الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عبد الرحمان ميرة بجاية

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

فعل القراءة في رواية سيدة المقام لواسيني الأعرج

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر في الأدب العربي الحديث والمعاصر

إعداد الطالبتان:

. كاودون سامية

. خرباش حفيظة

تحت إشراف الأستاذة

بلخامسة كريمة

السنة الجامعية 2017 . 2018

شكر وعرفان

الحمد لله ربي العلامين والصلاة والسلام على خير الله محمد رسول الله صلى الله عليه وسلم، وعلى آله وصحبه أجمعين أحمد الله تعالى وأشكره على توفيقنا وسدادنا ومنحنا الإرادة للقيام بهذا العمل المتواضع.

أما بعد نتقدم بشكرنا للأستاذة المشرفة كريمة بلخامسة تقديرا منا وعرفانا على ما أفادتنا في بحثنا هذا من توجيهات ونصائح وتشجيعات طول مدة إنجاز هذا البحث.

إلى كل من ساعدنا ولو بكلمة طيبة، وإلى كل من كان معنا ولو بدعاء.

إهداء

أهدي ثمرة جهدي المتواضع إلى جوهرة الدفئ والحنان التي واستني في الألم وزودتني بالأمل وبدعواتها التي ترافقني في حياتي. أمي العزيزة الغالية حكيمة.

إليك يا أكبر عون لي في هذا الوجود، الذي أحمل اسمه بكل فخر واعتزاز، إلى من تحمل العناء من أجل أن يراني أصل إلى هذه الدرجات. أبي العزيز والغالي حكيم.

إلى أعز وأروع إخوة، أخواتي هانة، أمال وإلى أمورتي الصغيرة مريم، وكنزة وزوجها بوزيد وابنها الصغير أيوب، وإلى أخي الوحيد حبيب.

إلى رفيق دربي الذي ساهم معي وسخر لي يد المساعدة، فكان لي السند خلال مشواري الجامعي خطيبي الغالي زكرياء، وإلى كل عائلته. حفيظة.

إهداء

إلى من سهر على ساعد الجد ليرسم لي طريقا نحو المجد، إلى من أعطاني درسا في الحياة وعلمني أن أعتمد على الذات أبي الغالي بوعلام.

إلى من شرفها الله بالذكر في محكم تنزيله وجعل الجنة تحت قدميها، نور الدنيا أمي سعيدة.

إلى من تنحني لهم أناملي قدرا، ويعجز عنهم قلمي ذكرا، أختاي ملاك وأمينة، وإلى زوجها سمير وابنها الصغير آدم.

إلى من يتحلى بالوفاء والعطاء، إلى شريك حياتي، الذي كان لي نعم الرفيق، خطيبي حليم، وإلى كل عائلته.

سامية.

مقدمة

مقدمة:

إن قراءة النصوص الأدبية هي إعادة تأويلها وفق منعطفات تاريخية أو آنية، وذلك من خلال التفاعل بين الخصائص الداخلية والخصائص الخارجية، التي تكمن في تحولات سياقية تعمل على إنتاج العمل الأدبي، لذلك عرف الأدب في مسيرته ظهور عدة مناهج نقدية امتثلت لتلك المنعطفات على أساس أن العملية الإبداعية هي عملية معقدة لم يوضع لها تفسير نهائي، فعلى الرغم من اختلاف اتجاهاتها إلى أنها حاولت مقاربة النص مقاربة موضوعية والكشف عن مواطن الجمال وكيفية تشكله. فكانت المناهج السياقية تصب جل اهتمامها على العوامل الخارجية، فرفعت من مكانة المبدع وجعلته عنصرا فعالا في فهم العمل الأدبي، وعلى سبيل المثال نذكر المنهج الاجتماعي، والتاريخي، والنفسي. وجاءت المناهج النسقية واهتمت بالنص بحد ذاته، بوصفه بنية لغوية لا علاقة له بما هو خارج النص (البنيوية).

إن هذه المناهج أهملت دور المتلقي في استقبال النصوص الأدبية، إلى أن ظهرت نظرية التلقي التي عملت على القضاء على حيادية النص وأعادت الاعتبار للقارئ نظرا لدوره في تحقق النص وبناء معناه، وعلى هذا الأساس استطاع المتلقي أن يأخذ مكانة في الدراسات النقدية الحديثة، بعد أن كان عنصرا مهملا في الدراسات السابقة، فهو يساهم في إبداع العمل الأدبي، بحيث يضيف خبراته وثقافته على النص، وبذلك يتخطى البنية اللغوية المغلقة إلى فضاء القراءة والتأويل، وعليه يكون العمل الأدبي في ضوء نظرية التلقي نتاج العلاقة التفاعلية بين النص والقارئ.

لم تقف نظرية التلقي ضد أي منهج من المناهج، وإنّما جاءت لتعيد للقارئ مكانته بعد أن أهملته في الدراسات النقدية الحديثة، وأن تخلصه من سلطة المؤلف.

لقد نشأت نظرية التلقي في ألمانيا ضمن ما يعرف بمدرسة "كونستانس" على يد أساتذة في مجال الأدب والنقد، وعلى رأسهم "هانس روبرت ياوس" و "فولفغانغ أيزر"، وتجد الإشارة

هنا إلى أن هذه النظرية لم تنشأ بمعزل عن المناهج والحقول المعرفية التي سبقتها، ولكنها استفادت بشكل كبير من الشكلانية والماركسية الروسية، وكذلك البنيوية، وغيرها، وكان أهم ما ارتكزت عليه هذه النظرية أن أهم مفاهيمها استمدتها من الفلسفة الظاهراتية، خاصة من أعلامها "هوسرل" و "انجاردن"، وأبرز هذه المفاهيم مفهوم التعالي، الذي يعني به أن فهم الظاهرة خاضع للطاقة الذاتية أو الشعور الفردي، ومفهوم القصدية (الشعور القصدي الآني) الذي يقصد به أن المعنى يتشكل من خلال الفهم الذاتي الفردي للشعور القصدي إزاء العمل الأدبي. ومن الهيرمنوطيقا خاصة تأثرها بالفيلسوف "جورج غادامير"، وذلك من خلال إعادة الاعتبار للتاريخ في التأويل والفهم وإنتاج المعنى.

انطلاقا من العلاقة بين النص والقارئ، التي هي علاقة تجمع العمليات النفسية والذهنية التي يشترك فيها قراء الأدب على اختلاف ثقافتهم وعصورهم، ونظرية التلقي تقوم بتفسير تلك العمليات وتضع قواعد ومفاهيم تساعد على فهم عمليات الاستقبال والاستجابة من أجل إدراك المعنى من خلال فعل القراءة. هذا ما دفعنا إلى محاولة البحث في هذه النظرية لمعرفة المفاهيم الإجرائية والأبعاد المرجعية والتاريخية التي انبنت عليها . ومن المعروف أن الإشكالية الأساسية التي تطرحها هي العلاقة بين النص والمتلقي، فما شكل تلك العلاقة؟ انطلاقا من هذه الإشكالية تبلورت في أذهاننا عدة أسئلة منها: ما مفهوم التلقي والتأويل؟ وما هي مرجعياتها الفلسفية والنقدية؟ وما هي أسس ومرتكزات كل من "أيزر" و"ياوس"؟ ما مدى استجابة القارئ لهذه المرتكزات؟ وكيفية تطبيقها على نص رواية؟ وكيف يتمظهر القارئ فيها و ما هي الآليات التي وظّفها الكاتب لضمان فعل التواصل والمقروئية لنصه؟.

إن مدرسة "كونستانس" شكلت منعرجا حاسما في دراسة النصوص الأدبية، لكن لا يجب إنكار تلك الفلسفات والتيارات النقدية التي استقت منها العديد من المفاهيم، ولصعوبة البحث في جميع أعمال هذه المدرسة، ركزنا على رائد واحد من رواد نظرية التلقي الذي هو

"فولفغانغ أيزر" الذي شكلت أسسه دافعا لنا لدراسة هذه النظرية، لكن هذا التركيز لم يمنع من الاهتمام والاطلاع على ما جاء به روبرت "ياوس".

ومن بين الأهداف التي سعى إليها "أيزر" هو الخروج من فلسفة الذات والاهتمام بالآخر. ومنه فقد رأينا أنه أقام توصلا بين بنية النص ووعي المتلقي.

وعلى هذا الأساس قسمنا بحثنا إلى فصلين، فرأينا أن يكون الفصل الأول نظري عنوانه "المفاهيم الإجرائية لنظرية التلقي" والذي تضمن ثلاثة مباحث أولهما تبيانا للخلفيات الفلسفية (الظاهراتية، التأويلية)، والنقدية (البنيوية، الشكلانية الماركسية) التي استقت منها نظرية التلقي أهم أسسها. أما المبحث الثاني فقد ركزنا على أطروحات "أيزر" التي ذكرها في كتابه "فعل القراءة" المترجم ضمن ترجمتين، أحدهما مصرية والأخرى مغربية، فوقع اختيارنا على هذه الأخيرة، وذلك لسهولتها مقارنة بالترجمة الأولى، رغم أن مترجمها ترجم فصلين فقط من كتاب "فعل القراءة".

كما حاولنا في هذا المبحث توضيح البعد التاريخي "لياوس"، فقد عالج النص من خلال تتبع تلقيه في مراحل تاريخية مختلفة، أو ما يعرف عنده بتاريخ الأدب. أما في المبحث الأخير فقد تطرقنا إلى نظرية التلقي عند العرب.

أما الفصل الثاني فقد خصصناه إلى تطبيق أسس ومرتكزات "أيزر" على رواية "سيدة المقام" "لواسيني الأعرج"، وقد تضمن هذا الفصل:

مبحث أول حول القارئ الضمني ومختلف علاماته الناطقة والصامتة التي تجسدت في ثنايا النص من خلال إظهار مدى حضور القارئ وتفاعله مع أحداثه.

مبحث ثاني حول بنية الفراغات التي يتركها الكاتب عن عمد ليشرك القارئ في عملية الإبداع من خلال مختلف الأسئلة التي يطرحها.

مبحث ثالث حول وجهة نظر الجوالة، حيث يتم ذلك عن طريق السارد.

مبحث رابع عن طاقة النفي أوضحنا فيه كيف قام الكاتب بهدم البنية النصية وعمد إلى خرق المعايير الاجتماعية المألوفة لدى القارئ.

مبحث خامس عن الرصيد حولنا فيه عرض مختلف مرجعيات القارئ الاجتماعية والتاريخية، وكذلك رصد العلاقة بينهما.

وأخير المبحث السادس حول الصورة الذهنية التي عرضنا فيها صورة مريم التي تمثل صورة الوطن (الجزائر العاصمة)، وصورة القمع التي تظهر واقع مأساوي للجزائر، راح ضحيتها الأبرياء والضعفاء.

كما قمنا في بحثنا هذا بعرض مختلف النقاط والنتائج التي توصلنا إليها في الخاتمة، وقدمنا كذلك ملحقا يتضمن نبذة عن الروائي "واسيني الأعرج" ومختلف أعماله، وأعطينا ملخصا عن روايته سيّدة المقام (مراثي الجمعة الحزينة).

اعتمدنا في بحثنا هذا على مصادر ومراجع كثيرة، لكن أهمها كان كتاب فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب) لصاحبه "فولفغانغ أيزر" بترجمته المغربية من طرف "حميد الحمداني" و "الجلالي الكدية" لسهولته واحتوائه على أهم أسس "أيزر"، وكذا اعتمدنا على رواية سيدة المقام في الجزء التطبيقي. إضافة إلى عدة مراجع لها علاقة بنظرية التلقي عامة، وبأسس أيزر خاصة.

أما عن الصعوبات التي اعترضت مسار بحثنا، فتتمثل في تعدد المصطلحات بفعل الترجمات المتعددة لأعمال مدرسة كونستانس الألمانية، وكذا المدة الزمنية القصيرة المخصصة لإنجاز هذا البحث، باعتبار أن نظرية التلقي متشعبة وغنية بالمصطلحات والأعمال.

وختاما، إن كان لابد من شكر فهو لأستاذتنا الكريمة بلخامسة كريمة، التي يعود لها الفضل في إنجاز هذا البحث، فاها جزيل الشكر والامتنان على تفهمها وتوجيهها لنا، وحرصها على أن ينال هذا البحث أهدافه المرجوة.

الفصل الأول: المفاهيم الإجرائية لنظرية التلقي:

المبحث الأول: أصول نظرية التلقي

1. مفهوم التلقي

2 . المرجعية الفلسفية لنظرية التلقي

3. المرجعية النقدية لنظرية التلقي

المبحث الثاني: المفاهيم الإجرائية لنظرية التلقي

1. أيزر ونظرية التلقي

2. ياوس وجمالية التلقي

المبحث الثالث: نظرية التلقي عند العرب

المبحث 1: أصول نظرية التلقي:

1. مفهوم التلقي:

. لغة:

لقد ورد تعريف ومعنى التلقي في عدة كتب ومعاجم:

"التلقي مشتق من كلمة لقى، يلقي، لقاه، لقايا، لقيانا، فلمتلقي بمعنى المستقبل، يقال لاقى بعضهم، نستقبله، ويقال جلست تلقاه بمعنى اتجاهه ."[1]

. اصطلاحا:

التلقي هو "أن يستقبل القارئ النص الأدبي بعين الفاحص بغيت فهمه وإفهامه وتحليله على ضوء ثقافته الموروثة والحديثة، وآرائه المكتسبة الخاصة في معزل عن صاحب النص."[2] وعملية التلقي هي عملية مشاركة وجودية على الجدل بين المتلقي والنص.

"فلقا قابل، واللقاء مقابلة، ولاقى رجل أي قابله أو وجده، وتلقى تعني استقبل، ولقي كل شيء أي استقبله أو صادفه أو وجده، يتلقى العلم يتلقاه أي تعلمه وأخذه عنه، ونعني أيضا أي تناوله بالحديث، يقال تلقى هذا الموضوع بلسانه أي خاض في الحديث عنه."[3]

وقد وردت معاني التلقي في النص القرآني في عدة مواضع منه:

"قوله تعالى < وما يلقاها إلا ذو حظ عظيم.>[4]

---

[1]. المعجم الوسيط: معجم اللغة العربية، إبراهيم مصطفى أحمد أمين زيلت،محمد علي نجار حامد عبد القادر، ج1 . 2، ص 120.

[2]. معجم المصطلحات الأدبية، ترجمة محمد حمود، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2012، ص 377.

[3]. باسل خلف حمود الزبيدي، مفهوم التلقي والقراءة والتدبر في ضوء نقد نظرية التلقي، دار طيبة، ط7، ص 10 . ص 11.

[4]. سورة فصلت، الآية 35.

وقوله أيضا < إذ تلقونه بألسنتكم.>[1] فهنا تدل كلمة التلقي على أنه: يأخذ بعض عن بعض، وهي أيضا تدل على التعليم والتلقين والتوفيق."

ويتضح لنا في ضوء ما تقدم، أن الاستعمال القرآني لمادة التلقي إشارة إلى عملية التفاعل الذهني مع النص.

2. المرجعية الفلسفية لنظرية التلقي:

ظهرت نظرية التلقي أواسط الستينات على يد نقاد ألمان ضمن ما عرف بمدرسة "كونستانس" ومن أبرز روادها " هانس روبرت ياوس" و "فولفغانغ أيزر". جاءت هذه النظرية لتثور على المناهج السابقة، كما ثارت أيضا على الناهج البنيوية التي ترى أن النص مجموعة من العلامات اللغوية التي تغنين عن النظر إلى السياقات التي جاء في إطارها، ومن أهم المبادئ التي جاءت بها نظرية التلقي أنها أعادت الاهتمام بالقارئ واعتبرته محورا أساسيا في العملية الأدبية لكونه المعني الأول بالخطاب الأدبي، ولأنه الطرف المباشر مع النص وصياغة معناه، وأن النص الأدبي أثر مفتوح يحيا ويستمر في الوجود من خلال تعدد القراءات.

إن نظرية جمالية التلقي أحدثت ثورة عارمة في مجال الدراسات الأدبية والنقدية وفي تاريخ الأدب بوصفها نمط جديد في الدرس الأدبي، بحيث أن هذه النظرية لابد أن تتعرض إلى أسس فلسفية، لأن كل نظرية هي نتاج الفلسفة والفكر السائد في بيئتها. فأسس جمالية التلقي ترجع إلى فلسفتين عرفتها خاصة في ألمانيا وهما: الفلسفة الظاهراتية، والهيرمنيوطيقا.

1. الفلسفة الظاهراتية:

تتصل نظرية جمالية التلقي بالفلسفة الظاهراتية، اتصالا وثيقا حيث أن أغلب المفاهيم

التي جاءت بها هذه الفلسفة من خلال أعلامها قد تحولت إلى أسس ومفاهيم نظرية التلقي فما هي الظاهراتية ؟

[1]. سورة نور، الآية 15.

الظاهراتية هي مدرسة فلسفية أسسها "إدموند هوسرل" (Edmund Husserl) في ألمانيا في بداية القرن العشرين، ومن أهم أعلامها "ماكس شيلر" (Max chiler) و "هارتمان" (Hartman)... لقد نشأت الظاهراتية كردة فعل معاكسة لفلسفة "ديكارت" (Dscartes) التي تنطلق من الذات في التفكير الفلسفي، في حين اتخذت من التأمل في الأشياء والموجودات منطلقا لها في صياغة أفكارها الفلسفية.

يقول "أنطوان خوري": وعندما تلقف الفلاسفة الوجوديون المنهج الفنومولوجي لم يشاءوا تطبيقه دون بعض التعديل، ولا غرابة في ذلك لأن المنهج يقتفي الموضوع. وهؤلاء الفلاسفة ما سموا وجوديين إلا لأنهم جعلوا من الوجود (الإنساني) موضوع تأملاتهم."[1]

"وقد شغل التعارض بين النزعتين المذكورتين "رومان انجاردن" (Roman Ingarden) باعتباره أحد تلامذة "هوسرل" إذ استثمر أبحاث هذا الأخير في عملية تلقي الأعمال الفنية الأدبية، فذهب إلى أن العمل الأدبي لا يكتسب قيمته أو معناه إلا بواسطة فعل التحقيق الذي ينجزه المتلقي."[2]

من هنا يتضح لنا " أن فلسفة " انجاردن" جعلت من المتلقي ركنا أساسيا في إدراك العمل الأدبي. وأعطت لهذا الإدراك أساسا موضوعيا، وماديا، فالقارئ يملأ فراغات النص الموجودة فيه، لأن إدراك الظاهرة الأدبية، لا تتحقق عيانا إلا بوجوده."[3]

بحيث يقول "هيليس ميلر" (Hillis Miller): "إن فعل التأويل ممكن لأن النصوص تسمح للقارئ بدخول وعي المؤلف الذي يقول عنه "جورج بوليه" (George Poulet): "إنه مفتوح لي، يرحب بي، ويدعني أنظر داخل أعماقه ذاتها، و...يسمح لي... أن أفكر بما يفكر

---

1. أنطوان خوري، مدخل إلى الفلسفة الظاهراتية، دار التنوير، ط1، 1984، ص 35.

2. سعيد عمري، الرواية من منظور نظرية التلقي مع نموذج تحليل حول رواية أولاد حارتنا لنجيب محفوظ، منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة، كليات ظهر المهراز فاس، ط1، 1984، ص 35.

3. يراجع علي بخوش، تأثير جمالية التلقي الألمانية في النقد العربي، جامعة محمد خيضر بسكرة، د ط، 2008، ص 3.

به، وأشعر بما يشعر به. " وهذا نوع من التفكير المتمركز حول العقل لافتراضه أن معنى ما يتركز على ذات متعالية (المؤلف) ويمكن إعادة تركيزه على ذات أخرى مماثلة (القارئ)."[1]

تعد الفلسفة الظاهراتية أهم الأسس الفلسفية التي اتخذت مبادئها نظرية التلقي إلى جانب الهيرمنوطيقا... فقد تأثر كل من "أيزر" (Iser) و "ياوس" (Jauss) بمبادئ هذه الفلسفة، واعتبرت منطلقا أوليا لترسيخ مبادئ نظرية جمالية التلقي.

2. فلسفة الهيرمنوطيقا (التأويلية):

كلمة هيرمينوطيقا (Hermeneuties) هي التعبير الإنجليزي للكلمة اليونانية "هرمس" (Hermeneus) وتعني المفسر أو الشارح... تتعلق الهيرمنوطيقا إذا بالتفسير، خاصة فيما له علاقة بتفسير النصوص الدينية.

يعتبر "هانس جورج غادامير" (Hans George Gadamer) من كبار الفلاسفة التأويليين المعاصرين، بحيث كانت في نشأتها منحصرة في دائرة التأويل الفيلولوجي للنصوص الأدبية، ثم التأويل اللاهوتي للنصوص الدينية وتم فهمها في هذه المرحلة على أساس أنها نظرية المعنى الوحيد. وفي القرن التاسع عشر اتسع ميدان استعمالها ليشمل العلوم الإنسانية مع "شليماخر" (Schlemachar) و"دلتاي" (Dilthey) اللذين يرجع لهما الفضل في وضع قواعد وإجراءات جديدة تساعد المؤول لكي يتغلب على سوء فهم النصوص الفنية. ومن خلال هذه المرحلة بدأت الهيرمنوطيقا تتحول من نظرية المعنى الوحيد إلى نظرية المعنى المتعدد.[2]

لقد قدم "غادامير" إلى هذه الفلسفة عدة مفاهيم وإجراءات للتعامل مع النصوص الأدبية من خلال إعطائها بعدا تأويليا عبر الارتقاء بها إلى درجة علم يؤسس عملية الفهم. من هنا "قام بوضع قواعد جديدة بهدف بلورة هيرمينوطيقا فلسفية تساير التطور الذي عرفته، وتتمثل هذه

---

[1]. رمان سلدن وبيتر بروكس، النظريات الموجهة نحو القارئ، تر: محمد نور النعيمي، مجلة الآداب الأجنبية، اتحاد الكتاب العرب دمشق، العدد 106 . 107، 2001، ص 4.

[2]. سعيد عمري، الرواية من منظور نظرية التلقي، ص 17

القواعد في ثلاثة وحدات تندرج ضمن إطار فعل الفهم بصفة عامة وهي: الفهم (Compréhension، التأويل (Interprétation)، والتطبيق (Application)."[1] إلى جانب هذه القواعد الثلاثة عمل الفيلسوف "غادامير" على إعادة الاعتبار إلى التاريخ في إعادة إنتاج المعنى والمفاهيم. "مما يعني أنه يركز على الذات (القارئ) كقوة فاعلة في عملية الفهم والتأويل، ويحاول أن يجعل من هذه العملية عملية موضوعية بحتة، وهذا ما يتضح أيضا في فهمه للتأريخ (الماضي) فهو يخضع تأثيرات الماضي لفهم الذات".[2]

كما اهتم "دلتاي" وهو أحد أعلام الفلسفة التأويلية بدراسة الفهم والتأويل دراسة علمية، ويعني الفهم لديه النظر في عمل العقل البشري أو إعادة اكتشاف الأنا في الأنت، فالعملية الأساسية التي من خلالها يتوقف إدراكنا كله للذوات. هي إسقاط حياتنا الباطنية الخاصة بنا على موضوعات من حولنا كي نشعر بانعكاس التجربة فينا.[3]

"إن "دلتاي" يعطي أسبقية خاصة للفهم، وأن التأويل لم يكن إلا حالة جزئية من الفهم، لذلك أراد "غادامير" أن يبحث عما يعطي الفهم طابعه الملموس، فجعل اللغة هي الوسيط الذي ينقل عبره خاصة، ووحد بينه وبين التفسير والتطبيق، ففي قراءة نص ما يمتزج فهمنا بوصفه سلسلة من الإجراءات والاستعدادات الذهنية والموقف الذاتي بالتفسير (تفسير البنيات والصيغ الأساسية للعمل)، ويمتزج كذلك بالتطبيق كونه نهاية المطاف لعملية تجسيد الفهم عبر الوسيط اللغوي."[4]

وطبقا لما تقدم يتضح لنا أن "غادامير" يركز عمله التأويلي على كشف الوعي البشري المدن في التجارب اللغوية، كما يتشدد على أهمية اتضاح الممارسة التأويلية في حدود التاريخ والتراث... وهو يتحدث بذلك عما يسميه بالأفق التاريخية، وقد وصف هذا الأخير على أنه

---

[1]. سعيد عمري، الرواية من منظور نظرية التلقي، ص 17

[2]، علي بخوش، تأثير جمالية التلقي الألمانية في النقد العربي، ص 3.

[3]. يراجع بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، المغرب، د ط، د س، ص 39.

[4]. ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان، ط1، 1997، ص 99.

إجراء يتم به تفسير التاريخ حيث لا يكون ثمة تحقيق زمانية الكائن التي تسمح باندماج الأفق الحاضر بالأفق الماضي حضورية راهنة تجعلها قابلة للفهم.[1]

لقد كانت الهيرمنوطيقا في بدايتها مقتصرة على تفسير النصوص الدينية بتوضيح ما فيها من غموض، ثم تعرضت إلى عدة منعطفات وتغيرات فأصبحت لها استقلالية ومبادئ خاصة بها، وبذلك صارت فلسفة قائمة بنفسها، وذلك من خلال من الإطار الديني المحدود إلى الاهتمام بالنصوص القانونية والتاريخية.

3. المرجعية النقدية لنظرية التلقي:

لقد نشأت نظرية التلقي وتطورت في سياق التغيرات التي طرأت على العلوم الإنسانية ككل في الستينات من القرن العشرين، بحيث نظرت الاتجاهات الشكلانية واللسانية والبنيوية إلى النص الأدبي باعتباره كائنا لغويا بنيويا، بينما لفتت الاتجاهات السوسيولوجية والأنتروبولوجية والسيميائية النظر إلى الأبعاد الثقافية للنص الأدبي وأحواله التلفظية. بيد أن نظرية التلقي حاولت استلهام هذه التغيرات واستيعابها وذلك من خلال إيمانها بأن اشتغال النص الأدبي لا يتم إلا بواسطة الدور الذي يلعبه القارئ فيما يخص عمليات الفهم والتحين (التفسير) والتأويل. ولذلك فإن تحول الإبدال في الدراسات الأدبية النقدية، بواسطة نظرية التلقي، لم يتم بإقصاء الاتجاهات الشكلانية والبنيوية السوسيولوجية على سبيل المثال، بل باستثمارها مع تجاوز نقائصها في الوقت نفسه. وهذا ما سنحاول توضيحه من خلال الإجابة على السؤال التالي: ما هي حدود وأبعاد استفادة نظرية التلقي من هذه الاتجاهات؟.

[1]. يراجع، ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 100 . ص 102.

1. البنيوية:

ظهرت البنيوية في القرن السابع عشر والثامن عشر في أوروبا، فاعتبرت المنهج الأكثر انتشارا والتصاقا بالنصوص الأدبية، متخذة منه موضوعها الأثير، حيث يعود ذلك إلى أنها وضعت اللغة من أولوياتها.

إن البنيوية جاءت كتطور طبيعي لنتاج فكري يعود إلى نهاية القرن السادس عشر، أي بدءا من الفلسفة التجريبية على يد "جون لوك" (John Locke) و "ديفيد هيوم" (Hume)، مرورا إلى الفلسفة الظاهراتية عند "هوسرل" و "فريديك نتشه" (Fridik Nietzsche)، إلى الفيلسوف التفكيكي "جاك دريدا" (Jacques Derrida) الذي أرجع أصول الحداثة إلى "أفلاطون" و"أريسطو"(Aristote)".[1]

لقد كانت البنيوية بمثابة نتاج لعدة روافد مثلتها مدارس كثيرة ومتعددة ومتباينة فيما بينها مكانا وزمانا وحدثا.

إذا كان "ياوس" قد وجد في المزاوجة بين الشكلانية والماركسية سبيلا ناجحا غلى بناء تصور جديد للتاريخ الأدبي، فإن بنيوية "براغ" من خلال جهود "جان موكاروفسكي"(Jan Mukarovsky) بصفة خاصة كانت السباقة إلى مثل هذه المزاوجة عندما طورت أبحاث الشكلانيين، منذ العقود الأولى من القرن العشرين (1926 . 1948) ومضت بها نحو فضاء تداولي أرحب. لهذا عاد إليها "ياوس" ليستعين بها في إغناء مشروعه النظري، ومن أبرز القضايا التي عالجها "موكاروفسكي" في هذا المقام نذكر: الفرق بين الصنيع والموضوع الجمالي، فالأول هو المظهر المادي والثابت للعمل الأدبي. ويتغير بتعقده وبنائه المحكم، أما الثاني فيعتل نقطة التقاء النص والمتلقي بواسطة التحقق الذي ينجزه هذا الأخير، ويتغير بكونه يتحول عبر التاريخ.

---

[1]. يراجع محمد سعدون ، جماليات التلقي مفهومها ومرجعيتها الفلسفية، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد حيضر، بسكرة، ع 13، 2013، ص 54 . ص55..

استطاع "ياوس" من هذه الزاوية أن يقتفي أثر بنيوية "براغ" عندما قال: "إنني أقصد بهذا المفهوم (التحقق) مشاطرا النظرية الجمالية لبنيوية "براغ"، المعنى الذي يسند في كل مرة وبصفة متجددة إلى مجموع بنية العمل باعتبارها موضوعا جماليا، وذلك تبعا لتغير الشروط التاريخية والاجتماعية لتلقيها."[1]

لقد أسهمت البنيوية في تأسيس علم للنص بين اشتماله على مرجعياته المنبثقة منه، وقد أصبح ذلك ملمحا خاصا للنظريات الحديثة كلها. إلا أن الافتراق يتضح في كيفيات أخرى، فالبنيوية تبحث عن المرجعيات من خلال مادة اللسان، في حين أن جمالية التلقي تبحث عنها من خلال العلاقة الضمنية التي ينطوي عليها الخطاب في بناء تصوراته المتجهة نحو حصول التواصل.[2]

مهد التيار البنيوي لنظرية التلقي حين أعلن "رولان بارث" (Roland Barthes) عن موت المؤلف، وكاد هذا المنهج أن يصدع ميلاد التلقي حين أفاض "بارث" بالحديث عن لذة النص، والعلاقة التقديسية بين القارئ والنص المقروء، وشدة التفاعل بينهما إلى درجة الرغبة في الكتابة.

إن مصطلح موت المؤلف عند البنيويين يهدف إلى وضع حد للتيارات الأخرى (التاريخية، النفسية والاجتماعية) في دراسة الأدب، فهم يعتبرون أن كل ما يتعلق بالمؤلف ليس من جوهر الدراسات النقدية.

لمح "بارث" من خلال مصطلح موت المؤلف إلى دور القارئ في تفاعله مع النص الأدبي، وبذلك جاءت نظرية التلقي والتأويل لاستكمال ما أهملته البنيوية، باعتبارها ترى أن النص بنية لغوية مغلقة، فأعادت الاعتبار للمتلقي باعتباره العنصر الأساسي القادر على إعطاء وجوه لانهائية لمعنى النص.

---

[1]. يراجع سعيد عمري، الرواية من منظور نظرية التلقي، ص 22.

[2]. ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 182.

2. الشكلانية والماركسية:

بحث الشكلانيين الروس في آليات النص وتقنياته قصد الوصول إلى الخصائص الجوهرية التي يتكون منها البناء الأدبي، لأن الأساس في الأدب ليس ما يقال أو الفكرة التي يتضمنها، وإنما هي تلك الطريقة التي نقدم بها تلك الفكرة، حيث تكون اللغة هي المادة الأساسية التي يتعامل معها المتلقي وفق نظرته وإدراكه.

لم يقتصر اهتمامهم فقط على طريقة تقديم الفكرة، بل اهتموا أيضا بالأداة الفنية التي تساعد على إدراك الصورة الشعرية التي تخلق بدورها إدراك متميز للشيء، أي أنها تخلق رؤية ولا تقدم

معرفة، لأن المتلقي لا يهتم بما كان عليه الشيء، وإنما بما سيكون عليه.

إنّ كل هذه الأدوات تساهم في تقريب النص من القارئ انطلاقا من البناء الخارجي إلى المحتوى الداخلي الذي يمثل في الإدراك الجمالي للصورة الشعرية. "ولم يكن المهم في ألمانيا التركيز على العمل الفني أو الجذور والتشبعات اللغوية، بقدر ما كان انتقال الأفضلية إلى العلاقة بين القارئ والنص. لقد أسهم الشكلانيون الروس بتوسيعهم مفهوم الشكل بحيث يندرج فيه الإدراك الجمالي، وبتعريفهم للعمل الفني بأنه مجموع عناصره، وبجذبهم النظر إلى عملية التفسير ذاتها."[1]

لقد قام الشكلانيين بتوسيع مفهوم الشكل الذي يندرج فيه الجمال والجذب، بأن أسهموا بخلق طريقة جديدة للتغيير ترتبط ارتباطا وثيقا بنظرية التلقي.

وكان لاهتمامهم أيضا بالأداة الفنية وما تحدثه من تغريب للتصورات في العمل الأدبي، وبما يشير هذا التغريب إلى علاقة القارئ بالنص، فكان له دور فعال في النظرية.

[1]. روبرت هولب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، تر: عزالدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، د ط، 2000، ص 50.

كما كان للتطور الأدبي وتعاقب الأجيال من أجل إحلال المبتدعات المثيرة لدى المتلقي محل التقنيات القديمة دور في نظرية التلقي.[1]

إنّ "ياوس" لم يقلل من أهمية التصور الشكلاني، بل ذهب إلى أن مفهوم التطور الأدبي يكشف بالفعل عن تشكيل ذاتي، جدلي للأشكال الأدبية.

من ثّم أقر بأن الفضل في تجديد الفهم التاريخي للأدب يرجع إلى الشكلانيين، رغم وجود اختلاف بين مفهوم العمل الأدبي في تاريخيته من الزاوية الشكلانية، ومفهوم السيرورة التاريخية عند "ياوس"، فقد ذهب إلى أن تاريخية الأدب لا تنحصر فقط في التطور الداخلي للأشكال بل تشمل السيرورة العامة للتاريخ أيضا.

لم يقف "ياوس" عند نقائص الشكلانيين إلا من خلال عودته إلى الماركسية التي لها منجزاتها ونقائضها أيضا، فقد اطلع على أكبر روادها مثل "ماركس غولدمان" (Goldman) و"لوكاتش" (Lukcatsh) وذلك من خلال إيمانهم بأن وظيفة الأدب هي وظيفة تمثيلية (Représentative).

إنّ النظرية الجمالية الماركسية جردت الأدب من خصائصه الجوهرية، نافية قدرته على التحرر من المجتمع ومن القارئ الذي تذوقه ليصير أدبا قادرا على تخطي الزمان والمكان حاملا دلالات مختلفة إلى قراء متعاقبين.

لقد أقام "ياوس" تصور جديد للتاريخ الأدبي من خلال الشكلانية والماركسية، وهو تصور يأخذ بعين الاعتبار التأثير الذي ينتجه العمل الأدبي والمعنى الذي يسنده الجمهور لهذا العمل، من خلال التغيرات في الأشكال الأدبية والقواعد الأدبية، وعلى ما يحدث من تغيرات في حكم القراء على هذه الأعمال خلال فترات تاريخية مختلفة.[2]

---

[1]. يراجع، روبرت هولب، نظرية التلقي، ص 37. ص 74.

[2]. يراجع سعيد عمري، الرواية من منظور نظرية التلقي، ص 20 . ص 22.

لقد أصبحت تاريخية الأدب تركز في أن واحد على ما يحدث من تغيرات في الأشكال والقواعد الأدبية (التطور الأدبي) وعلى ما يحدث من تغيير في حكم القراء على هذه الأعمال من خلال تتبع الفترات التاريخية المختلفة (تطور التاريخ العام).

لقد ساهمت كل من الأسس الفلسفية والأصول النقدية في توجيه المسار الذي تقوم عليه نظرية التلقي ، رغم اختلاف وجهات نظرها في التعامل مع الإبداع والمبدع، حيث قام منظرو هذه التيارات الفكرية والفلسفية بوضع آليات مختلفة بغية إنجاح علية التواصل الأدبي، غير أنها قامت بإهمالها دور القارئ، بالرغم من أنه الركيزة الأساسية لاستقبال النصوص الأدبية. هكذا جاءت نظرية التلقي التي تعتبر بمثابة وعاء معرفي لجميع الإرهاصات السابقة، فأعادت الاعتبار للقارئ، لذلك تعتبر هذه النظرية ثمرة جهد تعاليم تنظيرية سابقة.

المبحث2: المفاهيم الإجرائية لنظرية التلقي:

لقد عرفت نظرية التلقي انتشارا واسعا مكنها من السيطرة على الساحة النقدية الأدبية، وذلك خلال النصف الثاني للقرن العشرين، فأصبحت بمثابة منهج يحتل مكانة كبيرة في الدراسات الأدبية المعاصرة، حيث عملت على الانتقال من سلطة المؤلف على النص إلى سلطة القارئ في العملية الإبداعية، ولا يعني هذا إهمال النص أو جهد المؤلف، بل ما ركزت عليه هو الانفتاح على المتلقي، والتعرف على قدراته المعرفية التي يتميز بها، وذلك عبر عدة مفاهيم إجرائية تناولها رواد هذه النظرية.

1. أيزر ونظرية التلقي:

يعتبر "أيزر" (Wolfgang Iser)* من رواد مدرسة " كونستانس" (Constance) الألمانية، ورغم اهتمامه بتفاعل المتلقي مع النص في الصورة الآنية، إلا أنه لم يبتعد عن المسار العام الذي رسمته المدرسة في إعادة الاعتبار للمتلقي، فشكل مع "ياوس" جانبي النظرية، فاهتم هذا الأخير بالتاريخ الأدبي الذي اعتبره تاريخ القراءات، في حين ركز "أيزر" على تأثير النص في المتلقي، فاهتم بما يمكن أن يتكون لا بما هو متكون، أي بتشكيل النص في وعي القارئ الذي يسهم في بناء معناه. لذلك أعتبر أن للأدب قطبين، هما القطب الفني وهو النص كما أنتجه المبدع ، والقطب الجمالي وهو التفعيل الذي ينتجه القارئ.

انطلق "أيزر" في تأسيس مرتكزاته من أطروحات "انغاردن" الظواهراتية التي تميز تمييزا حسما بين النص في ذاته، وتحققه عبر القراءة، فالجمالية تكمن في الأخيرة لا في النص بذاته، لأن وجوده ثابت وسالف عن القراءة نفسها.

"إن نقطة الاهتمام الجوهرية كانت هي قصد المؤلف، أو المعنى المعاصر النفسي والاجتماعي والتاريخي للنص، أو الطريقة التي تشكل بها النص، فإنه بدا من الصعب أن يخطر ببال النقد أن النص ليس في وسعه أن يمتلك المعنى إلا عندما يكون قد قرئ. فهناك شيء واحد واضح هو أن القراءة هي شرط مسبق ضروري لجميع عمليات التأويل الأدبي."[1]

كما أضاف "أيزر" أنه يجب التمييز بين الوضع الثابت للنص . العمل الفني . وبين الوضع المعرفي الحركي التفاعلي للأنشطة المعرفة التي يحقق عبرها القارئ النص. فميزة هذا الأخير تتمثل في قدرته على إنتاج شيء آخر يختلف عنه عبر تحققه من خلال القراءة، فهو يعيد بناء نفسه بشكل مغاير في وعي القارئ. وهذا يعني أن الإنتاج الأدبي لا يتطابق مع النص الأصلي

---

[1]. يراجع فولفغانغ أيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر: حميد الحمداني الجلالي، منشورات مكتبة المناهل، د ط، د، 1994، ص 11.

* فولفغانغ أيزر 1926، ألمانيا، درس اللغة الإنجليزية والفلسفة واللغة الألمانية، اشتغل بالتدريس بعدة جامعات، له عدة مؤلفات منها القارئ الضمني وفعل القراءة.

ولا مع القراءة، وإنما هو الأثر الذي يحدث نتيجة تفاعل القارئ مع ما يقرأه، ومن ثمة لا ينبغي البحث في النص عن معنى مستور، وإنما ينبغي استخراج ما يعتمل في نفس القارئ عندما يقرأ. وهو إذا قرأ فإنه يقرأ على هدى النص، وبإرشاد الترسيمات التي يوفرها له والتي تتكفل القراءة بتنفيذها.

تتجلى نقطة البدء في نظرية التلقي عند "أيزر" في العلاقة التي تربط بين النص والقارئ، وتقوم على جدلية التفاعل بينهما، فقد كان يصب جل اهتمامه على العلاقة بين النص والقارئ، لأن هذا الأخير كان مهملا في المناهج النقدية السابقة التي كانت تهتم بالعلاقة القائمة بين المؤلف والنص.

"كان "أيزر" ينطلق من البداية التي كان ينطلق منها "ياوس" وهي المعارضة على مبادئ المقاربة البنيوية، والإلحاح على فعل المتلقي ودوره في تطوير النوع الأدبي وبناء المعنى."[1]

في حين أن "المعنى هو حدث أو تجربة معيشة تنجم عن تأثير معيشي يمارسه النص على القارئ، وليس مجرد فكرة يتم استخراجها من النص، فمن هنا تكمن طبيعته الجمالية."[2]

لقد ركز اهتمامه بصورة خاصة على كيفية تفاعل القارئ مع النص، وعلى التأثير الذي يمارسه عليه، فهو يرى أن النص الأدبي لا يمكن أن يصوغ معناه بنفسه إلا بوجود القارئ وتفاعله معه.

كما يشير"تودوروف" إلى أن النص على أنه بمثابة "نزهة يقوم فيها المؤلف بوضع الكلمات ليأتي القراء بالمعنى."[3]

---

[1]. نظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص147.

[2]. عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظرية القراءة، دار العربية للعلوم، ط1، 2007، ص180.

[3]. أمبيرتو إيكو، التأويل بين السميائيات والتفكيكية ، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، د ط، 2004، ص 22.

فيرى "أيزر" أن "القراءة هي عملية جدلية تبادلية مستمرة ذات اتجاهين من القارئ إلى النص، ومن النص إلى القارئ."[1]

فالقراءة لديه تتحول إلى نشاط ذاتي ينتج عنه المعنى عن طريق الفهم والإدراك، ومن هنا نستنتج أنه لا يمكننا الحصول على المعنى النهائي للنص. فهو يؤكد على أنه لا يجب أن نعطي كل الاعتبار للنص المقدم فقط، بل يجب أيضا أن نصب اهتمامنا كذلك بالأفعال المصاحبة للتلقي، فإذا وضعنا النص في مركز الاهتمام هو والتفاعل الذي يحدث بينهما، فإننا بذلك نستنتج أن للعمل الأدبي قطبان هما القطب الفني وهو النص المؤلف وقطب آخر وهو القطب الجمالي، وهو الإدراك الذي ينجزه القارئ."[2] وذلك من خلال التفاعل وقدرته على تنشيط وتفعيل ملكاته الفردية في الإدراك والمعالجة.

"فالتفاعل عند "أيزر" قائم أساسا على التأويل عند القارئ بما يتجاوز ظاهر النص إلى ما وراء النص من معان، فبهذا التجاوز يجعل القارئ يغوص في أعماق النص، بحيث تثير لديه عملية التخيل، وانطلاقا من هذا التخيل تحصل عملية التبادل والتأثير بين النص والقارئ."[3]

إنّ وجهة نظر المتلقي تكون ذات طبيعة ديناميكية حركية تتجول داخل ثنايا النص دون توقف، فالقراءة ذات اتجاهين تربط بين النص والقارئ، وتكون معنى ينتج عملية تفاعل بينهما. ولوصف هذه العملية طرح "أيزر" مفهوم أساسي للقارئ، وهو مفهوم القارئ الضمني الذي بناه من خلال مفهوم "واين بوث" عن المؤلف الضمني* الذي يقصد به الأنا الثانية للمؤلف التي تنفصل عن أناه المرتبطة بشروط الواقع وتتحد بالعالم التخيلي، بحيث تكون هذه الأنا قادرة على تحقيق موضوعية العمل الأدبي، لأنها تتحول إلى أصوات متحاورة في كل عمل، لا تتقيد

---

[1]. ميجان الرويلي سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، المركز الأدبي الثقافي العربي، المغرب، لبنان، د ط، 2005، ص 285.

[2]، سامي إسماعيل، جماليات التلقي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002، ص 112.

[3]. خالد علي مصطفى، ربي عبد الرضا عبد الرزاق، مفهومات نظرية القراءة والتلقي، أطروحة الدكتوراه، جامعة ديالي، مجلة ديالي، ع69، 2016، ص 164.

* ظهر هذا المصطلح في كتاب بلاغة الرواية سنة 1961.

باعتقادات المؤلف الحقيقي. كما طرح أيضا قضية مفهوم القارئ الضمني، وهو يعني عنده أن البناء السردي للرواية يتضمن . أحيانا . توجها مباشرا إلى القارئ من خلال كلمات الرواية نفسها، على النحو الذي أشرنا إليه في كلامنا عن المؤلف الضمني، وكما يبدو من مفهوم القارئ الضمني عند "أيزر" أن اعتراضه على "بوث" يكمن في أن النص لا ينطوي على مؤلف ضمني، وإنما هو نوع من التوجه الضمني، الذي يتوجه به العمل الأدبي إلى المتلقي، وهو توجه لا يخلو من أي عمل، وهو أساس عملية التواصل.[1]

من هنا يظهر لنا أنه لا وجود لعمل أدبي حقيقي إلا من خلال تفاعله مع القارئ، أي يستوجب وجود القارئ والنص والتداخل الحاصل بينهما، وذلك من خلال القراءة وديمومتها، بمعنى أن العمل الأدبي نص كامل ولا الذات القارئة، وإنما الاثنين معا، ويتحقق هذا التفاعل والتداخل بين النص والقارئ كون أن النص لا يقدم إلا مظاهر تخطيطية يمكن من خلاله وبواسطة القارئ أن ينتج الموضوع الجمالي للنص. "فأيزر" عندما وصف علاقة النص بالقارئ حاول أن يحتفظ بالقارئ داخل النص لأن الميزة الأساسية للموضوع الجمالي الأدبي أنه يتم إدراك القارئ من داخل النص."[2]

والقارئ في مفهومه "يقيم ما يقرأ في ضوء أحداث الماضي وتوقعات المستقبل، وهذا النمط من القراءة يؤدي إلى صيغة تركيبية لا تتجلى بشكل جزئي في النص، كما لا ينتجها خيال القارئ وحده، ولكنه في نفس الوقت يكون محكوما بمجموعة الإشارات التي يطرحها النص، أي أن هذا الأخير هو الذي يطرح إشارته للمتلقي. وهكذا يظهر ويتجلى جوهر العلاقة بين النص والقارئ."[3]

وهذه العلاقة علاقة المبدع والمتلقي، التي تبدو جديدة في مظهرها، وأسلوب طرحها، يرى "أيزر" أنها علاقة قديمة، ولها إرهاصات عديدة على فيما كتبه بعض المنظرين والفلاسفة في

---

[1]. يراجع ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 159.

[2]. يراجع روبرت هولب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، ص 217.

[3]. سامي إسماعيل، جماليات التلقي، ص 113.

عصور سابقة، ولكن ما تتميز به مداخلاته أنها تنطلق من طريقة التعامل الفينومينولوجية التي تتركز أساسا على التساؤل حول القراءة وبشكل أكثر عموما حول الإدراك الجمالي... ففعل الإدراك أو التعيين الجمالي هو الذي يحول النص الأدبي من مجموعة عبارات متسلسلة في جمل عديدة إلى عمل أدبي.[1]

فالنص حسبه لا يمكن أن يدرك جملة واحدة، بل مجموعة من عبارات متسلسلة في جمل عديدة، ولا يمكن تخيل موضوع النص إلا من خلال المراحل المختلفة والمتتابعة للقراءة.

لقد كان "أيزر" يمثل التحول الذي طرأ على الهيرمنوطيقا من دراسة معنى المؤلف ومعنى النص إلى المعنى المنتج بفعل المتلقي، وقد وجد أن في النص أبعاد لا يمكن تجاوزها في عملية تحقق المعنى الأدبي،وهذه الأبعاد هي:

1. الاحتمالات التي يتضمنها النص بوصفها تمثيل لما كان يطلق عليه "انغاردن" المظاهر التخطيطية، وهو المبدأ الذي آمن به.

2. الإجراءات التي يحدثها النص في عملية التلقي، وذلك لأنه بنية التخيل التي يبنى عليها النص، وهي تضع المعنى في نسق الصورة الذهنية وذلك لتعميق الطابع الاحتمالي الأول.

3. البناء المخصوص للأدب على وفق شروط تحقق وظيفته التواصلية، وذلك باشتماله على حالات تحكم تفاعل النص والقارئ.[2]

يرى "أيزر" أن المعنى الحقيقي ينتج من خلال فهم المتلقي وذلك عن طريق العلاقة التفاعلية بين النص، فالنص إذا يحتوي على مرجعيات خاصة به، لكن ليس مرجعيات نهائية، إنما المتلقي يسهم في بنائها وهي ليست ذات منحى واقعي أو تاريخي إنما مرجعيات يخلقها النص أثناء عمليات القراءة، فهو يضبط مجموعة من المفاهيم التي تحدد هذه المرجعية.

---

[1]. يراجع، سامي إسماعيل، جماليات التلقي، ص 113.

[2]. يراجع ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 152

1. الرصيد النصي (Le répertoire du texte):

هو كل ما يعتبر بمثابة المواد الأولية للبناء ويعود من خارج النص إلى داخله مثل النصوص السابقة ومثل الأعراف والقيم الاجتماعية والثقافية التي يسميها "أيزر" بالسياق السوسيوثقافي العام الذي ينبثق من النص.

إن الرصيد عبارة عن مجموع الاتفاقات الضرورية لقيام وضعية ما. أي أن النص في لحظة قراءته ولكي يتحقق المعنى يتطلب إحالات ضرورية لحصول ذلك التحقق، وتكون الإحالات إلى كل م هو سابق على النص، كالنصوص الأخرى، وكل ما خرج عنه كأوضاع وقيم وأعراف اجتماعية وثقافية، فالنص الصوفي مثلا ينطوي على توجه ضمني يفترض أن وضعية الإنتاج في صورته المنجزة تحقق وضعية تواصلية.[1]

يستطيع القارئ بفضل تلك المعايير التي يقوم عليها الرصيد النصي أن يفهم ما لم يصرح به النص، فالسجل النصي هو المنطقة المألوفة التي يلتقي فيها القارئ والنص من أجل البدء في التواصل. "فالسجل النصي هو الجزء التكويني الذي يحيل بالضبط إلى ما يقع خارج النص، فهكذا يتضح لنا أن العناصر المكونة للسجل النصي تشكل معطيات دقيقة نستطيع التعرف عليها مهما كانت درجة تعقيدها، وأنها هي التي تحيلنا على الواقع الخارجي للنص أو أفقه المرجعي الذي يتوقف منه ويرد عليه."[2]

إن "أيزر" "يرى الأمر لا يتعلق بفهم تبسيطي لعلاقة النص بالواقع، بل...الأمر يتعلق بنماذج للواقع تعكس أنظمة ورؤى تميز فترة تاريخية بذاتها، حيث تسود في كل فترة أنظمة دلالية معينة. فالسجل النصي يتم عبر عملية طويلة ومعقدة حيث يتم انتخاب عناصر دلالية معينة على حساب أخرى يتم إقصاؤها."[3] فالنص يستخدم جملة من المعايير والاتفاقات المعروفة لدى المتلقين، وهذه المواد والأدوات المستخدمة تكون كامنة بداخله متعلقة بما هو

---

[1]. يراجع، ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 152.

[2]. عبد الكريم شرفي، من فلسفة التأويل إلى نظريات القراءة، ص 194.

[3]. المرجع السابق، ص 153.

خارجي، فهي المنطقة المشتركة بين النص والقارئ يحدث فيها التلاقي لبداية التواصل والتفاعل.

2. الإستراتيجية النصية (Les Stratégies Textural):

هي الطريقة التي يتم عبرها توزيع وترتيب وتنظيم عناصر السجل النصي وعرضها على المتلقي، فالإستراتيجية النصية تقوم بوظيفتين: الأولى تنظيمية والثانية تواصلية، فهي تقدم شريط التواصل بين النص والمتلقي.

الإستراتيجية النصية هي ذلك "النسيج الذي يهيئ شروط التلقي ويقيم العلاقة بين السياق المرجعي وبين القارئ، ولحم الأجزاء المنفصلة، فهي تمثل التوجهات العملية التي تقدم للقارئ مجموع احتمالات توافقية يستطيع أن يتكئ عليها في فعل القراءة، ولكي تأخذ فكرة عن أهمية وفعالية استراتيجيات النص، فإن "أيزر" يضرب لنا المثل بعملية القيام بتلخيص أي عمل أدبي أو حتى بشرحه، ويعتبر أن ما يفقده العمل حقيقة هو التنظيم الاستراتيجي المميز الذي يربط بين عناصر السجل ويثبت التمفصلات البانية. إن النص يرسم خطة لمعالم الموضوع، لكنها خطة دينامية توجه القارئ وترشده أثناء عبوره للنص وتمكنه من اكتشاف الإطار المرجعي الذي يمكن أن نجمع بينهم."[1]

كما تعتبر مجموعة القواعد التي يجب أن ترافق تواصل المرسل والمرسل إليه كي يتم التواصل بالنجاح، وحتى يتحقق النجاح بمعنى أنها تشمل أبنية النظر الباطنية وعمليات لفهم التي تستشار نتيجة لذلك لدى القارئ وبهذا النص، بل هي التي ترسم معالم موضوع النص ومعناه بالإضافة لما يتصل به من شروط التواصل.[2] فهي ليست تنظيم تام ونهائي، لأنه إن كانت بهذه الحالة لن يكون للقارئ أي دور فعال في القراءة، بل هي تعبر بناء كامن تحت تقنيات مصطنعة، وذلك البناء يسمح لتلك التقنيات أن يكون لها تأثير.

---

[1]. محمد خرماش، فعل القراءة وإشكالية التلقي، بحث مقدم لمؤتمر النقد الأدبي السابع، جامعة اليرموك، اربد، الأردن، 1998، ص 8.

[2]. يراجع ناظم عودة، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 154.

أي أنها تتحكم في نوعية العلاقة الممكنة وتبين عناصر النص التي يسعى القارئ إلى تحقيقها من أجل بناء الموضوع الجمالي الذي يعمد إليه النص بمعنى أنه لا يمكننا فهم دلالة جديدة إلا على ضوء هذه الخلفية التي تفضل منها والتي تستمر في إثارتها والإشارة إليها. "ولكن استراتجيات النص لا تقدم أكثر من إطار يجب على القارئ أن يؤسس داخله الموضوع الجمالي والقارئ."[1]

"الإستراتيجية النصية تقدم فقط إطار، ويجب على القارئ أن يركب فيه موضوعا جماليا لنفسه، فالبنيات النصية وأفعال النص المبنية تشكل قطبين في فعل التواصل، وسيعتمد نجاح فعل التواصل على الدرجة التي يؤسس فيها النص نفسه كعامل ارتبط في وعي القارئ."[2] إن الهدف من هذه الإستراتيجية هو تنظيم أفعال النص، والتحكم في أفعال الفهم لدى القارئ.

تتحقق الإستراتيجية النصية بربط عناصر السجل النصي ببعضها البعض، بحيث يكون بينهما توافق.[3]

إن الإستراتيجية النصية هي الطريقة التي يقوم عليها السجل النصي وينظمها، فهي المسؤولة عن كيفية توزيع وتنظيم عناصر السجل على النسيج النصي، وعلى الإستراتيجيات النصية أن تقوم العلاقة بين الصيغة المرجعية لسجل النص والقارئ، وبعبارة أخرى هي تتكفل بتنظيم المواد النصية وتنظيم شروط التواصل.

3. مستويات المعنى:

ينظر "أيزر" إلى معنى النص على أنه من إنشاء القارئ، لكن بإرشاد من التوجهات النصية، فهو يرى أن المعنى يتحقق نتيجة التفاعل بين القارئ والنص.

---

[1]. سامي إسماعيل، جماليات التلقي، ص 113.

[2]. فولفغانغ أيزر، فعل القراءة، ص 55.

[3]. يراجع، عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظرية القراءة، ص 200.

يعتقد "أيزر" "أن النص لا يظهر المعنى في نمط محدد من العناصر، وإنما يتأسس على وفق مستويات تظهر إلى الوجود بفعل الإدراك الجمالي، فهو يرى أن هناك مستوين تتم وفقهما بالانتقال من المستوى الخلفي إلى المستوى الأمامي، حيث يتم نزع القيمة التداولية عن تلك العناصر من خلال الانتقاء لتحتل موقعها الجديد في بناء السياق العام للنص."[1]

إن النص لا يقدم إلا مظاهر خطابية يمكن من خلالها أن ينتج الموضوع الجمالي للنص بينما يحدث الإنتاج الفعلي من خلال فعل التحقق، ومن هنا يمكن أن نستخلص أن للعمل الأدبي قطبين قد نسيهما، القطب الفني والقطب الجمالي، الأول هو النص المؤلف، والثاني هو التحقق الذي ينجزه القارئ.[2]

إن العمل الأدبي في نظره هو نسيج جمالي متكامل تتفاعل فيه بنيات النص مع عمليات الإدراك والفهم للمتلقي، وأن المعنى لا يتجلى في النص بل ينتج عن التفاعل القائم بين النص والمتلقي.

إن القضية الأساسي في تلك العملية هي انفصال عن كل عنصر منتقي عن عمقه الأصلي ليطفوا على سطح المستوى الأمامي، إن هذا الانفصال يعد شرطا أساسيا لعملية التلقي والإدراك، وأن العلاقة بين المستويين الأمامي والخلفي...تخلق توترا تخف حدته بتدرج عبر تسلسل التفاعلات إلى أن يصب أخيرا في إنتاج الموضوع الجمالي."[3] فبناء المعنى ناتج عن تدخل القارئ وتفاعله مع النص المقروء، وذلك بملأ الفراغات التي تتخلل النص، أي أن النص يخصص فضاءات للقارئ تمكنه من المشاركة في بناء المعنى.

---

[1]. ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 154.

[2]. يراجع، فولفغانغ أيزر، فعل القراءة، 12.

[3]. المرجع السابق، ص 154.

4. بنية الفراغات :

إن الفراغات هي بالتحديد ذلك المكان الذي يكون فيه الشخص القارئ له مسؤولية إعادة تركيب النص، فهي منطقة عمل القارئ داخل النص، وهي ما يتحكم في حركة التفاعل بين النص والقارئ، فلتحقيق التفاعل يلزم القارئ على ملء هذه الفراغات.

"وهذا المفهوم أخذه "أيزر" من "انغاردن" وأجرى عليه تطوير فأصبح يشير إلى معنيين متعارضين، ففي الوقت الذي كان فيه "انغاردن" يعتقد أن مساهمة المتلقي في ملء هذه المواقع وتحيدها يجب أن تتم بكل تلقائية.... إذ يتوهم القارئ تحديدا للعمل، فإن "أيزر" يستبعد تلك النمطية، ويرى أن تلك العملية تجعل المعنى يسير بصورة أفقية من النص إلى المتلقي. وهذا أحد اعتراضاته على "انغاردن"، إلا أنه يدرج تلك العملية في إطار تفاعلي، ففي الوقت الذي يستبعد فيه المتلقي بعض العناصر فإنه يقوم بنشاط تعويضي من خلال إضفاء معنى ما يمتلأ بها."[1]

لقد كان "أيزر" يتفق مع "انغاردن" "في كون أماكن اللاتحديد هذه هي التي تسمح بالتمييز بين النص وعملية تحقيقه، فإنه يعترض عليه في تعطيله للسمة التواصلية لمفهوم التحقيق، ذلك أن "انغاردن" ينظر إلى القيمة الجمالية والسيمات الميتافيزيقية باعتبارها قيما إيجابية ومتعالية تتم تحقيق النص، أي ملء أماكن اللاتحديد فيه على ضوئها، وهو الاعتقاد الذي جعل "انغاردن" يميز بين التحقيقات الصحيحة أو المناسبة، والتحقيقات الخاطئة، في حين أن "أيزر" يعتبر القيمة في حد ذاتها نتاجا لعملية التحقيق وسد أماكن اللاتحديد النصية."[2]

تختلف وجهة نظر "أيزر" عن وجهة "انغاردن" فيما يتعلق بالفراغات والدور الذي يقوم به المتلقي اتجاهها، فالأول يرها على أنها تلك العلاقة المؤثرة بين بنيات النص والمتلقي بصورة

---

[1]. ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 154.

[2]. يراجع، عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظرية القراءة، ص 222، ص 223.

معاكسة. أما الثاني فيرى أن أماكن اللاتحديد لا تؤدي إلا دورا ثانويا في عملية التحقيق، ذلك أن القارئ يكتفي فقط بملئها.

"إنّ ملء هذه الفراغات يسمح بتجسيد فعل التحقيق في العمل، ويسمح كذلك بتكوين خصائص مناسبة للنص، مما يمنح العمل طابعا جماليا حقيقيا، ومثال ذلك تلك البياضات التي يتركها الشاعر عمدا، فهي تجعل المتلقي متوترا، فيعمد إلى ملئها حتى يكون هناك علاقة منطقية أو معنا موضوعيا، فينتقل من اللاتحديد إلى التحديد."[1]

إنّ الفراغات "تعمل كنوع من المحور الذي تدور حوله العلاقة بين النص والقارئ. ومن هنا تثير بياضات النص المبنية على عملية التصور التي يقوم بها القارئ ببناء على شروط يضعها النص، والبياضات تضبط عملية التواصل بطرقها المختلفة، فهي تترك الروابط مفتوحة بين المنظورات في النص، وبالتالي تحث القارئ على إنجاز العمليات الأساسية داخل النص."[2] فالفراغات تثير عملية التخيل لدى القارئ، وذلك من خلال ما يفرضه النص عليه، فهو مدعو إلى ملء تلك الفراغات التي تعمل على تحفيزه وإثارة أفعال البناء لديه من أجل إعادة التركيب والتوازن للنص.

5. القارئ الضمني (Lecteur Implicite):

يعتبر القارئ الضمني* من بين الإجراءات والمفاهيم التي وضعها "أيزر"، حيث ميزه عن القراء الأخيرين (القارئ المثالي، القارئ المعاصر، القارئ الجامع...) الذين حددتهم البنيوية والأسلوبية وغيرها من المناهج التي سبقت نظرية التلقي، كما اعتبره الركيزة الأساسية في تحليل

---

[1]. علي بخوش، تأثير جمالية التلقي الألمانية في النقد العربي، ص 19.

[2]. فولفغانغ أيزر، فعل القراءة، ص 101.

* بدأ "أيزر" تقديمه لمفهوم القارئ الضمني في كتابه فعل القراءة، ويخصص له فقرة هامة في هذا الكتاب عام 1978، ولكنه قبل ذلك بأربعة أعوام وبالتحديد 1974، يخصص له كتاب يحمل نفس الاسم وهو القارئ الضمني، وهذا الكتاب عبارة عن مجموعة مقالات في النص النثري، وهذا يدل على أن هذا المفهوم الذي خصص له أحد كتبه من أكثر مفاهيمه إثارة للجدل، فقد نسخه من مفهوم "واين بوث" عن المؤلف الضمني.

أي عمل أدبي، باعتباره "مجسد لكل الاستعدادات المسبقة الضرورية بالنسبة للعمل الأدبي، لكي يمارس تأثيره، وهي استعدادات مسبقة ليست موسومة من طرف واقع خارجي وتجريبي، بل هو من طرف النص ذاته، فالقارئ الضمني كمفهوم له جذور متأصلة في بنية النص، إنه تركيب لا يمكن بتاتا مطابقته مع القارئ الحقيقي."[1]

إن القارئ الضمني هو تصور يضع القارئ في مواجهة النص في صيغ موقع نصي يصبح الفهم بالعلاقة معه فعلا، فهو ينص إذن على تحقق التلقي في النص من خلال استجابات فنية. فهو "ليس له أي وجود حقيقي... فهو يجسد مجموع التوجهات الداخلية لنص التخيل، لكي يتيح لهذا الأخير أن يتلقى، وتبعا لذلك فإن القارئ الضمني ليس معروفا في جوهر اختباري ما، بل هو مسجل في النص لذاته لا يصبح النص حقيقة إلا إذا قرئ في شروط استحداثية عليه أن يقدمها بنفسه."[2] فهذا المصطلح عبارة عن "بنية نصية تتوقع حضور متلق دون أن تحدده بالضرورة. إن هذا المفهوم يضع بنية مسبقة للدور الذي ينبغي أن يتبناه كل متلق على حدة، ويصح حتى عندما تبدوا النصوص وكأنها تتعمد تجاهل متلقيها الممكن، وأنها تقصيه بفاعلية، وهكذا يعين مفهوم القارئ الضمني شبكة من البنيات التي تستدعي تجاوبا يلزم القارئ فهم النص."[3]

يعتبر القارئ الضمني الغاية الكامنة التي يضعها كل مؤلف في نيته حين يبدأ في الكتابة، وأن الإنتاج الأدبي لا يتطابق مع النص الأصلي ولا مع القراءة، وإنما هو الأثر الذي يحدث نتيجة تفاعل القارئ مع ما يقرأه. يرى "أيزر" أن هذا المصطلح "يجسد كل الميول اللازمة للعمل الأدبي، كي يمارس أثره، وهي ميول مفروضة من النص، وبالتالي فالقارئ الضمني يثبت جذوره في بنية النص، فهو أساس ولا يمكن بأي طريقة من الطرق أن نحدده بأي قارئ فعلي."[4]

---

[1]. يراجع، فولفغانغ أيزرن فعل القراءة، ص30.

[2]. ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 163.

[3]. فولفغانغ أيزر، ص 30.

[4]. سامي إسماعيل، جماليات التلقي، ص 133.

فهو مفهوم افتراضي، لكنه ليس أيضا خيالي في النص إنما هو الدور الذي يستطيع كل قارئ أن يتحمله.

"وليس من شك أن القارئ الضمني هو بكل الطرق مفهوم مطلق مشتق من القارئ الفعلي الذي يقبل الدور الذي يقدمه له النص، فهذا القارئ الفعلي في حالة توتر مع القارئ الضمني. هذا التوتر ينشأ في المقام الأول من الاختلاف بين (أنا) كقارئ و(أنا) أخرى مختلفة تمارس حياتها الواقعية وتدفع فواتير الكهرباء وتصلح صنابير المياه المسربة وتفشل في إظهار الكرم والحكمة، وعندما أقرأ فقط أصبح الذات التي يجب أن تتفق عقائدها مع عقائد المؤلف، وبغض النظر عن العقائد الفعلية والتطبيقات، فعلي أن أخضع عقلي وقلبي للكتاب الذي أقرأه، وأن أستمتع به كلية، فالمؤلف يبدع باختصار صورة لنفسه وصورة أخرى للقارئ، فهو يصنع قارئه كما يصنع ذاته."[1]

ليس للقارئ الضمني صلة واحدة فقط باعتباره متعلق بالقارئ الفعلي، بل هو أيضا مرتبط "بالعالم الداخلي للنص والنموذج الوظيفي التاريخي لاستقبال النصوص الأدبية الذي يوضح توجه النص للقارئ أثناء بنائه للمعنى الجمالي."[2]

يرى"أيزر" أن هناك وظيفة حيوية لمفهوم القارئ الضمني، فهو الذي يقدم الرابط بين كل القراءات المختلفة للنص ويقارن بينهما ويخضعها للتحليل، وبالتالي فحقيقة أن دور القارئ يمكن إشباعه بعدة طرق مختلفة حسب الظروف التاريخية والفردية، تعتبر مؤشرا على أن بنية النص تسمح بطرق مختلفة للإشباع. فمن الواضح أن عملية الإشباع عملية انتقائية، وأي تحقق يمكن الحكم عليه من خلال أرضية من باقي التحققات المختلفة لدور القارئ، والمتمثلة في النص. "إن مفهوم القارئ الضمني هو نموذج سامي يجعل من الممكن وصف أثار النصوص الأدبية

[1]. سامي إسماعيل، جماليات التلقي، ص 133.

[2]. عبد الرحمان تبرماسين، أمال منصور، علي بخوش، نظرية القراءة، المفهوم والإجراء، مخبر وحدة التكوين والبحث، ط1، 2009، ص 47.

على متلقيها، فهو يوضح دور القارئ الذي يمكن تعريفه من خلال مصطلحات البنية النصية وبنية الأحداث المقدمة من النص."[1]

إن القارئ الضمني يساعد كل متلق على إمكانية وصف أثار النصوص الأدبية، ويمنح للمتلقي الدور الهام في بناء المعنى، لأن العمل الأدبي لا يأخذ معناه الحقيقي إلا عندما يتواصل معه القارئ. إن هذا المصطلح له صلة وثيقة بعدة مفاهيم أخرى طرحها "أيزر" ليصف طبيعة العلاقة التفاعلية بين النص والقارئ، ومن بين هذه المفاهيم طرح قضية القراء، حيث قام بتصنيفهم على حسب طريقة خاصة تتماشى مع دراساته وأبحاثه، ومن بين هؤلاء القراء نذكر: القارئ المثالي، القارئ المعاصر، القارئ الجامع، القارئ المطلع، والقارئ المقصود.

1. القارئ المثالي:

هو بناء خالص، وينطوي على استحالة مبنية للاتصال، بحيث يمتلك دليل المؤلف نفسه، وفضلا على أنه يفك الشفرات المتحكمة في نظام النص، فإنه يكون مطلوبا منه أن يفصح عن النوايا أيضا، وعليه كذلك أن يكون قادرا على استنفاذ معنى التخيل.[2] فيجب على القارئ المثالي أن يكون متميزا يتمتع ببعد النظر، له سنن مطابقة لسنن المؤلف. ومع ذلك فإن المؤلفين عموما يجدون تنظيم السائدة في نصوصهم، وبالتالي ينبغي على القارئ المثالي أن يشاطرهم المقاصد المتضمنة في هذه العملية، فيكون التواصل رائدا تماما.[3]

إنّ القارئ المثالي هو ذلك القارئ المجهز على أحسن وجه لفك ألغاز النصوص الأدبية، بحيث يتميز بمعرفة واسعة والقدرة على التذوق.

كذلك يمكننا تعريفه على أنه تخييل محض، وليس له أساس ملموس وزيادة على ذلك، فهو يمثل وضعية تواصلية مستحيلة: أولا لأن القارئ أيا كان، وحتى المؤلف نفسه كقارئ لنصه

---

[1]. سامي إسماعيل، جماليات التلقي، ص 134 . 135.

[2]. يراجع ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 160.

[3]. يراجع فولفغانغ أيزر، فعل القراءة، ص 22.

الخاص، لن يتمكن أبدا من استنفاذ كل الإمكانيات الدلالية التي ينطوي عليها النص. ثانيا لأن المعاني النص لا يمكن أن تتجلى دفعة واحدة، بل تظهر بكيفية انتقائية حسب الأفق التاريخي الذي يحكم النص وعمليات بناء معناه في كل مرة.[1]

"وهناك من يغالي في رؤيته للقارئ المثالي، حيث يرى أنه هو المؤلف ذاته، وهذه الفكرة غلبا ما تتشكل في أذهاننا بعد سماع العبارات التي يطلقها الكتاب على أعمالهم، وبشكل عام فإنهم كقراء نادرا ما يقدمون ملاحظات عن الأثر الذي تحدثه نصوصهم فيهم، ولكنهم يفضلون الكلام بلغة إثارية عن مقاصدهم واستراتجياتهم ملتزمين بالشروط التي تكون متاحة للجمهور الذي يحاولون إرشاده. تكمن مهمة القارئ الضمني في حضوره أمام النصوص التي يصعب فهمها، ومن المتوقع منه أن يفك شفرات ذلك النص ويحل ألغازه، وإن لم تكن هناك أي شفرات أو ألغاز فإن وجوده يكون غير مطلوب، وهنا فعلا يقع الجوهر الحقيقي لهذا المفهوم الخاص."[2]

"إن مثالية هذا المفهوم تجعله عاجزا على توفير المعطيات الضرورية التي تسمح لنا بفهم الآليات التي تحقق بها عملية بناء المعنى، باعتبارها عملية موضوعية وملموسة، أي أنها عملية تداخل تتم بين نص أدبي يمتلك بنيات تأثير محددة وقارئ حقيقي يمتلك تجربة معرفية معينة."[3]

إن القارئ المثالي له جانب إيجابي، كما له جانب سلبي، مما أثار عدة تساؤلات وعلامات استفهام لدى "أيزر"، خلافا للأصناف الأخرى من القراء، فهو الأقرب إلى الأشياء الخيالية والوهمية.

---

[1]. يراجع عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 186.

[2]. سامي إسماعيل، جماليات التلقي، ص 126 . ص 127 .

[3]. سامي إسماعيل، جماليات التلقي، ص 186.

2. القارئ المعاصر:

يتعلق الأمر بتاريخ التلقي، وكيفية استعمال النص الأدبي من طرف جمهور معين، إن الأحكام الصادرة عن الآثار الأدبية التي تعكس بعض وجهات النظر وبعض الضوابط السائرة بين الجمهور المعاصر بما يجعل الدليل الثقافي المرتبط بهذه الأحكام يمارس تأمله داخل الأدب، حيث يعمد تاريخ التلقي إلى شهادات القراء الذين يطلقون أحكاما عبر فترات مختلفة من الزمن، في هذه الحالة يكشف تاريخ التلقي عن الضوابط التي توجه هذه الأحكام، مما يشكل نقطة الانطلاق لتاريخ الذوق والشروط الاجتماعية لجمهور القراء.[1]

يكاد يقابل القارئ المعاصر بطريقة مباشرة القارئ المثالي الذي يستشهد به في غالب الأحيان، فالقارئ المعاصر "يحيلنا على مجموع الأحكام الصادرة بشأن عمل أدبي معين من طرف جمهور المعاصر، وعلى مجموع المعايير والقيم الأدبية والاجتماعية التي تأسس عليها هذه الأحكام، وذلك باللجوء إلى شهادات القراء أنفسهم التي تعكس لنا كيفية استقبالهم لهذا العمل الأدبي، وبالتالي فإن مفهوم القارئ المعاصر، يضعنا بالضرورة ضمن اهتمامات تاريخ التلقي ولا يمكنه من ثمة أن يخدمنا كأساس لنظرية التأثير."[2]

يمضي "أيزر" في تحديد أكثر دقة لتصنيف القراء، حيث يؤكد أنه لا يمكن لأحد أن ينكر أنه لا وجود لكاشف اسمه القارئ العاصر.

3. القارئ الأعلى:

هو المصطلح الذي نحته الناقد الأمريكي "ريفاتير" (Riffaterre) لوصف القارئ الذي جمع خصال القارئ المدرب، والمثالي والنموذجي.

---

[1]. يراجع ناظم عودة، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 160.

[2]. المرجع نفسه، ص 186.

"يمثل القارئ الأعلى "لريفاتير" مجموعة من المخبرين الذين يلتقون دائما عند النقط المحورية في النص، وبالتالي يؤسسون وجود واقع أسلوبي من خلال ردود أفعالهم المشتركة، والقارئ الأعلى مثل أداة استطلاع لاكتشاف كثافة المعنى الكامن المسنن في النص."[1]

إن "ريفاتير" لا يقدم لنا سوى وسيلة لاستقصاء الظواهر الأسلوبية التي تسم النص،

فهو كما يشير "أيزر" يشبه أداة تستخدم لاستخراج المعنى من النص.

"وحين تظهر مفارقات داخل النص فإن القارئ الجامع يضع يده عليها وينهي . بهذا . الصعوبات التي تصطدم بها الأسلوبية التي تدرس الإنزياحات عن ضابط اللغة، والقارئ وحده يستطيع صياغة المفارقة الخارج نصية، والمهم هو أن الخطاب المركز على المرجع لا يستطيع بناء الواقع الأسلوبي، مما يقضي بضرورة تدخل القارئ.

4. القارئ المخبر:

يعرفه "ستانلي فيش" (Stanley Fish) بأنه هو القارئ الذي لا يهتم بالمتوسط الإحصائي لردود فعل القراءة، أكثر مما يهتم بوصف معالجة النص من طرف القارئ. أما "أيزر" فيعرفه بأنه متكلم كفء للغة التي يبنى بها النص، كما يكون متمكن من المعرفة الدلالية كتلك التي يستحضرها المستمع الناضج عن مهمة الفهم والستعاب، وهذا يشتمل على المعرفة (الخبرة) بوصفها شيئا منتجا ومفهما معا لأوضاع معجمية واحتمالات تنظيمية ولهجات خاصة... كما يتمتع بكفاءة أدبية.

إذن فالقارئ الذي تحدث عن تجاوباته هو هذا القارئ المخبر الذي لا يعتبر شيئا مجردا، ولا قارئا حقيقيا، لكنه هجين، أي أنه قارئ فعل كل ما بوسعه ليجعل نفسه مخبرا.[2] فهو نمط ثاني من القارئ المثالي، الذي يمتلك النضج الكاف لاستعاب لغة النص، ويمتلك أيضا معرفة بأعراف التراث الأدبي الذي ينتمي إليه النص.

---

[1]. فولفغانغ أيزر، فعل القراءة، ص 24.

[2]. يراجع ، المرجع نفسه، ص 25 . ص 26.

"إن هذا الصنف من القراء لا بد أن تكون له القدرة، بل أن يلاحظ ردود أفعاله الخاصة في أثناء عملية التحويل إلى الواقع لكي تكون له سيطرة عليها، فقد يدخل هذا المفهوم في ضوء النحو التوليدي التحويلي، إذ يقوم القارئ ببناء النص بنفسه، بحيث تتلاحق ردود أفعاله ببعضها البعض في الزمن خلال مجرى قراءاته، ومن هذا التسلسل يتولد المعنى للنص."[1] وتفترض عليه مراقبة وملاحظة أفعاله ليتمكن من تصحيح مسار قراءاته من البنية السطحية إلى بنية عميقة بشكل تراجعي.

5. القارئ المقصود:

يعرفه "إرفين وولف"(Erwin Wolff)على أنه ذلك القارئ الذي يضعه المؤلف في ذهنه ويقصده، ويمكن أن نأخذ صورة القارئ المقصود حسب النص الذي نتعامل معه، فهو لديه بمثابة كائن قصصي في النص.

"وقد حاول إعادة بناء صورة القارئ الذي تخيله المؤلف وقصد التوجه إليه، ولكن رغم أهمية بعد القارئ المتخيل لأن صورته لن تعكس في النص فحسب، بل هي التي تحدد شكله النهائي، مادام المؤلف يبني نصه حسب نوع شكل الجمهور الذي يتوجه إليه، ولأنه يسمح لنا أيضا بفهم طبيعة التأثير الذي يريد المؤلف ممارسته على قناعات وانتظارات جمهوره المقصود، إلا أنه ليس في نهاية المطاف سوى بعد واحد من أبعاد النص المتبقية والمتمثلة في بعد السارد، وبعد الشخصيات، وبعد الحدث أو العقدة، وهو إذ يمنحنا كل تلك المعطيات التاريخية الهامة، فإنه لا يمنحنا أي شيء عن كيفية استقبال النص من طرف القارئ الفعلي وكيفية بنائه للمعنى، إذ أن القارئ المتخيل شيء، وعملية بناء المعنى شيء آخر، الأول مجرد بعد نصي، أما الثانية فإنها عملية التنسيق والتداخل بين كل أبعاد النص التي يضيء ويكمل بعضها البعض.[2]

---

[1]. كريمة بلخامسة، إشكالية التلقي في أعمال كاتب ياسين، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، ص 13.

[2]. عبد كريم شرفي، من الفلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 188.

يتم استدعاء المتلقي عبر القارئ المقود الذي تصوره المؤلف وقصده وتوجه إليه أثناء التأليف، فرغم ما يمنحنه المتلقي لفهمنا التأثير الذي يريده المؤلف على قناعة الجمهور المقصود، إلى أنه يبقى مجرد بعد واحد من أبعاد النص.

الخلاصة:

قسم "أيزر" القراء إلى قارئ ضمني وقارئ فعلي، فالأول يخلقه النص بواسطة أبنية متضمنة تثير القارئ، أما الثاني يستقبل أفكار النص وصوره.

إن كل من القراء الذين تبناهم مجموعة من الباحثين، كانت حسب "أيزر" تقع تحت هيمنة توجهات نظريات مختلفة، فقد وجد أنها تعبر عن وظائف جزئية غير قادرة على وصف التفاعل بين المتلقي والعمل الأدبي، حيث رأى أن:

. القارئ الجامع يصلح لتحديد الواقع الأسلوبي وفقا لكثافة النص.

. القارئ الخبير مفهوم يهدف إلى الانتباه لردود الأفعال التي يولدها النص إلى تحسين مقدرة القارئ.

. القارئ المثالي هو درب من التخيل، يمتاز بقدرة عالية تجعله يمتلك دليل المؤلف نفسه.

. القارئ المعاصر عمله هو كيفية تلقي عمل ما من طرف جمهور معين.

. القارئ المقصود هو إعادة بناء للفكرة التي كونها المؤلف على القارئ ضمن محدداته التاريخية.

فبسبب وقوع مفاهيم القراء في دائرة الوظائف الجزئية، سعى "أيزر" غلى تجاوزها ليصل إلى مفهوم معين بشأن القارئ يتناسب مع توجهات نظريته، ويختلف عن أصناف القراء الآخرين، هو القارئ الضمني الذي وصفه أنه نظاما مرجعيا للنص.

2. ياوس وجمالية التلقي:

لقد دعا "هانس روبرت ياوس"* (Hans Robert Jauiss) في الستينات، إلى نظرية جديدة في فهم الأدب وتفسيره، والوقوف على أهم إشكالياته انطلاقا من النظريات التي تتعلق بالمعنى والتاريخ الأدبي ووظيفته، وقد اهتم بالمتلقي من حيث دراسة العلاقة بين الأدب والتاريخ.

إن ياوس" قد أعطى بعدا تاريخيا للنقد الموجه للقارئ، وقد أراد أن يوفق بين الشكلانية الروسية التي تتجاهل التاريخ، وبين النظريات الاجتماعية التي تتجاهل النص. فقد أراد أن يخضع عيوب الأدب الألماني القديم للمساءلة، وأن يبين مشروعية هذه المساءلة.[1]

فقد كان يعمل على تحويل اهتمام التاريخ الأدبي إلى موضوعات وقضايا جديدة، وعلى استبدال الأسئلة القديمة والمتجاوزة بأسئلة أخرى أكثر قوة وأكثر تأسيسا، وهدفه من ذلك ليس إعادة التاريخ الأدبي إلى مركز الدراسات الأدبية فحسب، بل أكثر من ذلك وهو حل معضلات وإشكاليات لم تتصد لها لحد الآن.[2]

لقد استفاد "ياوس" من الاتجاه الشكلاني والماركسي، وذلك من خلال التوحيد بين تاريخ النص، المتمثلة في الخبرات الماضية التي يتم استدعاءها في لحظات التلقي. وبين جماليته المتمثلة في إدراك المتلقي للنص.

"إنّ تاريخية الأدب لا تنهض على علاقة التماسك القائمة بعديا بين الظواهر الأدبية، وإنما على تمرس القراء أولا بالأعمال الأدبية. وتعد هذه العلاقة الحوارية أيضا المسلمة الأولى بالنسبة للتاريخ الأدبي، لأن على مؤرخ الأدب نفسه أن يتحول أولا وباستمرار إلى قارئ قبل أن

---

* أحد أساتذة مدرسة "كونستانس" الألمانية في الستينات، من الرواد الذين اضطلعوا بإصلاح المناهج الثقافية والأدب في ألمانيا، وهو باحث لغوي رومانسي، متخصص في الأدب الفرنسي، متطلع إلى التجديد في معارفه الأكاديمية، كان هدفه الربط بين دراسة الأدب والتاريخ.

[1]. يراجع رومان سلدن وبيتر بروكس، النظريات الموجهة نحو القارئ، تر: محمد نور النعيمي، ص 6.

[2]. يراجع عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 150.

يتمكن من عمل وتحديده تاريخيا. أي أنه ملزم بتأسيس حكمه الخاص على الوعي بوضعه ضمن السلسلة التاريخية للقراء المتعاقبين."[1]

إنّ المنهج الذي يسعى إليه في نظرية التلقي، هو ذلك المنهج "القادر على استدعاء الخبرات القديمة، وترجمتها إلى حاضر جديد أو هو على حد تعبيره المنهج الذي يجعل الخبرة المحفوظة في فنون الماضي سهلة المنال ثانية...أو يطرح الأسئلة الموقوفة من جديد من قبل كل جيل، ومنه يقرر أن فن الماضي قادر على الحديث وعلى تقديم إجابات لنا مرة أخرى."[2]

تتجلى وظيفة التاريخ عند "ياوس" في تتبع التطورات التي تطرأ على تلقي العمل الأدبي بخلاف الدراسات السابقة التي كانت تنظر إلى تاريخ الأدب بصفته تاريخا للمؤلفين فقط، والتاريخ الحقيقي للأدب هو تاريخ التلقيات وردود أفعالها، ولأن الفهم الدقيق والشامل لأي عمل أدبي لا يتحقق دون الاطلاع على القراءات السابقة، وإن سيرورة العمل الأدبي ضمن هذا التاريخ لا يتم إدراكها دون المشاركة الفعالة للقارئ، أي أن العمل الأدبي لا يجد لنفسه موضعا داخل التاريخ دون الإشراك الحيوي للقارئ."[3]

إن تتبع الأعمال الأدبية ضمن تاريخ أدبي متماسك يجب أن يخرج من الدائرة المغلقة التي تشكلها جمالية الإنتاج، لأن التلقي هو الذي يمنح للأدب بعده التاريخي الجمالي.

"إن الإطار التاريخي المتواصل الذي يظهر ضمنه العمل الأدبي ليس سلسلة متوالية من الأحداث الموضوعية التي يمكن اعتبارها في ذاتها لأنها ممكنة الوجود بمعزل عن كل مؤرخ ملاحظ. فلا تصبح هذه القصة حدثا أدبيا إلا بالنسبة لمتلقيها الذي يقرأها ويدرك خصوصيتها بمقارنتها مع هذه النصوص ومع نصوص أخرى سبق له أن قرأها. والذي يبرز بالتالي المعايير

---

[1]. هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد في النص الأدبي، تر: رشيد بنحدو، دار الأمان، الرباط، ط1، 2016، ص 52.

[2]. محمود عباس الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، ط1، 1996، ص 28.

[3]. علي حمودين المسعود قاسم، إشكالات نظرية التلقي: المصطلح، المفهوم، الإجراء، مجلة الأثر، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، ع 25، 2016، ص 307.

الجديدة التي سيستعملها لتقويم نصوص المستقبل. إن الحدث الأدبي لا يستطيع الاستمرار في التأثير إلا إذا استقبله قراء المستقبل على نحو دائم ومتجدد."[1]

يعتبر القارئ هو الأساس في العملية الأدبية التاريخية والجمالية لأي عمل، فلولا القراء فإنه لا يجد لنفسه موضوع داخل التاريخ، فكلما انتقلت الأعمال من جيل إلى آخر، اختلف استقباله، ويكون هذا الاختلاف بحسب أفق توقعهم.

وهذا ما جعل لنظرية التلقي صدا واسعا في العالم "فياوس" يرى أن كل جنس أدبي يخلق بالضرورة أثر، وكل أثر يفرض أفق توقع.

1. أفق التوقع: (Horizon D'attente):

أفق التوقع من بين المفاهيم الإجرائية التي جاء بها " ياوس" حتى يتجاوز الهوة بين التاريخ والأدب، وهذا من أجل تحسين القواعد المؤسسة للفهم التاريخي للأدب وإعطائها رؤية جديدة بغية وصف تلقي العمل والأثر الذي يحدثه. ونقصد "بأفق التوقع نسق الإحالات، القابل للتحديد الموضوعي، الذي ينتج عن ثلاث عوامل تخص ظهور أي عمل أدبي في لحظة تاريخية معينة هي:

. تمرس الجمهور السابق بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه هذا العمل الأدبي.

. إدراك أشكال وموضوعات ماضية تفترض معرفتها في العمل الجديد.

. التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية، بين العالم الخيالي والعالم اليومي.[2]

إن "ياوس" يستعمل "عبارة أفق التوقع ليصف المعايير التي يستعملها القراء ليحكموا على النصوص الأدبية في أي فترة محددة، وسوف تساعد هذه المعايير على الحكم على قصيدة بأنها ملحمية أو مأساوية، وكذلك سوف تساعد بطريقة أكثر عمومية على شمل ما يمكن

[1]. هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ص 54.

[2]. يراجع المرجع نفسه، ص 55.

اعتباره شعريا أو أدبيا بالمقارنة مع استعمالات اللغة غير شعرية أو غير أدبية، فالقراءة والكتابة العاديتان سوف تعملان كأفق كهذا.[1]

إن أفق التوقع يساعد على فهم رد فعل المتلقي على الأعمال الأدبية، مما يمكننا من فهم السيرورة التاريخية لها، كما يساعدنا على المقارنة بين اللغة العامية واللغة الأدبية.

ويعتبر هذا المفهوم مدار نظرية "ياوس" الجديدة لأنه الأداة المنهجية المثلى لإعطاء رؤية جديدة قائمة على فهم الظاهرة الأدبية في أبعادها الوظيفية والجمالية والتاريخية، من خلال سيرورة تلقيها المستمرة، فبفضل أفق الانتظار تتمكن النظرية من التمييز بين تلقي الأعمال الأدبية في زمن ظهورها وتلقيها في الزمن الحاضر، مرورا بسلسلة التلقيات المتتالية التي عرفتها من قبل، وباختصار فإن هذا المفهوم هو الذي يسعف على بناء تاريخ الأدب في نظرية "ياوس".[2]

إن قراءة الأعمال الأدبية دائما ما "تنطوي على توقعات متعددة، لأن العمل الأدبي يسعى باستمرار إلى أن يخالف المعايير التي نحملها عن موضوع ما، وعملية الاختلاف تتم من خلال الذات المتلقية، فإنها تنتج معنا جماليا، إن العمل لا يعني باستمرار ما ننتظره أو نتوقعه منه، لأن الزمن والظروف تغير معاييرنا وتغير كذلك أدوات فهمنا وطرائقه، وتغير هذه العوامل نفسها معايير العمل الأدبي، وعليه فإن عملية الفهم بالنسبة "لياوس" هي تدوين فعل أفق الانتظار الذي نعاينه في كل عملية فهم."[3]

يتضح لنا أن عملة القراءة للنصوص الأدبية مرتبطة بمجموعة مبادئ يكون القارئ على دراية مسبقة بها، مما يشكل لديه خلفية معرفية، مما يجعله يعيش حالات توتر وانفعال في كل نص يستقبله.

---

[1]. رمان سلدن، بيتر بروكس، النظريات الموجهة نحو القارئ، ص 6،

[2]، يراجع عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات التلقي، ص 162.

[3]. ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 102.

إن مفهوم الأفق التوقع أخذه "ياوس" من "غادامير" "وركب مفهومه أفق الانتظار من مفهوم الأفق عنده، ومن خيبة الانتظار عند "كارل بوبر" (Karl Popper)، وقد وجد " ياوس أن هذين المفهومين المطبقين في فلسفة التاريخ وفلسفة العلوم، يحققان رغبته في البرهنة على أهمية التلقي في فهم الأدب والتاريخ له.[1] وعلى الرغم من أنه يعترف بتأثير كلاهما في تشييد مفهومه أفق الانتظار "إلا أنه يحرص على افتراق مفهومه وخصوصيته في مجال الأدب عن مفهومهما.

كذلك اعتمد على بديهية القارئ لفهم أفق التوقع... ونقصد به نظام التبادل الذاتي أو بناء التوقعات، باعتباره نظاما مرجعيا أو نظاما ذهنيا حيث تكون افتراضات المتلقي صحيحة في أي نص أدبي، بمعنى أن المتلقي يبني معنى لنص أدبي، لأن ذلك العمل يثير أفق توقعه، لأن العمل ذاته يجعله هدفا مدركا قبل القارئ.[2]

وبذلك تكون أول مهمات جمالية التلقي قائمة على أعادة بناء أفق التوقع للجمهور أولا وهذا يبين أن النصوص الأدبية يتم تلقيها حتما من خلال توقعات القراء،ومن ثمة فإن تأسيس تاريخ أدبي ما يستوجب رصد وتحديد أفق توقعات القراء.

وهو يشير إلى أن مفهومه 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 والعالم اليومي.[3]

---

[1]. ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 138.

[2]. علي بخوش، تأثير نظرية التلقي الألمانية في النقد العربي، ص 8.

[3]. يراجع، بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، ص46.

"يتضح فيما سبق أن أفق الانتظار عنده يتجسد في تلك العلاقات والدعوات والإشارات التي تفرض استعدادا مسبقا لدى الجمهور للتلقي الأثر، وأفق التوقع على هذا التحديد يحيا في ذهن الأديب أثناء الكتابة ويؤثر في إنشائه أيما تأثير وقد يختار الكتاب بعمله أن يرضي انتظار القراء فيسايرهم فيما ينتظرون، مثلما يختار جعل أفق الانتظار خيبة".[1]

إن المهمة الأولى لجمالية التلقي عنده هي أعادة تكوين أفق انتظار الجمهور الأول لاستكشاف سيرورة التلقي ومعرفة كيفية تحاور القراء مع النصوص.وهذه التحديدات هي التي تسمح بقياس المسافة الجمالية في الأعمال الكثيرة بين عالم النص وعالم القراءة أو بين أفق الانتظار الموجود سلفا وبين العمل الجديد الذي يؤدي تلقيه إلى تغيير في الأفق.

وهذا يعني أن "ياوس"يهتم بفعل التلقي أكثر مما يهتم بالتأثير الجمالي، وهذا تفضيل للبعد التاريخي عن البعد الأدبي والذاتي.

2. خيبة الانتظار: (Déception de l'attente):

يتميز الأفق الذي يحمله العمل الأدبي بخاصية تأثيرية وهي التخييب، وقد استوحى "ياوس" مفهوم التخييب من "كارل بوبر" الذي ذهب إلى أن العامل الأساسي في إنجاز أي مشروع علمي بصفة خاصة أو في أي تجربة إنسانية بصفة عامة، يتمثل في تخييب الانتظار على اعتبار أنه عندما نستخلص بأن فرضياتنا خاطئة نكون آنذاك مهيئين أكثر للاحتكاك بالواقع.

يرى "ياوس" من هذه الزاوية أن طرح مفهوم خيبة الانتظار يساعد على تحديد وظيفة الأدب في الحياة الاجتماعية، بحيث أن العمل الأدبي لا يخيب أفق انتظار قرائه أو يقطع صلته به، باستعمال شكل جمالي غير مطروق من قبل قط، بل يثير أيضا أسئلة مخيبة ومشاكسة قد تمس أي جنس...[2]

---

[1]. علي بخوش، تأثير نظرية التلقي الألمانية في النقد العربي، ص10.

[2]. يراجع سعيد عمري، الرواية من منظور نظرية التلقي، ص 32، ص 33.

إن إعادة تشكيل أفق جديد لعمل أدبي، "يعني التعريف بهذا العمل، تبعا لطبيعة تأثيره في جمهور معين. وإذا سمينا المسافة بين أفق التوقع الموجود قبلا والعمل الجديد، الذي يمكن لتلقيه أن يؤدي إلى تحول الأفق، سواء بمعارضته لتجارب مألوفة أو بإبرازه لتجارب جديدة يعبر عنها لأول مرة بالانزياح الجمالي، المقيس بردود فعل الجمهور وبأحكام النقاد، رفض أو استنكار، استحسان، أو تفهم تدريجي."[1]

في هذه العلاقة يخيب ظن المتلقي في مطابقة معاييره، التي اكتسبها من إبداعات سابقة للمبدع نفسه الذي خيب أفق توقعه مع معايير النص الجديد، بسبب انزياح الكاتب عن الأسلوب الذي عود قراءه عليه، ومنه يحقق النص كسر أفق انتظار القارئ الذي تعود عليه خلال مسيرته الأدبية.

3. المسافة الجمالية:

هي الفرق بين كتابة المؤلف وأفق توقع القارئ، بمعنى أنها المسافة الفاصلة بين التوقع الموجود لدى القارئ والعمل الجديد.

نقصد بالفرق بين كتابة المؤلف وأفق توقع القارئ، خيبة الانتظار، وينجم عن هذا التخييب حدوث مسافة جمالية فاصلة بين أفق الانتظار السائد وبين الأفق المستحدث في العمل الجديد، وهذا ما يدفع الجمهور المعاصر لمثل هذا العمل، للقيام بردود فعل مختلفة مثل استنكار العمل ورفضه أو الاعتراف بنجاحه المفاجئ أو فهمه على نحو تدريجي ومتأخر، وعلى مستوى هذه الردود تقاس درجة أهمية العمل وقيمته الجمالية، ولذلك يعتبر مصطلح خيبة الانتظار معيارا للحكم على قيمة العمل الجمالية.[2]

إن المسافة الجمالية هي المسافة الفاصلة لأي عمل أدبي "في لحظة صدوره، عن توقع جمهوره الأول، فالحاصل هو أن هذه المسافة، المفترضة لأسلوب جديد في الرؤية، يحسها

---

[1]. هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي، ص 59.

[2]. يراجع سعيد عمري، الرواية من منظور نظرية التلقي، ص 34.

الجمهور المعاصر مصدر لذة أو دهشة أو حيرة، ويمكنها أن تزول بالنسبة لجمهور الغد كلما تحولت سلبية العمل الأصلية إلى بداهة واندرج هذا العمل بدوره، بعد أن أصبح موضوعا مألوفا للتوقع، ضمن أفق التجربة الجمالية المستقبلية."[1]

تعتبر المسافة الجمالية بمثابة مسافة فاصلة بين الانتظار الموجود سابقا والعمل الجديد، حيث يمكن للتلقي أن يؤدي إلى تغيير الأفق بالتعارض مع التجارب المألوفة.

فهي بذلك انزياح جمالي، وهي نقطة تحول يغادر فيها المتلقي حدود واقعه المعرفي إلى وعي جديد، وهذا الانزياح يقاس بحسب ردود أفعال الجمهور سواء أكان سلبا أو إيجابا، فالمهم أن يكون مقياسا للتلقي عبر التاريخ، بمعنى أن يكون مقياسا لدرجة الأصالة والقيمة الفنية في كل نص.

وللمسافة الجمالية شروطها لتكون انزياحا جماليا: فكلما كانت المسافة قصيرة دل ذلك على أن العمل يستجيب لمقتضيات أفق التلقي المشيد سلفا، ولا يفرض عليه أي إرغام نحو تعديل آلياته أو تغيير شروطه.[2]

يتضح لنا أن مفهوم المسافة الجمالية مرتبط بالمسافة التي تحدث بين الانتظار الموجود سابقا، وبين العمل الجديد، حيث يخيب ظن المتلقي في مطابقة معاييره السابقة مع معايير العمل الجديد، هذا هو الأفق الذي تتحرك في ضوئه الانحرافات أو الانزياح عما هو مألوف. وهذا ما يجعل من التأويل خلال القراءة يلامس مشاعر القارئ أثناء اطلاعه على الآخر الخفي، الذي يكتشفه في النص، وتكمن قيمة المسافة الجمالية بالتحام القارئ والنص، مما يخلق تفاعلا بينهما، فيصبح القارئ يؤول بمنظوره الخاص تلك الفراغات التي يجدها، ما يعطي للنص جمالية، فالقارئ دائما ما نجده يبحث عن ذاته في أي نص يقرأه.

وعلى هذا الأساس يمكن تمييز ثلاثة أفعال لدى القارئ:

---

[1]. هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي، ص 60.

[2]. يراجع خالد علي مصطفى، ربي رضا عبد الرزاق، مفهومات نظرية القراءة والتلقي، ص 172.

1. الاستجابة: ويترتب عليها الرضى والارتياح، لأن العمل الأدبي يستجيب لأفق توقع القارئ وينسجم مع معاييره الجمالية.

2. التغييب: ويترتب عليه الاصطدام، لأن العمل الأدبي قد خيب أفق توقع القارئ، فيخرج من المألوف إلى الجديد.

3. التغيّير: أي تغيير الأفق.

والقارئ هو الذي يفتح النص بكامل فروعه، ويعمل على إيجاد حلول للفراغات، ويكمن هذا في تأويلها، مما يجعل جمالية لهذه النصوص الأدبية. وتكمن وظيفة المسافة الجمالية في التأثير على المتلقي من خلال ما تتركه من انطباع لديه، وهذا يعود لأسلوب ودقة المعنى في ملء هذه الفراغات التي تعطي للنص جمالية.

4. منطق السؤال والجواب:

استقى "ياوس" هذا المفهوم من "غادامير" الذي ذهب إلى أن فهم عمل فني ما، يعني فهم السؤال الذي يقدمه هذا العمل إلى القارئ باعتباره جوابا، لأن النص عندما يكون بين يدي القارئ، يصبح موضوعا للتأويل منتظرا جوابا ما عن سؤاله، ويصبح القارئ بدوره هو صاحب سؤال ينتظر جوابا ما، وهكذا تخضع العلاقة بين الطرفين لمنطق السؤال والجواب. إضافة إلى هذا أثار "غادامير" العلاقة بين النص والقارئ عبر التاريخ، خاصة بما يتعلق بإعادة تشكيل الأسئلة التي أجاب عنها النص في أفاق تاريخية مختلفة.

من هذا المنطق تبين "لياوس" أن النص الأدبي هو جواب عن سؤال القارئ، كما تبين له أن فهم نص أدبي ينتمي إلى الماضي، فيقتضي إعادة اكتشاف السؤال الذي قدم له جوبا في الأصل، أي إعادة بناء أفق الأسئلة أو أفق انتظار القراء الأوائل. وبذلك يصير تاريخ قراءات نص أدبي ما لعبة حوارية ومفتوحة من الأسئلة والأجوبة.[1]

[1]. يراجع سعيد عمري، الرواية من منظور نظرية التلقي، ص 34، ص 35.

إنّ الفهم يعني دائما "توحيد هذين الأفقين المستقلين زعما أحدهما عن الآخر، والسؤال الذي أجاب عنه النص لابد من إبرازه، لأنه لا يمكن أن يستمر من تلقاء نفسه، بل لا يمكنه سوى أن يتحول إلى سؤال الذي يشكله التقليد بالنسبة إلينا."[1]

لا يمكننا فهم النص الأدبي، إلا بالإجابة عن السؤال من حيث الاهتمام بقضية التلقي والمتلقي الذي يؤول الأعمال الأدبية طبقا لمبدأ منطق السؤال والجواب، وبناءا على أفقه الخاص.

إن السؤال هو المحفز الأساسي لحدوث عملية الكتابة، والقارئ هو من يبحث عن السؤال في النص الإبداعي، ليفهم الإجابة المطروحة فيه، وهذا تتفاعل ثنائية القارئ والنص، لنستنتج عملية القراءة.

الخلاصة:

كان اهتمام "ياوس" متمثلا في تجديد حقل التاريخ الأدبي من خلال الاهتمام بقطب التلقي والمتلقي الذي يؤول الأعمال الأدبية طبقا لحاجاته التاريخية، وبناءا على أفقه الخاص.

. تبدأ أهمية العمل الأدبي في اللحظة التي يلتقي فيها بالجمهور، فتتحقق وظيفته، ويخرج إلى الوجود، وذلك من خلال تفاعل القارئ مع النص جدليا لينسج علاقات مختلفة من السؤال والجواب.

. لقد سعى إلى وضع الأعمال الأدبية ومجموع التلقيات من حيث أفاقه التاريخية.

. تشخيص الإجابات التي يقدمها العمل الأدبي لأسئلة القراء عبر فترات تاريخية مختلفة.

[1]. هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي، ص 67.

. إن التلقي لدى "ياوس" يعتبر حدثا يمر بفترات زمانية متعاقبة، وهذا ما يعرف ضمن حقل تاريخ الأدب، ولا يمكن دراسة هذا الأخير بمعزل عن علاقته بالتاريخ العام، أي تاريخ الوقائع الاجتماعية، التي لا يمثل الأدب فيها سوى جانب من جوانبها.

. يعتبر تاريخ تأويلات عمل فني بمثابة تبادل تجارب، أو حوار أو لعبة أسئلة وأجوبة متبادلة بين النص والمتلقي، من جيل لآخر. فالتلقي عنده تجربة لا تتحقق إلا من خلال الحوار المتبادل بين النص ومتلقيه، أي نتيجة التفاعل بينهما، وذلك انطلاقا من مبدأ منطق السؤال والجواب.

إن مدرسة "كونستانس" هي من أولى المحاولات لتجديد دراسات النصوص الأدبية على ضوء القراءة، فعمل أصحاب هذه المدرسة على البحث في العلاقة التفاعلية بين القارئ والنص، فالعلاقة التفاعلية عند "ياوس" تكون من القارئ إلى النص، لأنه يأتي يحمل أفق توقع اكتسبه من قراءات سابقة ليوجه النص، وهذا ما يعني بعلم جمال التلقي. أما "أيزر" فتنطلق عنده تلك العلاقة من النص الذي يخبئ في ثناياه معاني غير محددة يأتي القارئ لتحديدها، انطلاقا من فرضية القارئ الضمني.

المبحث 3: التلقي عند العرب:

منذ القدم إلى الآن كانت وما زالت نظرية التلقي محل النقاش والجدل، فعلى الرغم من أن علماء الغرب هم من وضعوا أسس هذه النظرية، إلى أنه يمكن القول بأن العرب اهتموا كذلك بأهمية التلقي والتأويل في النصوص، وقد انصب اهتمامهم في هذا المجال على تلقي النص الديني (القرآن الكريم)، لأن فيه نصوصا تفهم من الوهلة الأولى، وأخرى تحتاج إلى الاستعمال العقلي.

إضافة إلى ذلك فقد كانت نظرية التلقي لها تأثير شديد على المفكرين والنقاد العرب، هذا ما دفعهم للعودة إلى التراث العربي القديم من أجل استنطاق أرائهم حوا مفهوم القارئ في المجال الأدبي، فقد كان هذا الأخير يفرض على المبدع أن يعرض إبداعاته بنفسه على أكبر عدد من

المتلقين في الأماكن المتاحة لذلك، فأقيمت الأسواق الأدبية والمحافل الجماعية لسماع الخطباء مثل سوق عكاظ.

وقد ارتبطت عملية التلقي والتأويل "بردود أفعال النقاد تجاه النصوص الأدبية، النثرية منها والشعرية التي أثارت فيهم كثيرا من المفاهيم مثل السرقات والموازنات... ثم تطورت لتصبح أكثر دقة مع ظهور مصطلحات نظرية التلقي، ولهذا أصبح الأدب إبداعا من جهة المبدع وتذوقا من قبل القارئ، لأنه لا يمكن تصور الأدب بدون هذا الأخير.

وفي الثقافة الإسلامية نجد تعددات في القراءات للنص القرآني، حيث قال الرسول صلى الله عيه وسلم: < القرآن ذلول ذو وجوه فحملوه على أحسن وجوهه.> لقد أكد عليه السلام على العلاقة الوطيدة بين القرآن الكريم وقارئه، مؤكدا على الأخذ بأحسن الأوجه في حال تعددها لأن أحسن الأوجه في اللغة دائما ما يكون هو الأصح والأقرب إلى الحقيقة والواقع."[1] حيث يقول محمد مبارك: "وللعرب ميزة في نظرية التلقي قد تجعل الآداب العربية افتراقا عن الآداب الأخرى، وهذه الميزة مستمدة من عاملين أساسيين: الأول القرآن الكريم، إذ أوجد نوعين من التلقي، أحدهما مرتبط بالآخر هما التلقي الشفهي والقراءة، فالإنصات لتلاوة القرآن، هو تلق شفاهي سيظل ما بقيت للزمان بقية، إذ لا يكتفي بقراءة القرآن فقط، فلابد من السماع إليه، والسماع تلقي شفاهي دون شك."[2]

هذا بخصوص النص الديني الذي يمثل أرقى المستويات في القراءة والتلقي، وأكمل الميادين في النظر والتأويل. بدأ النقد العربي يهتم بالتلقي لاعتباره ظاهرة ملازمة لعملية الإبداع والنقد منذ الإرهاصات الأولى التي تشكلت عندها العملية النقدية، فإذا كان نقد النصوص مرافقا للشعر، فإن المتلقي مرافقا للاثنين، وتاريخ النقد وتاريخ الشعر يرافقها تاريخ التلقي، وهذا ما أقره الأدباء والنقاد القدامى منهم والمحدثين، ولكن تكوين إطار معرفي يستند إليه التلقي بصفة

[1]. يراجع محمد يوب، نظرية التلقي والتأويل في النقد الأدبي عند العرب، جريدة الثقافة، القدس العربي، ع 8323، 2015، ص 12.

[2]. محمد مبارك، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط 1، 1999، 285.

ظاهرة لصيقة بالإبداع والنقد، تجسد بعد تطور المفهوم الأدبي والنقدي، وظهرت كتب النقد ومصنفات البلاغة وأصبح التبليغ والإبلاغ، والتبيين والبيان قضايا النقد الجوهرية، "حيث اعتنى النقد العربي القديم بالمتلقي سامعا وقارئا، وبلغت هذه العناية أوجها في عصور ازدهار النقد وظهور المصنفات النقدية، وتأثر النقد بالحقول المعرفية المجاورة مثل اللغة والكلام والفلسفة.

وبلغت هذه العناية حدا يدفعنا إلى القول أن النقد العربي النقد العربي وضع المتلقي في منزلة مهمة من منازل الأدب وقصدها بخطابه النقدي قصدا، وحث الشعراء على أن يكون شعرهم متوجها إليه، فهو المؤهل الذي يقف الأدب عنده، وهو العناية من كل قصد وإنشاد."[1]

إذ تشير ظاهرة التلقي إلى الكشف عن المعنى الأدبي واستنتاجه من النصوص وكيفية تلقيها وما مدى أثرها على المتلقي، فاللنص موضوعاتها وطرقه في التبيين، وللمتلقي تقنياته في فهم النص واتخاذ موقف منه، وقد أدرك كل من "الجرجاني" و"الجاحظ" و"ابن كتيبة"... البعد المهم والمكانة الحقيقية للمتلقي في الظاهرة الأدبية، فالنص يحتاج لكي يحقق وجوده إلى مبدع قادر على توظيف إمكانات اللغة والبلاغة، وكل متلق بارع قادر هو الآخر على فك شفراته وتحسس مواطن القوة والضعف فيه. فبهذه المعادلة تتحقق العلاقة التكاملية بين الكاتب والمتلقي.[2]

يعد " عبد القاهر الجرجاني" سباقا في نظرية القراءة والتلقي عند العرب، فتقدم في تصور ما يمكن أن يكون عيه التفاعل بين النص والمتلقي. إن إيراد لفظ "اجتهاد" يضع القارئ أمام عالم من الحرية الفكرية في فهم النص، فالتلقي اجتهاد، وهذا يعني أن لا قراءة واحدة للنص، مادام القارئ مجتهدا، والذي يجتهد في قراءة النصوص الأدبية له مرجعية خاصة هي المرجعية اللغوية.[3]

إنّ "الجرجاني" ينظر إلى مصطلحات البلاغة والفصاحة وقضية إعجاز القرآن وفكرة النظم تعاملا مع المستتر وترويضها للمعنى الدفين، وذلك من أسس مفهومه للمتلقي الذي يعمل على

---

[1]. محمد مبارك، استقبال النص عند العرب، ص 9.

[2]. يراجع محمد يوب، نظرية التلقي والتأويل في النقد الأدبي عند العرب، ص 12.

[3]. يراجع، المرجع السابق، ص 37.

كشف المستور ويطلب الدفين، معتمدا ومستدلا بالإشارات والإيماءات. حيث يقول"ولم أزل منذ خدمت العلم أنظر فيما قاله العلماء في معنى الفصاحة والبلاغة، والبيان والبراعة، وفي بيان المغزى من هذه العبارات، وتفسير المراد بها، فأجد بعض ذلك كالرمز والإيماء، والإشارة في خفاء، ويعطيه كالنبيه على مكان الخبىء، ليطلب وموضع الدفين ليبحث عنه فيخرج، وكما يفتح لك الطريق إلى المطلوب لتسلكه، وتوضع لك القاعدة لتبني عليها، ووجدت المعول على أنها هنا نظما وترتيبا، وتأليفا وتركيبا وصياغة، وتصويرا ونسخا وتحبيرا، وأن سبيل هذه المعاني في الكلام الذي هي مجاز فيه سبيلها في الأشياء التي هي حقيقة فيها."[1]

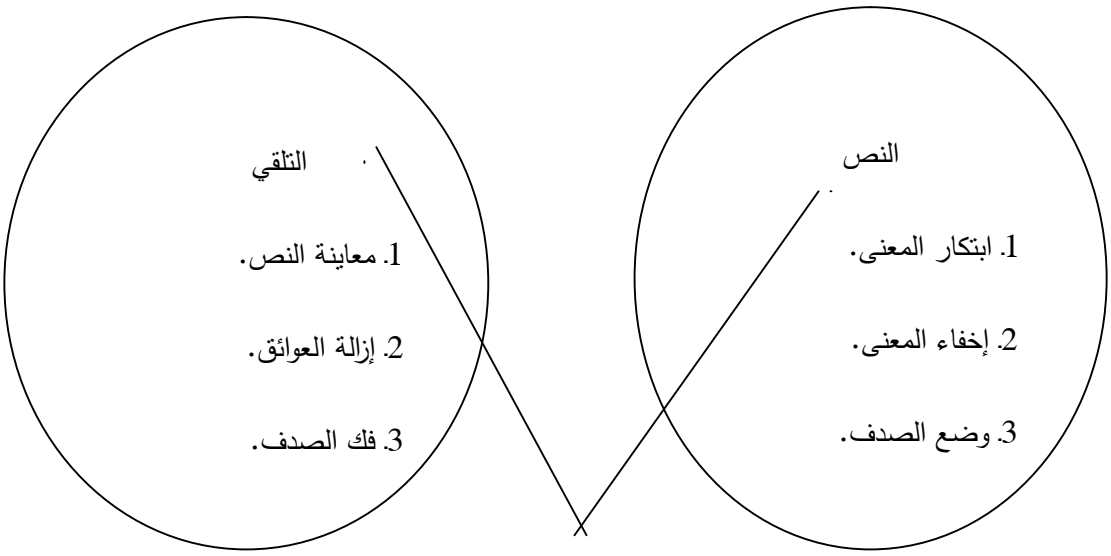
من خلال هذه المقولة يتضح لنا أن "الجرجاني" يضع النص على أساس أنه شفرة بين المبدع والمتلقي، يتوغل الأول في تعميمها ونشرها، ويعمل الثاني على فكها وفهمها، كما يقف على العلاقة المتكونة بينهما، وعلى دور كل منهما في عملية الإبداع (خلق النص)، بحيث يعمل الأول (المبدع) على نظم شتى أنواع الرموز والإيماءات، ليأتي الثاني (القارئ) ليعطي للنص أبعاد تصورية توافق وتواكب مقتضيات النص وأحواله، بحيث يبلغ مرحلة الفهم والتأثر والإقناع. "لأن أنس النفوس موقوف على أن تخرجها من خفي إلى جلي، وتأتيها بصريح بعد مكني، وأن تردها في الشيء تعلمها إياه إلى شيء آخر هي بشأنه أعلم، وثقتها به في المعرفة أحكم، نحو أن تنقلها عن العقل إلى الإحساس وعما يعلم بالفكر إلى ما يعلم بالاضطرار والطبع."[2]

نكون مع الجرجاني قد واجهنا أطراف العملية الإبداعية التواصلية، أما المعنى فهو جوهر الخطاب عنده وعلى وفقه يتم التفاعل والفهم. ويمكن توضيح ذلك من خلال مخطط "محمد مبارك":

---

[1]. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تحقيق السيد محمد رشيد رضا، المكتبة التوفيقية، ط1، 1321هـ، ص 42.

[2]. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمد الفاضلي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، لبنان، ط3، 2001، ص 92.



إن العلاقة بين النص متلقيه تعتمد على قاسم مشترك، هو اللغة وتصل إلى هدف واحد هو إنتاج المعنى الأدبي.

إن مفهوم النص ومفهوم التلقي يتلازمان تلازما لا انفكاك له، وهذا التلازم تفرضه طبيعة الأدب.[1]

كذلك نجد أن "الجاحظ" أشار إلى دور المتلقي في توجيه مسار العمل الأدبي، بحيث يبين السبب والدافع وراء انتشار القصيدة من خلال حصول التجاوب والاستقبال من طرف المتلقي أثناء تذوقه للشعر ومعانيه ومساهمته في إنتاج النص مع الشاعر. من هذا المنطق نستخلص وجود علاقة بين المبدع والنص والمتلقي، وهي عناصر أساسية في عمل التلقي حيث يقول " إن أردت أن تتكلف هذه الصناعة، وتنسب إلى هذا الدب،فقرضت قصيدة، أو حبرت خطبة، أو ألفت رسالة،فإياك أن تدعوك ثقتك بنفسك، ويدعوك عجبك بثمرة عقلك إلى أن تنتحله وتدعيه، ولكن أعرضه على العلماء في عرض رسائل أو أشعار أو خطب، فإن رأيت الأسماع تصغي له، والعيون تحدج إليه، ورأيت معنى يطلبه، ويستحسنه فانتحله.. فإذا عاودت أمثال ذلك مرارا فوجدت الأسماع عنه منصرفة، والقلوب لاهية، فخذ في غير هذه الصناعة، واجعل رائدك الذي لا يكذبك حرصهم عليه أو زهدهم فيه.

[1]. يراجع محمد مبارك، استقبال النص عند العرب، ص 38.

قال شاعر:

أن الحديث تغر القوم خلوته حتى يلح بهم عي وإكثار."[1]

يتضح لنا من خلال "الجاحظ" أن المعتمد عليه في تلقي النص، هو استحسان السامع أو ابتعاده عن ذلك العمل، وأن المبدع أن يعجب بنتيجة ما أبدعه،بل عليه أن يجعل من ردة فعل الجمهور على إبداعاته من أولوياته الأساسية سواء أكانت ردتهم إيجابية أو سلبية، فهم ملاذه الوحيد في أن يعرف مكانته كأديب.

إن القارئ في الدراسات القديمة له مكانة رئيسة في نجاح العمل الإبداعي من خلال ما يحاول الشاعر القيام به، فهو لا ينظم قصيدته لنفسه وإنما يطلقها للجمهور محاولا من خلالها إرسال رسالة، وهذه هي الغاية والهدف من تحرير أو إلقاء قصيدة. هكذا يتبين لنا أن المتلقي في التراث العربي كان له الفضل في إحياء واستمرار عملية الإبداع، فهو المصدر الوحيد لاحتواء النصوص المختلفة، فلولا القارئ ما بقي خلود الشعر من العصر الجاهلي إلى يومنا هذا من أثر ومكانة.

بناءا على ما تقدم يتضح لنا أن هناك علاقة وطيدة بين النص والمتلقي، وأن جمالية النص تنبع من قدرة المتلقي على استقبال التجارب، وما تزخر به هذه الأخيرة من عناصر الإبداع والجمال، وللكشف عنها نحتاج إلى الدور الذي يلعبه المتلقي، بحيث أن هذا الأخير حاضر باستمرار في كل الكتابات الإبداعية، فهو يقوم في تقويم النصوص وترتيبها من حيث الجودة، فلا يمكننا إغفال وإهمال دور القارئ فهو جزء لا يتجزأ من مصير النص. فعلى الرغم من الإشارات التي وردت في الكتب العربية القديمة إلى دور القارئ ومكانته في عملية التلقي، إلا أنها لم تتطور إلى نظرية قائمة بحد ذاتها، وإنما بقيت مجرد أفكار، على الرغم من أن لهم الفضل في بيان جماليات النص، إلا أنها لم تظهر كنظرية إلى غاية القرن العشرين على يد نقاد ألمان.

[1]. أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، ج3.1، تحقيق درويش جودي، المكتبة العصرية، صيدا بيروت، ط2، 2000، ص 128.

الفصل الثاني: القراءة وتفاعلات القارئ في رواية "سيدة المقام"

المبحث الأول: القارئ الضمني

المبحث الثاني: بنية الفراغات

المبحث الثالث: وجهة نظر الجوالة

المبحث الرابع: طاقة النفي

المبحث الخامس: الرصيد

المبحث السادس: الصورة الذهنية

الفصل الثاني: القراءة وتفاعلات القارئ في رواية "سيدة المقام":

انطلاقا من الفرضيات والمفاهيم الإجرائية التي تطرقنا إليها في الجزء النظري لنظرية التلقي والتأويل، عبر رائديها "ياوس" و"أيزر"، سنحاول في هذا الفصل التطبيقي إسقاط المفاهيم التي جاءت بها هذه النظرية على رواية سيدة المقام "لوسيني الأعرج" على سبيل المثال. وذلك من أجل إمكانية تطبيقها على النصوص الأدبية.

وانطلاقا من هذه الدراسة ارتأينا أن نتناول المرجعيات المعرفية التي جاء بها "أيزر" والتي طبقناها وفق الخطوات التالية:

المبحث الأول: القارئ الضمني:

من البديهي أن أي نظرية تهتم بالنصوص الأدبية لا يمكنها أن تتقدم إلى الأمام بدون إدخال القارئ الذي بدا الآن أنه ترقى إلى مستوى الإطار المرجعي الجديد. يجب علينا أن نسلم بحضور القارئ دون أن نحدد مسبقا طبيعته أو وضعيته التاريخية، وهو القارئ الضمني.

"إن النصوص الأدبية تأخذ قيمتها وتراعي تحيينها من كونها أنها تقرئ وتتفاعل مع المتلقي، والقارئ الضمني له جذور مع بنية النص، 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 حد، ويصبح هذا حتى عندما تبدوا النصوص وكأنها تتعمد تجاهل متلقيها الممكن وأنها تقصيه بفاعلية، وهكذا يعين مفهوم القارئ الضمني على أنه شبكة من البنيات التي تستدعي تجاوبا يلزم القارئ فهم النص."[1] سنحاول من خلال رواية "سيدة المقام" أن نستنبط علامات القارئ الضمني.

[1]. فولفغانغ أيزر فعل القراءة، ص 30.

1. العلامات الصامتة:

يمثل نص رواية سيدة المقام مجموعة من العلامات المخفية والمضمرة في ثنايا سطورها التي تشير إلى وجود قارئ، بحيث نلاحظه من خلال وجود الضمائر، فبدراسة هذه الأخيرة نحدد صورة القارئ الضمني.

نلاحظ من خلال نص هذه الرواية إلى وجود مكثف لضمائر الجمع فتظهر لنا مرتبطة بتجاوز بعد الأحداث المتخيلة عن قصة مريم إلى رؤية عميقة عن انكسار النفوس واندحار البلاد والانحلال الأدبي والثقافي من كل أبعاده ومقاييسه مثلما يتجلى لنا في هذه المقاطع السردية: "شيء ما تكسر في هذه المدينة بعد أن سقط من علو شاهق".

لست أدري من كان يعبر. الآخر: أنا أم الشارع في ليل هذا الجمعة الحزين. الأصوات التي تملأ الذاكرة والقلب صارت لا تعد، ولم أعد أملك الطاقة لمعرفتها. كل شيء اختلط مثل العجين.
يجب أن تعرفوا أني منهك ومنتهك وحزين ومتوحد مثل الكآبة".[1]

وفي قول السارد أيضا: "مدينتنا سرقت مثلما تسرق النجوم".[2]

تحيل هذه الأمثلة إلى معاناة ومأساة الراوي جراء موت مريم إثر إصابتها برصاصة طائشة في الدماغ. إلا أن هذا الحزن لم يكن بسبب الموت الحقيقي للشخص، وإنما تحسر لما آلت إليه أوضاع المجتمع الجزائري في تلك الحقبة.

وأيضا: ". إنهم يقتلون الجياد ويبيعون البلاد.

. من غير المعقول كل هذا العفن، لابد أن يكون لنا تاريخ نسيته أقلام الوراقين".[3]

---

[1]. الرواية، ص 7.

[2]. المرجع نفسه، ص 31.

[3]، المرجع نفسه، 184.

وأيضا: "إننا تلقى تهديدا بغلق المعهد ولدي تحت مسؤوليتي أكثر من ألف طالب أرميهم في المزبلة."[1]

وأيضا قوله: "عندما كونا وفدا وذهبنا نقدم احتجاجا على ما كان يحدث في المعهد، قال: أعطوني فرصة سأتدبر الأمر بنفسي. وعندما طرحنا عليه قضية أناطونيا قال: ... البلاد يا إخوان تمر بأزمة في العملة الصعبة ولم نعد قادرين على تغطية النقص. وتعرفون الأجانب لا يتنازلون عن حقوقهم. ذكرناه بأنها مستعدة لتستلم مرتبها بالدينار قال: يا جماعة دعونا من حساب البقالين، البلاد أولا."[2]

إن هذه الأمثلة تترجم لنا صور الظلم والاستبداد وهدم المجتمع المدني، واحتقار الفئة المثقفة.

إن توظيف ضمير الجمع المتكلم نحن ما هو إلا دلالة على انفتاح النص على المتلقي أنت، وأن دلالة ضمير المتكلم نحن هو جمع لثلاثة ضمائر هي (أنا، أنتم، هم) ومنه فإن القارئ الضمني يحضر في الخطاب السردي بحيث يقوم بتفعيل الأحداث من أجل حدوث عملية التأثير والتأثر للوصول إلى وصف ما آلة إليه أوضاع مدينة العاصمة من انحلال وهدم للثقافة والفن الجزائري.

كما تجسدت علامة القارئ الضمني من خلال استعمال ضمير المتكلم أنا ويتضح ذلك في العبارات التالية: "أريد أن أتحرر من هذه الذاكرة المثقلة بالحنين والأوجاع يجيرني الشاعر والأنواء على التآلف مع الموت ومع وجه الله، لكني استعصي على كل الأشياء، لم تبقى لي سوى الإغفاءة الحزينة ثم أنسحب بعدها باتجاه غيمة تطوف الدنيا ثم تعود إلى مكانها الأول ثم تمطر."[3]

---

[1]. الرواية، ص 200.

[2]. المرجع نفسه، ص 201.

[3]. المرجع نفسه، ص 13.

وقوله أيضا: "أنا منهك في هذا اليوم ... "[1] وأيضا : "كان من الصعب عليا تصديق ما حدث، الموت يبدوا سهلا في هذه البلاد الكئيبة، حتى وأنا أرى صديقي الطبيب الفلسطيني ينزع الخيوط التي كانت تعطيك الحياة، كان من العسير أن أصدق ما حدث."[2]

وكذلك : "صرت بعيدا عن المشفى الذي يقتل الناس في المدينة كأني كنت هاربا. خطواتي سرعتها تزداد ومسافاتها تتسع."[3] وأيضا: "سأقدم شهادتي أمام لجنة حقوق الإنسان واللجنة المضادة للتعذيب. سأقول إنهم استعملوا الرصاص الانفجاري."[4] وأيضا: "سأقدم شهادتي أمام لجنة حقوق الإنسان واللجنة المضادة للتعذيب. سأقول إنهم استعملوا الرصاص الانفجاري."[5]

يتضح لنا من هذه المقولات أن الراوي يعاني من الإكتآب وفقدان الأمل في تحسن أوضاع وطنه، واسترجاع ما سلب منها.

نلاحظ من خلال هذه الأمثلة التي تأتي بضمير المتكلم "أنا" ما هو إلا حضور لضير المتكلم "أنت".

ويظهر القارئ الضمني في الخطاب السردي مضمرا على شكل صيغة ضمير الجمع أنتم، ويتضح ذلك من خلال الأمثلة التالية: "أنتم الفنانين وجوه البؤس. يجيكم الخير حتى للفم وتضيعوه. دبر راسك."[6] وقوله أيضا : "كنتم تعرضون البربرية تعرضون البربرية في الأولمبياد في باريس بمناسبة الأسبوع الثقافي الجزائري."[7]

لقد كان المجتمع الجزائري يعاني في فترة الثمانينات من كره واحتقار للفن والفنانين إلى درجة نشوب الحرب الأهلية، واضطهاد الفنانين وقتلهم ونفيهم. وأيضا: "... تصبحون على

---

[1]. الرواية، ص 191.

[2]. المرجع نفسه، ص 13

[3]. المرجع نفسه، ص 23.

[4]. المرجع نفسه، ص 27.

[5]. المرجع نفسه، ص 37.

[6]. المرجع نفسه، ص 38.

[7]. المرجع نفسه، ص 181.

خير يا جماعة الخير."[1] وكذلك قوله : "هل أنتم على استعداد للاستشهاد في سبيل الله. وهل أنتم مستعدون لقتل أعداء الله..."[2] هنا يتجسد تحريض أفراد المجتمع ضد بعضهم البعض بذريعة الدين.

وكذلك : "أيها القتلة أخرجوا من قيامتنا. أخرجوا من أحزاننا وأفراحنا، أتركونا نموت ونحيا كما نشاء، أيها القتلة أخرجوا من أصدائنا وأشلائنا، أخرجوا من دورتنا الدموية."[3]

إنّ استعمال ضمير المخاطب أنتم في المثالين الأخيرين ما هو إلا دعوة للمتلقي لتحريضه وتشجيعه من أجل النهوض والاستشهاد وأيضا أمر بالترك والخروج من حياتنا. والملاحظ في رواية سيدة المقام أن الضمير "أنتم" هو الأقل توظيفا مقارنة بضمير المتكلم أنا ونحن، لأن أحداث نص الرواية تدور حول سرد ووصف الشخصيتين مريم والراوي، وبين مأساة ومعاناة المجتمع المدني.

2. العلامات الناطقة:

تتحد علامات القارئ الضمني بصورة مباشرة من خلال كلمات يتوجه بها السارد إلى المسرود بطريقة مباشرة، حيث تلعب الشخصية في رواية سيدة المقام دور المسرود له، وبذلك يكون القارئ الضمني متخف وراء ستار ألفاظ تلك الشخصية. وهذه إحدى آليات حضور المتلقي في النص الروائي.

فالقارئ الضمني حاضر يحضر من خلال شخصية مريم التي تنوب عن المجتمع من خلال استفسارها عن حقيقة الاستشهاد وعملية القتل. ويظهر ذلك من خلال سؤالها لصديقتها عالية.

" ...تقول مريم تقتلون من ؟؟ قالت أعداء اللهَ! وشكون أعداء الله. قالت الشيوعيين، حزب فرنسا، البربر، البعثيون، الملحذون، العقلانيون، اللائكيون، وأصحاب دعوات تحرير المرأة،...

---

[1]. الرواية، ص 188.

[2]. المرجع نفسه، ص 196.

[3]. المرجع نفسه، ص 239. .

وكل من يحذو حذوهم. ضحكت تقول مريم ضحكت بحزن قلت لصاحبة لباس الجنة وما تبقون في هذا البلدّ؟؟! بلا تردد أجابت... الأتقياء الخيرون من أبناء هذه الأمة.."[1]

إذن تنوب هنا شخصية مريم عن القارئ الضمني والتي تعتبر علامة لتواجده في بنية النص، حيث أن التساؤلات التي طرحتها مريم يمكن لأي متلقي أن يطرحها. كما يظهر دور القارئ الضمني وراء شخصية الأستاذ الذي يصبح متلقيا وهو يسمع قصة مريم التي تحكي معاناتها وأحزانها.

المبحث الثاني: بنية الفراغات:

هي الصلات المفقودة في الخطاب، وهذه التفككات والانفصلات التي يتضمنها النص على مستوى السرد، أو الحدث والإضمارات التي تعرفها المكنونات النصية، فهي تثير القارئ وتحدد التوتر الذي يحفزه بواسطة التخيل والتمثيل.

"إن الفراغات تترك الربط بين أبعاد النص مفتوحا. وبهذا تحث القارئ على تنسيق الأبعاد والنماذج، أي أنها تحفزه على تنفيذ عمليات أساسية داخل النص....فالقارئ ليس مطلوبا منه فقط إدماج الأوضاع التي تعطى في النص، بل إنه كذلك يدفع إلى جعلها تأثر وتغير ببعضها البعض، وكنتيجة لهذا يظهر الموضوع الجمالي، وتنظم بنية الفراغ هذه المشاركة، وفي الوقت نفسه تبين العلاقة الوثيقة بين هذه البنية والقارئ، يبدوا الفراغ في النص الأدبي بنية نموذجية، وتكمن وظيفتها في تلقين العمليات المركبة للقارئ.

إن الفراغ الذي ينتقل من مكان إلى آخر مسؤول عن سلسلة من الصور المتصادمة ويؤثر بعضها في البعض الآخر خلال مدة القراءة، وتفرض الصورة الملغية نفسها على الصورة التي

[1]. الرواية، ص 196.

تليها...وهو تصحيح ما ينقص الأول، وهكذا تلتحم الصورة في متتالية، وبسببها يصبح معنى النص حيا في مخيلة القارئ."[1]

لقد شغلت بنية الفراغات حيزا هاما في رواية سيدة المقام، مما ميزها عن النصوص الأخرى، بذلك قامت بفتح المجال أمام القارئ ليشارك في إعادة بناء النص، وهذا ما يعطي جمالا فنيا للعمل الإبداعي.

لقد ساهمت الفراغات في بناء السرد في خلق توترا وإرباك لدى القارئ أثناء القراءة، وهذا ما تجسده لنا هذه الرواية، فنلتمس ذلك من خلال هذه الأمثلة:

"وترتفع الأصوات بينكم! كانت مسكينة؟ يا الله كم كانت مريم رائعة!! لو أسعفها العمر لصارت راقصة عالمية. سحرها كبير... ولكنها لا تسمع إلا لنفسها... كانت... الله يرحمها..."[2]

يظهر لنا هذا الفراغ عدة تساؤلات لدى القارئ، فيطرح سؤالا من هي مريم وكيف كانت؟...

ويحدث كذلك انقطاع في السرد على مستوى مقطع حراس النوايا حيث يترك لدى القارئ عامل المفاجأة والدهشة، وذلك في قوله:

" الدفتر العائلي.

ـ من أنتم؟ لستم شرطةَ!

ـ حراس الإيمان، (النوايا) يا حمار.

. هذا ليس كلام رجال عاهدوا أن...

---

[1]. ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 158 . ص 159.

[2]. الرواية، ص 12.

. هذا كلام طيزك، طلع الورق وإلا نقطع لك زبك؟!

....."[1]

إن السارد هنا يبين الوجه الحقيقي لحراس النوايا أنهم ليسوا شرطة لكن لهم صلاحية إيقاف الناس في الشارع وإزعاجهم وطلب وثائق رسمية. ولا يقتصر الأمر على هذا فقط بل تجاوز الأمر إلى قول كلام بذيء وفاحش دون أي احترام للغير، وهذا متعارض مع أخلاقنا وقيمنا رغم إدعائهم بالإيمان والدين وتطبيق شريعة الله، ما يجعل القارئ في تعجب وحيرة من أمره.

ونلاحظ من خلال المثالين السابقين أن السارد انقل من حدث مريم إلى حدث أخر مختلف وهو ظهور حراس النوايا على الساحة. وينتهي هذا الانقطاع إلى انقطاع آخر وتعود أحداث الرواية إلى بداياتها إلى قصة مريم، فيندهش القارئ من عودة السارد إلى أحداث ماضية ونجد ذلك في وصفه لمريم فيقول: "عينان خضروان، ووجه خمري...."[2]

وهذا القول يطرح تساؤلا لدى القارئ. كيف تبدوا مريم؟ ما مدى جمالها؟ ثم ينتقل بالأحداث إلى مستوى آخر فيذكر أحداث بداية علاقة مريم بالأستاذ في اليوم الممطر فيقول:

". اركب المطر بارد.

. مريم!! المطر شحيح في هذا البلد، وعندما يحدث فذلك حدث مهم.

. اختر! يا تركب، يا أنزل أمشي معك.

. .....

. هذه الأمطار غزيرة، وليست أمطار العشاق والرومانسيين.....

. كانت السيارة مليئة بالدفء. حتى صوت محركها غاب وسط إغفاءات موسيقى "شهرزاد" لموسكي كورساكوف.

---

[1]. الرواية، ص 35.

[2]. المرجع نفسه، ص 51.

. كورساكوف.... تعرف يا أستاذ إني مسحورة بهذه القصة حتى العمق، سندخل التدريب المغلق قريبا مع أناطوليا."[1]

وهنا يترك السارد القارئ في حيرة من أمره مما يولد عدة تساؤلات في ذهنه ما هي حقيقة العلاقة بين مريم والأستاذ؟ وما هي قصة كورساكوف؟ وهل له علاقة في الأحداث الآتية؟ ينتقل السارد هنا من قصة مريم والأستاذ إلى قصة أخرى مختلفة تماما يكننا القول أنها قصة من ماضي مريم، قبل أن تبدأ علاقتها بالأستاذ، وبهذا يكون السارد قد عاد مرة أخرى إلى الماضي البعيد، ماضي له علاقة بزواج مريم الأول وحقيقة الليلة الأولى بعد الزواج. فيقول السارد:

. ما يهمش، هكذا يعفونا. انتهينا من زعيقهم.

. لكنك أذيت نفسك مجانا

. من أجلك!

وبعد لحظات محسوسة، توقفت الزغاريد والرقص وكل شيء. شعر بمغص في بطنه. شعرت شيء ما يشبه الخيبة يستقر في بؤبؤ عينيه. كان منكسرا.

. أولاد الحرام فاقوا (اكتشفوا الخديعة).

. خايف منهم؟

. والله لا أدري!! معضلة!

. لهذه الدرجة؟!

. .....

صمت أو ابتلع كلامه الذي كان يسد حلقه كالغصة."[2]

إن هذا المثال يطرح عدة تساؤلات لدى القارئ ما يدفعه إلى الارتباك والحيرة ووضع فرضيات مختلفة للإجابة عن استفساراته وتساؤلاتهن ومن بين الأسئلة التي يطرحها مايلي:

---

[1]. الرواية، ص 59.

[2]. المرجع نفسه، ص 90.

لماذا رفضت مريم زوجها رغم موافقتها على الزواج به ؟ هل تعاني مريم من خطب ما؟ لماذا ينتظر المجتمع الجزائري الليلة الأولى؟ ما هذه العادات السيئة رغم أن الرسول (ص) نهى عنها؟.... أسئلة لا نهاية لها في ذهن القارئ بسبب حساسية الموضوع في المجتمع العربي ككل وفي المجتمع الجزائري بشكل خاص.

إن السارد في هذه الرواية ينتقل من حدث إلى حدث آخر عن طريق التلاعب بالفترات الزمنية فنجده تارة في أحداث ماضية وتارة أخرى نجده عاد إلى أحداث من الحاضر، والغرض الأساسي من ذلك هو تحفيز القارئ على تتبع الأحداث حتى النهاية ووضع افتراضات خاصة به بعد كل حدث بفضل هذه الفراغات.

إن السارد في هذا المثال يتحدث عن العلاقة الغرامية بين الأستاذ ومريم ومدى تطور هذه العلاقة، كما يتحدث عن آلامها ومعاناتها بسبب الرصاصة الموجودة في رأسها فيقول:

".... أقرأ الخيبة في سطور الوريقات المليئة بالبياض." كنت أود أن أراك ولو للحظة، لكن حظي...أرجو أن أراك غدا صباحا انتظرني في شوق كبير أحبك. صديقتك في هذه المدينة الموحشة...

وريقات كثيرة، وقصاصات لا تعد تملأ دماغي.
تململت مرة أخرى في الفراش، بعد أن شربت أقراصا ملونة.
. أوف علينا أن نأكل هذا السم لكي نعيش.
. .....
أوف لا تخف، لن أموت بسهولة كما يتصور الأطباء."[1]

إن هذا الفراغ والانقطاع يثير الحيرة والاضطراب في ذهن القارئ الذي كان ينتظر من السارد رواية متكاملة الأحداث. إلا أن هذه الفجوات لها قيمة كبيرة في إشراك القارئ وتفاعله مع

[1]. الرواية، ص 118.

النص، من خلال العودة إلى الماضي ليملأ ذلك الفراغ والنقص، كما تساعده على كشف دور الشخصيات. وها ما يحدث انسجام بين المقاطع النصية.

وبهذا نستنتج أن رواية سيدة المقام تعتمد بالدرجة الأولى على القارئ الذي يملأ تلك الفراغات، وبهذا يكون حضوره إجباريا للربط بين كل الأجزاء.

المبحث الثالث: وجهة نظر الجوالة:

إن النص يختلف عن الموضوعات المعطاة التي يمكن على العموم اعتبارها، أو على الأقل تصورها كلا. ولا يمكن تخيل موضوع النص إلا من خلال المراحل المختلفة والمتتابعة للقراءة. إننا دائما نقف خارج الموضوع المعطى، في حين أننا نحتل موقعا داخل النص الأدبي، وبالتالي فالعلاقة بين النص والقارئ تختلف تماما عن العلاقة بين الموضوع والملاحظ، فبدل من وجود علاقة بين الذات والموضوع، هناك وجهة نظر متحركة تتجول داخل ذلك الذي ينبغي أن تدركه هذه الوجهة.

إن وجهة نظر القارئ الجوالة أن تتعثر في الموضوع الذي تحاول فهمه، فيتجاوزها في نفس الوقت بالذات، ولا يمكن للإدراك الترابط أن يحدث إلا على مراحل، وكل مرحلة تحتوي على مظاهر الموضوع الذي ينبغي تشكيله، لكن لا يمكن لأي منها أن تدعي بأنها تمثله، وبالتالي لا يمكن للموضوع الجمالي أن يكون مطابق مع أي واحد من تمظهراته أثناء مدة القراءة، ويستلزم النقص الموجود في كل تمظهر وجود بعض التراكيب التي تعمل بدورها على نقل النص إلى وعي القارئ، ومع ذلك فإن عملية التركيب ليست متقطعة بل تتواصل خلال كل مرحلة من مراحل رحلة وجهة النظر الجوالة.[1]

انطلاقا من رواية "سيدة المقام" يمكننا دراسة كيفية تواجد القارئ فيها، وذلك من خلال وجهة النظر الجوالة، والتي يمكننا استنباطها كمايلي:

[1]. يراجع فولفغانغ أيزر، فعل القراءة،ص 57 . ص 58

1. من منظور السارد والشخصيات:

تأتي أحداث قصة رواية سيدة المقام في معظمها من منظور السارد، حيث لا يرى القارئ إلا ما يراه السارد من وجهة نظره الخاص بحيث يكون هذا الأخير مرتبط بلسان ثلاثة شخصيات مختلفة من مختلفة من كل النواحي إلا أنها تتشارك في نقطة واحدة وهي معاناتهم وآلامهم نتيجة التهميش والعزلة في مدينتهم العاصمة وما وصلت إليه من انحلال وهدم. هذا ما أعطى للسارد فرصة للتلاعب بأحداث القصة وفرض أسلوبه الخاص مما مكنه من مفاجأة القارئ في كل مرة ينتقل من حدث إلى حدث، وبين شخصية إلى شخصية ومن فترة زمنية إلى أخرى، باعتبار أن الرواية بمثابة ذاكرة واسترجاع. هذا ما يجعل القارئ يدور بين هذه الأحداث المتفرقة والمشتتة مما ينتج عنه عدم اكتمال الرؤية النهائية للقصة، فيضطر دائما إلى إعادة شمل التراكيب السابقة واستعادة الأحداث السابقة. لكن هذه الأخيرة ليست منعزلة عن الأحداث الجديدة بل كل منها يكمل الأخر، فالماضي يحتاج إلى تعديل والحاضر لا ينشأ من عدم فهو يحتاج إلى ركيزة الماضي ما يخلق انسجام وتناسق في الأحداث. وهذا ما يدفع بالسارد إلى تقطيع وتجزيء أحداث الشخصيات من خلال الانتقال من حدث إلى آخر ومن شخصية إلى أخرى ومن زمن إلى آخر. مثلما يظهر ذلك لنا من خلال قول السارد:

"شيء ما تكسر في هذه المدينة بعد أن سقط من علو شاهق. لست أدري من كان يعبر أنا أم الشارع في ليل هذه الجمعة الحزينة...

يجب أن تعرفوا أني منهك ومنتهك وحزين ومتوحد مثل الكآبة."[1]

[1]. الرواية، ص 7.

ويتحول مجرى السرد فجأة إلى قصة الرصاصة الطائشة التي أصابت مريم فيقول: "....
كيف تجرأت المدينة على قتل مريم في هذه الجمعة البائسة؟ ستقولون رصاصة الجمعة 7 أكتوبر من خريف 1998 رصاصة بلا معنى كغيرها من الرصاصات التي اخترقت صمت المدينة في تلك الأيام..."[1]

ثم ينتقل من إصابة مريم بالرصاصة إلى لحظة موتها في المستشفى

" قالت وهي تتنفس بصعوبة:

. أرجوك أقرأ. أقرأ. لا تتوقف. أريد أن أسمع صوتك أن تأخذني الإغفاءة على كلماتك أيها الرجل الصغير.

قالت الكلمة الميزة وهي تحاول أن تضغط على شفتيها وتخبئ ابتسامتها المنهكة."[2]

ثم ينتقل إلى أحداث ماضية قبل موت مريم أحداث حراس النوايا.

"فيقول حراس النوايا ينتشرون في المدينة مثل رمال رياح الجنوب الساخنة. تعرفين لا يأتون إلا عندما تخسر المدينة سحرها وتعود بخطى حثيثة إلى ريفها الشفوي الذي لا يقبل إلا بطقوسه....."[3]

إن هذه الأمثلة دليل على تقطيع في الأحداث واستدعاء واسترجاع للذاكرة من أجل ربطها أو التعديل فيها أو تفسيرها. وتكون مهمة القارئ هي جمع وربط هذه الأحداث المفككة وبناء صورة نهائية للنص وإتمام فعل القراءة.

---

[1]. الرواية، ص 8.

[2]. المرجع نفسه، ص 9.

[3]. المرجع نفسه، ص 12.

المبحث الرابع: طاقة النفي:

إن المعايير الأبية والاجتماعية والتاريخية تظهر مشوهة، أي منفية ومسلوبة. وهذا النفي هو الذي يضعها موضع المساءلة والمراجعة ويسمح للقارئ بإدراك عجزها ونقصها، فيصير على وعي بالنظام الاجتماعي الذي يعيش فيه ويخضع له. إن النص لا يحدد نفسه في أي اتجاه، فالنفي ينتج بياضا على المحور الاستبدالي للقارئ الذي هو مدعو لملئه من أجل تحديد وجهاته.[1]

1. هدم البنية النصية:

يصطدم القارئ في رواية سيدة المقام بالهدم الكلي لآليات الكتابة المألوفة في الرواية، فتتحطم المرجعية السابقة في قراءاته ما يجعله يشعر بالارتباك والاضطراب أمام هذا التشويه والنفي لكل ما هو مألوف على جميع مستويات كتابة نص سردي.

ونلاحظ هذا الهدم والتفكيك من خلال ما رسمه الكاتب من صور للشخصيات في هذه الرواية، بحيث عمل على تفريق وتشتيت أجزائها. خاصة وأن الموضوع الرئيسي يتعلق بشخصيتين مثقفتين تواجهان الرفض والتهميش من طرف بلادهما. فيصاب القارئ بالضياع في رسم صورة متكاملة لكل شخصية.

فالروائي هنا لا يعطي المعطيات الكاملة الخاصة بكل شخصية، بل تأتي هذه المعطيات مجزأة

تجزيئا مقطعيا بين فترات زمنية مختلفة بين الماضي والحاضر. لذلك يجد القارئ صعوبة في الوصول إلى إعادة تركيبها.

[1]. عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات التلقي، ص 130، ص 131.

ينتج عن هذا التفكيك والخلط هدم لما كان مألوف في الرواية الكلاسيكية التي يقوم فيها السارد بوضع صورة كاملة للشخصية من بداية الرواية. وهذا ما يجعل القارئ لا يتقبل ويرفض هذا الإبداع من القراءة الأولى بسبب عدم اكتمال صورة الشخصية إلا بانتهاء الرواية. كما تخلق هذه الأخيرة في ذهن القارئ عدة أسئلة حول مصير هذه الشخصيات.

إن كاتب هذه الرواية عمل على إلغاء الحدود الفاصلة بين الفترات الزمنية التي تفصل الماضي عن الحاضر والمستقبل مما يحدث اضطراب في نفسية القارئ الذي لا يستوعب هذا التداخل الغير المنطقي بين الأزمنة، حيث جعل الماضي حاضرا والحاضر ماضيا، فكل زمن مرتبط ويؤدي إلى الزمن الآخر دون توقف أو انتهاء.

إن رواية سيدة المقام مبنية على انكسار الزمن من بدايتها إلى نهايتها، هذا ما خلق خرق في المعايير التقليدية السابقة للقارئ، هذا ما جعله لا يساير بنية النص. لقد أحدثت هذه الرواية بنية سردية متميزة لما خلقته من فراغ وانقطاع في ذهن القارئ من خلال خروجها عن المألوف، بحيث يتفاجأ القارئ بتغيرات كثيرة بسبب انتقال السرد من مقطع إلى آخر، ومن زمن إلى آخر، ومن شخصية إلى أخرى، ما يجعل المتلقي حائر أمام هذا الانقطاع والتعقيد، فيضطر للربط بين الأحداث ليحدث عملية الفهم.

2. خرق المعايير الاجتماعية:

إن قارئ رواية سيدة المقام، يندهش ويتفاجأ بأفكار تتناقض مع توجهاته الفكرية، وقيمه الأخلاقية، وذلك عندما يتخلل النص هذا الوصف المنافي لأخلاقنا وديننا باعتبارنا فئة مسلمة. وصف لشرب الخمر لكلا الجنسين (الرجل والمرأة)، وصف لعلاقة غرامية خارج إطار الزواج، كما يتفاجأ القارئ بحالة اغتصاب الزوج لزوجته، وزواج أخ بزوجة أخيه الحامل، ولا ننس تحرش إمام بطفل لا يتجاوز عمره العشر سنوات. إن كل هذه الأحداث تتنافى معا أخلاقنا ومعتقداتنا الدينية، كما تجردنا من إنسانيتنا.

يستعرض لنا السارد حالة لا يستوعبها العقل، وصف لإمام (رجل دين) يتحرش بطفل بكل بساطة دون الشعور بأي ذنب أو خوف من الله سبحانه وتعالى فيقول:

" في ركبتك الشهوة الملعونة لحظة السهوة بان لك الطفل الذي كنت تعلمه جميلا ومبلبلا ككرة ثلج، لعنت الشيطان الرجيم الذي يوسوس في صدور الناس. مددت يديك إلى مؤخرته، حاولت أن تلعن الشيطان لكنه كان قد ملأ دمك. الطفل عمره لم يتجاوز العشر سنوات. تفاحة مرمية على قارعة الطريق. اسمع يا ولد ما تخبرش لوالديك بأنك توضأت مع سيدك الإمام وإلا سيغضب منك الله ويلعنك ولي القرية الصالح ويركبك الجن الأزرق والأحمر."[1]

إن هذا الوصف يشكل دهشة وصدمة للقارئ بسبب العمل الشنيع الذي ارتكبه الإمام في حق طفل صغير. أولا تشويه صورة الإمام الذي يتبعه الناس في الصلاة ويطبقون فتواه بما أنه رجل دين له مكانته وله دراية في تطبيق الشريعة الإسلامية، يمكننا القول أننا نراه على أنه إنسان كامل لا يخطأ، وأي خطأ ارتكبه جريمة لا تغتفر في حق طفل بريء، في حق الإنسانية، في حق الدين الإسلامي. ثانيا تخويف الطفل لكي لا يخبر والديه بفعل الإمام الشنيع عن طريق بث الرعب فيه وتخويفه من الله. ثالثا تساؤل القارئ عن مصير الطفل هل سيعاني في المستقبل بسبب ما حدث له؟ هل سيثق برجال دين والدين نفسه مستقبلا؟ هل سينحرف عن الطريق المستقيم؟ وغيرها من الأسئلة التي تأرق القارئ حول مصير ذلك الطفل الذي تعرض إلى إساءة لا يتقبلها فكرنا ولا ديننا.

كما نجد مقطع آخر يتحدث عن طريقة اغتصاب النساء وراء ستار وقناع حراس النوايا الذين يدخلون بيوت الناس عنوة لطلب الدفتر العائلي بدون سلطة تحت حجة اكتشاف العلاقات الشرعية من غيرها. إلا أن حقيقة تعديهم على ممتلكات خاصة يصب في مرمى إشباعهم لرغبتهم وشهوتهم الجنسية بالتعدي على نساء متزوجات في قلب منازلهن وأمام أعين أزواجهن، حيث يقول:

---

[1]. الرواية، ص 27.

" ..... ينزلقون إلى الفراش تحمر عيونهم أكثر أمام مشهد العري. قومي يا واحد الزانية بنت الزانية. تنامين في فراش غيرك بدون أوراق؟ أين وثائق الزواج؟ تعالي هنا! يتأملون بجسد المرأة عاريا... ثم يعود مثل الكلب قابضا بحفنة يديه على ذكره المنتصب بنت الكلب ما أجملها. ينزع سرواله. يصرخ شيء في داخله. اتق الله يا رجل. أوف. عف ربي أنت!! شوي للرب وشوي للعبد. يرفع رجلها اليمنى باتجاهه بقوة.... إنه الكابوس الذي صار أقل من الحقيقة التي نحياها."[1]

إن هذا الوصف يحدث صاعقة لدى المتلقي هذه حالات لم نسمع عنها من قبل منافية للشريعة الإسلامية لا يمكننا تقبلها بسهولة وبساطة، التعدي على الممتلكات، وعلى الأعراض وتجاوز الحدود مع نساء في بيوتهن، وتشويه سمعتهن، والأبشع من هذا تأينا على شكل صورة مشرعة، ونقصد بالصورة المشرعة أن حراس النوايا لهم السلطة والحق في ارتكاب هذه الجرائم تحت شعار تطهير المجتمع وتطبيق الدين، عن أي دين يتحدثون، فلا يوجد أي دين يسمح لنا بالتعدي على كرامة المرأة وإذلالها بهذه الصورة الشنيعة نهيك عن ديننا الحنيف، الإسلام.

وأيضا يصور لنا الكاتب تلك العلاقات الغير الشرعية التي تحدث في وسط الجزائر العاصمة بكل تقبل وتفهم وكأنها شيء عادي، مما يؤدي إلى اندهاش القارئ وتعجبه، جراء هذا الخروج والتجاوز الكلي للعرف الإسلامي، والعادات الجزائرية، حيث يقول:

" يقف العشاق على واجهة البحر، يتأملون السفن التي تذهب وتجيء بأعلامها الملونة، يتبادلون القبل في حضرة البحر والمارة ثم يضعون اليد في اليد وينزلقون اتجاه مطاعم الصيادين...."[2]

---

[1]. الرواية، ص 43 . ص 44.

[2]. المرجع نفسه، ص 44 . ص 45.

يصور لنا الكاتب هنا مشهد لتبادل القبل علنا أمام المارة دون أي خجل، مما يضع القارئ أمام صدمة هذا التجاوز، كما يترك لديه عدة تساؤلات منها: هل الكاتب موافق وراض على هذا المشهد وهذه الأفعال؟؟....

وكذلك نجد مشهد أخر مشابه لهذا المشهد حيث يصف لنا السارد مشهد علاقة غير شرعية بين شخصيتين أساسيتين في الرواية، مريم والأستاذ فيقول :

"...ثم بدأنا نتأمل الألبسة المنتشرة داخل الحجرة الضيقة، سروالي عبر النافذة، لباس الليناج الأسود فوق الزربية المغربية مكوما بشكل فوضوي. قميصي ... نحن أصحاب كل هذا الإنجاز العظيم؟!

. من تردين؟

. نقوم لا رانا ملاح."[1]

وقوله أيضا: " قلت وأنت تضحكين. هاه. هكذا جعلتك تتجرأ وتمشي أمام امرأة عاريا ..."[2] وأيضا: " ارتدت ألبستها. تبانها البحري الذي يمنحها خصرها استدارة متقنة. بدت مستقيمة كعود النوار... ثم انحدرت لتأخذ الحمالتين بلون التبان وضعتهما على صدرها ... انتهت من ارتداء ألبستها، تمددت من جديد على السرير. وبدأت تتأمل حيطان حجرة النوم."[3]

إن هذه الأمثلة تظهر لنا علاقة غير شرعية تدور أحداثها في بيت الأستاذ، بحيث يصفها لنا على أنها علاقة عادية لا يوجد أي خوف أو ندم، ما يجعل المتلقي في صدمة هذا الواقع المنافي لديننا الحنيف الذي حرم مثل هذه العلاقات لما تسببه من أضرار على المجتمع مثل اختلاط الأنساب، من هنا يحدث نفي المألوف، وينكسر العرف الشرعي الذي يحرم هذه الأفعال.

---

[1]. الرواية، ص 116.

[2]. المرجع نفسه، ص 117.

[3]. المرجع نفسه، ص 121.

كما يستعرض لنا النص مقطع لافت للانتباه، يحدث خرقا لدى القارئ. حقيقة بشعة ومؤلمة، غير متوقعة لا تتقبلها كل ديانات العالم، حقيقة اغتصاب الزوج لزوجته بالقوة، والأبشع من ذلك حقيقة تجسس الحماة ورؤيتها لهذا المشهد بكل تفاصيله، وإحساسها بالمتعة وهي تشاهده. يقول السارد:

"كان قد انقض علي مثل الوحش وجرني إلى الفراش.... مقاومتي كانت ضعيفة ومع ذلك كنت واعية عندما ربطني من يدي على طرفي السرير ثم فتح ساقي عن آخرهما، وربطهما. شعرت بالألم الكبير وبتمزق التبابين وهو يوسع بين فجوة فخذي."[1]

وكذلك قوله: " العجيب أن أمه منذ الفاجعة، تغيرت معاملتها معي. أصبحت رقيقة لدرجة المبالغة.... الشيخ نهاني. قال لي عيب!! قلت له يجب أن أعرف.... قالت من هنا رأيتك كنت تتنترين وتتخبطين في مكانك. كان المنظر من عين المفتاح مدهشا. رأيته وهو يكتفك... ثم رأيته وهو يقطع سراويلك الواحد تلو الآخر. اللي يخاف يا بنتي ما يجيبش الأولاد. استحيت عندما رأيته عاريا ثم قلت: ليكن! هو ابني... عندما انحنى على ركبتيه رأيته يفتح ساقيك ويضعهما على كتفيه ثم يسحبك بقوة.... الحق. الحق لولا أن الشيخ نهرني مرة أخرى، كنت مصرة على رؤية المشهد بكامله."[2]

إن هذا المشهد لا يتخيله ولا يتصوره عقل إنسان لفظاعته وبشاعته، رجل يغتصب زوجته بأبشع الطرق ويسبب لها ألم ومعاناة لا مثيل لها رغم ما أوصى به الله تعالى ورسوله من حفظ لحقوق المرأة والتعايش بالمعروف والمودة والرحمة، ويظهر لنا ذلك في قوله تعالى:

< وعشرهن بالمعروف فإن كرهتموهن فعسى أن تكرهوا شيئا ويجعل الله فيه خيرا كثيرا.>[3]
وقوله صلى الله عليه وسلم <أوصيكم بالنساء خيرا>.

---

[1]. الرواية، ص 97.

[2]. المرجع نفسه، ص 99.

[3]. سورة النساء، الآية 19.

إلا أن هذا المشهد يكسر ما أمرنا به الله تعالى. والأكثر قسوة وألم هو ما فعلته أم الزوج، فعل شنيع تنهى عنه كل الديانات السماوية، كانت تراقب المشهد بكل تفاصيله باستمتاع كبير متجاهلة صلة القرابة، ومتجاهلة شعور وألم الزوجة، وعدم تدخلها لإيقاف ابنها، ولم ينتهي الأمر عند هذا الحد بل تجرأت وحكت كل ما شاهدته للزوجة متناسية ألمها وشعورها بالحرج والقرف. إن كل هذه الأحداث تصعق القارئ وتجعله يعيش في اضطراب وقلق ودهشة وتكسر لكل ما هو معروف لديه.

وأخيرا نذكر مشهدا له علاقة بالدين الإسلامي وما أمرنا به الله تعالى في حق حفظ الأنساب وهذا الموضوع له علاقة بالمرأة الأرملة حيث يقول السارد:

"اليوم يجينا خو زوجك. كوني امرأة ونص. سيكن المدينة يا بنت الناس. الله يفرج عليك وعليه. هو لم يتزوج وأنت عمرك مازال في النور. أمي عاجزة ومستسلمة. كانت تريد أن تقول لها من الصعب علي أن أدخل سريرا ينام فيه أخوان، لكن القرية هكذا كانت. نائمة بعمق في طقوسها المعادية للعاطفة وللفرد ...

لكن يا لالة، مات قبل من شهر. دمه مازال ما برد....."[1]

يتفاجأ القارئ بمشهد هذا الزواج لأن المرأة الأرملة لم توفي عدتها التي شرعها الله تعالى المتمثلة في أربعة أشهر وعشرة أيام بل تم تزويجها قبل هذه المدة، وهذا لا يجوز في ديننا، حيث قال الله تعالى<والذين توفون منكم ويذرون أزواجا يتربصن بأنفسهن أربعة أشهر وعشر.>[2] وقول الرسول صلى الله عليه وسلم <لا يحل لامرأة تؤمن باله واليوم الآخر أن تحد على ميت فوق ثلاث إلا على زوج أربعة أشهر وعشر.>

[1]. الرواية، ص 71 . ص 72.

[2]. سورة البقرة، الآية 234.

كما يلاحظ القارئ في هذا المثال أن عائلة زوجها لم تحترم مشاعرها وحزنها على فقدان زوجها، وقاموا بتزويجها بأخيه، مما دفعها بالشعور بالذنب وإحساسها بخيانة ذكرى زوجها، مما أدى في ما بعد إلى فشل العلاقة الجديدة.

تمثل هذه المشاهد نفيا للمألوف، وخرقا للدين الإسلامي والطبيعة الإنسانية، مما يصعب على المتلقي إدراكها وتقبلها، ولكن هذا النفي والخرق هو ما يخلق إبداعا في النصوص الأدبية، ويحدث عملية تواصلية بين النص والمتلقي.

المبحث الخامس: الرصيد

يعتبر الرصيد بمثابة المواد الأولية للبناء، يعود من خارج النص إلى داخله كالنصوص السابقة والسياقات التاريخية مثل الأعراف والقيم الاجتماعية والثقافية. حيث تكون في حالتها الأصلية ذات طابع محسوس وبعد تداولي، لكن أثناء دمجها في النص تصبح تشويها متجانسا حيث يغير طابعه ويفقده بعده التداولي، فيصبح العنصر المألوف فاقد لمرجعيته الأصلية حينما يعمل النص على امتصاصه وبذلك يصبح المألوف غير مألوف وذلك باعتباره عنصر نصي مركب، فيتدخل القارئ ويعمل على ترك بصمته فيه، وذلك بإعادة تقييم الأشياء وترتيب العناصر وذلك لتحقيق التواصل والاستجابة.

إن النص في لحظة قراءته كي يحقق المعنى يتطلب إحالات ضرورية لحصول ذلك التحقق، وهذه الإحالات هي التي تساعد على الوصول إلى أوضاع وقيم وأعراف اجتماعية وثقافية. إن رصيد نص يتمثل في مجموع المواضعات والاتفاقات الضرورية لإقامة وضعية تواصلية، فهو المنطقة الألوفة التي يلتقي فيها النص والقارئ من أجل التواصل.[1]

من هنا سنعمل على كيفية التقاء نص سيدة المقام بالواقع، انطلاقا من السياق التاريخي والسياق الاجتماعي.

[1]. يراجع عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 193.

1. السياق التاريخي:

يشكل السياق التاريخي نقطة مهمة بنت عليها أحداث رواية سيدة المقام، حيث تعمد الكاتب واسيني الأعرج إلى توظيف التاريخ في بعض مراحله. حقائق ذكرها التاريخ، وأصبحت موروثة لدى الأجيال، مصدر فخر واعتزاز. وحقائق أخرى من تاريخ الجزائر المنسي غير المدون، دمجها الكاتب بالعالم الافتراضي المتخيل، فأنتج بذلك صورة جمالية وإبداعية لا مثيل لها في خلق ازدواجية رائعة بين الواقع المعاش وبين صورة الخيال. حيث تعمدت هذه الرواية على ترك انطباع مضطرب لدى القارئ. فيتساءل عدة أسئلة حول حقيقة الأحداث وما مدى صحتها وواقعيتها، وبذلك ينفتح النص على الواقع، ويتفاعل مع المتلقي.

يحظر تاريخ الجزائر في الرواية حين يعود السارد إلى الماضي ويذكر بعض الحقائق المرتبطة بالنضال الجزائري ضد الاستعمار الفرنسي إبان الثورة المسلحة وحقيقة 1954. 1962، وبالتحديد فترة ظهور منظمة O.A.S وحقيقة مهامها، حيث دمجها مع الحقيقة المرة التي عاشتها الجزائر في فترة بعد الاستقلال خاصة النصف الثاني من الثمانينات. التاريخ غير المدون عن أحداث مأساوية ومفجعة عن الحرب الأهلية التي بقت راسخة في أذهان الشعب الجزائري خاصة معايشي تلك الفترة والمتضررين منها.

يظهر تاريخ الجزائر المتعلق بالثورة الجزائرية في قوله: " خرج ليلا. من يومها لم يعد أبدا. عندما حاول أن يدخل القرية بعد شهرين، قيل له أن الاستقلال على الأبواب. فقتله المنظمة السرية O.A.S هكذا سمعت."[1]

وقوله أيضا: " بنت من مواليد الاستقلال مباشرة، أبوها قتل قبل أيام من الاستقلال؟ اليد الحمراء O.A.S ... هي التي قتلته. لا نعرف حتى قبره."[2] وأيضا: " ينتابني أحيانا الإحساس بالبكاء على أبي الذي وجد معلقا على سدرة شوك في البلدة بعد أن ثقبته رصاصات عديدة في الرأس

[1]. الرواية، ص 71.

[2]. المرجع نفسه، 78.

والصدر. قيل عنه إنه مات واقفا بجرأة؛ قيل إنه قاوم الرصاصات الأولى التي ثقبت بطنه، في الأخير مد يديه إلى رأسه بقوة ثم تهاوى على السدرة، عاش ما كسب، مات ما خلى. لم يتحصل على شهادة الاستشهاد إلاَّ عندما اندثرت عظامه، بعد عشرين سنة، بمناسبة إعادة الاعتبار للشهداء. أمي في ذلك الزمن البعيد قالت: مد دمه للبلاد. خيرنا الله وليس للعباد."[1]

يتبين للقارئ من خلال هذه الأمثلة أن السارد عاد بأحداث الرواية إلى فترة الاستعمار وبالتحديد قبل الاستقلال مباشرة بذكر المنظمة السرية، ومن لا يعرف هذه المنظمة. منظمة عسكرية فرنسية إرهابية تأسست في 1961 بهدف عرقلة المفاوضات الجزائرية الفرنسية وإفشال وقف إطلاق النار، قامت بأعمال إرهابية كثيرة راح ضحيتها الآلاف من الأبرياء.

كما قام الراوي بتخليد ذكرى هؤلاء الشهداء بوصف والده الذي مات واقفا رغم الرصاصات التي تلقها ليثبت حقيقة الشجاعة والصمود.

لقد مزجت الرواية بين أحداث الثورة وأحداث الحرب الأهلية ليبين للقارئ حقيقة الاختلاف، ويبين السبب الرئيسي وراء هذه الأفعال الشنيعة.

يقول السارد: " ثم بدأت تحكين عن الرجل الذي كان ساقطا تحتك بعد الهجوم على ثكنة باش جراح, كان رأسه وجسده مليئين بالرصاص. كنت تظننه ميتا. أردت غلق عينيه المفتوحتين فجأة صرخ بأعلى صوته. أولاد الحرام! أولاد الكلبة! الطحانين... استسلم للموت، وانكفأت فوقه رغم مقاومته. كان الدم قد ملأ عينيك. إنه تاريخك يا مريم! اليوم الذي ثقبت دماغك رصاصة."[2]

وكذلك قوله: " بعد أحداث 5 أكتوبر. عندما كان الناس يدفنون موتاهم. كنا في المطعم، عندما دخل علينا رجل ملتح، بدأ يتشمم الوجوه....كل واحد يدفن أبوه مثلما يريد....بدأ يبسمل ويحوقل

---

[1]. الرواية، ص 65.

[2]. الرواية، ص 10.

ويمسد على لحيته ويتدرب ليصير من حراس النوايا."[1] وأيضا: "... كان هذا قبل أكتوبر 1988 وقبل أن تستقر الرصاصة في دماغها. منذ أحداث 5 أكتوبر 1988 أصبح بإمكان الإنسان أن يفتح فمه قليلا للهواء. لكن الكثير من المحسوبين على البشر أصبحوا يفتحونه على سعته، ليتحول الحديث اليومي إلى المكتوب، والمرئي، والشفهي، إلى نباح وإلى إصرار مستميت لإعادة البلاد إلى أهوال قيامة القرون الوسطى."[2] وقوله: " حراس النوايا بدؤوا يتحولون إلى جيش منظم يتحكم في عنفوان المدينة. تعرف؟! لم أعد أشعر في هذه المدينة بأي أمن أبدا."[3]

كذلك يستعرض لنا السارد هذه المقاطع التي تظهر لنا بداية الاشتباكات الأهلية في الجزائر فيقول: " وزعت وثائق سرية تدعو إلى الإضراب العام يوم 5 أكتوبر 1988 حضارة النفط يا حبيبي.... نزل سعر البرميل، عادت البلاد إلى بدائيتها الأولى. حتى رئيس هذه البلاد جمع الكلام في حلقه وامتلأت قسماته بالشكوك ولم يعرف من أين يبدأ. في المرة الأولى، بعد خطاب محشو بالوطنيات. قال بلادنا قوية واقتصادنا متين. في المرة الثانية، قال بدأنا نتعرض لمضايقات بسبب مواقفنا الوطنية. في المرة الأخيرة كان صوته على الشاشة مختلطا ووجه غير واضح. بقي أن يقول أننا سنتعرض للمجاعة بعد زمن قصير. بينما كانت الفلات، والبنايات المرمية ذات الطوابق المتعددة تأكل ما تبقى من نظرة هذه الأرض.... وأخبار سرقة البنك الوطني وسرقة كتلته الذهبية.... البلاد صارت لهم ولم تعد تعدّ لنا."[4]

وقوله أيضا: " كانوا يصرخون بشكل يشبه الهدير.... أطلقت النار عليهم ولكنهم لم يتوقفوا ثم قبضوا على مسؤول الشرطة. وضعوه داخل إطارات السيارات ثم أشعلوا النار فيها بعد أن كبوا عليها البنزين."[5] وقوله: " كان الرصاص يملأ السماء بالألوان الحمراء. الأطفال يلتصقون

---

[1]. المرجع نفسه، ص 24.

[2]. المرجع نفسه، 117.

[3]. المرجع نفسه، ص 118.

[4]. الرواية، ص 124.

[5]. المرجع نفسه، ص127.

بالشاحنة ويتضاحكون. وكأنهم يمارسون ألعابا خاصة.... الكثير من المشايخ تذكروا أيام الثورة الوطنية ولم يفرقوا. هل هم في هذا العصر أم في العصر الذي انقرض."[1]

كما تحدث السارد عن تاريخ أحداث اضطهاد المثقفين والفنانين وملاحقتهم من أجل التخلص منهم، وللأسف كم من فنان لقي حتفه بأبشع الطرق في ظل تلك الأزمة. فيقول: "تذكرت صديقتي الشاعرة صافية كتو التي قتلتها المدينة، فرمت نفسها من أعلى قمة في جسر تليملي الذي يربط أسفل المدينة بمرتفعاتها."[2] وأيضا قوله: " هذا وطني ولا خيار لي سواه. سأقاوم. وقاومت.... قلت يومها لن أذهب. كاتب ياسين في المنفى... وخدة مطارد. والسينمائي ابن إبراهيم في السجن. أكبر تكريم أن يعاد للثقافة وجودها الحقيقي."[3]

لقد تم إلغاء الفصل بين المتخيل والحقيقة، لقد ذكر السارد جرائم المنظمة السرية وكأنها تتكرر في الرواية فلقد استعرضها الكاتب بكل صدق وأمانة بحيث عمل على إظهار بشاعة فترة 1961، وفترة 1988، بحيث يجد القارئ أوجه التشابه بين هذه المنظمة وبين حراس النوايا فكلاهما عمل على قتل الأبرياء وهدم المنشآت وتدميرها لغايات معينة. إلا أنها تختلف في نقطة فاصلة ومهمة تضيف مرارة وألما على الشعب الجزائري. الأولى كان ظهورها عن طريق الاستعمار الفرنسي، وهذا الأخير لا عتب عليه بعد كل الجرائم والمجازر التي ارتكبها في حق الشعب الجزائري. وهذه المنظمة لم تكن شيئا غريبا عليه. أما الثانية، حراس النوايا فهم جماعة تسمي نفسها جماعة أصولية تتستر وراء ستار تطبيق أحكام الشريعة الإسلامية إلا أنها تقوم بأفظع الجرائم مثل الاغتصاب، والقتل خاصة فئة المثقفين، وقد ظهرت من قلب الجزائر، من أبنائها، وكأنه استعمار، لكن هذا الاستعمار ليس أجنبي هذه المرة بل داخلي من شبابنا. وهذا ما يضيف ألما على ألم، فقد أصبح الأبرياء يموتون والمنشآت تدمر، وحلت المجاعة بسبب هذا الاستعمار الداخلي الذي نهب ثروات الشعب وتركهم في الفقر، كما عمل على هدم الثقافة

---

[1]. المرجع نفسه، ص 127.

[2]. المرجع نفسه، ص 220.

[3]. الرواية، ص 230.

والتعليم. ما يدفع القارئ إلى طرح عدة أسئلة حول هذه الفترة السوداء.

لقد فتحت هذه المرجعية التاريخية النص على القارئ من أجل الربط بين العالم المتخيل والعالم الحقيقي.

2. السياق الاجتماعي:

نلاحظ في نص الرواية أن السياق الاجتماعي قد تجلى بصورة واضحة حيث يظهر ذلك في مختلف القيم والأعراف الاجتماعية والعادات والتقاليد الدينية التي نسجها الكاتب في أحداث القصص الحكائية التي تناولها، وقد ساهم في إعطاء الرواية علامات مرجعية وطبعها بالواقعية بصفة حقيقية. ويظهر ذلك من خلال توظيف الكاتب لهذه المرجعية الاجتماعية ويتمثل ذلك في وصف انحلال الأخلاق في المجتمع، كما وصف بعض من الأفعال المنافية لعاداتنا وتقاليدنا ولديننا الحنيف، مثل العلاقات الغير الشرعية فيقول: "يقف العشاق على واجهة البحر... يتبادلون القبل في حضرة البحر والمارة ثم يضعون اليد في اليد وينزلقون اتجاه مطاعم الصيادين ..."[1]

كما يصور لنا العلاقة الغير الشرعية بين الأستاذ ومريم فيقول:

" .... غطيت جسدك الذي كان يشع تحت الضوء الخافت، قلت براحة.

. ناولني ملابسي

. من يناول من؟

[1]. الرواية، ص 44 . ص 45.

ثم بدأنا نتأمل الألبسة المنتشرة داخل الحجرة، سروالي عند النافذة... قميصي ..."[1] وأيضا قوله: " قلت وأنت تضحكين جعلتك تتجرأ وتمشي أمام امرأة عاريا "[2]

ويأتي فعل الاعتداء الذي أقدم عليه الزوج تجاه زوجته انتقاما منها على رفضه وعدم السماح له بممارسة حقوقه الزوجية " وقبل أن أعرف عيني وأعود للتهديد من جديد كان قد انقض علي مثل الوحش وجرني إلى الفراش.... ربطي من يدي على طرفي السرير ثم فتح ساقي على أخرهما وربطهما شعرت بالألم الكبير .... وصرخت ولم يسمعني أحد، وضع قطعة كتان بيضاء في فمي شعرت بالاختناق. "[3]

وكذلك نجد حضور الخمر في النص الذي يعتبر من المحرمات في ديننا، ونلتمس ذلك من خلال قوله: " أعطيني كأس. أريد أن أشرب على نهوك وصبرك.

الكأس الأولى والثانية. لا ثانية بلا ثالثة، قالها لك صاحب حانة في باريس في لكوبلان. وهو يداعبك أنت وأنطوليا.... يصرخ صوت "فوستو" داخل خلايا الدم محمولا داخل قطرة نبيد أو ويسكي أو ريكا، تتشهينه أكثر من أي مشروب آخر."[4]

هكذا فإن الكاتب يفتح المجال أمام القارئ لاكتشاف عدة أفكار منافية لأخلاقنا السائدة في الواقع والمجتمع، وذلك من خلال توظيف المرجعية الاجتماعية.

المبحث السادس: الصورة الذهنية:

يقوم القارئ بتكوين صورة ذهنية وفقا لمعطيات النص، وتلك الصورة تكون مجزأة لأجزاء، فيعود القارئ لتشكليها وتركيبها لإنشاء صورة كاملة يقوم بتمثيلها، أي يقوم بتمثيل المعطيات

---

[1]. المرجع نفسه، ص 116.

[2]. المرجع نفسه، ص 117.

[3]. الرواية، ص 97.

[4]. المرجع نفسه، ص 113.

المكنونة داخل ثنايا النص. وهذه الصورة ليست صورة حقيقية، بل هي مجرد محاولة لتصور وتخيل أحداث النص.

إن هذه الصورة تسلط الضوء على مكنونات النص التي لا يمكن إدراكها من خلال المدركات الحسية.[1]

1. صورة مريم الوطن:

تظهر شخصية مريم في النص بطريقة جديدة تثير رغبة وانتباه القارئ، فتأتي بصورة تتجاوز حدود الأحداث المتخيلة، تحمل في طياتها إيحاءات تستفز القارئ، مما يجعله يسعى لاكتشاف ما وراء تلك الشخصية الملعونة برصاصة في الرأس، الشخصية الغامضة، الحالمة، الراقصة....." عينان خضروان، ووجه خمري..." "مناوشة في كل شيء، ورائعة حتى في الحماقات."[2] "أسوء وأجمل ما فيها. تحب وتكره في لحظة واحدة."[3]

تتجاوز صورة مريم المرأة، وتأخذ منحى آخر مرتبط بالوطن. مثلما يظهر في قول الأستاذ: "البربرية!! لا!! لا!! شيء آخر. فيها شيء من الوطن.. من لغته.. من همومه وأشواقه. يجب أن نغير نظرتنا للأشياء أن نكون نحب أولا!!"[4] وأيضا قوله: "ربما لأن الموت الذي أخذ شاعرة هذه المدينة صفية يأخذ الآن على حين غفلة ضوء هذه المدينة، مريم!!"[5]

---

[1]. يراجع روبرت هولب، نظرية التلقي، ص 144.

[2]. الرواية، ص 51.

[3]. المرجع نفسه، 52.

[4]. الرواية، ص 54.

[5]. المرجع نفسه، ص 221.

من خلال هذه الأمثلة يصل القارئ إلى فهم ما وراء النص ويكشف أسراره وخفاياه. وتتجلى الصورة المتخيلة مريم رمز الحياة والحلم والحرية، رمز الجزائر العاصمة قبل استنزافها من طرف الجماعات المتصارعة على الحكم (حراس النوايا). إن هذا المعنى لم يخلق من عدم بل هو نتيجة تحليل القارئ لصور النص وتفكيكها، واستنباط خباياها.

2. صورة القمع:

تتجسد صورة القمع بكثافة في نص رواية سيدة المقام سواء أكان قمعا للحريات الشخصية أو التعدي عليهم جسديا، وخير دليل على ذلك الأمثلة التالية: "إنك تتسببين في فوضى كبيرة داخل المؤسسة، أنت مجرد متعاونة وكفى، بلا ربي ماراكي قاعدة دقيقة في هذه البلاد. راح تشوفي وين توصل هذه المهزلة."[1]

يظهر لنا أن أستاذة الرقص تعاني من مضايقات وإهانات من طرف مسؤولين جزائريين، بسبب ممارستها لفن الرقص، لذلك أجباروها على المغادرة دون أي مبرر أو سبب، ولم يحترموا رغبتها في العيش هنا.

وكذلك قوله: "...قبضوا على مسؤول الشرطة. وضعوه داخل إطارات السيارات، ثم أشعلوا فيها النار بعد أن كبوا عليها البنزين، كان عاريا مثل الفأر."[2]

---

[1]. الرواية، ص 41 . ص 42.

[2]. المرجع نفسه، ص 127.

تظهر لنا صورة القمع واضحة من خلال هذا المثال، حيث وصل الأمر إلى حد قتل المسؤوول على أمن البلاد بأبشع الطرق.

كما تتجلى صورة القمع في احتقار المثقفين من خلال قوله: "أتحسس رأسي من ضربة حراس النوايا وشتائمهم. يا ولد القحبة؟ واش هذا الرباني اللي جبتوه لي؟ أستاذ الفن والفسق والخلاعة! طحان!! شيوعي... الضربة في الرأس خلق انتفاخا كبيرا بحجم حبة البطاطا."[1]

وقوله أيضا: "أنت من رعاية هذا البلد. لم تملك بعد حق المواطنة، غريب في وطن سحب من عينيك بعنف شديد. من تكون، رموك في مزبلة في نهاية المطاف. شحنوك في أول سيارة بلدية مخصصة لجمع القمامة، ثم رموك مثل الأشياء المستهلكة في مزبلة الأحياء الفقيرة.[2]

نكتشف من خلال هذه الأمثلة بشاعة صور القمع التي تمثلت في نتائج الحرب الأهلية التي تسببت في قتل الأبرياء وسلب حرياتهم وهدم المجتمع المدني من كل جوانبه.

إن النص لا يقول كل شيء بل يبني صورا يقوم القارئ بتجميعها، فبذلك يظل في حالة بحث مستمر مع النصوص، وذلك من أجل الوصول إلى المعنى، بتفكيك عناصر النص وإعادة تركيبها من جديد، هذا ما قمنا باستنباطه في رواية "سيدة المقام".

ومن خلال ما سبق، نستنتج أن "أيزر" قد وضع بصمته في تحليل النصوص الأدبية، من خلال الأسس والمرجعيات التي وضعها في نظرية التلقي، مما يمكن القارئ من العودة إلى الأعمال الأدبية، واستخراج كل مكنوناتها وخفاياها الدفينة، والربط بين الصور لتركيب معان كاملة للنص، هذا ما يجعل المتلقي في بحث مستمر مع النصوص الأدبية.

---

[1]. المرجع نفسه، ص 230.

[2]. المرجع نفسه، ص 232

الخاتمة

الخاتمة:

من خلال متابعتنا لنظرية التلقي من جانبيها النظري والتطبيقي، قد توصلنا إلى النتائج التالية:

. إن نظرية التلقي حظيت بشهرة كبيرة في أواسط الدارسين والباحثين، فقد تنوعت أفكارها وكثرت أوصافها، مما شكل ثورة في دراسة الأدب، حين نقلت الاهتمام من المبدع والنص إلى المتلقي الذي أهملته المناهج السابقة.

. إن الشيء الأساسي في قراءة كل عمل أدبي هو التفاعل بين بنية النص ومتلقيه، فالنص لا يقدم إلا مظاهر خطاطية يمكن من خلالها أن ينتج الموضوع الجمالي، بينما يحدث الإنتاج من فعل التحقق الذي ينجزه القارئ.

. إن القارئ قد حظي بأهمية ومكانة عالية، فهو العنصر الأساسي في تكوين معنى النص، إذ يتم بناء المعنى بالاعتماد على القارئ، من خلال تأويل النص الأدبي، فأهم ما جاءت به نظرية التلقي، أنها تخلق محاورة بين النص والقارئ.

. إن القارئ يتفاعل ويتجاوب مع النص، فيقوم ببناء دلالات جديدة.

. إن الدراسة التطبيقية توضح لنا أن "واسيني الأعرج" قد أشرك القارئ في ثنايا النص من خلال تقنية الفراغات التي تلعب دورا تحفيزيا في عملية التفاعل.

. إن "واسيني الأعرج" عمد إلى توظيف مختلف المرجعيات الاجتماعية والتاريخية وعرضها أمام القارئ ليكتشف الأفكار التي تتعارض مع عادات وتقاليد المجتمع الجزائري.

المحق

نبذة عن واسيني الأعرج:

ولد واسيني الأعرج بتاريخ 8 أبريل 1954 في سيدي بوجنان في ولاية تلمسان، تحصل على درجة البكالوريوس في الأدب العربي من جامعة الجزائر، ثم انتقل إلى سوريا لمتابعة الدراسات العليا بمنحة حكومية.

حصل على درجة الماجستير والدكتوراه من جامعة دمشق، عندما أنهى دراسته عاد إلى الجزائر وشغل منصبا أكاديميا في جامعة الجزائر وواصل تعليمه حتى عام 1994، وبعدها اضطر إلى مغادرة البلاد عند اندلاع الحرب الأهلية في التسعينات. وبعد أن قضى وقتا قصيرا في تونس انتقل إلى فرنسا وانظم إلى كلية جامعة السوربون الجديدة حيث درس الأدب العربي. ويشغل اليوم منصب أستاذ كرسي في جامعة الجزائر المركزية، وجامعة السوربون في باريس.

انجازات واسيني الأعرج:

يعتبر واسيني الأعرج من أحد أهم الأصوات الروائية في الوطن العربي، فهو كاتب في جميع البلدان الناطقة بالعربية والفرنسية، فمنذ أوائل الثمانينات نشر أكثر من عشرين رواية.

رواياته غالبا ما تتناول التاريخ المضطرب لوطنه الجزائر. ترجم بنفسه بعض كتبه إلى الفرنسية وكتب اثنين على الأقل من كتبه باللغة الفرنسية قبل أن تصبح متاحة باللغة العربية.

وضع الأعرج بصمته في الأوساط الأكاديمية والأدبية العربية، وهو يحتل مكانة لا يمكن إنكارها بين الكتاب العرب الأكثر شهرة. حيث يعترف النقاد بمساهمته في تطوير الرواية الجزائرية بشكل خاص، فكانت رواياته موضوع عدد كبير من الأطروحات الجامعية في الجزائر وتونس.

في عام 2005 نظم المركز الجزائري للأنتروبولوجيا في وهران {مركز البحوث في اللأنتروبولوجيا الاجتماعية والثقافية} الذي اعترف بمكانته الأدبية، الاجتماعية والثقافية، ندوة لمدة يوم واحد نوقشت فيه أعماله وحللت من قبل أساتذة جامعة بارزين.

إن الأنشطة الثقافية العديدة الأعرج في قارتين منحتاه درجة سامية لم يحققها سوى عدد قليل من معاصريه، كما ساعدته طلاقة لسانه باللغة الفرنسية على فرد أجنحته خارج البلدان العربية. ومما لاشك أن أعماله المتميزة جعلته نموذجا يحتدى به للكتاب الجزائريين اللاحقين. ويبين نجاحه بوضوح أن نوعية العمل وجودتها هي التي تهم وليست التعابير. يتجلى الاهتمام المتزايد بكتابته بمشاركته في المنتديات الدولية، كما أن نشر ترجمات لعدد كبير من كتبه دليل وانعكاس لأهميته واهتمام القراء الغربيين به.

تعاون وزوجته زينب الأعرج الشاعرة والمترجمة في نشر مختارات من الأدب الإفريقي باللغة الفرنسية بعنوان:" Anthologie de la nouvelle narration africaine" كما ساهم في إنتاج برامج أدبية عدة للتلفزيون الجزائري، وكان أيضا عمودا دائما لصحيفة الوطن الجزائرية.

تدور روايات واسيني الأعرج الأولى حول النضال من أجل البقاء ضد الظروف الطبيعية القاسية في المجتمعات الريفية، على الرغم من اهتمامها العام بالفقر وإشارتها إلى إخفاقات المؤسسة السياسية في الجزائر. أما روايات هذه الفترة فتمثل عملية تطهير العواطف التي تعود التي تعود إلى طفولة المؤلف خلال سنوات حرب الاستقلال وموت الأب أثناء النضال الوطني وتخلصه منها.

تتضمن قائمة رواياته مايلي:

. رواية البوابة الحمراء (وقائع من أوجاع رجل) 1980.

. رواية طوق الياسمين (وقع الأحذية الخشنة) 1981.

. رواية ما تبقى من سيرة لخضر حمروش 1982.

. رواية نوار اللوز 1983، ترجمة إلى الفرنسية 2001.

. رواية مصرع أحلام مريم الوديعة 1984.

. رواية ضمير الغائب 1990.

. رواية الليلة السابعة بعد الألف: الكتاب الأول رمل الماية 1993.

. رواية الليلة السابعة بعد الألف: الكتاب الثاني المخطوطة الشرقية 2002.

. رواية سيدة المقام (مرثي اليوم الحزين) 1995.

. رواية حارسة الظلال الطبعة الفرنسية 1996، الطبعة العربية 1999.

. رواية ذاكرة الماء 1997.

. رواية مرايا الضرير، طبعة فرنسية 1998.

. رواية شرفات بحر الشمال 2001، الترجمة الفرنسية 2003.

. رواية مضيق المعطوبين، طبعة فرنسية 2005.

. رواية كتاب الأمير 2005، الترجمة الفرنسية 2006.

. رواية سوناتا لأشباح القدس 2009. .

. رواية البيت الأندلسي 2010.

. رواية جملكية أرابيا 2011.

. رواية مملكة الفراشة 2013.

. رواية رماد الشرق، الجزء الأول: خريف نيويورك الأخير 2013.

. رواية رماد الشرق، الجزء الثاني: الذئب الذي نبت في البراري 2013.

. رواية سيرة المنتهى عشتها كما اشتهتني 2014.

. رواية 2084 حكاية العربي الأخير 2015.

. رواية نساء كازانوفا 2016.

وتتضمن المؤلفات الأخرى للأعرج مايلي:

. المجموعة القصصية أسماك البر المتوحش 1986.

. مجموعة رماد مريم، فصول مختارة من السيرة الروائية 2012.

ملخص راية سيدة المقام: (مراثي اليوم الحزين):

رواية سيدة المقام للروائي الجزائري واسيني الأعرج، رواية تجسدت تصويرا لمشاهد هدم المجتمع المدني بأيدي أبنائه.

تدور أحداث فصول هذه الرواية حول نهاية فتاة جزائرية "مريم " التي كانت تواجه سخط المجتمع بنظرته القاسية لها باعتبارها راقصة باليه، حيث تكشف لنا صفحات الرواية عن رؤية مأساوية ومفجعة بكل المقاييس، لأن موضوعها الرئيسي يتمثل في موت مريم بطلة الرواية إلا أن القصة الحقيقية وراء موتها والمعنى العميق لهذا الموضوع هو انكسار النفوس واندحار البلاد والانحلال الأدبي والثقافي.

إن شخصيات الرواية ستعاني من صراع سياسي من أجل السلطة والسيادة وكونها شخصيات مثقفة:

مريم: راقصة الباليه التي ستموت إثر نزيف دماغي بعد معاناتها في ظل وجود رصاصة طائشة في رئسها.

الراوي: أستاذ جامعي في الفن الكلاسيكي، والذي سيضع حد لحياته في نهاية الرواية احتجاجا ورفضا لما وصلت إليه البلاد من سوء المصير، وانتهاك حرمة الإبداع، وغربة المثقف في وطنه.

أناطوليا: أستاذة رقص الباليه روسية، والتي سترحل إلى بلادها مكرهة ومرغمة بعد عطاء طويل من العمل في الجزائر (ربع قرن).

إن رواية سيدة المقام تتكون من إحدى عشر فصلا، بحيث يتميز الأول على أنه مدخل شامل يتوجه به الراوي إلى القراء من خلال إبراز رسالة تفسر حالة انكسار الجزائر العاصمة (مكان وقوع الأحداث) وما وصلت إليه من اضطراب.

تتميز هذه الرواية على أنها رواية ذاكرة واسترجاع، فالقصة تتصل أحداثها بين مستشفى مصطفى باشا وهو مستشفى عام في الجزائر العاصمة وبين جسر تيليملي الذي انتحر من فوقه الراوي، إلا أن تقنيات كتابة الرواية فرضت على الكاتب التوسع في القصة لذلك اتجه إلى ترتيب الأحداث المكنونة في الذاكرة من خلال أحداث معاشة في الماضي وأخرى معاشة في الحاضر وإشارات إلى أحداث مستقبلية.

إن أحداث الرواية ليست مرتبطة فقط بالحنين إلى مريم رمز الحياة والحلم والحرية، رمز العاصمة قبل الاستحواذ عليها من طرف بني كلبون وحراس النوايا وهم جماعات متصارعة فيما بينهم على الحكم والسلطة محاولين إلغاء الثقافة والمثقف من المجتمع الجزائري. بل مرتبطة بالحنين إلى الوطن، ذلك الوطن الذي ضحى من أجله الجزائريون بأغلى ما يملكون بالنفس والنفيس حتى أصبحت تلقب ببلاد المليون شهيد وذلك ما يتجلى لنا من خلال ثنايا الرواية ونجد ذلك في تذكر الراوي والده الذي مات واقفا من أجل الجزائر....

إن الرواية تجمع بين نقيضين الأشياء الجميلة والأشياء القبيحة حتى يكون وقع العمل أكبر وأعمق، فحول الأشياء من الأحسن إلى الأسوأ من خلال تصوير مشاهد اغتصاب البلاد،

وكيف هضمت حقوق الشهداء الذين ضحوا بكل ما هو غال من أجل هذه البلاد، كما يصور اضطهاد طبقة الكتاب والفنانين من خلال سوء معاملتهم ودفعهم إلى الرحيل.

إن الفصول العشرة الأخرى بمثابة استرجاع وتذكر ويتمثل ذلك في:

. رواية الأستاذ (الراوي) عن تلميذته وحبيبته مريم في سرد متدفق بالأحاسيس، تارة أحاسيس ألم، وتارة أخرى أحاسيس أمل، مصعدا من صورتها لتصبح رمزا معادلا للوطن (الجزائر العاصمة).

. رواية مريم عن نفسها وعن ماضيها من خلال حكايتها عن قصة أمها وأبيها، وعلاقة أمها بالعباس (العم والأب بالتبني) والإفصاح عن مكنوناتها الداخلية من أحلام وآمال، واسترجاعها لزواجها الأول وطريقة اغتصابها.

. استرجاع قصة الأم (أم مريم) على لسان ابنتها عن فشل زواجها الثاني ومعاناتها، وشعورها بالذنب من زواجها مجبرة من أخ زوجها الأول، وعدم تحملها مدى القرب بينهما.
. لحسن أب مريم يعود إلى الوطن لحظة الاستقلال، فيغتال من طرف منظمة السرية O.A.S وللحكاية وجه آخر على أنه انتحر احتجاجا ورفضا على تزويج أهله زوجته من أخيه العباس.

. العباس (الأب والعم في آن واحد) إن هذا الزوج كان لا يطيق بيته وعائلته خاصة مريم، لأنها تذكره بعجزه وحالة عقمه، فيحس بالهزيمة بعد أن اكتشف أن مريم ابنة أخيه مما جعل حالته تتدهور أكثر فأكثر. كذلك تذكره مريم بعقدة ذنب اتجاه انتحار أخيه، فيعتبر نفسه مسؤولا بالدرجة الأولى عن انتحاره.

. رواية الأستاذ عن نفسه وإحساسه الفظيع بفقدان القيمة للوجود وشعوره العميق بالوحدة والعجز، وشعوره باللاجدوى والإهانة، وذلك حين يلقى به في المزبلة مع النفايات.

كما تحدث في الأخير عن تواجده على الجسر وهو في أهبت الاستعداد للانتحار بعدما أن تخلص من هويته وانتمائه لهذا العالم. وهنا يكون الاسترجاع قوي لمرحلة الطفولة، وحضور قوي لوالده الشهيد.

. أناطوليا أستاذة وصديقة مريم تفجع للحالة التي وصلت إليها الجزائر، والمأساة التي وصل إليها الفن والثقافة التي أصبحت هدفا للصراعات السياسية، وألمها وتحصرها على إصابة مريم برصاصة طائشة في الرأس بعد ليلة طويلة ومرعبة من الاشتباكات الأهلية في حيها.

ويمكننا تلخيص الرواية في النقاط التالية:

1. إصابة مريم برصاصة طائشة في الرأس.
2. إغلاق قاعات العرض، والمعاهد والأندية....أي موت البلاد ثقافيا.

3. ترحيل أناطوليا إلى بلادها عنوة.

4. موت مريم رغم ولعها الكبير للحياة والرقص بعد أن قدمت آخر رقصة باليه لها (رقصة شهرزاد) أمام أناطوليا وأستاذها.

5. تخلص الأستاذ من الكتابة كهوية ثقافية بتدمير فصول الرواية.

6. تخلصه من الهوية: بطاقة التعريف الوطني، جواز السفر...

7. انتحار الراوي الأستاذ من على الجسر احتجاجا على انحلال البلاد.

إن ما يقوم به الراوي في سيدة المقام ليس إلا حفرا في الذاكرة وتأكيد حضورها القوي، لأنها تعبر عن الوجه الآخر للتاريخ... التاريخ المنسي، غير المدون عن الجزائر.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع:

1. أنطوان خوري، مدخل إلى الفلسفة الظاهراتية، دار التنوير، ط1، 1984.

2. أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، ج1 . 3، تحقيق درويش جودي، المكتبة العصرية، صيدا بيروت، ط2، 2000.

3. إمبرتو إيكو، التأويل بين السميائيات والتفكيكية، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، د ط، 2004.

4. باسل خلف حمود الزبيدي، مفهوم التلقي والقراءة والتدبر في التلقي ضوء نظرية، دار طيبة، ط7،

5. بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، المغرب، د ط.

6. روبرت هولب، نظرية التلقي، ترجمة عزالدين إسماعيل، النادي الأدبي، جدة، ط1، 1994.

7. سامي إسماعيل، جمالية التلقي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002.

8. سعيد عمري، الرواية من منظور نظرية التلقي مع نموذج تحليل حول رواية أولاد حارتنا لنجيب محفوظ، منشورات البحث النقدي ونظرية الترجمة، كلية الآداب، ظهر المهراز، فاس، ط1، 2009

9. علي بخوش، تأثير جمالية التلقي الألمانية في النقد العربي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، 2008.

10. عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظرية القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، دار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

11. عبد الرحمان تبرماسين، أمال منصور، علي بخوش، نظرية قراءة، المفهوم والإجراء، مخبر وحدة التكوين والبحث، ط1، 2009.

12. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تعليق السيد محمد رشيد رضا، المكتبة التوفيقية، ط1، 1321هـ.

13. عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق محمد الفاضلي، المكتبة العصرية للطباعة والنشر، بيروت، ط3، 2001.

14. فولفغانغ أيزر، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ترجمة حميد الحمداني، الجلالي الكدية، منشورات دار المناهل، فاس، د ط، 1994.

15. ميجان الرويلي سعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، المغرب، لبنان، د ط، 2005.

16. محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، ط1، 1996.

17. محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1999.

18. ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان، ط1، 1997.

19. هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ترجمة رشيد بنحدو، دار الأمان، الرباط، ط1، 2016.

المعاجم:

1. المعجم الوسيط، معجم اللغة العربية، إبراهيم مصطفى أحمد أمين الزيات، محمد علي نجار حامد عبد القادر، ج1 . 2.

2. معجم المصطلحات الأدبية، ترجمة حمود حمو، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2012.

المجلات:

1- خالد علي مصطفى، ربي عبد الرضا عبد الرزاق، مفهومات نظرية القراءة والتلقي، مجلة ديالي، ع 69، 2016.

2. رمان سلدن، بيتر بروكس، النظريات الموجهة نحو القارئ، ترجمة محمد نور النعيمي، مجلة الآداب الأجنبية، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع 106 . 107، 2001.

3. عبد الغاني بارة، الإيستومولوجية للبنيوية، مجلة فصول نقدية، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، ع 64، 2004.

4. علي حمودين المسعود قاسم، إشكالات نظرية التلقي: المصطلح، المفهوم، الإجراء، مجلة الأثر، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، ع 25، 2016.

5- محمد سعدون، جماليات التلقي مفهومها ومرجعيتها الفلسفية، مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة محمد حيضر، بسكرة، ع 13، 2013.

6- محمد يوب، نظرية التلقي والتأويل في النقد الأدبي عند العرب، جريدة الثقافة، القدس العربي، ع 8323، 2015.

7. محمد خرماش، فعل القراءة وإشكالية التلقي، بحث مقدم لمؤتمر النقد الأدبي السابع، جامعة اليرموك، اربد، الأردن، 1998.

الأطروحات

كريمة بلخامسة، إشكالية التلقي في أعمال كاتب ياسين، أطروحة دكتوراه، جامعة مولود معمري، تيزي وزو.

الفهرس

الفهرس

شكر وعرفان

الإهداء

مقدمة 01

الفصل الأول: المفاهيم الإجرائية لنظرية التلقي

المبحث1: أصول نظرية التلقي

1. مفهوم التلقي

. لغة.....06

. اصطلاحا.....06

2. المرجعية الفلسفية لنظرية التلقي

1. الفلسفة الظاهراتية.....07

2. الفلسفة التأويلية (الهيرمنوطيقا).....09

3. المرجعية النقدية لنظرية التلقي

1. البنيوية.....12

2. الشكلانية والماركسية.....14

المبحث 2: المفاهيم الإجرائية نظرية التلقي

1. أيزر ونظرية التلقي.....16

1. الرصيد النصي.....21

2. الإستراتيجية النصية.....22

3. مستويات المعنى.....24

4. بنية الفراغات.....25

5. القارئ الضمني.....27

. أنواع القراء

1. القارئ المثالي.....30

2. القارئ المعاصر.....31

3. القارئ الأعلى.....32

4. القارئ المخبر.....33

5. القارئ المقصود.....34

2. ياوس وجمالية التلقي.....36

1. أفق الانتظار.....38

2. خيبة الانتظار.....41

3. المسافة الجمالية.....42

4. منطق السؤال والجواب.....44

المبحث 3: نظرية التلقي عند العرب.....46

الفصل الثاني: القراءة وتفاعلات القارئ في رواية سيدة المقام

المبحث الأول: القارئ الضمني.....53

1. العلامات الصامتة.....54

2. العلامات الناطقة.....57

المبحث الثاني: بنية الفراغات.....58

المبحث الثالث: وجهة نظر الجوالة.....63

. من منظور السارد.....64

المبحث الرابع: طاقة النفي.....66

. هدم البنية النصية.....66

. خرق المعايير الاجتماعية.....67

المبحث الخامس: الرصيد.....73

. السياق التاريخي.....73

. السياق الاجتماعية.....78

المبحث السادس: الصورة الذهنية.....79

. صورة مريم الوطن.....80

. صورة القمع.....81

الخاتمة.....84

الملحق

1. نبذة عن واسيني الأعرج
2. ملخص رواية سيدة المقام

قائمة المصادر والمراجع