الجمهـورية الجـــزائـــــرية الديمـــقراطية الشعـــبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة ابن خلدون – تيارت
كلية الآداب و اللغات
قسم اللغة والأدب العربي

عنوان المذكرة

استراتيجية القراءة في الرواية الجزائرية المعاصرة

"طوق الياسمين" أنموذجا

مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير
في إطار مشروع الرواية العربية بين الكلاسيكية و الحداثة في الجزائر

إعداد الطالبة: **مها جميلة سنوسي**

إشراف الأستاذ: **د. أحمد بوزيان**

لجنة المناقشة:

أ.د. قادة عقاق	أستاذ التعليم العالي	رئيسا	جامعة سيدي بلعباس
د. أحمد بوزيان	أستاذ محاضر (أ)	مشرفا و مقررا	جامعة تيارت
د. بشير محمودي	أستاذ محاضر (أ)	عضوا مناقشا	جامعة تيارت
د. محمد تاج	أستاذ محاضر (أ)	عضوا مناقشا	جامعة تيارت
د. رشيد بن يمينة	أستاذ محاضر (ب)	عضوا مناقشا	جامعة تيارت

السنة الجامعية
1431 -1432هـ / 2010- 2011م

إهداء

إلى فيض الحنان ورمز العطاء والتفاني (والدي العزيز)

إلى ينبوع الحب والأمل والتفاؤل (والدتي الحبيبة)

إلى الروح التي سكنت روحي (ابني)

إلى رياحين العمر (إخوتي أخواتي)

إلى من آنسني في دراستي وشاركني بهجتي...عرفانا وتقديرا

إلى هذا الصرح العلمي الذي جمعنا على الجد والإخلاص...جامعة ابن خلدون

مقدمة

يتزايد الوعي يوما بعد يوم بأهمية الرواية بوصفها اشتغالا على اللغة، هذا الـــوعي الـــذي لا يطمح لأن يجعلها مجرد أداة تعكس واقعا خارجيا أو تنقل تجربة معيشة، بل يطمح إلى الكشف عن إمكانات الكتابة الروائية بوصفها اشتغالا على اللغة والتخييل حيث تماهت مع الشعر وانفتحـــت عليه في الوقت ذاته، دون أن يفضي هذا الوعي الجديد إلى "اغتيال" للواقع.

على هذا الأساس أدرك روائيونا في الجزائر أنهم يشتغلون على الكلمات لا على الأشـــياء أو الوقائع، لأنهم أدركوا قبل ذلك أننا نعيش في عالم إشكالي ومتحول يشكل لهم مصدر قلق محفـــز للكتابة الروائية خاصة، بما يمدهم هذا الواقع من إيحاءات متجددة لا تنضب.

استنادا إلى ذلك يجمع الباحثون في مجال السرديات على أن النص الروائي العربي أصـــبح في حاجة ماسة إلى دماء جديدة لتجاوز (أفقه المحدود) وبث الحياة في أدواتـــه وإجراءاتـــه ، بعـــدما انغلقت السرديات العربية التقليدية على نفسها في قضايا شكلية (الســـارد، الصـــيغة، الزمـــان، المكان...)، الأمر الذي دفع الباحثين في هذا المجال للتطلع إلى توسيع مجال البحث في الســـرديات بالخوض في قضايا ظلت مغيّبة وإثارة إشكال الدلالة في الـــنص الروائـــي وإشـــكاليات قراءاتـــه واستراتيجياتها المناسبة، ومن ثم كانت إشكاليات هذا البحث ممثلة في الأسئلة التالية:

1. ما هي الكيفية التي يؤشر بها النص الروائي؟ هل من خلال قصدية السارد أم من قصدية المتلقي؟
2. ما هي الاستراتيجية التي تتخذها القراءة متكأ في البحث عن الدلالة؟
3. ما طبيعة هذه الدلالة الروائية وكيف تتجلى في العمل وما علاقتها بالأنســـاق الدلالية الأخرى المعرفية والثقافية؟
4. كيف يمكن للقارئ أن يساهم في إنتاج هذه الدلالة؟

اعترضت سبيل هذا البحث جملة من الصعوبات والعوائق كان من أهمها: كثرة النظريات السردية وتعارضها في كثير من الأحيان لكونها تستند إلى أسس فلسفية ومعرفية متباينة مما يتطلب إمكانات إجرائية لمواجهتها.

فوضى المصطلح في الترجمات العربية وغموض الجهاز المفاهيمي في كثير من الأحيان والناتج بدوره عن فوضى المصطلح.

تم ذلك ضمن خطة بحث اتضحت معالمها في الشكل التالي:

أما المدخل فموسوم ب: **استراتيجية القراءة ورؤى التحول في الكتابة الروائية الجزائرية المعاصرة**. وهو عبارة عن إضاءة لمصطلح القراءة أولا ثم ربطه بالاستراتيجية ثانيا، بعد ذلك تم التطرق لراهن التحول في الكتابة الروائية الجزائرية المعاصرة. وما دام الحديث عن الكتابة يستدعي بالضرورة الحديث عن القراءة كان لا بد من التعرض للعلاقة الجدلية القائمة بين الكتابة والقراءة.

ثم يلي هذا المدخل ثلاثة فصول معنونة كالتالي:

1. **تحولات مفهوم القراءة (من سلطة النص إلى سلطة المتلقي).**
2. **استراتيجية القراءة والتأويل في الرواية المعاصرة.**
3. **استراتيجية القراءة في رواية طوق الياسمين.**

أما الفصل الأول فتأثيث نظري لمفهوم القراءة انطلاقا من المناهج السياقية وصولا إلى المناهج النسقية إلى ما بعد البنيوية التي احتفت أيما احتفاء بتفعيل دور القارئ وذلك بعد مضيّ زمن غير يسير من تقديس لسلطة المؤلف، ويلي هذا المبحث مناقشة لمسألة القراءة في ظل منهج التلقي من خلال استعراض آراء أهم أعلامه ياوس وإيزر والتي تلح على ضرورة مشاركة القارئ في إنتاج الدلالة وبناء المعنى.

وابتغاء الإنصاف تضمنت نهاية هذا الفصل لفتة تأصيلية تبرز بوضوح إسهامات المنجز النقدي العربي التراثي في مسألة القراءة والتلقي من خلال التركيز على إسهامات كل من عبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني في هذا المجال.

وبالنسبة للفصل الثاني فهو متعلق بالجدل القائم حول القراءة والاختلاف الماثل ما بين إطلاق التأويل وتقييده ثم رصد لفضاء الإمكان التأويلي الذي يمكن للنص أن يتيحه من خلال دلالاته وصولا إلى ضرورة استحداث الوعي القرائي لدى القارئ العربي.

وأما الفصل الثالث فمخصص لتمثيل تطبيقي لرواية طوق الياسمين بغية استيعاب نشاط القراءة ضمن فضاء الاحتمال، وقد تضمن تقديما متعلقا بمضمون الرواية، ثم إجراء قراءات تأويلية للخطاب المقدماتي و دلالات المتن الروائي.

أما فيما يخص المنهج – وعلى خطورته – فإن النص هو الذي يفرض على الباحث منهجه، على أن العمل الروائي فضاء تتظافر فيه مجالات متداخلة متنافرة من الجانب الإيديولوجي إلى الواقعي إلى المخيالي إلى الفني اللغوي إلى الرؤياوي. وهذا ما يجعل التعامل مع العمل الروائي في حذر شديد خصوصا على باحث طالب لم تقف قدماه بعد على التمكن من المنهج.

في ضوء هذا الإشكال سيظل التعامل مع المنهج في حدود المقاربة التي تلامس المنهج ولا تمتلكه ولهذا كانت قراءة هذا البحث بالمقاربة البنيوية التكوينية دون أن يعني ذلك استبعاد المناهج الأخرى من نفسي وتاريخي وأسلوبي.. وكذا استنادا إلى معطيات التأويل وجمالية القراءة، لما تتيحه من تثمين لدور القارئ وارتقاء به إلى مصاف المشاركة الفعالة التي تؤثث دلالات هذا النص حيث تتبنى فرضية الإمكان والاحتمال وهي تغوص في ملء فجواته وتأثيث بياضاته وتأبى سلطة الإذعان لجاهزية المعنى وأحاديته دون أن يعني ذلك الاستسلام التام لأية قراءة، وإنما التأويل بما يقتضيه العمل ذاته.

وكان زادي من المراجع في هذا البحث بالاعتماد على مجموعة من المؤلفات في مجال السرديات كان من أبرزها: انفتاح النص الروائي لـ (سعيد يقطين)، القراءة وتوليد الدلالة لـ (حميد لحميداني) والمتخيل السردي لـ(إبراهيم عبد الله).

وغير هم كثير ممن كان لهم حضور واضح في مجال السرديات وإسهامات معتبرة من حيث التنظير الروائي. على أن الدراسات التي تناولت العمل السردي كثيرة إلى الحد الذي يجعل كثرتها عائقا في استيعابها كلها.

في الأخير لا يسعني إلا أن أتقدم بالشكر الجزيل إلى كل أساتذتي الكرام دون استثناء، أخص من بينهم الدكتور بشير محمودي رئيس المشروع وأستاذي المشرف الدكتور أحمد بوزيان الذي وجّه العمل وقوّمه وقرأ ومحّص الكثير منه.

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات

مها جميلة سنوسي

تيارت يوم: 2011/03/03م

1. استراتيجية القراءة: المصطلح والمفهوم

القراءة كمصطلح عام:

عرف مصطلح القراءة بادئ الأمر كمصطلح ذهني وعقلاني، يقع استجابة لأثر نصي مدوّن، فهي فعل اكتشاف قبل أن تكون فعل كشف، وهي أولى مراحل التواصل مع أيّ منجز، وهذا يترتّب على القارئ الذي يجنّد كل حواسه ويستلهم جميع طاقاته من أجل الاستيعاب والفهم وكذا الاستمتاع، ولكنّ مصطلح القراءة حمّل أكثر من ذلك بعد أن تمثّلته مناهج النقد الحديثة، فانتقل من مستوى الاستجابة والتّلقي الآلي إلى مستوى الإبداع والإنتاج الخلاّق، وهذا يأتي بعد مرحلة الاكتشاف والمسح الأولي، فالقراءة الحقّة هي تلك التي تؤدي إلى إنتاج نصّ جديد اعتمادا على آليات واستيراتيجيات محكمة يكون القارئ طرفا فاعلا فيها، وهذا يسوقنا -طبعا- إلى إجلاء مفهوم الاستراتيجية أوّلا، ثمّ ربطه بالقراءة ثانيا.

أما إذا وقفنا على إجلاء مفهوم القراءة، فإننا نجد الدكتور رشيد بن مالك يعرّفها على أنها "تلك العملية التي تبرز معنى ما من معاني النص بواسطة عدد من المفاهيم وبناء على اختيار مستوى معيّن يتم اختراق النص على أساسه، لا يعمل قارئ النص كلاقط سلبي للرسالة وإنما يشارك الكاتب في إنتاج النص من جهة ربط المعاني بعضها ببعض وتبيان أثرها العام والخاص"[1].

ومادامت القراءة فعلا خلاّقا، انتقل من مفهوم الانتشاء والرغبة إلى سعة المشاركة في إعادة البناء والإنتاج، فقد نظر إليها في الأبحاث والتنظيرات المعاصرة من زوايا مختلفة، حيث كانت هناك أبحاث في سيكولوجيّة القراءة وأخرى في سوسيولوجية القراءة وفي جمالية التلقي وغيرها، فقد اتخذت القراءة أبعادا متعددة تبعا لتعدد منظريها، حيث اعتبرت بمثابة نشاط عصبي وفيزيائي، واعتبرت كنشاط معرفي وكذا عاطفي، كما اتخذت بعدا حجاجيا، وكذا بعدا رمزيا[2].

---

1 - رشيد بن مالك، مصطلحات التّحليل السّيميائي للنّصوص، عربي إنجليزي فرنسي، دار الحكمة، الجزائر، 2000، ص96.

2 - ينظر: حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها،اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2001، ص: 17 - 18- 19- 20.

فليس من الهيّن إيجاد تعريف محدّد للقراءة نظرا لتعدّد باحثيها، فلم تعد القراءة "ذلك الفعل البسيط الذي نمرّر به البصر على السطور، وليست هي أيضا بالقراءة التقبلية التي نكتفي فيها عادة بتلقي الخطاب تلقّيا سلبيا اعتقادا منا أنّ معنى النّص قد صيغ نهائيا وحدّد فلم يبق إلا العثور عليه كما هو، أو كما كان نيّة في ذهن الكاتب، إنّ القراءة عندهم، أشبه ما تكون بقراءة الفلاسفة للوجود، إنها فعل خلاّق يقرّب الرمز من الرمز ويضمّ العلامة إلى العلامة، وسير في دروب ملتوية جدا من الدلالات نصادفها حينا ونتوهّمها حينا فنختلقها اختلاقا"[1]، فالقراءة فعل ضروري لاستكمال المقروء، بملء فراغاته وسد فجواته وتأويل دلالاته.

استراتيجية القراءة:

استراتيجية القراءة مصطلح مؤلّف من لفظين هما: الاستراتيجية والقراءة، ولكل منهما مفهومه الخاص، وهذا ما يوجب علينا إجلاء كل مفهوم على حدة كي نتمكن من المزاوجة بينهما تحت مفهوم واحد.

أ. الاستراتيجية في مفهومها العام:

الاستراتيجية كلمة غربية معرّبة 'Stratégie'، وهي تعني في مفهومها العام: جملة من الإجراءات والنظم الابستيمولوجية التي يحتاجها الإنسان لممارسة بعض الأنشطة في حياته بغية تحقيق أهداف معيّنة؛ وتتنوّع هذه الأنشطة حسب تنوّع السياق الذي تنتمي إليه، وكل منها يفرض طرائق بعينها للوصول إلى النتيجة المبتغاة، وتعرف هذه الطرق والآليات تحت مصطلح 'الاستراتيجيات'.

ولإجلاء مفهوم الاستراتيجية يسوق ويليام أوري هذا المثال من تجربة الإبحار "فعندما تبحر فنادرا ما تصل إلى غايتك بالتوجه المباشر نحوها، فبينك وبين هذه الغاية، هناك كثير من الرياح والأعاصير والمد والجزر والصخور والعواصف، ولكي تصل إلى غايتك المنشودة... عليك أن تناور

1 – حسين الواد، في مناهج الدراسة الأدبية، دار سراس للنّشر، تونس، 1985، ص: 70.

وتحاور لتشق طريقك إليها"[1]، فالبحار يجنّد كل ما أوتي من تخمينات من أجل بلوغ الهدف المراد لتخطي العوائق والحواجز.

فالاستراتيجية "خطة في المقام الأول للوصول إلى الغرض المنشود، وبما أنها كذلك، أي خطة، فهي ذات بعدين: أولهما: البعد التخطيطي، وهذا البعد يتحقق في المستوى الذهني، وثانيهما: البعد المادي الذي يجسّد الاستراتيجية لتتبلور فيه فعلا، ويرتكز العمل في كلا البعدين على الفاعل الرئيس، فهو الذي يحلل السياق، ويخطط لفعله، ليختار من الإمكانات ما يفي بما يريد فعله حقا، ويضمن له تحقيق أهدافه"[2].

وتتخذ الاستراتيجية عدة معان، يحدد منها ميشال فوكو ثلاثة معان "أولا للتدليل على اختيار الوسائل المستخدمة للوصول إلى غاية معينة، والمقصود بذلك هو العقلانية المستخدمة لبلوغ هدف ما، ثانيا للتدليل على الطريقة التي يتصرّف بها أحد الشركاء، في لعبة معيّنة، تبعا لما يعتقد أنه سيكون تصرّف الآخرين، ولما يخال أن الآخرين سيتصوّرون أنه تصرّفه هو؛ باختصار الطريقة التي نحاول بها التأثير على الغير، أخيرا للتدليل على مجمل الأساليب المستخدمة في مجابهة ما لحرمان الخصم من وسائله القتالية وإرغامه على الاستسلام... وعليه تتحدّد الاستراتيجية باختيار الحلول الرابحة"[3].

فالاستراتيجية في نهاية المطاف، تتمثل في مجموعة من الطرائق والآليات المنتهجة في التعامل مع مختلف السياقات المحيطة بها، وبناء على هذا فهي فعل ضروري لجميع مناحي الحياة.

---

1 – ويليام أوري، فن التفاوض، تر: نيفين غراب، الدار الدولية للنّشر والتوزيع، مصر، كندا، ط 01، 1994م، ص: 286. نقلا عن: عبد الهادي بن ظافر الشّهري، استراتيجيات الخطاب –مقاربة لغويّة تداوليّة – دار الكتاب الجديد المتّحدة، بيروت، ط1، 2004 ، ص: 53.

2 – عبد الهادي بن ظافر الشّهري، استراتيجيات الخطاب، ص: 53.

3 – أوبيردريفوس وبول رابينوف، ميشل فوكو، (مسيرة فلسفية)، تر: جورج أبي صالح، مراجعة: وشرح مطاع صفدي، مركز الإنماء القومي، بيروت، ص: 200. نقلا عن: عبد الهادي بن ظافر الشّهري، استراتيجيات الخطاب، ص: 55.

ب.مفهوم الاستراتيجية في القراءة:

لا يمكن ممارسة فعل القراءة بعيدا عن تسطير بعض الطرق والآليات التي تفسح المجال أمام بلوغ الغايات والأهداف، ولكل قارئ "مؤوّل" استراتيجيته الخاصة التي يخوض بها غمار النص بما يحمله من زخم فكري وجمالي وهذا يتحقق استجابة لقدرات القارئ ومرجعيته الثقافية، والفكرية وطاقته الكامنة التي يفجّرها حينما يقيم علاقة مع النص المنوط بالقراءة.

فالقراءة في الرواية لم تعد مجرّد تلق سلبي أو إسقاط انطباعي آلي، يجعل المتلقي متموقعا في دائرة ترتبط بحياة المبدع أو ظروف كتابته أو المدرسة التي ينتمي إليها، فقد كان القارئ في المدوّنة النقدية الكلاسيكية في مستوى المروي أو المسرود له إذ "لم يعد منوطا بالنقد أن يقدّم شهادة ميلاد للمبدع، يتتبع تاريخ ميلاده، ويقفو مراحل حياته، ويكشف عن ميوله الشخصية، كما لم يعد تسجيلا لوقائع مرّ بها الأديب أو المبدع"[1]، بل أضحى من الضروري على الناقد حين مجابهة النص الأدبي تجنيد كل قدراته وطاقاته الفكرية قبل الولوج إلى عالم النص المراد قراءته بغية فتح مغاليقه واستكناه مواطن الجمال فيه، فقد أصبح "عمل النقد اليوم، مساويا لعمل المبدع، أو هابطا عنه، أو متفوّقا عليه حسب قدرة القارئ، فهو قراءة للبنى العميقة في النص، ومحاولة لتسويغ جمالياته، وإسهام في فك شيفرته ورموزه"[2]، وهذه العملية الذهنية أصبحت تعرف بالقراءة بدلا من النقد، ذلك أن النقد غالبا ما يتّخذ منحى سلطويا استعلائيا، بينما تتجه القراءة نحو التأويل.

ونظرية القراءة هذه تكرّس وتمجّد علاقة ثلاثية الأطراف 'النّاص والنص والقارئ' دون أن تهمل أو تقلّل من وزن أي منها، فاستراتيجية القراءة كما يراها أحمد الزغبي تنهل من ثلاثة منابع، تتصدّرها ثقافة القارئ وتطلّعاته واتجاهه الفكريّ والجمالي الذي يخوض به مغاليق النص بما يحمله من طروحات ظاهرة وخفية دون أن يهمل موقف الكاتب ورؤيته الفكرية[3].

---

1 –بسام قطوس، استراتيجيّات القراءة –التّأصيل والإجراء النّقدي– دار الكندي للنّشر والتّوزيع، اربد، 1998 ص:11.

2 – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3 – ينظر: المرجع نفسه، صص: 07 –08.

ومادام كل قارئ يجابه النص يختلف عن سائر القرّاء في توجّهاتهم وانتماءاتهم الفكرية والجمالية، فإنّ هذا يفرض تعدّد الآليات والاستراتيجيات المجنّدة لقراءة النص الأدبي، وبهذا الاعتبار يصبح كلّ قارئ منتجا لنص جديد "فالنص آلة جامدة لا تنشط إلا حين تنفخ فيها الحياة تكهّنات القارئ"[1]، فالقارئ النموذجي هو الذي يحرّك هذه الآلة ويبعث فيها الحياة حتى لا تصدأ.

2. الرواية الجزائرية المعاصرة ورؤى التحوّل:

إنّ الرواية العربية المعاصرة عموما -والجزائرية منها على وجه الخصوص- بخوضها غمار التحدي للنمط التقليدي ردحا من الزمن، استطاعت أن تتحول على جميع الأصعدة وتتفتح على شتى القراءات، فقفزت فوق معيار البيان إلى عمى التباين، ومن التصريح إلى التلميح، وجنحت إلى الترميز وتكثيف الدلالات التي تبطّن في طياتها رؤى عميقة، حتى وإن اتشحت بالغموض.

هذا التحوّل الرؤيوي الممتد ما بين مفارقة الواقع والحلم، يفتح تساؤلات غير متناهية تدفع به إلى ارتياد مدارات الكشف القرائي التي تنقله من فضاء الإذعان لمدلول جاهز إلى فضاء الإمكان مما يفعّل فرص التلقي.

لقد أخذت الرواية الجزائرية المعاصرة بأسباب التجديد الذي لم يكن مجرّد نوع من التفلّت والتملّص من المعايير التقليدية التي ظلّت سائدة ردحا من الزمن، إنما كان ذلك استجابة لتغيّرات طالت مختلف ضروب الحياة، وذلك مما ساعد الرواية على الظهور بهذا الشكل الملح بدءً من "فقدان الأمور وضوحها المزيف بعد أن أثبتت المواجهات على الصّعد كافة عقم الأجوبة التي كانت تقدّمها السلطات (السياسية والاجتماعية والاقتصادية والأخلاقية والدينية والفنية والأدبية...) عن أسئلة الواقع والمستقبل، وبعد أن سقطت ورقة التوت عن الخطاب السائد، الجاهز والمكرور الذي ما فتئت تردّده بعض الجهات والأقلام المستفيدة أو المضللة إلى أن فقد مصداقيته وشرعيته... فتقدّمت الرواية لتثير الأسئلة المربكة لكن المشروعة... التي تختنق في حلق المواطن من خلال نصوص اقتربت أكثر فأكثر من الخطوط الحمر لاسيما ما يتعلق بثالوث السياسة والجنس

1 -حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي، ص: 71.

والدين... فاستنطقت الجسد وشهواته واللاوعي ومكبوتاته، والمجتمع وعلاقاته وقيمه المترهّلة والتاريخ وخياناته"[1].

فالرواية المعاصرة تسعى جاهدة إلى زعزعة المفاهيم السابقة، والانزياح عن ذلك المعيار الجاهز الذي ظلّت تبجّله الرواية التقليدية ردحا من الزمن، ولهذا "يأتي النص الروائي الجديد متموقفا من الكتابة التقليدية المنغلقة على ذاتها، والمرتكزة إلى جاهز الخلفية النصية، التي تعيد إنتاج القيم. وما تلك التقنيات إلا خير دليل على ذلك، سواء تجلّت على صعيد الخطاب أو النص، وبمختلف مكوّناتها"[2]

وقد أثبتت الرواية المعاصرة حضورها المغاير من خلال تنكّرها للأعراف السائدة، وابتكارها لأبجدية جديدة تحيد عن المعيار المكرور "وتثور على كل القواعد، وتتنكر لكل الأصول، وترفض كلّ القيم والجماليات التي كانت سائدة في كتابة الرواية التي أصبحت توصف بالتقليدية"[3].

إن ثورة الرواية الجزائرية المعاصرة -إذن- كانت نابعة من محاولة كسر ذلك النظام الرتيب الذي ظلّت تبجّله الرواية التقليدية، حيث "ترفض هذا الشكل التقليدي، الذي يهدف إلى إعادة التوازن في الحياة، لا يعني هذا أن هذه الأعمال ترفض الشكل التمثيلي كلّية، فهي على أيّ حال لا تستطيع الفكاك من هذا الواقع الذي تنبع منه أصلا، ولكنها إذ ترتبط به على نحو ما تسلبه القدرة على أن يكون انعكاسا للحياة، في الوقت الذي تؤكد فيه إمكانات النص بوصفه نتاجا للفكر ومولّدا للفكر، إنها تتعمّد إرخاء العلاقة التقليدية الوثيقة بين الشكل والواقع، وعندئذ تبدو الهوّة -لأوّل وهلة- عميقة بين النص الروائي والحياة، بل إنّ المسافة قد تكون في بعض الأحيان من الاتساع بحيث يصعب على القارئ العادي اجتيازها"[4].

---

1 - محمد راتب الحلاق، النص والممانعة -مقاربات نقديّة في الأدب والإبداع- منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2000م، ص: 84.

2 - سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط02، 2001، ص: 152 - 153.

3 - عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، الكويت، مطابع الرسالة، د.ط، 1998م، ص: 53.

4 - نبيلة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، سلسلة الدراسات النقدية، مكتبة غريب، ص: 167 - 168.

إنّ الرواية المعاصرة تبتكر وجودها الخاص من خلال خلق عالم جديد بعيد عن عالم الواقع، يتجلى في خلق ذلك التوتر والقلق الدائمين والجمع بين المتناقضات، حيث شيّدت عالما جديدا يسعى إلى "دمج ما لا يندمج من الأشياء وعلى الجمع ين المتنافرات"[1]. مفصحة "في طورها الجديد عن الانتقال من عالم البشر إلى عالم الأشياء"[2].

ولكن الرواية بهذا المفهوم الجديد لا تتنكر للواقع تماما، بل تنفتح على ميادين الحياة كافة، وتتمثل تجاربها المعاشة، بكل إرهاصاتها وتفاصيلها وتبعاتها، ثم تعيد بناءها وتشكيلها في نسيج تفاعلي متنام عبر مستويات متعددة من الخطاب، فـ "الحقيقة أن العالم، لا هو عبث ولا ذو دلالة، إنه ببساطة موجود"[3]، وتتعدد أشكال وجوده من خلال نظرة كل روائي في محاولة منه لامتصاصه وإعادة تمثله، وما ساعد الرواية أيضا على الظهور بهذا الشكل الجديد هو تحرّرها من التبعية الإيديولوجية، بعد أن أثبتت هذه الأخيرة قصورها عن الإجابة عن مختلف الأسئلة التي باتت تؤرّق الإنسان، بل زادت من تعقيده، وبهذا جاء النص الروائي المعاصر "متموقفا من الذات، والواقع، والتاريخ، عبر نقده لمختلف أنماط الوعي التي عمل على تعريتها والكشف عنها"[4].

وبتحرّرها من ذلك الخطاب المفروض المكرور، دخلت الرواية تجربة جديدة، مناهضة، محاولة إثارة الأسئلة المستفزّة، بعدما كسرت كل الطابوهات باسم الفن والإبداع، متكئة في ذلك على لغة فنية متميّزة، تتجاوز وظيفتها التوصيلية التواصلية البحتة إلى تلك الوظيفة الشعرية التي تمنح كل عمل إبداعي خصوصيته وفرادته وتجعل منه فضاء رحبا وأرضية صلبة لممارسة القراءة، وتصيّره أكثر استجابة لإعادة الإنتاج والتركيب وهندسة شكله وبناء معناه، حيث "وصلت الرواية في انبنائها النصي إلى مستوى متطوّر، فلم تعد ذلك التصوير الحكائي المجرّد من التصوير الفني، مهما يكن مترعها واقعيا، لأنها تبحث إضافة إلى السرد الحكائي الصرف عن وسائل إيصالية إبلاغية

1 – كمال أبوديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987م، ص: 125.

2 – فيصل درّاج، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط01، 1999م، ص: 46.

3 – آلان روب غرييه، نحو رواية جديدة، تر : مصطفى إبراهيم مصطفى، تقديم : لويس عوض، دار المعارف، مصر، د.ط، د.ت، ص: 27.

4 – سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص: 92.

أكثر عمقا وأشدّ تأثيرا، هي الوسائل (البلاغية) التي عدت في كثير من الأحيان هدفا لذاتها، ويمتد إليها النص في سبيل خلق جمالية نصية متميّزة"[1].

وهذه الجمالية المتميزة هي التي أصبحت موضوعا لنظريات القراءة فيما بعد، هذا الجمال الذي يتجلى عبر عدة مستويات، خصوصا مع انصهار الشعري بالنثري عبر خطاب الرواية، بعد أن ألغت هذه الأخيرة الحدود التي تفصلهما تحت مسمى تداخل الأجناس، فلقد أصبحت الرواية المعاصرة "نصا محبوكا، نضاخا بالشعر وتشظيات السيرة، والحلم والخرافة والواقع والأسطورة"[2].

3. الرواية وجدلية الكتابة والقراءة:

بعد هذا التحوّل الرؤيوي الذي شهدته الرواية المعاصرة بفعل تأثيرات طالت مختلف ضروب الحياة، وأخرى استجابة لدواع فنية وإبداعية خاصة، كان لا مناص من التحول على مستوى الجانب الآخر المساوق للكتابة، ألا وهو القراءة، بعد تحرّر الوعي النقدي الحداثي تدريجيا من سلطة الخضوع لصوت المؤلف أو الإذعان لقيود النص، وأخذ يحث على ضرورة تفعيل دور القارئ، الذي أضحى المعوّل عليه الأول في عملية إنتاج الدلالة وإبداع النص من جديد "فالكتابة عملت على إقصاء منشئها ومحوه وتعويضه بالقارئ"[3].

ولقد أثار الباحثون المعاصرون عدة إشكاليات حول علاقة الكتابة بالقراءة، فإذا "القراءة والكتابة عندهم وجهان لفعل واحد لا سبيل البتة إلى فصل أحدهما عن الآخر، فالأثر لا يكتب ولا يبرز للوجود إلا موصولا بالقراءة، إذ القارئ هو الذي يخرج بالأثر من حيّز الوجود بالقوة إلى حيّز الوجود بالفعل، ولكن القراءة لا تتم إلا مع الكتابة، إنها في آخر المطاف فعل مستحدث يستحدثه النص المكتوب. إنّ النص نداء وإنّ القراءة تلبية للنداء"[4].

---

1 – حسين سليمان، مضمرات النص والخطاب، دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، د.ط، 1999م، ص: 385.

2 – علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دراسات نقدية، دار الشروق، الأردن، ط01، 1997م، ص: 172.

3 – أحمد يوسف، القراءة النّسقيّة، سلطة البنية ووهم المحايثة، ج01، منشورات الاختلاف، ط01، 2003م، ص: 184.

4 – حسين الواد، في مناهج الدراسة الأدبية، ص: 70.

فعلاقة الكتابة بالقراءة علاقة جدلية، بحيث يستدعي كلّ منهما وجود الآخر، ولا يمكن الفصل بينهما، خصوصا بعد تفعيل دور القارئ مع مناهج النقد الحديثة، فلقد أدرك هؤلاء أنّ "خلود الآثار الأدبية لا يأتيها من الأسباب التي أوجدتها، أومن العوامل التي أثرت في نشأتها، وهي لا تحظى به لأنها تصوّر أوضاعا اجتماعية، أو تعكس هياكل اقتصادية، وإنما يأتيها الخلود وتحظى به لأنها تظل فاعلة في القارئ محرّكة له"[1]، فالقارئ يظلّ الشاهد الحقيقي على حياة النص وعلى فاعليته الإبداعية، ذلك أنّ "النص الروائي ناقص بنيويا ولابد له من مشاركة القارئ، ويمكننا القول بأن على القارئ أن يكمل النص في أربعة ميادين أساسية ألا وهي الاحتمال أو مشابهة الواقع، وميدان تلاحق الأحداث وتتابعها، وميدان المنطق الرمزي، وأخيرا ميدان مغزى النص العام"[2].

والقراءة الجادة تسعى جاهدة لمساءلة النص الروائي وتتبّع ملامحه وخصائصه التي يوظّفها المؤلّف توظيفا مقصودا حتى تؤدي دلالاتها المختلفة والمنوطة بها، والتي تشكّل فرادته وتميّزه من خلال لغة أدبية "تعبّر عن وعي ومعان ومدلولات ونظم فكرية شاملة، وتقوم بتخليق عوالم جديدة من تعالق الدلالات بعضها ببعض، ويقوم القارئ أو الناقد بكشف تلك العوالم الجديدة حال الانتهاء من قراءة النّص أو في أثناء عمليّة القراءة وعليه فإنّ تلك العوالم غير موجودة، إلا في ذهن القارئ وما بين يديه ما هو إلا سيل من الدلالات المنضودة على الورق، وقد قام الكاتب بتنظيمها على نحو خاص، يوحي أو يقرّب، أو يسهّل ولادة العالم المتخيّل في ذهن القارئ، فالألفاظ مفاتيح يستعين بها القارئ لانتشاء مدينة التخيّل العجيبة، وعليه فإنّ ما يحتاجه الناقد ليس استعارة نظم عالمنا، بل استنباط نظم تلك المدينة العجيبة، فما تواضعنا عليه في هذا العالم عبر العصور، لا ينطبق على عالم آخر رهين بقراءتنا، ولكل قراءة هدف، فضلا عن أنه عالم متخلّق بمكوّنات غير مكوّنات عالمنا، ومحكوم بنظم خاصة به"[3].

---

1 – حسين الواد، في مناهج الدراسة الأدبية، ، ص: 66.

2 – حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، ص: 59.

3 – إبراهيم عبد اللّه، المتخيّل السردي، مقاربات نقديّة في التناص والرّؤى والدّلالة، المركز الثّقافي العربي، بيروت، 1990، ص: 08 – 09.

فالقراءة الحقة هي تلك التي تسعى إلى الكشف عن معان جديدة في النص الروائي، ولا تستسلم لأحادية المعنى، فهي "فعل خلاّق لا يقل في عملية الإنتاج من تأثير الكتابة نفسها"[1].

ونجد الدكتور عبد الملك مرتاض يلحّ في هذا الصدد على أهمية القراءة، فيقول: "إن الكتابة جسم دون روح، إنها جثّة باردة هامدة حتى تقرأ فقراءتها هي روحها وروحها هي حياتها فحياة الكتابة تكمن في اقترائها"[2].

كما نلفي للاهتمام بعلاقة القراءة والكتابة إرهاصات مبكرة، منها إقرار الكاتب الروائي إدغار آلان بو بضرورة العناية بالقارئ ومراعاته أثناء الكتابة، وذلك بالتفكير في الأثر المراد إحداثه في القارئ قبل التفكير في وسائل التعبير، كما نجد بول فاليري يقتفي أثره فيصرّح بأنّ أشعاره تحيل على أكثر من معنى، كما ظهرت العناية الحقيقية بالقارئ وعملية القراءة في إطار علم الاجتماع حيث ذهب إسكاربيت، وهو أحد المؤسسين الأوائل لعلم اجتماع الأدب، إلى أنّ الأعمال الأدبية تبدأ حياتها مع أوّل اتصال لها بالقرّاء لتفقد صلتها بكاتبها بعد نشرها، وهذا عين ما ذهب إليه سارتر من قبل حيث ربط حياة الأثر الأدبي بالجمهور القارئ الذي ينتظره بعد نشره[3].

كما نجد للعناية بالقارئ المجال الأوسع في "نظرية التخاطب" وذلك في إطار تركيزها على عناصر الخطاب الثلاث وهي: الباث والخطاب والمستقبل دون إغفال قنوات الاتصال، وبما أن سمة الأثر الأدبي الغموض "توقّع الباث (أي الأديب) من القارئ أن يقوم بالتأويل أثناء القراءة، وانتظر منه أن يثري البلاغ الأدبي بإضافات شخصية من عنده يسلّطها عليه... فاختبر قدراته على تحمّل المعاني الإضافية بموجب ما ركب فيه من مواطن غامضة تتحمل التأويل، ومن هنا كان الأثر الأدبي في نظرية التخاطب، أثرا مفتوحا يستدعي التأويلات العديدة ويتقبّلها فيزداد بها ثراء على ثرائه"[4].

---

1 – حسين الواد، في مناهج الدراسة الأدبية، ص: 71.

2 – عبد الملك مرتاض، نظرية القراءة –تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية– دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2003م، ص: 150.

3 – ينظر: حسين الواد، في مناهج الدراسة الأدبية، ص: 67 – 68 – 69– 72 – 73.

4 – المرجع نفسه، ص: 73.

كما نتلّمس بعض مظاهر ارتباط الكتابة بالقراءة في إسهامات رولان بارت النقدية، فنجده يقول: "الانتفال من الكتابة إلى النقد، معناه تغيير الشهوة، بحيث لا نعود نشتهي الأثر الأدبي، وإنما لغتنا الخاصة، لكن من هنا أيضا نعيد الأثر إلى شهوة الكتابة التي صدر عنها، هكذا يلف الكلام حول الكتابة: القراءة الكتابة، من شهوة إلى أخرى يذهب كلّ أدب، كم كاتب لم يكتب إلا لأنّه قرأ، وكم ناقد لم يقرأ إلا ليكتب"[1].

وبناءً على ذلك فإنه من الصعبّ بما كان، تصوّر وجود كتابة بدون قراءة، ولا قراءة دون كتابة، مادام كل منهما يستدعي الآخر، فالقراءة: "فعالية بعدية زمنيا بالنسبة للكتابة، وهو ما يعني بعبارة أخرى، أنّ تواجدها رهين بتواجد الفعالية الأولى الكتابة، مجسّدة في النص المقروء، وإلا لما تمكّنت من تحقيق وجودها الفعلي، ولبقيت في حدود الاحتمال فقط"[2].

ويحتفي رواد جمالية التلقي أيّما احتفاء بالقراءة والقارئ، ويجعلونه محور اهتمامهم في دراساتهم النقدية "إذ هي تتأسس على مبدإ التفاعل بين النص والقارئ وعلى ناتج التلقي، فيكون الاعتناء بالذات القارئة مثارا لتساؤلات شتى، تكشف عن خطورة البعد الثالث في التواصل الأدبي"[3].

وعلى هذا الأساس، فقد غدت القراءة "معاناة لا تضارعها معاناة الكتابة والخلق مادامت قائمة على عمليات الكشف المضنية لمتاهات النص المفتوحة على جملة الاحتمالات التي تسعى حثيثا إلى تخييب كل توقعات القارئ"[4].

ويتبيّن لنا مما سبق جميعا أن العناية بالقارئ وتثمين القراءة بلغت ذروتها في الدرس النقدي الحداثي، إذ لم تعد القراءة مجرد "فعالية سلبية لا تتجاوز التلقي الآلي من القارئ، وكأنما هو وعاء

1 – رولان بارت، النقد والحقيقة، ترجمة وتقديم: إبراهيم الخطيب، مراجعة: محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط01، 1985م، ص: 86 – 87. نقلا عن: مجلة فصول، العدد: 66، ربيع 2005، ص: 267.

2 – عبد العالي بوطيب، الرواية وإشكالية العلاقة بين الكتابة والقراءة، مجلة فصول، ع66، 2005م، ص: 268.

3 – حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، منشورات دار الأديب، وهران، 2007م، ص: 112.

4 – المرجع نفسه، ص: 116.

معدني لا دور له سوى استيعاب ما يصبّ فيه"[1]. إضافة إلى أنّ القارئ "لم يعد يقبل هذا الدور الآلي لنفسه، ولذلك فإنه ليس مجرّد متلقّ سلبي، ولكنه يمثّل حصيلة ثقافية واجتماعية ونفسية تتلاقي مع كاتب هو مثلها في مزاج تكوينه الحضاري الشمولي، والنص هو الملتقي لهاتين الثقافتين"[2].

1 – عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، دار سعاد الصباح، الكويت، ط3، 1993، ص: 87.

2 – عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير، ص: 79.

1. القراءة في المنجز النقدي الحداثي:

أ . مفهوم القراءة بين المناهج السياقية والنسقية:

عرف مفهوم القراءة تحولا جوهريا مع انفتاحه على مناهج النقد الحديثة، فقد ظلّ القـــارئ مهمّشا لزمن طويل، حيث انكبّت المناهج السياقية على تمثل المؤثرات الخارجية، بينمـــا اعتنـــت النسقية وبخاصة الشكلانية والبنيوية بالأشكال والبنى، وأهملت القارئ الذي لم يفعّل دوره إلا مـــع انتشار نظريات القراءة المعاصرة على اختلاف مشاربها وتباين توجهاتها، فقد اهتدى منظروهـــا إلى أن "الآثار الأدبية لا تكتب فحسب انطلاقا من أوضاع اجتماعية وتأثرا بعوامل تاريخية، ولا تكتب أيضا حسب خصائص إبداعية وأشكال أسلوبية فقط، بل هي تكتب على وجه الخصوص لقـــارئ ولجمهور يتجه بها أصحابها إليه"[1]، كما أيقنوا أن هذا القارئ هو الشاهد على حياة الآثار الأدبية واستمرارها في الخلود بعد أن تفنى الظروف التي أنشأتها وأوجدتها.

فقد ولد مفهوم القراءة بشكله الجديد في أحضان النقد ما بعد البنيوي الذي أعلن عن تحوّل فعلي في مدارات الوعي القرائي بعد أن تخلّت الكتابة عن أعرافها التقليدية واكتست حلّة جديـــدة تتبنى سلطة الغياب، وبذلك انتقلت القراءة من مستوى التقبل الجاهز إلى مستوى المشاركة الفعالة للجمهور القارئ في مقاربته للنص على اعتبار أنّه مشروع لم يكتمل بعد.

ويرجع اقتران مفهوم القراءة بالمناهج النقدية ما بعد البنيوية، متمثلة بخاصة في نظرية القراءة، إلى أن هذه الأخيرة ركّزت على الدور الإيجابي والفعال المنوط بالقارئ الذي يجول في عوالم النّص ومعالمه ليكشف أسراره ويفتح مغالقه، إذ "يتميّز السرد العربي خاصة باستدعاء القارئ للمشاركة الفعلية في بناء النص، وهذه المشاركة كانت أحيانا حاسمة في هذا النمط الإبداعي، لأنّ الكاتـــب يخاطب المتلقي مباشرة ويدعوه للإسهام معه في عملية تكوين النص"[2]، فقيمة العمل الأدبي تتبدّى انطلاقا من حجم المشاركة الفعّالة في توليد الدلالة وإنتاج معان جديدة، وهكذا "ما عاد القـــارئ

1 – حسين الواد، في مناهج الدراسة الأدبية، ص: 66.

2 – حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط01، 2003، ص:13.

المعاصر مجرّد متلق سلبي، إنّه يقوم بنشاط ذهني مزدوج ليتلقى اقتراحات المؤلف ثمّ يعيد بناءها من جديد"[1].

ومن المعلوم حقّا أنّ هذا التحوّل في مدارات الوعي القرائي لم ينشأ برهة، إنّما كان وليد تخمينات وجهود متعاقبة نقلت السلطة تدريجيا من الناص إلى النص فالمتلقي الذي لم يكن سوى عامل مفعول به ليتحوّل إلى طرف فاعل متفاعل في عملية القراءة.

فقد تعاملت المناهج السياقية-بادئ الأمر- مع العمل الأدبي تعاملا خارجيا يهتمّ بملابسات وظروف إنتاج هذه الوثيقة الأدبية، مما أدّى إلى انشغال عن طبيعة العمل الأدبي التي تتجلّى في تشكيله الفنّي وجوهره الإبداعي.

فالقراءة التاريخية حصرت الأدب في سجل التاريخ، و لم تتمكّن من التفلّت من قيوده، لأنها "تتغاضى عن عملية الإبداع، وما يصاحبها في نفسية القائم بها... وعند هذه العتبة ضيّعت القراءة التاريخية النّص وأهملت مكوّناته"[2].

أما المنهج الاجتماعي فيرى أنّ الأدب ما هو إلا صورة مطابقة للواقع الاجتماعي بكلّ ملابساته ومؤثراته، وبالتالي عليه أن يذعن لجميع إفرازاته امتصاصا وتمثّلا، ومن هذا القبيل فقد سجّل على القراءة الاجتماعية عدة سقطات وهنات عجلت بوأدها وتجاوزها، لأنها "توقّفت عند الإطار الواحد و لم تتعدّاه بل تكرّرت في صور وأشكال تغيب فيها معالم القارئ وتتلاشى أدواته وذاته، وكأن كلّ القرّاء إنما هم نسخ عن قارئ أوّل"[3].

أما القراءة النفسية فقد حصرت العمل الأدبي بين دائرتي الشعور واللاشعور، إذ أنّ فرويد كان يعزي كل تفسير للعمل الفنّي إلى اللاشعور الشخصي، لأنّ الإبداع في نظره ما هو إلا فسحة لإخراج المكبوتات-بكلّ أنواعها وتعدّد أشكالها- الّتي تسكن هذه الشخصية لتتحول إلى تسام

1 - حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدلالة، ص: 13.

2 - حبيب مونسي، القراءة والحداثة، مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربيّة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000، ص: 51.

3 - المرجع نفسه، ص: 74.

يتجلى في هذا الإبداع، ولكن ذلك لم يمنع إقرار "فرويد" بقصور التحليل النفسي أمام الوصول إلى طبيعة العمل الأدبي[1].

فبعد كلّ هذه الجهود، اتّضح أنّ القراءة السياقية لا تهتم سوى بمحيط النّص الخارجي وتهمل بنيته الداخلية، وعلى إثر هذا ظهرت قراءات جديدة تدعو إلى البحث في التشكيل الفني للعمل الأدبي متجلّية على الخصوص في جهود المدرسة الشكلانية والبنيوية.

فالشكلانيون الروس تعاملوا مع النّص الأدبي بطريقة محايثة، مكتفين بالرسالة في حدّ ذاتها، لكونهم ينطلقون من فكرة فحواها أن النّص بنية مغلقة، ولهذا كان شكلوفسكي-وهو من أعلامهم-"يصرّح بأنه يهتم بدراسة القوانين الداخلية للأدب من منطلق أنّ الفن نتاج تقني، وأنّ العمل الأدبي صناعة"[2].

ولكن ذلك لم "يمنع إقرار بعضهم من أمثال تنيانوف وياكبسون – اللذان يعدّان من أبرز الشكلانيين الروس- بوجود شكوك حيال الاهتمام المنصرف إلى النّسق المغلق- متمثلا في الأثر الأدبي- بعيدا عن النسق العام ثقافيا كان أم أدبيا، وهذا ما جعلهم يعيدون النظر في بعض تصوّراتهم"ومن الأمثلة على ذلك تخلي ياكبسون وتنيانوف عن النظرة التزامنية في الدراسة الأدبية، حيث دافع كلاهما عن الطرح التعاقبي في مقاربة الوقائع الأدبية ضمن حدود النسق وسلما بإمكانية تحقيق هذا التزاوج الذي لم نلف له أمثلة تطبيقية"[3].

أما البنيويون فقد نقلوا السلطة مباشرة إلى النص-بوصفه بنية- إذ لا أهمية للعنصر خارج هذه البنية، إنما يكتسب قيمته باشتغاله داخل شبكة العلاقات ليؤسس نسقه ونظامه الخاص الذي يحيل على مرجع خاص، فـ "العلامة (Signe) في اللغة عنصر تتحدد قيمته بموقع وجوده في

1 - ينظر: حبيب مونسي، القراءة والحداثة، مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربيّة، ص: 80.
2 - أحمد يوسف، القراءة النّسقية، ج01، ص: 127.
3 - المرجع نفسه، 129.

منظومة العلاقات"[1]، كما شدد البنيويون على إغلاق النص: "فدراسة هذه البنية تشترط عزلها حتى عن مجالها الذي هو بالنسبة إليها خارج"[2].

كما غالى البنيويون في الدعوة إلى إلغاء دور المؤلف حتى قطعوا كل صلة تمت به إذ لم يكتفوا بعزله فحسب بل دعوا إلى الإعلان عن موته، وهذا ما يصرّح به رولان بارت بقوله: "ليس المؤلف إلا ذلك الذي يكتب مثلما أن الأنا ليس إلا ذلك الذي يقول: أنا. إن اللغة تعرف الفاعل ولا شأن لها بالشخص، وهذا الفاعل الذي يظلّ فارغا خارج عملية القول التي تحدّده يكفي أن تقوم اللغة، أي كي: تستنفذ"[3].

ولكن رغم أنّ هذا المنهج قد أعلن عن جدارته في مقاربة العمل الأدبي انطلاقا من اشتغاله الداخلي بوصفه بنية، إلا أنه بإغفاله جانبا مهما محيطا بالنص أو منتجا له عجز عن الوصول إلى بعض مكنونات النص التي لا تفك شفرتها إلا بإضاءة من زوايا خارجية، إذ أن "الكثير من دلالات النص التي يسعى المنهج البنيوي للوصول إليها، لا يمكن كشفها إلا برؤية الخارج في هذا الداخل"[4].

فالمناهج النسقية التي نقلت السلطة من الناص إلى النص، ما لبثت أيضا أن أعلنت عجزها، عن الإحاطة بكل مدلولات النص بعد أن قطعت كل صلة بينه وبين موجداته الخارجية وتعاملت معه كبنية مغلقة لا تحيل إلا على ذاتها، وبهذا انتقلت السلطة إلى القارئ الذي ظل في طي التهميش منذ زمن بعيد.

في ظل هذه التحولات -إذن- ظهر مفهوم جديد للقراءة يفسح المجال لتعددية المعاني وانفتاح التأويل، فمع السيميائيين تفتحت رؤيا جديدة تنفتح على مدلولات لا نهائية، لتنفلت العلامة على أيديهم من الإذعان لمدلول واحد مما جعلهم ينشدون التعدّد تبعا لطبيعة التفسير اللغوي رابطين

1 - يمنى العيد، في معرفة النص، دار الآداب، بيروت، ط04، 1999، ص: 42.
2 - المرجع نفسه، ص: 46.
3 - رولان بارت، درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط02، 1986، ص: 84. نقلا عن: حبيب مونسي، القراءة النسقية، ج01، ص: 175.
4 - يمنى العيد، في معرفة النص، ص: 49.

ذلك دوما باعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول، ذلك أن "الممارسة السيميائية للدليل تتمفصل على تسلسل كنائي للانزياحات، وهو تسلسل يدلّ على خلق تدريجي للمجازات، وبما أن الكلمات المتضادة تصر دائما على إقصاء بعضها البعض، فإنها تصبح سجينة طاحونة من الانزياحات المختلفة والممكنة التي توهم ببنية مفتوحة مستحيلة الإنهاء وذات نهاية اعتباطية"[1].

أما مع نظرية التأويل فقد اتخذت القراءة بعدا توليديا، ذلك أن التأويل تخطّى مرحلة التفسير إلى خوض غمار الكشف من طرف المؤوّل تبعا لطبيعة النص التي "تقيم في نفس الوقت شبكات دلالية متنوعة وتسلك في ذات اللحظة سبل معان متشعبة فتقود قارئها إلى سبل تأويل متباينة ومتكاملة معا وتقود صاحبها إلى استخلاص وحدات معنوية مختلفة"[2]، وتعدّد التأويل مرهن – طبعا– بتعدّد الشبكة الدلالية التي تفتح الباب على مصراعيه أمام القرّاء لاستكناه بواطن النص.

ومضى التفكيكيون أبعد من ذلك من خلال تفكيك وحدات النص الداخلية وإعادة قراءتها، ذلك أنّ التفكيك يعتبر "استراتيجية في القراءة، من خلال التموضع في داخل تلك الخطابات، وتقويضها من داخلها، من خلال توجيه الأسئلة وطرحها عليها من الداخل"[3].

هذا وتتفق "استراتيجية التفكيك في بعض أهدافها مع أسس نظريات الاستقبال أو التلقي وبخاصة في مجال تحرير عملية القراءة"[4]، فمن وجهة نظرهم لا وجود لقراءة نهائية مسلّم بها، إنما يبقى المجال مفتوحا على مصراعيه حسب اجتهادات القرّاء.

وفي ضوء نظرية القراءة، أو منهج التلقي، برزت قيمة القارئ وبلغ شأوا منقطع النظير، حيث فتحت له آفاقا جديدة تخوّل له فرصة إنتاج النص من جديد، ذلك أنها "تتأسس على ميدان التفاعل بين النص والقارئ وعلى ناتج التلقي، فيكون الاعتناء بالذات القارئة مثارا لتساؤلات تكشف عن خطورة البعد الثالث في التواصل الأدبي"[5].

---

1 – جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط01، 1991، ص: 25.

2 – حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، ص: 685.

3 – بسام قطوس، استراتيجيات القراءة، ص: 17.

4 – المرجع نفسه، ص: 18 .

5 – حبيب مونسي، القراءة والحداثة، ص: 282.

فالقراءة لم تعد مجرد تلق سلبي أفقي، إنما ارتادت مدارات البحث والكشف لتصل إلى عمق التوتر وتسلب القارئ كل جهد تخميني لفتح مغاليق النص واستكناه أسراره باستكمال فراغاته وتأثيث بياضاته.

وعلى هامش ما سبق، يمكن نعت القراءة في ظل النقد ما بعد البنيوي بالانفتاح على التعدّد وتقبّل كل قراءة تسعى إلى خوض غمار الكشف والقفز على كل قراءة أحادية تأبى تعدّدية الأصوات، فالقراءة في عرف النقاد المعاصرين أشبه ما تكون بقراءة الفلاسفة للوجود، إنها فعل خلاق يقرّب الرمز من الرمز ويضمّ العلامة إلى العلامة وسير في دروب ملتوية جدا من الدلالات نصادفها حينا ونتوهّمها حينا، فنختلقها اختلاقا"[1].

بناء على ذلك، راحت القراءة الحداثية ترسي مفهوم التعدد النابع من اللااكتمال الذي يطرحه النص عبر فراغاته، وأسئلته المعلقة ليدعو القارئ إلى عملية مشاركة فعلية تبرز فيها كفاءاته وخبراته من خلال محاولة استنطاق المسكوت عنه وتحبير البياض وكذا ملء الفراغ.

ومن المعلوم طبعا أن عصر القراءة الجديد المتمثّل في النقد ما بعد البنيوي -عموما- كرّس ضرورة العناية بالقارئ وتفعيل دوره في عمليه التلقي، التي تتأسس على حجم المشاركة الفعّالة لهذا المتلقي في مضيه قدما نحو إنتاج النص من جديد، لذا سنحاول التركيز على واحد من هذه المناهج التي تفعّل دور القارئ، وتجعل منه طرفا أساسا في عملية القراءة، ذلك أن نظرية التلقي "فسحت المجال أمام الذات المتلقية للدخول في فضاء التحليل، وإعادة الاعتبار إلى القارئ أحد أبرز عناصر الإرسال أو التخاطب الأدبي"[2].

1 - حبيب مونسي، القراءة والحداثة، ص: 282.

2 - بشرى صالح، نظرية التلقي أصول... وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط01، 2001، ص: 33.

ب. القراءة في ظل منهج التلقي:

تقديم نظري:

ظهرت نظرية القراءة أو منهج التلقي والتقبّل في ألمانيا الشرقية في حدود سنة 1966م، على يدي كلّ هانز روبيرت ياوس وفولفغانغ آيزر، ولئن اعتبر هذان الأخيران هما المؤسسات الفعليان، لإنشاء نظرية التلقي وبلورة مفاهيمها، فهذا لا ينفي وجود إرهاصات قبلية متمثّلة في نظريات متشبّعة، انطلاقا من مدرسة براغ إلى الشكلانية الروسية فالظاهراتية الفينومولوجية، أسهمت جميعا في تسوية أرضية ملائمة، ممهدة لإرساء قواعد منهجية لنظرية جديدة متمثّلة في نظرية القراءة والتقبّل، أو منهج التلقي، هذه القراءة الجديدة التي "تنطلق من خطين مزدوجين متبادلين: من النص إلى القارئ ومن القارئ إلى النص على غرار الظاهراتية. ولا يحقق نص المؤلف مقصديته ووظيفته الجمالية إلا من خلال فعل التحقق القرائي، وتجسيده عبر عمليات ملء الفراغات والبياضات وتحديد ما هو غير محدّد، وإثبات ما هو منفي، والتأرجح بين الإخفاء والكشف عبر مستوى استخلاص المعاني عن طريق الفهم والتأويل والتطبيق"[1].

لقد قامت نظرية التلقي كردّة فعل على المناهج النقدية السابقة التي ظلّت تكرّس ولزمن طويل سلطة المؤلّف، وأخرى تبجّل سلطة النّص، فكانت ثورتها لصالح المتلقي الذي بقي في طي الزهادة والتهميش أمدا غير يسر، فهي "تشير على الإجمال إلى تحوّل عام من الاهتمام بالمؤلف والعمل إلى النص والقارئ"[2].

ولكن مع هذا فإن نظرية التلقي لم تقطع كل وشيجة بينها وبين المناهج النقدية السابقة، بل عمدت إلى استلهام أفكارها وتدارك نقائصها في ذات الوقت، وبذلك تحوّلت نظرية التلقي من مجال المعرفة إلى مجال معرفة المعرفة على حدّ تعبير الدكتور حميد لحميداني[3].

---

1 – جميل حمداوي، منهج التلقي أو نظرية القراءة والتقبّل، مجلّة أفق الثقافية (مجلة الكترونية) وموقعها على الأنترنت: www.ofouq.com .

2 – روبرت هولب، نظرية التلقي [مقدمة نقدية]، تر: د. عز الدين إسماعيل، كتاب النادي الأدبي الثقافي، جدّة، ط01، 1994، ص: 35.

3 – ينظر: حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدلالة [تغيير عاداتنا في القراءة]، ص: 81.

وفي هذا الإطار لابدّ من الإشارة إلى إسهامات الشكلانيين الروس في تطوّر نظرية التلقي وخاصة فيما يتعلّق بتوسيعهم لمفهوم الشكل الذي يعتبر محور الإدراك الجمالي، ومن هنا يبرز دور المتلقي على اعتبار أن الشخص المدرك هو مقرّر الخاصية الفنية للعمل الأدبي، كما لفتوا الانتباه إلى التفسير الذي يرتبط، أيما ارتباط بنظرية التلقي.

هذا إضافة إلى أن تسليم الشكلانيين الروس بفكرة "التطوّر الأدبي" كان له صداه في بلورة نظرية التلقي وخاصة فيما يتعلّق بتاريخية الأدب، أما فيما يخص تصوّرهم للتغريب، فإنه يعدّ بالنسبة إليهم العامل الأساس في الفن، ذلك أنه يعتبر ميزة بين النص والقارئ تخرج العمل من مجال الإدراك العادي إلى مجال الإدراك الجمالي[1].

كما لا يفوتنا التنويه بالدور الفعّال للفلسفة الظاهراتية (الذاتية) في توجيه الاهتمام نحو الذات المدركة (القارئ) مما وجد له صدى في حقل نظرية التلقي، ومنطلقهم في ذلك أنه لا سبيل إلى الإدراك والتصوّر الموضوعي خارج نطاق الذات المدركة ولا وجود للظاهرة خارج الذات المدركة لها[2].

فقد سعى رومان إنجاردن -أحد أبرز أعلام نظرية التلقي- إلى البحث عن مفهوم جديد لتحقيق التفاعل بين النص والقارئ معتقدا أن "النتاج الأدبي ينطوي بالضرورة على ما يسمّيه (فراغات) وهذه الفراغات تمثل في جوهر النص (بقع إبهام) أو (أماكن غموض) وتلك يستشعرها القارئ في تعامله مع النص، فتصبح بالنسبة له أهدافا يجب استكمالها بملء الفراغات، وهذا المسلك يعد في تقديره أهم عمل يمكن أن يقوم به القارئ في علاقته بالنص"[3]، فمسألة الغموض بالنسبة إليه تمثّل بؤرة لتوليد الدّلالة واستدعاء القرّاء، ممّا يجنح بهم إلى إقامة علاقة مع النّص تقوم على مبدإ التفاعل.

1 - ينظر، روبرت هولب، نظرية التلقي، ص: 70- 71 - 72 - 75.

2 - بشرى صالح، نظرية التلقي... أصول وتطبيقات، ص: 34.

3 - محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي -دراسة مقارنة- دار الفكر العربي، ط01، 1996، ص: 38.

وهذا النشاط الذي يقوم به القارئ من استكمال للفراغات وفك العناصر الغامضة يطلق عليه رومان انجاردن "التحقق العياني للأشياء"، ويعني هذا الأخير في مفهومه الأضيق "أيّ إكمال (لعملية التعيين) وأيّ مبادرة يقوم بها القارئ لملء أي موضع من مواضع الإبهام"[1].

ويستثمر إنجاردن لفظ التحقق العياني في مفهومه الأعم "ليعين في نص بعينه نتيجة تحقيق الإمكانات، وإضفاء الطابع الموضوعي على الأشياء المبهمة"[2]. وهذا يتأتى بعد أن تنال تلك الجوانب تحققها الفعلي الملموس وترقى إلى مستوى التجربة الخيالية خلال عملية القراءة، مما يعدّ (تجسيدا) للعمل الأدبي، ولكن برغم لا محدودية التجسيد، إلا أن الفعل نفسه يظلّ قاراّ ولا يتغيّر، وهذا ما يقود إنجاردن إلى التفريق "تفرقة نظرية حادة بين البنية الثابتة للعمل، وما يقوم به القارئ في تحقيقه هذه البنية"[3].

أما مدرسة براغ البنيوية، فقد كان لها الأثر كذلك في التمهيد لنظرية التلقي، وخاصة على يد جان موكاروفسكي-أحد منظريها- الذي وسّع من دائرة التلقي بعد أن وجّه اهتمامه نحو دور الشخص المدرك في تأسيس الموضوع الجمالي وألغى الالتفات إلى حالة المنشئ العقلية، لأنّ المدرك وحده قادر على إضفاء الوحدة الدلالية على العمل الفني والمرتبط عنده بالقصدية، كما نجد موكاروفسكي يقرن ذلك-دائما- بسوسيولوجيا الفن، ذلك أن بناء الأسس الفنية وكذا تقويم الأعمال الفنية، لا يمكن بأيّ حال من الأحوال، عزلها عن الظروف التي تمّ إنشاء هذا العمل الفني فيها[4].

إلا أنّ فليكس فوديشكا تلميذ موكاروفسكي، يذهب أبعد من أستاذه في فهمه لمسألة التلقي، حيث سعى إلى المواءمة بين ظواهرية انجاردن وبنيوية موكاروفسكي، مراعيا الوضع الاجتماعي للعمل والمتلقي على حد سواء، ذلك أن بنية العمل عامة، تتخذّ طابعا مغايرا كلما

1 - روبرت هولب، نظرية التلقي، ص: 91.
2 - المرجع نفسه، ص: 92.
3 - المرجع نفسه، ص: 93.
4 - ينظر: المرجع نفسه ، ص: 107- 108.

تغيّرت الظروف من زمان أو مكان أو أحوال اجتماعية، وهذا ما ميّز نموذج موكاروفسكي السميولوجي[1].

وإذا عرّجنا على علم التفسير، فإننا سنجد أن هانس جورج غادامير-من أشهر فلاسفته- كان الأكثر تأثيرا في تطوّر نظرية التلقي من خلال "نظرية التأويل وعمل الفهم وإعادة الاعتبار إلى (التاريخ) في إعادة إنتاج المعنى وبنائه"[2].

فقد وسّع غادامير من مجال الهيرمنيوطيقا التي ظلّت مرتبطة بتفسير النصوص المقدّسة ردحا من الزمن مطالبا بتطبيقها على سائر العلوم، وتعدّ فلسفة دلتاي أحد المصادر التي نهل منها غادامير، خاصة فيما يتعلّق بعملية الفهم، "فالمفهوم المركزي للفكر الهرمنيوطيقي هو "الفهم"، وهو يختلف من سياق إلى آخر، وحسب كلّ فضاء ثقافي ، ومنذ (شلاير ماخر) لا يوجد مفهوم آخر يعادل التأويل (L'interprétation) سوى مفهوم الفهم"[3]، ويقصد بالفهم لدى "دلتاي": "النظر في عمل العقل البشرى أو إعادة اكتشاف الأنا في الأنت فالعملية الأساسية التي بناء عليها تتوقف معرفتنا كلها للذوات هي إسقاط حياتنا الباطنية الخاصة على موضوعات حولنا كي نشعر بانعكاس التجربة فينا، فالصّلة بين دلتاي وغادامير وأصحاب نظرية جمالية التلقي هي أن نشخّص ونعيّن فهم الآخر (المؤلف)من خلال فهمنا"[4].

وبناءً على ذلك؛ فإن مثل هذا التعدّد والتنوّع للمصادر التي اغترفت من معينها الفياض (جمالية التلقي)، لدليل قاطع على سلاسة هذا المنهج ومرونته، وهذا استنادا إلى مبدإ الحوارية وقابلية فسح المجال لمناقشة المناهج الأخرى دون تماه كلّي معها ولا إعراض نهائي عنها.

---

1 - ينظر: روبرت هولب، نظرية التلقي، صص: 110- 111.

2 - بشرى صالح، نظرية التلقي... أصول وتطبيقات، ص: 38.

3 - بومدين بوزيد، الفهم والنص [دراسة في المنهج التأويلي عند شلير ماخرودلتاي]، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط01، 2008، ص: 93.

4 - بشرى صالح، نظرية التلقي... أصول وتطبيقات، ص: 39

جمالية التلقي بين التنظير والإجراء:

لقد استفادت جمالية التلقي من كلّ ما سبقها من كم معرفي متباين في إقامة هيكلها التنظيري، مما جعلها تتّسم بالانفتاح والقدرة على المزج والتركيب بين عدة مناهج على اختلاف مشاربها، حيث أنها في اتصال دائم ومباشر معها.

استطاع ياوس وآيزر رائدا نظرية التلقي، أن يعيدا الاعتبار للقارئ من منطلق كونه المنتج الثاني للعمل الأدبي من خلال تفاعلاته وردود أفعاله وخبراته وتجاربه الجمالية، ففعل القراءة الذي يمارس من خلال القارئ، هو وحده القادر على إبقاء النص في انفتاحية دائمة، قابل لإعادة الإنتاج مع كل ممارسة قرائية جادة استنادا إلى عدة مبادئ نظرية ارتكزت عليها جمالية التلقي.

ولعل أهم محورين ارتكزت عليهما هذه النظرية، هما: القارئ والنص، ولكن يبقى القارئ لديهم هو محور التلقي الأهم والأساس، وعلاقته بالنص ليست علاقة مفروضة عليه من الخارج تبعا لنظام محدّد كما في المذهب الماركسي، ولا هي علاقة سلبية تستجيب لقوانين داخلية، كما ترى البنيوية بل هي علاقة حرّة لا تخضع لسلطان التقييد. أما صاحب النص –شاعرا كان أو ناثرا– فلم تركّز النظرية على إدراجه في عملية التلقي، ذلك أنها تقوم في مجملها على نقل السلطة من الناص إلى النص والمتلقي"[1].

كما تختلف نظرية القراءة لدى مدرسة كونستانس الألمانية عن الجهود النقدية التي سبقتها لكونها: "يوحدها مشروع واحد، وتميل إلى التنظير أكثر مما تميل إلى التطبيق كما هو الحال بالنسبة إلى النقاد الذين يركزون جهودهم على دراسة كيفية استجابة قارئ ما لنص أدبي"[2]، ولكنها مع هذا أرست قواعد نقدية يمكن للقارئ أن يرتكز عليها في مقاربته للنص الأدبي مستعينا في ذلك بوعيه الثقافي واطلاعه وكذا ذوقه الجمالي، إلا أن هذا لا ينفي وجود عدة ممارسات إجرائية.

---

1 – ينظر: محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، ص: 17 –18.

2 – أحمد يوسف، القراءة النسقية –سلطة البنية ووهم المحايثة– ج01، ص: 28.

ومن أهم ما منح جمالية التلقي حضورا مغايرا عن بقية المناهج النقدية هو تداخلها مع الفلسفة، رغم أن الفلسفة تعتمد على العقل، غير أن الأدب يعتمد على العاطفة، إلا أنّ الفلاسفة على مرّ التاريخ لم يكونوا بمنأى عن الأدب، بل شاركوا بطريقة فعالة في بلورة مفاهيم نظرية الأدب، وبهذا فقد ثبت أنه لا وجود لحدود تفصل بين شتى المعارف مهما اختلفت وتشعّبت مشاربها واتجاهاتها، وقد أضفى هذا التداخل إلى وضع مفهوم القراءة في موضع جديد يفسح المجال أمام احتمالية تعدّد القراءات للنص الواحد، وبهذا فقد تضاربت الآراء واختلفت حول تسميّة الوجوه المتعدّدة لعملية تلقّي النص الأدبي، ومنه تسمية هذا المتلقي، إن كان المقصود به القارئ الفعلي؟ أم القارئ المتفوّق؟ أو القارئ المثالي، أم القارئ النموذجي أم القارئ الرمزي؟

وقد وضعت هذه التصنيفات تحديدا لموضوع السرد الروائي، ذلك أنّ أغلب جهود نقاد القراءة والتلقي التطبيقية كانت تركّز على النص الروائي[1].

رواد النظرية وأهم طروحاتهم الفكرية:

- **هانز روبرت ياوس ومفاهيمه القرائية:**

يعدّ ياوس من أهم رواد نظرية التلقي في أواخر الستينات من القرن الماضي، ومن أعلامها الرئيسيين، حيث ألحّ على انتهاج طور جديد في دراسة الأدب، بتغيير صيغتها من الإذعان لثنائية الكاتب والنص إلى إقامة علاقة تفاعلية بين النص والقارئ.

وقد انصبّ جل اهتمامه على ربط دراسة الأدب بالتاريخ، بعد أن أُهمل هذا الجانب ردحا من الزمن من قبل الدراسات الأسلوبية والألسنية والشكلية والبنيوية التي أخذت تصبّ جلّ اهتمامها على الجانب الوصفي، مذعنة لقيود النص، بإعطائه سلطة لا متناهية، إلى أن جاء ياوس معلنا العودة إليه من جديد وتمثّله في الدراسات الأدبية.

1 – ينظر: محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، المؤسسة الوطنية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، صص: 28 – 29.

فلقد بلور ياوس نظريته في القراءة انطلاقا من تشييده لتلك العلاقة بين الأدب والتاريخ حيث يرى أنّ "جوهر العمل الفني يقوم على أساس تاريخيته، أي على أساس الأثر الناشئ عن الحوار المستمر مع الجمهور، وقد دلّت التجربة على أنه لا توجد قراءة صالحة بصفة مطلقة (و عادة ما يكون لكل عصر قراءته)، وإنما توجد أنواع من التلقي كثيرة"[1].

اهتم ياوس في نظريته بتتبّع ظاهرة التلقي عبر التاريخ من خلال تعاقب القرّاء على النص الواحد، وهذا ما يفتح الباب على مصراعيه أمام الترحيب بتعددية القراءة "فالنص فضاء واسع ومفتوح، يحتمل أكثر من قراءة ويشتمل على أكثر من معنى، وهذه القراءات المتعددة تشكل متحدة مع النص الأصلي، النص الأدبي الذي لا يمكن أن يكون مطابقا تمام المطابقة للنص، بل هو شيء أكثر من النص الذي يعمل كمثير لذهن القارئ ومحرّض له، يستهويه ويراوده عن نفسه، فيحرّك شهيته للبحث والتفكير ويدفعه إلى القيام بمهمة الاكتشاف ليصبح المعنى الذي يصل إليه لذة والغوص من ورائه متعة"[2]، فعملية القراءة فعل اختلاف يتجدد بتجدد القرّاء، بل بتجدّد القارئ نفسه بين قراءة وأخرى.

ومن أهم الأفكار التي أرسى عليها ياوس قواعد نظريته فكرة الجمال وارتباطها بظاهرة التلقي، إضافة إلى مصطلح أفق التوقعات واتصاله اتصالا مباشرا بمصطلح المسافة الجمالية، وغيرها من الفرضيات التي نادى بها ياوس، كالخبرات الجمالية، وإمكانية تغيّر الأفق، والأفق المزدوج، وخاصية الفهم....

كما أن ياوس يرتكز على سيرورة التدليل، حيث ينظر "إلى النص الأدبي باعتباره مولّدا لانهائيا للدلالة أي كحقل غنيّ بالتدليل 'Signifiance'"[3].

1 – فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار الشروق،عمان، ط1، 2006، ص: 50.
2 – المرجع نفسه، ص: 50 – 51.
3 – حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدلالة، ص: 75 .

– مفهوم الجمال والتلقي الأدبي لدى ياوس:

لقد بالغ ياوس في اهتمامه بفكرة الجمال إلى حدّ كبير، حيث استحوذت على النطاق الأوسع في جمالية تلقيه، كونها الأكثر اجتلابا لانتباه المتلقي وإثارة له ومن ثمّ اقتداره على التواصل والتفاعل مع العمل الأدبي.

فالجمال لدى ياوس لا يقتصر على نظرة تاريخية محددة، بل يتّسم بطابع الاستمرارية من جهة والتجدّد من جهة أخرى، متأثرا في ذلك بنظرة بودلير للجمال الذي رفض تعريفات ستاندال للجمال، حيث أخضعه هذا الأخير لمثالية السعادة التي لا يمكن أن تتغير، بينما يؤكد ياوس على غرار بودلير، أن لجمالية الأدب وجهان: وجه خالد مستمر، وآخر متجدّد ومتغير، ومن هنا فجمالية التلقي "تقول بأن النص الأدبي هو بنية خطاطية نحو صنع الأثر الجمالي ودلالته معا بتدخّل القارئ"[1]، فكل نص أدبي –بطبيعة الحال– نص خالد مستمر، بينما تتجدّد وتتغير القراءة مع كل قارئ، وعلى هذا فقد أقام ياوس نظرية تلقيه ارتكازا إلى مبدأين أساسيين هما: المتلقي وأفق الانتظار، وعن هذين الأخيرين نتجت قضايا أخرى شكّلت الهيكل النظري الذي قامت عليه جمالية التلقي عند ياوس.

ونجد ياوس يولي التلقي اهتماما كبيرا، وذلك نابع مما يمنحه للأدب من استمرارية، من خلال تعاقب مجموعة من القيم الجمالية، من عصر إلى آخر، تشكل معا موضوعا جماليا يتداوله المتلقون عبر مختلف الأزمنة في سلسلة متصلة يعضد بعضها البعض.

وبناء على هذا، فإننا نجد ياوس يلحّ على ربط الأدب بالتاريخ، وضرورة التعالق بين تاريخ النص وجماليته، قاصدا من وراء ذلك أنّ "التعامل مع النص إنما يتمّ بمعيارين لا غنى لأحدهما عن الآخر، وهما: معيار الإدراك الجمالي لدى المتلقي، ومعيار الخبرات الماضية التي يتمّ استدعاؤها في لحظات التلقي"[2]، فهو يدعو إلى الاستفادة من كل القراءات السابقة –في مختلف العصور– والتي

1 – حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدلالة، ص: 73 .

2 – محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، ص: 28.

تعاملت مع النص وكشفت عن خبرات جمالية إزاء تواصلها وتفاعلها معه، فهي تدخل ضمن سلسلة من الاستقبالات التي لا يمكن الاستغناء عنها ضمن تاريخ التلقي.

ويقرّ ياوس بفضل المنهج الشكلاني في تحديد الفهم التاريخي للأدب، إذ "يتبنّى الفكرة الشكلانية عن النسق الأدبي التعاقبي"[1]، وبناء على هذا نصّ ياوس على أنّ تاريخية الأدب لا تقتصر على التطوّر الداخلي للأشكال، وإنما تضمّ السيرورة العامة للتاريخ، ولا يقصد بها ياوس التتبع البيوغرافي أو التاريخي لنشأة العمل الأدبي، وإنما ينظر إليه وفق الأثر الذي يوقعه أثناء عملية القراءة، فهو يرصد حركيته إذن ضمن مسار التلقي، فتاريخية الأدب حسب ياوس تقوم على خبرة القرّاء، "والخبرات التي يمتلكها القارئ المثالي هي معرفته، بما يمكننا أن نسميه بالمعجم الأساسي وبقواعد الإحالة وقدرته على تمييز سياق المقطع المقروء وظرفه وعلى فهم التعابير البيانية والصيغ الأدبية المطروقة وألفته بالسيناريو العام وعقيدته في الحياة"[2].

وفي معرض حديثه عن المتعة الجمالية نجد ياوس متأثّرا أيما تأثّر بفلسفة التلقي عند أرسطو ويتجلى هذا من خلال توظيفه لمصطلحات الشعر المسرحي، كما يقرّ ياوس بأن المتعة الجمالية ليست غاية في ذاتها، بل لها وظيفتها العملية في توجيه إدراك المتلقي[3].

– أفق الانتظار:

لقد تعددت الآراء واختلفت حول ذلك الأثر الجمالي الذي يتركه الإبداع الأدبي في نفس القارئ، ونحاول هاهنا أن نعرض إلى صياغة ياوس لذلك تحت مصطلح **'أفق التوقعات'** أو **'أفق الانتظار'** وهو مبدأ أساسي من المبادئ التي أرسى عليها نظريته، وهو "يتجسّم في تلك العلامات والدعوات والإشارات التي تفترض استعدادا مسبقا لدى الجمهور لتلقي الأثر"[4].

---

1 – روبرت هولب، نظرية التلقي، مقدمة نظرية، ص: 164.

2 – حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، ص: 74.

3 – ينظر: محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجمالية التلقي، ص: 26.

4 – حسين الواد، في مناهج الدراسة الأدبية، ص: 77.

ويرتبط أفق الانتظار أيما ارتباط بعملية التلقي، ذلك أن المتلقي يستطيع من خلال هذا الأفق إعادة توقعاته، وبناءً عليه يمكن قياس أكثر الأعمال ومدى وقعها الجمالي استنادا إلى الأفق الذي تمّ استخلاصه، وهذا نابع من إقرار ياوس بعلاقة الجدل القائمة بين الإنتاج والتلقي، ذلك أن النص يظلّ في حالة كمون ما لم يتدخل القارئ بجهوده التخمينية في محاولة فكّ شفراته وكشف أسراره "فالأدب والفن لا يصبح لهما تاريخ له خاصية السياق، إلا عندما يتحقق تعاقب الأعمال، لا من خلال الذات المنتجة فحسب، بل من خلال الذات المستهلكة كذلك، أي من خلال التفاعل بين المؤلف والجمهور"[1].

وقد حرص ياوس من ضمن جميع أصحاب نظرية التلقي على ضرورة ربط دراسة الأدب بالتاريخ، كما حاول التوفيق بين التاريخ وعلم الجمال في نقد النصوص الأدبية، سعيا منه إلى "تلبية المطلب الماركسي في الوسائط التاريخية عن طريق وضعه الأدب في السياق الأوسع للأحداث، كما أنه احتفظ بالمنجزات الشكلانية عن طريق إحلاله الذات المدركة في المركز من اهتماماته وعلى هذا النحو اتحد التاريخ وعلم الجمال"[2].

يتّضح من هذا أنّ ياوس حاول القضاء على ذلك الانقسام المفروض على الأدب بتأثير المذهبين الماركسي وكذا الشكلاني الروسي في النقد "فالتعارض بين الاتجاهين قائم على أساس أنّ القارئ الماركسي يتعامل مع النص الأدبي من خلال التفسير المادي للتاريخ، فهو – في نظر ياوس- قارئ يستقبل النص تحت وطأة الجبرية المذهبية لتقاليد ماركس، وبالتالي فهو معزول تماما عن جمالية النص. وأما القارئ في مذهب الشكلية الروسية فهو يستقبل النص معزولا عن مواقفه التاريخية، وغاية همّه أن يقف عند البناء الشكلي"[3].

ومن هذا المنطلق توصّل ياوس إلى ضرورة التكامل بين الاتجاهين مراعيا في ذلك السياق السوسيوتاريخي وجمالية الشكل في صناعة الأدب، وهذا التوحّد بين الجانبين هو الذي أرسى عليه

1 - روبرت هولب، نظرية التلقي، ص: 152.

2 - المرجع نفسه، ص: 153.

3 - محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي -دراسة مقارنة-، ص: 27.

ياوس فكرة "أفق التوقّعات" أو كما أطلق عليه "أفق انتظار القارئ" فهو "يمثّل الفضاء الذي تتم من خلاله عملية بناء المعنى ورسم الخطوات المركزية للتحليل ودور القارئ في إنتاج المعنى عن طريق التأويل الأدبي الذي هو محور اللذة ورواقها لدى جمالية التّلقي"[1].

إن الاستقبال والتلقي يتطلب مجموعة من الخبرات القرائية للمتلقي والمعايير السائدة في عصر ظهور تلك الأعمال الأدبية "هذه المعايير التي تستدعي الماضي أو الأعمال المتوازية، لتقدمها إلى الحاضر بشكل جديد هي التي يسعى إليها 'ياوس' في رؤيته، حيث كانت محورا هاما في بحثه عن جمالية الاستقبال"[2].

ويرى ياوس أن عملية التلقي تنهض وفق أفقين اثنين؛ الأفق الذي يحمله العمل الأدبي ويتمثل في التأثير، والأفق المترسب في ذهن القارئ من خلال التلقي فـــ"تتم عملية بناء المعنى داخل مفهوم أفق الانتظار حيث يتفاعل تاريخ الأدب والخبرة والجمالية بفعل الفهم عند المتلقي، ونتيجة تراكم التأويلات (أبنية المعاني) عبر التاريخ نحصل على السلسلة التاريخية للتلقي التي تقيس تطورات النوع الأدبي وترسم خط التواصل التاريخي لقرائه، وإنّ لحظات (الخيبة) التي تتمثل في مفارقة أفق النص للمعايير السابقة التي يحملها أفق الانتظار لدى المتلقي هي لحظات تأسيس الأفق الجديد"[3].

كما يرى ياوس أنّ العامل الأساسي في بناء أي عمل إبداعي يتمّ عبر تخييب الانتظار، وهو "مفهوم يشيّده المتلقي لقياس التغيرات أو التبدّلات التي تطرأ على بنية التلقي عبر التاريخ"[4].

ويولي ياوس مسألة تاريخية الأدب وربطها بآفاق انتظار القراء اهتماما فائقا، حيث يرى أنّ "مهمة الناقد التاريخي تقتضي منه أن يكون صاحب معرفة شمولية، بالإضافة إلى أنّ عليه أن يكون صاحب نظرة إبستيمولوجية، ولهذا السبب وجدناه يحدد المراحل الضرورية التي يلزم المرور منها لتحقيق قراءة تاريخية للنصوص الأدبية (مرحلة قراءة الفهم/مرحلة قراءة التأويل/مرحلة القراءة التاريخية) وهذه القراءة الأخيرة هي التي تعيد بناء أفق الانتظار بتتبع تاريخ تلقي النص الأدبي إلى أن

1- بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، أصول... وتطبيقات، ص: 45.
2- المرجع نفسه، ص: 30.
3- المرجع نفسه، ص: 47.
4- المرجع نفسه، ص: 47.

يبلغ لحظة القراءات الحالية"[1]، وبناء على رؤية ياوس، يمكن استجلاء قابلية تعدّد القراءة للنص الواحد، انطلاقا من قابلية انفتاح آفاق توقعات القراء على المغايرة، فالمعنى في العمل الأدبي "ليس خارجا عن الزمن، ولا هو معطى دفعة واحدة لحظة إبداعه، بل يبنى في غضون التاريخ من خلال التجربة المختلفة التي يؤسسها القراء المتعاقبون على النص نفسه، فلابد للتاريخ الأدبي الحقيقي أن يقوم بتاريخ التلقيات المتعاقبة"[2].

وتتشكل الأنظمة المرجعية لأفق الانتظار –وفق رؤية ياوس- من ثلاثة عناصر أساسية هي: "التجربة المسبقة التي اكتسبها الجمهور عن الجنس الذي ينتمي إليه النص. شكل الأعمال السابقة وموضوعاته (تيماته) التي يفترض معرفتها.

التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية أي التعارض بين العالم التخيلي والواقع اليومي"[3].

وجدير بالتنويه أن مصطلح الأفق، قد عرف قبل ظهور نظرية التلقي، كما أن مفهومه يختلف من ناقد إلى آخر، وفق رؤية كل منهم، انطلاقا من النظرية الظاهراتية الألمانية مع هانز جورج جادامير إلى تاريخ الفن مع أ.هـ جمبرش والذي يرى بأنه عبارة عن جهاز عقلي يسجّل الانحراف والتحويرات بحساسية مفرطة، كما اعتمد ياوس في صياغة مفهوم أفق التوقع على فلسفة جادامير بالإجابة على بعض الأسئلة التي يطرحها من خلال نظريته المتجهة نحو القارئ، وفكرته عن أفق التوقعات التي تتحدد بمرور الزمن على النص نفسه[4].

– المسافة الجمالية:

يقيم ياوس رباطا وثيقا بين مفهوم الأفق ومفهوم المسافة الجمالية الناتج عن بناء الأفق الجديد، ويقصد بالمسافة الجمالية "ذلك البعد القائم بين ظهور الأثر الأدبي نفسه، وبين أفق

1- حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدلالة، ص: 76.
2- أن موريل، النقد من منظور القارئ، ترجمة: إبراهيم أولحيان، مجلة نزوى، عمان، العدد : 43، 2005.
3- أحمد أبو حسين، نظرية التلقي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، 1993م، ص: 29.
4- ينظر: فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص: 52.

انتظاره، وإنه يمكن الحصول على هذه المسافة من استقراء ردود أفعال القراء على الأثر، أي من تلك الأحكام النقدية التي يطلقونها عليه"[1].

كما أن المسافة الجمالية تتولد نتيجة خرق أفق انتظار القارئ، مما يفسح المجال لظهور أفق مغاير. وبناء على ذلك، فالقراءة الفاعلة عند ياوس هي نسيج من التلازم ما بين تحطيم أفق كائن وبناء أفق ممكن، وذلك نتيجة تفعيل بعض الآليات التقبلية التي استعارها ياوس من الجمالية التقليدية وهي:

1. فعل الإبداع: وهو يمثل الجانب المنتج من التجربة الجمالية، بمعنى المتعة التي يتحصل عليها المرء جراء توظيف طاقاته الإبداعية.

2. الحس الجمالي: وهو يرتبط بجانب التلقي من التجربة الجمالية، بمساعدة الفن على إدراك الأشياء، أي أنه يقوي المعرفة الحدسية ويساهم في تغيير وجه العالم.

3. التطهير: أو التجربة الجمالية الاتصالية، وهي العنصر الرابط بين الفن والمتلقي، من خلال التّوحد الجمالي الذي يساعد الإنسان على التخلّص من النمطية ومن سلطة الخضوع للواقع ومن الإذعان لقيود الحياة بالتماهي في الفن وفي نماذجه العليا[2].

وبهذه الدينامية المستمرة، يمكن لجدلية التلقي أن تظلّ فاعلة ومتجددة بتجدد القراء والقراءات في سيرورتها التاريخية.

إنّ اتساع المسافة الجمالية أو الانزياح الجمالي هو الذي يمنح للعمل الأدبي خاصيته الفنية، أما إذا ما حدث وتقلّصت المسافة بين المعايير التي يطرحها العمل الجديد وبين أفق التوقّع، فإنّ هذا سيدخل العمل والتجربة القرائية في دائرة الاستهلاك والنمطية، فتصبح إمكانية الحكم الجمالي متقلّصة تبعا لتقلّص المسافة الجمالية، حيث يؤكّد ياوس أنّ مثل هذه الأعمال التي تضيّق المسافة الجمالية بينها وبين قرّائها ليس من شأنها أن تدفع إلى تغيير في الأفق وبالتالي تسقط في مضيق الذوق

1- حسين الواد، في مناهج الدراسة الأدبية، ص: 77.

2- ينظر: روبرت سي هولب، نظرية التلقي، ص: 187 – 193.

السائد، أما تغير الأفق فإنه يسمح بإدراك الخاصية الفنية للعمل الأدبي تبعا لاتساع المسافة الجمالية[1].

- **أسس النظرية عند فولفجاج إيزر:**

يعدّ أيزر ثاني رائدين ممن كان لهما بالغ الأثر في لفت الانتباه إلى نظريات القراءة بعامة وجماليات التلقي بخاصة، فلقد أسهم أيزر –إلى جانب ياوس– في إرساء قواعد نظرية لجماليات التلقي، بحيث عدت إنجازاتهما تأسيسا نظريا لمنهج جديد في قراءة الأدب.

وقد ألقى أيزر أوّل محاضرة على طلابه، في مشارف السبعينات، تتضمن أفكاره النقدية، حملت عنوان "الإبهام واستجابة القارئ في خيال النثر"، غير أنّ أفكاره نالت رواجا واسعا بعد نشر كتابه "سلوكيات القراءة" في نهاية السبعينات، وقد تأثر في هذا الكتاب بإسهامات رومان إنجاردن النقدية التي عدت بمثابة تقديم نظري لجمالية التلقي، فكانت معينا فياضا اغترف منه روادها، هذا إضافة إلى تأثره بآراء زميله ومعاصره هانز روبرت ياوس –أبرز أعلام مدرسة كونستانس الألمانية– حيث تحوّل الاهتمام مع كل من ياوس وأيزر من ثنائية 'الكاتب والنص' إلى جدلية 'النص والقارئ' غير أنهما انقسما في كون ياوس ركز على ربط التلقي بتاريخية الأدب، بينما اهتم أيزر بالجانب التفسيري وبناء المعنى من خلال عملية القراءة مركزا في ذلك على الدور المنوط بالقارئ خلال تفاعله مع النص[2].

لقد اهتم أيزر بفعل القراءة من خلال تتبع تشكل النص في وعي القارئ الذي يسهم في بناء معناه وتأسيسا على ذلك "يرى أن للنص الأدبي قطبين، هما: 'القطب الفني' و'القطب الجمالي'، ويُرجع القطب الفني إلى النص الذي يخلقه كاتبه، بينما يُرجع القطب الجمالي إلى تمثل القارئ لنفس النص. وعليه فإنّ هناك بعدين في عملية القراءة، ويشمل البعد الأول كل القراء لأنه قائم في النص ومفروض ومحدد به، ويختلف البعد التالي ويتنوّع إلى ما لا نهاية له لأنه متعلق بما يسقطه

1- ينظر: خير الدين دعيش، مجلة قراءات، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، العدد الأول، 2009، ص: 78.

2- ينظر: محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، ص: 34.

القارئ المنفرد على النص ولأنّ كل قارئ يختلف عن غيره اختلافا لانهاية له"[1]، فالأثر الذي يحدثه العمل الأدبي هو نتاج تفاعل القارئ مع ما يقرأه.

وتأسيسا على ذلك، فإنّ بناء المعنى ينجم عن تدخل القارئ الضمني –كما يطلق عليه أيزر– وهو "محدّد من خلال حالة نصية واستمرارية لنتاج المعنى، على أساس أن النتاج من صنيع القارئ أيضا لا من صنيع الأديب وحده"[2]، فقارئ آيزر موجود في النص مسبقا، وهو يتدخل في بناء المعنى من خلال تفعيل بعض الآليات النصية مثل "السجل" و"الاستراتيجية" و"مواقع اللاتحديد" و"بناء الإطار المرجعي" وقد أرسى آيزر قواعده المنهجية على أرضية سردية وهذه الميكانيزمات معا هي التي تنظّم العلاقة التفاعلية بين النص والقارئ.

– فعل القراءة وإنتاج المعنى:

لقد انطلق إيزر من فكرة فحواها هو البحث عن كيفية تشكل المعنى في ذهن القارئ، وليس المقصود هاهنا المعنى الجاهز المكنون في داخل النص، كما عرف وشاع في التأويل الكلاسيكي، بل المعنى الذي ينشأ نتيجة التفاعل بين النص والقارئ ، أي "بوصفه أثرا يمكن ممارسته"[3]، ذلك أن العمل الأدبي لا يرتكز على النص وحده، ولا على القارئ منفردا، إنما يمثلهما معا وهما في حال اندماج، حيث يعتبر أيزر أنّ "الأثر لا يوجد في النص ولا عند القارئ بل في نتائج التفاعل بينهما"[4].

وهذا التفاعل الجدلي بين النص بطاقاته الفنية والقارئ بخبراته الجمالية، يدفع إليه وجود مجموعة من الفجوات تتطلب ملأها حيث أنّ "غياب الحقيقة الثابتة للنصوص الأدبية هو ما يولّد فراغا فيها، يعمل القراء على ملئه حسب اختلافهم في الإدراك والتأويل، كما أن ذلك الفراغ هو الذي يسمح أساسا بتوليد المعنى"[5].

1– حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، ص: 117.
2– محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، ص: 36.
3– روبرت سي هولب، نظرية التلقي، ص: 202.
4– حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدلالة، ص: 73.
5– المرجع نفسه، ص: 78.

وهكذا يتبيّن لنا أنّ المعنى لا يوجد داخل النص، بل يتولّد عن طريق هذا التداخل الفعلي بين النص والقارئ الناتج أساسا عن تأثير جمالي، حيث "تنبثق من هذه الحقيقة الحاجة الأساسية للتأويل الذي ينظم العملية الكلية للتفاعل، وبما أننا لا يمكن أن ندرك من دون تصور سابق، فإنّ كل مدرك في الحقيقة، يكوّن معنى لنا في حالة كونه قيد المعالجة، لأنّ الإدراك الخالص مستحيل تماما، ومن هنا، فإنّ التفاعل الثنائي لا ينشأ على نحو طبيعي، وإنما ينشأ من فعالية تأويلية"[1].

وبما أنّ فاعلية التأويل تتحرك داخل هذا الفراغ الباني فـــ "بالنتيجة تقوم هذه الفجوات مقام دافع أساسي للتواصل"[2]، حيث يقوم القارئ بملء الفراغات عن طريق إسقاطاته، فهو يندفع إلى استنطاق المسكوت عنه، إذ أن التلميح لا التصريح هو ما يدفع إلى بناء المعنى، أما ما يقال فهو يعتبر بمثابة مرجعية دلالية لما لم يقل "فالتواصل في الأدب، إذن، هو عملية تبدأ في الشروع وينظّمها –ليس شفرة معيّنة– التفاعل المقيّد والمثمر، على نحو متبادل بين التصريح والتلميح، وبين الإظهار والإخفاء، فما هو مخفي يستحث القارئ على الفعل، ولكن هذا الفعل محكوم أيضا بما هو ظاهر، فالتصريح بدوره يتحول حينما يتكشف التلميح. وحين يردم القارئ الفجوات يبدأ التواصل، وتؤدي الفجوات وظيفة محور تدور حوله علاقة النص– القارئ برمّتها"[3].

وبناء على ذلك يقيم أيزر استراتيجيتة في القراءة على ثلاثة عناصر هي كالتالي:

1. النص الذي يفرض وجوده الفعلي، ويستدعي القارئ إلى ملء فجواته.

2. إعادة بناء الموضوع الجمالي من خلال مراجعة النص أثناء عملية القراءة بما تنتجه من صور عقلية.

3. متابعة الشروط التي تؤدي إلى إقامة التواصل والتفاعل بين النص والقارئ.

1- سوزان روبين سليمان، إنجي كروسمان، القارئ في النص، مقالات في الجمهور والتأويل، ترجمة: حسن ناظم، علي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط01، 2007م، ص: 132.

2- المرجع نفسه ، ص: 133.

3- المرجع نفسه ، ص: 135.

وانطلاقا من هذه العناصر الثلاث، فالعمل الأدبي عند أيزر ينطوي على قطبين هامين، هما: القطب الفني Artistique والقطب الجمالي esthetique فالقطب الفني هو نص المؤلف، والقطب الجمالي هو التحقق الذي ينجزه القارئ. وبالنظر إلى هذه القطبية، فإنه من الواضح أنّ العمل نفسه لا يمكن أن يتطابق مع النص، أو مع وجوده الفعلي، ولكن يجب أن يقع في مكان ما بين الاثنين"[1].

كما أنّ أيزر يركّز على مبدإ "الاختلاف"، بمعنى أنّ القارئ يبحث في النص عما لا يوجد فيه، وذلك قصد إكمال تجربته، ولقد اعتنى أيزر بقضية بناء المعنى، وطرائق تفسير النص من خلال اعتقاده أنّ النص ينطوي على عدد من الفجوات التي تستدعي قيام المتلقي بعدد من الإجراءات لكي يكون المعنى في وضع يحقق الغايات القصوى للإنتاج، وهو يكشف بذلك عن تضمّن النص حتمية، تشكّل ركنا أساسيا من وجوده، ماثلة فيما يطلق عليه أيزر اسم القارئ الضمني الذي يشكّل صلب نظريته"[2].

و"المقصود بذلك أنّ معنى النص ينبني بنفس الطريقة بالنسبة لجميع القراء، ولكن الاختلاف في فهم هذا المعنى من قارئ إلى آخر يعود إلى اختلاف العلاقة التي ينشئها هذا القارئ مع النص عن تلك التي ينشئها القارئ الآخر مع نفس النص. فكل قارئ ينفعل انفعالا خاصا به مع أنه يسلك عين سبل القراءة التي يفرضها النص على جميع القرّاء"[3].

– القارئ الضمني:

إذا كان فعل القراءة يولد الدلالة النصية التي تنتج عن تفاعل الإشارات النصية وتفعيل كفاءة القارئ، فرحلة القارئ–إذن– في النص عملية متواصلة من التعديلات تحمل توقعات على بنية النص، فالقارئ يقوم بملء الفراغات التي تركها الكاتب في النص، وهذه العملية الموكلة إلى القارئ

1– سوزان روبين سليمان، إنجي كروسمان، القارئ في النص، صص: 129–130.
2– فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص: 55.
3– حسن مصطفى سحلول، نظرات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، ص: 44.

تدعى بالاستراتيجيات، فالقارئ وهو يقرأ نصا من النصوص يكون على الدوام في حالة تقييم وتلق لأحداث لامتناهية، والتي تتسم بالغموض في بعض جوانبها، ولهذا فهي تتغير تبعا لتغيّر القراءات.

إضافة إلى أنّ القارئ يصبح بفعل القراءة في حالة اندماج وتفاعل مع النص، فالقارئ الضمني عند أيزر هو افتراض مبهم، لا يمكن أن يتحقق إلا من خلال عملية القراءة[1].

والقارئ الضمني Le lecteur implicite كامن في ذهن المبدع أثناء كتابته لنصه، وهو يختلف من مبدع إلى آخر، حسب مواهبه ودرجة ثقافته وقدرته التخيلية لقارئه الضمني "إنه مجسد كل الاستعدادات المسبقة الضرورية بالنسبة للعمل الأدبي لكي يمارس تأثيره، وهي استعدادات مسبقة ليست مرسومة من طرف واقع خارجي وتجريبي، بل من طرف النص ذاته، وبالتالي، فالقارئ الضمني كمفهوم له جذور متأصلة في بنية النص، إنه تركيب لا يمكن بتاتا مطابقته مع أي قارئ حقيقي"[2].

يسعى هذا القارئ الضمني إلى زعزعة الثابت وقول ما لم يقل في النص، وملء الفراغات، وكذا ربط النص بغيره من النصوص التي يتناص معها، إنّ على القارئ أن لا يقف على أرضية محايدة، ولا أن يبقى سلبيا في تلقيه، بل عليه أن يكون متفاعلا ومتواصلا مع النص، فالنصوص الأدبية –عموما– تكتسب وجودها الفعلي من خلال عملية القراءة، ولهذا "يجب أن تحتوي مسبقا على بعض شروط التحيين التي ستسمح لمعناها أن يتجمع في الذهن المتجاوب للمتلقي، إذن فمفهوم القارئ الضمني هو بنية نصية تتوقع حضور متلّق دون أنّ تحدّده بالضرورة، إنّ هذا المفهوم يضع بنية مسبقة للدور الذي ينبغي أن يتبناه كل متلق على حدة... وهكذا يعيّن مفهوم القارئ الضمني شبكة من البنيات التي تستدعي تجاوبا يلزم القارئ فهم النص"[3].

فالقارئ الضمني موجود سلفا قبل إنتاج المعنى عبر عملية القراءة فـــ "لقد وجد آيزر أن النص الأدبي ينطوي في بنياته الأساسية على متلقّ قد افترضه المؤلف بصورة لا شعورية، وهو

1– ينظر: وردة سلطاني، النص بين سلطة الكاتب والقارئ، مجلة قراءات، العدد الأول، 2009، ص: 107 – 108.
2– فولفغانغ آيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ترجمة: حميد لحميداني، الجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، ص: 30.
3– المرجع نفسه، ص: 30.

متضمّن في النص في شكله، وتوجّهاته وأسلوبه"[1]، وهذا ما دفع آيزر للبحث في أشكال تجسّد هذا القارئ الضمني عبر النص الأدبي.

– الفجوات والفراغات:

يحتوي النص الأدبي على مجموعة من الثغرات والفجوات التي تعد الفاعلة في عملية التواصل، حيث "يرى آيزر أنّ القارئ يلتقي مع النص في أماكن هي هذه المساحات التي يطلق عليها أسماء شتى، مثل: الفراغات، أو الفجوات، أو الثغرات، وتمثّل هذه الفراغات مركز النص الأدبي الذي تتم فيه معظم تفاعلات القراء مع النص"[2].

إنّ النص لا يقول كل شيء، ولا يبوح بكل شيء، ولذلك يأتي مليئا بالفراغات أو البياضات التي تكسر تلك النمطية الخطية للنص وتترك للقارئ المجال لترميمها، فهي "تبعا لذلك تشتغل كمحفز أساسي على التواصل، وبطريقة مشابهة فإن الفراغات هي التي تحدث التواصل في عملية القراءة، فغياب وضعية مشتركة وإطار مرجعي مشترك، يتناسب مع الاحتمالية ومع "اللاشيء" اللذان يحدثان التفاعل بين الأشخاص، إن اللاتماثل والاحتمالية و"اللاشيء" كلها أشكال مختلفة من البياض المكوّن وغير المحدّد الذي هو أساس كل عمليات التفاعل"[3].

وعليه تتوقّف عملية التواصل في الأدب على مدى التفاعل المتواصل بين ما هو خفي، يحث القارئ على استجلائه وما هو ظاهر ينظّم عملية الوصل، وهكذا تهيء الفراغات والبياضات الطريق من أجل تفعيل القراءة بحفز القارئ للمشاركة في بناء المعنى "إنّ آيزر يعوّل كثيرا على دور القارئ في إنتاج معنى النص، وعلى مشاركته الفعّالة في إبداع النص الأدبي، وذلك بأن يستكمل الجزء غير المكتوب منه، ولكنه جزء موجود فيه وجودا ضمنيا فقط بحيث يمنحنا الفرصة لتصوّر

1- فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص: 57.
2- المرجع نفسه، صص:57-58.
3- فولفغانغ آيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ص98.

الأشياء، في حين أنّ الجزء المكتوب يمنحنا المعرفة، وبالتالي فإن كل قارئ يملأ أجزاء النص غير المكتوبة، أي فجوات النص، حسب طريقته الخاصة"[1].

والقارئ الذي توكل إليه عملية ملء الفراغات، ليس قارئا عاديا، إنما هو قارئ متمرّس، يتميّز بالذكاء والفطنة، قادر على سبر أغوار النص، ولا يكتفي بمجرّد ملامسة سطحه،"فالفراغات تدع الترابط مفتوحا بين المنظورات النصية، وهي كذلك تستحث القارئ على تنسيق هذه المنظورات والنماذج، وبعبارة أخرى، فهي تغري القارئ بإنجاز عمليات أساسية ضمن النص"[2].

وتكمن وظيفة البياضات البنائية في أنها تخلق بياضات مناسبة لتبادل الإسقاطات، ذلك أنّ "الميزة البنيوية الأولى للفراغ، إذن هي أنه يهيء إمكانية تنظيم حقل مرجعي للأجزاء النصية المتفاعلة التي يسقط أحدها على الآخر، والآن، فإنّ للأجزاء الماثلة في الحقل قيمة متساوية بنيويا، وإن جمعها مع بعضها يشير إلى تجانساتها واختلافاتها"[3].

وهذه المشاركة الفعالة للقارئ في ملء الفراغ في النص هي التي تسمح بإنتاج الموضوع الجمالي "فإذا كان الفراغ مسؤولا إلى حد كبير، عن الفعاليات الموضوعة، فالمشاركة تعني إذن أن القارئ لا يطالب ببساطه بـــ "تذويب Interneliz" المواضع المحددة في النص، بل هو مدعو لأن يجعلها تؤثر، ومن ثم يحوّل أحدها الآخر، ونتيجة لذلك يبدأ الموضوع الجمالي بالظهور وبنية الفراغ تنظم هذه المشاركة، مجلّية بشكل متزامن، الترابط الوثيق بين هذه البنية والذات القارئة"[4]، فإذا كان الكاتب يركز على البعد الفني، فإنّ القارئ يسعى إلى إظهار البعد الجمالي للنص، وذلك من خلال عملية ملء الفراغات الموجودة في النص، وهكذا يتحقق التواصل والتفاعل بينه وبين العمل الفني.

1- فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص: 58
2- سوزان روبين سليمان، إنجي كروسمان، القارئ في النص، ص: 135.
3- المرجع نفسه، ص135.
4- المرجع نفسه، ص: 142.

2. جذور القراءة في التراث النقدي العربي:

مما لا يجدر إنكاره هو أن مسألة القراءة قد عرفت مبكرا في التراث النقدي العربي، حيث حمل هذا الأخير في ثناياه أفكارا مبتكرة ورؤى عميقة، فيها من إشارات الريادة، ما هو حقيق بالتأمل الملي، وخليق بالإنصاف الكليّ.

واستنادا إلى هذه النظرة التأصيلية التي تتوخى عامل الإنصاف، سنقف عند علمين من أعلام النقد العربي القديم اللذين بلغت أفكارهما ورؤاهما النقدية مبلغ النضج، مما يدفع إلى قراءتهما بأدوات النقد الحديثة، وهما عبد القاهر الجرجاني و حازم القرطاجني، كما تمّ الوقوف على إسهامات هذين العلمين نظرا لتقاطع أفكارهما مع أطروحات رائدي نظرية التلقي "ياوس" و"أيزر".

أ.عبد القاهر الجرجاني ومعنى المعنى:

يعدّ عبد القاهر الجرجاني هرما شامخا في تراثنا النقدي العربي يصعب مطاولته، فقد تميّز منجزه النقدي بالثراء والتنوّع وحسن التدبّر والرؤية والاعتماد على الاستدلال والاستنباط والقياس وهذا ما يدل على غزارة فكره وتفتّح رؤيته في عطائه النقدي الفريد.

وسنوقف تركيزنا في هذا السياق، على فكرة "معنى المعنى" وما ينتج عنها من علاقة إنتاج الدلالة بمقصدية المؤلف من جهة واجتهاد القارئ من جهة أخرى، غير أن تركيزنا سينصرف إلى القارئ لتوخي الدقة وتفاديا لتشعب الحديث، لقد اعتنى عبد القاهر الجرجاني بمؤلف النص على اعتبار أنه مصدر المقصدية وهو الذي "يمتلك زمام التحدي القبلي للمعاني المراد تبليغها للقارئ"[1]، وآية ذلك دفاعه عن التصور القبلي للمعاني في قوله: "وليت شعري هل كانت الألفاظ إلا من أجل المعاني؟ وهل هي إلا خدم لها ومصرفة على حكمها؟ أو ليست هي سمات لها وأوضاعا وضعت لتدل عليها؟ فكيف يتصوّر أن تسبق المعاني وأن تتقدمها في تصوّر الفن"[2].

1 – حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدلالية، ص: 105.

2 – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1989م، ص: 417.

ويدل هذا التصوّر القبلي، أن المتكلم "يحدد معاني كلامه سلفا، ويترتب عن هذا منطقيا أن المتلقي ليس له أي دور في مسألة إضفاء المعنى على الألفاظ لأنها وليدة معان مسؤولة عن تمظهرها سابقا، وما على القارئ إلا أن يبحث عنها من خلال الألفاظ ذاتها أو أن يجتهد لبلوغها إذا كانت مختفية وراء ألفاظها"[1].

وعلى نحو مواز اهتم عبد القاهر الجرجاني بالقارئ والدور المنوط به، فالقرّاء –في نظره– هم أولو الخبرة وملكات الفهم العالية، وهم المعنيون بالوصول إلى مقاصد النص التي تتبدى للجرجاني "كالجوهر في الصدف، لا يبرز إلا أن نشقه عنه، وكالعزيز المحتجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه، ثم ما كل فكر يهتدي إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه، ولا كل خاطر يؤذن له في الوصول إليه، فما كلّ أحد يفلح في شق الصدفة، ويكون في ذلك من أهل المعرفة"[2].

ولكن هؤلاء القرّاء يختلفون في مستويات الفهم، فمنهم البسطاء الذين يلامسون سطح النص فحسب، ولا يغوصون في أعماقه لسبر أغواره، ومنهم الخبراء الذين يخترقون حواجزه لاستكناه مكنوناته، وهؤلاء هم أهل المعرفة الذين يأخذ باجتهادهم في القراءة من أجل الظفر بالمعنى الذي يبدو أن المؤلف "قد تحمّل فيه المشقة الشديدة، وقطع إليه الشقة البعيدة، وأنه لم يصل إلى درّه حتى غاص، وأنه لم ينل المطلوب فيه حتى كابد منه الامتناع والاعتياص، ومعلوم أنّ الشيء إذا علم أنه لم ينل في أصله إلا بعد التعب، ولم يدرك إلا باحتمال النصب،كان للعلم بذلك من أمره من الدعاء إلى تعظيمه، وأخذ الناس بتفخيمه، ما يكون لمباشرة الجهد فيه، وملاقاة الكرب دونه"[3].

وبناء على هذا، فالقراءة لدى عبد القاهر الجرجاني ممارسة ترتبط بالعناء الشديد الذي يتطلّب بذل الجهد، وبإعادة النظر والاستدلال والقياس تتحقق المتعة الجمالية التي ينشدها القارئ من وراء النص، لأنه "من المركوز في الطبع أن الشيء إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه

1 – حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدلالة، ص: 107.

2 – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت، ط03، 2001م، ص: 107.

3 – المصدر نفسه، ص: 109 – 111.

ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى وبالمزية أولى، فكان موقعه من النفس أجل وألطف، وكانت به أضمن وأشغف"[1].

ولكن هذا لا يمنح للقارئ حق السير في تأويلاته بشكل حر، إنما هو مطالب دوما بالقراءة حسب ما يتلاءم مع سياق النص ومقصدية مؤلّفه، ولذلك فالقارئ معوّل عليه في "أن ينتج معيارا لقياس جمالية النص، لا أن يكون طرفا منتجا لهذه الجمالية"[2].

فالقارئ مرتبط إلى حد كبير في تأويله للمعاني بقصدية المؤلف، حتى وإنّ خضعت هذه المعاني لعدة احتمالات، واتسعت فيها دائرة التخييل فهي لا تخرج عن كونها متعلقة بالمقاصد العميقة للمتكلم التي يتوصل إليها القارئ عن طريق توظيف ملكات الفهم العالية بالتأمل الملي الذي يؤدي إلى الكشف الجلي، فـ"استنباط المعنى الثاني من المعنى الأول لا يتم إلا لأنّ المتكلم حقق في كلامه ما يجعل القارئ قادرا على التوصل إلى المعنى الثاني عن طريق الاستدلال"[3].

وعموما، يمكن القول أن فكرة عبد القاهر الجرجاني حول "معنى المعنى" تفتح المجال لسيرورة التأويل، من قبيل تعدد الدلالة وانطلاقا من هذا، تتبدي عناية عبد القاهر الجرجاني بالقارئ كمنتج ثان للمعنى، حتى وإن ربطه بما يلوح في ذهن المؤلّف من مقاصد قبلية، ومن هنا يبدو تصوره متقاطعا ما بدر من رواد نظرية التلقي ورؤاهم النقدية، خصوصا فيما يتعلق بإمكانية التفاعل بين النص والقارئ وما يترتب عليها من توالد الدلالات.

ب.حازم القرطاجني وفكرة التخييل:

ونقف –هاهنا– مع هرم ثان من أهرامات الفكر النقدي العربي القديم، سطع نجمه ولاح في الأفق مجده، بعد أن أظهر اقتدار نقديا متميّزا، يأخذ بطرف من ثقافة بني عصره، وبطرف آخر من منطق الفلاسفة، إنه مؤلف "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" حازم القرطاجني.

1 – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ، ص: 105.
2 – حميد لحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، ص: 110.
3 – المرجع نفسه، ص: 111.

لقد اعتنى حازم القرطاجني عناية فائقة بالمتلقي، وذلك من خلال تأسيسه لنظرية الشعر، حيث تطرّق إلى قضية تأثير الشعر في المتلقي، مركّزا على نقاط الالتقاء بين طرفي العملية الإبداعية، ويقيس القرطاجني درجة انجذاب المتذوقين إلى الشعر بقدر اعتماد هذا الأخير على التخييل في المقام الأوّل.

ويعرف حازم القرطاجني فكرة التخييل بقوله: "والتخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور، ينفعل لتخيّلها وتصوّرها، أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض"[1]، وبناء على هذا، يرتبط التخييل بدرجة نفاذ الكلام في نفس المتلقي، واقتداره على إثارته، وبهذا تتحقق عملية التواصل، بعد أن يقترن التخييل بما يقيم غرائبه "ويتراءى بالكلام إلى أنحاء من التعجّب، فيقوى بذلك تأثر النفس لمقتضى الكلام"[2]، فخصوصية الإبداع تتجلى في كونه ينآى عن الإفصاح المباشر ويميل إلى الإثارة بغية استثارة خيال المتلقي الذي يسهم في الكشف عن الدلالات المبطنة.

فالنص هو القناة التي يتمّ من خلالها التواصل بين المبدع والمتلقي، ويجري ذلك من خلال المحاكاة التي تعيد تشكيل الواقع ليتحقق البعد الجمالي، وعنصر المحاكاة هو محلّ استلطاف للنفوس ، نظرا لقدرته على خلق تلك اللذة الجمالية كما أنّ المحاكاة الحسنة إذا اقترنت بالتأليف الجيدّ، جعلت النفس تلتذ بموضوع التخييل، حتى وإن كان حسنا أو قبيحا، ذلك أنّ "الصور القبيحة المستبشعة عندما تكون صدورها المنقوشة والمنحوتة لذيذة إذا بلغت الغاية القصوى من الشبه بما هي أمثلة له، يكون موقعها من النفوس مستلذا، لا لأنها حسنة في أنفسها بل لأنها حسنة المحاكاة لما حوكي بها عند مقايستها به"[3].

والمحاكاة لا تؤدي غرضها الإبداعي —حسب حازم القرطاجني- إلا بمنآى عن النقل الحرفي للواقع، فالمبدع مطالب بإعادة تقديم هذا الواقع بكيفية جمالية مدعمة بطاقة تخييلية تعمد إلى خلق

1 – حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط03، 1986م، ص: 89.

2 – المصدر نفسه، ص: 90.

3 – المصدر نفسه، ص: 116.

الانسجام بين عناصر الموضوع، بالإضافة إلى اعتماد الانزياح، فالإبداع الحق هو الـــذي يفـــاجئ المتلقي بخرق العلاقات بين الدوال من خلال خلق لغة جديدة تدعو القارئ إلى فـــك شـــفراتها، وبالتالي فالقارئ حاضر ومعتد به ضمن استراتيجية الكتابة والتلقي، فهو شريك المبدع في إنتـــاج المعنى، وهو –نفسه– المتلقي الضمني الذي تحدّث عنه آيزر في تأسيسه لمعالم نظريته.

كما أن التخييل الذي تحدث عنه حازم القرطاجني، ليسعى إلى إثارة صورة ذهنية في خيـــال المتلقي، بالإضافة إلى استثارة انفعالاته وعواطفه، ولذلك فالمبدع يسعى إلى اعتماد لغة لا تهدف إلى التوصيل المباشر لمفاهيمه، وإنما تثير انفعالات ونزعات إنسانية وصور ذهنية في مخيّلة القارئ، كما أنّ النص في نظر حازم يؤوّل تأويلات عديدة استنادا إلى طاقة التخييل، وتعتبر التعابير المجازية دافعا أساسيا لانفتاح التأويل[1].

يتضح من هذه الإطلالة المقتضبة على تراثنا النقدي البلاغي العربي من خـــلال إســـهامات هذين العلمين الفريدين أنّ بذور نظرية القراءة كانت مبثوثة بين ثنايا كتبهم، غير أنّ اهتمـــامهم بالدور الكامل الموكل إلى القارئ لم يصدر منهم عن وعي تام، بل ظلّ يتحرّك ضمن مســـاحات محدودة، ولكنه كان يأخذ مساحة واسعة في المجال التطبيقي، وهم بصدد التفسير أو قراءة الدواوين الشعرية.

ومن خلال هذه الإشارات الواضحة في تراثنا النقدي والتي تتراوح ما بين التنظير والإجـــراء تتبدى علاقة التفاعل بين المبدع والمتلقي، والتي ينتج عنها إعادة بناء النص من جديـــد، فـــالمتلقي حاضر في ذهن المؤلف على امتداد مراحل كتابة النص الأدبي، وحتى بعد وجوده واكتمال معالمـــه بشكل نهائي، إذ أنه –أي المتلقي– هو الذي يساهم في بناء وإثراء معاني النص واستكمال ما نقص منه بما ترك فيه من فراغات وبياضات، وعموما "فإن وجود مثل هذه الإشارات بصـــورة مبدئيـــة يساعد على تكوين صورة متواضعة الملامح عن المتلقي في صورته الإيجابية الفعالة في بنـــاء معـــنى

1 – ينظر: محمد مبارك، استقبال النص عند العرب، صص: 243 – 244.

النص، وهذه الصورة قد تتطور تطوّرا ملحوظا عند المفسرين وشرّاح الدواوين الشعرية بحيث تمثل عندهم الجانب التطبيقي المكمّل لهذا الجانب النظري عند النقاد البلاغيين"[1].

1 – فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص: 103.

1. إشكاليات القراءة (بين التفسير والفهم والتأويل):

ليس المقصود طبعا بالكتابة آلية رسم الحروف ولا بالقراءة آلية لفظها، إنما المقصود بالكتابة فعالية إنتاج النصوص ومن ثم تداولها، كما أن المقصود بالقراءة فعالية تلقي تلك النصوص وطريقة التعامل معها ومن ثم "التورط في تفسيرها ...وتأويلها...وإعادة إنتاجها"[1].

من الواضح أن علاقة ما تقوم بين هذين الفعاليتين كما تبيّن لنا من خلال ما سبق لدرجة تجعل الاعتقاد راسخا بأن فعالية القراءة يمكن أن ترتقي إلى درجة المضاهاة والندية مع فعالية الكتابة، الأمر الذي "سيسلب النص والآراء السائدة حوله الكثير من الهيمنة ويتزله عن عرش القداسة إن كان لا يستحقها ويهبط به من فضاء المطلق إلى خانة التاريخي مع الوعي بما يترتب عن ذلك باعتبار النص أي نص لم يقل الحقيقة كلها دفعة واحدة أو بالأحرى لم يظهرها مرة واحدة، وإنما قصاراه أن يسمح بتمرير بعض تجلياتها، وأن يقدم بعض الإرهاصات المتعلقة بها -بعد ممانعة وعناد- بما يتساوق مع الشروط الموضوعية المتاحة وبما يتناسب مع معطيات مرحلة زمنية معينة (اجتماعيا، اقتصاديا، سياسيا، معرفيا، إيديولوجيا ...)" [2].

وإدراج النص في إطاره التاريخي لا يلغي الزمان الذي يفصل بين القارئ و بين منتج النص مهما طال هذا الزمان أو قصر مع ما يتضارب فيه من إنجازات و تجارب فقد لا يرى قارئ معاصر لنص من النصوص ما يراه قارئ جاء بعده بزمن بعيد. كل ذلك نتيجة تغير الظروف التي تتم فيها عملية القراءة و كذلك نتيجة تراكم الزخم الفكري الذي يجعل القراءة الجديدة تكتسب أدوات معرفية أكثر تقدما مع ملاحظة أنه لا يجوز إلغاء" إمكانية وجود قراءات ذكية قد تسبق عصرها وتستطيع أن ترى في النص ما لم يستطع معاصروها أن يروه و لكن تلك القراءات تبقى أشبه بالجزر المنعزلة و غالبا ما تكون مدانة و مثار ريبة و تشكك"[3].

1- محمد راتب الحلاق، النص والممانعة (مقاربات نقدية في الأدب والإبداع)، ص:09.
2- المرجع نفسه، ص: 11.
3- المرجع نفسه، ص: 13.

والقراءة الجديدة ليست بتلك القراءة المذعنة للنص و لما يتداول حوله من آراء وأفكار بل هي قراءة تصبو لأن تعيد للنص عذريته و تعلق عيه آمالا أكبر حين تنآى به عن الجمود وتخلصه من رؤية معينة فهي تطمح إلى تحريره من سلطة الآراء السائدة حوله و تدور به في مدارات أعمق أوسع.

فهذه القراءة تحترم القارئ باعتباره مالكا للنص وليس ملكا له، حيث تدعو القارئ إلى تتبع هذا النص عبر سيرورته، "فإذا كان النص لا يوجد إلا بوجود القراءة، و إذا كان التأويل يبدأ عندما يستحوذ القارئ على النص ، فإنه يصبح من العسير جدا أن نتحدث عن النص خارج القراءة التي هي من نتائجه."[1] القارئ في ذلك يحاول معرفة مجمل القواعد التي تتحكم في إنتاج النصوص و من ثم اعتمادها في عملية التأويل أو رفضها في مقابل "وبصفة عامة فما يجب تعيينه في النص يتمحور دائما حول طرفيين اثنين يمكن تسميتهما ببساطة مواضع اليقين les lieux de certitude ومواضع الشك les lieux d'incertitude" [2] فمواضع اليقين هي الأمكنة الواضحة في النص، والتي تكون منطلقا لإرساء قواعد التأويل ، أما مواضع الشك فهي مواطن الغموض التي تدعو القارئ للتدخل باقتراح الفرضيات والتأويلات المتعددة في معظم الأحيان.

وهذه "القراءة المركبة المقترحة التي تتمتع بالفعالية الإيجابية الفائقة هي عملية (قراءة/كتابة) معا، حيث يكتب النص من جديد مع كل قارئ بل مع كل قراءة جديدة، مما يؤدي إلى الإفلات من إسار الدوران الأبله في فلك النص ذاته"[3]، وتجاوز شرح وتفسير مفرداته وتجاوز تـــأويلات السابقين له للوصول إلى آلية إنتاج النصوص وفهم آلية تداولها ورواجها، إنها باختصـــار عمليـــة تهدف إلى إعادة إنتاج النص في ضوء الوضعية المشخصة للمجتمع وهي وضعية متحركة بطبيعتها.

كذلك لابد أن تتمتع هذه القراءة المقترحة بالمشروعية الاجتماعية وبالمصداقية المعرفيـــة في آن معا وهي تنظر إلى النص باعتباره مكمنا للحقيقة وحاملا لها ومجالا لسجال الإرادات حولهـــا. ذلك أن هذه القراءة المقترحة لا يجب أن تتخلى عن إرادتها الخاصة ولا أن تتنازل عنها تحـــت أي

1- ميشال أوتن، سيميولوجية القراءة، ضمن كتاب: نظريات القراءة -من البنيوية إلى جماليات التلقي- ص: 114.
2- المرجع نفسه، ص: 114.
3- محمد راتب الحلاق، النص والممانعة (مقاربات نقدية في الأدب والإبداع)، ص: 15.

ضغط كما يجب ألا تتخلى عن رغبتها الجامحة في الدخول في حوار مع النص ومع إرادات الآخرين الذين تصدوا من قبل لفرض إراداتهم عليه وإجباره على السير في قنواتهم الخاصة[1].

أ. النص واللغة:

إنّ منتج النص في تعامله مع اللغة إما أن يعتبرها مجرد أداة للتوصيل غايتها حمل فكرة ما بأمانة لذلك يكون حرصه شديدا على الدقة والتحديد والوضوح (محاصرة المعنى) مع إمكانية نجاحه أو إخفاقه في ذلك، أو يعتبرها مادة خاما لا تقل أهمية عن المضمون الذي تتصدى لحمله فيعمد إلى تشكيلها جماليا ويعتني عناية فائقة بشكل التعبير وأساليبه بقصد إثارة إعجاب القارئ ودهشته والسيطرة على وجدانه بالدرجة الأولى.

الفئة الأولى من النصوص فقيرة (ليس بالمعنى الأخلاقي للكلمة) لأنّ النص لا يحوز إلا على معنى وحيد، وكل قراءة له إنما تهدف إلى امتلاك هذا المعنى الوحيد، والإمساك بناصيته، عبر عملية شرح وتفسير قد تكون سهلة وقد "تكون كذلك بحسب طبيعة النص ومستوى القارئ. أما النصوص من الفئة الثانية فإنها تسعى نحو تشكيل اللغة في أشكال تعبيرية باهرة ومدهشة ومفاجئة، وغالبا ما يكون ذلك هدفا بحد ذاته بل غالبا ما يكون ذلك هو الهاجس الأكبر الذي يؤرق منتج النص.النص في هذه الحالة غنيّ وحمال أوجه تحطمت فيه عن قصد معادلة الدال والمدلول ليكون متعدد الدلالات ومالكا لعدة طاقات تتيح له التجلي في معان متعددة.وكلما كان النص قادرا على القيام بهذه المهمة كان نصا أكثر عظمة ويتجلى ذلك خاصة في ابتعاده عن الجزئيات وتعاليه عن التفاصيل"[2].

ولعل النصوص العربية في مجملها تنتمي إلى النوع الثاني وربما تكون أهم أسباب ذلك هي "الطبيعة الخاصة للغة العربية والطبيعة الخاصة لجهاز التلقي عند القارئ العربي عموما، وهو جهاز

1- ينظر: محمد راتب الحلاق، النص والممانعة (مقاربات نقدية في الأدب والإبداع) ، ص:15.
2- المرجع نفسه، ص: 17.

تمّ توليفه وإعداده لتلقي النصوص الفنية ذات الأسلوب البياني، أكثر مما أعدّ لتلقي النصوص العلمية المحددة (كما ذهب إلى ذلك زكي نجيب محمود خصوصا في كتابه 'الشرق الفنان')"[1].

ليس هذا حصرا لإشكالية وضوح وتحديد النصوص أو غموضها وتعدد دلالاتها في شرنقة اللغة وكيفية التعامل معها وتجاهلا لبقية الأبعاد الضرورية لفهم النص والتعامل معه إذا سلّمنا جدلا بوجود تعامل صحيح وتعامل خاطئ، على هذا الأساس يرى الدكتور محمد راتب الحلاق أنه يجب التعامل بحذر شديد مع رأي الدكتور محمد عابد الجابري في كتابه 'بنية العقل العربي' حين يجزم بأننا مازلنا أسارى لغة الأعرابي الجاهلي ساكن الصحراء نطلق مسمّياته على نتاج عصرنا [2].

ذلك أنّ اللغة تتطور بتطور المجتمع تغتني بغناه وتفتقر بفقره، وعندما توجد في البيئة أشياء جديدة لابد أن تسعى اللغة مضطرة إلى تسمية تلك الأشياء والتعبير عنها بأنماط جديدة من القول.

لكنه ومن جهة أخرى يطرح إشكال في غاية الحدة والخطورة إذ من الطبيعي أن من يستورد النظريات العلمية والتقنية والسلع المصنعة ... فإنه يستورد معها أسماءها ومصطلحاتها وأنماط السلوك التي ترافقها وقوالب التعبير الخاصة بها، ويستورد من ثم مضطرا أنماطا من القيم والعلاقات الإنسانية مع ما في ذلك من خطورة ليس على اللغة فحسب وإنما على المجتمع والأمة بأكملها.

وإذا وُجد من يقول: إنّ اللغة بأنماط تعبيرها ونحوها الخاص وقوالبها تعوق بوعي أو دون وعي عمل الكاتب والمتكلم، بل إنّ (فرويد) و(كلود ليفي شتراوس) يذهبان إلى القول بأنّ اللغة هي التي تتكلم عبر الفرد حيث يصبح (موضع كلام) أكثر منه متكلما، كما أن هناك من الشعراء من يزعم أن القصيدة تكتب نفسها، حيث تمارس اللغة على الشاعر خاصة سطوة وسلطة من نوع خاص.

1- محمد راتب الحلاق، النص والممانعة (مقاربات نقدية في الأدب والإبداع)، ص: 18.
2- ينظر: المرجع نفسه، ص: 21.

لا يمكن نكران هذا الأمر لأن له ما يؤيده لكن في المقابل لا يجب الغلوّ فيه إلى درجة تنتفي فيها كل سلطة للكاتب، ففي الوقت الذي نرى فيه أفرادا تتكلم اللغة من خلالهم أكثر مما يتكلمون من خلالها، نجد آخرين يمتلكون ناصية اللغة باقتدار، ومن طبيعة اللغة الممانعة والعناد والمقاومة، رغم أنّ الظاهر قد يبدو غير ذلك، والكاتب في تعامله مع اللغة يحاول أن يحسم الأمر لصالحه، وهذا ما يحدث غالبا غير أن بعض المناطق في الخطاب تبقى ملتبسة ويبقى شيء ما بين السطور أو خلف السطور لم يستطع الكاتب أو الشاعر التعبير عنه، أو بالأحرى لم تسمح اللغة بتمريره والإفصاح عنه[1].

ولا يقصد بهذا أن كل مغيب في النص يخضع لعناد اللغة وممانعتها، أو قلة حيلة الكاتب إزاءها، بل قد يكون ذلك نتيجة دواع فنية وجمالية،كما أن "لغة النص الأدبي ليست من طبيعة لغة التعليق، فهي لغة رمزية متعددة وأكثر تحررا ومرونة"[2].

وفي جميع الأحوال، فإنه يطلب من هذه القراءة أن تستنطق كل مسكوت عنه عن طريق التفسير ثم التأويل حتى ترتقي بالنص إلى أعلى مستوياته.

ب. النص والتأويل (من منظور النقد الحداثي):

لعله لا يوجد اختلاف كبير في كون العلاقة (كتابة/قراءة) ليست تماما حالة خاصة للعلاقة (كلام/جواب) أو مظهرا من مظاهرها، ذلك لأنها ليست علاقة تحاور ولا علاقة حوار؛ إذ لا يكفي القول إن القراءة حوار مع المؤلف عبر مؤلفه، الواقع إن علاقة القارئ بالكاتب من طبيعة مغايرة تماما، لأنّ الحوار في أصله عبارة عن تبادل للأسئلة والأجوبة ولا وجود لتبادل من هذا النوع بين الكاتب والقارئ، الكاتب لا يجيب القارئ فيفصل بذلك فعل الكتابة عن فعل القراءة لأنّ القارئ غائب لحظة الكتابة والكاتب غائب لحظة القراءة، وهكذا ينتج النص إخفاء مزدوجا للقارئ والكاتب وينشأ بينهما ما يمكن تسميته بحوار الطرشان[3].

1- ينظر: محمد راتب الحلاق، النص والممانعة (مقاربات نقدية في الأدب والإبداع)، ص: 24.

2- ميشال أوتن، سيميولوجية القراءة، ضمن كتاب: نظريات القراءة، ص: 127.

3 – voir Paul Ricoeur, Du texte à l'action, Essais d'herménentique, Coll Esprit, Tome III, Paris, 1986, p : 80.

على هذا الأساس عندما يحل الكلام محل النص فإن شيئا ما مهما يحدث فالمتكلمان يكونان لحظة تبادل الكلام حاضرين وجها لوجه، ويحضر معهما الوضع والجو والوسط الظرفي للخطاب، ووجود هذه العلاقة هو الذي يجعل الخطاب دالا بشكل كبير.

أما عندما يحل النص محل الكلام فإن الأمر يختلف تماما وستكون حركة المرجعية نحو التبيين موقوفة في الوقت الذي يكون فيه الحوار مقطوعا بواسطة النص، تكون هذه الحركة موقوفة وليست ملغاة لذلك نتخلى مؤقتا عما يمكن تسميته أيديولوجيا النص المطلق الذي يُنجز وفق إبدال نحوي ، لا يمكن للنص أن يكون دون مرجعية، وستكون مهمة القراءة من حيث كونها تأويلا هي إنجاز للمرجعية ويكون النص على أي حال معلقا حيث المرجعية مؤجلة، أي إن النص يكون بمعنى من المعاني 'في الهواء'؛ خارج العالم أو بدون عالم، وبفضل هذا الانمحاء للعلاقة مع العالم يكون كل نص حرا في الدخول في علاقة مع كل النصوص الأخرى التي تأتي لتحل محل الواقع الظرفي المبيّن بواسطة الكلام الحيّ[1].

تولد العلاقة الرابطة بين النصوص في إلغائها للعالم الذي تتحدث عنه، فينشأ هذا الاضطراب الذي يؤثر على الخطاب ذاته حينما يتم توقيف حركة المرجعية نحو التبيين من طرف النص، فتكفّ الكلمات عن الانمحاء أمام الأشياء، وتصبح الكلمات المكتوبة كلمات لذاتها.

هذا الاضطراب الحاصل في العلاقة الكامنة بين النص وعالمه هو مفتاح لاضطراب آخر يؤثر في علاقة النص بذاتيتي الكاتب والقارئ، ربما نعرف المقصود من قولنا (كاتب النص) لأننا نستقي منه المقولة الدالة على الشخص المستعمل للكلام، على أساس أنّ الذات المتكلمة كما يقول 'بنيفينست' هي تلك التي تشير إلى ذاتها بذاتها بواسطة قولها : 'أنا'غير أنه عندما يحل النص محل الكلام فلا وجود للمتكلم أو على الأقل لا وجود لتعيين ذاتي، ومباشر وصريح للمحفل الذي يتحدث داخل الخطاب. وبدلا من علاقة التقارب هذه بين الذات المتكلمة وكلامها، ستحل علاقة معقدة للمؤلف بنصه وهو ما يتيح لنا القول: إنّ المؤلف يؤسسه النص وإنه يوجد ضمن الحيز الدلالي الذي ترسمه وتسجله الكتابة، أو إن النص هو البؤرة الخالقة للمؤلف، ولكن هل

1 – Voir : W. Dilthey, le monde de l’esprit in : origine et développement de l’hérmenentique, Paris, 1900, p : 15.

يحضر في شكل غير ذاك الذي يكون فيه قارئا أولا؟ لاشك أن إبعاد المؤلف من طرف نصه يشكل ظاهرة مرتبطة بالقراءة الأولى التي تطرح دفعة واحدة مجموع المشاكل والمرتبطة بعلاقات التفسير بالتأويل[1].

ج. التفسير والفهم:

لعل القراءة أن تكون هي المجال الذي يشهد المواجهة بين الموقفين: التفسير والتأويل، هذه الثنائية التي كان 'دلتي' ربما أول من أشار إليها تتكون من فروق عنده تشكل فعلا بديلا يقصي فيه أحد الحدين الحد الآخر، (إما أنكم "تفسرون" على طريقة العالم الطبيعي، وإما أنكم "تؤولون" على طريقة المؤرخ) غير أن هذا البديل ذا الطابع الاقتصادي يقتضي في حد ذاته تحديد فكرتي التفسير والتأويل كما يقتضي تصورا أقل تناقضا فيما يخص علاقتهما، على هذا الأساس هناك تبادل حميم بين التفسير والتأويل. ففي واقع الحال لم يكن التعارض قائما في بدايته عند 'ديلتي' بين التفسير والتأويل، وإنما كان قائما بين التفسير والفهم، وذلك لكون التأويل يشكل ناحية خاصة للفهم، لذلك ينبغي الانطلاق من التعارض القائم بين التفسير والفهم، والحال إذا كان هذا التعارض ذا طابع إقصائي فلأنّ الحدين عند "ديلتي" يفيدان مجالين من الواقع، تفرض عليهما وظيفتهما الفصل بين هذين المجالين وهما مجال علوم الطبيعة وعلوم الروح[2].

ميدان الطبيعة ميدان المواضيع الممنوحة للملاحظة العلمية والخاضعة مند 'غاليلي' لمشروع المتطور الرياضي. أما ميدان الروح فهو ميدان الفرديات النفسية التي تكون فيها كل حالة نفسية قادرة على التنقل. والفهم حينئذ هو ذلك الإسقاط على حياة نفسية غريبة.

أما فيما يخص التساؤل عما إذا كان من الممكن أن توجد علوم الروح فهو في حقيقته تساؤل عما إذا كانت المعرفة العلمية للأفراد ممكنة، وعما إذا كان في استطاعة هذا الإدراك لما هو فردي أن يكون موضوعيا بطريقته الخاصة، وعما إذا كان في إمكانه الحصول على شرعية شمولية، يجيب 'دلتي' بالإيجاب في هذا الإطار، لأنّ الباطن حسب رأيه يفصح عن ذاته في العلامات

1 - Voir : W. Dilthey, le monde de l'esprit in : origine et développement de l'hérmenentique,, p : 16.

2 –voir Paul Ricoeur, Du texte à l'action, p : 85.

الخارجية التي يمكن إدراكها وفهمها من حيث هي علامات نفسية غربية، فيقول في المقال الـــذي نشره سنة 1900 عن أصل الهيرمنيوطيقا: "نسمي الفهم ذلك المسار الذي بواسطته نعرف شيئا ما ذا طابع روحي بمساعدة العلامات المحسوسة التي تشكل تجليه"[1].

هذا هو الفهم الذي يشكل التأويل أحد حقوله الخاصة، كما يمكننا أن نجد ضمن علامات الحياة النفسية الغربية "التجليات التي تم تثبيتها بشكل دائم" وكذلك "الشهادات الإنسانية التي تم الحفاظ عليها بواسطة الكتابة"، إضافة إلى "المآثر المكتوبة"، على هذا الأساس يكون التأويل هو فن الفهم المطبق على تلك التجليات وعلى تلك الشهادات وعلى تلك المآثر التي تشـــكل الكتابـــة طابعها المميز.

داخل هذا الزوج (الفهم/التأويل) يقدم لنا الفهم الأساس المعرفي، أي المعرفـــة بواســـطة العلامات للحياة النفسية الغربية، ويأتي التأويل بدرجة الموضوعية وذلك بفضل التثبيت والحفـــاظ اللذين تخولهما الكتابة للعلامات[2].

بداية ربما يبدو هذا التمييز بين التفسير والفهم واضحا، لكننا نكتشف عند التـــدقيق أن شيئا من الغموض يكتنفه وذلك بمجرد ما نتساءل عن الشروط العلمية للتأويـــل، لقـــد تم نفـــي التفسير خارج حقل العلوم الطبيعية، غير أنّ الصراع نشأ من جديد في قلـــب مفهـــوم التأويـــل بالذات بين الطابع الحدسي البعيد عن التأكد من جهة، وبين المطالبة بالموضوعية المرتبطة بفكـــرة علوم الروح من جهة ثانية، إنّ هذا التمزّق للهرمنيوطيقا بين منحاها ذي الطابع الســـيكولوجي، وبحثها عن منطق للتأويل، يضع في نهاية المطاف العلاقة بين الفهم والتأويل موضع تساؤل: ألـــيس التأويل نوعا من الفهم يفجر النوع؟ أليس الاختلاف النوعي، أي التثبيت بواسطة الكتابة، في هذا الإطار أكثر أهمية من السمة المشتركة بين العلامات؟ ما هو الأهم في الهرمنيوطيقـــا، هـــل هـــو اندراجها في محيط الفهم أم هو اختلافها عن الفهم؟[3].

1 – voir :– Paul Ricoeur, Du texte à l'action , , p : 90.

2 –voir: voir: IBID, p : 105.

3 – voir: IBID, p : 106

لقد كان 'شيلر ماشير' قبل 'ديلتي' شاهدا على هذا التمزق الداخلي للمشروع الهرمنيوطيقي، ولقد تجاوزه بواسطة الممارسة الإنسانية من خلال مزج ناجح بين العبقرية الرومانسية والمهارة الفلسفية، لقد أصبحت المقتضيات الإبستيمولوجية مع 'ديلتي' أكثر إلحاحا، فأجيال كثيرة تفصله عن العالم الرومانسي، والأجيال الأخرى نزعت إلى التأمل الإبستيمولوجي.

بناءً على ما سبق، يقرر 'ديلتي' أنّ الغاية النهائية للهرمينيوطيقا هي أن نفهم الكاتب بشكل أفضل مما فهم هو نفسه، هذا طبعا فيما يخص سيكولوجيا الفهم، أما فيما يخص منطق التأويل فيرى: أنه على وظيفة الهيرمنيوطيقا أن تؤسس نظريا-ضد التسرب المستمر للعشوائية الرومانسية والنزعة الذاتية الشكية في مجال التاريخ- أن تؤسس للصلاحية الشمولية للتأويل التي تعتبر قاعدة كل يقين تاريخي.

من هنا، لا تحقق الهيرمنيوطيقا مرامي الفهم إلا بانفلاتها من المباشرة الخاصة بفهم الغير؛ أي انفلاتها من القيم الحوارية، تريد الهيرمنيوطيقا أن تتطابق مع باطن الكاتب وأن تساويه وأن تضاهيه، وتريد إعادة إنتاج المسار المبدع الذي خلق الأثر[1].

غير أن علامات هذا القصد لا يمكن البحث عنها في أي مكان آخر سوى ما كان يسميه (شليرماشير) "الشكل الخارجي" و"الشكل الداخلي" للكاتب. أو ما يسميه أيضا "الترابط والتسلسل" الذي يجعل منه كلا منظما، لقد زادت الكتابات الأخيرة لـ (ديلتي) خاصة بحثه الموسوم بـ (بناء العالم التاريخي في العلوم الإنسانية) في حدة التوتر، فازدادت من جهة أخرى حدة المنحى الموضوعي تحت تأثير الأبحاث المنطقية لـ (هوسول)؛ إذ يشكل معنى "الملفوظ" عند (هوسول) كما هو معروف، مثالا لا يوجد لا في الواقع العالمي ولا في الواقع النفسي: إنه وحدة خالصة من المعنى بدون تحديد فعلي. كما نشأت الهيرمنيوطيقا من جهة ثانية بطريقة مماثلة عن التحقق الفعلي للطاقات الإبداعية للحياة داخل الإنتاجات التي تندرج بهذا بيننا وبين الكاتب[2].

1 - voir: Paul Ricoeur, Du texte à l'action , p : 106.

2 - voir : IBID, p : 125.

إن الحياة النفسية ذاتها وبديناميتها المبدعة، هي التي تنادي بهذا التوسط من خلال (دلالات وقيم وأهداف)، على هذا الأساس يدفع الاقتضاء العلمي بشكل مستمر نحو إبعاد الجانب السيكولوجي عن التأويل وعن الفهم ذاته، وربما حتى عن التأمّل الذاتي، إذا قبلنا أن الذكرى ذاتها تسير في خط الدلالات التي ليست هي ذاتها ظواهر نفسية، كما يفيد عملية التعبير عن الحياة، تلك الخاصية التي تكون دائما غير مباشرة وقائمة على الوساطة، ألا وهي خاصية تأويل الذات وتأويل الغير، ومع ذلك فإن ما يتعلق معه التأويل هو (ذات) و(غير)مطروحان في حدود سيكولوجية. وما يهدف إليه التأويل هو دائما إعادة إنتاج تجارب معيشية[1].

1 −voir ; Paul Ricoeur, Du texte à l'action , p : 130.

2. قراءة النّصّ الروائي وفضاء الإمكان التّأويليّ:

أ. الدّلالة و التّأويل:

لقد اتّخذت الرّواية العربيّة المعاصرة طابعا تخييليّا رؤيويّا، حيث آثرت التّضمين بدل التّعيين، و التّلميح بدل الّصريح، و الميل إلى التّباين بدل البيان، ممّا فرض تحوّلا على مستوى القراءة الّتي تتطلّب الفهم إلى مستوى القراءة الّتي تستدعي التّأويل، و من شرنقة الإدراك الصّارم إلى فضاء المقاربة المرنة. فالإبداع الأدبيّ ينطلق أساسا من دوافع هاجسيّة، و "يقوم على حالات الغياب و ليس على حالات الحضور...و الجانب المعمّى في النّصّ هو ما يجب علينا البحث عنه في التّجربة الأدبيّة"[1].

و استجابة لهذا التّحوّل النّوعيّ الّذي طال مختلف أشكال الأدب عامّة و الرّواية خاصّة اتّجهت مناهج النّقد ما بعد البنيويّ نحو إرساء مبادئ التّأويل، و فتح سيرورة التّديل، فأقبلت على القارئ معتنية بما أنيط به من دور فعّال في توليد الدّلالة عبر حفز المخيال و دفع حركيّة التّأويل. و هكذا تحوّلت القراءة على أيديهم من بوتقة الإذعان للدّلالة النّهائيّة و القصديّة، نحو معانقة آفاق مفتوحة على تعدّديّة الدّلالات الممكنة و اللاّنهائيّة.

و هذا ما جعل مدرسة كونستانس تتّخذ مسارا مغايرا في مجال التّأويل، و تغيّر بؤرة اهتمامها من الإذعان لمدلول واحد، إلى الانفتاح على تعدّديّة المعاني و خصوبة التّأويل، رغم أنّ الإشارة لمسألة التّأويل قد عرفت منذ أرسطو و فلاسفة التّأويل القدامى.

و في ظلّ هذه المعطيات، يصرّح ميشال أوتن و هو بصدد الحديث عن القراءة: "إذا كان النّصّ لا يوجد إلاّ بوجود القراءة، و إذا كان التّأويل يبدأ عندما يستحوذ القارئ على النّصّ، فإنّه

1- عبد الله الغذامي، الخطيئة و التّكفير، ص121

يصبح من العسير جدّا أن نتحدّث عن النّصّ خارج القراءة الّتي هي من نتائجه، و أغلب الملاحظات الّتي سنحاول اقتراحها حول النّصّ هي إذن ملاحظات تتحقّق بفعل التّأويلات"[1].

و في هذا الصّدد، يصرّ أمبرتو إيكو و من ذهب مذهبه على ضرورة إلمام القارئ بقصديّة النّصّ، و انسجام اجتهاده التّأويليّ معه، كما ينكر كلّ قراءة تأويليّة عشوائيّة تجعل التّأويل في حلّ من كلّ حدّ، "فما بين قصديّة الكاتب الصّعبة الإدراك، و بين قصديّة القارئ، هناك القصديّة الشّفّافة ... الّتي تدحض كلّ تأويل هشّ" [2]. فعلى القارئ – حسب أمبرتو إيكو – أن يؤوّل معاني النّصّ بإضاءة نيّرة من معطيات النّصّ و قصديّته.

ويبدو من خلال هذا المنظور، أنّ إيكو يجمع بين طاقات تأهيليّة يمتلكها القارئ و أخرى كامنة في النّصّ، ففعل القراءة لا يقوم إلا على هذا التفاعل المركب بين هاتين الفعاليتين. وهذا ما يبرز أنّ إيكو لا ينكر أهميّة دور القارئ في مقاربة النّصّ و تأثيث إيحاءاته بما يبذله من تخمينات في مساءلة النّصّ، باستنطاق المسكوت عنه، و ملء فراغاته، و تحبير بياضاته، "فالأثر الّذي يوحي يتحقّق و هو يملأ كلّ مرّة بالمشاركة العاطفيّة و التّخييليّة للمؤوّل... فالنّصّ المبنيّ على سلطة الإيحاء يتّجه مباشرة إلى العالم الدّاخليّ للقارئ وذلك بهدف إبراز أجوبة جديدة و غير منتظرة و أصدية عجيبة."[3]

ويتبيّن من خلال هذا، أنّ النّصّ – وفق رؤية إيكو – هو الموجّه الأساسيّ للقارئ في بناء ردود أفعاله اتّجاه البنية و المحتوى، و هو محكوم تبعا لذلك بوحدة النّصّ و انسجامه الدّاخليّ، والتّأويل الّذي يخصّ به القارئ جزئيّة نصّيّة لا قيمة له إذا لم ينتجه جزء آخر من النّصّ "و بهذا المعنى، فإنّ الانسجام الدّاخليّ للنّصّ هو الرّقيب على مسيرات القارئ، و بغير ذلك لا يمكن التّحكّم في مصيرها"[4]

1- ميشال أوتن، سيميولوجية القراءة، ضمن كتاب: نظريّات القراءة من البنيويّة إلى جماليّة التّلقّي، ص59
2-أمبرتو إيكو،التأويل بين السيميائيات والتفكيكية،المركز الثّقافيّ العربيّ، الدّار البيضاء،بيروت،ط1.2000،ص100.
3- أومبرتو إيكو، الأثر المفتوح، ترجمة: عبد الرحمن بو علي، دار الحوار، سوريا، ط2،2001، ص22 – 23
4- أمبرتو إيكو،التأويل بين السيميائيات والتفكيكية ، ص79

فالنّصّ له خصوصيّته الّتي تتأسّس انطلاقا من نسيجه الدّاخليّ، الّذي يفتح إمكانيّة التّأويل، و لكن بصورة منتظمة، وفقا لمعطيات النّصّ الدّاخليّة "فكل حدث وكل كلمة يمكن أن توضع في علاقة مع الأحداث والكلمات، والتأويل الدلالي لكل كلمة ينعكس على المجموع"[1].

فالقراءة إذن، هي خلق لعالم من الإمكانات المحتملة الّتي يقترحها المؤوّل، وفقا لمعطيات النّصّ الدّاخليّة، و ليست فرضا يمارسه القارئ عنوة ليكسر به عنق النّصّ، و يجعله خاضعا لانفتاح التّأويل اللاّمحدود.

انطلاقا من هذا، عدّ انفتاح النّصّ عند إيكو مرهونا بمقصديّته، لكن ذلك لا يعني أبدا إجبار القارئ على قراءة معيّنة، بل يفتح أمامه المجال ليثري قراءته و يعدّدها، و لكن ذلك يظلّ مرتبطا بحوافز نصيّة لا بمزاج الذّات، و تبعا لذلك، يرى إيكو أنّ خاصيّة الانفتاح "لا تعني غموض الخطاب وتعدد إمكانية الشكل وحرية التأويل، فالقارئ يمسك فقط جدولا بالإمكانيات المحددة بدقة والمشروطة، بحيث أن الفعل التأويلي لا يفلت من مراقبة المؤلف."[2]

من هنا كانت سمة الانفتاح الّتي تطبع بعض النّصوص في نظر إيكو لا تعني إطلاق العنان لحريّة التّأويل، بل هي مقيّدة بالتّأويل الّذي يسمح به النّصّ تبعا لقدراته و معطياته وقوانينه الدّاخليّة، و هذا ما توصّل إليه إيكو في إطار تناوله لأعمال كافكا الرّوائيّة، بقوله: "إنّ التّأويلات الوجوديّة، اللاّهوتيّة، السّريريّة، و التّحليليّة النّفسيّة للرّموز الكافكاويّة لا يستنزف كلّ واحد منها إلاّ جزءا من إمكانيّات العمل، بحيث يبقى هذا الأخير باعتباره ملتبسا غير مستنزف و مفتوحا... و خاضعا لمساءلة دائمة."[3]

فالنّصّ المفتوح يقبل بالتّعدّد، على مستوى القراءة و التّأويل، و لكنّه ينكر التّمرّد على استراتيجيّته النّصيّة الّتي انبنى عليها، معنى ذلك أنّ استراتيجيّة القراءة عند إيكو ترحّب بكلّ تأويل يحاور النّصّ و يجاوره دون أن يجاوز أو يخرق نسيجه العلائقيّ.

1- أومبرتو إيكو، الأثر المفتوح، ص25.
2- أومبرتو إيكو، الأثر المفتوح ، ص: 19.
3- المرجع نفسه، ص: 23

و في مجال التّفكيك يلغي دريدا كلّ قصديّة أو مرجعيّة تحدّ من اجتهادات القارئ التّأويليّة لمدلولات النّصّ، و ذلك من منطلق "تأسيس ممارسة (فلسفيّة أكثر منها نقديّة) تتحدّى تلك النّصوص الّتي تبدو و كأنّها مرتبطة بمدلول محدّد نهائيّ و صريح، إنّه لا يريد تحدّي معنى النّصّ فحسب، بل يطمح إلى تحدّي ميتافيزيقا الحضور الوثيقة الصّلة بمفهوم التّأويل القائم على وجود مدلول نهائيّ و إنّ ما يسعى إلى البرهنة عليه هو السّلطة الّتي تمتلكها اللّغة المتجلّية في قدرتها على أن تقول أكثر ممّا تدلّ عليه ألفاظها المباشرة، فعندما يفصل النّصّ عن قصديّة الذّات الّتي أنتجته، فلن يكون من واجب القرّاء و لا في مقدورهم التّقيّد بمقتضيات هذه القصديّة الغائبة".[1]

و هكذا، فتصوّر دريدا يفتح للقارئ أفقا فسيحا من الإمكانات التّأويليّة، فالقراءة – من وجهة نظره – تبعد النّصّ عن كلّ دلالة أحاديّة قارّة، وتجعل منه فضاء دلاليّا رحبا، ذلك أنّ "النّصّ في تصوّر دريدا، آلة تنتج سلسلة من الإحالات اللاّمتناهية، فهذا النّصّ باعتبار ماهيّته المتعالية، يشكو أو ينتشي من غياب ذات الكتابة و من غياب الشيء المحال عليه أو المرجع."[2]

و في سياق هذه الجدليّة – بين إلزام القارئ بكلّ مقصديّة نصيّة و تحريره منها – نجد إيزر يجمع بين استراتيجيّة النّصّ الفنيّة من جهة و استراتيجيّة التّلقّي المبنيّة على وعي القارئ الجماليّ من جهة أخرى، في إطار مفهوم "التّفاعل" فالدّلالة في تصوّره لا يولّدها النّصّ و حده من خلال حتميّة موجودة مسبقا، و لا القارئ وحده بإطلاق العنان لتأويله، و لكنّها تنشأ من خلال التّفاعل بين الاثنين – النّصّ و القارئ – فالنّصّ يمتلك طاقة تدليليّة توليديّة يعزّزها الغموض الّذي يكتنفه و البياض الّذي يغمره، و في المقابل يتحرّك القارئ تأويليّا بفكّ العزلة عن هذا النّصّ من خلال رفع اللّبس عن غموضه و ملء "الفراغ الّذي ينشأ بين كون النّصّ موجّها إلى قارئ غير محدّد بدقّة، و كون القارئ يتناول نصّا لا يعرف بدقّة ما هي صورته الحقيقيّة".[3]

فالقارئ يسعى سعيا حثيثا نحو بناء المعنى، ذلك أن الفراغات أو البياضات هي التي تكسر تلك النمطية الخطية للنص وتدعو القارئ إلى ترميمها، وهذا ما يشكل منبعا لتنشيط ملكات

1 – أومبرتو إيكو، التّأويل بين السّيميائيّات و التّفكيكيّة، ص 124

2– المرجع نفسه، ص124

3– حميد لحمداني، القراءة و توليد الدلالة، ص 78

التخيل عند القارئ وإذكاء وعيه الجمالي "ذلك بأن إيزر لا يرى في العمل الأدبي نصا محضا أو ذاتية محضة للقارئ...ولكنه يشملهما مجتمعين أو مندمجين".[1]

كما يتجه ياوس إلى إبراز أهمية التأويل في إنتاج الدلالة، وذلك في سياق حديثه عن القراءة التاريخية للنصوص الأدبية، انطلاقا من مرحلة قراءة الفهم إلى مرحلة قراءة التأويل، وصولا إلى القراءة التاريخية التي تمكّن القارئ من إعادة بناء أفق الانتظار عبر تتبع المسار التاريخي لتلقي النص الأدبي إلى أن يبلغ لحظة القراءة الحالية[2].

يبدو – إذن – من خلال هذه الإطلالة المقتضبة على تنامي الوعي القرائي الحداثي، إلى أنّ دور القارئ في انفتاح الدلالة مرتبط بانفتاح التأويل المقترن على وجه الدقة بانفتاح المنجز الروائي المعاصر الذي يتجاوز القراءة التقبلية السلبية التي تذعن للمدلول الواحد إلى فتح آفاقها للقراءة الفاعلة التي تؤدي إلى توالد الدلالات من خلال فتح آفاق التأويل.

ب. القارئ العربي من التواصل على التفاعل:

لقد شهدت علاقة القارئ العربي بالنص الروائي المعاصر تحولا عميقا، نتيجة توافر هذا الأخير على عدة أسباب فنية وجمالية على المستوى الإبداعي، ممّا فرض تحوّلا في الوعي القرائي الذي خرج من دائرة الانغلاق إلى فضاء الانفتاح.

و لم تكن الرّواية العربية المعاصرة عموما – والجزائرية خصوصا – لتبتكر أدواتها الإنجازية ووسائلها التعبيرية المستحدثة لولا التحوّل التنظيريّ الذي طال طبيعة الرواية و وظيفتها، هذا التحول الذي لم يكن من قبيل المصادفة، و لم ينشا بصفة عابرة، بل تبلور استجابة لتأثيرات مستجدات الحياة التي "جعلت أشكال التعبير القديمة، وخاصة تلك التي رسمت حدودها البلاغة

1-نسيمة الغيث، البؤرة و دوائر الاتصال، دراسة في المفاهيم النقدية و تطبيقاتها، دار قباء للدراسة و النشر والتوزيع، القاهرة ، 2000 ، ص124

2- ينظر: حميد لحمداني، القراءة و توليد الدلالة، ص76 .

العربية، غير قادرة على تلبية العمق المعرفي والوجداني للإنسان العربي الحديث الذي تشبّع بالفلسفات، واستوعب التاريخ الإنساني والرّصيد الثقافي والأدبيّ العالمي." [1]

ومع هذا التطوّر الحاصل الذّي طال طبيعة السرد الرّوائي، كان من الطبيعيّ أن تزداد مهمّة القارئ العربيّ تعقيدا في مواجهة هذا النّوع من النّصوص الذي ما عاد رهين المطابقة للعالم الواقعي بشكل مباشر، وما عاد يقبل بالإسقاطات الجوفاء، بل تحوّل إلى ضرب من الكشف الرّؤيويّ، تتغشّاة هالة الإيحاء المكثف عبر التّلاعب باللّغة الّتي غدت تتأبّى الانسياق إلى سلطة الإفهام والحكي النّمطيّ، وضمن هذا الأفق يستدعي النّص الرّوائي العربيّ المعاصر "القارئ للمشاركة الفعليّة في بناء النص وهذه المشاركة كانت أحيانا حاسمة في هذا النّمط الإبداعيّ، لأنّ الكاتب يخاطب المتلقّي مباشرة ويدعوه للإسهام معه في عملية تكوين النص، وهكذا ما عاد القارئ العربيّ مجرّد متلقّ سلبيّ ،إنّه يقوم بنشاط ذهني مزدوج، يتلقّى اقتراحات المؤلّف ثمّ يعيد بناءها من جديد ليكتشف نصّه الخاص ."[2]

فالعلاقة بين التحوّلين -الرّؤيويّ والإنجازيّ – هي علاقة مسايرة لا مغايرة، إذ أنّه من العسير بما كان قراءة نصّ مستحدث بأدوات تقليديّة، وضمن هذا الأفق " يأتي نص الرواية الرّواية العربي الجديد متموقفا من الخلفية النّصّية التقليدية سواء على المستوى الصّرفي أو النّحويّ أو الدّلاليّ، فيمارس نقدها من خلال كلّ تجلّياتها وزيف خطاباتها ونصوصها، مقدّساتها، ممارساتها وقيمها النّصّية."[3]

وفي نطاق هذا التحوّل الذي شهده المنجز الرّوائيّ المعاصر من خلال سيرورته نحو الانفتاح على عوالم الأدب المختلفة وتقاطعه مع ألوان من التّراث والمعرفة والثقافة، كان لا بدّ من الانفتاح على مستوى القراءة، بالابتعاد عن التّقبّل السلبيّ الجاهز إلى المشاركة الفعّالة المنتجة.

1- حميد لحمداني، القراءة و توليد الدلالة ، ص10.
2- حميد لحمداني، القراءة و توليد الدلالة ، ص13 .
3- سعيد يقطين، انفتاح النّصّ الرّوائي، ص151 - 152

فالنصوص الرّوائيّة المعاصرة إذن استعصت على التّحليل المباشر، بخوضها غمار الكشف الرّؤيويّ، وفرضها سلطة الغياب بدل الحضور، باستنادها على وسائل تعبيريّة جديدة، كالجنوح إلى الغموض وتكثيف الرّموز، وجاذبيّة السّرد الحكائيّ والأخذ بأسباب التّخييل، وتمثّل غرائبيّة الأسطورة والعجائبيّة ذلك أن التّخييل" لعبة إجرائيّة يتّفق على قواعدها المبدئية الكاتب والقارئ، حيث يتطوع المؤلف بتقديم جهده لجمهوره ويقبل هذا الجمهور بعالم الكاتب "الوهميّ "و يندمج فيه أو يتفاعل معه. على أنّ الرّواية العربية اكتشفت سحر التّعبير بإمكانات اللّغة المتعدّدة، ولكنّها عندما انتبهت إلى غنى التّراث العربيّ وسّعت دائرة استفادتها من الرّصيد العجائبيّ والأسطوري والصوفيّ. هكذا أكّدت استفلاليتها الفعلية عن نموذج الرّواية الغربيّة بنمطيها الرّومانسي والواقعي"[1].

وفي ظلّ امتناع النصّ الرّوائيّ المعاصر عن الانصياع لقارئه بشكل مباشر، من خلال حجب دلالاته، ليرتقي بالقراءة الفاعلة من مستوى الشرح والإسقاط الآليّ إلى أفق التّأويل بالمقاربات الّتي تخترقه من كلّ جانب، وبذلك، فهو يرفض القراءة الأحاديّة الّتي تستكين إلى ربط الدّالّ بمدلوله "فالنصّ الّذي انفلت من طوق المعيار، وخاض تجربة البحث عن الجدّة، يوقف مغامرته، على فعل القراءة الّذي يتناسب معه في همّ البحث والتّحوّل فهو لا يبحث فيها عن صورة المصادقة والاعتبار بقدر ما يبحث فيها عن همّ التّجاوز، فتكون القراءة بذلك فعلا إبداعيّا كحركة تجاوزيّة مستمرّة تطوي ذاتها لتخلق نسقا جديدا تستمرّ من خلاله في مطاردة المدلول"[2].

فالرّواية العربيّة الّتي شهدت كل هذا التّحوّل على كافّة المستويات، أدّت إلى استحداث وعي جماليّ جديد للقارئ، بعد أن غدت القراءة "معاناة لا تضارعها معاناة الكتابة والخلق ما دامت قائمة على حالات الكشف المضنية لمتاهات النّصّ المفتوحة على جملة من الاحتمالات الّتي تسعى حثيثا إلى تخييب كلّ توقّعات القارئ ".[3]

1- حميد لحميداني، القراءة وتوليد الدلالة، ص12.

12- حبيب مونسي، القراءة والحداثة، مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية، ص .287

3- حبيب مونسي، نظريات الفراءة في النقد المعاصر، ص116.

ولكنّ النّص المفتوح لا يتحوّل بهذه العبارة إلى مسرح من الدّلالات العائمة الّتي تـــذعن لكلّ قراءة عشوائيّة، كما أنّه لا يسلّم نفسه إلى حال من الفوضى، وإنّما هو مطالب دوما بمراعاة حالات التلقّي الممكنة، ذلك أنّ " النّموذج الجماليّ الماثل في وعي الكاتب أو المنـــتج يمكـــن أن نشبّهه في بعض الجوانب بالعملة الصّعبة الّتي تستمدّ قيمتها من وجود رصيد ذهنيّ لها في الـــوعي الجمالي للمتلقين، وربّما أدّى التداول إلى استهلاك هذه العملة، ممّا يفرض إصدار ورقة جديدة لها ما يقابلها في الرّصيد، أمّا أن نقوم بإصدار عملات لا ترتكز على غطاء معلـــوم فهـــذه مغـــامرة اقتصاديّة لها نتائجها السّلبيّة "[1]. وهذا لا يعني خضوع الإبداع لسلطة الإفهام، إنّمـــا مقاربـــة دلالاته لما يتهيّأ لدى القارئ من إمكانات وطاقات تأويلية استنادا إلى مفاتيح مبثوثة في ثنايا النّصّ تعين القارئ على كشف مغاليقه وهتك أسراره وتحطيم أسواره.

فالقارئ العربيّ- بعد أن تفتّح على مناهج النّقد الحديثة – انتقل من آليّـــة التواصـــل إلى فضاء التّفاعل مع الرّواية العربيّة الّتي شهدت هي الأخرى انفتاحا عبر كافّة المســـتويات، وبهـــذا دفعت القارئ إلى مساءلتها ومحاورتها بمقاربتها مقاربة مرنة تقفز فوق فرض أحاديّة المعنى إلى قابلية تعدّدية التّأويل، فتفسح المجال لإعادة هيكلة بنائها وتشكيلها من جديد مع كلّ قراءة جديدة بـــل بتجدّد القارئ نفسه.

3- صلاح فضل ، أشكال التخيّل – من فتات الأدب والنّقد – الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر، لوجمان، القاهرة، ط1، 1996، ص110.

تقديم: (في البدء كانت الأسئلة) :

ماذا يمكن أن تكون الكتابة الروائية إذا لم تكن تهدف إلى إحداث تغيير عميق في نفوس القرّاء واستفزاز عقولهم و إثارة غبار الأسئلة من حولهم ؟ أين يقع الخطّ الفاصل بين الكتابة الروائيّة الذاتيّة الصّرف وحرفة الفن؟ هل وصل الروائيّ الجزائريّ إلى جرأة الكتابة عن نفسه، عن سيرته الذاتيّة من دون قيود أو محاذير ؟ وهل يحقّ له الكتابة ومن ثم الكشف عن تفاصيل أو حيوات أو خصوصيات أناس حاضرين أو ميتين ونشر حكاياتهم و أسرار لحظات عيشهم على ملإ من القراء؟ هل يتقبل المجتمع العربيّ تعرّي الكاتب الروائي بأفكاره وهمومه ومغامراته وانكساراته ؟ بعد هذا وذاك، أين تكمن لذة قراءة أدب السيرة الذاتية، هل في متعة التلصص والتجسس على الأبطال الحقيقيين، أم في متعة قراءة الفنّ الأدبي كمرآة لحياة البشر وصراعهم مع الواقع ؟

بلغة صوفية مستمدّة من عالم الأحلام ينفض الأعرج واسيني الغبار عن عالم مختف منسي ويقلب صفحات (طوق الياسمين) باحثا عن أجوبة لأسئلة طالما شغلت الإنسان منذ الأزل مقتفيا أثر الحقيقة لعلّه يمسك بها مجتازا بوّابات العبور وممتطيا الرّيح أو البحر إلى حيث يستطيع المرء أن يموت بدون خوف..

هذه الأفكار وغيرها كثير ترتسم أمامنا عنوة ونحن نقرأ رواية الروائي واسيني الأعرج (طوق الياسمين، رسائل في الشوق والصبابة والحنين) بدءا بالإهداءين ومرورا بالصفحات الأولى يبدو واضحا أن واسبني يكتب جزءا من عالمه وتاريخه و أن الحزن والأسى وحدهما سيّدا الحضور ، وأنّ واسيني إنما يلفظ حروفه وكلماته بل رواياته بأكملها ليتخلّص من غصة مازالت تسدّ حنجرته وتضيّق عليه أنفاسه و فكره منذ أكثر من ثلاثين عاما، و أنه يسلك درب الكتابة لأنها هي وحدها القادرة على تقديم بعض العزاء له ، أليس هو الذي عرّف الكتابة قائلا: " عندما ننكسر ، فإنّ الشّيء الوحيد الذي يجعلنا نجبر الكسور هو الكتابة ، الكتابة وحدها تمنحنا هذه الفرصة"[1]

تتكون رواية (طوق الياسمين) من أربعة فصول معنونة على النحو التالي:

1- واسيني الأعرج، رواية طوق الياسمين، رسائل في الشوق والصبابة والحنين، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط01، 2004، ص: 223.

سحر الكتابة – الطفلة والمدينة – بداية التحول – مسالك النور – هذه الفصول مجتمعة تقول ذكريات الكاتب وعوالمه وعلاقاته مع مجموعة من الشباب الجزائري الذين قصدوا جامعة دمشق للدّراسة ونيل الشّهادات العليا في بداية سبعينيات القرن الماضي.لكن وبعد عمر من الندم والوجع والوحشة ، يعود واسيني إلى دمشق ليقف على أنقاض علاقته مع مريم والتي تأبى أن تغادر قلبه : " بعد عشرين سنة لم أفعل شيئا مهما سوى البحث عنك ، أعود إلى هذه المقبرة ، أقف على هذه الشاهدة الصغيرة التي كتب عليها كما اشتهيت في وصيتك : ضيقة هي الدنيا ، ضيقة مراكبنا ، للبحر وحده سنقول، كم كنا غرباء في أعراس المدينة"[1].

"طوق الياسمين" رواية أصوات ، تقوم أساسا على ثلاثة أصوات هي: صوت واسيني مندغما ومتخفّيا وراء صوت الراوي ، صوت مريم وصوت عيد عشاب، بينما تحتضن دمشق / المدينة هذه الأحداث وتسمها بميسمها وناسها وشوارعها وحاراتها وشققها وخماراتها و أمطارها و أوضاعها الثقافية لجأ واسيني إلى حيلة فنية ذكية مكّنته من استحضار عوالم أبطاله الغائبين وبالتالي كتابة روايته : استعان برسائل مريم إليه ومذكرات عيد عشاب لسيلفيا .

وهكذا تأتي "طوق الياسمين" رسائل في الشوق والصبابة والحنين على هيئة رسائل متبادلة بين واسيني (الراوي) ومريم (حبيبته) تتخللها بعض مذكرات عيد عشاب .

عيد عشاب الذي انسحب من الدنيا وسيلفيا التي تقوم على القبور المنسية تقضي الوقت وهي تدور حول قبر أبيها في المقبرة المسيحيّة لتعاتبه على حماقاته القاتلة ، قبل أن تنزلق إلى قبر عيد عشاب لتقضي يومها بجواره تطرح السؤال الذي لم تجد جوابا عليه : ما الّذي جمع بين عيد وبين والدها في العالم الآخر؟ وهل يلتقيان هناك بعد أن احتضنتهما نفس التربة التي رفضاها في الحياة؟

إن سيلفيا وهي تقوم بطقسها الأسبوعي تبحث عن حلم أحبطته العصبيّات والعقليات المتعصّبة وهي تبحث بلا جدوى وليس أمامها بعد أن فقد الواقع جدواه سوى أن تقلب صفحات فارغة مصفرّة لعلّها تجتاز باب "طوق الياسمين" وتتمنّى لو أن عيد عشاب كان تافها أو عاديا لتمكنت من نسيانه بسهولة لكنه هو الذي (عاش ما كسب مات ما خلى) لم يشبه أحدا و لم يكن

1- الرواية، ص: 09.

أحد يشبهه وها هي السنوات تتوالى وفي عزلة المقابر والبرد تبذل محاولات يائسة للنسيان وتتمنّى"لو كان إنسانا تافها أو عاديا لنسيته بسرعة وانصرفت للحياة ولكنه كان شيئا آخر.لم يشبه أحدا و لم يكن أحد يشبهه. العزاء مع هؤلاء الناس يزداد صعوبة، بل يصير فعلا مستحيلا"[1]. إنها لم تجد بدا من التفتيش في ثنايا المذكرات ..يثبت نظرها أخيرا على العبارة التي كتبها قبل أن يغلق كراسته وينسحب بصمت ..."حبيبتي سيلفيا ..من أين أبدأ هذا الألم وهذا الحزن الذي صار مثل الفيض يملؤني ويقودني نحو يأسي الكبير...البارحة رأيت حلما أخرجني من وضع و أدخلني في وضع آخر ، رأيت سيدي الأعظم محي الدين بن عربي طلب منّي أن أتّجه نحو" طوق الياسمين" كنت أعرف أنّه يقودني نحو الموت ولكنّني لم أتردّد لحظة واحدة" [2].ذاك هو عيد عشّاب الّذي عاش وحيدا ومات وحيدا مثل سيّده الشّيح محي الدّين بن عربي، فلم يبق من رماد الأيّام سوى وجهان يملأهما النّور. قبل ذلك كان واسيني قد أهدى روايته إلى كل من زوجته الشاعرة زينب الأعوج وإلى صديقه عيد عشاب قائلا :"إلى صديقي الحاضر دوما : عيد عشاب الذي انسحب بصمت من الدنيا مثلما جاءها بعدما فتح لي باب الياسمين"[3].

(طوق الياسمين) تقوم على علاقتي حب حميمتين و مأزومتين و مدمرتين علاقة واسيني بمريم ابنة بلده و علاقة عيد عشاب بسلفبا بنت دمشق: علاقة إعجاب ربطت بين واسيني الكاتب ومريم الفتاة التي تخطو نحو فهم العالم على يديه من خلال كتبه و جمله و كلماته. و شيئا فشيئا يكتشفان خفق قلبيهما ويعيشان متعة الحب الراعشة ويذوقان طعم جسديهما و يغرقان فيه . لكن رغبة مجنونة و عارمة تجتاح مريم بعد فترة في أن تحمل طفلا في أحشائها فهي بلغت الثلاثين وتصارح حبيبها واسيني بضرورة زواجهما. لكنه يقف صامتا مرتبكا ويخبرها بأنه غير مؤهل للزواج بالنظر إلى ظروفه. كما يرجوها أن تتمهل في طلبها. غير أن هاجس الطفل كان كل شيء في حياة مريم وفي علاقتها معه. هذا الخلاف يصب البرودة على علاقتهما فيفقدها ألقها وارتعاشاتها وفي لحظة اندفاع تخبره بأنها قد تتركه في مقابل هذه الرغبة، و أن صديقهما الذي لا

1- الرواية، ص: 14.
2 - المصدر نفسه، ص: 11.
3- المصدر نفسه، ص: 05.

يمل من ملاحقتها ينتظر أي إشارة منها، وأنه مستعد للزواج منها ، و لأن الأنفة و الهدوء يلازمان واسيني فإنه يخبرها بأن لها كل الحرية في اختيار ما تريد ، و على هذه اللحظة (المنعطف) تقوم الرواية .

تقدم مريم على الزواج من صالح و كأنها تحاول أن تؤكد لواسيني و لنفسها مدى جديتها لكن هذه الخطوة تجرها لتدمير حياتها و حياة واسيني ، وتكتشف بعد زواجها أن قلبها ازداد تعلقا بعالم واسيني، وأنها لا تستطيع العيش من دونه، وأنها بانتمائها إلى عقد زواجها من صالح وجنونها بواسيني، إنما حكمت على نفسها بالعذاب و الويل : " لو تدري كم أشعر باليتم في غيابك؟ كنت أظن أن الزواج سيفتح كل أبوابي المغلقة ولكن يبدو أنه مؤسسة لا تختلف عن بقية المؤسسات التي لا تعمل إلا على تغريب عواطفنا وتعليبها والتصديق بالكذبة الجميلة التي نبتدعها باستمرار حتى لا نموت قهرا".[1]

انتقال مريم للعيش في حضن أو بيت زوجها صالح ، يوقظ فيها كل عشقها لواسيني وشوقها إليه، و هكذا تشتعل حرائق شوقها و لهفتها للقائه.كان واسيني قد ترك مكانه و اعتزل الجميع في شقة صغيرة في سوق (ساروجا) ومن طريق سيليفيا التي تبدأ بإرسال رسائلها إليه ومن ثم تتجرأ وتذهب إليه مغامرة بكل شيء في سبيل وصاله ، تلتقيه في شقته هو هو كما عهدته...هناك يستفيق ندمها وجنونها . تعيش معه لحظات عشقها المسروق ويكون من نتيجة ذلك إصرارها على أن تحمل منه وليس من زوجها ويكون لها ما تريد لكن مرض قلبها وضعفه يقفان لها بالمرصاد فتموت وطفلتها لحظة الولادة ، تاركة فراغا وحسرة وندما في قلب واسيني ، الذي يبقى مسكونا بهذا الحب والفقد، لايتجاوزهما إلا بكتابة الرواية.التي استغرقت منه سنوات طوالا كما هو مدون في نهايتها: دمشق – الجزائر- باريس ، خريف 1981 – شتاء 2001 .

علاقة عيد عشاب بسيلفيا قامت على فكرة الشاب المسلم الذي وقع في حب البنت السورية المسيحية والتي يرفض أبوها تزويجها منه حين يتقدم لخطبتها ، عيد عشاب يعيش وجع علاقته بسيلفيا من خلال لقاءاته بها وبكتابة مذكراته ، مستعينا بشرب العرق يهرب به من واقع يخنقه ولا

1- الرواية، ص: 103.

يقدر على تغييره ، وفي الوقت ذاته ومن خلال هيامه بمعلمه وشيخه وسيده الأعظم محي الدين بن عربي الذي يأتيه في أحلامه ويقود خطاه لاكتشاف درب طوق الياسمين أو باب الأنوار في نهر بردى بصحبة خادم المقام:"كل من يمر على هذا البلد ولا يفتح هذا الباب أو هذا الطوق الذي توصده الأشجار الكثيفة والنباتات الاستوائية الغريبة وقصب البانيو ولا يركب عوامة سيدي محي الدين بن عربي، كأنه لم ير شيئا: الماء والنور هما أصل الأشياء وسيدي كان يعرف ذلك جيدا ولهذا اشتهى أن يودع الدنيا وهو بين المنبع والمصب."[1]

عيد عشاب تضيق به الدنيا بعد أن يتوقف أبوه عن إرسال المال إليه ، وبعد أن يكف عن مراسلته والمرور به ، وهكذا يجد نفسه ضعيفا منكرا في مواجهة عالم ظالم وقاس، وهكذا لا يجد إلا الموت فهربا يلجأ إليه.

رواية "طوق الياسمين " تخوض في عوالم ومستويات عدة ، فهي مبنية على لغة شعرية غاية في شاعريتها وحرارة مشاعر كاتبها وقدرتها على تجسيد التجربة الإنسانية في مختلف لحظاتها.

فهذا العمل الروائي نضاح بالشعرية بسبب انبنائه الفني المتميز السمات، والذي تمثله شخصيات الرواية المتألقة، حيث تمثل كل شخصية منها بؤرة رمزية تتوالد دلاليا، فهي في معظم الأحيان تتأرجح بين حدين : حد الحلم و حد الواقع ، فنجدها تبحث عن ذاتها في الحلم ، وتعيش في نفس الوقت صراعات مع واقعها المرير الذي تصطدم به ، فهي في صراع دائم مع ذاتها والذات الأخرى ، و من هنا تتفجر الشعرية، من خلال التوترات الناشئة بين الذات والذات الأخرى التي تريد أن تهرب إليها في الحلم ، و هذا ما يجعل للشخصيات والواقع الذي تقيمه لنفسها "أسطوريته" و هي تعبر عن ذاتها في علاقتها بهذا الواقع البديل بلغة شعرية متفردة، و مع أن هذه اللغة تتخذ طابعا تكراريا خلال السرد ، إلا أنه تكرار إيجابي لا يضعف من فنيات الرواية شيئا، وكأنه يبطن في طيات هذه اللغة ــ كل مرة ــ دلالات مغايرة.

وخلال رحلتنا القرائية عبر الرواية ، تستوقفنا شخصية "عيد عشاب" والتي تعتبر الشخصية المحورية للرواية ــ بكل همومها و هزائمها و انكساراتها وصراعاتها، ليس مع الواقع فحسب، بل

1- الرواية، ص: 47.

مع نفسها بدرجة أكبر ، معترفا في النهاية بهزيمته أمام نفسه ، مستسلما للحل الذي رآه الأنسب وهو الموت، و لكن هذه الشخصية تمتلك بنية الحضور المسيطر على كافة شخصيات الرواية وما يتعلق بها: حتى في حالة "الغياب _ الموت " فقد ظلت شخصية عيد عشاب ماثلة في الرواية من خلال عنصرين، أولهما "الأوراق" التي خلفها، وهي بمثابة مذكرات عن حياته مع الآخرين وعزلته عنهم، غير أنها لم تكن مجرد مذكرات عادية ، بل اتخذت أبعادا رمزية تحمل على أكثر من وجه، نجده يستحضر فيها في كل مرة شاهده الأكبر محي الدين بن عربي بكل ما تمثله هذه الشخصية من رؤى و تحولات.

أما الحضور الثاني لعيد عشاب فنجده مجسدا عبر حديث شخصيات الرواية ،غير أنه حضور متفاوت فيما بينهم، حسب مستوى العلاقة التي لهذه الشخصية بالآخرين.

والرواية في انبنائها الفني تنهل من مصدرين: أوراق عيد عشاب التي تمثل تجربة حدثت واكتملت و لكنها بقيت مؤثرة أما المصدر الثاني، فهو عبارة عن رسائل متبادلة بين الراوي ومريم، و هي تمثل تجربة لم تكتمل بعد، ولقد أجاد الراوي في الربط بين هاتين التجربتين ، إذ أحكم الخيوط الواصلة بينهما وجعلها تتكاثف وتتنامى عبر لغة السرد ولهذه الرواية شعرية متمايزة، تجعلها تنتظم في إطار الرواية الشعرية، وذلك من خلال الانكسار والتشتت الذي تعيشه شخصياتها، مما يجعلها تعبر بلغة تفيض بالشعرية، أملا في تخليص ذاتها من ربقة هذا الأسى ، كما أن هذه اللغة تصدر من مشاعر الصبابة والشوق والحنين الذي تكابده شخصيات الرواية وهي تعيش هذه الأحداث المأساوية.

ولعل موت عيد عشاب ذلك الموت المأساوي ، ترك في نفوس الجميع شرخا عميقا ،جعلهم لا يتوانون عن استحضاره في جزيئاتهم و كلياتهم ، ليتحول إلى بؤرة رمزية دالة ، فهو ليس مجرد ذكرى عابرة بل له حضور قوي و لهذا الحضور تداعياته وتبعاته وما يفاقم المأساة أكثر هو موت مريم و ابنتها سارة في وقت واحد ليعمقا بذلك سلطة "الغياب –الحضور" في نفوس من حولهم وهكذا يتحول الموت إلى حدث مأساوي ممتد عبر جسد الرواية ابتداء من فاجعة الفقد كما في حالة –عيد عشاب– و انتهاء بمأساة مشابهة متجلية في موت مريم و سارة.

فهذه القراءة في عمومها قد تناولت جدلية الذات و الذات الأخرى و الأنا و الآخر مثلما سطرتها أحداث الرواية ووقائعها السردية فهذه الرواية تستفز قارئها مع كل قراءة جديدة مثيرة أمامه أسئلة جذرية تغوص في أعماق النفس الإنسانية في علاقتها بواقعها و تمردها على وضعها الإنساني و من جهة أخرى تحدد أمام الإنسان سبل رؤية هذا العالم بمنظار أخر وتهيئ له أسباب مواجهته.

و مجمل القول فهذه الرواية تتخذ منحنى شعوريا و جوديا أكثر منه فكريا مهما كانت آفاق هذا الفكر وأبعاده.

1. قراءة في الخطاب المقدماتي لرواية طوق الياسمين

أ. قراءة في عتبة العنوان:

إذا سلمنا بادئ الأمر أن العنوان هو المدخل الذي نلج من خلاله إلى عوالم النص المغلقة، فإننا نستشفّ منذ البداية أنه لا يقل أهمية عن أيّ باب من أبواب الرواية الثلاث، إذ لم يعد "العنوان الّذي يتقدم النص ويفتح مسيرة نموّه مجرّد اسم يدل على العمل الأدبي، يحدد هويته، ويكرّس انتماءه لأدب ما، لقد صار أبعد من ذلك بكثير وأضحت علاقته بالنص بالغة التعقيد، إنه مدخل إلى عمارة النص، وإضاءة بارعة لأبهائه وممراته المتشابكة"[1]، من خلال الوهج الذي يشعله في متلقيه، محركا أخيلته ومداركه محاولة منه لفك شفراته التي قد توصله إلى مخاتلة أسرار النص واستشفافها.

ويخاتلنا خطاب واسيني الروائي منذ البداية بإيحاءاته ودلالاته ذات المرجعية التراثية، حيث يثير هذا العنوان مسألة في غاية الأهمية، إنها مسألة انفتاح النص على النص، والتراثي منه على وجه الخصوص يجعل القارئ أكثر افتتانا به، حيث استلهم الكاتب عبارة ابن حزم الأندلسي التي عنون بها مؤلفه الشهير "طوق الحمامة" ليلي هذا العنوان الرئيسي الذي كتب بخط غليظ عنوان فرعي كتب بخط أقل منه بروزا " في الألفة والآلاف " ومثل ذلك صنع واسيني الأعرج حيث تلا العنوان الرئيسي الذي كتب بحط بارز "طوق الياسمين " عنوان فرعي "رسائل في الصبابة والشوق والحنين ". وهنا تتداعى لدى القارئ عدة هواجس وأخيلة بلا حدود، فهل طوق واسيني الأعرج شبيه بطوق ابن حزم الأندلسي؟ وإذا كان كذلك، فما وجه الارتباط بين الاثنين؟

مما يحول النص إلى بؤرة من الأسئلة اللامتناهية التي تستدعي القارئ حتما من أجل تفعيل النشاط التأويلي. فالتداخل مع نص تراثي كنص ابن حزم ليس حتما ارتجالا ولا تكلفا، فقد يكون ذلك استجابة لدواع تاريخية، خصوصا أن الفترة التي عاش فيها ابن حزم كانت من أبهى فترات التاريخ الإسلامي،إنها الفترة الأندلسية، فكل عربي من أي أصل وفي أي مكان يشده الحنين إلى الأندلس، إلى الفردوس المفقود، إلى غرناطة، إلى سحر الجمال وروعة الحياة التي لم يعرف العرب

1 – علي جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دراسات نقدية، دار الشروق، الأردن، ط1، 1997، ص: 173.

ترفا ورغد عيش مثلها. فلكأن الشاعر يحاول ابتعاث ذلك الزمن من جديد، والتذكير بأمجاد العرب وثقافتهم التي لم يشهد لها مثيل.

كما أن كتاب ابن حزم جاء فياضا باللغة الشعرية التي تكتنفه ابتداء من العنوان، ومثل ذلك جاءت رواية واسيني الأعرج التي تطفح بالشعرية، فالتداخل بين هذين المؤلفين لا ينسحب على العنوان فحسب، وإنما يتعداه إلى المتن الروائي ككل.

ويلفت العنوان الفرعي إلى قضية أخرى لا تقل أهمية عن العنوان الرئيسي، إنها قضية تداخل الأجناس، ذلك أن هذه الرواية ألغت جل الحدود الصارمة التي تجعلها متموقعة على ذاتها، وأخذت بأسباب الانفتاح، هذا الانفتاح المتميز الذي يخول لشتى أجناس الأدب الاستفادة من مزايا بعضها البعض، مما ينسحب ثراء وتفردا على مستوى الأداء الفني. حيث يوحي هذا العنوان الفرعي الذي جاء على هذه الصيغة "رسائل في الصبابة والشوق والحنين" أن الرواية تنفتح على فرع أدبي آخر، إنه فن الترسل، وهذا فعلا ما نجده في ثنايا المتن من رسائل عيد عشاب التي تعد النواة المركزية في بناء الرواية، إلى الرسائل المتبادلة ما بين الكاتب وحبيبته مريم، وكل هذه الرسائل تحمل في طياتها لواعج مكابدة الشوق والفراق والحنين، فقد انطبق هذا العنوان أيما انطباق على المتن الروائي، إنها رواية الحب والمحبين الذي لم بدم في زمن الموت.

ولا يفوتنا أن نلمح إلى أن هذا العنوان جاء على صيغة عناوين الكتب التراثية، هذا إلى جانب أنه يعود بنا إلى قصائد الغزل العربية من ابن زيدون إلى جميل بن معمر وما كابداه في الحب من شوق وصبابة وحنين وعذرية حب العربي، فالكاتب يرهن الماضوي، ويجعل منه مصدر وحي و إلهام له ولكتاباته.

فالكاتب يعود بنا إلى زمن يكاد يمحي من ذاكرتنا، ويجعلنا نرتبط بأسلوب أو بآخر بفن نكاد نهجره، إنه فن الرسالة، الذي استعضنا عنه بأساليب أخرى جامدة.

هذا التداخل بين الأجناس يوضح استفادة الكاتب من تقنيات فن الرسالة ومن موروثنا العربي. إلى جانب هذا يمكن أن نقرأ في هذا العنوان عدة معان ثرية موحية.

فالياسمين يثير ما يثير في مخيّلة القارئ من إيحاءات الشذى والندى والرقة والجمال، كل أولئك يبتعث رمزيا دلالات الطيبة والبساطة والفطرة، وبياضه الذي يوحي بالصفاء الذي لا كدر فيه، وكثرة زهره الذي يوحي ببقاء النوع. أمّا الحمامة، فترتبط تلقائيا في ذهن المتلقي بدلالات المسالمة والوداعة وانتباذ فظاظة الاعتداء.

أما الطوق المشترك بين الاثنين، فيشير إلى عدة دلالات، أهو طوق الحب الذي لا مناص منه؟ أم هو طوق الحنين إلى أيام الشباب، إلى زهرة العمر؟ أم هو كما عبر عنه الكاتب باب العبور نحو النور، حيث أفاض الكاتب في وصف هذا الباب على لسان عيد عشاب، وهو بصحبة سيده الأعظم "ابن عربي" كما كان يحلو له أن يسميه "طلب مني أن أتبعه نحو طوق الياسمين أو الباب كما يسميه البعض، كنت أعرف أنه يقودني نحو الموت، ولكني لم أتردّد لحظة واحدة، كانت رائحة الياسمين والنباتات الاستوائية قوية"[1]، ثمّ يسهب في وصفه: "كان دائما يقول على لسان معلمه الأعظم وسيّده إنه أصعب الأبواب لأنه مثل الطوق، وأكثرها انسدادا، إذ يجد المرء نفسه في دائرة مغلقة إذا لم يكن من العارفين، الباب الذي يأتي بعده النور الذي يعمي الأبصار ويورث الدوخة ويصيب العيون بالغشاوة، باب كل المزالق والمهالك من الأفضل للذي لا يعرف مسالكه أن يعبر من الطريق المخصص للزوار والسواح"[2].

فقد ارتبط طوق الياسمين في المتن بالباب الذي يأتي منه النور في مقام ابن عربي بدمشق، فالمرجعية تراثية واقعية، ولكنّ دلالته ارتبطت بالموت والخوف والعبور نحو اللامبالاة وكأنها النهاية، ويفرد عيد عشاب عنوانا لرسالته الأخيرة "باب طوق الياسمين" وهو الباب الذي لم يكتب فيه شيئا

1 - الرّواية، ص: 11.

2 - المصدر نفسه، ص: 14.

وترك أوراقه عذراء وفارغة "ثم قلبت الصفحة. قرأت: باب 'طوق الياسمين'، بحثت عبثا عن النهاية، السبعون صفحة التي تلت هذا العنوان كانت عذراء وفارغة، عالا الأوراق نوع من الاصفرار والقدم، كأنها كتبت قبل زمن وامّحت بفعل الوقت والرطوبة والنسيان، أشهد منذ أن سلمني عيد عشاب حرائقه، لم أر شيئا مكتوبا في هذا الباب. المذكرات كانت دائما على هذه الصورة"[1].

ب. قراءة في عتبة الإهداء :

إن أول ما يواجه القارئ بعد عتبات الغلاف هو الإهداء الذي لم يشذ عن الشكل المألوف والمتداول لدى السابقين، وقد توزع بين فقرتين متخذا موقعا بصريا متميزا وسط الصفحة، كما أن الروائي أحكم توزيع الأسطر بينهما وكأنهما مقطوعتان شعريتان، حيث جاء الإهداء على هذه الصيغة:

"إليك أيتها الصديقة الغالية: زينب
شكرا لك فقد منحني حبك وصبرك فرصة أخرى لأن
أكون كما أشتهي، في أصعب الظروف وأحلكها، وأنظر
بعين أخرى للجنون والأقدار الصعبة التي كادت أن
تعصف بنا في الصيفين الهمجيين بين سنتي 1984و1994
حيث تواطأ ضدنا العميان والقتلة والمأزومون
وإلى
صديقي الحاضر دوما: عيد عشاب
الذي انسحب بصمت من الدنيا مثلما جاءها بعد أن فتح
لي باب الياسمين، وكشف لي أنواره وأسراره.عاش ما
كسب، مات ما خلى. عشت وحيدا ياصديقي ومت
وحيدا بعد أن نسيك بسرعة الذين عرفوك وخدمتهم
بطيبتك المعهودة وتفانيك."[2]

---

1 - الرواية، ص: 13.

2- المصدر نفسه، ص: 05.

ولقد احتل هذا الإهداء فضاء أسود محيطه أبيض، يفصل بين فقرتي الإهـــداء فـــراغ بـــان يكشف عن توازيهما. و ما دام الشكل ينم عن المضمون فالإهداء بهذا الشكل له بعـــد تعـــبيري موح.

وإذا كان الإهداء يمثل رسالة لغوية، طرفاها باث و متلق، فإن هذه الرسالة لا تشـــذ عـــن الوظائف التي أحصاها ياكبسون، ومن بينها الوظيفة التعبيرية حيث أوكل للإهداء عملية الإخبـــار والتبليغ عن العلاقة التي تربط المهدي بالمهدى إليهم، و هي علاقة الصداقة بينه وبينهم، "إليك أيتها الصديقة الغالية ، زينب ، و إلى صديقي الحاضر دوما عيد عشاب"[1]. و تركز الوظيفة التعبيريـــة على المرسل لأنها " تهدف لأن تعبر بصفة مباشرة عن موقف المتكلم تجاه ما يتحدث عنه، وهـــي تنزع إلى تقديم انطباع معين عن انفعال معين صادق أو كاذب"[2] .

فهل صفة الصداقة تنطبق على الشخصين المذكورين باسميهما، وهي من أسمـــى العلاقـــات البشرية ، ولماذا وصف زينب بالغالية ووصف عيد عشاب بالحاضر دوما؟

من الملاحظ أن اسم زينب كمهدى إليه تواتر في مجموعة من أعماله – مع تنويع في صـــيغ الإهداء – منها:" نوار اللوز، ذاكرة الماء، وقع الأحذية الخشنة، طوق الياسمين".

فهذه الأنثى التي حظيت بهذه المكانة ليست إلا زوجة الأديب ، زينـــب لعـــوج الأديبـــة والشاعرة التي قامت صحبة الفرنسيةMarie Virolle بترجمة رواية الكاتب المعنونة حارسة الظـــلال " la gardienne des ombres"، و بشـــكل انفرادي سيدة المقام"la maitresse des lieux"، و مـــرآة العميان"le miroir des aveugles".

فما سر تعلق الشاعر برابطة الصداقة عوضا عن الزوجية؟

أهو انفلات من مؤسسة الزواج التي تصبح قرينة الواجب الذي يثقل صاحبه بالمســـؤوليات، كما يذهب إلى ذلك الوجوديون الذين يدعون إلى التحرر وعدم الالتزام بالمؤسسات الاجتماعيـــة التي تحد و تكبح تطور الإنسان و حريته، و تكون الأنثى آنذاك ليست إلا مصدرا للإثارة والشهوة

1 – الرواية، ص: 5.

2 – الطاهر بومزبر ، التواصل اللساني و الشعرية ، منشورات الاختلاف، الجزائر ، ط1 ،2007 ، ص35.

و المتعة. تقول مريم مخاطبة الراوي "كم أحلم مثل المجنون أن أدعو الله و كل أساتذتك من رامبو إلى سارتر وأطرح عليكم سؤالا واحدا ، هل أحببتم في حياتكم امرأة بدون أن يكون في ذهنكم شيئا آخر سوى حبها؟»[1]

أم أراد الصداقة العلمية التي تجمع بين المشتغلين بحقل ثقافي واحد الذي هو الأدب حيث يتقاسم معها هموم و عذابات القراءة ، فيكون مجال الاهتمامات الإنسانية و القضايا الفكرية ميدانا أرحب من العلاقة الزوجية .

إن تكرّر الإهداء إلى زينب لعوج و الشخصية المحورية في الرواية مريم و التي توالى ذكر اسمها في مجموعة أعماله، يثير التساؤل حول مقدار التداخل بين الواقعي والمتخيل، وما مقدار التماهي بين شخصية زينب الواقعية، وشخصية مريم المتخيلة أم هي شخصية واحدة؟ وبقدر ما حملت دلالة مريم من إيحاءات العفة والعذرية ، وتشكيك من حولها في طهرها، كذلك لزينب دلالات إيحائية يحملها هذا الاسم، وقد جاء في لسان العرب أن زينب "شجر حسن المنظر طيب الرائحة وبه سميت المرأة وواحد الشجر زينبة ."[2] والشجر عموما هو رمز للكثافة والخصب والنماء، كما قد تحيل على حالة تاريخية سياسية هي واقعة كربلاء حيث "اشتركت السيدة زينب بنت علي بن أبي طالب في كربلاء وحملت مع السبايا إلى الكوفة فالشام واشتهرت ببطلة كربلاء." [3]

كما يبدو أن للإهداء إيحاءات سياسية، فلقد تميز واسيني بمواقفه الإيديولوجية اليسارية، حيث تبنى الأفكار الاشتراكية وحمل عذابات الطبقة العاملة ودافع عنها منذ أن كان طالبا بالجامعة، وهذا التوجه الفكري اليساري حمله على الدخول في خصومات فكرية مع من خالفه الرأي، و عندما عرفت الجزائر أزمتها في بداية التسعينات أُعلن عن تعيينه وزيرا للثقافة إلا أنه عزف عنها لأنها تحد من حريته، في نفس المرحلة تم تأسيس المجلس الاستشاري من سنة 1992 إلى سنة 1994 حيث تم تعيين زينب لعوج عضواً بهذه الهيئة الجديدة و بالتالي فالتاريخ المذكور

1 – الرواية، ص: 58.

2 – ابن منظور، لسان العرب، ج 1، الدار المصرية العامة للتأليف والترجمة، القاهرة، د.ط، د،ت، ص: 436.

3 –جماعة من كبار اللغويين العرب، المعجم العربي الأساسي، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، 1989، ص:599.

بالإهداء (1994) [1] هو تاريخ سياسي يحيل مباشرة إلى الأحداث التي عرفتها الجزائر وموقف المُهدِي والمُهدى إليه من تفاعلاتها و تعالقاتها و الخروج من العراك الفكري إلى الممارسة الواقعية للسياسة.

أما التاريخ الثاني(1984) [2] فهو مرتبط بوجود الكاتب و زينب بدمشق كخطيبين أو زوجين وقد تكون مرتبطة بإصدار روايته "وقع الأحذية الخشنة"[3] التي صور فيها العلاقات و الحياة الطلابية للجزائريين، و تعرض فيها لمشاكل عدة على أن هذا التاريخ هو تاريخ نشر روايته "أحلام مريم الوديعة"[4] مما يثير السؤال حول شخصية مريم في العمليـــن مع العلـــم أن طوق الياسمين هي تغطية زمنية تمتـــد مـــن :دمشق ، الجزائر ، باريس. خريف 1981 – شتاء 2001 [5] مما يجعل احتمالية السيرة الذاتية مرجحة .

أما خصومهما فقد حددهم بصفاتهم و ليس بأسمائهم مما يجعل عملية التعـــرف، والتحديـــد عملية يصعب الإمساك بها، فهو حين ينعتهم ب"العميان و القتلة والمأزومين" فهو لا يقصد العمى الحسي من فقدان لنعمة البصر، و إنما العمى الذي لا يستطيع صاحبه أن يميز بين ما يراه الكاتـــب صوابا ويراه غيره على عكسه، أما القتلة ما هم إلا خصومه التقليديون و خاصة بعد الأزمة الـــتي عرفتها الجزائر ، أما المأزومون فهم أصحاب القلم ، و المتنافسون في الحقل الأدبي، والذين يمثلـــون صالحا وزملاءه في الرواية. و منها يتضح أن معركته مع خصومه و من يخالفونه الـــرأي لم تكـــن انفرادية وإنما كانت ثنائية يخوضها مع زينب .

فلقد حملت زينب كل الصفات التي تؤهلها لمجابهة متاعب الحياة مع زوجها، فهي الزوجة ، الصديقة ، الحبيبة ، الأديبة ، و المناضلة السياسية التي كانت تقاسمه كل شيء .

---

1 – الرواية، ص: 5.

2 - المصدر نسه، ص: 5.

3 - من روايات واسيني الأعرج طبعت سنة 1981 ، بيروت.

4 - من روايات واسيني الأعرج طبعت سنة 1984 ، بيروت.

5 - الرواية، ص: 286.

أما الجزء الثاني من الإهداء فقد خصصه إلى عيد عشاب الذي اعتبره صديقا لأن الصداقة هي أعز ما يعطى و يوهب ، و عيد عشاب شخصية واقعية اعتمد الكاتب رسائلها كجزء من متن الرواية، و بذلك يكون له حضوران ، حضور وجودي رغم موته يقول عنه "الحاضر دوما" وكأن الحضور الدائم لا يكون إلا بالموت و كأنه الخفاء الذي يضمن تجليا دائما ، و هذا يتناسق ويتجاوب مع تيمة الرواية التي بنيت على ثنائية الموت و الحياة والغياب و الحضور، و هذا الحضور يمتد وجوده من المعايشة و العشرة التي جمعت الكاتب بعيد عشاب أيام الغربة والدراسة بسوريا.

وهذا مبني على جدلية الحضور والغياب أي يخضع للتذكر والنسيان ، فالغياب حدث بالموت، أما الحضور الذي لا غياب معه فهو هذا الحضور الدائم في العمل الأدبي حين أصبح عيد عشاب شريكا في العملية الإبداعية نفسها حضورا ظهر من خلال خمسة عشر بابا أو رسالة شكلت جزء من الرواية ضمنت بذلك حضورا و تميزا ، والكتابة هي تثبيت و تجميد للصوت الذي هو عرضة للاندثار في حينه فتصبح حينئذ عبارة " الحاضر دوما "[1] على الحقيقة لا على المجاز ، و بذلك يكون العمل الإبداعي محل تماه لمجموعة من الأجناس الأدبية ، منها أدب الترسل و أدب السيرة الذاتية، و الجنس الروائي بفنياته و تقنياته و حبكته و أدواته .

وتدل " عاش ما كسب مات ما خلى"[2] في مفهومها الشعبي على العوز و الحاجة و نقص ذات اليد التي عاشها عيد عشاب على الحقيقة لأنه كان يتكفف الناس، فبعد جولة قادته عند مجموعة من أصدقائه يستلف خمس ليرات لم يجد سوى صديق جاد عليه ببضعة قروش. عيد عشاب الذي ضاقت عليه الدنيا بما رحبت ، تنكر له الإخوان، وأصيب بانكسارات متتالية من الأمراض التي تنخره من الداخل، إلى الوالد الذي تخلى عنه ، إلى عذابات الحب الفاشل مع سيلفيا كل هذه العذابات جعلته يفر إلى فضاء آخر لعله يجد فيه حضنا دافئا أو صديقا وفيا، فقرر أن يجعل حدا لحياته بعد أن كتب رسالته المعنونة " باب اليأس"[3] و التي من خلالها قرر أن يوقف

1 – الرواية، ص: 5.

2 – المصدر نفسه ، ص: 5.

3 – المصدر نفسه، ص200.

كتابة المذكرات القلقة ،"بعد مدة قصيرة وُجد عيد عشاب ميتا و بجانبه أربع قنينات عرق ريان فارغة و قنينة نبيذ جزائري ... وقارورة أقراص بيضاء نزعت منها كل الإشارات الطبية"[1].

انتحر عيد عشاب هربا من دنيا ضاقت عليه بما رحبت. وعيد عشاب الذي عاش و لم يكسب شيئا، مات وتردد ذكره بما كتب .

العلاقة بين الإهداء والمتن الروائي:

يعد الإهداء عتبة تتقدم النص وتتعالق معه في كلياته أو في بعض جزئياته و إيحاءاته، فقد خصص الروائي الإهداء إلى "صديقين " و قد يحدث التماهي بين زينب و مريم ، بطلة الرواية، أيهما أوجد الآخر. زينب الزوجة هي التي تتقمص شخصية مريم وتبرز من خلالها بعض تفصيلاتها في المتن ، أم أن شخصية مريم هي شخصية تستكمل و تسد ما كان في الواقع من نقائص، فكانت مريم الجزء الغائب و المشتهى في شخصية زينب ، أم أن التماهي يبلغ ذروته و تكون زينب هي المعادل الحقيقي لشخصية زينب مع ما يقتضيه الخيال الفني .

و بذلك يكون قد اكتمل المتن بحضور شخصياته الثلاث زينب كدال موح يحيل إلى مريم البطلة المحورية في الرواية ، و المهدي الذي ليس إلا الراوي الذي يتخفى وراءه صوت واسيني، بالإضافة إلى الشخصية الثالثة التي فرضت وجودها من خلال مذكراتها في المتن وهي شخصية عيد عشاب ، و هكذا يكون الإهداء قد قام بتقديم الشخصيات المحورية للرواية.

1 – الرواية، ص: 278.

2. دلالات المحكي في رواية طوق الياسمين:

أ. أنساق الحكي في رواية (طوق الياسمين):

لا يمكن التسليم قطعا بوجود دلالة قارة للنص، أو معنى محدد لا بد من البحث عنه، فالنص الروائي يبطن في طياته دلالات متعددة تخضع لشبكة معقدة من العلاقات الظاهرة والمضمرة، الأمر الذي يستدعي القارئ من أجل إعادة الإنتاج عن طريق تفعيل النشاط التأويلي.

ولما كانت مظاهر النص متعددة (المظهر اللفظي، والمظهر التركيبي، المظهر الدلالي، المظهر المادي، المظهر التداولي، المظهر الرمزي...) تعددت بالضرورة مستويات التحليل لتعدد مرجعياتها وتباين علاماته المنتمية إلى مقولات مختلفة (شكلانية، جمالية، رمزية، إيديولوجية...) وكانت هي الأساس الذي تشيّد عليه دينامية النص الروائي التي تفعّلها عملية القراءة، لذلك ليس الهدف دائما هو البحث عن معنى معيّن للنص ، بل رصد كيفية تشكل هذه الأنساق بتحديد جمالية وشعرية كل نسق ثم بعد ذلك كشف تفاعلات هذه الأنساق وما ينتج عنها من تشاكلات وظلال دلالية ورمزية ومعرفية.

كما أن لهذه الدلالة امتدادات في السياقات الثقافية المتنوعة التي تندمج فيها وتتفاعل معها، ذلك أن الواقع يرتبط بسياقات متنوعة وأنساق متعددة، مما يفند فرضية أي تصور جاهز له، كما أن تأثير هذه المستويات المتعددة يجعل صورة الإحالات والسياقات في النص مشوشة وخاضعة لمنطق التوتر والجدل ، فالمتلقي عندما يرهن علاقات الخطاب بالمرجع يستند في ذلك إلى تصوراته عن عالمه.

النسق الواقعي:

القصد من هذا النسق هو مجموع العناصر التخييلية التي تستلهم "جمالية المحتمل" (Esthétique du vraisemblable) بوصفها أفقا لاشتغال تقنية "الإيهام الحقيقي" (L'illusion du vrai)[1]، حيث تتحقق هذه الجمالية الإيهامية بتفعيل حياة الشخصيات وطبائعها وتفاصيل

1 – Françoise Van Rossum- Guyon, critique du roman, op, Paris, p: 84.

المكان الذي تعيش فيه والزمان الذي تتحرك فيه، مما يجعل المقاربة بين العالم الروائي والعالم الـــذي يعيش فيه الكاتب ممكنة، على ضوء ذلك، ميّزت "رايموند جنيت" ستة عناصر أساســـية للنســـق الواقعي:

- ✓ الإشارات الزمنية.
- ✓ نمو الشخصية وتطور طبائعها.
- ✓ اتساع العالم الخارجي.
- ✓ تعليقات وتدخلات السارد.
- ✓ اتساع الوصف.
- ✓ الحوافز الواصفة[1].

كيف يتشيّد الواقعي في (طوق الياسمين)؟:

يحضر الواقعي ها هنا من خلال ما يمكن تسميته بـــ "سردية اليـــومي"، وتتمظهـــر هـــذه السردية عبر تشخيص حياة مجموعة من الطلبة الجزائريين في جامعة دمشق (الدراســـة، المـــأوى، الطعام، الحب، الزواج...) ونزاعاتها وعلاقاتها مع محيطها، حيث يخضع الواقعي في هـــذا الـــنص الروائي لعمليات الترميز والتشفير سواء تعلق الأمر بدمج الواقعي في المتخيل وتفجير المتخيل مـــن المألوف اليومي أو اختراقه بميتافيزيقا التخييل.

وحتى تتجلى هذه الفعالية أكثر، ندرج تمثيلا من خلال هذا المقطع الروائي:

"كان رأسي فارغا إلا من صورة واحدة، الحلم. استعدت ذلك اليوم الذي خرجنا فيه نحـــو مياه بردى ومنبعه وسلكنا مخابئ "طوق الياسمين" المسكرة والمخيفة والعوامة الصغيرة التي صرنا،منذ ذلك اليوم، نركبها لنتجول في النهر الصغير.كنا نختار الذهاب يوم الجمعة فجرا مثلما فعلنا ذلـــك

1 - Raymonde Debray Genette, métamorphres du récit, Edition du Seuil, Paris, 1988, p: 153.

أول مرة مع خادم المقام. قمنا في ذلك الصباح باكرا. قلت عندي رغبة ملحة لمغادرة هذا الشجن بعيدا عن هذا المكان"[1].

ترتكز بنية الواقعي في هذا النص الروائي على وضعية مفارقة ناتجة عن دمجه في سياق الحلم، وهو ما يسميه "كبيدي فارغا" بالصوغ السياقي Contextualiser[2]، ويعني خلق سياقات تخييلية للوحدات السردية كي تصير محكيا (Récit)، ويشتغل حلم (مريم) بوصفه سياقا مفارقا للحقيقة كأفق لتغريب محكي (واسيني) ونزع الألفة عنه، لما يولده من سمات الحيرة والتناقض والتردد التي تشوش على أفق الانتظار للمتلقي.

إن أهم ما يميّز "الفضاء الواقعي" الذي تعيش فيه شخصيات الرواية هو انتفاء الحدود بين العوالم، ولا يتحقق هذا الانتفاء إلا بإلغاء (الصفات) التي (تعيّن) الحدود. فها هي سيلفيا تقف على القبور المنسية وتختزل الحدود بينها وبين عالم الموتى:

" منذ عشرين سنة وأنا آتي إلى مدن الأموات، أعاتب والدي يوم الأحد، في المقبرة المسيحية، على حماقاته القاتلة، ويوم الجمعة أبكي قليلا على سارة التي لم تر شيئا من الدنيا سوى أمها، فقد كانت الوحيدة التي تعرف سر أنينها ثم أقف على مريم التي خادعتنا وذهبت بسرعة وتركتنا مذهولين. قبل أن أنزلق نحو قبر عيد عشاب لأقضي بقية الصبيحة بجواره، أزيل عنه برودة العزلة وظلم الآخرين. أتساءل اليوم، ما الذي يجمع بين عيد وبين والدي في العالم الآخر؟ هل يلتقيان بعد أن احتضنتهما نفس التربة التي رفضاها في الحياة؟ هل يتكلمان مع بعض؟ ماذا يقولان، أعرف أن قلب عيد هش ويمكن أن يتسامح ولكني أعرف أيضا أن والدي صعب جدا وقاس ولكنه لا يستطيع أن يشيح بوجهه مدة عشرين سنة وأكثر"[3].

فالإشارات الزمانية والمكانية التي تعتبر عنصرا محددا للواقعي، تظل في نص (طوق الياسمين) غائمة وباهتة، وتخضع الإشارات الزمانية لنفس "الترميز الطبيعي"، إذ على الرغم من إشارة النص

1- الرواية، ص: 205.

2 - A. Kébédi Varga, discours du récit, Image, op, cit, Paris, p: 72.

3- الرواية، صص: 10-11.

إلى الزمن التاريخي لأحداث القصة، إلا أنه لا يدقق في هذه الإشارات الزمانية ولا يشـــدد عليهـــا "La mise en relièf" لأنه في النهاية لا يحتفظ إلا بالتواريخ الطبيعية (الصباح، المساء، الشـــمس، الليل، القمر...)، حيث إن ما هو مؤرخ daté ليس بالضرورة تاريخا Date"[1]، ويســـمح هـــذا الانزياح عن التواريخ التسجيلية بتقريب السرد الروائي من التجريد والرمزية. فها هو واسيني بلغة تشفيرية تبطن في طياتها رؤى دلالية معمقة يقدم لشخصية مريم منذ الطفولة منطلقا من التفاصـــيل الصغيرة: " في ذلك الزمن البعيد، كانت مريم طفلة تعشق الورود الملونة والوجوه الأليفة، مولعـــة بحب الألبسة الجميلة وتتمنى أن تخصب ذات فجر لتجد نفسها تمارس علنا طقوس الأمومة. كانت هكذا أو هكذا شاءت أن تكون. منذ الطفولة الأولى لم تكبر كثيرا"[2].

على هذا الأساس تخضع عملية بناء الشخصيات لهذا التسنين الذي يقتصد في إضفاء الصفات الاجتماعية والخارجية على معطيات السرد، ويُفشل هذا التقليص كل مشروع لاختزال الشخصية في أنموذج اجتماعي جاهز. كما حدت مع سيلفيا وهي تنتحب على قبر عيد عشاب.

كما يحدث مع شخصيات الرواية كثيرا أن تلجأ إلى تخيل ما لا يتوقع، وبهذا يزداد الســـرد جمالية بكسر تلك الطابوهات التي تسيطر على الفكر الإنساني. وها هي ذي مريم تتجاوز الرتابـــة المعهودة وتنزع هالة القداسة عن أرباب الفكر:

"أحيانا أتمادى في خيالاتي وأقول لو كلمني رامبو وأنا نازلة إلى السوق الشعبية سأصفعه ولن أكلف نفسي شرح السبب وأني وأنا أدخل المطحنة القديمة في القرية وأجد كافكا جالســـا يتتبـــع ظلالها لأفرغت عليه كيس الطحين وشققت سحنته النحيلة ولو صادفت سارتر في طريقـــي لـــن أكلمه ولن أحضر درسه وسأضع المسامير في طريق نيتشه الذي يسلك كل صباح المعبر الضـــيق الذي يمر بالقرب من بيتنا وسأفش عجلتي دراجته التي يمتطيها وسأشيح بوجهي عن لينين عنـــدما يسألني عن محطة الباص أو المترو. سأنتقم منهم واحدا واحدا لأني أشعر أنهم كانو وراء خرابنا" [3]

1- A. Kébédi Varga, discours du récit, p: 155.

2 – الرواية، ص: 30.

3 – المصدر نفسه، ص: 50.

يسمح هذا التوظيف لجمالية (اللامتوقع) من منظور أجناسي بإدراج الـــواقعي في نظريـــة "العجيب اليومي" (Le merveilleux quotidien)[1]، كما تعمل هذه الأساليب في اتجاه بلاغي يشوش على النسق الواقعي ويترع عنه طابع الألفة، لأنه يدمجه في سياقات ما ورائيـــة ويمكـــن أن تختزل أغلب هذه الأساليب البلاغية فيما يلي:

- ✓ دمج الواقعي في الماورائي أو ميتافيزيقا الواقعي.
- ✓ تغريب الواقعي.
- ✓ الاقتصاد في الصفات الاجتماعية والخارجية للشخصيات.
- ✓ الاقتصاد في الإحالات الزمانية والمكانية.
- ✓ الحوافز المعقدة للشخصيات بنقلها من مستوى المعيش اليومي إلى مستوى الوجود الماورائي أو "أشكلة وضع الشخصيات"[2].

توثر هذه الأساليب على بلاغة مغايرة في استثمار الواقعي تقوم على تغريبه ونزع الألفة عنه، وتشكل في مجموعها ما تسميه "فرانسواز روسوم" بـــ (عمليات التفريـــد) (Les procèdes de singularisation) وتعني بها "مجموع الوسائل الموظفة لتعتيم الشكل وإطالة مدة الإدراك، وإبطـــاء التعرف وتعطي إحساسا بالموضوعية كرؤية Vision وليس كتعرف ثان Reconnaissance"[3].

تضفي هذه العمليات تلوينات على الواقعي تكون عادة بلاغية محملة بترجيعات وتـــداعيات ما ورائية بحيث يصبح في حكم جمالية اللامتوقع، كما تؤثر من جهة ثانية على فهم جديد لعلاقـــة النص بالواقع، يتراح عن مفاهيم التطابق والانعكاس والتماثل.

1 – Jean Ives Tadié, le Roman du XXeme siècle, op, cit, Paris p: 181.

2 – محمد بوعزة، هيرمنيوطيقا المحكي (النسق والكاوس في الرواية العربية)، دار الانتشار العربي، بيروت، ط01، 2007م، ص: 122.

3 – Françoise Van Rossum, critique du roman, p: 93.

النسق التاريخي:

المقصود بالنسق التاريخي هو مجموعة الأصناف والعلامات التي تحيل على سجلات خارجية تستحضر وقائع وموضوعات وخطابات تاريخية سابقة على وجود النص، وبحكم اشتراط هذه الإحالة الخارجية، يرجع النسق التاريخي من منظور تجنس النص إلى الأصناف الجنيالوجية Les classes généalogiques التي تفعّل علاقات تعالق نصي des relations hypertextuelles مع النص حسب مفهوم (جان ماري شايفر) [1].

ذلك أن التاريخي من منظور صيغ التخييل Les modes de fiction يطرح إشكالا يتعلق بمفهوم الوثيقة، فالتصور التاريخاني السائد يؤكد على أن الوثيقة خطاب تسجيلي عديم التخيل، بل إنها تطمسه، لكن (رايموند جينيت) تدحض هذا التصور، إذ ترى أن الوثيقة التاريخية المكتوبة لا تشكل المعادل الحرفي للوثيقة المعاشة المعاصرة، لأنها تتحول وتتغير بفعل خضوعها لعمليات الكتابة وانتقاءاتها واختياراتها، إنها تفترض اشتغال الكتابة على الكتابة، بكل ما يستدعيه هذا الاشتغال من عمليات تسنين وترميز يبرز أساليب الحذف والخرق والاختلاف التي تلحق مكونات التاريخي.

انطلاقا من هذا التصور للنسق التاريخي تكشف القراءة التفكيكية لمتن (طوق الياسمين) عن حضور قوي لهذا الصنف الجنيالوجي، وتتفاوت درجة هذا الحضور كلما غصنا عميقا في النص دون أن تختفي نهائيا، ولا يشكل التاريخي عند (الأعرج واسيني) مجرد ديكور خلفي بسيط للشخصيات، أو إطار تسجيلي للأحداث، بل هو مكون جوهري لسردية النص يمثل عنصرا محفزا للتخييل والتأمل في مصير الشخصيات. فبالنسبة له تعتبر" الذاكرة مثل العاصفة أو الجنون، عندما تستيقظ لا أحد يستطيع إيقافها، تجرف كل شيء في طريقها بلا رحمة. كانت الأوراق القديمة التي تشبه مخطوطا من مخطوطات مكتبة الظاهرية تتزاحم في ذهني الواحدة تلو الأخرى.أحاول تنضيدها وتنظيمها ولكنها تتسابق لاعتلاء الذاكرة"[2].

---

1 – Jean Maris Schaeffer, qu'est-ce qu'un genre littéraire, op, cit, Paris, p: 173.

2 – الرواية، ص: 108.

لا يوصف هذا التاريخي في بعده الاجتماعي والوقائعي، بل بوصفه إشكالا وجوديا وميتافيزيقييا يتخذ أبعادا جديدة على الفاجعة الوجودية (موت عيد عشاب) التي تضفي على مصير الشخصيات صفة الإشكال، فقد تم تجريد المعطيات التاريخية من طابعها التسجيلي والكرونولوجي، وأدمجت في التخييل الفجائعي من خلال التركيز على الفاجعة والألم الذي تولده.

النسق الميتافيزيقي:

المقصود بهذا النسق التخييل الذي يحيل إلى فضاءات الغيب والمجهول ويؤثر على المرجع الديني وتمثيلاته التي يصوغها عن الإنسان والقدر والموت والحياة على المستوى النظري والتصوري، يطرح هذا النسق التخييلي مشكلة معرفية حاسمة في نظرية الرواية هي علاقة الرواية بالفكر[1]، ومن منظور آخر علاقة السرد بالفكر المجرد: فهل هي علاقة تضادية أم علاقة تكاملية؟ هل يلغي الخطاب المجرد سردية الرواية؟ وما الفرق بين صيغة السرد وصيغة الفكر في الرواية ؟

أسئلة شائكة، لابد من الإشارة إليها للوعي بتمظهراتها داخل النسيج النصي، خاصة وأننا نتلمس بعض المرجعيات الفكرية والميتافيزيقية.

استنادا إلى ما سبق نلاحظ حضور الميتافيزيقي في نص (طوق الياسمين) من خلال مستويين:

✓ **المستوى السردي:**

حيث يتم سرد محكيات ومسارات مرجعية ميتافيزيقية، سواء من حيث الشخصيات أو المكان أو الزمان، يشكل هذا المستوى التصويري "سردية ميتافيزيقية"، تنجزها قوى ذات هوية ما ورائية (الملائكة، الأموات، الشيطان ...) أو فيها جانب مما هو ميتافيزقي، شيطاني ملائكي: وتتحرك في فضاءات ميتافيزيقية (القبر، القيامة، الغيب...) وفي زمان ميتافيزيقي (الموت، الأبدية...). حيث نجد عيد عشاب يستحضر في كل مرة شاهده الأكبر "محي الدين بن عربي" هذه الشخصية البارزة في تاريخ المذهب الصوفي، تظل مسيطرة على فكر عيد عشاب حتى تقود مساره نحو العبور إلى اللامكان: "...ثم أخذني من يدي. شد علي جيدا وبدأ يمشي على الماء كمن

1 – Jean Ives Tadié, le Roman du XXeme siècle, op, cit, Paris p: 173.

يمشي على اليابسة، وسط الضباب والأنوار التي عمتني و لم أعد أرى شيئا. شعرت بالخوف: أنا خائف يا سيدي. الغشاوة أعمتني ولكنه طمأنني بأننا بدأنا نقطع باب العبور نحو اللامكان. ثم فجأة سمعت عواء مخيفا آتيا من هضبات الزبداني الخالية، فقلت يا سيدي الأعظم، الذئاب. أخشى يا مولاي أن يكون اللامكان كذلك مليئا بالذئاب؟ نظر إلى وجهي بملامح غريبة تحولت فجأة لتصير كالحة ومكفهرة. شعرت بالظلام يملأ عينيه، تم سحب يده من كفي وتركني أغرق وهو يتشفى فيّ: الآن عم بحرك. جئت لأفك وثاقك وأنقذك ولكن خوفك حرك حتى الذئاب التي ماتت منذ قرون. اذهب فأنت الطليق وعم بحرك. فقلت: لا أعرف العوم. فال : إذن أغلق عينيك وفمك وسد أذنيك واترك نفسك تتهاوى نحو القاع، فهناك من ينتظرك لتصير طعما له. زاد خوفي. عرفت أن سيدي كان يدعوني نحو المقاومة وعدم الاستسلام أمام المصاعب، فحاولت ولكن قواي الداخلية كانت ضعيفة جدا ومهتزة..." [1]

إنّ عناصر السرد من زمان ومكان وشخصيات تخضع في هذا المستوى لتسنين خاص، يمكن تسميته بـــ"الصوغ الميتافيزقي" الذي ينقلها من مستوى المحسوس والطبيعة إلى مستوى المجرد ومـــا وراء الطبيعة، ومن مستوى المرئي إلى مستوى اللامرئي، إذ تتحول الشخصـــيات إلى (كثافـــات) بفعل الترميز.

تكمن أهمية هذا الصوغ الميتافيزيقي من منظور الشعرية في كونه يبث في النسيج الحكـــائي تخييلا دلاليا ملتبسا يستقطب اللغز و"شعرية الستار"[2]، والمجهول، بحكم انبنائه على وسائط دلالية ورمزية، تنقل عناصره من المستوى الظاهر والمباشر إلى المستوى الاستعاري، وبما أن الميتـــافيزيقي يعبر عما وراء الطبيعة، فإنه بالضرورة يعبر عما وراء المعنى الظاهر ويحيل على عالم متعال لا يمكن التحقق منه مرجعيا.

1 – الرواية، ص: 12.

2 – عبد الفتاح كيليطو، المقامات (السرد والأنساق الثقافية)، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 1993م، ص: 71.

✓ **المستوى التلفظي:**

وهو الذي يتعلق بتشييد "الكلام الروائي" حيث يتم استقطاب خطابات ميتافيزيقية، تأخذ أشكالا مختلفة تارة تظهر في محاورات الشخصيات وتارة أخرى في تأويلات السارد وتأملاته التي تنزع إلى تفسير الظواهر تفسيرا ماورائيا، مجردا، كتأملاته في قضايا وجودية مثل: الموت، الحياة، الحقيقة، الغيب، الحلول...مثلما يتجلى ذلك في هذا المقطع الروائي:

"أراك الآن كما أراني أنا، وإذ أرى أنا أراك.

– هذا حلول يا صاحبي هذه فلسفة وعرة علي، ما نفهمهاش. هذا كتير علي. أريدك أن تكون مثلي، إذا خانتك شجاعة الكلام، تكتب لي رسالة وتقول لي فقط أحبك.

– أحبك وأراك الآن كما أراني أنا. سمعته أول مرة من فم عيد عشاب وكان منطفئا. كلما شرب العرق ونبيذ الجزائر لا يتذكر أحدا إلا جده، شيخ حي الزاوية وابن عربي، مأساة الحلاج وسيلفيا وبؤس الأديان." [1]

يثير هذا المستوى التلفظي إشكالية السرد والفكر المجرد؛ ألا يمكن أن تتحول الرواية بفعل هذه الخطابات المجردة إلى مقالة في الفكر أو الفلسفة؟ ألا تحيل تدخلات السارد وتأملاته على صوت الكاتب؟ إن الطبيعة التلفظية للميتافيزيقي في هذا المستوى الكلامي تطرح قضايا لسانية وتداولية مركبة، تتعلق بتحديد ذات التلفظ والملفوظ وغيرهما من الإشكاليات اللسانية التي يمكن اختزالها في الأدب والواقع وعلاقة السارد بالمؤلف الواقعي.

إذا كان المستوى السردي يعتمد صيغة الحكي، ويشخّص الميتافيزيقي في مسارات تصديرية دينامية، فإن المستوى التلفظي يشيّد النسيج الكلامي، ويعرض الميتافيزيقي في صور حوارية ومشاهد تأملية.

يقودنا هذا التفكيك لأنساق التخييل في المتن، إلى بلورة فكرة أولية عن طبيعة الدلالة في هذا الحكي، هناك البنيات "الواقعية" التي تتضمن إشارات إلى مكان وزمان وقوع الأحداث وهوية

1 – الرواية، ص: 35.

الشخصيات، وتبلور دلالات تتعلق بتجليات سلوك الشخصيات وطرق عيشها وتفكيرها، ثم هناك البنيات التخييلية التي تنتمي للعالم الممكن، سواء تلك التي تتعلق بالذاكرة والتاريخ والحكاية وتبلور دلالات ترتبط بما هو وجودي وميتافيزيقي في مصير الشخصيات، أي بدلالات الحيرة والعبث والعزلة والألم، وتعتمد هذه البنيات التخييلية على انزياح خارق للبنيات الواقعية.

ويفتح هذا الانزياح الباب واسعا للتأويل، أي للبحث عن الدلالات والتضمينات التي لا تظهر في مستوى التجلي الخطي للبنيات.

ب. تشاكلات أنساق الحكي في رواية طوق الياسمين:

أفرز البحث في التسنين التخييلي لأنساق الحكي، أنّ عملية تأويل دلالاتها ليست على مستوى واحد، فلكل نسق قوانين تجليه الدلالي؛ منها ما يعتمد المشابهة والمماثلة والقياس لبناء دلالاته وعوالمه ومنها ما يعتمد الاختلاف والغرابة لتشييد دلالاته وفضاءاته، في هذه المسافة الممتدة من القريب إلى البعيد ومن المشابهة إلى الاختلاف تتجاذب أنساق الحكي وتتعالق دلالاتها، وإذا كانت هذه الأنساق المتعددة تبلور في مجموعها وتفاعلها الدلالة الكلية للمتن الروائي، فإنها على مستوى أفقي، تنسج دلالات متعددة يؤطرها السنن التخييلي الذي يخص كل نسق على حدة ويميزه عن الآخر.

الفعل (Le faire) كإشكال يومي:

تكشف الشخصيات في مقولة الفعل عن سلوكها في الحياة اليومية، كيف تتصرف في مجتمعها؟ وما هي ردود أفعالها إزاء الظروف التي تواجهها؟

يكشف النسق الواقعي عن ردود أفعال الشخصيات إزاء المعضلات الصعبة التي تواجهها؛ كيف تعيش هذه المجموعة من الطلبة الجزائريين في سوريا، كيف تواجه حياتها اليومية من أجل الاستمرار وإثبات الوجود وتحقيق الأهداف وهاجس الرغبة في عدم العودة، بخفّي حنين، خاصة في ظل وضع اجتماعي يهدد مستقبلها بالضياع والتلاشي.

" لم أعد أعرفك؟ لا تشيحي بوجهك نحو فراغات المدينة...

فهل أبدأ منك وإليك أعود؟

أم بالمدينة التي أنهكت عيون الأحياء والشهداء والطيبين؟

فأنت والمدينة في النهاية شيء واحد. كلاكما قابل للصياغة والتشكيل والتحول. يحب ويكره بنفس الدرجة. كلمة تشعلكما فرحا وأخرى ترميكما نحو هوة القيامات التي لا قرار لها. أنتما كهذه الخلائق البشرية غير القادرة على التحول بمجرد رغبتها، لكن قسوة الدنيا والمهالك المأسوية قادرة على أن تهزها في عمقها والفعل فيها سلبا وإيجابا" [1].

العيش (Le vivre)؛ الذاكرة/الألم:

لا يتعلق الأمر في هذا المستوى الدلالي بمعرفة سلوكات وأفعال الشخصيات في المآزق التي تواجهها، ولكن التعرف على طرق عيشها وإدراك المعاني والقيم التي تضفيها على حياتها[2]. يتمظهر الوجود الطلابي مشروخا بجروح الألم ممثلا في مأساة "عيد عشاب". والألم كتملّك هو نقيض الفقدان والخسارة، إنه يؤثر على ما تملكه الذات من قدرات روحية وطاقات معنوية، تشحذ فعل الذات وتدفعها للتضحية من أجل امتلاك ما أضاعته.

"اليوم وأنا في كامل قواي العقلية، صممت أن أخطو الخطوة الكبرى التي تترتب عنها كسورات كثيرة ولكنها منقذة للروح. أريد اليوم أن أحررك مني لتتمكني من رؤية الدنيا بوضوح أكثر. بدء من هذه اللحظة قررت أن أتوقف عن كتابة هذه المذكرات القلقة وأن أذهب إلى أبعد نقطة ممكنة في الكون. تعبت من اللاجدوى و لم يبق لي ما أقوله لحياة قلقة لم تعد تأبه بي كثيرا ولا تسمعني جيدا ولا تتذكرني إلا بمزيد من الأمراض والمآسي. شكرا لحبك، فقد كان فيه الكثير من نبلك. من أوراق عيد عشاب" [3]

هذا الارتباط الجدلي بين الألم والإرادة والاختيار، يتجاوز ثنائية "الحزن/الفرح" و"الظلم/الخطيئة" التي تشخص الألم في صورة وسيلة لنفي الحياة وتكريس الإحساس المرضي

1 - الرواية، ص: 63.

2 - voir: A. Kibédi Varga, discours du récit, p: 77.

3 - الرواية، ص: 13.

بالخسارة والخطيئة، إن الألم في رسائل "عيد عشاب" تملّك وامتلاك، ومحض فعل إرادي، لأنه يمنح الذات فرصة الإصغاء لصوت الجرح والمأساة، وتحرير إرادتها من واقع الخسارة بأي قوة متوفرة حتى ولو كانت ألما وهشاشة.

الكينونة (l'être) كإشكال وجودي:

لا يتعلق الأمر في هذا المستوى الدلالي بـ "كيف نتصرف" أو "كيف نعيش" و لكن بسؤال "لماذا نوجد؟"، إنها حيرة الوجود أمام رعب المعنى المنبعث من ابتلاء الأقدار. وإذا كانت الشخصيات تعيش وجودها من خلال صور الألم، أي من خلال بلاغة الكارثة، فإن الروائي (الأعرج واسيني) وهو يكشف هذه الصور الكارثية التي تؤثث سيرة الشخصيات، يثير من خلال مقولة الكينونة إشكالية المصير؛ مصير الشخصيات كأفراد ومصير الشخصيات كجماعة، لماذا تنتهي مصائر الشخصيات إلى الكارثة (الموت، الجنون، الاختفاء، العزلة). إن الإشكال الفردي والإشكال التاريخي يخضعان لعملية مضاعفة تخييلية "تسهّل تواجد أوضاعه خاصة ومتبادلة من خلال تفكيك البنية والوظيفة والتنظيم والدلالة والمعنى الذي ينتمي إلى الحقول المرجعية التي أزيلت منها العناصر المتجمعة في النص، ويحدث هذا الإقصاء حالة وسطية يشير فيها الانحلال الظاهري إلى حافزه الخفيّ"[1]، تنمو إذن دلالات الحكي عبر هذه المستويات الدلالية (الفعل، العيش، الكينونة)، ويمكن تلمس ذلك من خلال هذا المقطع الروائي:

" ما معنى أن نفكر إذا كان ذلك يفقدنا أعز من نحب؟ ما معنى أن نحاول العيش إذا كانت هذه الحالة تقودنا بخطى حثيثة نحو الموت المؤكد؟ ما معنى أن نفلسف الدنيا إذا كان كلما فتحنا بابا للأسئلة أغلقنا كل أبواب السعادة. ربما كنت على حق وأنت تقولين لي في ذلك اليوم الذي فقد زمنه وملامحه: أفكارك هذه ستقودك إلى الجحيم. أشهد اليوم أني صرت فيه." [2]

1 – فولفغانغ إيزر، التخييلي والخيالي، ترجمة: حميد لحميداني والجيلالي الكدية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط01، 1998م، ص: 1025.

2 – الرواية، ص: 63.

ويرتبط هذا المسار الدلالي العمودي بصيرورة تكون النص حيث تشترك محكيات المتن في كونها توسيعا لنواة سردية صغرى، تنمو بحسب انشطار وتشعب مستويات التخييل، كما يمنح نمو الدلالات عبر هذه المستويات الدلالية المعقدة لهذا المتن أبعادا متعددة في الفهم والتأويل والتفسير. ذلك أن هذه النصوص تتطور وفق تثنائية دلالية تنطلق من الخاص إلى العام ومن المحلي إلى الكوني؛ أي مما تشترك فيه مجموعة محددة إلى مقولة جنسية أعمّ.

البناء الانشطاري ونشوة خرق الحدود:

إنّ الذات في كل عبور تجد نفسها مجبرة على الاقتلاع من أصلها ومغادرة نفسها لتجاوز النقص الذي تعاني منه، ويشكل (المابين) نقطة الانطلاق في كل عبور أو سفر، وبسبب ذلك تصطدم الذات بحاجز الأصل في انتقالها من فضاء إلى آخر، لذلك يتأسس هذا الـ(ما بين) كعبور للأصل وانتهاك لحدوده، هذا على مستوى البنية، أما على مستوى الوظيفة فإن الـ(ما بين) يؤدي إلى خلق وضعيات وحالات جديدة: "للمقابر رائحة تشبه رائحة الموت: تشكيل من الأبخرة والنباتات الاستوائية المحروقة والصنوبر المجفف تحت شمس قاسية والزيوت النباتية المعطرة بالخزامى وماء الورد ونكتار البرتقال.

القفر والبرد والمدينة التي لم أعد أعرفها أو ربما توقفت عن أن أكون شيئها الذي تعتز به.

أسمع صوتك يأتيني صافيا كسماء ربيعية، يتدحرج قليلا، يخاتل من ينظر إليه ثم فجأة يدخل الأعماق بدون استئذان"[1]

إنه يعبّر عن وضعية ضيق وارتباك، ذلك لأن الذات تشغل موقعا منفصلا في طور البناء يوجد بين موقعين متباعدين وسابقين عليه في البناء وتكون هذه الوضعية محكومة بالبحث عن توازن اجتماعي وثقافي، بحيث يكون سارا إذا كان موقعا الانطلاق يؤسسان لحالة اتصال تسمح للذات بالعبور من فضاء إلى آخر دون صدمة، بالمقابل، يمكن أن يكون البحث عن التوازن مخزنا إذا موقعا الانطلاق يؤسسان بحالة انفصال، من شأنها أن تضع الذات في حالة خطر واختلال في وظائفها.

1 - الرواية، ص: 61.

لذلك فإن الشخصيات في هويتها (المألومة) تتحرر من ثقل التاريخ والهوية الجماعية، وتنعم بخفة الغريزة ونشوة الشهوة، تتحقق النشوة المضاعفة من لحظة تحرر الذات من الثقل (التاريخ،الذاكرة العائلة...) ومن امتلاك الخفة بوصفها مكانا حميميا للإحساس بالحماية والطمأنينة، حيث تتحرر الذات من كل إحساس بالتهديد في وجودها، وتتأتى النشوة المضاعفة من الاكتشاف الحر للحياة والانغماس البدائي في غمارها خارج مفاهيم الجبر والنظام والمؤسسة التي تنظم السلوك الجماعي وتقيد سلوك الفرد من الانطلاق في غمرة الحياة.

التشاكل المكاني:

تدور الأحداث في مكان محوري هو سوريا، وعلى الرغم من أن الحكي يحدد خرائطية هذا المكان في الجغرافيا من حيث موقعه وحدوده فإن السنن الرمزي والتخييلي يطغى على تشكيل المكان:" في هذه المدينة الغامضة بسحرها وبشيء فيها يستعصي على الفهم، صنعنا أولى خطوات هذا المصير. منحتنا دروبها الشعبية بسخاء لذة الاكتشاف والراحة. فقد كانت أولى المدن العربية التي تعارفنا فيها وتدحرجنا ذات ليلة في شوارعها التي تعيش مجبرة على آلام الولادة القيصرية والأحزان المكتومة. وكان عيد عشاب الذي سبقنا بعشر سنوات إلى هذا المكان هو الذي فتح لنا بوابات المدينة الموصدة والخمارات الصغيرة والأماكن التي تنام في الظل. يقول دائما إن الذي لا يعرف خمارات المدينة وزواياها المظلمة سيمر وكأنه لم يمر أبدا على المدينة.

شيء ما في المدن العربية يجعلها حزينة دوما حتى وهي في أقصى لحظات الفرح.

- ربما الخيبات المتكررة" [1]

(فسوريا) كمشروع لقومية عربية هي اللامكان؛ أي مكان يوجد في الذاكرة والوعي واللاشعور، تقوم التسمية بترسيخ المكان وإثباته، إنها الحضور في مقابل الغياب والذاكرة في مقابل النسيان، التسمية هنا تعني إنتاج الدلالة والمعنى ولذلك فهي تنقل المكان من مجال الوظيفة إلى مجال المعنى والرمز.حيث يتماهى ما هو مكاني بما هو إنساني:

1 - الرواية، ص: 85.

" لا أدري إذا كانت مدننا هي المنكسرة أم نحن. لقد صارت تشبهنا كثيرا، حزينة ووحيدة"[1].

التشاكل الزماني:

يؤثر الحكي على زمان مرجعي يمتد من ثمانينات القرن العشرين إلى بداية الألفية الثالثة، وهنا أيضا نلاحظ رغم هذا التحديد أن السنن الرمزي والتخييلي يطغى على بناء الزمان حيث ينتهي إلى تجريده في نهاية المطاف والتقليص من سطوته المرجعية بأن يربطه بزمن الأزمات العربية. فيعلن قائلا: " كنت ضمن شلة لم تكن تطالبك بالشيء الكثير. أن تتقاسمي معهم بعض الحنين والأشواق والانكسارات العربية. كانوا يسيسون كل شيء وكان زملاؤك من الجزائريين لا يعرفون شيئا في السياسة. كنت تظنين أن كل من ينتقد الوضع السياسي للبلاد هو عميل لقوى أجنبية قبل أن تكتشفي أن الدنيا أكثر تعقيدا من حالة التبسيط هذه. المشارقة فتحوا عينيك على التفاصيل الصغيرة التي لم تكوني ترينها" [2].

التشاكل الدلالي:

يشخص الحكي في هذا النص ما يمكن تسميته بعقدة التاريخ، إنه يحكي محنة الذات أو المصير سواء أكان فرديا أم جماعيا، محنة الذات العربية المتمثلة في عجزها عن وقف الكارثة أو على الأقل استيعابها وفهمها لأنها تفوق قدرتها على التحمل والإدراك لذلك تهيمن موضوعات الحيرة والجنون والعبث والظلام والدهشة على دلالية الحكي، مما يجعله يتحرك في فضاءات السير والخرافات الشعبية التي يجد فيها تفسيرا لحياتنا وما تركناه يذهب من بين أيدينا بغباء:

" يا السامعين ما تسمعوا إلا سمع الخير. كان بكري، في الزمن الأول حيث كل الأشياء كانت تتكلم قبل أن يصاب بعضها بالخرس. كانت هناك قبيلة يقال لها بنو هلال. كانت منازلهم في أيامها الأولى غزيرة المياه كثيرة الأعشاب والخيرات حين نزلت بها المجاعة. فغاضت آبارها ويبست أعشابها وذوت أشجارها و لم يعد للحبوب فيها أثر ولا خير. وظلت الحالة على هذا الحال

1 - الرواية ، ص: 64.

2 - المصدر نفسه ، ص: 160.

سنوات لم يبق لبني هلال صبر ولا جلد، فاجتمع مشايخ القبيلة وقصدوا مضارب الأمير حسن بن سرحان وتحدثوا إليه بما آلت إليه الأحوال وطلبوا منه مغادرة الأرض إلى مكان خصب تتوفر فيه المياه والخيرات، قبل أن يموت أفواج القبيلة من الفقر والحرمان. وما كان منه إلا أن أعطى الأمر بطي الخيام والتوجه نحو الغرب حيث الخصب والحياة..." [1] .

التشاكل الرؤيوي:

تشترك مقاطع الحكي في التعبير -تخييليا- عن رؤية فكرية وفلسفية تنتصر للخفة والهشاشة على حساب الثقل، حيث تلجأ الذات أمام ثقل المحنة إلى الهشاشة للتخفيف من وطأتها؛ تتخذ من العزلة ملاذا حيث تتحول العزلة إلى فضاء لإعادة قراءة وتأويل "ما جرى"، وتشكل هذه الحالة الهشة (العزلة) فضاء لمسرحة الذات، حيث تدخل في منولوج حواري مع أشباح لا تراها إلا هي، في حين لا تسمع بقية الشخصيات سوى كلام معتم، نتيجة لذلك تتحول الكتابة الروائية إلى فضاء للتخلص من ثقل العبث والانتظار،وهذا ما يتجلّى فعلا قي تفكير عيد عشاب فيخاطب سيلفيا في رسائله بكلام معتم تعلوه هالة من الغموض "رأيت سيدي الأعظم محي الدين بن عربي مرتديا لباسا خيوطه من الحرير الأبيض والفضة. في يده اليمنى عصى من قصب البانيو، يتكئ عليها كلما شعر بالتعب. طلب مني أن أتبعه نحو **طوق الياسمين** أو الباب كما يسميه البعض. كنت أعرف أنه يقودني نحو الموت ولكني لم أتردد لحظة واحدة. كانت رائحة الياسمين والنباتات الاستوائية قوية. فجأة قام من قدام أرجلنا سرب من الطيور الملونة والفراشات، عرفت أننا صرنا قريبين من المصبات المائية. مشينا قليلا وإذ بالماء ينهض أمامنا مثل الشلالات. سألت عن الدليل، قال لي سيدي الأعظم وهو يضع يده الزكية على فمي: شششتتت، لقد مات منذ أكثر من قرن. جئت لآخذك معي فأنا أعرف باب العبور نحو النور جيدا. سألته، وكيف ستفعل يا سيدي وأنت لا تملك عوامة ثم أن هذا النور يخيفني يا سيدي الأعظم. قال مرة أخرى وهو يضع أصابعه على فمي:شششتتت... النور نعمة"[2].

---

1 - الرواية ، ص: 161.

2 - المصدر نفسه ، صص: 11-12.

على صعيد ذلك توضح سيرورة الحكي أن المحنة (خاصة محنة عيد عشاب) ليست قدرية قهرية كما يشخصها السرد الذاتي، بل هي حدث مرتبط بالفعل الإنساني في تمظهراته وأبعاده المتعددة، الواعية واللاشعورية.

خـــاتـــمة

ربما تستطيع إطلالة عابرة على المشروع الذي يطمح إلى دراسة فضاءات الكتابـــة الروائيـــة الجزائرية بعد تسعينات من القرن العشرين وتحليلها أن تبرز بوضوح أن الكتابة السردية في الجزائر غدت أكثر فنية وتحررت من الكثير من الإيديولوجيات وتحولت إلى لعبة لغوية فنية دائريـــة عـــبر استدارة النص الروائي على نفسه واستعادته لذاكرته. ذلك أن الواقع الخارجي بأحداثه ومكوناتـــه المادية لم يعد سوى مسوّغ لكتابة روائية جديدة يسعى الروائي الجزائري من خلالهـــا إلى كســـر واجهته الخارجية وتحويله إلى فضاء داخلي لنص روائي مشروط بتقنيات فنية تؤسس لواقع خاص بالكتابة الروائية الجزائرية الجديدة، يحمل بدوره مشروعا جماليا واعدا، و يحتّم بالتالي اســـتراتيجية قراءة جديدة مغايرة لتلك التي كانت سائدة قبل هذا التاريخ.

ضمن هذه المغامرة الكبرى، تمثل كتابات الأعرج واسيني الروائية ذاكرة قد يتبادر إلى ذهـــن القارئ للوهلة الأولى أنها تحيل إلى السيرة الذاتية للكاتب وكفى، لكنّ قراءتها المتأنية تفصح بجـــلاء أنها ليست سيرة فرد وإنما سيرة جيل بأكمله يكاد ينقرض بفعل النسيان، وذلك ما يسمّى بالوعي الجماعي.

على هذا الأساس يجب التعامل معها من منطلق حداثي يواكبها ويقرؤها ضمن استراتيجية جديدة تنظر إلى هذه الذاكرة من الزوايا التالية:

1. الذاكرة عند واسيني الأعرج إطار أكثر مما هي مضمون تحولت مـــن كونهـــا عمليـــة استرجاع أو انعكاس إلى فضاء واسع متعدد الدلالات لتكون ملتقى الأزمنة الثلاثة، قابلة للتركيب وإعادة الصياغة، تطمح إلى احتواء الزمان والمكان، لا بهدف المحافظة عليهما ولكن بهدف هـــدم هندستهما الواقعية وبناء عالم خيالي بديل يحول النص من مجرد وعاء للـــذاكرة إلى نـــص منـــتج لذاكرة متجددة باستمرار.

2.بناء على هذه الرؤية الجديدة، رؤية واسيني الأعرج للذاكرة والزمان، والمكان، تتمـــاهى مـــع رؤية (مارسيـــل بروســـت) في عـــملـــه الشهيـــر "بحثا عن الـــزمن الضـــــائع" (à la recherche du temps perdu). وذلك من خلال تقديس شبه مبالغ فيه للأمكنة والأزمنة، والمخيـــال العام في نصوصه لا يحيل بالضرورة إلى التاريخ أو الواقع المعيش وإنما هو نوع من الكتابة الشـــعرية

يحوّل التاريخ إلى أسطورة والوعي إلى وهم والذاكرة إلى رموز مشفرة تحتم على المتلقي ألا يؤول الأشياء بذواتها بل بدلالاتها، حيث تماهت الكتابة السردية والشعرية، وصار الشعر حاضرا في السرد.

3.التعامل مع الذاكرة في الأعمال الروائية على أنها إيقاف للزمن باعتبارها تشكل محتوى وجوهر الديمومة أو أنها تحاول (لقبض على تلك اللحظات المؤلمة) على حد تعبير Nova Pierre وتكشف عن نوع من التماهي بين الحدود والشرائع الفنية التي يكرسها الفن الروائي، الشيء الذي يجعل الرواية الجزائرية المعاصرة تعد بالكثير وتسخر أدواتها الفنية لرسم ذاكرة وطن بأكمله يئن تحت وطأة النسيان.

4.تنهض هذه الاستراتيجية على تصور معرفي يعتبر السرديات أنموذجا للصياغة الذاتية وصياغة العالم ومن ثم تتحدد وظيفتها التشييدية في إنتاج سيناريوهات جديدة للفهم تمكن الذات من أن تصير أكثر معقولية وأكثر فهما لذاتها وسيرورتها ومشروعها.

5.يترتب على كل ما سبق أن الدلالة الروائية ذات طابع علائقي دينامي يتشكل ضمن مستويات مركبة متداخلة على اعتبار أن المتخيل الروائي (ملتقى علامات) متعددة ومختلفة في مرجعياتها وبنياتها يتفاعل فيها ما هو نصي محايث بما هو مرجعي تداولي مما يؤسس في نهاية المطاف لدينامية جدلية مفتوحة على كثير من التجاذبات.

6.على هذا الأساس تنهض الاستراتيجية الجديدة في قراءة الرواية الجزائرية المعاصرة بوظيفة إعادة بناء فهم الذات لذاتها ومشروعها من خلال عمليات التفكيك والطموح إلى بلورة مفاهيم جديدة قصد تفعيل مشروع الذات الجزائرية أو على الأقل تحيينه في الذاكرة والشعور والوعي العام.

على أن هذا المنجز يبقى في حدود مفهوم القراءة لا يتجاوزها إلى مفهوم النقد. لذلك لا تلغي هذه القراءة غيرها من القراءات وإن تماست معها، معترفة في النهاية بإمكانية تعدد القراءة وكذا الاختلاف.

قائمة المصادر والمراجع

- **المصادر والمراجع العربية:**

1. إبراهيم (عبد الله)، المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، بيروت، .1990

2. إبراهيم (نبيلة)، فن القص في النظرية والتطبيق، سلسلة الدراسات النقدية، مكتبة غريب.

3. ابن منظور (جمال الدين محمد بن مكرم الأنصاري)، لسان العرب، ج 1، الدار المصرية العامة للتأليف والترجمة، القاهرة، د.ط، د،ت.

4. أبو حسين (أحمد ، نظرية التلقي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط،1993م.

5. .أبو ديب (كمال)، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، .1987

6. الأعرج (واسيني) ، رواية طوق الياسمين، رسائل في الشوق والصبابة والحنين، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط01، .2004

7.البريكي (فاطمة) ، قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار الشروق،عمان، ط1، .2006

8.بن مالك (رشيد)، مصطلحات التحليل السيميائي، عربي فرنسي إنجليزي، دار الحكمة، الجزائر، .2000

9.بوزيد (بومدين) ، الفهم والنص [دراسة في المنهج التأويلي عند شليرماخر ودلتاي]، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط01، .2008

10.بوعزة (محمد) ، هيرمنيوطيقا المحكي (النسق والكاوس في الرواية العربية)، دار الانتشار العربي، بيروت، ط01، 2007م.

11. بومزير (الطاهر)، التواصل اللسانيو الشعرية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

12. الجرجاني (عبد القاهر) ، أسرار البلاغة، تحقيق: محمد الفاضلي، المكتبة العصرية، بيروت، ط03، 2001م.

13. دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1989م.

14.جماعة من كبار اللغويين العرب، المعجم العربي الأساسي، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، 1989.

15.حسين (سليمان)، مضمرات النص والخطاب، دراسة في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، د.ط، 1999م.
16. الحلاق (محمد راتب) ، النص والممانعة (مقاربات نقدية في الأدب والإبداع)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000م.
17. درّاج (فيصل) ، نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط01، 1999م.
18. سحلول (حسن مصطفى)، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001.
19.الشهري (عبد الهادي بن ظافر)، استراتيجيات الخطاب – مقاربة لغوية تداولية – دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، ط1، 2004.
20.صالح (بشرى)، نظرية التلقي أصول... وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط01، 2001.
21.عبد الواحد (محمود عباس) ، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي –دراسة مقارنة–، دار الفكر العربي، ط01، 1996.
22.العلاق (علي جعفر)، الشعر والتلقي، دراسات نقدية، دار الشروق، الأردن،ط1، 1997.
23.الغيث (نسيمة) ، البؤرة و دوائر الاتصال، دراسة في المفاهيم النقدية و تطبيقاتها، دار قباء للدراسة و النشر والتوزيع، القاهرة ، 2000.
24.العيد (يمنى) ، في معرفة النص، دار الآداب، بيروت، ط04، 1999.
25. الغذامي (عبد الله) ، الخطيئة والتكفير، دار سعاد الصباح، الكويت، ط3، 1993.
26.فضل (صلاح) ، أشكال التخيّل – من فتات الأدب والنّقد – الشّركة المصريّة العالميّة للنّشر، لوجمان، القاهرة، ط1، 1996.
27.القرطاجني (حازم) ، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط03، 1986م.
28.قطوس (بسام)، استراتيجيات القراءة – التأصيل والإجراء النقدي – دار الكندي للنشر والتوزيع، أربد، 1998.

29.كيليطو (عبد الفتاح) ، المقامات (السرد والأنساق الثقافية)، تر: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط01، 1993م.
30.لحميداني (حميد) ، القراءة وتوليد الدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط01، .2003
31.المبارك (محمد) ، استقبال النص عند العرب، المؤسسة الوطنية للدراسات والنشر،بيروت، ط1،1999.
32.مرتاض (عبد الملك) ، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، الكويت، مطابع الرسالة، د.ط، 1998م.
33. نظرية القراءة –تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية- دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، 2003م.
34.مونسي (حبيب) ، القراءة والحداثة، مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية، منشورات اتحاد الكتاب العرب،2000.
35. نظريات القراءة في النقد المعاصر، منشورات دار الأديب، وهران،.2007
36.الواد (حسين)، في مناهج الدراسة الأدبية، دار سراس للنشر، تونس، 1985.
37. يقطين (سعيد) ، انفتاح النص الروائي، النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط02، 2001.
38. يوسف (أحمد) ، القراءة النّسقيّة، سلطة البنية ووهم المحايثة، ج01، منشورات الاختلاف، ط01، 2003م.

- **المراجع المترجمة:**

1.إيزر (فولفغانغ) ، التخييلي والخيالي، ترجمة: حميد لحميداني والجيلالي الكدية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط01، 1998م.
2. فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، ترجمة: حميد لحميداني، الجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل،فاس.
3.إيكو (أمبرتو)، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية،المركز الثّقافيّ العربيّ،الدّار البيضاء،بيروت،ط1،2000 .

4. الأثر المفتوح، ترجمة: عبد الرحمن بو علي، دار الحوار، سوريا، ط2،2001

5.بارت (رولان) وآخرون، نظريّات القراءة من البنيويّة إلى جماليّة التلقي، ترجمة: د.عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار للنشروالتوزيع، سوريا، ط1،2003.

6.روبين سليمان (سوزان) ، كروسمان (إنجي) ، القارئ في النص، مقالات في الجمهور والتأويل، ترجمة: حسن ناظم، علي حاكم صالح، دار الكتاب الجديد المتحدة، ط01، 2007م.

7. غرييه (آلان روب) ، نحو رواية جديدة، ترجمة : مصطفى إبراهيم مصطفى، تقديم : لويس عوض، دار المعارف، مصر، د.ط، د.ت.

8.كريستيفا (جوليا) ، علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط01،.1991

9.هولب (روبرت) ، نظرية التلقي [مقدمة نقدية] ترجمة: د. عز الدين إسماعيل، كتاب النادي الأدبي الثقافي، جدّة، ط01، 1994.

- **الدوريات والمجلات:**

1.مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، العدد: 66، ربيع 2005.

2.مجلة نزوى، عمان، العدد: 43،2005 ، وموقعها على الإنترنت:
www.Nizwa.Com/browse.43.html

3.مجلة قراءات، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، العدد الأول، 2009.

4. مجلّة أفق الثقافية (مجلة إلكترونية) وموقعها على الأنترنت: www.ofouq.com .

- **المراجع الأجنبية:**

1. Dilthey .W., le monde de l'esprit in : origine et développement de l'hérmenentique, Paris, 1900.

2. Genette(Raymonde Debray) , métamorphores du récit, Edition du Seuil, Paris, 1988.

3. Guyon (Fançoise Van Rossum), critique du roman, op, Paris.

4. Ricoeur(Paul), Du texte à l'action, Essais d'herménentique, Coll Esprit, Tome III, Paris, 1986*

5. Schaeffer (Jean Maris), qu'est-ce qu'un genre littéraire, op, cit, Paris.

6. Tadié (Jean Ives), le Roman du XXeme siècle, op, cit, Paris.

7. Varga (Kébédi), discours du récit, Image, op, cit, Paris.

فهرس الموضوعات

إهداء

مقدمة ..... أ

مدخل: استراتيجية القراءة ورؤى التحوّل في الكتابة الروائية الجزائرية المعاصرة.

1.استراتيجية القراءة: المصطلح والمفهوم 02

2.الرواية الجزائرية المعاصرة ورؤى التحول..... 06

3.الرواية وجدلية الكتابة والقراءة 09

الفصل الأول: تحوّلات مفهوم القراءة (من سلطة النص إلى سلطة المتلقي)

1. القراءة في المنجز النقدي الحداثي 15

أ. مفهوم القراءة بين المناهج السياقية والنسقية 15

ب. القراءة في ظل منهج التلقي 21

تقديم نظري..... 21

جمالية التلقي بين التنظير والإجراء 25

رواد النظرية وأهم طروحاتهم الفكرية..... 26

.هانز روبرت ياوس ومفاهيمه القرائية 26

-مفهوم الجمال والتلقي الأدبي..... 28

-أفق الانتظار 29

- المسافة الجمالية..... 32

.أسس النظرية عند فولفجاج إيزر..... 34

-فعل القراءة وإنتاج المعنى..... 35

-القارئ الضمني 37

-الفجوات والفراغات 39

2. جذور القراءة في التراث النقدي العربي 41

أ. عبد القاهر الجرجاني ومعنى المعنى 41

ب. حازم القرطاجني وفكرة التخييل 43

الفصل الثاني:استراتيجية القراءة والتأويل في الرواية المعاصرة

1. إشكاليات القراءة (بين التفسير والفهم والتأويل) 48
أ. النص واللغة 50
ب. النص والتأويل (من منظور النقد الحداثي)..... 52
ج. التفسير والفهم..... 54
2. قراءة النّصّ الروائي و فضاء الإمكان التّأويليّ 58
أ. الدّلالة و التّأويل 58
ب. القارئ العربي من التواصل إلى التفاعل..... 62

الفصل الثالث: استراتيجية القراءة في رواية طوق الياسمين

تقديم: (في البدء كانت الأسئلة)..... 67
1. قراءة في الخطاب المقدماتي لرواية طوق الياسمين 74
أ. قراءة في عتبة العنوان 74
ب. قراءة في عتبة الإهداء 77
2. دلالات المحكي في رواية طوق الياسمين 83
أ. أنساق الحكي في رواية (طوق الياسمين)..... 83
النسق الواقعي..... 83
النسق التاريخي..... 87
النسق الميتافيزيقي..... 88
ب. تشاكلات أنساق الحكي في رواية طوق الياسمين..... 91
الفعل (Le faire) كإشكال يومي 92
العيش (Le vivre) الذاكرة/ الألم..... 93
الكينونة (l'être) كإشكال وجودي 93

البناء الانشطاري ونشوة خرق الحدود 94
التشاكل المكاني 95
التشاكل الزماني 96
التشاكل الدلالي 97
التشاكل الرؤيوي 97
خاتمة 101
قائمة المصادر والمراجع 104
فهرس الموضوعات 110