضاف إليها عملية رصد الإنتاج الذي جاء نتيجة تداول النص على أساس أن هذا الإنتاج تحقق مادي ومحسوس للمظاهر التجريدية .
للتوسع ينظر : إدريس بلمليح : القراءة التفاعلية – دراسات لنصوص شعرية حديثة ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ط1 ، 2000م، ص ص 07-08 .
53 - ينظر : المرجع نفسه ، ص 09 .
54 - المرجع نفسه ، ص 10 .
55 - المرجع نفسه ، الصفحة نفسها .