الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة

وزارة التّعليم العالي والبحث العلميّ

جامعة الجزائر - 2- أبو القاسم سعد الله

كلّيّة اللغة العربية وآدابها واللّغات الشّرقيّة

قسم اللّغة العربيّة وآدابها

قــراءة فــي روايتـــي

"القلاع المتآكلة" لمحمد ساري "وقبل الحب بقليل" لأمين الزاوي

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه الطّور الثّالث

تخصّص قضايا الأدب والدّراسات النّقديّة والمقارنة

إعداد الطّالبة:

- هاجر نصري

السّنة الجامعيّة 2019/2018

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجزائر(02)

كلية الآداب واللغات الشرقية

قسم اللغة العربية وآدابها

قراءة في روايتي "القلاع المتآكلة" لمحمد ساري و"قبل الحب بقليل" لأمين الزاوي

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه (ل م د)

تخصص: قضايا الأدب والدراسات النقدية والمقارنة

إعداد الطالبة:

هاجر نصري

إشراف الأستاذ الدكتور:

مصطفى فاسي

السنة الجامعية:2018-2019م/1439-1440ه.

الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة

وزارة التّعليم العالي والبحث العلميّ

جامعة الجزائر - 2- أبو القاسم سعد الله

كلّيّة اللغة العربية وآدابها واللّغات الشّرقيّة

قسم اللّغة العربيّة وآدابها

قــراءة فــي روايتـــي

"القلاع المتآكلة" لمحمد ساري "وقبل الحب بقليل" لأمين الزاوي

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه الطّور الثّالث

تخصّص قضايا الأدب والدّراسات النّقديّة والمقارنة

إعداد الطّالبة:

- هاجر نصري

إشراف الأستاذ الدكتور:

- مصطفى فاسي

السّنة الجامعيّة 2019/2018

الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة

وزارة التّعليم العالي والبحث العلميّ

جامعة الجزائر - 2- أبو القاسم سعد الله

كلّيّة اللغة العربية وآدابها واللّغات الشّرقيّة

قسم اللّغة العربيّة وآدابها

قــراءة فــي روايتـــي

"القلاع المتآكلة" لمحمد ساري "وقبل الحب بقليل" لأمين الزاوي

أطروحة مقدّمة لنيل شهادة دكتوراه الطّور الثّالث

تخصّص قضايا الأدب والدّراسات النّقديّة والمقارنة

إعداد الطّالبة:

- هاجر نصري

إشراف الأستاذ الدكتور:

- مصطفى فاسي

لجنة المناقشة

-الدكتور محمد شنوفي- جامعة الجزائر- رئيسا.

-الدكتور مصطفى فاسي- جامعة الجزائر- مشرفا ومقررا.

-الدكتورة مهدية ساهل- جامعة الجزائر- مناقشا.

- الدكتورة حبيبة العلوي- جامعة الجزائر- مناقشا.

- الدكتورة نورة نعيو- جامعة تيزيوزو- مناقشا.

-الدكتور ابراهيم بوخالفة- جامعة تيبازة- مناقشا.

السّنة الجامعيّة 2019/2018

مقدمة

تُعد الممارسة النقدية بمناهجها التطبيقية الوجهة الأساس التي يتم من خلالها تقييم الأعمال الأدبية والإبداعية، إذ استطاعت المناهج النقدية –كغيرها من الدراسات– أن تواكب الحداثة بمتغيراتها؛أثناء تسليطها الضوء على عناصر العملية الإبداعية، بداية من المناهج السياقية (التاريخية، النفسية، الاجتماعية) التي ركزت على أول عنصر فيها–أي ظروف نشأة النص والسياقات الخارجية المحيطة به– ثم أحدثت الثورة العلمية التي أثارتها اللسانيات حول الاهتمام من المبدع إلى النص، فكانت المناهج النسقية (الأسلوبية، السيميائية، البنيوية) التي ركزت في تحليلاتها على النص الإبداعي لاغية بذلك كل ما يحيط بالنص أو يؤثر فيه، ووصولا إلى المناهج الحديثة الماوراء نصية،التي تنطلق من ثالث عنصر في العملية الإبداعية وهو المتلقي الذي تراه عنصرا فعالا مشاركا في نجاح أي عمل إبداعي أو أدبي.

نظرية التلقي المجسَّدة في مدرسة كونستانس الألمانية والتي تشمل أطروحات كل من:"هانس روبرت ياوس"**(Hans Robert Yauss)**، و"فولغانغ آيزر" **(Wolfgang Izer)** هي واحدة من أحدث المناهج النقدية المعاصرة التي أولت القارئ الأهمية فأعطته جزءًا كبيرا من حرية التحكم، وسمحت له بالمشاركة في إعادة تشكيل النص انطلاقا من تأويلاته المتعددة والمختلفة.

استطاعت الرواية الجزائرية –وفي فترة قصيرة –أن تثبت وجودها أمام مثيلاتها في الساحة الأدبية، من خلال جملة من المنجزات التي قدمتها، خاصة كونها استطاعت مواكبة كل ما طرأ على المجتمع الجزائري من أحداث على كافة الأصعدة، سواء كانت السياسية أم الاقتصادية أو الاجتماعية، أو الثقافية. وهذا ما جعلها تواكب الحداثة وتكون متونا تخضع للدراسات النقدية بمناهجها المتعددة. إذ لا يتردد المتتبع لمسار الرواية الجزائرية في الإقرار بأنه هناك بعض التجارب الروائية الجزائرية التي تميزت بتقديمها نصوصا كسرت رتابة الكتابة الكلاسيكية، وعملت من خلالها على الانفتاح على آفاق جديدة في الكتابة، بغية تخطي حدود "جزائرية النص"، في بعديْه الجغرافي والفني.

ولقد استحضرنا في عملنا هذا تجربتين روائيتين معاصرتين هما: (قبل الحب بقليل لأمين الزاوي) و(القلاع المتآكلة لمحمد ساري)، حيثُ يمكننا القول بأنهما من أبرز التجارب الجديدة التي جسّدت التحولات التي شهدتها الساحة الإبداعية الروائية في الجزائر.

ولمّا كانت التجربة الروائية الجزائرية المعاصرة مادة خصبة للدراسات النقدية المواكبة لتطورها والباحثة في متونها؛ وكانت نظرية التلقي التي أعطت للقارئ مساحة من الحرية أثناء تعامله مع النص وإدراجه في تشكيل النص من خلال تأويلاته. من هنا جاء موضوع بحثنا الموسوم :"**قراءة في روايتي القلاع المتآكلة لمحمد ساري وقبل الحب بقليل لأمين الزاوي**". إذ اعتمدنا إجراءات ياوس وآيزر أثناء القراءة النقدية.

عنوان الأطروحة تطلّب منا تقسيمها إلى محورين أساسيين متلازمين، الأول منهما تناول الجانب النظري من العمل: وفيه تمّ تتبع مسار التجريب الروائي الجزائري، وأيضا تتبع مسار تطور النظريات النقدية المعاصرة إلى حين تشكيل نظرية القراءة والتلقي الألمانية المولودة في كنف مدرسة كونستانس **L'école de Constance**، (أي الخلفية الفلسفية لهذه النظرية)، ومن ثمة وفودها وتجسيدها في النقد العربي الحديث، وأيضا جمع آليات التلقي والقراءة عند "ياوس" و"آيزر".

في حين اشتغل المحور الثاني على قراءة نقدية لتجربتين روائيتين هما (القلاع المتآكلة لمحمد ساري) و(قبل الحب بقليل لأمين الزاوي). اعتمادا على إجراءات وآليات نظرية القراءة والتلقي الألمانية.

وانطلقنا في بحثنا هذا من مجموعة من الدراسات التي سبقتنا بالاشتغال على الموضوع ويمكن أن نجعلها صنفين: الأول منهما دراسات خاصة بنظرية القراءة والتلقي" ظهورها وأسسها وأيضا وفودها إلى النقد العربي الحديث، أما الصنف الثاني فتضمن الدراسات التي طبقت النظرية كإجراء ومنهج على المتون الإبداعية سواء الشعرية أم الروائية.

أما الدراسات التي اشتغلت على نظرية القراءة والتلقي وتطبيقاتها في النقد العربي فنجد منها: ما قدّمه الباحثون: (بشرى صالح) في عملها "**نظرية التلقي... أصول**

وتطبيقات" الذي تناولت فيه ظهور نظرية التلقي في النقد الغربي ووفودها إلى النقد العربي مع قيامها ببعض البحوث حول أصول النظرية في النقد العربي القديم. و(محمد بوطرفاية) في أطروحته للدكتوراه الموسومة:"**الشعر الجزائري الحديث في ضوء جمالية التلقي**" الذي قام بدراسة تاريخية لمسار الشعر الجزائري وصولا إلى انفتاح متلقيه على آفاق قرائية متجددة كما قدّم دراسات عروضية لبعض النماذج من خلال جماليات الإيقاع ووقوعه لدى المتلقي استنادا إلى ما تقدمت به نظرية التلقي لياوس.

ونجد أيضا الباحثة (مرزاقة عمراني) في أطروحتها الموسومة: "**تلقي النص الشعري في النقد العربي القديم في القرن الخامس**"؛ وقد تناولت فيها موضوع تلقي النصوص الشعرية في النقد العربي القديم خلال فترة زمنية محددة في ضوء ما جاءت به نظرية التلقي وكيف تلقى قراء تلك المرحلة النصوص الشعرية.

كما اشتغل الباحث (أسامة عميرات) في رسالته المقدّمة للماجستير "**نظرية التلقي النقدية وإجراءاتها التطبيقية في النقد العربي المعاصر**"، على مظاهر تلاقي النقدين (العربي والغربي) من خلال تطبيق نظرية التلقي على الخطاب النقدي العربي المعاصر.

في حين نجد من بين دراسات الصنف الثاني، أي الدراسات التي عملت على إسقاط النظرية على النماذج الروائية –وهي الأقرب إلى مجال بحثنا–، دراسة الباحثة (عمارة كحيلي) في رسالتها للماجستير الموسومة "**كتابة (مالك حداد) من منظور جمالية التلقي**" التي ركزت على تطبيق هذه النظرية على متون "مالك حداد" الروائية من خلال إضاءة الجوانب الفنية من كتاباته، والاشتغال على الأسئلة النائمة فيها، وفق ما قدمته نظرية القراءة والتلقي الألمانية من إجراءات.

كما نجد أطروحة دكتوراه للباحثة (أحلام العلمي) الموسومة "**تجربة (عمارة لخوص) الروائية من منظور جماليات القراءة والتلقي**"، إذ درست نظرية التلقي الألمانية وأسقطت إجراءاتها على تجارب روائية لعمارة لخوص.

انطلقنا في عملنا هذا من جملة من الدوافع ساهمت بشكل واضح في تكريس كل الجهود بغية الوصول إلى النتائج المطلوبة؛ وهي مقسمة إلى فرعين: **دوافع ذاتية وأخرى**

موضوعية: الدوافع الذاتية تولدت عن رغبة في الإجابة عن تساؤلات تسكن دواخلنا حول آليات التلقي ومحاولة إدراج الأدب الجزائري ضمن الدراسات الأكاديمية التي كرّست جل اهتمامها للأدب المشرقي، ورغم أنها اهتمت به لكن بدراسات تاريخية وبالتالي غيّبت الجانب الجمالي منه، من هنا عملنا على جمالية التلقي باشتغالنا على تجربتين معاصرتين، وفق إجراء وطرح نقدي حداثي.

أما الدوافع الموضوعية فتمثلت في محاولة دراسة ومقاربة النصوص الجديدة بإجراء نقدي يتجاوز الطروحات النظرية إلى الممارسة التطبيقية، التي تعمل على سبر أغوار النص واستنطاق عناصره وإدراج القارئ في تكوين المعنى وإنتاجه من جديد، وبالتالي تجاوز الدراسات السردية والنسقية، لأن الدراسة المعتمدة تدفع القارئ إلى التغلغل في أفكار النص وطروحاته، والبحث عن جمالياته.

من هذه الدوافع كان موضوع بحثنا موسوما «**قراءة في روايتي "القلاع المتآكلة" لمحمد ساري و"قبل الحب بقليل" لأمين الزاوي**»، وحين بدأنا في قراءة المتون الروائية والاطلاع على أهم طروحات نظرية القراءة والتلقي واجهتنا مجموعة من الأسئلة يمكن إجمالها في النقاط التالية:

1- كيف كان مسار التجربة الروائية الجزائرية؟ وهل عرفت تطورا ملحوظا جعلها تواكب مثيلاتها في الوطن العربي؟

2- كيف تبلورت نظرية القراءة والتلقي في النقد الغربي وماهي أهم آلياتها؟

3- كيف وفدت النظرية إلى النقد العربي الحديث، وكيف تم تجسيدها وتطبيقها على المتون الروائية؟

4- هل فرض الكاتبان (محمد ساري) و(أمين الزاوي) سلطتهما على العملين، أم أنهما تركا المجال مفتوحا أمام القارئ؟

5- هل استجابت رواية القلاع المتآكلة لإجراءات "ياوس" في نظرية القراءة والتلقي، وكيف استفدنا أثناء القراءة النقدية من تلك الإجراءات؟

6- هل استجابت رواية (قبل الحب بقليل) لجميع إجراءات "آيزر" المقدّمة لنظرية التلقي وكيف تمّ ذلك؟

للإجابة عن هذه الأسئلة جاءت الأطروحة مقسّمة إلى مقدمة ومدخل وثلاثة فصول وخاتمة على النحو الآتي:

تناولنا في المدخل الموسوم "**الرواية الجزائرية المعاصرة** عنصرين: الأول كان معنونا بـ "مسار الرواية الجزائرية المعاصرة" وفيه تطرقنا إلى تطور الرواية من السبعينيات وحتى التسعينيات، ثم رواية الألفية الجديدة، وفي العنصر الثاني: كان الحديث مظاهر التجريب ومرجعياته في الرواية الجزائرية الجديدة (نماذج منتخبة)،

وقمنا بتقسيم الفصل الأول الموسوم "**نظرية التلقي مفاهيم نظرية وإجرائية**" إلى عناصر، الأول بعنوان "نظرية التلقي الألمانية" وفيها كان الحديث عن نشأة النظرية مع رائديها آيزر وياوس، والتطرق إلى المرتكزات والخلفيات المعرفية والنقدية لنشوئها مع تقديم طروحات كل من "آيزر"و"ياوس"، ومن ثمّ انتقال ووفود نظرية التلقي الألمانية إلى النقد العربي الحديث وكيف تم تطبيقها على المتون الروائية."وفي العنصر الثاني المعنون منهج التلقي عند آيزر" تم الحديث عن إجراءات المنهج عند "آيزر"؛ أي السجل النصي والاستراتيجيات النصية ومواقع اللاتحديد، أما العنصر الثالث الموسوم: "منهج التلقي عند ياوس" فتطرقنا فيه إلى أهم الآليات التي جادت بها نظرية "ياوس" في التلقي.

أما الفصل الثاني الموسوم "**قراءة في رواية قبل الحب بقليل لأمين الزاوي اعتمادا على إجراءات التلقي عند آيزر**"، ففيه كانت قراءة نقدية –للباحثة– للمتن الروائي، اعتمادا على إجراءات آيزر، ويندرج تحته ثلاثة عناصر: الأول معنوّن بـ "السجل النصي "وفيه تحدثنا عن السجل النصي بين التشويه والانتقاء لكل من (الزوجة، الأم، العاشقة /الحبيبة، والابنة)، بينما تمّ في العنصر الثاني الموسوم "الاستراتيجيات النصية"دراسة كل من القاعدة الأمامية والخلفية، وكذا بنية الأفق والموضوع، وكان الثالث بعنوان "البياض"، وفيه تحدثنا عن البياض وتجسّده في المتن الروائي، وهذا بالاشتغال على نقاط التفاعل بين

القارئ والرواية، وكذا استظهار نتيجة هذا التفاعل بينها وجميع الشخصيات التي اختلف حضور الآليات النقدية لديها من شخصية إلى أخرى.

وفي الفصل الثالث الموسوم "**قراءة في رواية القلاع المتآكلة لمحمد ساري من منظور التلقي عند ياوس**"، قدّمنا قراءة نقدية للعمل. بتطبيق الإجراءات النقدية التي جاء بها "ياوس" على رواية القلاع المتآكلة، أي (أفق الانتظار، المسافة الجمالية، تغيّر الآفاق واندماجها، المنعطف التاريخي، والمتعة الجمالية).

وصولا إلى الخاتمة التي تم فيها استعراض أهم النتائج التي توصلنا إليها بعد رحلة البحث.

وقد اعتمدنا في انجازنا لهذه الأطروحة على منهج (القراءة والتلقي) الذي حدّدته طروحات كل من (فولفغانغ آيزر) و(هانس روبرت ياوس).

ومن أجل إتمام هذا البحث استندنا إلى مكتبة متنوعة ساعدتنا في الإجابة عن الأسئلة السالفة الذكر، بدءًا بروايتي: "القلاع المتآكلة" لمحمد ساري، و"قبل الحب بقليل" لأمين الزاوي، بوصفهما متن الدراسة، إضافة إلى مجموعة من المراجع توزعت بين الكتب العربية مثل:"الأصول المعرفية لنظرية التلقي" لناظم عودة خضر، "من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة – دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة" لعبد الكريم شرفي"الرواية من منظور نظرية التلقي مع نموذج تحليلي حول رواية أولاد حارتنا لنجيب محفوظ" لسعيد عمري. ومجموعة كتب مترجمة مثل:"نظرية الاستقبال" لروبرت هولب تر.رعد عبد الجليل، فعل القراءة–نظرية جمالية التجاوب في الأدب–لفولفغانغ آيزر تر.حميد لحمداني والجيلالي الكدية، جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي لهانس روبرت ياوس، تر. رشيد بنجدو. بالإضافة إلى بعض المعاجم والمجلات والرسائل الجامعية أوردناها جميعا مرتبة في قائمة المصادر والمراجع.

لا يخلو أي بحث من صعوبات تعيق مسار الباحث؛ ولعل من بين ما واجهنا قلة الدراسات التطبيقية التي تحدد إجراءات نظرية القراءة والتلقي؛ وكذا قلة الدراسات التي اشتغلت على الروائيتين المختارتين للدراسة، وأيضا ضغط هاجس الوقت. لكن تمكنا من

إتمام هذا البحث بفضل الله وعونه، ومساندة الأستاذ المشرف الدكتور "**مصطفى فاسي**" الذي يعود له الفضل في تتبع هذا العمل مرشدا وناصحا ومصححا إلى أن وصل إلى ما هو عليه الآن، ومهما بلغ الشكر ذروته إلا أننا لا نستطيع أن نوفيه حقّه على الجهد الذي قدّمه للتصويب والإرشاد وحسن المعاملة والتوجيه.

ولا تفوتنا الفرصة لأن نتقدم بأسمى آيات الشكر والعرفان إلى اللجنة المناقشة التي تحملت عناء ومشقة قراءة البحث وتتبع هفواته، وعلى ما سيقدمونه من توجيه ونقد؛ سيساهم في تصحيح مواضع الخلل.

كما نقدّم شكرنا إلى قسم اللغة العربية وآدابها وكلية الآداب واللغات بجامعة الجزائر **02** على احتضاننا ورعايتنا منذ النجاح في مسابقة الدكتوراه وخلال التكوين، فلهم منا جميعا جزيل الشكر والامتنان.

في الأخير، هذه الرسالة لا تزعم بتاتا أنها بلغت كمال ما كانت تصبو إليه، لكننا نتمنى أن ترفع الغطاء عن موضوع جدير بالدراسة وهو تطبيق إجراءات القراءة والتلقي على المتون الروائية أثناء القراءات النقدية.

الجزائر في: ماي 2018

مدخل إلى

الرواية الجزائرية المعاصرة

أولا – مسار الرواية الجزائرية المعاصرة.

ثانيا – مظاهر التجريب ومرجعياته في الرواية الجزائرية (نماذج مختارة).

استجابت الفنون الأدبية العربية المعاصرة لتغيّرات البنى السياسية، والاجتماعية والاقتصادية والثقافية، لأن حركتها مقرونة بحركة المجتمع، كما استجابت لجديد الحركة الأدبية العالمية. وقد عرفت محاولات التجديد والخروج عن النموذج الثابت وتجاوز الأشكال التقليدية بالتجريب الذي ارتبط بالبحث عن سبل للانفتاح وأحيانا الانسلاخ عن كل موروث وإحداث خلخلة في الذوق. ومن الفنون الأدبية التي عرفت حركة تجديد واسعة "الرواية".[1]

بعد التحولات التاريخية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية، ولاسيما الثقافية التي شهدتها الجزائر، راحت الساحة الأدبية تعبّر عمّا كان سائدا من أوضاع في المجتمع، إذ وبعد الاستقلال «**عرف الأدب الجزائري انتعاشا بحيثُ حظيت الرواية باهتمام العديد من الكتاب الروائيين ولمعت أقلام جزائرية في هذا المجال وهي غنية عن التعريف، أمثال عبد الحميد بن هدوقة، الطاهر وطار، عبد المالك مرتاض، محمد عرعار، مزراق بقطاش، رضا حوحو... وغيرهم**».[2]

وقد أنجزت التجربة الجزائرية مجموعة من النصوص الروائية التي اشتغلت على إعادة تشكيل النص السردي التراثي، وذلك باستيعاب الشعر، والآيات القرآنية، والأحاديث النبوية، والنصوص الصوفية، والأمثال والتراث الشعبي، ودمجها مع النص الروائي التجريبي الذي عبّر عن انفتاحه على مختلف النصوص والأشكال، من خلال هدم الأشكال التقليدية وتجاوز المألوف. إذ دمجت بعض التجارب الروائية بين التاريخ وبين الواقع والعجائبي، بغية استثمار الواقع بتغيراته. «**ولقد انصبت انشغالات هؤلاء حول المجتمع الجزائري ومكانة المرأة الجزائرية في المجتمع، حول مصير المجاهد الجزائري، حول أبناء الشهداء، وأرامل الشهداء، حول الثورة الجزائرية بصفة عامة، وأغلب الكتابات**

---

[1] محمد الباردي: الرواية العربية والحداثة، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ط2، 2002، ص 51-52.

[2] جعفر بايوش: الأدب الجزائري الجديد، التجربة والمآل، مركز البحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية والثقافية، مطبعة AGP وهران، 2007، ص 115.

اشتركت في المواضيع نفسها، لكنها اختلفت في طريقة وكيفية معالجة هذه المواضيع».[1]

ولا يتردد الباحث المتتبع لمسار الرواية الجزائرية في الإقرار بأنه وبالرغم من أن الرواية الجزائرية قد ظهرت متأخرة، إلا أنها حققت تقدّما نوعيا،إذ نجد من السبعينيات إلى اليوم عددا لابأس به من النصوص الروائية تستحق الاهتمام والعناية، خاصة وأنها عرفت تحولات هامة من الثمانينيات إلى بداية الألفية الثالثة.

ولقد اشتغلت التجارب الروائية على التحرر من قيود الرواية الكلاسيكية، والنزوع إلى الاستقلال عن الخطاب الإيديولوجي المهمين، وإسماع أصوات الذات المبدعة، والانفتاح على الثقافات الأخرى والتفاعل معها، لاغية بذلك كل ما تميّزت به الرواية الجزائرية التقليدية.

شهدت مرحلة التسعينيات وبداية الألفية الثالثة بروز جيل نشأ وسط العنف المأساوي ولقد حققت أصواته الفاعلية والانتشار لدى فئة كبيرة من القراء، من بينهم:واسيني الأعرج، بشير مفتي، عز الدين جلاوجي، فضيلة الفاروق، أمين الزاوي، إبراهيم سعدي، سمير قسيمي، أحلام مستغانمي...، حيث عملت تجاربهم الروائية على مقاطعة النموذج التقليدي للكتابة الروائية، وفتحت النص الروائي على آفاق تجنّح نحو العالمية، وأيضا العمل على تعرية الواقع الجزائري وكشف المخبوء والتطرّق إلى المسكوت عنه.

لقد عملت الرواية الجزائرية على غرار نظيرتها العربية، على خوض غمار التجريب والانفتاح على الأجناس التعبيرية والنصوص والمرجعيات الممكنة أملا في تحقيق الحداثة السردية في ظل مرجعية تاريخية دقيقة من تاريخ الجزائر الحديث، إذ تميّزت بتأزم تحولاتها، وعمق تناقضها، لأن الشكل التقليدي للرواية لم يعد يناسب

[1] المرجع السابق، الصفحة نفسها.

تطورات المجتمع وتغيّرات الواقع، فبات من الضروري البحث عن أشكال ومضامين جديدة تتماشى ومعطيات الراهن، وتتجاوز السائد بفعل المغامرة.[1]

وما ميّز التجارب الروائية الجزائرية هو خرق المألوف وتخطي حدود الالتزام الذي يفرضه المجتمع، وتجاوز الأعراف والطابوهات، أي قدرتها على خرق أفق القارئ. وكل هذا كان بسبب المكتسبات الثقافية والفكرية التي كانت نتيجة التعدد اللغوي للروائيين الجزائريين:«**إذ لا يخفى على أحدِ أن ازدواجية لغة روائيينا، مكنتهم من الكتابة بلسانيين مختلفين وتلك خصيصة لا نجدها إلا في الأدب الجزائري، وهي أيضا متكأ نتكئ عليه في الجزم بأن الروائيين الجزائريين كانت لهم فرصة الاطلاع على الكثير من الآثار الأدبية الغربية، ومن ثمّ التأثر بمذاهب أصحابها في الكتابة ولاسيما أولئك الذين تميّزوا في كتاباتهم بالخرق وتجاوز المألوف والسائد؛ حيثُ لاذوا إلى عوالم فوق طبيعية وانزاحوا عن عوالم الموضوعات والأعراف والقوانين الطبيعية والعقلية ليتمتعوا بحرية تمكنهم من تحقيق رؤاهم وأحلامهم المجهضة على أرض الواقع**».[2]

من هنا يتضح أن التجارب الروائية الجزائرية الجديدة ، قد تنوعت بفضل التنوع في المرجعيات المتكئة على مكتسبات الذات المبدعة الثقافية، الايدولوجيا، والتاريخ والتراث، والذي تناولته لكن بنظرة وتساؤلات جديدة .

[1] ينظر: هناء عبد الفتاح: أصول التجريب في المسرح المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، سوريا، ص39.

[2] الخامسة علاوي: العجائبية في الرواية الجزائرية، دار التنوير، الجزائر، 2013، ص163.

أولا- مسار تطور الرواية الجزائرية المعاصرة:

شهدت الرواية الجزائرية مسارا حافلا بالتجارب الروائية، التي كانت لها مكانتها ضمن المشهد الروائي العربي، وفيما يلي سيتم التطرق إلى تطورها ومميزات كل مرحلة من المراحل التي مرت بها، من السبعينيات وحتى بداية الألفية الثالثة:

1- مرحلة السبعينيات:

اكتمل نمو الرواية الجزائرية من الناحية الفنية في فترة السبعينيات، مع عمل (ريح الجنوب-1971) لعبد الحميد بن هدوقة (1925-1996)، وهي رواية اشتغلت على محاكاة الواقع وتوظيف الرمز الذي حمل عدة أبعاد (تاريخية، فكرية وإنسانية)، إذ عرض الروائي واقع المجتمع الجزائري بعد الاستقلال...، وكشف في روايته: «**عن الوضع البائس للمرأة الجزائرية في علاقتها بالآخر/ الرجل، والمجتمع، عبر عدد من النماذج النسائية: نفيسة وخيرة والعجوز رحمة، وكذلك لإبراز العلاقة الصدامية بين الأجيال، فيما يتصل بالحديث عن الآخرة: الموت وما وراء الموت، من خلال استثمار الكاتب عناصر المخيال الإسلامي (النار، الجنة، النشر، البرزخ، القبر)، وكذلك تناول مسألة الثورة الزراعية، وما أثارته من جدل بين الشباب المتطوعين والإقطاعيين**».[1] حيثُ استطاعت الرواية أن تصف الوضع المتأزم الذي عايشته الجزائر في كل الأصعدة بعد الاستقلال.

وفي عمل "**ريح الجنوب**" كان: «**ميل الكاتب إلى الأسلوب الواقعي جعل هذا الاهتمام في الرواية يبدو كأنه أمر ثانوي بالنسبة إلى هذه الغاية الأساسية الأخرى، وهي غاية وصف القرية وتقاليدهاـ ونفسية أهاليها, ولاسيما النفسية المحافظة**».[2]

[1] بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثته السردية في الرواية العربية الجزائرية، دار المغاربية للطباعة والنشر، تونس، ص82.

[2] محمد مصايف: الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، الدار العربية للكتاب، مصر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، 1983، ص10.

وما ميّز هذه المرحلة، خضوع الكتاب للظروف السائدة، حيث «**ظلت العملية الإبداعية بشكل عام تسير وفق منطق الأحداث والوقائع، فقد حاول الكاتب، أن يكون وفيا للأحداث التي عايشتها الجزائر وقتها إلى حد بعيد**».[1]

ولقد اشتركت كتابات هذه المرحلة في كونها مفرزات مجتمع مازال يعيش أجواء الثورة، وفي الوقت نفسه بدأ في الانفتاح على أفكار الحرية والعدالة الاجتماعية، وبهذا كانت المضامين الروائية: «**تتصل بالأرض وبالمرأة، وبنضال الأفراد من أجل الحياة والمستقبل، كما تعالج الدوافع الشخصية والتصرفات التي تحرك الإنسان وتقوده إلى مصيره، ثم تعرض لجانب الشر في الإنسان وصراعه الدائم ضد رواسب الماضي**».[2]

لقد استطاعت الأعمال الإبداعية في هذه الفترة أن تكشف عن إيديولوجيا جاوزت البنيات التقليدية للمجتمع الجزائري، ومن بين الاختيارات كانت:« **الثورة الزراعية والتسيير الاشتراكي للمؤسسات، والتأميمات، والطب المجاني، وكذلك الأطر الديمقراطية للنضال الثوري والوطني بشكل شرعي على مستوى الجامعات وخارجها، كلجان التطوع لفائدة الثورة الزراعية، واللجان التربوية، وغيرها من الأطر التقدمية**»[3]

ولقد كان "للطاهر وطار" موقف معين بخصوص الأوضاع السياسية السائدة في تلك الفترة، فما« من أحد يقرأ روايتي "اللاز" و"الزلزال" إلا ويحس أن صاحبهما ينطلق من رؤية إيديولوجية واضحة (...) وما وجود شيوعيين أجانب بجانب زيدان أثناء صراعه مع مسؤول جبهة التحرير(...) إلا أحد الدلائل على تفرد وطار بهذا الموقف»[4]، كما ركز على تيمة الثورة التحريرية، وما تولّد عنها من تبعات اجتماعية ونفسية ارتسمت في

---

[1] أحمد منور: ملامح أدبية –دراسات في الرواية الجزائرية–، دار الساحل، الجزائر، 2008، ص12.

[2] عبد الله الركيبي: تطور النثر الجزائري الحديث (1930–1974)، الدار العربية للنشر، مصر، ط1، 1978، ص201.

[3] واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1986، ص97.

[4] محمد مصايف: الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام، ص 11.

تضاريس الواقع الاجتماعي الجزائري، وقد جعل "وطار"الوصف في رواية الزلزال – مثلا–«**على العموم أقرب إلى وصف بلزاك وغيره من كتاب الواقعية الكبار**».[1]

وفي" اللاز" نجد أنه تحدث عن الفئة الثورية، وعن التضحيات التي قدمتها من أجل القيم والمبادئ، رغم أن الأحداث تدور في مرحلة المقاومة المسلّحة، وما كان فيها من صراعات إيديولوجية متباينة.

كانت رواية السبعينيات بمثابة المؤشر على تنامي المدّ اليساري في المجتمع الجزائري، الذي آمن بفكرة النضال من أجل تحقيق العدالة الاجتماعية والحرية، كما جسّدت جملة من التساؤلات نتيجة الصراع القائم بين الطبقات (الرأسمالية، الاشتراكية، من جهة. والشيوعية والإسلامية من جهة أخرى)[2]. ويمكن القول بأن «**أعمال «الطاهر وطار» عملت على نقل الخطاب السياسي الإيديولوجي باستعمال الشعارات الدينية والآيات القرآنية، تماما كما تجري في الواقع مما يجعلها في كثير من الأحيان عرضة للمباشرة والتقريرية**».[3]

وتتميز كتابات هذه المرحلة بالمذهب الواقعي، ولعل هذا الاختيار كان وليد النزعة الإيديولوجية التي تبناها الكتّاب يومئذ وقد كانوا يتخذون «الطاهر وطار» نموذجا للكتابة الاشتراكية والتقدمية، لاسيما وأنهم رأوا في قربه من الرئيس هواري بومدين شبيها بقرب مكسيم غوركي من لينين، فمارسوا الخطاب الاشتراكي السائد الذي أصبح آنذاك رديفا للوطنية والتضحية في سبيل تحقيق طموحات الطبقة الكادحة.[4]

«الطاهر وطار» في أعماله الإبداعية وظّف الموروث الديني من خلال استعماله الخطابات السياسية، ورواية الزلزال كانت: «**بمثابة إدانة لاستعمال الدين ضد الإصلاحات**

---

[1] مصطفى فاسي: دراسات في الرواية الجزائرية، دار القصبة للنشر، الجزائر، د.ت، ص 46.

[2] ينظر: مخلوف عامر: تحولات الرواية تحولات التاريخ، الملتقى الدولي التاسع، عبد الحميد بن هدوقة، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، الجزائر، 2006، ص173.

[3] المرجع نفسه، ص176.

[4] ينظر: المرجع نفسه، ص 176.

الجديدة»[1]، فصورة الزلزال لم تغادر مخيلة بطل الرواية (عبد المجيد بو الأرواح)، الذي كان يدعو على المدينة بالزلزال ليلا ونهارا «**طالبا من الأولياء الصالحين –خاصة– زلزلتها وذلك بسبب أنها لم تعد كما كانت، لقد تغيّرت قسنطينة وتغيّر كل شيء فيها، ذهب الإيمان وجاء الكفر، وجاءت معه الثورة الزراعية، وما الثورة الزراعية سوى تخطيط الروس وأمثالهم».**[2]

بهذا تكون الرواية الجزائرية في السبعينيات قد جاءت مشدودة إلى التيار الواقعي الذي وضعها داخل حدود الممارسة الروائية الكلاسيكية، بحيث «**يتضح لنا أن الموقف الإيديولوجي للرواية العربية الجزائرية الحديثة موقفان أساسيان: موقف الواقعية الاشتراكية الذي يمثله «الطاهر وطار»، وموقف الواقعية النقدية الذي يمثله معظم الكتاب الآخرين».**[3]

إن البناء الفني لرواية السبعينيات –كما يصفه محمد مصايف– جاء ناجحا: «**فإذا أنشأ كاتب جزائري رواية ظهر فيها هذا المجتمع جامدا قليل الحيوية والطموح، كانت هذه الرواية فاشلة فنيا، وغير صادقة في تعبيرها عن المجتمع لأنها تكون قد قدمت هذا المجتمع في حالة جمود، وهو في الواقع متحرك يطمح إلى المزيد من التقدّم والتطور»**[4]، ومن ثمة فالرواية السبعينية تتميز بالنضج، و تعبر عن ديناميةالمجتمع الجزائري الوليد، الذي كان يطمح في هذه المرحلة إلى التخلص من مخلفات الإرث الاستعماري، الذي عاشه زمنا طويلا، والخروج أيضا من بوتقة التخلف والتراجع.

ومن بين الأعمال التي سعت إلى التجديد؛ روايتا "**اللاز**" و "**الزلزال**" للطاهر وطار، إذ« **استطاع وطّار أن يفتح مرحلة جديدة لتطور الرواية الجزائرية ذات التعبير العربي، مستفيدا من ثقافته التراثية، ومن واقعه الذي يعيشه بحكم عمله السياسي كمراقب في**

---

[1] مخلوف عامر: أثر الإرهاب في الكتابة الروائية، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، المجلد 28، العدد 1، سبتمبر 1999، ص305.

[2] مصطفى فاسي: دراسات في الرواية الجزائرية، ص29.

[3] محمد مصايف: الرواية العربية الحديثة بين الواقعية و الالتزام، ص 11.

[4] المرجع نفسه، ص16.

الحزب والذي كوّن لديه القناعة التاريخية التي تعتبر أن الفنّ ليس مجرد تعبير عن الواقع بل هو أداة فعّالة لتغييره».[1]

ولقد لعبت الايدولوجيا في هذه الفترة دورا هاما أثناء رسم ملامح المشهد الروائي في هذه الفترة، ومنه ما قدّمه «الطاهر وطار» في أعماله، إذ صوّرت رواية "**اللاز**" الواقع الجزائري آنذاك، وقد ناقشت «**قضية الثورة الوطنية، لا من وجهة التحالفات المنطقية لقوى الثورة التي فرضتها تلك المرحلة، ولكن كذلك من وجهة التناقضات الداخلية التي كانت تحدث داخل الحزب الواحد، والتي كانت تحاول القوى الرجعية تعميقها إلى حالة الإجهاض والاحتواء من الداخل، وهي تريد بذلك قتل الثورة وهي لم تفتح عينيها. وكذا استغلال مثل هذه الأوضاع، يظهر كما تبرزه رواية اللاز[*]حيث تكون القيادات المعوّل عليها جد هزيلة على المستوى الفكري والإيديولوجي وعلى مستوى ممارساتها اليومية».**[2]

من بين الروايات أيضا التي اتخذت المنحى الإيديولوجي الواقعي في فترة السبعينيات، رواية **ريح الجنوب** لعبد الحميد بن هدوقة، التي تماشت والتغيّرات التي عرفتها الجزائر آنذاك.

تحدث الباحث بوشوشة بن جمعة عن المشهد الروائي في هذه الفترة، وقد ربط مواضيع الرواية بما يحدث في الواقع المعيشي، إذ قال بأن الرواية مرتبطة «**مع الواقع الجزائري في شتى تحولاته المتأزمة السياسية منها، والاجتما-اقتصادية والثقافية، وعمق انتمائه إلى الجزائر أرضا وناسا وهو الانتماء الذي يستمد منه هويته الدالة على جزائريته التي تشكل خصوصيته المحلية داخل المشهد الروائي المغاربي والعربي على حدّ سواء».**[3]

---

[1] أحمد عطية: مع نجيب محفوظ، دار الجيل، بيروت، ط2، 1977، ص130.

[*] الطاهر وطار: اللاز، موفم للنشر، الجزائر، 2007.

[2] واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص90.

[3] بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثته السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص08.

2- رواية الثمانينيات:

أما التجارب الروائية في فترة الثمانينيات، فكانت امتدادا تاريخيا وفنيا، وبالتالي عملت على تعرية الواقع ومساءلته بنظرة إيديولوجية. ومثال ذلك رواية "**الحوات والقصر** "للطاهر وطار، الذي اشتغل فيها على توظيف الأسطورة، وكذا كسر المحظور آنذاك (الجانب السياسي أي السلطة) من خلال شخصية علي الحوّات؛ حيث حاول بطل الرواية الولوج إلى مرحلة التعاطي الفكري بين الحاكم والمحكوم، «**فالقرى السبع، والقصر والسلطان، والحراس والحجاب، والفرسان الملثمون، والسهام والأقواس والنشاشيب، والجنيات الشبقات والسمكة السحرية ذات التسعة والتسعين لونا والماء الذي ينشق لحركة قصبة علي الحوات كما انشق ماء البحر لموسى عليه السلام. كل هذه العناصر مما امتلأت به الرواية تحمل القارئ إلى عالم خيالي سحري**».[1]

اعتمد الروائي «الطاهر وطار» في عمله الإبداعي تقنية العجائبي أثناء طرحه فكرة الصراع مع السلطة. إذ فتحت الرواية الأبواب أمام التعدد القرائي، ومثال ذلك الشخصية البطلة الذي ينظر إليه «**بكافة أبعاده الرمزية، علي الحوّات والسمكة (العزيمة والإرادة) علي الحوّات والقرى السبع (محطات الوعي التاريخي التدريجي)**»[2]، وبهذا فرواية الحوّات والقصر قد وظّفت الرمز وتضمنت «**رسالة نقدية مناهضة للقمع السياسي والاجتماعي: فالأحداث تدور وسط سلطنة خيالية يحكمها قصر مستبد وهو بذلك يدين الممارسة السياسية الفردية للسلطة**».[3]

عرف المجتمع الجزائري مع بداية ثمانينيات القرن العشرين، حالات من التحول الاجتماعي، بداية من الربيع الأمازيغي 1980، ثم الأزمة الاقتصادية 1986، فأحداث أكتوبر 1988، التي كانت منعطفا هاما في مسار المجتمع، انتهاءً بالانفتاح الديمقراطي والتعددية

---

[1] عبد القادر بوزيدة: الحوات والقصر: رحلة علي الحوّات أم رحلة الوعي، مجلة اللغة والأدب، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر، ع 16، ديسمبر 2003، ص8.

[2] واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، ص 585.

[3] بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثته السردية في الرواية الجزائرية، ص10.

الحزبية. ولم يلعب هذا التحول دوره في الرواية الجزائرية، إذ لم تتح لها الفرصة لخلق القطيعة مع المرحلة السابقة لها، وبهذا فإن الدارسين يعتبرونها مرحلة تابعة وامتدادا لها.

رواية "الجازية والدراويش" هي واحدة من الأعمال المصنفة في هذه الفترة، إذ حاولت أن تتقمص الواقع وتغوص في أعماق الوعي الاجتماعي لكي تتحدث عن المتخفي. وتسبح في عوالم الخرافة (الدراويش، والأسطورة-الجازية-)، بغية إيصال كل ماهو واقع؛ «**استعادة هذه الأسطورة وتوظيفها. بل الانتقال بالواقع إلى الأسطورة يوثق الروابط القائمة بين الجازية رمز المثالية والتحول ، والروحانية بالأحمر رمز المادية والتخطيط. كما يربط بين العصر الذي تعيشه القرية والعصور الغابرة عصور الطقوس والشعائر البدائية**».[1]

وهكذا كانت ثمانينيات القرن العشرين مرحلة تململ، على صعيد الكتابة وعلى صعيد المعيش، وهو تململ يبحث عن ذات الإنسان وعن ذات الكتابة أيضا. وعلى العموم فإن مرحلة الثمانينيات شكلت في مناخها الروائي استمرارية لمرحلة السبعينيات سواء على المستوى الفني أم في طبيعة الرؤية للعالم التي تبناها أصحابها؛ حيث لم يلحظ أي من الأعمال التي أحدثت نقلة جديدة في الرواية.

3- رواية التسعينيات:

بدأت النصوص الروائية في نهاية الثمانينيات وبداية التسعينيات، تسير وفق نهج جديد ورؤية صادمة لثورة العنف التي سيّرها التيار الأصولي في الجزائر، والذي جعلها تحمل «**تقاليد جمالية جديدة لمحكيات الإرهاب، وقيم تخييلية مميزة لرواية مرحلة ثورة العنف وشكلت قاسما مشتركا بين مجمل النصوص لتلك الحقبة**».[2]

---

[1] صالح مفقودة: المرأة في الرواية الجزائرية، دار الهدى، الجزائر، ط1، 2003، ص 198.

[2] شرف الدين ماجدولين: الرواية الجزائرية من عنف الثورة إلى ثورة العنف، الأدب المغاربي اليوم، قراءات مغربية، منشورات اتحاد كتاب المغرب، المغرب، 2006، ص201

ولقد جسّدت التجارب الروائية تجربة تنطلق من الواقع، وتكاد تكون صورة فوتوغرافية أو تسجيلية له، بإحالة هذه الصورة إلى مسافات ورقية تثير حالة من الترائي الخلّاق الذي يجسد مسافة جمالية من مكان الحدث، حيث تأخذ المحاكاة قياسات جديدة لتفعيل الرواية وجعلها خطابا للواقع الصرف، لا الواقع كما ينبغي أن يكون، إنه منعطف أساسي مهم حصل في مقومات الحكي؛ حيث كان ترميم النقص الموجود في الواقع أساسا يقوم في صلب الحكاية.[1]

تطرقت الباحثة "**آمنة بلعلى**" إلى الحديث عن هذه المرحلة فقالت: «**يتقاطع روائيو التسعينات بالروائيين الكبار، ضمن الأفق التاريخي الثوري على الرغم من ادّعاء البعض خروجهم منه، بل رأينا هذا الأفق يتخذ مسلكا لتنشيط الفعالية السردية، حتى وإن أدمجوا أنفسهم ضمن فلسفة الاختلاف، وهو ادّعاء يصعب تبريره اجتماعيا ذلك أن مرحلة التسعينات، بيّنت خصوبة العطاء الروائي الذي على وعي نظري في فهم التشكيل الاجتماعي وتشخيصه فنيا**».[2]

وبالتالي ففي هذه الفترة، كرّست الأقلام لإبراز ما كان يحدث في الواقع وما يحيط به من ظروف اجتماعية وسياسية «**فإن واقع التسعينات جرّد الكاتب من كل إمكانية لإبراز الصراع أو التنبؤ بمستقبل**».[3]

مثّلت رواية التسعينيات بداية الانفتاح على وعي روائي مغاير ومغامر في آن واحد، وقد أبدى استقلالا عن هيمنة السلطة التي فرضت نفسها على الحقل الثقافي من قبل، ولقد جسّدت رواية «**"ذاك الحنين" للحبيب السائح، تجليا من تجليات بحث الرواية الجزائرية عن موقع مغاير بعد مرحلة الانضواء تحت لواء الواقعية النقدية وحالة الإشباع الثوري**

---

[1] ينظر: بوشوشة بن جمعة، سردية التجريب وحداثة السردية، ص10– 11.

[2] آمنة بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية من التماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2001، ص 207.

[3] المرجع نفسه: ص 78.

الذي وصلت إليه في فترة السبعينات والثمانينات، فجاءت هذه الرواية لتعبر عن قضية وجودية تتعلق بالموت والفناء».[1]

ولقد لعب التحول الاجتماعي دورا هاما على المستوى الإبداعي: «**فالكاتب لم يعمد إلى توظيف الظاهرة الإرهابية على سبيل الموضة أو لمجرد مواكبة الأحداث، بل الأصح أن الإرهاب يحضر في الأذهان شئنا أم أبينا، وبالتالي كان لابد أن يترك بصماته في الكتابة».**[2]

وقد شهدت هذه المرحلة تحولات عنيفة زعزعت المجتمع الجزائري، فأمام انتشار موجة الإرهاب، وما كان مستهدفا في المشهد الثقافي، لم يجد الكتاب وسيلة لرفض الواقع إلا الكتابة، التي جسدت الشاهد على ما كان يحدث.

أنجز الطقس الاجتماعي والسياسي جملة من النصوص الروائية التي تمحورت مضامينها حول مصير الفرد والجماعة، فكان هاجس الموت والأشلاء عنوانا لوعي الكتّاب بمضامين رواياتهم التي استوعبت تيمة التطرّف كصورة عاكسة للواقع: «**ولعل هذا ما يفسر نزوع هذه المحاولات نحو التركيز على المضمون. لكن هذا الميل ذاته تبرّره طبيعة الإنتاج الأدبي موضوع النقد. إذ مهما اجتهد الروائيون المعنيون في اصطناع تقنيات جمالية مستحدثة وسعيهم لخلق بنيات فنية جديدة، إلا أن المضمون هو الذي يكشف عن وجهه قبل أي مظهر من مظاهر الشكل».**[3]

وهذه التغيرات التي حصلت على المستوى الاجتماعي أدت إلى انزياح على مستوى بنية النص، إذ ظهرت تشكيلات جمالية، تعيد صياغة نصوص السبعينيات والثمانينيات، وفق رؤية جديدة. تغيّر على أثرها شكل النص التسعيني، والذي بدأ في العمل على تشكيل

---

[1] المرجع السابق، ص12.

[2] مخلوف عامر:الرواية والتحولات في الجزائر دراسات نقدية على مضمون الرواية المكتوبة بالعربية (دراسة)، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، 2000، ص99.

[3] المرجع نفسه، ص07.

بنية تستجيب لانتظارات الواقع الجديد وتتناغم مع مشكلات الراهن، ويتطلع إلى اكتساب خصوصية تعي تحولات الذات والمجتمع.

ولقد شكلت أزمة الهوية ومحنة الإرهاب المنطلق الأساس لكتّاب تلك المرحلة، إذ بدأ الخطاب الروائي في التعبير عن هموم الفئات الاجتماعية فأصبح «**يتجلى في موضوعات السياسة، التاريخ، التراث، الدين، الجنس، الأنا، الآخر، التي تحولت من محاورة الأبعاد الوطنية إلى إثارة القضايا الاجتماعية- السياسية، الثقافية. كما تتجسد في الصراع القيمي بين البرجوازية المحلية ومؤسساتها الرمزية الموالية والفئات المستضعفة**».[1]

ومن بين التجارب الروائية التي جسّدت هذه القضايا وخاضت في طياتها، وحاول البعض منها التعمق في مجرياتها، نجد – على سبيل المثال لا الحصر-:"رشيد بوجدرة" في روايته (تيميمون)، "حبيب السايح" في روايته (ذاك الحنين،...)، "الطاهر وطار" في روايتيه (الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي، الولي الطاهر يرفع يده بالدعاء)، "جيلالي خلاص" في روايتيه (عواصف جزيرة الطيور، بحر بلا نوارس)، وأيضا "واسيني الأعرج" في روايتيه (سيدة المقام ، ضمير الغائب)،[2] ومحمد ساري في روايتيه (الورم، الغيث).

تبنّت هذه الأعمال الروائية مفهوم التجريب، وجسّدته عبر مسار روائي يبتعد عن التكرار، وقد عملت البعض منها على تجاوز الحدود الفاصلة بينها وبين الآخر، فسعت إلى التواصل الفعّال معه، حيثُ نجد تجربة "«واسيني الأعرج»" تمزج بين التأصيل والمثاقفة[3]، إذ تعمل رواياته على تجسيد «**القطيعة مع أنساق السرد التقليدي في نمطها الواقعي، ليمعن في مغامرة مفتوحة على أكثر من أفق كتابة تجدّد نسغها في صيرورة بحث عن المغاير من أشكال السرد وأنساق الخطاب، ومستويات اللغة قصد بلورة رؤية الذات في علاقتها بالعالم، وصياغة الموقف النقدي من الراهن الاجتماعي والسياسي في**

---

[1] زواوي رضا: تحول الخطاب الروائي الجزائري، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، مركز جيل البحث العلمي، ع02، مارس 2014، ص 158.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها..

[3] بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السردية، ص 34.

تحولاته المتأزمة التي وسمت مرحلة الجزائر المستقلة، وكانت تستدعي تحولات في جماليات النص السردي، حتى يكون قادرا على استيعاب الإشكاليات المستجدة والتحديات المتولدة عنها».[1]

بهذا انتقل «**التجريب إلى هاجس يتصدّر شواغل واسيني الأعرج الفكرية والجمالية إذ يتمثل السؤال المركزي الذي يتردد صداه في كل نصوصه الروائية**»[2]، إذ صاغ أفكاره الإيديولوجية باحثا عن الذات الجزائرية المغيّبة؛ وهو ما جسّدته بطلة رواية (سيّدة المقام مرثيات اليوم الحزين)، مريم راقصة الباليه ضد مجتمعها المعارض لها والمجسّد في حارس النوايا، حيثُ عمل الروائي على تبيين العلاقة الجدلية بين الذات (مريم سيّدة المقام)، والمجتمع (حراس النوايا)، ومن جهة أخرى عمل على إبراز موقف الدين من شخصية (مريم) ومن أفعالها. مستعينا بسجل روائي يجمع فيه بين (الدارجة الجزائرية واللغة الفصحى واللغة الفرنسية).[3]

في التسعينيات أو العشرية السوداء، شهدت الجزائر أعنف سنواتها بعد الاستقلال، بعد انتشار ظاهرة الإرهاب، ومن ايجابيات هذه الأزمة أنها جعلت الروائيين «**يقرأون التاريخ بطريقة مغايرة، علّهم يتجاوزون تلك البنية التي تكرّس التسلط ونفي الذات والهوية، مقابل مصالح سياسية واقتصادية يتخفى أصحابها وراء الشعارات، الأمر الذي جعل الروائيين يتساءلون عن دور المثقف في الفعل التاريخي، ومن هنا جاء السعي إلى النموذج الأمثل في الكتابة كل على طريقته، ولكنهم يتفقون في (...) تشخيص اللغة تشخيصا رمزيا، سعوا من خلاله أن يتجاوزوا القواعد التقليدية والكتابة النمطية، وهي أساليب في التجريب، تؤكد ثراء الرؤى، وتلاشي حدود الجنس الأدبي لتؤسس الرواية**».[4]

[1] بوشوشة بن جمعة: التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، دار المغاربية للنشر، تونس، ط1، 2003، ص122.

[2] بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السردية، ص 122.

[3] المرجع نفسه، ص41.

[4] آمينة بلعلى: المتخيل في الرواية الجزائرية من التماثل إلى المختلف، ص 208

من بين التجارب الروائية التي تناولت هذا الموضوع –أدب الأزمة– رواية القلاع المتآكلة لمحمد ساري،والذي تناول من خلالها العشرية السوداء بوصفها جزءا من اليوميات التي تسللت إلى حياة الروائيين وذاكرتهم كما أنها أثرت على كتاباتهم؛ ولعل القارئ المتمعن في متن الرواية يلحظ أن ساري قد جسّد مأساوية الوضع الاجتماعي في جزائر التسعينيات من خلال شخصيات عدّة (نبيل، عبد الجبّار، ياسين...)، وذلك من خلال تعرية واقع هذه العشرية والتغلغل في قلب الأحداث الدامية،وهكذا صور الوضع الذي كان عليه المجتمع «**لقد تعفّن الوضع في المدينة حقًّا. أشْخاص يختفون فجأة. جثث مشوّهة، أحيانًا بلا رؤوس، أو رؤوس آدميين بداخل أكياس، مرمية في الطرقات... وفي الأخير يطلب من المحكمة الموقّرة مراعاة الظروف الاجتماعية القاسية التي يمرّ بها موكّله، وتخفيف العقوبة المسلّطة عليه**».[1]

وبهذا تكون رواية الأزمة الجزائرية رواية حاولت رسم الأشياء نتاج النقلة والتحول التي عرفها المجتمع الجزائري، لم تهتم بجوهر الإنسان وإنما بالأشياء التي تصنع هذا الجوهر، واستنادا إلى ما تقدم يتضح التمايز بين روايات مرحلة التسعينيات وروايات المراحل السابقة، من خلال ثراء مضامينها، وانفتاح بنيتها الروائية على التجريب، الذي جعل منها جسرا إبداعيا أوصل الإبداع الروائي الجديد –خلال فترة نهاية التسعينيات وبداية الألفية الثالثة– إلى آفاق إبداعية غير مسبوقة.

استطاعت الرواية الجزائرية المعاصرة أن تدخل رحاب العالمية من خلال قيام ذاتها على أشكال متنوعة؛ ولقد جاء تطورها على الشكل الآتي: رواية النشوء والتكوين (فترة الستينيات وماقبلها)، رواية التعبير الإيديولوجي الموجه (فترة السبعينيات)، رواية الانفتاح والتيه والبحث عن الذات (مرحلة الثمانينيات)، رواية الأزمة (فترة التسعينيات)، ورواية الألفية الثالثة.

[1] محمد ساري: القلاع المتآكلة، منشورات البرزخ، الجزائر، 2013، ص 24-25.

4- رواية الألفية الثالثة ورواية (يوم رائع للموت) لسمير قسيمي أنموذجا:

عملت الرواية الجزائرية على غرار نظيرتها الرواية العربية على خوض غمار التجريب والانفتاح على الأجناس التعبيرية والنصوص والمرجعيات الممكنة أصلا في تحقيق الحداثة السردية في ظل مرجعية تاريخية دقيقة من تاريخ الجزائر الحديث تميّزت بتأزم تحولاتها. وعمق تناقضها، والجدير بذكره هنا أن التجريب في الرواية الجزائرية بدأ مع أول نص روائي وذلك منذ السبعينيات، وكانت كل تجربة روائية تتميز بمظهر من مظاهر التجريب والتجديد، ولأن الشكل التقليدي للرواية لم يعد يناسب تطورات المجتمع وتغيرات الواقع، فبات من الضروري البحث عن أشكال ومضامين جديدة تتماشى ومعطيات الراهن، وتتجاوز السائد بفعل المغامرة.

هذه المغامرة كان نتاجها «**ظاهرة أدبية جديرة بالرصد والمتابعة النقدية باعتبارها تمثّل أصواتا روائية جديدة تجسّد أفقا واعدا لهذه الرواية العربية الجزائرية**».[1]

أصبح هاجس الروائيين الجدد البحث عن الحرية الذاتية «**لدرجة أنه يكاد يتمثل في العديد، إن لم نقل في جل الإنتاج الروائي الجزائري الجديد، بغض النظر عن جيل الكتاب في ذلك، وهو يتجلى بمظاهر مختلفة لكنها متماثلة في الجوهر، كما هي متماثلة فيما تعبر عنه وتدل عليه بالنسبة للتحول القيمي**».[2]

يشير الناقد (بوشوشة بن جمعة) إلى أنماط التجريب على أنها تمس إما الشكل أو المضمون، إذ رأى أن رواية التجريب في المشهد المغاربي قد نحت منحيين: الأول تأصيلي صدر عن وعي عدد مهم من كتّاب الجيل الجديد من كتاب الرواية المغاربية في الثمانينيات، والذين انطلقوا من فكرة أنه بإمكان كتابة نص روائي لديه نكهته الخاصة التي تستمد معها العلامات الدالة وذلك بتوظيف عناصر التراث المغاربي والعربي دون رفض

---

[1] بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثة السردية، ص12.

[2] مبارك ربيع: في الأدب السردي الجزائري، أسئلة التحول والقيم في المجتمع الروائي، الملتقى الدولي الحادي عشر للرواية، عبد الحميد بن هدوقة، أعمال الملتقى العاشر، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، الجزائر، 2009، ص66-67.

الاستفادة من منجزات الرواية العالمية عموما والرواية الفرنسية خصوصا، ويتحدث بوشوشة عن إحدى التجارب الروائية- وهي تجربة الأديب التونسي "محمود المسعدي" - على أنها تعد في الحقيقة نقطة انطلاق التجريب في الكتابة الروائية المغاربية والعربية على حد سواء وهي روايته" حدّث أبو هريرة قال"، التي عمل فيها على استثمار عناصر من التراث السردي القديم ممثلة في الحديث والرحلة.[1]

أما النزعة الثانية التي سلكتها رواية التجريب، فقد قامت على المغامرة الشكلية و اللغوية، حيث أدرك أصحابها أن التجريب الروائي لا يعدو أن يكون في جوهره لعبة شكلية ولغوية.[2]

من بين الأعمال الروائية التي جسدت التجريب خلال مطلع الألفية الثالثة رواية «**يوم رائع للموت**»[3] للروائي "سمير قسيمي"، وهي رواية جسّدت توجها ومنطلقا جديدا في الممارسة الروائية من خلال استحضار معطيات مختلفة، يستعين بها القارئ أو يمر بها لاستقبال مضمون الرواية، وهي تقنية تخلو من البدايات أو المقدمات التي تمهّد له تلقي المشاهد الهامة.

وقد انطلق "سمير قسيمي" من المختلف في التقديم، كي يحدث النقلة. بداية من العنوان (يوم رائع للموت) الذي يحدث الفضول لدى القارئ في ميزة هذا اليوم، وخصائصه، وغاص الروائي في التفاصيل الجزائرية بامتياز من خلال التركيز على الشخصيات الهامشية ومناقشة دورها في المجتمع. هذه الرؤية التي انبنت لدى الكاتب من خلال الاطلاع على ما أنتجه الإبداع الروائي الجزائري من قبل، حيث «**يؤشر على وجود تحولات إيجابية في المكونات الأدبية لهذا الجنس التعبيري، قوام ذلك الاتجاه نحو تكريس خصوصية الخطاب الروائي بعيدا عن التنازل الأطروحي، وفي أفق بلورة وجهة نظر نقدية للذات والعالم، بما في ذلك عالم اللغة والكتابة**»[4].

---

[1] بوشوشة : التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، ص10-13.

[2] المرجع نفسه، ص 13.

[3] سمير قسيمي: يوم رائع للموت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.

[4] عبد الحميد عقار: الرواية المغاربية، تحولات اللغة والخطاب، شركة المدارس للنشر والتوزيع، الدار البيضاء- المغرب، ط1، 2000. ص 23.

من بين تجليات وتمظهرات التجريب في رواية **(يوم رائع للموت)**، اعتماد الروائي أسلوب السخرية والتهكم في تصوير المشكلة التي أدت بشخصية الصحفي (حليم بن صادق) إلى الانتحار ولقد تم تصويرها كاريكاتيريا. هو إذن عرض مشكلة مثقف (شخصية صحفي)، مشكلة نتجت عن جملة ضغوط فرضتها السلطة على الأفراد البسطاء، والصحفي واحد منهم.

أما بالنسبة إلى التجريب في بناء الأحداث: فلقد حاول الروائي "سمير قسيمي" تشتيت تركيز قارئه، من خلال الدمج بين الأحداث، ومثال ذلك تصوير الحدث الرئيسي (محاولة انتحار حليم بن صادق)، وكذا الأحداث الثانوية التي تتخلل لحظة انتحاره (الصحفي)- أي تصوير مشاهد فوقية حيث يوجد الصحفي، ومشاهد تحتية من أسفل البناية«**غير بعيد من مكان حليم بن صادق، وصل إلى الكاليتوس مجنون جديد أضيف إلى قائمة مجانينها، كان يرتدي سروال جينز أزرق، تمزقت ركبتاه وحال لونه، متسخ ولكنه أقل قذارة مما كانت عليه الأرصفة التي زينتها أكياس قمامة سوداء حاصرتها بعض القطط بحثا عن الأكل، كانت جادة في بحثها إلى درجة أن مزقت بعض الأكياس وبعثرت محتوياتها على طول الرصيف**».[1]

التجريب في بناء الشخصيات. تجسد من خلال تركيز الروائي قسيمي على واقع الشخصيات المهمّشة وإعطائها دور البطولة. ومن بين الشخصيات: شخصيتا (عمار الطومبا) و(نيسة بوتوس).

قدم الروائي، (عمار الطومبا) شخصية تعيش مأساة اجتماعية، نتيجة معاملة الناس التي تتطلب منهم الخضوع لمطالبه بالإجبار والقوة منه، فقد: «**كان يكفي أن يهدد ليمتثل الجميع لرغبته، لما كان يعرف عنه من (رجلة وتشوكير)**».[2]

[1] سمير قسيمي: يوم رائع للموت، ص15.

[2] المصدر نفسه، ص09.

أما (نيسة بوتوس) فهي شخصية الفتاة الساقطة، حبيبة عمار الطونبا «**إنه لقب أطلقته على نفسها وهي لا تعلم، لم تترك ذكرا في الحي إلا وضاجعته،(...) وحين سألها أحدهم أي رجل في الحي تفضل، أجابته بكل وقاحة لا أفضل أحدا أنا بوتوس**" تقصد (Pour Tous) **فلم تحسن نطقها وقالت: بوتوس**».[1]

مثلت رواية **(يوم رائع للموت)** نموذجا للنص الروائي الجديد، من خلال تصويرها لمختلف شرائح المجتمع وكشف المخبوء منه، مع تصوير أزمة المهمّشين، مركزة على التجاوزات الفكرية والنفسية والاجتماعية والجنسية دون إهمال جانب اغتراب الفرد في مجتمعه وحتى ذاته وهو ما حدث لشخصية الصحفي "حليم بن صادق" الذي فضل الانتحار كحل لمشاكله.

ولعل هاجس التجريب الروائي والهدم الذي يسكن هذه التجارب الروائية الجديدة يدفع الباحث إلى التساؤل والبحث عن المرجعيات التي تعتمدها، خاصة وأنها أعلنت تمردها على الرواية التقليدية وهذا ما سنحاول الإجابة عنه في المبحث التالي.

---

[1] المصدر السابق، ص15.

ثانيا- مظاهر التجريب في الرواية الجزائرية ومرجعياته (نماذج منتخبة):

يرى الدارسون أن العمل الروائي«**هو نتاج السياقات العامة التي أنتجته ولا يمكنه أن يتواجد خارج هذه السياقات، أو أن ينفصل عن مرجعياته التي تأسس بها أو فيها، أو أن يكون مفارقا للبنيات التي يتداخل معها أو يتركز عليها**»[1] وعليه فإن للرواية الجديدة مرجعيات عدة بتعدد التجارب الروائية الجزائرية المعاصرة، إذ اعتمد بعض الروائيين سيرهم الذاتية منطلقا لإبداعهم لتنحى بعدها مسالك التخييلي، في حين انطلق البعض الآخر من الموروث اعتمادا على ما اكتسبوه نتيجة احتكاكهم بالآخر الذي ساعدهم في تشكيل الجديد، وأيضا دون إغفال جانب استفادتهم من التاريخ والايدولوجيا.

ولما عملت الرواية الجزائرية على اختراق المألوف، وتجاوزه في بعض الحالات للمنطق والواقع، مستعينة بالموروثات الأدبية والفكرية والأسطورية والعجائبية والخرافية وإسقاطها على الواقع المعاصر الذي عمل فيه على معالجة قضاياه المستجدة وفق رؤية جديدة. فإن التجريب في الرواية قد يتناول موضوعها أو حبكتها أو يكون مخصصا للأسلوب أو اللغة أو التقنية السردية... وما يميز التجريب أنه مغامرة دائمة تسعى الكتابة من ورائه إلى التجديد والتحرر من القواعد الشكلية التقليدية، والوصول إلى قوالب جديدة.

1- المرجعية الثقافية وتجسيد الصراع بين الأنا والآخر في رواية الملكة لأمين الزاوي:

ينطلق الروائي أثناء إنتاج مادته الإبداعية من مرجعيته الثقافية التي تعد المنطلق الأول والأساس له، خاصة وأن النص ماهو إلا نتاج مجتمع حامل لمرجعيات ثقافية وفكرية وسياسية ودينية. والروائي هنا يسعى إلى تحقيق التوافق بين طرفي الثنائية الجدلية التي يحكمها الموروث اللغوي والثقافي والديني لذاته المبدعة، وبين معطيات واقعه المنفتح على الجديد والمختلف باستمرار، وأيضا إلى «**تحقيق المفارقة بين الموروث المتشبث بالمسبق والجاهز والمكتسب الهادف إلى هدم ذلك المتوارث والتخلص منه، لما يحمله**

[1] محمد الصالح خرفي: الديني والإيديولوجي في الرواية الجزائرية المعاصرة، روايات «الطاهر وطار» أنموذجا، مجلة قراءات وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، بسكرة، ح5، 2013، 144.

من دلالات جديدة تخص الرؤية والوعي والممارسة»[1]، وبالتالي مساءلة الواقع وفتح تجربته الروائية على التجدد الدائم.

ولعل من بين الروايات أو النماذج الإبداعية الجزائرية التي خاضت غمار التجديد، وتجاوزت الحدود المحلية الجزائرية مستثمرة جميع مكتسباتها الثقافية واللغوية ومندمجة في تفاعل ثقافي مع الآخر، رواية **(الملكة)**[2] "لأمين الزاوي" والتي تناول فيها الروائي، واقع المجتمع الجزائري وحاكى أوضاع الفرد في ظل التحولات السوسيولوجية الحاصلة بالجزائر.

والمتتبع لمسار(الملكة) الروائي يُقرّ بأنها تجاوزت بعضا من الموروث باعتناقها المكتسبات التي قدمتها الثقافة (الصينية) للروائي، حيث يلاحظ القارئ اشتغاله على العلاقة الوطيدة بين الثقافتين (الجزائرية والصينية) داخل المجتمع الجزائري.

جسدت التجربة الروائية "الملكة"، انفتاح تجربة أمين الزاوي الروائية على العالمية، حيث عمل على تجسيد الصراع بين الأنا والآخر ولكن برؤية فيها الكثير من الاختلاف عن السائد في المتون الروائية العربية والجزائرية تحديدا التي أثارت قضية الارتباط بين ثقافتين مختلفتين.

وأجاد الروائي تجسيد هذه الفكرة القائمة على صدام الهويات والثقافات من خلال رسم العلاقة بين الصيني (يو تزو صن) والجزائرية (ساكو أو سكورا)، كما رسم نمط معيشة المغترب الصيني داخل الجزائر، وذلك من خلال مرجعياته الموروثة والمكتسبة.

وهذا لا يمنع الروائي من الاشتغال على ثقافتين داخل فضائيين مختلفين مستعينا بالأوضاع والعلاقات التي تربط هذين البلدين **«دون شك لقد سمعت بأن الرئيس الصيني**

---

[1] فتحي بوخالفة: شعرية القراءة والتأويل في الرواية الحديثة، علم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010، ص106.

[2] أمين الزاوي: الملكة، منشورات ضفاف- الاختلاف، بيروت- الجزائر، ط1، ص20.

سيزور الجزائر أي بعد ثلاثة أشهر... وأنه البلد الذي تجاوزت معاملاتنا التجارية والاقتصادية معه حجم مبادلاتنا مع فرنسا».[1]

لقد استطاع (أمين الزاوي) عبر هذه التجربة الروائية، الاشتغال على الفضاء الصيني، وإيغاله الفني في أعماق هذا الفضاء تجاوز السائد الروائي الجزائري حيث وفق في استثمار مناخات الأجواء البوليسية السياسية، وكذلك الاشتغال على الآخر الأجنبي في سلبياته وايجابياته إضافة إلى وعي الذات والعالم مع إبراز خصوصيته الذاتية.

2- المرجعية الإيديولوجية وكسر الطابوهات في رواية "اكتشاف الشهوة" لفضيلة الفاروق:

تعتبر الايدولوجيا واحدة من المرجعيات الأساسية التي انطلق منها الكتاب الجزائريون في كتاباتهم؛ باعتبارها العلاقة الرابطة بينهم – ككتاب- والإيديولوجي: **«لا يكتسي طابع إثبات التأثير الإيديولوجي في مظهره المباشر وتمثله الجمالي للنصوص الروائية فحسب، بل يسعى من جهة أخرى إلى البحث في جماليات الكتابة الروائية بوصفها سياقات أسلوبية مبتكرة، في مراحل تاريخية محددة».**[2]

تعمل التجارب الروائية الجزائرية المعاصرة على الاشتغال المكثّف على الايدولوجيا المتعددة الأبعاد، ومن بين ما يفرضه الواقع على الروائيين- رغم ما يحمله من توجهات أخلاقية تجعل العمل الروائي حبيس الإطار الأخلاقي – استعراضهم لموضوع الجنس الذي يشغل:«**-إلى جانب كل من السياسية والدين – موقعا هامًا ودالا ضمن أسئلة المتن الروائي المغاربي، ويمثل أحد الشواغل الأساسية لكتاب الرواية في بلدان المغرب العربي رغم اندراجه ضمن المسكوت عنه من الموضوعات المحرمة التي لا يمكن الاقتراب منها لقدسيتها من منظور أحكام البيئة التقليدية المحافظة عقيدة وأخلاقا».**[3]

---

[1] المصدر السابق، ص157.

[2] عمر عيلان: الايديولوجيا وبنية الخطاب في روايات عبد الحميد بن هدوقة، دراسة سوسيوبنائية، الفضاء الحر، الجزائر، 2008، ص 47.

[3] بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي، ص 635.

أشارت الروايات الجزائرية الجديدة إلى تيمة الدين، لكن بسطحية بعيدا عن الإيغال فيه، ولقد تطرق الروائيون إلى علاقة الجنس «**بوعي مشترط لا ينظر إليها موضوعا محرّما لا يجوز الخوض فيه، وإنما إشكالية من جملة الإشكاليات التي تعرض في حياة الفرد والمجتمع وتسهم بشكل مباشر أو غير مباشر في تحديد علاقة الأنا بالآخر، إذ هي علاقة من جملة العلاقات التي تتفاعل معها سلبيا أو ايجابيا على أنها إفراز طبيعي للمجتمع الذي يعيش فيه الكتاب**»،[1] الأمر الذي يجعلنا ندرك أنه لا توجد كتابات خالصة بتوظيف الجنس داخل المنجز الروائي، أي أنه توجد فقط إشارات له في ثنايا المنجزات.

ولقد تنوعت الروايات الإبداعية التي تناولت موضوع الجنس، بين من تطرّقت إليه بطريقة محتشمة، وبين من توغلت في تناوله حتى صار موضوعا جريئا. رواية (اكتشاف الشهوة)[*] لفضيلة الفاروق، واحدة من التجارب الجديدة التي سعت إلى تعرية الواقع وكشف العالم الذكوري، وأيضا تطرقت إلى الجانب الخفي والمحظور من حياة المرأة في علاقتها مع الرجل، ولقد شغّل الجنس بوصفه تيمة من تيمات الثالوث المحرّم :«**موقعا مهما ودالا ضمن أسئلة المتن الروائي الجزائري ذلك أنها تحولت في رواية فضيلة الفاروق (اكتشاف الشهوة) إلى مكوّن سردي موجه لفعل الحكي، حيث تستهل فضيلة روايتها بوثيقة جنسية محضة أوشكت أن تدخل النص، إن لم يكن قد أدخلته فعلا في صنف الكتب البورنوغرافية الممنوعة التداول ولكنها لا تفتأ تصرح أن كل المغامرات الجنسية التي قامت بها باني بطلة الرواية (....) كانت قد عايشتها في لاشعورها**».[2]

ولقد عملت الروائية على صنع الاختلاف منذ العنوان، الذي صرّحت من خلاله بالمحظور والخفي في المجتمع الجزائري، وهو عنوان (اكتشاف الشهوة)، ولقد كان «**هاجس المغايرة والتجاوز والفرادة –الذيهو خصيصة الأدب الأنثوي- كان هدف**

[1] المرجع السابق، ص 635-636.

[*] فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، منشورات رياض نجيب الريس، بيروت- لبنان، 2006.

[2] الخامسة علاوي: العجائبية في الرواية الجزائرية، ص 224.

الروائية الأول الذي لا محيد عنه إلى آخر نفس من روايتها التي حاولت من خلالها خرق أفق انتظار القارئ العربي، وخلق أفق انتظار جديد مؤسس على هتك ستار المخفي والمسكوت عنه لبيان معاناة المرأة الداخلية إزاء الكثير من الممارسات الرجالية والمجتمعية»[1] ونلمس في الرواية بعض المشاهد الصادمة، وهي مشاهد حميمية جمعت بين البطلة" باني" وزوجها "مود"[2]، وأيضا تصوير مشاهد تمرد النساء وتحلّيهن بصفات تناقض الواقع الاجتماعي، فهاهي "باني" تتحدث عن حبها لرجل ثان في حياتها (إيس): **«كنت أظن أن رجلا بهذا السلوك رجل عاشق يقول الحب بتصرفات علنية، ظننته ذلك النموذج الرومانسي الذي تقدمه لنا السينما الأمريكية. وكنت مخطئة بالتأكيد الرجل العربي في داخله ميراث قرون من الجاهلية»**[3].

وبهذا رسمت الروائية (فضيلة الفاروق) موقفا مخالفا ثارت من خلاله على النظم الإيديولوجية المتوارثة. وبنت لها إيديولوجيا جديدة تسائل الواقع، وتتخطى فيها القيود والأعراف.

3- المرجعيات التاريخية والتراثية (التاريخ في رواية الأمير لواسيني الأعرج) و(التراث في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر لعز الدين جلاوجي) أنموذجا:

يعتبر التاريخ واحدا من أهم المرجعيات التي ساهمت في تشكيل الخطاب الروائي الجديد، خاصة وأنه المصدر الذي يربط الروائي بهوية الوطن وما تحمله في طياتها من رؤى فكرية ووطنية، ويحرص الروائي أثناء عمله على التدقيق في الأحداث متمعنا في الحقائق التاريخية وهو بعيد عن أي زيف أو مجاملة، خاصة وأنالهم الأول للمؤلف ليسهو التأريخ وإنما الاستفادة منه؛ حيث ينطلق من خلفية تاريخية ليبني نصا روائيا يتداخل فيه التاريخ والمتخيّل.

---

[1] المرجع السابق، ص 239-240.

[2] فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة، ص 08.

[3] المصدر نفسه، ص 65.

رواية **الأمير** (كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد) للروائي «واسيني الأعرج» هو نص روائي اعتمد فيه الكاتب التاريخ، وحاكى فيه رمزا من رموزه (الأمير عبد القادر بن محي الدين الجزائري)، إذ مزج بين شخصيته وبين شخصية القس" مونسينيور أنطوان ديبوش (Monseigneur Dupuch) والعلاقة المميزة بينهما بغية استحضار التاريخ داخل المتن الروائي، هي بداية لبناء عناصر الرواية الجديدة التي تعتمد توظيف التاريخ، من أجل تأسيس نص جديد قائم على التخييل؛ ذلك أن الرواية التاريخية «**رواية واقع أو رواية أحداث بالدرجة الأولى تستحضر التاريخ كمادة صرفة ثم تنزاح عنه لتؤسس نصا روائيا بأبعاد جمالية متناسقة من حيثُ البناء**».[1]وبالتالي فإن انفتاح النص على التاريخ ما هو إلا انفتاح على جماليات أخرى، لأن التاريخ يسعى إلى إنتاج «**عوالم نصية متعددة منفتحة على أبعاد ورموز دالة على عوالم مرجعية مختلفة في هويتها ومتداخلة فيما بينها، ومدعمة للمرجعية التاريخية الخاصة المهيمنة نصيا**».[2]

وبالتالي فالنص الروائي ينفتح على عدة زوايا فكرية وتاريخية تساهم في بناء خصوصيته.

أما التراث فقد عاد إليه الروائيون الجزائريون في كتاباتهم الروائية المتعاقبة بوصفه «**كل ما خلّفه الأجداد من آثار علمية وفنية وأدبية، مما يعتبر نفيسا بالنسبة لتقاليد العصر الحاضر وروحه**»،[3] ولعل أكثر ما ساعد هؤلاء الروائيين على العودة إلى (التراث) هو تعدده واختلاف أشكاله التي تحوي الحكمة، الحكايات، والأشعار الشعبية، سواء أكانت مكتوبة أم شفهية، الأغاني الشعبية والأمثال؛ إذ يحقق الروائي من خلال توظيفها حقلا نثريا جماليا متنوعا «**في لهجاته وأشكاله ومضامينه، تربطه علاقة جوهرية معنى ومبنى**»[4].

[1] فتحي بوخالفة: شعرية القراءة والتأويل، ص169.

[2] عبد الرحمن التمارة: مرجعيات بناء النص الروائي، دار ورد الأردنية للنشر، الأردن، ط1، 2013، ص271.

[3] مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان بيروت، لبنان 1979، ص53.

[4] خالد عيقون، تمثلات الأشكال والمفاهيم في الأدب الجزائري، ضمن كتاب أعمال الملتقى الوطني: مظاهر وحدة المجتمع الجزائري من خلال فنون القول الشعبي، ص229.

فالروائي يجد فيما يقدمه التراث من مواد ما يضفي الجمالية على نصه ويدفعه إلى تجديد أدواته والانفتاح المستمر على التجريب، وبهذا فهو يسعى إلى بناء نص روائي ينصهر فيه التراث والجديد لإنتاج دلالة أدبية قائمة على هذا الخطاب المختلف الذي تتبناه الرواية.

ولعل ما يوضح سبب توظيف الروائيين الجزائريين للتراث هو انخراطهم «**ضمن مذهب تحديثي في الكتابة الروائية، يتوق إلى تحقيق حداثة متنه الحكائي وأنساق خطابه عبر الارتداد إلى التراث والبحث فيه عمّا يمكن أن يستوعب إشكاليات الراهن، ويعبّر عنها كأشكال جمالية جديدة تجذر الهوية الثقافية والحضارية أمام تفاقم التحديات المعاصرة**»[1].

لعل المتمعن في التجارب الروائية الجزائرية –من تأسيسها إلى يومنا هذا–، يلحظ هذا التنوع في محاكاة التراث من خلال المزاوجة بين المحلي والعربي لتحقيق التميّز وإضافة سمة الحداثة والمغايرة وتوليد دلالات جديدة. ومن بين الروايات الجزائرية المعاصرة التي استدعت التراث رواية **(حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر)** للروائي عز الدين جلاوجي، التي حاكت واقع الجزائر خلال الحقبة الاستعمارية، وغيرها من المؤثرات السياسية والتاريخية وتأثيراتها على الذات الجزائرية في ذلك الفترة.

وحين نقرأ (المهدي المنتظر) فهو ضمن خانة الموروث الديني لدى طائفة من المسلمين، واشتغلت الرواية على ثقافة الكاتب الواسعة، لأنه ومن خلال شخصية حوبة، نعود إلى شخصية شهرزاد في (حكايات ألف ليلة وليلة) ولعل هذا ما يوضحه السارد الثاني الذي يتلقى سرد حوبة في قوله: «**حوبة هي شهرزادي التي ظلت مدى السنوات الطوال تزرع نفسي القاحلة بحكاياتها الجميلة فتحيل صحرائي إلى جنتين من أحلام وآمال، وإن تكن هي شهرزادي فأنا لست شهريارها، لأني كنت أمامها كالطفل الوديع الذي ينام حالما بمجرد أن تدغدغ الحكاية أحلامه الصغيرة**»[2]

[1] بوشوشة بن جمعة: التجريب وارتحالات السرد، ص81-82.

[2] عز الدين جلاوجي: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، دار الروائع، سطيف- الجزائر، ط1، 2001، ص11.

لم يتوقف توظيف التراث عند هذا الحد، بل نجد استخدام الأماكن الدينية كمصطلح الضريح وأيضا (الزاوية) وغيرها من الأمكنة التي تحمل مدلولها التراثي الديني.

ولم تخلُ الرواية من استخدام التراث الشعبي، فنجد (البرنس) و(القشابية) وكذا اللغة العامية «**وفي مقدمته القايد عباس على جواده الأحمر المحجل بالبياض**».[1]وقد استعان جلاوجي بالأغاني الشعبية لإثراء نصه بالحمولة التراثية ذات الطابع المحلي.

وما يمكن قوله في نهاية هذا المبحث هو أن الرواية الجزائرية المعاصرة قادرة على مواكبة الراهن بكل تحولاته السياسية والاجتماعية، وتجاوز الأطر التقليدية من خلال كسر الطابوهات المجسّدة في الثالوث المحرّم في مقدمتها: (الدين،السياسة والجنس) واشتراك القارئ في إعادة بنائها من خلال فتح رهان القراءات المتعددة للنص الروائي الواحد، وقد استطاعت بعض التجارب الروائية أن تتقاطع في بنائها وتوجهها مع إبداع الرواية في حداثته الراهنة في العالم العربي مشرقه ومغربه كما استطاعت أن تعكس واقع الفن وواقع الرؤية، فجميعها تدور حول الشأن الواقعي.

تعمل التجربة الروائية على محاولة إعادة صياغة المعمار الروائي الذي يناسب الواقع والفكر العربيين – خاصة وأن الرواية جنس أدبي غربي–، ولأن الرواية الجزائرية جزء من المنظومة الروائية العربية؛ فهي الأخرى خاضت فكرة التجريب الإبداعي على مكونات الرواية، بغية إنتاج نصوص روائية تعبّر عن رؤى المؤلف وواقعه وأفكاره.

ولقد تباينت مظاهر التجريب في الرواية الجزائرية بين الروائيين واختلفت؛ إذ أن مفهوم التجريب الذي مسّ متن الرواية هو أفق كتابة نتج عن هاجس التجديد، الذي لا يتحقق إلا عبر التحرر من سكونية النص التقليدي، الكتابة فيه تقوم على هاجس البحث، للوصول إلى المغايرة وذلك عبر طرحه جملة من الأسئلة التي تمس المتن والأبنية والأنساق لغة وخطابا، حيث تسعى إلى كسر أنظمتها.

---

[1] المصدر السابق، ص31.

وهكذا عمل التجريب الروائي على محاكاة واقع الفرد الآخر والبحث عن التفرد، والجمع بين التأصيل والمغايرة والجمع بين اللاواقع والواقع. وهذا ما جعل التجارب تحمل في طياتها مرجعيات ساعدت على تحقيق المختلف في أسمى تجلياته الجمالية، مما ضمن لها الخصوصية والتميز وسط التجارب الروائية العربية المعاصرة، كونها تجاوزت المحلية نحو العالمية، مركزة على قضايا الإنسان المعاصر، بعيدا عن انتمائه الديني أو العرقي.

الفصل الأول

نظرية التلقي"مفاهيم نظرية وإجرائية"

أولا – نظرية التلقي في النقد .

ثانيا – إجراءات التلقي عند "آيزر" .

ثالثا – إجراءات التلقي عند "ياوس" .

تعتبر الممارسة النقدية الموّجه الأساس للإبداع الأدبي، باعتبارها منظومة معرفية تسعى إلى اكتشاف خبايا العمل الأدبي والبحث عن آلياته وسبر أغواره مادام النص يبقى من دونها ناقصا وغير مكتمل؛ وقد اعتمدت الممارسات النقدية في عملها على التركيز وتسليط الضوء على ثالوث العملية النقدية. فحين كان الكاتب موضوع النقد ظهرت المناهج السياقية الثلاثة (التاريخية، النفسية، الاجتماعية) التي أرجعت نجاح ورواج أي إبداع إلى الخلفيات النفسية والاجتماعية والتاريخية المرتبطة بالكاتب، وبعد هذه الفترة ظهرت ممارسة أخرى رجحت الكفّة إلى ثاني مكوّن للعملية الإبداعية هو النص فكانت المناهج النسقية (البنيوية، السيميائية) وهي مناهج انطلقت من فكرة موت المؤلف وعزله عن النص لتتخذ من الإجراءات النصية طريقة في تحليل ونقد وتقييم الأعمال الأدبية.

في فترة غير بعيدة عنها سُلط الضوء على المتلقي، فظهرت المناهج مابعد النصية لتركز على القارئ وتعتبره أهم دافع من دوافع نجاح الإبداع، إذ بدونه يبقى النص جامدا وغير فعّال. المتلقي لم يكتف بأن يكون له منهج، بل برزت نظرية التلقي، وكان منطلقها في ألمانيا وبالتحديد مدرسة كونستانس مع رائديها: **فولفغانغ آيزر وهانز روبرت ياوس*** وهناك استوت على ساقها وبعدها كانت نظرية نقد استجابة القارئ في انجلترا.

*جمعت مدرسة كونستانس كلا من آيزروياوس في إطار البحث والاهتمام بالقارئ إلا أن لكل منهما توجها صوب إبراز خصوصية هذه النظرية من وجهة نظره؛ إذ اهتم ياوس بعنصر التلقي ومدى الحراك المنتج جراء تقابل القارئ بالنص من خلال تتبعه تاريخيا، أما آيزر فاهتم بالقراءة وبإجراءات التفاعل بين النص وقارئه.

أولا- نظرية التلقي في النقد:

إن الحديث عن القارئ كمحور رئيسي في المفاهيم النظرية والإجرائية يستدعي استحضار اتجاهات نقد استجابة القارئ أو اتجاهات ما بعد البنيوية كالتفكيكية والتأويلية والقراءة والتلقي إذ شكلت فاعلية القراءة أساس أي نقد متمحور حول القارئ، وقد انقسمت الاتجاهات إلى فرعين هما: (جمالية التلقي الألمانية) و(نقد استجابة القارئ الأنجلو أمريكية)، ورغم أن الاتجاهات المختلفة لا تشكل نقدا موحدا من الناحية المفهومية فقط؛ بل تمثل مجموعة متباينة في المنطلقات والمناهج والأدوات، إلا أنهما تجتمعان في الاعتراض على الرأي القائل أن المعنى كامن في النص الأدبي، وترفض حصر المعنى بالنص وتميل إلى الاعتقاد بأن القارئ هو الخالق للمعنى.[1]

وقد شاع مصطلح استجابة القارئ لدى المعاجم الأنجلوأمريكية، هذا الذي تميّز عن نظرية التلقي في أنه لا يحمل طابع النظرية بل هو نقد أو نظرات نقدية تعود إلى أعلام أمريكيين مشتتين يكتبون في صحف مختلفة وليس لهم تجمع معيّن وكل ما قدّموه كان عبارة عن أنشطة فردية ومهارات ذاتية على خلاف نظرية التلقي التي تعبّر عن تماسك ووعي والتزام جماعي وهي رد فعل للتطورات التي جرت في ألمانيا على المستويات العلمية والأدبية فترة الستينيات؛ وهم مرتبطون بمدرسة كونستانس وتمت طباعة أعمالهم في سلاسل (الشعرية والتأويل)[2].

وقد فسّرت الباحثة (بشرى موسى) في مؤلفها ما أضافته نظرية التلقي للنظريات التي تعنى بالقارئ والقراءة حيث أنها:

- ظهرت لتقدّم اعتراضا على الفهم أو التصورات البنيوية للأدب، كما هي الحال مع اتجاهات ما بعد البنيوية، إلا أنها اختلفت عنهما كونها نظرية تعنى بالفهم لا بالقراءة

[1] ينظر: بشرى موسى صالح، نظرية التلقي... أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2001، ص40-41.

[2] المرجع نفسه، ص33.

فحسب، فهي ترى أن الفهم –وليس القراءة أو تأويل الرموز والشيفرات– هو عملية وظيفية لأنها عملية دالة تسهم إسهاما فاعلا في بناء المعنى الأدبي وهذا يعود إلى مفهوم القصدية الظاهراتية عند هوسرل.

- مقارنتها لمعنى النص تختلف عن المقارنة البنيوية له، فالنص باعتقاد البنيويين يضمن معناه في داخله حسب لأن شكله اللساني يتضمن بنفسه ذلك المعنى ويحتويه وهذا يعود إلى نظرتهم إلى النص على أنه بنية محايثة مكتفية بذاتها؛ أي أن شروط تفسيرها تكمن في داخلها فقط، فالبنية اللسانية حاملة للدلالة ومنتجة لها، والشكل هنا لا يُلغي المعنى بل يعمل على افقاره وإبعاده وجعله رهينا كما يصفه (رولان بارت)، أما نظرية التلقي فتنطلق منطلقا آخر يجعل عملية الفهم بنية من بنيات العمل الأدبي نفسه ليصبح الفهم هو عملية بناء المعنى وإنتاجه وليس الكشف عنه أو الانتهاء إليه ولذلك يُعد المحمول اللساني مؤثرا واحدا من مؤثرات الفهم لابد من تغذيته بمرجعيات ذاتية قائمة على فعل الفهم من لدن المتلقي.[1]

قد تكون ضرورة في الحديث عن مفهوم جمالية التلقي أن نؤكد بأن الفكر النقدي الحديث في المجتمع الغربي ليس فكرا خالصا للأدب، بل تتداخل في مفاهيمه الجوانب الأدبية والمنازع الفكرية والمذهبية بصورة معقّدة يصعب معها أن تتعامل مع النظريات النقدية بمنظور أدبي مجرّد من بواعثه ونزعاته الفكرية المعاصرة[2].

إن هدف توظيف ضمير المخاطب في النص ما هو إلا حملٌ للقارئ على أن يتتبع السرد وإدراجه في النص لتحدث الاستجابة وعلى هذا الأساس قام كتّاب الرواية الجديدة وكتّاب الرواية ما بعد الحداثية بنقل مركز الثقل من منتج النص إلى متلقي النص، وذلك بترك النص بيد المتلقي القارئ ليتصرف فيه وهذا بالاستناد إلى مقال الألماني الشهير

---

[1] المرجع السابق، ص 40– 43.

[2] ينظر: محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي(بين المذاهب الغربية وتراثنا النقدي)، دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1996، ص16.

ياوس في نهاية الستينيات المعنوّن بـــ "التغيّر في نموذج الثقافة الأدبية"[1]، أي نهج طريقة جديدة تعطي للقارئ أهمية وفعالية في إنتاج/ إعادة إنتاج النص الأدبي.

مدرسة كونستانس للدراسات الأدبية **Studies Konstanz School of Literery** **1967**، مدرسة أطلق عليها هذا الاسم نسبة للأعضاء الذين ينتمون إليها والذين كانوا يمارسون التدريس في جامعة كونستانس الواقعة بجنوب غرب ألمانيا، وهي مدرسة تكاد تكون جمعية ليبرالية للمثقفين، تجمعوا للقيام باهتمامات بحثية مختلفة وذلك بشكل غير رسمي، وجمعت المدرسة كلا من رائديها: هانز روبرت ياوس **Yauss Hans Robert** وفولفغانغ آيزر **Wolfgang Iser**، وضمّت: راينر وارين **Rainer Warnin** كارلهانيز ستيرل **Karlheinz Stierle**، وولف ديتر ستايل **Wolf-Deter Stepel**، هانز الريخكومبرخ **Hans IhlrichGumbrecht**. غير أن مدرسة كونستانس تتفرع في واقع الأمر إلى منهجين يتميز أحدهما عن الآخر. فبينما يعنى الأول "بعلم جمال التلقي" وأبرز ممثليه هو **هانز روبرت ياوس Hans Robert Yauss** ، يهتم الثاني بفرضية "القارئ الضمني أو القارئ المستتر" ويقوده **آيزرW. Iser**

عُرفت مدرسة كونستانس من قبل الدراسات النقدية المختلفة والاتجاهات الأدبية بأنها مدرسة جمالية التلقي **Esthétique de la réception** باعتبارها وجّهت النظر في اهتماماتها إلى فعل التلقي الأدبي وهو الفعل المهمل في تاريخ النظرية الأدبية، هادفة من وراء ذلك إلى الكشف عن الدور الفعّال الذي تلعبه عملية القراءة في محاورة النص وعن قدرة القارئ (المتلقي) في بلورة المعاني في النص انطلاقا من أن:«**معنى النص لا يتشكل بذاته قط، فلابد من عمل القارئ في المادة النصية ليُنتج معنى**»[2].

[1] ينظر: تيري إيجلتون، مقدمة في نظرية الأدب، تر.أحمد حسان، نوارة للترجمة والنشر، ط2،1997، ص67.

[2] رامان سلدن: النظرية الأدبية المعاصرة، تر. جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، 1991، ص184.

صاغ "ياوس"* في أواخر الستينيات مجموعة من المقترحات، عدّت الحجر الأساس لنظرية جديدة في فهم الأدب وتفسيره والوقوف عند إشكالياته، وقد صيغت هذه المقترحات في محاضرة بجامعة كونستانس تحت عنوان"لماذا ندرس تاريخ الأدب؟"[1]، وعن جمالية التلقي وضّح"ياوس" معنى الاصطلاح، إذ قصد به أن التلقي هو الاستقبال والتملّك والتبادل. أما الجمالية فيقصد بها: كيفية فهم الفن عن طريق تمرّسنا به بالذات أي بالدراسة التاريخية للممارسة الجمالية تلك التي تتأسس عليها ضمن سيرورة الإنتاج،التلقي، التواصل، كافة تجليات الفن[2].

من هذا عُدّت نظرية التلقي نقلة في تاريخ النظرية الأدبية المعاصرة، حيثُ أشار "روبرت هولب" **Robert Holub** في مقدمة مؤلفه إلى مدى الرواج الذي شهدته النظرية على الساحة النقدية في العقود الأخيرة من القرن **20**، ووقف في شرحها على دراسة لهانز روبرت ياوس تحمل عنوان: **التغيّر في نموذج الثقافة الأدبية**.إذ تحدث عن ذلك التغيير الجذري في الدراسات الأدبية بإظهاره لنموذج جديد يخلف ما سبق من النماذج المتعاقبة... وسواء فكر المرء في نظرية التلقي بوصفها النموذج البديل أم بوصفها –على الأقل– نقطة في مجال الاهتمام، فليس هناك من يذكر الأثر الذي أحدثه في مجال تفسير الأدب والفن[3].

---

*– هانس روبرت ياوس (1921–1997): أستاذ متخصص في الأدب الفرنسي رائد مدرسة كونستانس، تأثر في دراسته بهيرمونيطيقة غادامير وهيدغار، بعد التخرج درّس بجامعة مانستار ثم تبوأ كرسي الفلسفة الرومانية، كما درّس بجامعة كونستانس منذ نشأتها سنة 1966 من مؤلفاته:

-Expérience esthétique et herméneutique littéraire.
- Pour une ésthique de la réception.
- Questions et réponses : Formes de compréhension dialogique.

[1] ينظر: حامد أبوأحمد، الخطاب والقارئ، مركز الحضارة العربية، القاهرة، 2003، ص27.

[2] ينظر: هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر. رشيد بنجدو، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط2004،1، ص101.

[3] ينظر: روبرت هولب، نظرية التلقي، تر.عز الدين إسماعيل، كتاب النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، 1994، من مقدمة المترجم، ص8– 9.

وقد اشترك كل من "آيزر"و"ياوس" في تأسيس مدرسة كونستانس للدراسات الأدبية، ورغم أن ياوس كان مهتما بالعلاقة بين الأدب والتاريخ، إلا أنه أعاد مع آيزر تشكيل نظرية أدبية جديدة تصرف النظر عن المؤلف والنص، وتهتم بالعلاقة بين النص والقارئ،لأن أهم شيء في الأدب هو تلك المشاركة الفعالة بين النص الذي ألفه المبدع والقارئ(المتلقي)، وأن الفهم الحقيقي للأدب ينطلق من موقعة القارئ في مكانه الحقيقي وإعادة الاعتبار له باعتباره هو المرسل إليه ومستهلك النص تلذذا أو نقدا أو حوارا أو تفاعلا.

وانطلق "آيزر"* في تكوينه للمدرسة من توجهات فكرية فينومينولوجية، إذ كانت فينومينولوجيا"رومان أنجاردن" المؤثر الأكبر في فكره وبالمقابل اعتمد "ياوس" على الهرمينوطيقا حيث كان خاضعا بصفة خاصة لتأثير "جورج غادامير". (سيتم التوسع في الفكرة لاحقا).

بوفاة "ياوس" الذي سيّر أمور المدرسة لمدة أربعة عقود، واجه توأمه "آيزر" الانتقادات التي تعرضت لها النظرية ومحاولات التشكيك فيها منذ الستينيات، فهذا الناقد "**رينيه ويلك**" يقول: «**لقد انشغل الناس في كل عصر ببقاء الأعمال الأدبية وآثارها وتأثيرها ومن ثم فإن الانشغال الحالي بالتلقي ماهو إلا موضة عابرة**»[1]، ولكن الإسهامات النظرية الجادة التي قام بها "آيزر"و"ياوس" أكدت زيف فكر "ويلك"، إذ انتشرت تلك الدراسات والأفكار التي صارت فيما بعد مرجع العديد من الباحثين.

---

* فولفغانغ آيزر(1926-2007): أستاذ اللغة الانجليزية والفلسفة واللغة الألمانية، اشتغل بالتدريس في عدة جامعات داخل ألمانيا وخارجها، منها جامعة هيدلبورغ، كونستانس، كلاسكو، وكان عضوا بأكاديمية هيدلبورغ للفنون والعلوم، وبالجمعية الانجليزية للأدب المقارن، وبالأكاديمية الأمريكية للفنون والعلوم، له عدة مؤلفات منها: القارئ الضمني **The Reader Implied**،التوقع **Prospecting**، التخييلي والخيالي The Fictive and The Imaginary.

[1] حامد أبو أحمد: الخطاب والقراءة، نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، سلسلة كتّاب الرياض، العدد30، مارس 1996، ص15.

وإذا بحثنا في الأصول المعرفية والنقدية للنظرية فإننا نجد جوانب عديدة مؤثرة منها:**الشكلانية الروسية، بنيوية براغ، سيسيولوجية الأدب.** وسيتم التعمق في عنصرين أثنين عُدا أساس النظرية وهما: **الفينومينولوجيا عند** "**فولفغانغ آيزر**" **والهيرمونيطيقا عند** "**روبرت هانز ياوس**"، باعتبار الظاهراتية والهيرمونيطيقا فلسفتين عرفتا في ألمانيا وعدّتا أصل جمالية التلقي، مع الحديث عن الخلفيات الفلسفية الأخرى التي استفاد منها كل من "ياوس" و"آيزر".

- **الفينومينولوجيا عند آيزر:**

الفينومينولوجيا عند "آيزر" هي حركة فلسفية أو منهج في الفحص الفلسفي يُركز على الدور الحيوي والمركزي للإنسان المدرك في عملية تقرير المعنى، وتتأسس على فحص الظواهر–بمعنى الأشياء كما هي مدركة–من خلال الوعي عوضا عن أن تتأسس على وجود أي شيء خارج الوعي. تأسست في أوائل العشرينيات من القرن العشرين على يد "**ادموند هوسرل**" الذي عمل على كشف البنيات الجوهرية للوعي، من بعدها طوّر "**مارتن هيدغر**" ظواهرية أستاذه "هوسرل"، حتى صار له تأثير هام على الوجودية وبعض المدارس الحديثة، ومثال ذلك–مدرسة جنيف– وانشغالها بأنماط الوعي، إذ النقد الأدبي الفينومينولوجي –على حد تعبير "مورنر" و"راوش"– لا يركز على العمل الأدبي بقدر ما يركز على خبرة القراءة ويسعى إلى أن يصف العملية التي يدخل بها عمل أدبي ما في وعي القارئ، ويؤثر في هذا الوعي ويتأثر به وبهذا المعنى مهّدت الفينومينولوجيا الساحة النقدية لنظرية التلقي حيث نجد أن كلا من "آيزر"و"ياوس" تأثر "بانجاردن" في صياغة نقد استجابة القارئ ونظرية التلقي.[1]

انطلق "آيزر" في استراتيجيات العلاقة بين النص والقارئ مما حقّقه الفيلسوف والمنظر البولندي **رومان أنجاردن** في **التعيّن الفني،** إذ رأى أن العمل الأدبي يمنحنا

[1] ينظر: حسن البنا عز الدين، قراءة الآخر/قراءة الأنا (نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد العربي المعاصر)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2008، ص39–40.

مظاهر تخطيطية؛ هذه المظاهرهي التي تجعل القارئ على صلة وثيقة بالعمل الأدبي يمكن من خلالها إنتاج الموضوع الجماليObjet Esthétique. وانطلاقا من فكرة التعيّن الفني رأى "آيزر" أن العمل الأدبي ينقسم إلى قطبين: **القطب الفني** وهو النص الذي أبدعه المؤلف و**القطب الجمالي** –التحقق **Réalisation**– وهو الذي ينجزه القارئ، ورغم أن الطرح شيّق إلا أنه يدل على عدم وجود الجمال في نص المؤلف وعدم وجود الفنية عند تحقق القارئ.[1]

أضاف "آيزر" مسألة أخرى للنظرية تناولها في عدد من المقالات وهي:"**ملء الفجوات**" التي توجد في كل عمل أدبي، ويجب أن يملأها القارئ. إذا في كل قراءة ستملأ الفجوات على نحوها الخاص الذي يختلف مع تعدد القراءات. وهذه المسألة تتقارب مع **بقع الإبهام** لدى "أنجاردن" وبقدر ما يؤسس هذا الموقف قاعدة جيّدة إلا أنه يكشف عن استجابات القراء وإعطائهم الحرية في تعاملهم مع النص وأن يتعاملوا مع النص بحرية مطلقة وحسب رغبتهم.[2]

وقام "آيزر" بإتمام المدخل التاريخي الذي تناوله "ياوس في فهم الأعمال الأدبية من خلال دراسة التفاعل بين القارئ والنص، إذ أمعن الفحص في كيفية وتحت أية ظروف يكون لنص ما معنى لدى القارئ وذلك من خلال التفاعل بوصفه أثرا مجربا وليس بوصفه رسالة يجب العثور عليها، وهنا أفاد آيزر من عمل "أنجاردن" الذي رأى أن الموضوع الجمالي يتكون من خلال إدراك القارئ، وهكذا حوّل "آيزر" بؤرة التركيز من النص إلى فعل القراءة وذلك من خلال تفريقه بين النص وتعيّن النص والعمل الأدبي[3]، وأيضا تقديمه لفكرته عن القارئ الضمني **le lecteur implicite**؛ إذ يقسم آيزر القراء إلى فئتين:«**فهناك في المقام الأول القارئ الحقيقي الذي نعرفه من خلال ردود أفعاله الموثقة**

---

[1] المرجع السابق، ص40.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 41.

[3] المرجع نفسه، ص42.

وهناك في المقام الثاني القارئ الافتراضي وهو الذي يمكن أن تسقط عليه تعيينات النص الممكنة»[1].

يُعتبر "القارئ الضمني" مفهوما مستحدثا في نظرية التلقي وذلك بعد أن صار محورا أساسيا وعنصرا هاما فيها، وحين حوّلت الدراسات الأدبية مركز اهتمامها من المؤلف والنص نحو القارئ. صار القارئ الضمني حسب ما قدمه واضعه "آيزر" هو فرضية مُتخيلة يضعها الكاتب صوب عينيه؛ إذ يفترض أي عمل أدبي قارئا يستقبل رسالة ما[2]، سواء أكان هذا الأخير مثقفا أم ساذجا.

والقارئ الضمني لدى "آيزر"هو «**نموذج متعالي يسمح بشرح كيفية إنتاج النص الخيالي الذي يخلف أثراً ويكتسب معنى. وهو يحدد دور القارئ المفروض في النص، ومن ثم تنشأ ثنائية بنية النص / بنية الفعل**».[3]

وبالتالي فالقارئ الضمني هو نموذج نصي لا يمت للواقع بصلة؛ يعيد إنتاج المعنى للقارئ الواقعي بأبعاد جديدة مغايرة عما طرحه النص أول مرة، وعليه فالقارئ الضمني هو نموذج تفعيلي ينشأ لحظة التلاقي بين النص والقارئ، أي أثناء قراءة القارئ الواقعي/ الحقيقي للنص.ولعل هذا ما ركّز عليه آيزر، إذ اتخذ «**مفهوم القارئ الضمني عنده صبغة تفاعلية فهو من جهة يجعل عنصر المعنى مسألة غير مبررة دون ربطه بعملية الوقع الناتج عن عملية القراءة، كما يجعل القارئ من جهة أخرى، عنصرا محايثا للنص، فالمتلقي لا يوجد في مقابل النص أو النص في مقابل المتلقي بل إنهما يوجدان داخل بنية النص**»[4].

---

[1] فولفغانغ آيزر: فعل القراءة–نظرية جمالية التجاوب في الأدب–، تر. حميد لحمداني والجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، ص20.

[2] ينظر: كاظم خضر عودة، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص136.

[3] «un modèle transcendantal qui permet d'expliquer comment le texte de fiction produit un effet et acquiert un sens. Il désigne le rôle de lecteur imposé dans le texte, d'où le doublement structure du texte/ structure d'action» voir Wolfgang Iser: l'acte de lecture théorie de l'effet esthétique, p75.

[4] علي آيت أوشان: السياق والنص الشعري من البنية إلى القراءة، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص107.

ويستعين القارئ الحقيقي أثناء القراءة برصيده المعرفي لفهم فحوى هذا النص، انطلاقا من العلاقة الحوارية التي تنتج جراء تقابله مع القارئ الضمني الذي يمثل في كل الأحوال مفهوما إجرائيا: «**ينمُ عن تحول التلقي إلى بنية نصية نتيجة للعلاقة الحوارية بين النص والمتلقي ويعبّر عن الاستجابات الفنية التي يتطلبها فعل التلقي في النص**»[1] وهذا من خلال الدور الذي يسنده النص إلى قارئه بغية سدّ فراغاته وبلوغ معناه.

ولا يرتبط القارئ الضمني بقارئ حقيقي معيّن، حيث يمكن لأي قارئ التجاوب مع البنى الداخلية التي يساهم فيها القارئ الضمني ليكون قارئا افتراضيا ومجردا ينتظر تجسيدا حقيقيا من القراء، لأن هذا الإجراء عند "آيزر" «**محدد من خلال حالة نصية واستمرارية لنتاج المعنى، على أساس أن النتاج من صنيع القارئ أيضا لا من صنيع الأديب وحده**».[2] ولعل هذا ما يثبت تواجد القارئ الضمني لحظة وجود النص الأدبي، فالمؤلف يدرجه بين ثنايا نصه؛ فهو «**طريقة لإلقاء الضوء على وجود القارئ دون الحاجة للتعامل مع القراء التجريبيين أو الحقيقيين**».[3]

وعليه فالقارئ الضمني:«**بنية نصية تتوقع وجود متلق دون أن تحدده بالضرورة؛ وهو مفهوم يبنى الدور الذي يتخذه كل متلق مسبقا، وهو ما يصدق حتى حين تعمد النصوص إلى تجاهل متلقيها المحتمل أو إقصائه. لذا فمفهوم القارئ الضمني يخلق شبكة من البنى المثيرة للاستجابة، مما يدفع القارئ لفهم النص**»[4]، ومن هذا المفهوم ندرك أن القارئ الضمني يتشكل بالطريقة نفسها لدى جميع القراء ويكون الاختلاف بينهم فقط في معنى النص الأدبي، الذي يؤول حسب المرجعية الفكرية والعقائدية لكل قارئ.

---

[1] بشرى موسى صالح: نظرية التلقي- أصول وتطبيقات-، ص51.

[2] محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي، ص36.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] فولفغانغ آيزر: فعل القراءة نظرية في الاستجابة الجمالية، تر. عبد الوهاب علوب، الصادر عن المجلس الأعلى للثقافة، مصر، 2000، ص40

وبتواجد القارئ الضمني يكون "آيزر" قد تجاوز المعطيات التي يقدمها القرّاء السابقون حيث ربطه بالبنى النصية التي توجه عملية القراءة. إذ قدّمه نموذجا مشاركا في بناء النص متجاوزا معطيات القراء السابقين الذين يتباين قُربهم من القارئ الواقعي أو بُعدهم عنه، وأيضا وصف بنيته النصية التي يتأسس عليها أو ينجم عنها.[1]

ولقد تجاوز "آيزر" تصور "أنغاردن" لعملية القراءة التي كانت أحادية الاتجاه من النص نحو القارئ، فكانت نظرية آيزر:«**ترى أن عملية القراءة تسير في اتجاهين متبادلين، من النص إلى القارئ، ومن القارئ إلى النص فبقدر ما يُقدم النص للقارئ يضفي القارئ على النص أبعادا جديدة، قد لا يكون لها وجود في النص**».[2]

لم يكن القارئ الضمني لدى "آيزر" مجرد أداة يفرضها النص بداخله لاستكمال المعنى فقط؛ بل امتلك هذا القارئ أحقيته داخل بنية النص وهيكله، نظرا لأن القارئ الحقيقي لا يحاكي النص بل يحاكي ما يقدمه هذا القارئ، الذي يمثل نظامه المرجعي؛ فقد حاول "آيزر" أن يبحث عنه داخل النص الأدبي «**من خلال ما اسماه** بـ "**البنية النصية المحايثة للمتلقي**"...، **وهي سلسلة من التوجيهات الداخلية أو شروط التلقي... التي يمنحها النص المتخيل- أو الأدبي- لمجموع قرائه المحتملين**».[3]

والقارئ الضمني لدى"آيزر" هو قارئ افتراضي، ينطلق منه المؤلف ويضعه نصب عينيه أثناء كتابته للنص الأدبي ليكون مفهومه مستندا على نمطين أو أساسين متواصلين:« **الأول ذو معنى تجريدي يتبدى في صورة نمطية مثالية، تحضر في جميع النصوص التي تنتمي إلى حقبة فنية داخل ثقافة ما في حين يكون الثاني مجسدا في قارئ كفء له وجود فعلي، ويملك مقدرة على التفاعل**»[4]، النمط الأول حقيقة هو موجود داخل أي نص،

---

[1] ينظر: عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 189

[2] نبيلة إبراهيم: القارئ في النص، نظرية التأثير والاتصال، مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الأول (أكتوبر- نوفمبر- ديسمبر)، 1984، ص101.

[3] فرانك شويرويجن: نظريات التلقي، تر: عبد الرحمن بوعلي، ص 143.

[4] حميد سمير: النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، ص38.

في حين أن النمط الثاني هو القارئ الكفء الذي سعى "آيزر" إلى تحقيقه من خلال امتلاكه لميزات تسمح له بتجسيد ما يسعى إليه النص بتفاعله معه من خلال سد الثغرات التي يحدثها معناه الأول.

يبني "آيزر" مفهوم القارئ الضمني من خلال مفهوم المؤلف الضمني لدى **Wayane Booth** وأيضا من مناقشته لجملة من القراء، كالقارئ المتميز عند "ميشال ريفاتير"، والقارئ العارف (غير الرسمي) لدى "ستانلي فيش"، القارئ المقصود عند "أروين وولف" والقارئ الأنموذجي عند "أمبرتو إيكو"، إذ يعتقد أنه من البديهي في أي نظرية أن يتم إدراج قطب القارئ/المتلقي:« **وقد ترقى إلى مستوى الإطار المرجعي الجديد كما وقعت إمكانية السيميائية والتداولية تحت الفحص الدقيق**»[1]، ويطرح "آيزر" اهتماما آخر بأنه إن حاولنا فهم التأثيرات التي تسببها الأعمال الأدبية والاستجابات التي تثيرها وجب التسليم بحقيقة وجود القارئ دون تحديد هويته أو دوره التاريخي لأن وظيفة القارئ الضمني حيوية، فهو الذي يقدم الرابط بين كل القراءات المختلفة للنص، ويخضعها للتحليل وبالتالي:«**فإن دور القارئ يمكن إشباعه بعدة طرق مختلفة حسب الظروف التاريخية والفردية تعتبر مؤشرا على أن بنية النص تسمح بطرق مختلفة للإشباع**»[2]. وما ينوه إليه أن القارئ الضمني لا وجود له فهو شخصية وهمية يفترضها المؤلف أثناء كتابة إبداعه إذ أنه: «**ليس له وجود حقيقي فهو يجسد مجموع التوجهات الداخلية لنص التخيل،لكي يتيح لهذا الأخير لأن يُتلقى، وتبعا لذلك فإن القارئ الضمني ليس معروفا في جوهر اختياري ما بل مسجل في النص بذاته**».[3]

ويصف "آيزر" مفهوم القارئ الضمني بأنه ليس بطل الحكاية قائلا بأنه: «**ليس شخصا خياليا مدرجا داخل النص، ولكنه دور مكتوب في كل نص، ويستطيع كل قارئ**

[1] المرجع السابق، ص29.

[2] سامي إسماعيل: جماليات التلقي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002، ص134.

[3] ناظم عودة لخضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص163.

بأن يتحمله بصورة انتقائية وجزئية وشرطية»[1]، وعليه فهو يوحد كلا من ما قبل بناء المعنى الضمني في النص وإحساس القارئ بهذا التضمين عبر إجراءات القراءة.

ويتضح مما تقدم أن "آيزر" كان يصوغ مجموعة من الأفكار المدعّمة بعدد من المفاهيم الإجرائية متأثرا بفلسفة "أنجاردن"و"هيدغر" ليبين كيفية بناء المعنى الذي يحتاج في بنائه إلى فعل القراءة، حيث اعتمد على افتراضات "رومان أنجاردن" في مسألة ملء الفراغات (البياضات) ومواقع اللاتحديد في قيام نظريته، مهتما بمفهوم القارئ الضمني الذي له دور فعال في بناء ووصف آثار النصوص وبناء المعنى بناء تاما وكاملا.

- **الهيرمونيطيقا عند ياوس:**

ساهمت نظرية التأويل في بناء مفاهيم نظرية التلقي، إذ استفاد روادها وعلى رأسهم "ياوس" من مفهوم الفيلسوف "هانز جورج غادامير"* للتأويلية التي كان يعرفها: «**التأويلية تطالب بالكشف، بتقنيات خاصة عن المعنى الأصلي في كلا التقليدين: الأدب الإنساني والتوراة**»[2]، الذي أعاد الاعتبار للتاريخ في إعادة إنتاج المعنى وبنائه.

ويعتبر"**دلتاي**"*– من مصادر فلسفة "غادامير"– أحد المهتمين بالفهم والتأويل الذي يراه يكمن في عمل العقل البشري أو إعادة اكتشاف الأنا في (الأنت)، فهو العملية الأساسية التي من خلالها يتوقف إدراكنا كله للذوات(مثلا كأن نسقط ما نمرُّ به في حياتنا

---

[1] المرجع السابق، ص164.

* Hans Georg Gadamer: فيلسوف ألماني ولد سنة 1900 بمابورغ Mabourg، درس الفلسفة في مناطق عديدة، تأثر بالكانتية الجديدة Neokantisme، وبالفلسفة الفينومينولوجية، درس بعمق الفكر الفلسفي الإغريقي وجعل منه نموذجا للفكر المتجذر في التاريخ أحدث تقاربا كبيرا بين آرائه في الفينومينولوجيا وآراء هيدغر فكلاهما يرى أن المنهج التأويلي الذي يعتمد على قراءة الطرف الآخر،هوموقف ذاتي يرتبط بلحظة زمنية محددة وبتفاعل جدلي خاص، من أبرز مؤلفاته: الحقيقة والمنهج، فن الفهم، الهيرمينوطيقا الفلسفية، مشكل الهيرمينوطيقا.

[2] روبرت هولب: نظرية الاستقبال، تر.رعد عبد الجليل، دار الحوار، اللاذقية، ط1، 1992، ص55.

* Deltay (1833–1911) تركزت مجهوداته حول التفرقة بين العلوم الطبيعة والعلوم الإنسانية من خلال محاولته الرد على الوضعيين الذين وحدوا بينهما من حيث المنهج، وذلك لأن الفارق بين الاثنين يكمن في أن مادة العلوم الإنسانية مادة معطاة وليست مشتقة من أي شيء خارجها مثل مادة العلوم الطبيعية التي هي مشتقة من الطبيعة وبالتالي يجب أن يكون المنهج مختلفا.

الباطنية على ما نقرأه من مواضيع ونجعل تلك التجارب تسقط علينا وتنعكس فينا) وعليه فإن "غادامير" يركز على الذات القارئة كقوة فاعلة في عملية الفهم والتأويل ويحاول أن يجعلها عملية موضوعية بحتة وهو ما كان واضحا في فهمه للتأريخ الماضي، إذ أنه ربط تأثيرات الماضي بفهم الذات.[1]

ارتبطت نظرية التأويل بالمنظر الألماني "**ياوس**"الذي خصّص اهتمامه للتلقي بالعلاقة بين الأدب والتاريخ؛ إذ أنه اقترح- وبناءً على انتقاداته للنظريات النقدية السابقة (الماركسية والشكلانية)- دراسة الأعمال الأدبية عبر تاريخ المتلقي أي يجب معاملة الأدب كإجراءات جدلية للإنتاج والاستقبال.[2]

وقبل أن يصوغ "ياوس" نظرية التلقي، تعرض لعيوب التاريخ الأدبي الوضعي والماركسية والشكلانية، ورغم أنه يثني على الماركسية (ماركسية غولدمان ولوكاش) التي اعتمدت على السياق الاجتماعي للأدب إلا أنه يعيب عليها الإفراط في الارتكاز على نظرية الانعكاس **Réflexion**، أما الشكلانية فرغم أنها تتقصى قضية الإدراك الجمالي إلا أنها تخفق – في نظره–في وضع الأعمال الأدبية في سياقها السوسيولوجي.[3]

واعتبر "ياوس" أن الأدب والفن:«**يحويان فقط تاريخا يتضمن شخصية الإجراءات حين يتم تأمل الأعمال المتوارثة ليس فقط من خلال الموضوع المنتج ولكن من خلال الموضوع المستهلك عبر تفاعل الكاتب والجمهور**»،[4] وعليه رأى أنه يجب تشكيل تاريخ أدبي يتم فيه استقبال العمل الأدبي والفني ومن خلاله تتوضح طرق وصور التغيرات في الخبرة الجمالية للقراءة وأيضا ردود فعل تلقي النصوص.

---

[1] ينظر: بشرى موسى، نظرية التلقي (أصول...تطبيقات)، ص39.

[2] ينظر: روبرت هولب، نظرية الاستقبال، ص75.

[3] ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] ناظم عودة لخضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص135.

ومن هنا طرح "ياوس" مجموعة من المفاهيم الإجرائية (حين رفض المفاهيم البنوية) كان من بينها التأكيد على **الذات المتلقية المدركة للنص**، إذ أنها تؤول العمل وفق رؤية جمالية ذاتية، فيتولد لديه معنى يتخذ شكلين: إما يدوّنه شكليا وإما يستقر في ذهنه.[1]

حدد "ياوس" **بناء المعنى** من خلال تأويل العمل الأدبي، مستندا إلى افتراضات "غادامير" بإخضاعها إلى ثلاث وحدات: **الفهم والتفسير والتطبيق**، إذ وجد أن جمالية التلقي تمكنت من معرفة أن:«**الفهم يتضمن دائما بداية التفسير وأن التفسير، بالتالي هو الشكل الظاهر للفهم**»،[2]من خلال هذه الوحدات نستنتج أن أي نص فني لا يكون له معنى خالص يكوّنه لوحده، وإنما المعنى يتشكل من خلال الإدراك، إذن جمالية التلقي تمارس الإدراك الذي من خلاله نتعرف على السؤال الذي نجد النص يجيب عنه:«**وبالتالي إعادة بناء أفق الأسئلة والتوقعات الذي عاشه العصر الذي فيه دخل العمل الأدبي إلى متلقيه الأوائل**»،[3] وأيضا تتبع إستراتيجية جديدة في القراءة قائمة على الفهم، إذ لا يحدث الفهم إلا إذا شارك المتلقي في بناء وانجاز المعنى مشاركة فعالة وقوية تجعله طرفا مهما، مرتكزا في ذلك على خبرته الجمالية والثقافية والإيديولوجية.

مفهوم إجرائي طرحه "ياوس" هو **أفق انتظار القارئ Reference of the Reader´sélectassions**، وهو عنده الفضاء الذي يتم من خلاله عملية بناء المعنى ورسم الخطوات المركزية للتحليل، ودور القارئ في إنتاج المعنى عن طريق التأويل الأدبي الذي هو محور اللذة لديه.[4]وقد أخذ "ياوس" مفهومه هذا استنادا إلى مفهوم **الأفق التاريخي** عند "غادامير"، إذ أخذ مفهوم الأفق منه وأضاف له أفق الانتظار وعن مفهوم **خيبة الانتظار** فقد كان من "**كارل بوبر**" **Karl. Popper**. حين ربط "غادامير" الأفق بالتاريخ لأنه أساس أي ممارسة تأويلية إذ أطلق ما يسمى بانصهار آفاق النص والقارئ باعتبار أن لهذا

[1] ينظر: المرجع السابق، ص136.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، ص135.

[4] بشرى موسى: نظرية التلقي (أصول... تطبيقات)، ص45.

الأخير دورا حاسما في إعادة إحياء معنى النص[1]. وأما خيبة الانتظار عند "كارل بوبر" فهي حين يتحقق المتلقي من خطأ فرضياته، يباشر اتصاله بالواقع بالتحرر من ضغوط الحياة الواقعية ومن أحكامه المسبقة، ورغم الاقتباس يحاول "ياوس" أن يجعل هنا فارقا بينه وبينهما(غادامير وبوبر)، وأن يجعل للتسميات تلك خصوصيته الخاصة به.

اعتمد "ياوس" في فهم القارئ للنص مفهوم **أفق الانتظار***والذي يعني به نظام التبادل الذاتي وبناء التوقعات، باعتباره نظاما مرجعيا وذهنيا، حيث تكون افتراضات المتلقي صحيحة في بنائه أي معنى لأي نص كان[2]،ويتضمن المفهوم ثلاثة مبادئ أساسية:

- التجربة المسبقة المكتسبة حول الجنس الذي ينتمي له النص لدى الجمهور.
- التعارض بين اللغتين (الشعرية واليومية) أي بين العالم التخييلي والواقع اليومي.
- شكل الأعمال السابقة وموضوعاته (تيمته) التي يفترض معرفتها.[3]

وعليه فإن التطور الذي يمس النوع الأدبي يتم من خلال فهم سابق للمقومات الأساسية للنوع في شكله وتيماته وأسلوبه. أي أن هناك أنواعا أدبية تتطور من خلال تراكمات في الفهم والقراءة كما تطورت الملحمة إلى الرواية.

حاول "ياوس" أن يهذّب نظريته فدعّمها بمفهوم آخر هو: المسافة الجمالية **Esthétique Distance**، الذي يعني البعد القائم بين ظهور الأثر الأدبي نفسه وأفق انتظاره، ويمكن ضبط هذه المسافة من خلال استقراء ردود أفعال القراء على الأثر أي من خلال تلك الأحكام النقدية التي يطلقونها.[4]

---

[1] ناظم عودة لخضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص139.

* نجد مصطلحات كثيرة وأخرى في مؤلفاته: أفق خبرة الحياة، أفق البناء، التغير الأفقي، الأفق المادي للحالات.

[2] ينظر: روبرت هولب، نظرية الاستقبال، ص77.

[3] ينظر: بشرى موسى، نظرية التلقي (أصول... وتطبيقات)، ص46.

[4] ينظر: حسين الواد، من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل، مجلة فصول،المجلد الخامس، العدد الأول، أكتوبر1984، ص77.

أوضح "ياوس" أيضا أن الآثار الأدبية التي تلبي آفاق انتظار القراء وتتوافق مع رغباتهم هي آثار عادية تكتفي باستعمال النماذج الحاصلة في البناء والتعبير، وهي نماذج تعود عليها القراء. وهي سرعان ما تخضع للجمود.

أما الآثار الأدبية الجيدة –حسبه– فهي التي تخيّب آفاق الانتظار لدى جمهورها، ومن ثمة تطوره وتطور وسائل التقويم لديه، وحتى وإن رُفضت من طرف جمهورها، إلا أنها تخلق جمهورها المعاصر خلقا.[1]

- **الشكلانية الروسية:**

نظر الشكلانيون إلى العمل الأدبي– على أنه بنية شكلية تتكون من مجموع الخصائص الفنية التي تقوم بجملة من الوظائف داخل نسق البنية نفسها أو ما سمّوها فيما بعد (الأدبية). واهتم "ياوس" بتصورات الشكلانيين ورأى أن التطور الأدبي **l'évolution Littéraire** عند تانيانوف **Tanianov** يسلّط الضوء على المفهوم الجدلي– الذاتي للأشكال الأدبية، ومن ثم أقر بأن الفضل في تجديد الفهم التاريخي للأدب يرجع إلى الشكلانيين، بيْدأن فهم العمل الأدبي في تاريخيته من الزاوية الشكلانية لا يعني (حسب "ياوس") إدراكه في إطار السيرورة التاريخية المتمثلة في وظيفته الاجتماعية والتأثير الذي يمارسه على القراء باستمرار لهذا ذهب إلى أن تاريخية الأدب لا تنحصر فقط في التطور الداخلي للأشكال ، بل تشمل السيرورة العامة للتاريخ أيضا.[2]

وقد عاد "ياوس" إلى منجزات الماركسية التي ربطها بنقائص الشكلانية، إذ اطلع على جهود روادها أمثال "ماركس" و"بليخانوف" **Blikhanov** و"غولدمان" **Goldman**، القائلين بأن وظيفة الأدب وظيفة تمثيلية، تجعل للأدب القدرة على تحرير الإنسان من

[1] المرجع السابق، ص78.

[2] ينظر: سعيد عمري، الرواية من منظور نظرية التلقي (مع نموذج تحليلي حول رواية أولاد حارتنا لنجيب محفوظ)، منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة، المغرب، ط1، 2009، ص20–21.

أحكامه المسبقة ومعتقداته المرتبطة بوضعيته التاريخية، ومن ثم تجعله ينفتح على إدراك جديد للعالم والاستعداد للاندماج في واقع جديد هو الواقع الاشتراكي.

وقد سعى "ياوس" إلى الجمع بين الشكلانية والماركسية لوضع مفهوم جديد للتاريخ الأدبي–منطلقا من وصفه للنقائص بأن لا وجود لنص أدبي كتب من أجل أن يقرأ أو يؤول فيلولوجيا من طرف الفيلولوجين أو تاريخيا من قبل المؤرخين– يرتكز على ما يحدث من تغيرات في الأشكال والقواعد الأدبية (التطور الأدبي)، وعلى ما يحدث من تغيّرات في حكم القراء على الأعمال الأدبية خلال فترات تاريخية مختلفة عبر التطور التاريخي العام.

- **بنيوية براغ:**

انطلقت بنيوية براغ من تلك الجهود التي قدمها"يان موكاروفسكي" خلال العقود الأولى من القرن العشرين **(1926-1948)**، والتي مضت نحو فضاء تداولي أرحب، عاد إليها "ياوس" فيما بعد لإغناء مشروعه النقدي النظري. ومن بين ما عالج "ماكاروفسكي" من القضايا كان: الفرق بين الصنيع والموضوع الجماليObjet Esthétique، فالأول هو المظهر المادي والثابت للعمل الأدبي ويتميز بتعقده وبنائه المحكم، وأما الثاني فيمثل نقطة التقاء النص والمتلقي بواسطة التحقق **concrétisation** الذي ينجزه هذا الأخير، ويتميز بكونه يتحول عبر التاريخ.

ومن هذه الفكرة استطاع "ياوس" أن يقتفي أثر بنيوية براغ عندما قال بأنه قصد بمفهوم التحقق –مشاطرة النظرية الجمالية لبنيوية براغ – المعنى الذي يستند كل مرة وبصفة متجددة إلى مجموع بنية العمل باعتبارها موضوعا جماليا وذلك تبعا لتغير الشروط التاريخية والاجتماعية لتلقيها.[1]

[1] المرجع السابق، ص22.

- **علم النفس الاجتماعي:**[1]

كان من بين ما قدمه "آيرز" في اهتمامه بمسألة التلقي، هو الكيفية التي يتكون بها المعنى ليصير تجربة حية في وعي المتلقي، لذلك اعتبر أن التفاعل بين النص والملتقي هو الذي يقود إلى إنتاج ذلك المعنى، إذ يرى أن علم النفس الاجتماعي عند "ادوارد جونز"و"هارولد جيرار" يرتكز على أن العلاقات الإنسانية الاجتماعية تحددها لعبة إستراتيجية تتمثل في خفاء الإنسان عن أخيه الإنسان، فعندما يتجاور شخصان لا يمكن أن يفهم أحدهما الآخر تمام الفهم، على اعتبار أن خطاب كل منهما يكون مسكونا بمخطط سلوكي تأويلي خاص، والطريف أنه كلما كان الشريكان الاجتماعيان خفيين عن بعضهما البعض تأجج التفاعل بينهما، وكثرت التأويلات والتعديلات التكتيكية في إستراتيجية التواصل.

- **أثر مدرسة كونستانس في النقد العربي الحديث:**

بعد أن أرست نظرية التلقي الألمانية قواعدها واستطاعت أن تثبت ما جاءت لأجله خاصة وأن أي نظرية تنشأ فهي لتجيب على مجموعة من الأسئلة قد طُرحت، إذ حققت نظرية التلقي غايتها في الاهتمام بالقارئ والدور الفعال الذي يؤديه في جمالية الإبداع الأدبي ومدى تفاعله مع النص، انتشرت النظرية في مختلف الدراسات الغربية والعربية. وقد بدا تأثيرها واضحا في النقد العربي إذ رجع العديد من الدارسين إلى تراثهم (القرن **04**هـ)- باعتباره عصر التدوين وفيه ازدهرت العلوم- وصاروا يبحثون فيه عن آراء المفكرين العرب والقدامى حول القارئ (المتلقي) وملابساته (أمثال الجاحظ، الجرجاني، ابن طباطبة، ابن قتيبة وغيرهم...

ويعود سبب هذا التأثير والاهتمام إلى ضجر الكثير من النقاد من المقاربات البنوية الصارمة ومن المناهج الغربية الموسومة بالعلمية في الطرح التي لا توافق النصوص الأدبية المتحررة، وفي هذا الجزء سنسعى إلى البحث في مواقع التأثير وتقديم بعض

[1] ينظر:آيزر، فعل القراءة، ص95.

نماذج التأثير الايجابي الذي لم يقف عند حدود الاطلاع والانبهار بل تعداه إلى الاستثمار والنقل والتطوير.

عدّت الترجمة من أهم عوامل التأثير والتأثر بين اللغات العربية والغربية، وليس غريبا أن تنقل نظرية التلقي التي هي جزء لا يتجزأ من نظرية الأدب بأسسها وإجراءاتها إلى الثقافة العربية عن طريق الترجمة؛ وما لوحظ أن نظرية التلقي لم تتعد :«**تقديم جملة من الآراء النقدية التي تنتمي إلى اتجاهات نقدية عدة على الرغم من تبنيها لاتجاه محدد منها، أو ربما التعامل مع آراء تنتمي إلى اتجاهات متعددة ومتباينة في منطلقاتها في دراسة واحدة، وتقديمها كما لو أنها منهجية واحدة منسجمة**».[1]

إذ بدا هذا واضحا في دراسة العديد من النقاد، منها ما قام به الناقد "عبد الله الغذامي" حيث جمع في كتابه (الخطيئة والتكفير) بين بعض المناهج المتباينة كالبنوية والتفكيكية ونظرية التلقي.

وفود نظرية التلقي إلى النقد العربي كان كمثيلاتها من النظريات إذ واجهت في البدايات العديد من الظروف من بينها إشكالية التنظير والتطبيق، وإشكالية الترجمة إذ أن ما تُرجم إلى العربية كان يُنقل إما من اللغة الفرنسية أو اللغة الإنجليزية وليس عن اللغة الأم (الألمانية) حيث: «**لم يترجم حتى نهاية القرن الماضي شيء بنظرية الاستقبال عن النظرية الألمانية مباشرة رغم وجود عشرات بل مئات المختصين في الأدب الألماني القادرين على القيام بذلك**».[2]ولكن فيما بعد استطاع العديد من النقاد العرب أن يترجموا من المصادر الألمانية مباشرة – وهي تلك الكتب التي ألّفها كل من مؤسسي نظرية التلقي وكذا دارسيها–: «**كان اهتمام النقاد بهذه النظرية بالغا خاصة بعد تواصلهم معها واطلاعهم على كثير من خصائصها، وقد ترجمت هذه النظرية ترجمات عدة (نظرية**

[1] سامي عبابنة: اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، عالم الكتب الحديث، 2004، ص400.

[2] عبد الله الغذامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، بيروت– الدار البيضاء، ط1، 1999، ص103.

الاستقبال لروبرت هولب ترجمة عبد الجليل جواد، ط1، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، 1999 ترجمة الكتاب نفسه لعز الدين إسماعيل»[1]، وناهيك أيضا عن مؤلف الإنتاج والتلقي: أسطورة الأخوين العدوين/ هانس روبرت ياوس الذي ترجمه: رشيد بنجدو، بعدها نجد أن رفوف المكتبة النقدية العربية قد احتوت العديد من الترجمات من اللغة الأم.

بعد وفود النظرية بدأ الباحثون في دراسة تراثهم النقدي ليبحثوا فيه عن مواقع الاهتمام بالقارئ والقراءة، حيثُ قام الباحث: **حسن البنا عز الدين** في مؤلفه (قراءة الأنا/ قراءة الآخر–نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد العربي المعاصر) بتصنيف الأعمال النقدية والأدبية التي تناولت النظرية سواء قبل وفودها أم بعد.

ولقد أبدى "حسن البنا" رأيه في مطلع الفصل الثاني الموسوم ب**تطبيقات ضمنية لنظرية التلقي في الأدب والنقد العربي** حول الاهتمام بالقارئ والقراءة الذي برز في الدراسات العربية بالموازاة مع ظهور النظرية الألمانية أي وجود محاولات نقدية حول ذلك قبل وصولها: «**بل نجد قراءة يقدّمها الناقد نفسه لنص ما أو نصوص أدبية معيّنة، وقد يشير بطريقة ضمنية أو صريحة إلى قراءات آخرين للنص أو للنصوص نفسها أو لا يشير**»[2]، إذ أننا بمجرد أن نجد مصطلح القراءة فإن ذلك يعني رسوخ الفكرة التي تقول بضرورة الاهتمام بفعل القراءة في ذهن القارئ.

ومما يجدر ذكره هنا أن "حسن البنا" في مؤلفه، تناول التلقي بصورتين: صورة التلقي كما كتبه أصحابها ونقاده، وصورة ترجمها وعلّق عليها وطبقها نقاد عرب؛ حيث قسّم مادته إلى مجموعة من الفصول فصل خُصص للتلقي عند "آيزر"و"ياوس"، والتلقي عند العرب، الذي رآه مقسما بين مؤلفات تناولت التلقي كظاهرة نقدية ككتب مترجمة

---

[1] علي بخوش: تأثير جمالية التلقي الألمانية في النقد العربي، مجلة قراءات، ع 1، 2009، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة، ص24.

[2] حسن البنا عز الدين: قراءة الأنا/ قراءة الآخر، ص85.

لأصحابها الغربيين، وهناك كتب تناولت النظرية وجسّدتها في النقد العربي؛ في حين وُجد نقاد عرب تبنوا النظرية في دراساتهم ومؤلفاتهم، وقد صنّف "البنا" مجموعة من المؤلفات تصنيفا تاريخيا:

1- صلاح عبد الصبور: قراءة جديدة لشعرنا القديم 1968.

2- مصطفى ناصف: قراءة ثانية لشعرنا القديم 1970.

3- موسى ربابعة: قراءة النص الشعري الجاهلي 1998.

4- عبد القادر المرزوقي: طرفة بن العبد، قراءة في تقنيات النص 2000.

5- مصطفى الجوزو: قراءة جديدة لقضية الشك في أدب الجاهلية 2001.

كشف أصحاب هذه المؤلفات عن وعيهم بإشكالية القارئ والقراءة في النقد المعاصر ولكنهم تناولوها كأي إشكالية من إشكاليات النقد الحديث دون تحيّز معها أو عليها، ولقد تعمق "حسن البنا" –في فصله الثاني– في الحديث عن كل كتاب وكيف بلور مصطلح القراءة كإشكالية واجهت النقد آنذاك، ليخلص في نهايته إلى أن بوادر ما جاءت عليه النظرية من مبادئ قد ظهرت في الدراسات العربية وفي الموازاة معها أيضا.

وتعتبر ترجمة النصوص النظرية جزءًا مهما من تطبيقاتها، إذ أن الكثير ممن يتبنون نظرية التلقي واستجابة القارئ يقف عملهم على ما تُرجم إلى العربية من نظريات القراءة والتأويل سواء كانت مقالات أم كتبا لأصحاب تلك النظرية أو نقادا تناولوا تلك الكتابات بالدراسة.

قام "حسن البنا" بالبحث في مجموعة الكتب التي نُقلت لنا وترجمت إلى العربية ومنها:

1- وولفغانغآيزر: فعل القراءة 2000.

2- هانز روبرت ياوس: مقدمة ستاروبنسكي لكتابه جمالية التلقي 1992، وثلاث مقالات 1988-1994-1996.

3- جورج غادامير: تجلي الجميل 1997.

4- رومان أنجاردن: مقالة واحدة 1966.

وما نلحظه إن عدنا إلى قائمة الكتب المترجمة التي تجاوز عددها المائة أن معظمها كان ذا طابع نظري في الأساس، تُرجمت من أجل التعريف بها ومناقشتها منهجيا في مجال الأدب والنقد والفلسفة والعملية التعليمية في الجامعة وتمهّد لأعمال نظرية مؤلفة عن النظرية بالعربية للتطبيقات الفعلية النظرية في المجال الأدبي والنقدي سواء قديما أم حديثا وأيضا ما يلاحظ أن هذه الأعمال غالبا ما تصاحب بمقدمة نظرية ممهدة للتطبيق.[1]

بعد فترة الترجمات، بدأ الدارسون العرب بإسقاط النظرية على الأدب العربي القديم ونقده، من خلال نظريات التأويل والقراءة والتلقي بصورة أساسية سواء صرّح الناقد بذلك أو لم يصرّح واستنتج الدارسون الأمر بصورة ضمنية، وفي الفصل الخامس من كتابه صنّف "حسن البنا" تسعة عشر عملا مرتبة ترتيبا زمنيا نذكر منها[2]:

1- محمد ميشال: الأثر الجمالي في النظرية البلاغية عند الجرجاني 1992.

2- نصر أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل 2001.

3- فاطمة عبد التواب سيّد بدوي:دور القارئ المتلقي بين الخطاب النقدي الحديث والموروث البلاغي.

4- فاطمة البريكي: قضية التلقي في النقد العربي القديم.

هذه المؤلفات تدور حول التلقي في النظرية العربية النقدية التراثية من منظور الناقد العربي المعاصر الذي استوعب جميع النظريات النقدية المعاصرة، وخصوصا نظرية التلقي والتأويل والقراءة، وبعدها حاول قراءة تراثه النقدي بنظريات جديدة؛ ونلحظ بأن بعض المؤلفات قد عمّمت الدراسة على التراث النقدي والبلاغي أمثال (عصفور، المبخوت، الزنكري، عبد الواحد، بشرى صالح...)، في حين ركّز البعض الآخر على أحد

[1] ينظر: حسن البنا، قراءة الأنا/ قراءة الآخر، ص155،154،153.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

المفكرين العرب مثل ما فعل "محمد ميشال" الذي ركّز في دراسته على "عبد القاهر الجرجاني"،والأمر لم يتوقف عند حدود نقد النقد بل صار التلقي وأسسه منهجا يسقط على الأعمال الأدبية التراثية، حيث اتجه النقاد إلى المقامات والسير الشعبية والحكايات الخرافية ليقرؤوها من منظور التلقي والقراءة.

وفي العصر الحديث وجدت تلك الأعمال النقدية النظرية التي درست بعض النقاد العرب المحدثين من منظور التلقي والتي درست نشاطهم النقدي من المنظور ذاته، وبالإضافة إلى هذا، نجد بعض النقاد الذين تبنّوا النظرية واختصوا فيها منهم: **عبد الفتاح كليطو في كتابيه (الحكمة والتأويل/ الأدب والغرابة)، حميد لحمداني في كتابه القراءة وتوليد الدلالة محمد مفتاح في كتابه التلقي والتأويل.**

ونجد كذلك الناقد "**عبد الله الغذامي**" الذي سعى سعيا جادا من أجل الوصول إلى تقديم المنهج وتطبيقه في أحسن صورة، إذ أبدى اهتماما خاصا بعنصر القارئ وبفعل القراءة وهذا ما يوضحه بقوله: «**كنّا قديما نقول أن المعنى في بطن الشاعر غير أن زماننا هذا سرق المعنى من بطن الشاعر ووضعه نارا حارقة في بطن القارئ**».[1]

وتحدث "الغذامي" في كتابه(تأنيث القصيدة والقارئ المختلف) عن التحول الذي طرأ على الساحة الأدبية وكيف تحول الاهتمام من مساءلة الأديب إلى مساءلة القارئ، يقول في هذا السياق: «**إن المتأمل للنظرية النقدية منذ ما يسمى بما بعد الحداثة لاشك يلاحظ أن السؤال الذي تطرحه قد تغيّر فلم يعد النقد يسأل ذلك السؤال القديم من القارئ؟ بل صار يطرح سؤالا هو ما القارئ؟ وذلك منذ استحوذت نظرية التلقي على المناهج النقدية واعتلت عرش النقد الأدبي الحديث وذلك بعد أفول نجم البنيوية**».[2]

[1] عبد الله الغذامي: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، ص147.

[2] سامي عبابنة: اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص، ص384.

ثانيا- منهج التلقي عند "آيزر":

استطاع "القارئ" أن يحوز مكانة هامة لنفسه في زخم الدراسات النقدية المعاصرة، حيثُ عملت نظرية القراءة والتلقي على محاورة تلقي القارئ للنص الأدبي عبر التتابع التاريخي وهذا ما جاء وعمل عليه "ياوس"، وكذا من خلال العلاقة التفاعلية القائمة بين هذه الثنائية –النص والقارئ–، التي اجتهد عليها "آيزر". ومن بين المرتكزات التي وجب محاورتها قبل الولوج إلى الإجراءات التي تقدّم بها "آيزر" القراءة التي تعد الرابط الجامع بين النص والقارئ، وكذا "النص" الذي يمثل مادة فعل القراءة، ناهيك عن "القارئ" الذي يحقق عن طريق فعل القراءة ما جاء به النص الأدبي.

يعتمد آيزر في عملية التحليل القرائي على عملية بناء المعنى الناتج عن تقابل القارئ والنص، أي التأثير الجمالي (l'effet esthétique) الذي يحدث لدى القراء بمجرد ممارسة فعل القراءة فيُنتج المعنى.

وينطلق "آيزر" في نظريته من التفاعل القائم بين النص وقارئه، حيث أن النص لا يكتسب معناه ولا هويته إلا بتلاقيه مع قرائه وبفهمهم المتعدد الذي يتم من خلال فعل القراءة. والقراءة متعددة ومختلفة لدى القراء، ومتعددة حتى لدى القارئ الواحد إذ: «**نختلف في القراءة لاختلافنا في الذوق، ولاختلافنا في مستويات المخزون الثقافي ولاختلافنا في درجات التحسس بالجمال العظيم، وربما يكون اختلافنا في قراءة مثل هذه اللوحة- حبرية كانت أم زيتية- عائدة علته إلى اختلافنا في كثير من الأشياء أصلا: في السن أو في اللغة، أو في التجربة، أو في الذوق، أو في الثقافة، أو في الايديولوجيا (لا يمكن إبعادها لدى الحديث عن الكتابة والقراءة بأصنافهما المختلفة)**».[1]

[1] عبد الملك مرتاض: القراءة بين القيود النظرية وحرية، مجلة تجليات الحداثة، معهد اللغة العربية وآدابها، العدد الرابع، وهران، الجزائر،1996، ص15.

بالتالي ففعل القراءة هو نشاط فكري يمارس سلطته على النص الأدبي الذي ليس له:«**وجود إلا عندما يتحقق، وهو لا يتحقق إلا من خلال القارئ، ومن ثم تكون عملية القراءة هي التشكيل الجديد لواقع مُشكل قبل هو العمل الأدبي نفسه**»[1]

لقد كان الانتماء الاجتماعي سببا خاصا في اختلاف قراءات النص الأدبي، وذلك لما يحمله من أبعاد سوسيولوجية تجعل « **أحد مصادر هذا الصراع هو التوتر القائم بين السنن الاجتماعي والثقافي للقارئ وبين الطبيعة الحداثية للنص. فالنصوص الأدبية تعيد تسنين السنن عن طريق الانتقاء والتأليف، وهكذا، سيجد القارئ، وهو يجمع المعنى، أن هناك تنافرات بين سننه الخاص وبين السنن الذي أعيد تشكيله في النص**»[2]؛ لأن القارئ متأثر بدوره بما تنتجه سننه المتغيرة في كل مرة وما يفرضه عليه واقعه، ليصطدم بالتالي مع ما يوظّفه النص من سنن قد لا يتجاوب معها لتصبح العلاقة بينهما«**خاضعة لمنطق المعضلة والحل، السؤال والجواب، حيثُ يكون النص جوابا عن سؤال، وبتعبير آخر، فالقارئ لا يدرك من النص سوى مايعنيه، بيد أن جواب النص على سؤال القارئ لا يكون دائما كافيا. فالنص نفسه يطرح أسئلته التي تتطلب بدورها جواب القارئ عنها**».[3]

وتلعب الثقافة دورا هاما في تلقي القارئ للنص، إذ تعتبر صمام أمان يعمد إليه المؤلف لاستنباط مغزى النص، حيثُ يحتفظ بنصفه، ليكمل القارئ ما تبقى منه؛ وذلك باعتبار أن النص الأدبي «**ليس نصا تماما وليس ذاتية القارئ تماما ولكنه يشملهما مجتمعين أو مندمجين**»[4]،وبالتالي يعتمد على ما يحمله القارئ من رصيد معرفي يتفاعل

---

[1] نبيلة ابراهيم: القارئ في النص –نظرية التأثير والاتصال–، فصول، مجلة النقد الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج 5، العدد 1–2، 1984، ص102.

[2] فولفانغ آيزر: آفاق نقد استجابة القارئ، تر: أحمد بوحسن، من قضايا التلقي والتأويل، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، عدد 36، الرباط، المغرب، 1995، ص220.

[3] رشيد بنجدو: العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر، ص488.

[4] روبرلت هولب: نظرية التلقي، ص 135.

به مع ما جاء به النص انطلاقا من فعل القراءة، وقد لا يتساوى النص والقارئ في الحصيلة المعرفية.

ويعمل "آيزر" على سيرورة القراءة، التي يعود إليها القارئ أثناء تعامله مع النص الأدبي؛ بحيثُ يكون التفاعل بينهما مرتبطا بما يحويه النص من دلائل واستعدادات القارئ النفسية والفكرية، فلكل تجربته الشخصية في تعامله معه، ليكون نتاج المعنى مرهونا بتضافر جهود كل من النص والقارئ، الذي يساهم مساهمة فعّالة في تحقيقه بفعل القراءة. إذ أن النص يكون عبارة عن جملة من الفجوات تبرز عجزه، فيعمد القارئ إلى تحقيقها باستناده على خبراته وثقافته المكتسبة التي يتجاوز المألوف بها إلى مجابهة ما يقدمه، ليشكل طرحا مغايرا لما كان يملكه وليجدد أفكاره بأفكار جديدة.

ويحتمل النص الأدبي الواحد مجموعة من القراءات المتعددة، بل حتى قراءات القارئ الواحد تكون متعددة، «**فكل قراءة تقترئها تمنحك شيئا جديدا من روح هذا النص نفسه. ولو ظللت تقرأ نصا واحدا، دهرا متطاولا، وفي أوقات متفاوتة، لعسى أن يمنحك في كل اقتراء له شيئا جديدا لم يمنحكه قبلا**».[1]

لقد وضع «**آيزر مجموعة من المفاهيم الإجرائية مثل السجل، والإستراتيجية، ومستويات المعنى ومواقع اللاتحديد يدلل بها على التفاعل بين النص والقارئ لسد الثغرات وملء الفجوات، لخلق توافق النص وانسجامه الجديد**»[2]،وهذه هي الإجراءات الجوهرية التي تبرز أهم المعطيات التي تشغل نظريته، إضافة إلى: القارئ الضمني، البياض، الطرائق الغائبة والسلبية، وهو ما سنعرضه بالتفصيل في فصلنا هذا.

انطلق آيزر في نظريته من فعل القراءة الناتج عن تفاعل القارئ مع النص الأدبي، ودوره في تفعيله وتأويليه وتتبع معناه وذلك من خلال جملة من الآليات التي سطّرها "آيزر" تسهيلا لأطر هذا الفعل ومحدداته وهي تباعا كالآتي:

---

[1] عبد الملك مرتاض: القراءة بين القيود النظرية وحرية التلقي، ص 29.

[2] بشرى موسى صالح: نظرية التلقي، أصول... وتطبيقات، ص 50.

1-السجل النصي Le répertoire du texte:

ينطلق أي نص في بناء هيكله من جملة مرجعيات ثقافية تزوّد بها، فهو لا ينطلق من فراغ وعدم، وهو ما سمّاه "آيزر" "السجل النصي"*، إذ يعتمد أي نص على ثقافة سابقة تُمثل مجموعة من الحمولات المعرفية الثقافية والاجتماعية يتواصل بها مع قرائه؛ وبالتالي فالمقصود هو علاقة النص بالواقع؛إذ يضم:«**كل من السجل والنص أعرافا وتقاليد معروفة** (...) **هذه العناصر التي لا ترتبط فقط بنصوص داخلية لكن أيضا بمعايير اجتماعية وتاريخية في سياق اجتماعي وثقافي أكثر توسعا (...) فالسجل هو الجزء المُقوِم للنص والمشير تحديدا إلى ماهو خارج عنه**».[1]

تشمل المرجعيات في معظمها نصوصا وقراءات سابقة تداخلت والنص الذي هو بين يدي القراء، ليصبح السجل النصي إجراء راجعا «**إلى كل ماهو سابق على النص (كنصوص)، وخارج عنه، كأوضاع وقيم وأعراف (تاريخية، اجتماعية، ثقافية) إن كل ذلك يساهم في بناء وتحديد معنى النص، لكنه يفقد خصوصيته بالقدر الذي يؤسس فيه ذلك المعنى – طبعا لا يتعلق الأمر بفهم تبسيطي لعلاقة النص بالواقع، بل على حد تعبير آيزر بنماذج للواقع**».[2]

والسجل النصي بحسب "ناظم خضر عودة"يتشكل من:«**مجموع الاتفاقات الضرورية لقيام وضعية ما، أي أن النص في لحظة قراءته، ولكي يتحقق المعنى يتطلب إحالات**

---

* انظر: روبرت هولب: نظرية التلقي، مقدمة نقدية، ص139. تعددت ترجمة هذا المصطلح لدى النقاد والدارسين: فمنهم من يترجمه إلى (الرصيد)

ومنهم من ورد مقابله مصطلح (الذخيرة): محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي، ص35/ حميد سمير: النص وتفاعل المتلقي– في الخطاب الأدبي عند المتلقي، ص38

أما مصطلح السجل النصي فقد ورد لدى:ناظم خضر عودة:الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 153/ عبد الناصر حسين محمد: نظرية التلقي بين آيزر وياوس، ص42.

[1] ينظر: أحلام العلمي، تجربة (عمارة لخوص) الروائية من منظور جماليات القراءة والتلقي، ص285.

[2] عبد العزيز طليمات: فعل القراءة –بناء المعنى وبناء الذات– قراءة في بعض أطروحات ولفغانغ آيزر، ص 154–155.

ضرورية لحصول ذلك التحقق»[1]، وهو الأمر ذاته الذي يطلق عليه "روبرت هولب" المنطقة المألوفة، أي متى كانت خلفيات النص والقارئ مشتركة:«**المنطقة المألوفة التي يلتقي فيها النص والقارئ من أجل الشروع في التواصل. على أنه إذا كان الرصيد مألوفا على الإجمال فإن النص قد لا يحقق الوظيفة المعزوة إليه في توصيل شيء جديد إلى القارئ».**[2]

ويشتغل النص على آليتين أثناء إنشائه علاقة مع الواقع كي يجعل معناه يحمل أنساقا دلالية واقعية موجودة وهما:

أ. الانتقاء:

لا يقوم النص على نقل الواقع نقلا تاما حرفيا، بل يلجأ إلى آلية الانتقاء التي تقوم على اختيار معيار أو حدث من الواقع وهو حدث يشكل:« **الواجهة الخلفية التي جاءت منها والتي تسمح لنا بفهم دلالتها الجديدة»**[3]. وبالتالي فالنص يسلّط الضوء على المعايير الواقعية التي تخدمه انطلاقا من: الواجهة الخلفية **l'arrière-plan**[4]، أي من الواقع الخارجي للنص أو أفقه المرجعي الذي يمثل أصل الواقع نحو المطابقة غير الكاملة التي يسعى النص إلى تجسيدها.

وتسمح هذه الخلفية للنص بأن ينقل المعيار الواقع لكن بطريقة مضمرة دون التخلي عن مرجعيته الأصلية المشتركة بينه وبين القارئ.

ب. التشويه:

عندما يرجع النص إلى الواجهة الخلفية التي يود تجسيدها في تشكيل مدلوله، فإنه يعمل على تشويه صورها، لكنه يبتعد عن التشويه السلبي، فهو يسعى دوما إلى نقل الواقع وأحداثه بمتغيرات تجسد بنيته (بنية الواقع) أي الإبقاء على الأحداث والوقائع ولكن بصيغة

---

[1] ناظم خضر عودة، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 153.

[2] روبرت هولب: نظرية التلقي، مقدمة نقدية، ص139.

[3] عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص194.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

دلالات أخرى هو يريدها. وبالتالي يشكل التشويه فضاء متنوعا من الأنساق الدلالية المستندة على أرضية واقعية لكن بمفهوم جديد يجسد معاني متحولة، وبرؤى مختلفة ومتعددة زيادة أو نقصانا.

2- الاستراتيجيات النصية:Les stratégies Textuelle:

حين يكون السجل النصي على علاقة وثيقة مع عناصره المحددة عن طريق فعل القراءة – باعتباره نشاطا ذاتيا- فإنه يتحقق ما يسمى بالتفاعل بين القارئ والنص، لأن تلك العلاقة المؤثرة على القراء تكون وفق عملية "الفهم **La compréhension**"، أي أن «**المعنى لا يُشرح بقدر ما يعاش، ويتجلى ذلك في إدراك المعاني والآثار التي يتركها**».[1]

التواصل الذي يكون بين الذات القارئة والنص يجعلها تكتسب تجربة متجددة **l'expérience Acquise**، وهي تجربة مرتبطة بما يقدمه النص من بنيات تمكنها من التفاعل معه، وقد سمّاها "آيزر"بـ الاستراتيجيات النصية.« **ويجب أن تربط الاستراتيجيات بين عناصر السجل أو بعبارة أخرى إمكانيات التركيب الضرورية من أجل تثبيت خطية النص لهذه العناصر بصفتها عناصر قائمة بذاتها ومتكافئة في النص** »[2]، وبالتالي فإنها تعمل على التقريب بين ما يحمله النص من بنى وما يفهمه القارئ لأن ما يحمله السجل ليس هو بالضرورة ما يحمله القارئ للمواجهة، وذلك من أجل تجسيد:«**مجموع القواعد التي يجب أن ترافق تواصل المرسل والمرسل إليه كي يتم ذلك التواصل بنجاح...ولذلك فإن النص، كما يرى آيزر ينظم نوعا من الإستراتيجية فوظيفتها هي أنها تصل فيما بين عناصر السجل وتقييم العلاقة بين السياق المرجعي والمتلقي**».[3]

---

[1] Le sens n'est plus a expliquer mais bien a vivre: il s'agit d'en ressentir les effets, Wolfgang Iser: l'acte de lecture théorie de l'effet esthétique, p 31.

[2] Les stratégies doivent relier les éléments du répertoire autrement dit les possibilités nécessaires de combinaisons en vue de l'établissement de la linéarisation textuelle de ces éléments en tant qu'éléments a part entière et équivalents au sein du texte, ibid., p161.

[3] ناظم خضر عودة: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص154.

وتتضمن الاستراتيجيات النصية جملة من الأنساق المادية والأحوال التي تصل تلك المواد ببعضها البعض، وذلك بتفعيل إجراءات النص لتنبيه القارئ كونها:«**لا تشكل المعنى بنفسها، إن هذه المهمة ملقاة على عاتق القارئ، ولكنها في المقابل تشكل مجموعة التأثيرات والتعليمات النصية لتوجيه القارئ أثناء بنائه لمعنى النص**».[1]

وبهذا تكون الاستراتيجيات النصية عملية ممهدة لبناء المعنى الحادث جراء تفاعل النص والقارئ، والسؤال المطروح هنا ما هي البنيات التي تساعد الاستراتيجيات في توجيه القارئ أثناء تعامله مع النص؟

أ. العلاقة بين القاعدة الخلفية والقاعدة الأمامية Le rapport entre le premier plan et l'arrière plan*:

حينما تقوم الاستراتيجيات بعملية تقريبية بين عناصر السجل مع بعضها لإقامة تواصل بين المرجع والمتلقي، وليكون بناء معنى النص مرتبطا أساسا «**ببنيتين أساسيتين**»[2] إحداهما: القاعدة الخلفية والأخرى القاعدة الأمامية، ومهمتهما إبقاء تواصل عملية بناء المعنى بفعل الإدراك الجمالي للقارئ؛ حيث« **ينشأ عن الواجهة والخلفية نمط آخر من العلاقات. بينما تتطور هذه العلاقة، يمكن للعنصرين الأولين أن يتغيرا**».[3]

---

[1] عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص202.

*هو مصطلح اقترحه "آيزر" وتعددت ترجماته بين: الصورة الأمامية والخلفية: ذكرها عبد الوهاب علوب في ترجمته لكتاب فعل القراءة لولفغانغ آيزر، ص10.

في حين نجد بنية الواجهة الأمامية والواجهة الخلفية لدى:عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص146.

وأدرج عبد العزيز طليمات مصطلح المستويات الخلفية والمستويات الأمامية ضمن مستويات بناء المعنى، أما عز الدين إسماعيل في كتابه نظرية التلقي لروبرت هولب فقد استخدم مصطلح **الصدارة والخلفية**.

بينما وظف ناظم خضر عودة في مؤلفه: الأصول المعرفية لنظرية التلقي مصطلح **مستويات المعنى**، ص141.

[2] المرجع نفسه: ص201.

[3] «Le premier plan et l'arrière-plan établissement tout autre type de rapport. Tandis que ce rapport se développe les deux plans peuvent se transformer» p176, voir Wolfgang Iser: l'acte de lecture théorie de l'effet esthétique.

تمثل القاعدة الخلفية المرجعية الواقعية لسجل النص، في حين تشكل القاعدة الأمامية النص الجديد المُقدم للقارئ؛ أي مجاله البصري[1]، وعليه فالقارئ عند التقائه بالنص تتقاطع خبراتهما ولا يستطيع أن يفهم معناه ودلالته«**إلا على ضوء هذه الخلفية التي انفصل عنها والتي استمر في إثارتها والإشارة إليها**».[2]

بالتالي فإن انفصال القاعدتين عن بعضهما البعض هو شرط أساسي لعمليتي التلقي والإدراك اللتين تعتمدان على الخلفية والكفاءة المعرفية للقارئ الذي يتواصل مع النص عن طريق القاعدة الأمامية، ليحال في الأخير إلى القاعدة الخلفية (الواقعية).

وتعمل القاعدتان على توجيه مدركات القارئ الحسية في بنائه للمعنى الذي يختلف مع كل قراءة، ورغم تجسيد كل قاعدة لدور معيّن في بناء النص، إلا أن العلاقة بينهما تصبح جدلية[3]، لأن معطياتهما مختلفة؛ الأمر الذي يجعل القارئ في حيرة مع تصوراته وتوقعاته التي تكون في الموازنة بين المرجعية الأصلية –المرجع الذي يتيح للقارئ أن يربط التشابهات والاختلافات– وبين النمط المغاير الذي تفرضه الدلالات الجديدة، وهنا يلجأ القارئ إلى تغير شكلي لهاتين القاعدتين وعلاقتهما لبناء الموضوع الجمالي.

ب. بنية الموضوع والأفق: La structure du thème et de l'horizon

عندما يتواصل القارئ مع النص الأدبي فإنه يسعى إلى تشكيل المفهوم العام له، أو الوصول إلى الموضوع الجمالي وذلك من خلال عمليتي الفهم والتأويل.

ويرى "آيزر" أن القارئ لا يمكنه لمس قيمة النص إلا عن طريق تحديد الأفق لأن «**الموضوع الجمالي لا يظهر دفعة واحدة، بل يتشكل أو يتركب تدريجيا**»[4]؛ وذلك من خلال جملة من المنظورات **Perspectives** أو الآفاق التي تمثل المسافة الجمالية بين

---

[1] ينظر: فرانك شويرويجن وآخرون، نظريات التلقي، من البنيوية إلى جمالية التلقي، تر. عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار، سوريا، ط1، 2000، ص146.

[2] عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص203.

[3] Voir: le rapport entre les deux plans devient dialectique ; Wolfgang Izer, l'acte de lecture théorie de l'effet esthétique, p177.

[4] ميجان الرويلي وسعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، ص286.

منظور النص ومنظور القارئ الشخصي، الذي يشكل جملة المنظورات التي تحدث عنها آيزر، «**حيث يتعلق الأمر بأفق (وجهة نظر) الراوي والشخصيات والفعل والحبكة وكذلك وأفق (جهة نظر) القارئ الخيالي**».[1]

– **أفق السارد :La Perspective Du Narrateur** ينطلق القارئ في حواره مع النص من «**تعليقات السارد**»،[2]الوحيد القادر على تقديمه المعلومات باعتباره العالم بمجريات الأحداث ومضمونها.

– **أفق الشخصيات La Perspective Des Personnages:** يحوي كل نص ساردا ما ينقل أخبار الشخصيات، وتتضح الرؤية من خلال إبراز الحوارات بين الشخصيات الأساسية والثانوية.

– **أفق الحدث أو الحبكةLa Perspective De L'action ou De L'intrigue:** هو ما يحمله النص من مغزى أو هدف معين.

– **أفق القارئLa Perspective Du Lecteur:**يعتمد القارئ أثناء تشكيله لمنظوره الخاص على الآفاق السابقة: السارد، الشخصيات والحدث، التي تؤسس للمعنى ضمنيا، ولكي يدرك القارئ النص فالأمر يتم عن طريق فعل القراءة وانتقاله من منظور إلى آخر وهو ما يطلق عليه اسم **وجهة النظر المتحركة.Le Point De Vue Mobile:**« **يتخذ آيزر من مفهوم وجهة النظر المتحركةLe Point De Vue Mobileالأداة الإجرائية الجوهرية في تحليله الفنومنولوجي لسيرورة القراءة، ذلك أن الموضوع الجمالي لا يمكن رؤيته أو إدراكه دفعة واحدة**».[3]إذ أن القارئ هنا ينتقل من دلالة لدلالة لإدراك الموضوع الجمالي وذلك عن طريق اختزال أفكار الآفاق الثلاثة ومنه يخلص إلى معنى كلي.

---

[1] «Il s'agit de la perspective du narrateur, de celle des personnages, de celle de l'action ou de l'intrigue, ainsi que de celle qui vise le lecteur fictionnel», voir: Wolfgang Iser: l'acte de lecture théorie de l'effet esthétique, p180.

[2]Les commentaires du narrateur, ibid., P181.

[3] عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات التلقي، ص 206.

بالتالي فالقارئ هو المحور الأساس لتشكيل المعنى، لأننا عندما نقرأ نصا ما فإننا «**نقوم بعملية الإدراك وفقا لتوقعاتنا المستقبلية في النص ولخلفيات الماضي، وعندما نجد في النص شيئا غير متوقع أو خلاف التوقع يعتدل هذا التوقع، ونعيد تفسير المعنى الذي تكون لدينا وهذا ما يدعى وجهة النظر الجوالة التي تتيح للقارئ أن يسافر عبر النص كاشفا بذلك جملة من المنظورات المترابطة**».[1]

وينطلق القارئ بجملة من التوقعات ولكنها سرعان ما تتحول عندما يحدث انشطار بين ما يقدمه النص من طرح سوسيولوجي، وما يمتلكه هو من ذخيرة فكرية وبالتالي فإن المعنى يُبنى ثم يبدأ في التغيير بالتدريج حتى الوصول إلى الإدراك والفهم الصحيح.

ووفقا للنظرة الجوالة فالقارئ: «**سيجد نفسه مضطرا في كل مرة جديدة من مراحل القراءة للتخلي عن التشكيل الدلالي السابق الذي منحه للموضوع الجمالي، وبناء تشكيل آخر يكون قادرا على إدماج المعطيات الجديدة التي تمنحه إياها المرحلة الجديدة والتي لم تكن متوفرة لديه في السابق**».[2]

تشكل هذه المنظورات جزءا من منظومة متلازمة هي الاستراتيجيات النصية التي تقوم على منظورات القاعدة الخلفية والأمامية، وتتعاقب المنظورات من خلال فعل القراءة «**بين الخلفية والواجهة باستمرار، ونتيجة لذلك يقوم القارئ بتطوير نظرة شمولية كلية تتجاوز أيا من المراكز منفردة، ولهذا يمكنه تأمل جميع المراكز ومراقبتها بغض النظر عما هو في الواجهة أو الخلفية. وحتى يتجنب النموذج أحادي الاتجاه يبرز آيزر نموذج الاتصال حيث يكون عدم تطابق القارئ مع الوضع النصي هو أصل التفاعل التبادلي ومنبعه**»[3]، إذ يتأهب القارئ للتخلي عما أعطاه النص لبناء مجموعة من علامات نصية أخرى.

---

[1] صالح مفقودة: القارئ والنص، النقد العربي المعاصر–المرجع والتلقي، كتاب ملتقى الخطاب النقدي العربي المعاصر قضاياه واتجاهاته يومي22–23 مارس، المركز الجامعي خنشلة، 2004، ص206.

[2] عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص207–208.

[3] عبد الله أبو هيف: نظرية التلقي في النقد الأدبي العربي الحديث، مجلة ملتقى الخطاب النقدي العربي المعاصر–الرجع والتلقي–، ص47.

3- مواضع اللاتحديد Lieux D'indéterminations:

يبنى التفاعل بين النص والقارئ على جملة من البنيات التواصلية بداية بفعل القراءة باعتباره شرطا من شروط تواصلهما؛ وحتى المعنى المتغيّر بسبب الاختلاف بين عنصري التواصل (النص والقارئ)، إذ يقوم القارئ «**بتحوير طبيعة النص باستمرار وتجديده مع كل ممارسة قرائية والطرح الصائب هو أن المعنى النقدي ينسب إلى قارئ معين المرتبط بظروفه وملابساته ومقتضيات المنهج الذي توخاه الناقد في حين أن معنى النص متجدد ومتحول مع كل قراءة جديدة**».[1]

ويحدث ذلك الاختلاف بينهما بسبب ما يتركه النص من فراغات وفجوات التي تكون بغاية زعزعة تجربة القارئ المكتسبة ومحاولة استبدالها بتجارب جديدة، والقارئ في هذه الحالة يكون في حالة البحث عن المعنى المطلوب لأن غير المتوقع في النص أو العرضية **La Contingence** تدفعه إلى الجمع بين ما فهمه وبين المقصود من النص.

ويقوم القارئ بملء الفراغات أو الفجوات الموجودة في النص، لرغبة منه في وصل تلك الفواصل والانفصالات التي يحتويها النص، وذلك من خلال استحضار القارئ لسجله وخبراته الفكرية ليكوّن في الأخير المعنى بشكل نسبي.

ويختلف ملء الفجوات باختلاف القراء وإيديولوجياتهم وتوقعاتهم للنص الواحد، لأن القارئ لا يقف عند حدود «**التفسير التقليدي للنص بل عليه أن يشارك في وضع المعنى. فالقارئ ليس عنصرا خارجا عن النص، لأن التركيز فيه يتحول من موضوع النص إلى سلوك القراءة فلا تعود مرجعية العمل الفني إلى الموضوع ولا إلى ذاتية القارئ بل الالتحام والمشاركة والتفاعل بينهما**».[2]

---

[1] حسين خمري: متخيّل النص وعنف القراءة، مجلة علامات في النقد، الفلاح للنشر والتوزيع، جدة، مج 11، ج41، 2001، ص 356.

[2] عمر بوسماحة: جمالية التلقي ومشكلة إنتاج المعنى، مجلة التدوين، المدرسة الدكتورالية للعلوم الاجتماعية والإنسانية- جامعة وهران، العدد3، وهران 2011، ص15.

وهكذا يتم التفاعل بين النص والقارئ عن طريق ملء الفراغات والفجوات لوصوله إلى المعنى.

أ. البياض Le Blanc:

يمثل البياض عند "آيزر" تلك الفراغات بين الآفاق التي يعرضها النص على قارئه، كي يتمكن هذا الأخير من التعرف على ما لم يقله النص من معنى جاء نتاج التعارض وعدم التوافق بين الاثنين، « **ما يحفز القارئ على ملء الفراغات بإسقاطاته، فهو ينقاد إلى الأحداث ويدفع به إلى تكملة ما قُصد إليه مما لم يُقل. فما يقال يظهر فقط على أنه يتخذ دلالة بوصفها مرجعا لما لم يُقل. فالتلميحات وليس التصريحات، هي التي تعطي شكلا ووزنا للمعنى**»[1]، وذلك لكونها الحلقة المفقودة في النص.

اعتبر "آيزر" النص تجربة تعج بالبياض، على القارئ أن يملأها كي يحقق الفرض التعويضية، وأن القارئ لا يقبل ما يمليه عليه النص أحيانا،بل أنه يحذف مالا يوافق فكره ويعوضه بالذي يرغب هو وهذا ما سماه "آيزر": طاقات النفي أو إمكانات السلب **Négations De Potentielles**.

ولقد أطلق "آيزر" مصطلح الفراغ الباني **Le Vide Constructif** على العملية التي يدعو فيها النص قارئه إلى المشاركة في إنتاج المعنى الثاني لهمن خلال تشغيل مرجعياته الفكرية في ملء الفراغات الموجودة.

يتم ملء الفراغات« **بطرائق مختلفة، ولهذا السبب، فإن للنص الواحد قابلية كامنة لبضعة تحققات مختلفة، وليس ثمة قراءة يمكن أن تستنفذ أبدا كل الإمكان الكامن فيه لأن كل قارئ فرد سوف يملأ الفجوات بطريقته الخاصة**».[2]

---

[1] فولفغانغ آيزر: التفاعل بين النص والقارئ/ نقلا عن: أحلام العلمي: تجربة (عمارة لخوص) من منظور جمالية التلقي، ص296

[2] جين ب. تومبكنز: نقد استجابة القارئ– من الشكلانية إلى ما بعد البنوية، ص120–121.

ورغم كون البياض أو الفراغ مساحة أغفلها النص عنوة، فإنه يعيد الترابط لتنشيط خيال القارئ وكذا تحفيزه ليعوض النقائص بمشاركته وبهذا تكون البياضات مفاتيح الإثارة، وتكون قراءة القارئ قادرة على الانتقال من التلقي إلى المساءلة والمشاركة في الإنتاج.[1]

ب. الطرائق الغائبة: Procédés-Moins:

اعتاد القراء أثناء تعاملهم مع النصوص الأدبية التقليدية على تطابق آفاقهم مع ما جاء فيها، في حين عملت النصوص الحديثة على تخييب أفق انتظارهم وذلك من خلال احتوائها على نسيج غير مكتمل أي بث البياضات التي وجب عليهم(القراء) ملؤها؛ هذا الأمر يولد لديهم سلبية التحقق مما يجعلهم يستعينون بالقاعدة الخلفية للموضوع المطروح أمامهم وذلك لإثارة حركة تواصلية مع النص.

وبعد التواصل مع القاعدة الخلفية تحدث جملة من التصورات التي قد تختلف مع ما طرحه النص أو تتفق، وهي ما سمّاها "آيزر" "الطرائق الغائبة " **Procédés-Moins**" وهي طرائق تستفز القارئ حين تستقر بين ثنايا النص وتعاكس توقعاته، ويسبق أن يتدخل وعي القارئ في تجديد مفاهيمه خاصة وأنه تتعدد تأويلاته نتيجة نشاط القراءة والتي تكشف في كل مرة عن موضوع جمالي ما.[2]

ت. السلبية La Négativité*:

هي واحدة من البنى التواصلية للنص الأدبي، وهي المتحكمة في فراغاته إذ تقوم على تجسيد تعدد مرجعيات النص المكتوب بنقل تجارب جديدة إلى وعي القاري أثناء تأويله للنص منطلقا فيه من اللاتماثل الذي يجمعهما.

---

[1] ينظر: أحلام العملي، تجربة (عمارة لخوص) الروائية من منظور جماليات القراءة والتلقي، ص 297.

[2] المرجع نفسه، ص 298.

* هي واحدة من الإجراءات التي قدمها آيزر في نظرية التلقي من خلال التفاعل بين النص والقارئ، ورغم أنها إجراء مهم إلا أنها لا تفسّر ولا تعايش، بل تكمن مهمتها في إعطاء النص معناه كونها تمثل جوهره، وتنطلق السلبية من اللاتماثل بين النص والقارئ الذي يقوم على الفراغات التي تتحكم فيه، ينظر:

Wolfgang Iser: l'acte de lecture théorie de l'effet esthétique, P385-395

وتساعد السلبية على فهم النص الأدبي من خلال فعل القراءة الذي يربط عناصره عن طريق ملء الفراغات، وهي جمالية داخل النصوص تستنتج من خلال عمليتي الفهم والتأويل، وتقوم بتحديد ما لم يتم قوله داخل الفراغات.

وبالتالي فهو إجراء يهدف إلى بناء الفهم داخل النص من خلال الجمع بين تناثرات بنيات النص وفراغاته وبين القيم المتصارعة والمتضادة داخله ليتكوّن المعنى لدى القارئ.

وفي الأخير يمكن القول بأن إجراءات المنهج لدى "آيزر" تعتمد على شقين هما: النص والقارئ؛ حيث يشكل فعل القراءة الوسيط الذي يعود إليه القارئ أثناء تواصله وتعامله مع النص، انطلاقا من السجل النصي والاستراتيجيات التي تسمح له بالتقرب منه،لفهم مقتضياته وما يرمي إليه؛ و هذا ما سنحاول دراسته وإيضاحه من خلال إسقاط آليات التلقي لدى آيزر على رواية (قبل الحب بقليل) لأمين الزاوي في الفصل الثالث.

ثالثا- منهج التلقي عند "ياوس":

صاغ "ياوس" مجموعة من الإجراءات خلال وضعه لنظريته، وهي إجراءات تساعد القارئ/ المتلقي في فهم العمل الأدبي وإدراكه، جاءت في العناصر التالية:

1- أفق الانتظار Horizon D'attente:

أفق الانتظار أو أفق التوقع* مفهوم إجرائي صاغه "ياوس" لتوضيح نموذجه في دراسة المتون الأدبية وتبيين دور القارئ في فهمها، إذ يستند (أفق الانتظار) على أرضية تاريخية تساعده على تجسيد مجموعة من المعاني المتعاقبة؛ أي بين ما كان وما سيكون عليه النص، ويعود مفهوم هذا الإجراء عند "ياوس" إلى فلسفة العلوم والفلسفة الظاهراتية، خاصة ظاهراتية"هوسرل" الذي كان يستخدمه «**لتحديد التجربة الآنية أو الزمنية، أي الفنومونولوجية مؤكدا على أن أفق الانتباه أو الاهتمامL'horizond'attentionالذي يقابله أفق آخر هو أفق اللانتباه أو اللاهتمامl'horizon d'inattention**»[1].

كما ارتبط هذا المفهوم أيضا بشعرية الجنس الأدبي؛أي بمجموع المعايير والتصورات التي تحدد علاقة القراء بالنصوص ولا يمكننا التوصل إلى مفهوم دقيق لأفق الانتظار باعتبار أن "ياوس" لم يحدده بدقة كافية ولكن يمكننا أن نقول هو نظام التبادل الذاتي أو بناء التوقعات كمرجع، ويعرّفه "ياوس"بقوله:«**إن تحليل التجربة الأدبية للقارئ تتخلص من النزعة النفسانية التي كانت فرصة لها لوصف تلقي العمل والأثر الناتج**

---

* - Horizon D'attente ترجم إلى مصطلحين مختلفين هما:

- **أفق التوقع:** وقد اعتمده كل من: ميجان الرويلي وسعد البازغي(دليل الناقد الأدبي)، أيوب جرجيس العطية (الأسلوبية في النقد العربي المعاصر)، محمد مساعدي (نحو جمالية للتلقي تاريخ الأدب "هانس روبرت ياوس").

- **أفق الانتظار:** وقد اعتمده كل من: ناظم عودة خضر (الأصول المعرفية لنظرية التلقي)، أحمد بوحسن (نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث)، بشرى موسى صالح (نظرية التلقي...أصول وتطبيقات)، حميد سمير (النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري).

في حين نجد بعض الدراسات التي لا تفرق بينهما.

[1] عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة الحديثة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص64-65.

عنه، إذ من خلاله يتشكل أفق انتظار جمهورها الأول»[1]. وبالتالي فالقارئ يضع افتراضا أوليا ينطلق منه متوقعا أنه سيصل إليه عند انتهاء قراءته للعمل الأدبي، وهو يقوم على ثلاثة عوامل أساسية تربط بين أفق الانتظار وتاريخ تلقيات النص:

- التجربة السابقة التي اكتسبها الجمهور عن الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص.
- شكل وموضوعات الأعمال السابقة يُفترض أن الجمهور مطلع عليها.
- التناقض بين اللغة الشعرية واللغة اليومية أي بين العالم التخيلي والواقعية اليومية، حيثُ يكون للقارئ افتراضات وأفق انتظار خاص به منطلقا من تجارب واقعية.[2]

في تلقي النصوص الأدبية، لا يكتفي القارئ بتقبّل المعلومات المخبر بها بكيفية جامدة، بل يتطلب منه ذلك القيام بسيرورة دينامية للترجمة والانتقاء والتأويل يحاول فيها تجاوز اكتساب المعارف كما تمّ بثها (كتابتها) إلى محاولة إعادة بناء تلك المعلومات، ويظهر في:

- ترجمة الدوال إلى مدلولات.
- انتقاء المعلومات البارزة (الأهمية) والمفيدة (الاهتمام).
- تجاوز سطح النص إلى البحث عن المضمرات والمسكوت عنه بتقديم افتراضات تأويلية.

وهكذا يُنشئ المتلقي علاقات جديدة، تجمع معلومات النص البارزة والمفيدة، الصريحة والضمنية، وتعيد بناءها عن طريق التنظيم والاختزال والتكثيف، بشكل يساير العلاقات النصية والمكتسبات السابقة.

---

[1] سمير حميد: تفاعل المتلقي في الخطاب النقدي عند المعري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، ط1، 2005، ص27.

[2] ينظر: مجموعة من المؤلفين، بحوث في القراءة، تر. محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1988، ص35.

يتشكل "أفق الانتظار" لدى "ياوس" من «**مجموعة التوقعات الأدبية والثقافية التي يتسلح بها القارئ (عن وعي أو غير وعي) في تناوله للنص وقراءته**»[1]، بحيث تقوم توقعاته على مرجعيات تجعله قادرا على استيعاب النص في أي لحظة ممكنة.

ينظر القارئ إلى النص كبنيات تجمع بينها علاقات، ولكنه لا يعالج كل بنية على حدّة بل يدمج البنيات الصغرى في الكبرى ويختزل التفاصيل ويكثف الجزئيات في كلمات، مفاتيح، وعناوين فرعية وبنيات عامة، كما أنه حين تواجهه عناصر غير منتظمة يحاول إنشاء علاقات واصلة بتقديم افتراضات تأويلية يستخدم فيها عمليات الاستقراء والاستنباط بالانتقال من الخاص إلى العام، أو من العام إلى الخاص، تحت تأثير ضرورات منطقية أو سياقية، وفي ذلك كله يشغل المتلقي موسوعته المعرفية المكوّنة من معارف وتمثلات ومواقف ووجهات النظر[2]:

1- «المعارف: مما لاشك فيه أن للمعارف السابقة دورا في الوصل بين القارئ والمقروء ذلك أن موضوع القراءة من حيثُ هو تشكيل خطابي خاضعٌ لمواصفات معينة:

- فهو كنص: ينتمي إلى تصنيف محدد له هوية خاصة به، ويتوفر على مايسمى بالمعطيات النصية القاعدية التي تتحقق بها هذه الهوية.

- وهو كخطاب: يحمل عبر بنياته رؤية معيّنة للعالم، يتكئ فيها على مرجعية تاريخية وثقافية...أي ما يمكن أن يشكل سجلا يفترض فيه أن يكون مشتركا بين مرسل ومستقبل؛ وكلما اتسعت رقعة هذا السجل المشترك كان التواصل بين الاثنين أكثر نجاحا، إننا -بعبارة أخرى- نكون أمام ما يُسمى بالمعطيات التأويلية القاعدية، التي يستعين بها المتلقي في تعيين بنيات المقروء وإدراك وجهة نظر المرسل وآفاق انتظار النص قصد

---

[1] ميجان الرويلي وسعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، ص285.

[2] ميلود حبيبي، بيداغوجية التلقي وإستراتيجية التعلم، تلقي النصوص بين تأثير البنية النصية والموسوعة المعرفية للقارئ، ضمن كتاب من قضايا التلقي والتأويل، منشورات كلية الآداب بالرباط، مطبعة النجاح الجديدة، الرباط، ط1، 1994، ص196-197، بتصرف.

إنشاء ما يسمى بالخطاطة المعرفية للنص، والتي هي في نهاية المطاف نتيجة لهذا التداخل بين الذات القارئة في اكتشافاتها وتعيينها وتأويلها للموضوع المقروء».[1]

2- التمثلات: تتبلور هذه الخطاطة المعرفية في شكل تمثلات تتجاوز خطية النص لإنشاء نموذج للتأويل، وهكذا وبفعل القراءة يمتلك المتلقي هذا النموذج ويشغله للربط بين المعلومات المكتسبة وما هو مقترح للاكتساب، أي إستراتيجية السابق واللاحق، ويستثمر ما سبق اكتسابه، ليس كمجموعة مبنية ومهيكلة من المعارف، بل في شكل مبادئ عامة قادرة على تأطير المقروء، وحين تواجهه صعوبات في الفهم والتأويل، فإنه يلجأ إلى تقديم افتراضات استكشافية باستعمال ما يسمى بالاستدلال[2].

3- **المواقف:** يستثمر القارئ كذلك ماسبق اكتسابه في شكل مواقف ووجهات النظر، وبالتالي فهو حين يُواجه معلومات جديدة يعالجها انطلاقا من معارفه وتمثلاته وكذلك من مواقفه، إنه في وضع تواصلي يمكن أن يتميز بالإقبال أو النفور أو التردد، بالانتباه أو اللامبالاة.[3]

ومنه فالقارئ يتكئ على موسوعته المعرفية ليختار منها ما يراه ضروريا لتأطير نشاط تلقيه ويواجه هذا الأخير النص انطلاقا من:

- **مؤشرات نصية من اسم كاتب، إلى جنس النص إلى فحواه وغيرها.**
- **تحديدات سلوكية مطلوبة (قراءة حرّة، تلخيص، تحليل، إعادة إنشاء...الخ).**
- **مهام مرتبطة بنوع النشاط القرائي (التعرف على ظاهرة نصية ما).**

هذه العناصر الثلاثة هي التي تحدد نوع القراءة والتلقي، إذ أن النص معرضٌ لعدة افتراضات تأويلية حسب تعدد القراءات الممكنة له مما يجعله ضمن تداخل في آفاق

[1] المرجع السابق، ص197.

[2] ينظر: المرجع نفسه، بتصرف.

[3] ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الانتظار. وبذلك وجب على القارئ الارتباط بنوع القراءة وطبيعة المهمة المراد انجازها وشكل النشاط القرائي كي يتم التعديل والتحديد في انتظاره وترشيد استكشافاته التأويلية.[1]

إن كل عمل إذن يحمل أفق انتظاره الخاص الذي يمكن أن يكون مسايرا لانتظارات الجمهور، ومعايير تقبّله التي شكلت في ظل تشبعه بشعرية نوع أدبي معيّن، كما يمكن أن يكون أفق انتظار العمل الجديد، متجاوزا لأفق انتظار الجمهور، ولعاداته في التلقي، كما هو الشأن بالنسبة لنصوص الحداثة التي يمكن أن تصدم الذوق القديم.

التخييب Déception والاستجابة Confirmation: يتشكل أفق الانتظار لدى "ياوس" من منحنيين متكاملين هما: الاستجابة والتخييب، ولا يمكن لأي باحث تحديد مفهوم الأفق إلا من خلالهما، فحين يحتك القارئ بالنص فإنه قد يتقبّل ما يقدمه النص وقد يرفضه إذ:«**يتميّز الأفق الذي يحمله العمل الأدبي بخاصيتين تأثيريتين أساسيتين هما: التخييب Déception ثم الاستجابة أو التأكيد Confirmation. وقد استوحى ياوس مفهوم التخييب من كارل بوبر Karl Popper الذي ذهب إلى أن العامل الأساسي في انجاز أي مشروع علمي بصفة خاصة أو في أي تجربة إنسانية بصفة عامة، يتمثل في تخييب الانتظار Déception De L'attente**»[2].

ويرى "ياوس": «**أن هذا الطرح العلمي الابستمولوجي لتخييب الانتظار يساعد على تحديد وظيفة الأدب في الحياة الاجتماعية، بحيث أن العمل الأدبي لا يخيب أفق انتظار قرائه أو يقطع صلته به، باستعمال شكل جمالي غير مطروق من قبل فقط، بل يثير أسئلة مخيبة ومشاكسة، قد تمس الحكومة، الدولة، الدين، الجنس (...) إلخ. ومن ثم فإن هذا العمل قد يدفع الجمهور إلى مراجعة معتقداته أو تصوره للأشياء**»[3]، وبالتالي يتم التعامل الجاري بين القارئ/المتلقي والعمل الأدبي عن طريق مدى الاستجابة والتحقق.

وقد يعتري الغموض بعض النصوص الأدبية التي تجعل القارئ في صراع بين تفكيره وما تحتويه الأعمال، مما يولد عنده نوعا من التخييب لأنه:«**حين يشرع القارئ**

---

[1] المرجع السابق، ص197.

[2] سعيد عمري: الرواية من منظور نظرية التلقي مع نموذج تحليلي حول رواية أولاد حارتنا لنجيب محفوظ، منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة، فاس –المغرب، ط1، 2009، ص32–33.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

في تلقي عمل أدبي فإن هذا العمل قد يستجيب لأفق انتظاره وينسجم بالتالي مع المعايير الجمالية التي تكون تصوره الخاص للأدب، وقد تنتهك هذه المعايير وتخالفه، مما يجعل هذا العمل الأدبي يدخل في صراع مع أفق انتظار المتلقي».[1]

هذا التخييب يجعل القارئ يبحث عن أفق آخر يناسب ما يبحث عنه، فعندما: «**يواجه المتلقي عملا جيدا فإنه يعرضه على أفق انتظاره القائم على مخزونه الثقافي، وتوجهه الفكري، فإذا وافق العمل انتظاره تقبله كما هو وإذا خالفه قام بعملية تكييف مع العمل الجديد عن طريق تغيير الأفق**»[2].

وبالتالي فالعلاقة بين النص وقارئه قائمة على معيارين إما استجابة، وهي ما نجدها في النصوص الكلاسيكية من خلال اعتياد بينهما على النمط نفسه في الأعمال.وإما يكون هناك اصطدام بينهما ويخيب أفق انتظار القارئ وبالتالي نجده يسعى إلى إنتاج دلالات ومعاني جديدة تتوافق معه.

أصبحت علاقة القارئ والنص قائمة على كفاءته وقدرته على التعامل معه، من خلال ملء فجواته وتجاوبه مع الصدام الذي يفرضه النص الجديد، إذ تقوم بعض الدراسات على «**أن توقعات مستقبل النص كثيرا ما تكون توقعات تصورية، وليست معجمية، وتعود تلك التوقعات إلى معرفة مستقبل النص بالمتلقي، وخلفيته، والإمكانات الذهنية والتصورية التي يمكن أن تتمثل في النص الذي يقوله، كما تؤثر فيها المؤثرات السياقية العامة كمكان النص، وزمانه وطبيعة المجتمع الذي يقال في النص، وتصنيف طبقة منْتج النص ومتلقيه من ذلك المجتمع، وكذلك المؤثرات السياقية الخاصة المتمثلة في الموقف اللغوي الخاص بسياق النص**»[3]، وعليه فإن استجابة القارئ/ المتلقي مرتبطة

---

[1] علي آيت أوشان: السياق والنص الشعري من البنية إلى القراءة، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص104.

[2] عبد الله بن عودة العطوي: تلقي المعلقات دراسة في الاستقبال التعاقبي، عالم الكتب، الأردن، 2013، ص49.

[3] جمعان بن عبد الكريم: إشكالات النص – دراسة لسانية النص–، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، بيروت– لبنان، ط1، 2009، ص 506–507.

بخلفياته الفكرية والاجتماعية، وبخلفيات العمل الأدبي؛ إذ أن المؤثرات السياقية تُبقي القارئ محصورا في تلقيه وعليه هنا أن يتقبل ما قدّمه النص له أو ما فرضه عليه. بالمقابل يرسم عنصر المفاجأة التي يحدثها المتلقي جدلية ونقاشا حول المعنى الخفي الذي لم يعتد عليه القارئ، وبذلك يلجأ هذا الأخير إلى سجله ليواجه تساؤلات النص الجديدة.

أفق الانتظار لدي "ياوس" يجمع بين بعدين اثنين: بعد فني وآخر تاريخي، فيرتبط الجانب الفني بقارئ النص، في حين يحاور الجانب التاريخي النص من خلال تداخله مع نصوص سابقة بشكل واضح أو مضمر؛ حيثُ تتعالق مع القارئ/ المتلقي المتسلّح بأفق انتظاره، هذا الأفق المرتبط «**بالبعد الاجتماعي الذي يبرز من خلال ما وضعه "ياوس" لأفق انتظار القارئ ضمن أفق أوسع من الأفق الأدبي ممثلا في تجربة الحياة، ومجموعة المعايير والقيم الاجتماعية اللازمة لدى القارئ لفهم العمل الأدبي، وعلى هذا الأساس فبفضل مفهوم أفق الانتظار القابل للتحديد الموضوعي يتأتى لنا أن نستوعب التجربة الجمالية والتاريخية التي تحكم الفهم والتلقي**».[1]

إذ أنه بإمكاننا«**استيعاب العلاقة التي تقدمها مختلف الأعمال الأدبية مع آفاق الانتظار المستقرة لدى القارئ، وما تفضي إليه من نتائج تتراوح بين إعادة إنتاج وتكريس الأفق السائد، أو تعديله وخرقه بهدف تخليق أفق انتظار جديد يواكب من خلاله القارئ التحول الذي ينجزه النص الأدبي سواء داخل شعريته الأدبية أو ضمن علاقته التناصية مع الجنس الأدبي وتيماته المتواترة**».[2]

وما يمكن استخلاصه أن القارئ لا يبقى سجين فترة زمنية معيّنة وكذلك العمل الأدبي، لان التعاقب الزمني يتطلب تغيير الآفاق بشكل مباشر؛ إذ أن ثقافته المكوّنة تكون مدعمة بتجربة أدبية/ تاريخية تبقى مفتوحة على سلسلة من التعاقبات تغير توجهات أفكاره

[1] أحمد الجرطي: تمثلات النظرية الأدبية الحديثة في النقد الروائي المعاصر، ص 117-118.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وتبقيها مفتوحة، حتى يتمكن من تمييز تلقي العمل الأدبي في ضوء التسلسل الزمني والتاريخي اللذين يفرضان في كل فترة تلقيا مختلفا وجديدا عما سبقه.

2- المسافة الجمالية La Distance Esthétique:

يُشكل أي تواصل بين القارئ والنص الأدبي مساحة من الحوار و التفاعل خاصة أن العلاقة بينهما تقوم على مجموع التوقعات الفكرية والاجتماعية التي قد يتفقان فيها كما قد يختلفان، وقد سمى "آيزر" المساحة الفاصلة بين ما يقدمه النص وما يتوقعه القارئ/ المتلقي بـ(المسافة الجمالية)، إذ يرتبط مفهوم المسافة الجمالية في نظرية جمالية التلقي بمفهوم أفق الانتظار وما يتولد عنه من تغيرات واندماجات،:«**إذا أسمينا مسافة جمالية ذلك الانزياح الفاصل بين أفق الانتظار السابق الوجود، وبين العمل الجديد الذي يمكن تلقيه إلى تغيير الأفق بالسير عكس التجارب المألوفة، أو بجعل تجارب أخرى معبر عنها لأول مرة تقفز إلى الذهن، فإن هذه المسافة الجمالية مقيسة بسلم ردود أفعال النقاد وأحكامهم" نجاح مباشر، رفض فضيحة، أو استحسان فهم متدرج أو متأخر..."وبناء على ذلك فإن هذه المسافة يمكن أن تصبح أساسا للتحليل التاريخي**»[1]، وبالتالي فالعمل الأدبي لحظة صدوره يتوجه نحو صنفين من القراء، صنف مستجيب وصنف رافض؛ فإن اتفق مع تطلعاته تحدث الاستجابة، وقد وصف ياوس هذا التلقي بالسلبي كونه لا يضيف شيئا إلى القارئ؛ وإن رفض الصنف الثاني من القراء ما يقدمه العمل الأدبي كونه لا يتوافق وأفق توقعاتهم ولا يسايرها: «**ينجم عن التخييب حدوث مسافة جمالية Distance Esthétique فاصلة بين أفق الانتظار السائد وبين الأفق المستحدث في العمل الجديد**».[2]

وبالنظر إلى ما تسميه نظرية التلقي (الروائع والقيم الفنية) القديمة، فإن "ياوس" يفرق بين نوعين من المسافة الجمالية: **المسافة الأصلية الأولى** التي تميّز موقف المتلقين

[1] سمير حميد: النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، ص31.

[2] سعيد خرو عمري: الرواية من منظور نظرية التلقي – مع نموذج تحليلي حول رواية أولاد حارتنا لنجيب محفوظ–، ص 34.

الأوائل، "**والمسافة الراهنة** التي تفصل أفق انتظار الجمهور عن عمل من أعمال الماضي؛ فإذا كانت القيمة الفنية لعمل معين تقدّر بالمسافة الجمالية التي تفصله عند ظهوره عن أفق انتظار جمهوره الأول، فإنه ينشأ عن ذلك أن هذه المسافة التي هي محل اختبار في النظرة الجديدة، بوصفها مصدرا للمتعة والدهشة أو الحيرة... من المحتمل أن تنمحي بالنسبة للقراء اللاحقين. وبهذا فلقد مثّلت المسافة الجمالية «**مقياس جمالي أطلقه ياوس لتقاس به ردود أفعال القراء تجاه الأعمال الجديدة التي يواجهونها؛ فتُحدث لدى المتلقي توافقا أو تعارضا ينبعان من ارتياحه للعمل أو نفوره منه**».[1]

وعن هذا الإجراء فإنه ليس من السهل «**تحديد تلك المسافة بين العمل والأفق بكل دقة، وفي كل الأحوال، أضف إلى ذلك خرق الأفق وكسره ليس مقياسا صالحا أو كافيا في كل الأحوال**».[2] وعليه لا يستطيع النص الأدبي أن يكون وفيا دوما لأفق انتظار قارئه، لذلك كانت المسافة الجمالية مرهونة بمدى خيانته لتوقع متلقيه، وبالتالي صارت مفهوما إجرائيا «**لوصف حصيلة تفاعل القراء مع الأعمال الأجنبية وطريقة استجابتهم لأنساقها التخييلية و المرجعية**»[3]، وكذلك هي الأعمال الأدبية العربية.

إن الروائع الفنية القديمة التي ينظر إليها عادة كما لو كانت جواهر ثابتة، لا تستمد دلالتها من سلبيتها الأصلية التي هي مغيّبة عن القراء بسبب تحوّلها إلى ما يشبه مسلمات مثالية، وإنما تستمدها من تغير الأفق والمسافة الجمالية.[4]

3- تغيير الأفق Changement D'horizon:

يتأسس هذا المفهوم عند "ياوس" على تقنية السؤال والجواب التي استعارها من "جورج غادامير" في كتابه الحقيقة والمنهج **1960**، فقد كان "غادامير" بتبنيه لمنطق السؤال

---

[1] عبد الله بن عودة العطوي: تلقي المعلقات، ص 49.

[2] نادر كاظم: المقامات والتلقي –بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، ص 35.

[3] أحمد الجرطي: تمثلات النظرية الأدبية الحديثة في النقد العربي المعاصر، ص 118.

[4] ينظر: حسب بيزاري، سؤال التلقي(التلقي الجمالي للمعلقات)، ص 44.

والجواب يطوّر –حسب "ياوس"–مبدأ كولينكوود الشهير(لا يمكن فهم نص ما إلا بفهم السؤال الذي يجيب عنه).

يؤكد "ياوس" أن منطق السؤال والجواب يمثل بعدا استراتيجيا بالنسبة إلى أيه عملية تستهدف وصف تلقيات القراء المتعاقبين، في سياق محاولة تشكيل آفاق الانتظار الخاصة بهم، قصد التعرف على تلك السلبية الأصلية التي حققها العمل مع قرائه الأوائل.[1]

وإن كان الجواب الذي يجده القارئ مخالفا للسؤال قد يحدث تغييرا في أفقه، فهذا يدعوه إلى إنشاء أفق جديد، حيث إن التلقي يمكنه «**أن يؤدي إلى تغيير الأفق، بالتعارض الموجود مع التجارب المعهودة، أو يجعل التجارب الأخرى المعبّر عنها لأول مرة تنفذ إلى الوعي**»[2]، وهو ما يسمح بتشكيل أفق جديد عن طريق اكتساب تجربة ووعي مغايرين يسهمان في بناء تاريخ أدبي متجدد مع كل قراءة.

إذ يعتمد القارئ أثناء تفاعله مع العمل الأدبي على أرشيفه الثقافي؛ فيمكّنه من تقبّل العمل بحكم التقليد الفني الذي اعتاد عليه، كما يشد انتباهه وبالتالي«**يحدث له شيء من الدهشة والمخالفة لما قد توقعه، فيحدث لأفقه تغيير أو تصحيح أو تعديل، أو يقتصر على إعادة إنتاجه**».[3]

تقوم العلاقة بين القارئ والنص على أطر مرجعية يتسلّح بها للرد عليه، ولكن بمقاييس مختلفة تُجسّد «**لقياس التغيرات أو التبادلات التي تطرأ على بنية التلقي عبر التاريخ**».[4] فقد تُحدثُ الخيبة لدى القارئ إثارة جملة من التساؤلات تدفعه للبحث عن إجابةٍ لها، وحين تحدث عدم استجابة القارئ لمعطيات النص الأدبي يكون هناك تغيير في أفقه أي الدعوة لبناء أفق جديد؛ حيثُ يمكن للتلقي «**أن يؤدي إلى "تغيير الأفق"، بالتعارض**

[1] ينظر: حسين بيزاري، سؤال التلقي (التلقي الجمالي للمعلقات)، منشورات ضفاف، الاختلاف، دار الأمان، الجزائر–الرباط، ط1، 2014، ص41.

[2] أحمد بوحسن: نظرية التقي والنقد الأدبي العربي الحديث، ص30.

[3] أحمد الجرطي: تمثلات النظرية الأدبية الحديثة في النقد الروائي المعاصر، ص126.

[4] بشرى موسي صالح: نظرية التلقي أصول... وتطبيقات، ص47.

الموجود مع التجارب المعهودة، أو يجعل التجارب الأخرى المعبر عنها لأول مرة تنفذ إلى الوعي».[1] وعليه يتشكل أفق جديد من خلال اكتساب تجربة ووعي مغايرين يساهمان في بناء تاريخ أدبي متجدد مع كل قراءة[2]، وهكذا ينبني مفهوم تغير الأفق نتيجة لاكتساب القارئ لوعي جديد.

4- اندماج الآفاق Fusion D'horizon:

مفهوم "اندماج الآفاق" هو آلية من الآليات التي اعتمدها "ياوس" أثناء تطبيق مشروع نظريته للتلقي، وهو مفهوم يسمح للقارئ بالتواصل مع العمل؛ استنادا إلى قراءاته المتعاقبة، إذ من خلال تعدد تأويلاته المتراكمة ينصهر أفقه السابق مع أفق القراءة الحاضرة لأجل فهم النص وهذا ما يطلق عليه مصطلح " اندماج الآفاق".

وقد وظّفه "ياوس":«**لتفسير ظاهرة تراكم الفهم والاختلافات الهرمينوطيقية التي يعرفها العمل الأدبي خلال سيرورة التلقيات المتتالية، ويستخدمها من الجهة الأخرى كأساس لفهم التاريخ الجديد**»[3]، ومنه تتشكل العلاقة بين التجاوبات التاريخية السابقة وبين الانتظارات المعاصرة.

أشار "ياوس" إلى أن الاطلاع على التجارب السابقة والمتعاقبة من جيل إلى آخر: «**تساعد على وضع حدود لإمكانات التأويل عند القارئ الذي ينتمي إلى أفق الحاضر إلى جانب الحدود التي يضعها النص أمامه**»[4]، فمناخ القارئ الثقافي مرهون بماضيه لبناء حاضره، وهو ما يدفعه إلى طرح أسئلة على النص الموضوع أمامه استنادا إلى القراءات السابقة ببحثه عن الأسئلة التي أجيب عنها فيما مضى لمحاورة النص وإيضاح فكرة أو معنى جديد.

---

[1] أحمد بوحسن: نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، ص30.

[2] ينظر: بشري موسى صالح، نظرية التلقي أصول... وتطبيقات، ص46.

[3] عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص167.

[4] سعيد الفراع: جمالية التلقي وتجديد تاريخ الأدب، ص20.

يعمل "ياوس" على تصحيح بعض المعايير، وذلك من خلال اهتمامه بعنصري التواصل (القارئ) و(النص)، إذ استعار مفهوم "اندماج الآفاق" من الفلسفة الهرمينوطيقية وبالضبط من أستاذه "غادامير"، الذي تطرّق إلى مفهوم اندماج الآفاق بتسميته في «**كتابه الحقيقة والمنهج بمنطق السؤال والجواب الذي يحصل بين النص والقارئ عبر مختلف الأزمان، فعملية القراءة –حسب غادامير– هي نوع من تجسير الفجوة بين الماضي والحاضر، ونحن إذ نمارس فعل القراءة في الحاضر لا نستطيع التخلص من الأفكار الجاهزة والتحيّزات المستقرة في ثقافتنا؛ ولكننا مع ذلك نستطيع في هذا الأفق المحدود تاريخيا أن نتوصل إلى بعض الفهم الذي يمكننا من إلقاء بعض الضوء على النصوص القديمة**».[1] ولقد رأى "غادامير" أنه ليس باستطاعة القارئ أن يتجاوز سجله الثقافي وانتماءه الاجتماعي الجاهز والمتراكم عبر التاريخ، لأن حواره مع النص الأدبي قائم على صيغة السؤال والجواب، إذ يبحث عن أجوبة لأسئلة قد طرحت من قبل وهنا يكون اندماج الأفق، وهي نقطة تشاركها مع تلميذه "ياوس".

اختلف ياوس في طريقة تفعيله «**لمفهوم انصهار الآفاق داخل نظريته النقدية عن فهم "جادامير"، فالفيلسوف التأويلي ظل مشدودا للتراث وشديد الإيمان بوجود نوع من المعايير الكلاسيكية المتجذرة في كل الآفاق التأويلية للقراء عبر العصور، وتتحكم في استجابتهم للأعمال الأدبية، في حين تجاوز ياوس هذا الطرح واعتبر المقاييس الكلاسيكية نفسها متجددة ومتغيرة مع تغير السيرورات التاريخية التي تواكب عملية تأويل النصوص الأدبية**».[2]

وبذلك شكّل تصور "ياوس" لهذا المفهوم صيغة متطورة، من خلال تركيزه على تغير الانتظارات الأولى نحو الانتظارات الجديدة للنص الأدبي، واهتمامه بتطور سيرورة

[1] عبد الله بن عودة العطوي: تلقي المعلقات دراسة في الاستقبال التعاقبي، ص 54–55.

[2] أحمد الجرطي: تمثلات النظرية الأدبية الحديثة في النقد الروائي المعاصر، ص 119– 120.

الفهم المتنامية، عبر محاورة أفقين تاريخيين أحدهما قُرِئ والآخر يُقرأ في ظل تأويله المتعدد لدى القارئ/ المتلقي الواحد.

التجارب السابقة والمتعاقبة من جيل إلى جيل عند "ياوس" «**تساعد على وضع حدود لإمكانات التأويل عند القارئ الذي ينتمي إلى أفق الحاضر إلى جانب الحدود التي يضعها النص أمامه**».[1] فمناخ القارئ الثقافي مرهون بماضيه لبناء حاضره، وهو ما يدفعه إلى طرح أسئلة على النص الموضوع أمامه، استنادا إلى القراءات السابقة ببحثه عن الأسئلة التي قد أجاب عليها من قبل، ومحاورة نص وإيضاح فكرة أو معنى جديد.

هكذا شكل المفهوم الإجرائي "اندماج الآفاق" نقلة «**نوعية في النوع الأدبي عامة، فأصبحت نظرية التلقي في بعدها الآخر وجها من وجوه نظرية الأدب**»،[2] إذ اكتسب فعالية في الكشف عن اختلاف التوقعات لدى القراء تاريخيا بدمج معنى جديد يفرضه تصاهر الآفاق الماضية والحاضرة للقارئ وللنص الأدبي عن طريق تطور تاريخ الأدب الذي تقوم عليه نظرية ياوس.

5- المنعطف التاريخي.Tournant Historique

لعب التاريخ دورا أساسيا في تكوين هوية الأعمال الأدبية في مراحل تطويره، إذ قام بتسجيل الأحداث الاجتماعية والأدبية وحتى التاريخية الكبرى، وهذا ما دفع "ياوس" إلى دراسة تلقي الأعمال الأدبية عبر السلسلة التاريخية المتحولة من خلال بناء هوية النص عن طريق تاريخ قراءته.

أما مصطلح "المنعطف التاريخي" فيُنسب إلى "هانس بلومبرج" (Hans Blumbergue) الذي وضعه للتأريخ والفلسفة، في حين أن ياوس وظّفه للتطور الذي فرضته الأحداث التاريخية على الأعمال الأدبية من خلال«**ظهور أسئلة جديدة أو تعارض الأسئلة القديمة مع الأجوبة الحديثة المتطلبة**».[3]

---

[1] سعيد الفراع: جمالية التلقي وتجديد تاريخ الأدب، ص 20.

[2] بشرى موسى صالح: نظرية التلقي، أصول... وتطبيقات، ص 52.

[3] أحمد بوحسن: نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، ص 31.

يشكل المنعطف التاريخي «**تحولا مفاجئا للآفاق في زمن محدد، وفي ظروف حضارية وثقافية معينة، فإنه يُحدث تعارضا بين أفق انتظار المتلقي والعمل الجديد**».[1] بهذا يتأسس رابط تواصلي بين الماضي والحاضر لدى المتلقي/ القارئ.

يقوم القارئ/ المتلقي بتتبع سيرورة الحركة التطويرية للأعمال الأدبية، بحيثُ لا «**يقتصر تاريخ الأدب على اجترار مسار "التاريخ العام" بالطريقة التي ينعكس بها على الآثار الأدبية، بل إذا تعداه إلى العمل عبر مسار "التطور الأدبي" على إبراز تلك الوظيفة النوعية المتعلقة بخلق المجتمع التي اضطلع بها الأدب، يتضافر مع غيره من الفنون، ومع الطاقات الاجتماعية الأخرى، لتحرير الإنسان من الروابط المفروضة عليه من قِبَل الطبيعة والدين والمجتمع**».[2]

وعليه انصب تركيز "ياوس" على تاريخ التلقيات وتنوعها في ظل المنعطفات التاريخية، التي تُشكل بقراءات جديدة للأعمال الأدبية،التي تقوم «**على فهم "المنعطفات التاريخية" الكبرى التي تعرف تغيرات جذرية في الأنساق، والتي تؤدي إلى ظهور تجديدات ثورية في الإبداع والقراءة على حدٍ سواء**»[3]،فكل قراءة تتبعها انتظارات وآفاق متعددة وتنوع في استجابات القراء لصنع تاريخ قراءة أدبية، وهذا حسب ما تفرضه كل فترة من المنعطفات التاريخية، وعليه طرح أعمال متنوعة تتفق مع التحولات التي تفرض قراءات جديدة مغايرة للسائد من خلال المنعطفات الإنسانية والتاريخية الكبرى.

6- المتعة الجمالية.Le plaisir Esthétique:

عندما يلتقي القارئ/ المتلقي مع النص الأدبي فإنها تنشأ بينهما متعة جمالية تقوم حسب "ياوس" على لحظتين، في اللحظة الأولى يحدثُ استسلام مباشر من الذات

[1] عبد الله بن عودة العطوي: تلقي المعلقات، دراسة في الاستقبال التعاقبي، ص 56.

[2] هانس روبرت ياوس: نحو جمالية للتلقي –تاريخ الأدب تحد لنظرية الأدب، تر. محمد مساعدي، ص 106.

[3] عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 176.

للموضوع؛ أما اللحظة الثانية، فهي تخص المتعة الجمالية في صيغة الاستمتاع الذاتي الناشئ عن الاستسلام.

يعود ذلك الارتياح والرضا الذي يتملك (القارئ/المتلقي) جراء تقابله مع النص الأدبي وتجاوبه مع «**المتعة الجمالية التي أصبحت قرينة بنصوص ترتبط بأفق ذي تقاليد جمالية موروثة، تنتج عنها لذة هي التي أطلق عليها بارث اسم لذة النص**»[1]، التي تسمح للقارئ/ المتلقي بالتجاوب مع النص خلال الموروث أو المتعارف عليه؛ حيثُ تعتمد المتعة الجمالية على[2]:

1-**فعل الإبداع:**وهي المتعة التي ينتجها المرء المبدع.

2-**الحس الجمالي:** وهي اعتماد الإبداع على التلقي.

3- **التطهير:** الخبرة لجمالية الاتصالية التي تنتج لذة العواطف المثارة، بمشاركة القارئ في فك شفرات العمل وإنتاج معنى يرضي ما يبحث عنه، وذلك من خلال ما يقدمه القارئ/ المتلقي للنص من مكتسبات سابقة، هذا التفاعل الذي بينهما يكسبه خبرة جمالية هدفها تشكيل معنى جديد وتغيير مفاهيم النص الأدبي بمفاهيم جديدة.

انطلقت إجراءات التلقي من التركيز على التاريخ؛ كونه« **الناظم لأفكار ياوس (...)، سواء تاريخ الأدب نفسه أم علاقته بالتاريخ العام**».[3]ورغم ما حققته مبادئ هذه النظرية من انتشار واسع، إلا أنها لاقت نقدا وهجوما من الدارسين وكان منطلقهم هو قصور بعض إشكالاتها وعدم الإلمام بجميع ما جاءت به من إجراءات، وكانت الانطلاقة من مفهوم "أفق الانتظار"، الذي قصر "ياوس" فيها الجمالية على عنصر التخييب القائمة على تأثير العمل الأدبي في قارئه، في حين « **كانت جمالية نص ما تقاس بمقدار كسره لأفق توقعات القراء، فإن هذه الجمالية تحدد لنا ما يحدثه النص في القارئ فقط، أما ما يحدثه**

[1] سمير حميد :النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، ص 31.

[2] أيوب جرجيس العطية: الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، ص 128.

[3] عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 146.

القارئ في النص فأمر لا اعتبار له، في حين أن موضوع جمالية التلقي الأثير، من منظور ياوس وآيزر، هو ذلك التفاعل والتواصل بين النص والقارئ، أو المتلقي».[1]

كان مفهوم " المسافة الجمالية " إجراء خاصا بالفجوة الموجودة بين النص وانتظار القارئ ، والذي يلعب دورا هاما في إنتاج المعنى واستحكام قيمته الجمالية، ولكن النقاد رأوا أنه ليس دليلا كافيا للحكم على قيمة النصوص الأدبية، «**ومن هذا المنطلق فإن المسافة الفاصلة بين الأفق المستقر والمعهود، وبين العمل الأدبي تُعد معيارا غير كاف لتحديد القيمة الجمالية».**[2]

إجراء "اندماج الآفاق" هو الآخر لاقى نقدا، فباعتبار أن ياوس ربط فهم النص الأدبي بفهم الماضي أي الأفكار السابقة لبناء حاضر النص، فإن ما عيب عليه أن العمل في تغير مستمر. والنموذج المُنتج (جراء تقابل الماضي مع الحاضر) سيكون أسرع إلى الزوال؛ وياوس من خلال هذا «**يجعل التلقيات اللاحقة متورطة بقراءة التلقي السابقة أكثر مما هي مشغولة بقراءة النص ذاته؛ إذ ثمة صعوبة كبيرة في التمييز بين ما هو للنص في أول ظهوره، وبين ماهو من إضافات التلقيات التي تعاقبت عليه».**[3] دون نسيان أن القارئ يصبح أكثر اشتغالا بالقراءات السابقة من تركيزه على النص الحالي، الذي ينحو في كل مرة من الثابت إلى المتحول.

لم تكن الانتقادات حكرا على "ياوس" وحسب، بل لامست حتى ما جاء به "آيرز" من إجراءات، حيثُ وبالرغم من اختلافهما في الطرح وطريقة تحليل النصوص الأدبية إلا أنه «**كثيرا ما لقى ياوس وآيزر التعنيف لافتقارهما إلى التأسيس الاجتماعي فيما يتصل بالقارئ، وقد شعر كثيرون بأن القيام بتحليل القارئ "الحقيقي" يُعد طريقا من طرق تدارك هذا الإخفاق».**[4] خاصة وأن القارئ الذي تعنيه النظرية«**ليس أي قارئ، القارئ**

---

[1] نادر كاظم: المقامات والتلقي –بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، ص37.

[2] عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص170.

[3] نادر كاظم: المقامات والتلقي –بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، ص39.

[4] روبرت هولب: نظرية التلقي –مقدمة نقدية، ص200–201.

الذي يفترضه هذا المفهوم قارئ كفء ذو حظ كبير من المعرفة المكتسبة من طول معاشرته للنصوص قراءة وتحليلا؛ إذ القارئ الكفء وحده من يستطيع أن يرصد بحساسية عالية أي تحريف أو تشويش يحدثه النص المقروء».[1]أي السعي وراء كمال قارئها.

هكذا تسعى نظرية التلقي إلى تجاوز القيود أحادية المعنى للنص الأدبي؛ وذلك من خلال الوصول إلى المعنى، وهذا ما سنحاول توضحيه من خلال إسقاط هذه الإجراءات على رواية (القلاع المتآكلة) للروائي الجزائري " محمد ساري" في الفصل الثالث.

[1] نادر كاظم: المقامات والتلقي –بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، ص 34.

الفصل الثاني

قراءة في رواية (قبل الحب بقليل) لأمين الزاوي

اعتمادا على إجراءات التلقي عند آيزر

أولا – السجل النصي.

ثانيا – الاستراتيجيات النصية.

ثالثا – البياض في الرواية.

تتبني نظرية التلقي عند "آيزر" على جملة من الإجراءات التي تعمل على إدماج القارئ بمعطيات العمل الأدبي، وذلك من خلال «**الغور في بنائه العميق، ومستوياته الأدائية الراقية وأبعاده النصية والماوراء النصية، مع إبراز أبعاد احتفائه بالمتلقي/ الإنسان وإظهار دوره وتركه مساحات كبيرة أمامه للاستجابة والحوار والبحث والتواصل وربط المعطيات بالواقع المعيش**».[1]

يحدث ذلك التفاعل والتواصل بين القارئ والنص من خلال (القراءة)، وهي أول خطوات التأثير بينهما، وهي خاصية يشترك فيها جميع القرّاء مع وجود الاختلاف الذي يكمن في تعدد وتنوع الإيديولوجيات لكل واحد منهم.

عندما تعددت واختلفت توجهات القراء سواء الفكرية، أم السوسيولوجية التي تكفل عملية تحقيق البنية الجمالية للنص الأدبي.ولما كانت فاعلية النص تكمن في «**عمقه البنائي وقدرته على إثارة أفكار المتلقي ومشاعره، فالطريقة التي يختارها النص للانتفاع بملكات القارئ تفضي إلى حصوله على تجربة جمالية تمكنها بنيتها من الاستبصار بمواقع النص ومحاوره الدلالية**»[2]، فإننا اخترنا في دراستنا هذه التركيز على عملية فهم القارئ لتعدد صور المرأة في رواية "قبل الحب بقليل" لأمين الزاوي، واستنطاق أبعاد الرواية ورسم مشهد آخر لخباياها انطلاقا من مقاربة المسكوت فيها، الذي يستفز أي قارئ ويدفعه لفك رموزه.

ولعل ما يجب قوله أن رواية (قبل الحب بقليل) لأمين الزاوي رسمت مشهد تواصلها مع قارئها على اختلاف أنواعه، الذي يسعى إلى إدراك مواطن التفاعل بينهما والاشتغال عليها من أجل إنتاج المعنى، خاصة وأن الفهم يمثّل« **العلاقة القائمة بين الإدراك والتخزين (الذاكرة) على أساس أن أولية التخزين لا تختصر في النظر إلى الذاكرة كخزان للمعلومات، بل كاشتغال دينامي وظيفته معالجة المعلومات (في الذاكرة**

[1] يادكار لطيف الشهروزي: جماليات التلقي في السرد القرآني، ص10.

[2] المرجع نفسه: ص53.

العملية) وتنظيمها والاحتفاظ بها (في الذاكرة البعيدة المدى)»[1]، استنادا لما يبادر به العمل الإبداعي وما تقدّمه الذات القارئة من إيديولوجيتها وتجاربها عبر الزمن.

تعدد واختلف حضور الإجراءات النقدية التي تقدم بها "آيزر" داخل الرواية موضوع الدراسة، ولعل ذلك عائدٌ إلى كم الاختلاف الذي حملته؛ حيث تنوعت طرائق سردها وحضور شخصياتها التي طرحت جدلية التعايش الفكري والديني في ما بينها.

تكشف القراءة المتأملة في ثنايا الرواية عن استجابتها الكبيرة لأغلب الإجراءات التي حدّدها منهج "آيزر" سبيلا لفهم النص وتأويله؛ ورغم ذلك فإن ثمة تداخلا بين هذه الإجراءات يصعب على القارئ / الباحث عملية فصلها وتحديدها بدقة وبالتالي تم الحديث عنها بأساليب غير مباشرة ومنها نجد: الطرائق الغيبية، السلبية.

[1] ميلود حبيبي: النص الأدبي بين التلقي وإعادة الإنتاج، ص 169.

أولا- السجل النصي بين الانتقاء والتشويه:

يحوي أي نص أدبي في طياته جملة من المحمولات الثقافية التي يتزود بها بغية بناء هيكله، دون إهمال دور القارئ الذي سبق وأن تزوّد بمعارف وأعراف مألوفة تكوّنت نتيجة قراءات أدبية سابقة لينسجم الاثنان ويكوّنا معنى جديدا لهذا النص أي انطلاقا من تفاعله مع هذه الخلفيات المشتركة.

وقد ينتقي النص ملامحه وحمولاته من الواقع بشكل مباشر، كما قد يشوهها بغية رسم مشهد مغاير ونموذجي يقنع بها قراءه للتواصل معه وإدراك المختلف فيه وتقبّله، وبالتالي تلقيه حسب الفكرة المسبقة التي يحملها القارئ كإيديولوجيا إزاء تفاعله مع مجريات النص. فالسجل النصي هو عملية تجسيد« **تلك الإحالات الضرورية كالنصوص السابقة والسياقات الخارجية المختلفة (الأوضاع الثقافية والاجتماعية...الخ) التي يحتاجها النص في لحظة القراءة لكي يتحقق**»[1]، ليمثل بذلك جملة الإحالات الاجتماعية والفكرية التي تربط القارئ بالنص.

يوظف النص الأدبي جملة من المرجعيات يدفع بها القارئ إلى الاندماج والتفاعل معه متخذا طريقة نقل الواقع سواء بالانتقاء عن طريق الاختيار أم التشويه الناتج عن كسر توقع القارئ وخرق المعتقد لديه، ودفعه إلى البحث عن معنى جديد.إذ يسعى النص الأدبي إلى تغيير مرجعيات القارئ نحو ما يتفق معه لأن حياة الإنسان «**لا تستدعي منه دائما أن يفهم، بل تحرضه في الكثير من الحالات على أن ينفعل ويؤول ويغيّر. والنصوص الأدبية هي من أكثر النصوص اللغوية إثارة لهذه الملكات فهي حافز متميّز بتشغيل القدرة التفاعلية والإنتاجية لحظة القراءة**».[2]

ينطلق قارئ رواية (قبل الحب بقليل) من هذه الأفكار التفاعلية المجسّدة ضمن الأحداث والأدوار والتي كانت غايتها تحفيزه للتفاعل والتواصل معها بشكل مباشر (على

[1] علي بخوش: تلقي جمالية التلقي الألمانية في النقد العربي، ص 44.

[2] حميد لحمداني: القراءة وتوليد الدلالة، ص70.

اختلاف مرجعياته الفكرية والثقافية والدينية والاجتماعية)، كونه من له القدرة على التعامل مع شخصيات الرواية، إذ قد يتعاطف مع بعضها، وقد يعادي بعضها الآخر.

لعلّ ما يوجه القارئ إلى هذا التمسك بمجريات الأحداث أو التخلي عنها هو ما يقترحه السجل النصي لكل شخصية من شخصيات الرواية التي تشرّبت مرجعيات فكرية وحضارية متعددة، تنوعت بين الحفاظ على واقعيتها أو تشويه حقيقتها، وقد انسحب ذلك على مجمل شخصيات الرواية التي تفتح المجال أمام القارئ للبحث عن فرضيات تتناسب مع واقعه وقدراته الفكرية، وسنركز أثناء دراسة الشخصيات على الجانب النسوي من الأدوار، وبالتالي السجل النصي لصورة المرأة في الرواية سواء تقمصت دور الأم أم الزوجة أو الحبيبة أو الابنة، لنتعمق مع كل شخصية وما حملته من سجلات نصية.

1.سجل الأم:

اعتاد الروائيون في كتابتهم على تقديس صورة الأم ووضع أحسن النماذج لها دون العودة والنظر إلى بعض الحالات الواقعية التي قد تكسر أفق القراء، ولقد عمل أمين الزاوي في روايته هو الآخر على تجسيد إيجابي للأمهات دون أن ينسى الواقع الذي استقى منه بعض الهفوات لها.

- شخصية أم هابيل:

تنطلق مجريات أحداث الرواية من تصوير أسرة البطل "هابيل"، والتي كان من بين ما ميّزها حرص الأم على أسرتها بالشكل المطلوب والمرغوب، وهي الصورة التي انتقاها الكاتب من الواقع الذي نعيشه والذي ندرك فيه دور الأم الفعّال والبارز وقدرتها على تسيير أمور زوجها وأولادها، فهاهو ابنها يشهد لها بالإيجابية حين يقول:« **تبتسم أمي.لأمي ابتسامة لا مثيل لها**»[1]، ويظل دور هذه الأم دورا ايجابيا مع كل حدث يذكره هابيل عنها؛ بداية من علاقتها بزوجها إلى تعاملها مع أولادها. "هابيل" كان يحرص على أمه أيّما حرص إذ علّق على نظرة عمّه لها، وكيف أنه لم يتقبل ذلك التصرف والموقف:«

[1] أمين الزاوي: قبل الحب بقليل، منشورات الاختلاف وضفاف، الجزائر- بيروت، ط1، 2015، ص15.

مرات أقول إنه ينظر إلى أمي نظرة الذئب!»[1]، ومع هذا الحدث يقع القارئ في كسر لأفقه وخلل في توقعاته خاصة بعد حدوث تشويه لصورة الأم في معاملتها مع "هابيل" الذي أساء التصرف، الأمر الذي جعلها تقابله بعدوانية وتعرضه للعقاب، والباحث هنا تقبّل الأمر بايجابية مُرجعا ذلك إلى حسن تدبيرها وتربيتها:«**ذات مرة اغتنمت غياب والدي عن كرسيه لبعض الدقائق، فأسرعت للجلوس عليه وإذ لمحتني أقوم بهذا الفعل الشنيع، جن جنونها أسرعت إليَّ صارخة وقد تناثر الرذاذ من على أطراف فمها الصغير وشفتيها المنتفختين، جرتني من أذني كاللص حتى آخر الحوش، وأغلقت عليَّ في غرفة مظلمة دون نافذة، غرفة تستعمل لتخزين الحبوب والبقوليات، تركتني هناك طوال النهار، دون ماء ولا طعام. لم أكن أتصور أن أمي بكل هذا العنف وهي التي لها ابتسامة لا تشبهها ابتسامة امرأة أخرى، وفي المساء فتحت الباب علي، لم تكلمني، اكتفت بأن أشارت إلى أختي الكبرى أن تصحبني لقضاء بضعة أيام في بيت جدي**»[2].

حرص الأم على أسرتها جعلها تعمل دوما على سلامة كل فرد خاصة بعد طلاق ابنتها "الزهرة" بطفلة يقارب سنها سنُ "هابيل". حيث شاهدت الأم ما جرى بين ابنها وحفيدتها هاجر فلم تسكت على الأمر مخافة نتائجه:«**حين دخلت أمي ووجدت هاجر ابنة أختي الكبرى زهرة في حجري صرخت عاليا: الشيطان وصل إلى بيت السلطان**»[3]، ومن هنا تعمل الأم على حراستهما وتنجح في إبعادهما بإرسال هابيل إلى المدرسة:« **أما أمي فعلى العكس من أختي كانت تنظر إلى علاقتنا التي أخذت تتطور بشكل مثير بنظرة ريبة، بل إنها كثيرا ما نهتني عن بعض حركاتي تجاهها، كأن أجلس قبالتها وهي تقضي حاجتها، أو كأن تساعدني في إخراجي عضوي الجنسي من فتحة السروال الضيق كي أتبول، كانت أمي منزعجة لمثل هذه الحركات، ولم تكن تتردد في صفعها أو صفعي إذ تجدنا نفعل هذا الذي يزعجها، وبقدر ما كانت تخيفنا وأصبحت لاحقا تراقبنا كنا نتمادى**

[1] المصدر السابق، ص16.

[2] المصدر نفسه، ص22.

[3] المصدر نفسه، ص25.

في هذا الالتصاق ببعضنا بعضا»[1]، لكنها تفشل بعد التحاق "هاجر" بالمدرسة وانشغالها هي بأمور أخرى، ومع ذلك تبقى "أم هابيل" النموذج الايجابي والمنتقى والذي تعرّض للتشويه في بعض المواقف كالعنف مع ابنها وإهمالها في النهاية حراسة الولدين.

- شخصية أم هيتشكوك:

عندما يرحل الأب ويتخلى عن مسؤولية أسرته؛ فإن الأم تحمل راية الحفاظ على أولادها والقيام بدور الأم والأب معا، وتصبح بذلك المرأة المكافحة والعاملة التي تسعى إلى توفير حياة متكاملة لها ولأولادها، هذه هي طبيعة المرأة الأم في الواقع، وهذه هي الصورة التي انتقاها الكاتب وجسّدها دون تشويه، ومثلت هذا الدور "أم هيتشكوك"، إذ حكى "هيتشكوك" في جزئية* (ذال الذئبة والذئب والذنب) عن أمه ومعاناتها في غياب والده الذي اعتبره الفراغ: «**رائحة الخبز والهلاليات تصعد من مخبزة في الشارع الفرعي المحاذي لتصل إلى غرفته في الطابق الرابع، ومعها تصعد صورة أمه التي كان يرافقها كل صباح حاملة على رأسها صينية عليها خبزتيْ عجين لطهوهما في الفرن العام، وكانت بمجرد أن تصل تنزل ما على رأسها ثم تضعه في الصف الطويل المشكل من صينيات وألواح كثيرة بخبز عجائنه مختلفة الأحجام والألوان (...) تنسحب أمي إلى زاوية في أقصى القاعة التي تمتلئ برائحة الخمائر، حيث جهاز هاتف عليه آثار الدقيق مثبت في الجدار. تنتظر أمي قليلا، تنظر إليّ، ثم على الفور يرن الهاتف وكأنما المتحدث يراها من خلف جهازه من حيث يقيم ويتكلم. تلقي نظرة على السي الطيب صاحب الفران ذي البطن المتدلي والجالس خلف مكتبه، لم أشاهده يومًا غادر هذا المكان، يقبض سعر الطهي من الزبائن واحدًا واحدًا ويسجل البعض الآخر على دفتر خاص بالقروض (...) صمت، تستمر المكالمة سبع دقائق، لا أكثر ولا أقل، تعيد أمي**

[1] المصدر السابق، ص33.

* يقوم الروائي أمين الزاوي بتقسيم روايته -قبل الحب بقليل- إلى جزئيات، كل واحدة فيها أبجدية ألفبائية، بداية من الألف وحتى الياء وحين يصل إلى النهاية يعيد الكرة مع الألف والباء والتاء.ويسمي أمين الزاوي كل حرف بما يناسبه من مصطلحات كالألف ألف الألفة والأم وأول حب، باء البدء والبيدر والبرد....

السماعة إلى مكانها، تمسح حبات العرق النازلة على طرفي أرنبة أنفها بكم كنزتها، تتنهد ثلاث تنهدات عميقة، تنظر إليّ، تأخذ يدي، أشعر بيدها مبللة بالعرق، تنظر إلى السي الطيب نظرة الشكر والامتنان، تأخذ الصينية بالخبزتين الناضجتين الساخنتين»[1]، ويصف هيتشكوك أمه على أنها النموذج المتعالي حتى صارت أمرا مقدسا بالنسبة إليه:« **تخرج أمي أتبعها وبي شهية إلى قطعة خبز ساخن، نعود إلى البيت، أنتظر أن تقول لي أمي شيئا، لكنها، وكما في كل يوم، تقطع مسافة العودة مابين الفرن ومنزلنا بصمت. لا شيء غير الصمت، لقد علمني صمت أمي الثرثرة لاحقا، أتكلم كي أعوض عما فات من حياتي في قفص الصمت».**[2]

- شخصية أم سارة:

في جزئية (تاء التوت والتاريخ والحب التالي) تحكي "سارة "عن حياتها وهروبها وتسرد موقف أمها حين علمت بتصرف ابنتها:« **وتكلم الناس كثيرًا، اندلقت الألسنة في الأسواق وفي المقاهي وفي المساجد وأصبحت حكاية من حكايات القيلولة. أمام كل ذلك اكتفت أمها بالبكاء، وبالانتظار، كانت تنتظر وصول خبر وفاة غريبة، كالسقوط في بئر، أو اختطاف ثم اعتداء ينتهي بجز الرأس. كان حلمها أن تدفن رأس ابنتها دون جثة، الرأس فقط، إلا أن الجدة الذكية جدا كانت الوحيدة من كل سكان القرية المتيقنة بأن سارة ستعود ذات يوم، وسيكون لها شأن في هذا البلد، وهو ما أقلق أمها وجعلها تفقد بعضا من عقلها وتقاطع الجدة نهائيا»**[3] ولعل القارئ ينتبه إلى أن السجل النصي لهذه الشخصية يحمل صورة أم منتقاة من الواقع دون تشويه، هي أم تخاف على ابنتها من الوقوع في الغلط، وبالتالي تكون نهاية الحدث تمنيا بردم العار وإن لم يقع.

وبهذا تمكنت الرواية من تشكيل سجل نصي لشخصية الأم من خلال (أم هابيل)، (أم هيتشكوك) و(أم سارة)، يجمع بين الحمولة الفكرية والاجتماعية للنص، والمرجعيات

[1] المصدر السابق، ص65-66.

[2] المصدر نفسه، ص67.

[3] المصدر نفسه، ص 31.

السابقة للقارئ ورصيده الثقافي، كما يوازي بين عنصري الانتقاء والتشويه اللذين يسهمان معا في إنتاج نص روائي جديد ينتجه تفاعل القارئ مع المعطيات المقدمة على الشخصيات التي تشبثت بتقاليد المجتمع ومعطيات توجهاتها السوسيولوجية.

2.سجل العاشقة (الحبيبة):

شخصية سارة:

بطلة الرواية هي فتاة بمقتبل العمر (في العشرينيات من العمر)؛ فتاة مثقفة حالمة متمردة على العادات والتقاليد؛ أو ربما هكذا صوّرها الروائي الذي عمل على تشويه سجلها النصي حين لعبت دور الفتاة الحالمة والحبيبة العشيقة للبطل الشاب "هابيل".

القارئ للحدث هذا قد يقع بين أفقين: أحدهما تقبّل لجملة اللقاءات التي تجمع بين العاشقين، والثاني كسرٌ في بعض اللحظات، حيث يصطدم بتخيّل البطل "هابيل" لمشاهد اللقاء في ذلك الفندق الذي كانت تسكنه "سارة":«**حاولت أن أحلم بزوجة الجنرال (الجنّنار) المتقاعد فخفت، لم تزرني الأحلام !من أي سماء هبطت، لتحط دون سابق إشعار على هكذا سرير بائس، في غرفة للغسيل والتنظيف (غرفة الصابون) حُوّلت إلى غرفة نزيل (النزيل أنا)، في هذا الفندق(فندق العبور) الخاص بالمهاجرين؟**

تتمدد جانبي شبه عارية، جسدها المصبوب من عسل الغواية، ملفوف في إزار قديم شفاف عليه كتابات بخط مائل جميل بالفرنسية والانجليزية: (ليلة هنيئة) (تصبح على خير) (أحلام لذيذة) (...)

من أي سماء نزلت هذه اليمامة لتحط على هذا السرير البائس؟ حين استدارت تفطنتُ إلى أن النافذة مفتوحة(...)بحركة لاشعورية، وكأنما أردت أن أستر عريها من لسعة برد النافذة، وضعت ذراعي على خصرها المبروم بعناية إلهية.

من نحت هذا الجسد بكل هذه العناية؟»[1]، إذن العلاقة التي يسردها الكاتب من الواقع ولقد اختار أن يضيف نوعا من التشويه هادفا من ورائه خرق أفق توقع القارئ الذي

[1] أمين الزاوي: قبل الحب بقليل، ص11-12.

بمجرد ما يقرأ:«**وجودها شبه العاري إلى جانبي ضاعف خوفي، وتصورت أن زوجها الجنّار السي سفيان يراقبنا من خلف الباب أو من تحت السرير، أتوقع انطلاق رصاصة النهاية**»[1]، فإنه سيصدم بحقيقة زواج "سارة"، وبالتالي الخيانة موجودة، ورغم الزواج إلا أن الحب بينهما كان أقوى وتستمر العلاقة الغرامية بينهما، وفي تصوير حدث الخوف من هذه العلاقة وهو أمر جازم نجد السارد–على لسان "هابيل"– يقول: « **سارة لا تتحرك، أنفاسها تطلع وتنخفض حسب صعود نفس الحكاية أو هبوطها، وأنا أترقب الرصاصة التي تستقر في دماغي، محاولاً أن أشبع جنون اللحظات الأخيرة من منظر الرقبة.أرتعش، كنت أرغب في أن أمد يدي لأرفع الشعر المسدول على الرقبة كي أراها كاملة بكل ما فيها من إثارة وزلزال، لكنني تراجعت، خشيت أن أثير غيرة الجنرال، أو أن أوقظها فتغادر السرير وتتركني للبرودة والوحدة والرصاصة القاتلة**».[2]

- **شخصية دانييل ديفا:**

وفي جزئية (راء الروح والريح والرخامة)، ينتقل السرد إلى البطل "البابا سليمان" الذي ينقل لهابيل علاقته بالفرنسية "دانييل ديفا" ذات الأصول الاسبانية؛إذ يبدأ السارد في تقديم شخصية البابا سليمان قبل أن يسلّمه مشعل السرد والحديث.

السجل النصي لشخصية "دانييل ديفا" يحمل شخصية المرأة الفرنسية التي تخطت سن الأربعين، والتي لم تفقد شيئا من أناقتها:«**كانت السيدة دانييل ديفا بولانجي فرنسية من أصول إسبانية، تخطت الأربعين لكنها لم تفقد شيئا من عسل الأنوثة فيها، أنوثة متفجرة في كل ما فيها، جسد متناسق، نهدان منتصبان كحصان عنيد، صوت ناعم عينان خضرتهما كأخضر حقل بري، فم صغير بشفتين فائضتين بابتسامة عليها مسحة حزينة**»[3]، ورغم أن الشخصية هذه واجهت العمر إلا أنها تغلبت عليه حيثُ:« **كانت تقاوم السنوات بالعناية بجسدها، بتربية عصافير الابتسامات على ملامحها**».[4]

---

[1] المصدر السابق، ص12.

[2] المصدر نفسه، ص19.

[3] المصدر نفسه، ص75.

[4] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

دخلت "دانييل" الجزائر كطالبة يسارية، ثم أدارت الفرن أين وقعت في حب العجّان الذي كان يصغرها بحوالي عقدين، وهنا ينتهي الحديث. ثم يعود ليكمله في جزئية (شين الشوق والشمس والشنفرى) إذ يسرد "البابا سليمان" حكاياتهما وطبيعة العلاقة الغرامية بينهما:« **أذكر يومها أننا شربنا كأسا معًا، كانت أول كأس أشربها في حياتي، ورقصنا كالمجنونين طوال الليل، وكانت الليلة الأولى التي مارسنا فيها الجنس بكل معانيه»**[1]، الباحث هنا سيجد الكثير من التشويه في السجل النصي لهذه الشخصية والعلاقة التي تنتهي بموت "ديفا":«**في اليوم التالي ذهبت لعيادة دانييل ديفا في المستشفى، حين دخلت المؤسسة الاستشفائية وجدتها في حال استنفار صافرات سيارات الإسعاف لا تتوقف، أطباء وجراحين وممرضات وممرضو قسم الاستعجال يجرون في كل اتجاه، المدينة في حرب ثانية حين دلوني على الغرفة التي تنام بها دانييل ديفا، ترددت في الدخول عليها، كنت خائفا من مواجهتها. أردت أن أعود أدراجي وأترك للزمن دوره في إغلاق الجرح، ولكني شعرت بالخيانة فتقدمت بعض خطوات في الغرفة المليئة بالمرضى والجرحى على أسرّة من طابقين وفي صفين طويلين على الجانبين.لمحت ممرضة تدفع محملا أو سريرا بعجلات عليه جثة مغطاة بالكامل بإزار ناصع البياضمن حيثُ أنا ألقيت بنظرة على الجسد وهو مسجى تحت غطائه، تجمدت مفاصلي للحظات ثم عدت أدراجي، انفجرت باكيا وأنا أنزل درجات السلم على ساقين مرتجفتين»**.[2]

إن القارئ للسجل النصي لهذين الشخصيتين (سارة) و(دانييل ديفا) اللتين جسدتا دور الحبيبة والعاشقة، سيجد نوعا من الدمج بين الانتقاء والتشويه وخاصة حين عمد إلى فتح نهاية العلاقة الغرامية الأولى التي جمعت بين "هابيل" و"سارة"؛ إذ أنه يخبر برحيل "هابيل" دون معرفة مصير "سارة": «**وهران، التي يشد الناس من كل الجهات (...) ها أنا أغادرها (...) تطلب منّا المضيفة ربط الأحزمة، لقد بدأت الطائرة مرحلة الهبوط على**

[1] المصدر السابق، ص95.

[2] المصدر نفسه، ص97-98.

مطار بيروت الدولي (...) أحب بيروت لأنها توأم وهران في الحرب والحب والحلم أيضا !»[1]، في حين تنتهي العلاقة الثانية بموت أحد طرفيها وهي "دانييل ديفا":« **كنت أتمناه أن يواصل الحديث، وفي الوقت نفسه، لم أجرؤ على سؤاله عن نهاية الحكاية، لا بقية للحكاية بعد الموت».**[2]

3.سجل الزوجة:

إن القارئ/ الباحث عن صورة أخرى جسّدتها المرأة في رواية (قبل الحب بقليل) سيجد دور الزوجة، هذه التي تمثّل في الواقع المرأة الوفية للطرف الآخر من الثنائية، والتي تعمل على إرضائه وكسبه بقيامها بكل مهامها في تلك الحياة المشتركة وغايتها من هذا الكل الإبقاء على استقرار الأسرة وسيادة النمذجة في كل أمورها؛ الروائي انتقى هذه الصورة وبثها في جلّ شخصياته المجسدة لهذا الدور ولكن مع تشويه بعض الوقائع من خلال الإخلال بسمة من السمات التي تبقي على صورها، والنماذج الموجودة في هذا الصدد هي:

- **شخصية أم هابيل:**

هي المرأة التي تحرص على إرضاء زوجها وكسب حبّه وقد نجحت في الأمر؛ إذ كان الزوج يبكيها في كل مرة يرحل عنها:«**كان شفافا، هو الوحيد الذي بكى على أمي أمام رجال القرية، بكاها وهي حية، وهو يودّعها في سفر لا يغيب فيه عن شهر، لم يُخفِ دمعه، قبل هذا اليوم لم يكن الناس في القرية يعرفون أن الرجل يبكي بكاءً مرًا، يبكي على امرأة عزيزة وجميلة مثل أمي»**[3]، لعل القارئ سيجد أن هذه الزوجة قد وصلت إلى الذروة من حب زوجها لها، الذي كان لا يخجل من حبه لها ولا يسعى يوما إلى إخفاء حبّه أو الغيرة عليها من الرجال الذين يصادفونها ووصل الأمر حد النساء أحيانا، وهو الذي لم يتقبّله أهل القرية وكسرَ أفق توقعهم:« **لم يكن أهل القرية يؤمنون برجل يبكي**

[1] المصدر نفسه، ص252-253-254-255.

[2] المصدر نفسه، ص98.

[3] المصدر نفسه، ص12-13.

على زوجته إذا غابت أو مرضت، وكان أبي يبكي على أمي إذا ما غابت ثلاث ليال متتالية، كان رجل قلب، يسير على هدي قلبه، يؤمر بأوامر قلبه...كان قلبه ممتلئا بأمي»[1]. وعليه فهذه الزوجة قد صورها الروائي بانتقاء أفضل الصور لها وهي الصورة النموذج: المرأة الوفية، المحبة المخلصة والمطيعة لزوجها.

- **شخصية زوجة هيتشكوك (ليلى بوسعد):**

"ليلى بوسعد" هي المرأة التي ولدت في كنف أسرة مثقفة، الأمر الذي جعلها تنتهج ذات السبيل، هي ابنة "الدا عبد الله" الرجل المعروف المثقف، والذي كان يحثُها دوما على التعلم والتدريس:«**ليلى ابنة الدّا عبدالله بوسعد خياط وشاعر مدينة وهران، عميد شعراء الأمازيغية في هذا البلد ضيع الشعر أمازيغيا كان أم عربيا، رجل يفتخر بأنه لا يزال يلبس نفس المعطف الذي خرج به للاحتفال بعيد الاستقلال العام 1962، وهو المجاهد الذي عرف السجن وذاق أصناف التعذيب. كان إذا ما التقى به لا يتوقف عن الجديث عن تجربته الشعرية، وعن درايته بموسيقى الشعر.. إن حب الدا عبد الله هو الذي شجع ابنته البكر (ليلى بوسعد) على أن تصبح معلمة للغة العربية، تنام على قصائد سيبويه وابن جروم وتستفيق على قواعد ابن جني والزمخشري، أخواتها الثلاث الأخريات طاووس جوهرة ولويزا جميعهن توجهن لدراسة الطب، أما الذكور الأربعة أمقران ومولود والسعيد وبلعيد التحقوا جميعهم بمهنة التفصيل والخياطة والتجارة في النسيج»**.[2]

ترتبط "ليلى بوسعد" بالمخرج "هيتشكوك" الذي لم يعرف حتى كيف تم ذلك (أمر زواجه): «**تزوج من ليلى بوسعد فشعر منذ اليوم الأول بأنه تزوج أمّا لم تلده. كانت المرأة ترعاه وتخاف عليه من سهر الليالي، ومن أفلام الرعب التي يحكي لها عنها (أفلام هيتشكوك خاصة!).**

[1] المصدر السابق، ص13-14.

[2] المصدر نفسه، 54-55.

وكانت تنقله كل يوم بسيارتها من صالة سينما إلى أخرى، وحين تعبت من دور سائق سيارة بدون أجرة ! وعدته بالسماح له بقيادتها إن هو تعلم السياقة وحصل على رخصة، لكنه لم يتعلم السياقة بل تعلم إنجاب الأطفال!»[1].

السيدة "ليلى بوسعد" هي نموذج ايجابي عن المرأة والزوجة الوفية، ورغم هذا إلا أن زوجها لم يكن كذلك، فقد استهتر وأعلن التمرد، إذ بعد إنجابه ثلاثة أولاد قرر الانفصال عن زوجته وهجرها:« **مع ذلك ورغم أن ليلى بوسعد منحته وفي ظرف أربع سنوات ثلاثة أطفال ومفتاح السيارة، إلا أنه ونظرًا لانشغاله بعالم الفن وهاجس الهجرة إلى أمريكا وإيطاليا الذي يسكنه فقد أهمل شأن الأسرة نهائيا. ذات مساء وبعد الخروج من مشاهدة عرض فيلم "اختفاء السيدة" لهيتشكوك، قرر الانفصال عن زوجته ومغادرة البيت نهائيًا»**[2].وبهذا تكون "ليلى بوسعد" الزوجة الضحية لأحلام زوجها المستهتر الذي اتخذ قرار إنهاء هذه العلاقة.

- شخصية جدة هابيل:

هذا نموذج آخر لضحية الكبر، هذه العجوز التي انتهت حياتها الزوجية -جراء إصابتها بمرض الزهايمر- بعد سنوات طوال انقضت من عمرها تخدم فيها زوجها وبيتها، والقارئ الذي يتتبع هذه الحكاية سيجد كيف أن الروائي انتقى نموذجا واقعيا لنهاية من نهايات هذه العلاقة:« **في أيامها الأخيرة، سمعت الكبار يقولون عنها إنها بدأت تخلط مابين أبيات الشعر وبين آيات كتاب الله العزيز، حزنت لذلك وهو ما أغضب جدي كثيرا، ويقال لهذا السبب، طلقها ثلاثا، وقد ماتت وهي مطلقة دون أن تعلم أنها كذلك»**[3]، ولعل القارئ هنا يُصدم ويكسر أفقه كيف لرجل تحملته الزوجة لسنوات ووقفت لجانبه أن يتخلى عنها بسبب ليست متحكمة فيه وهو المرض.

---

[1] المصدر السابق، ص54.

[2] المصدر نفسه، ص55.

[3] المصدر نفسه، ص 178.

الروائي لم يعمل بانتقاء النماذج الايجابية من المجتمع فقط، بل وضع نموذجا للزوجة المستهترة والخائنة، وهي البطلة "سارة" زوجة الجنرال السي سفيان الثانية، والتي جسدت دور الزوجة على الورق، والعاشقة وحبيبة الشاب "هابيل"، وبالتالي يمكننا في السجل النصي للزوجة أن نستنتج أنه ممزوج بين الانتقاء والتشويه.

4.سجل الابنة:

لعبت البطلة "سارة" دور الابنة التي تعيش بأهداف وغايات مطوّلة، الفتاة الحالمة التي تخرق أفق العادات والتقاليد، الفتاة المستهترة بنظر أهلها ومجتمعها، تبدأ حكاياتها في جزئية (تاء التوت والتاريخ والحب التالي):«**كانت سارة تقضي سحابة يومها على قارعة الطريق الوطني رقم 1، يوما بعد يوم، شهرا بعد شهر، فصلا بعد فصل. قدماها في التراب الساخن صيفا وفي برك الماء شتاء، (...) مولاة الطريق هكذا سماها ناس القرية، لسارة حكاية الجميع يرويها في قريتنا وفي القرى والمداشر المجاورة، وكل واحد يمصمصها كما يشاء ويشتهي. منذ كبرت وصار لها نهدان وفم قادر على القبل، وحصلت أيضا على شهادة الباكالوريا، كانت بمجرد أن تغادر البيت، تحت الإبط كتاب، رواية أو ديوان شعر، كانت تحب اللغة الانجليزية، أتقنتها بجهد خاص من خلال متابعة دروس إذاعة B.B.C الليلية (...) تحولت عادة عد الشاحنات إلى رغبة في ركوب واحدة منها، والذهاب في أحد الاتجاهين حيث تغرب الشمس أو حيثُ تشرق، لا يهم ربما تكون قد قرأت قصة بطلة في كتاب من كتبها فأرادت أن تكونها، (...) إلى أن جاء اليوم الذي رمى لها أحدهم برسالة، على عجل قرأتها ثم وضعتها في حمالة النهد، وتنهدت**».[1]

ولعلنا نُرجع استهتار سارة إلى الرغبة في تحقيق أحلامها التي تركّزت على السفر وإكمال دراستها:«**هاهو حلم سارة الأول قد تحقق، ركوب حافلة كبيرة، لم تكن تريده أن يتكلم كانت تريد أن تسمعه دون لغة، المناظر أمامها كانت كافية لقول الكثير**»[2]، وبهذا

[1] المصدر السابق، ص27-28.

[2] المصدر نفسه، ص30.

بدأت حياة "سارة" التي قررت أن تكمل دراستها وتشتغل بعدها مضيفة للطيران وهناك تلتقي بالجنرال "السي سفيان" وتتزوجه فيما بعد.

ولعل الجدير بذكره في هذا المقام هو أن البحث عن السجل النصي داخل معطيات الرواية يجعلنا نجد اختلافا بسيطا من حيثُ خاصيتا "التشويه" و"الانتقاء" لدى شخصياتها كما يشد انتباهه انعدام وجود سجل نصي لافت لدى بعضها، وكذا يمكن أن ننتبه إلى قدرة بعض الشخصيات على تكوين ملمح خاص بها رسخت من خلاله صورة الدور الذي تجسّده: كصورة الأم من خلال "أم هيتشكوك" وصورة الزوجة من خلال شخصية "أم هابيل".

ثانيا: الاستراتيجيات النصية:Les stratégies Textuelle

ينبني النص الأدبي على جملة من العناصر التواصلية تدفع القارئ إلى التفاعل معه انطلاقا من قراءته وفهمه من أجل إنتاج معنى معيّن يترك في نفسه أثرا بعيدًا كل البعد عن المعنى الأول الذي قدّمه ذلك النص، وهو في هذا يوظّف خبرته المستقاة من الواقع، بحيثُ تعتمد هذه الخبرة عموما على ما قدمته النصوص الأدبية، كون لكل من النص والقارئ مسار وخطية معيّنة.

ويشترط التواصل الحاصل بين النص والقارئ خاصية الاندماج، حيثُ يعمد النص الأدبي من خلال ذلك إلى تنشيط ملكات القارئ المكتسبة والموروثة لاستحداث معنى جديد انطلاقا من فعل القراءة؛ إذ تتفاعل كل قراءة مع الثقافة والأنماط السائدة في وسط ما وعصر ما لترفضها أو تدعمها باعتبارها عملية تمهيدية لتكوين المعنى، وهذا نظرا لبنيات تسهل عملية التواصل تتمثل في:

أ. العلاقة بين القاعدة الخلفية والقاعدة الأمامية Le Rapport Entre le Premier Plan et L'arrière Plan.

هي إستراتيجية تمثّل الشراكة الموجودة بين القارئ والرواية، باعتبارهما وجهين لعملة واحدة؛ حيث يقومان على الجمع بين الواقع والمتخيّل بتقاطع الخبرات وتداخلها على جدلية إدراك القارئ للجديد على خلفية القديم، كما تقوم على كفاءته ومعارفه المسبقة:« **فأي رواية كيفما كانت لا تمتلك أدوات اقتراح عالم مغاير بالمرة للعالم الذي نعيش فيه (...) وليست لديها الإمكانية لقول كل شيء عن العالم الذي نحيا فيه(...) فالنص لا يمكنه بناء شخصيات مختلفة بالمرة عن تلك التي نلتقي بها في الحياة اليومية. فحتى المخلوقات الأكثر فنطاستيكية لروايات الخيال العلمي، تحتفظ داخل الخاصيات الشاذة تقريبا بخصائص مستعارة من أفراد العالم الواقعي»**[1].

[1] فانسون جون: القراءة، تر. بديار البشير، مجلة الآداب واللغات، مجلة محكمة دولية تصدر عن كلية الآداب واللغات، الأغواط –الجزائر، العدد15، 2015، ص79–80.

وهذا ما قامت به رواية (قبل الحب بقليل) التي حاولت تأسيس خاصية منفردة من حيث المعنى الذي يتضمنه المتن والدلالة، إذ سعت إلى استنطاق مهارة القارئ لفك الشفرات والكشف عن المضمر الذي تضمنته القاعدة الأمامية، وتقوم إستراتيجية القاعدة الخلفية والقاعدة الأمامية داخل الرواية على ملامح جمالية لصورة المرأة المتعددة وهي:

1-صورة المرأة المثقفة:

إن المتتبع والباحث في مسالك ومجريات الرواية سيلاحظ مدى تركيزها على المرأة ودورها أثناء المشاركة في الحياة بشتى مجالاتها، حيثُ استفاد الروائي من الصورة الواقعية المتوفرة لها وجسّدها بأشكالها المختلفة حتى وصل - إلى حدّ ما- إلى الجزء التخييلي، وذلك بغية إعطاء معنى ومفهوم جديد، مغاير لما اعتقدناه (صورة المرأة في القديم ومحاولة قمعها وحجبها).

ورغم بعض السلبيات والنقائص التي نحملها عن صورة المرأة وتعاملها مع الحياة، إلا أن توقعنا يظل دوما قائما على الجوانب الجمالية التي جسدتها المرأة في الرواية أو حتى في الواقع المعيش، والمرأة المثقفة هي امرأة تمرّدت على بعض قوانين المجتمع حتى وصلت إلى أعلى مراتب العلم ودرجات التفوق العلمي، وربما المجتمع المقصود في الرواية هو مجتمع سمح للمرأة بأن تمارس حقوقها ولكن في حدود عدم التمرد وتخطي المسموح، ويرى المجتمع بأن المرأة المثقفة هي امرأة لها من الواجبات والحقوق كما للرجل، فهي تشاطره الحياة وما فيها.

ولعل كل هذا مثّل القاعدة الخلفية أو الواقع؛ ورغم الحقائق التي قدمتها هذه القاعدة لقرائها حول صورة المرأة المثقفة المحدودة المدى، إلا أن الرواية قدمت مشاهد أكثر وضوحا وتفتحا عن المرأة المثقفة ودورها الفعال في المجتمع من خلال القاعدة الأمامية التي رسمت ملامحها من خلال الأدوار الممثلة في الشخصيات الآتية:

- **شخصية سارة:**

تمثل شخصية "سارة" الفتاة الحالمة والطموحة التي تسعى إلى تحقيق كل ما ترغب فيه وتتجلى ملامح القاعدة الأمامية فيما يلي:« **منذ كبرت وصار لها نهدان وفم قادر على القبل وحصلت أيضا على شهادة الباكالوريا، كانت بمجرد أن تغادر البيت، تحت الإبط كتاب، رواية أو ديوان شعر، كانت تحب اللغة الانجليزية، أتقنتها بجهد خاص من خلال متابعة دروس إذاعة B.B.C الليلية**»[1]، ثم تواصل تحقيق أحلامها التي كان من بينها ركوب إحدى تلك الشاحنات التي تظلّ تعدّها دائما: «**ومع مرور الزمن وتعلقها تحولت عادة عدّ الشاحنات إلى رغبة في ركوب واحدة منها (...) صعدت نحو السماء ! لم يكلّمها ولم تكلمه، صمتٌ صار فسارت الشاحنة طويلا... هاهو حلم سارة الأول قد تحقق: ركوب حافلة كبيرة**».[2]

لم تكتف "سارة" بالحلم هذا فقط، بل أنها سعت إلى تحقيق جل ما تمنت، ورغم أنها كسرت آفاق المجتمع وشوّهت نصوصه حول المرأة، إلا أنها تميّزت وتفوقت في تكوين جانبيها الثقافي والعملي؛ تواجه بعدها "سارة" أول مطب وهو رحيل "إبراهيم" بلا عودة:«**ضاعت بي الطريق وأنا التي قضيت وقتا طويلا طويلا، سنوات على قارعتها أعد الشاحنات وأسراب النمل وطيور السماء المهاجرة وأنتظر متى تفتح باب السماء كي أهاجر، كنت أعتقد أن الشاحنة التي ركبتها إلى جانب متمرس ستوصلني إلى باب الجنة**»[3]، ومع ذلك تبدأ في رحلة جديدة وهي التأقلم مع المدينة الجديدة وتكوين ذاتها وفق أحلامها التي ظلّت دوما تسعى إلى تحقيقها.

تشتغل بعدها "سارة" مضيفة طيران وهناك تلتقي بالجنرال 'السي سفيان" وتتزوجه وهي تعي معنى أن تكون زوجة ثانية: «**أنا الزوجة الثانية يا سالم الجواكني! ... الزوجة الأولى بالنسبة لقادة وضباط جيش التحرير فلاحة بسيطة، أمية، ساذجة لا تعرف**

[1] أمين الزاوي: قبل الحب بقليل، ص27-28.

[2] المصدر نفسه، ص29-30.

[3] المصدر نفسه، ص80.

الجلوس على مخرأة المرحاض الأوربي، ولا تحسن اختيار الألبسة الحديثة ولا الاستماع إلى موسيقى الموجة الجديدة. الزوجة الأولى الفلاحة التي تعرف حلب المعزة وشطف الباحة وغسل الملابس... المرأة الفلاحة يجب تغييرها بواحدة صالحة الاستعمال طبقا للظرف الجديد، والعلاقات الجديدة واللغة الجديدة والإقامة الجديدة، واللباس الجديد، وقصة الشعر الجديدة، وتعويضها بواحدة أخرى متحضرة، تلبس بشكل عصري، وتعرف كيف تضع أحمر الشفاه على الشفتين وصبغة الأظافر، وتعرف سياقة السيارة، وتعرف الردّ على المكالمات الهاتفية، وتعرف الحديث مع السائق ومع سكرتيرة زوجها، ومع أصدقائه من المدنيين والعسكريين باللغة الفرنسية وتعرف مضغ العلكة في وقتها، وتعرف نفخ بالونات العلكة دون أن تلصق شفتيها تحسن اختيار النبيذ الجديد وتفهم في أنواع الويسكي النبيل منه والهجين، الانجليزي والسكوتدلاندي والمالطي وتعرف التوقيع على الشيكات وعدّ أوراق العملة الوطنية والأمريكية والفرنسية».[1]

تحكي "سارة" كيف التقت بزوجها وهي تحقق أحلامها:« **كانت سنتي الأولى التي بدأت فيها العمل مضيفة طيران في شركة الخطوط الجوية الجزائرية، أدرس ليلا وأشتغل حسب جدولي الزمني، كنت أريد أن أصنع لي مستقبلا. خطفت عقله الكبير ونحن بين الغيوم».**[2]

لعل شخصية "سارة" مثلت تلك الفتاة الطموحة في الواقع والتي جرت وراء تحقيق أهدافها وأحلامها ولا غاية لها إلا ذلك بالرغم من التشويه الذي أحدثته بكسرها عاداته وقوانينه.

- **شخصية ليلى بوسعد:**

جسدت "ليلى بوسعد" دور المرأة المثقفة المتفهمة التي تسعى إلى الحفاظ على أسرتها وزجها، وهي امرأة ترعرعت في أسرة مثقفة:« **ليلى ابنة الدّا عبدالله بوسعد خياط**

[1] المصدر السابق، 138-139.

[2] المصدر نفسه، ص139.

وشاعر مدينة وهران، عميد شعراء الأمازيغية في هذا البلد ضيع الشعر أمازيغيا كان أم عربيا، رجل يفتخر بأنه لا يزال يلبس نفس المعطف الذي خرج به للاحتفال بعيد الاستقلال العام 1962، وهو المجاهد الذي عرف السجن وذاق أصناف التعذيب».[1]

حب هذا الرجل للعلم والثقافة بشتى مجالاتها جعله يحرص على بثه في كل الأسرة: «**إن حب الدا عبد الله هو الذي شجع ابنته البكر (ليلى بوسعد) على أن تصبح معلمة للغة العربية، تنام على قصائد سيبويه وابن جروم وتستفيق على قواعد ابن جني والزمخشري، أخواتها الثلاث الأخريات طاووس جوهرة ولويزا جميعهن توجهن لدراسة الطب**»[2]، وهي صورة تجسّد حرص الوالد على تعلّم البنات اللواتي اتجهن نحو العلم وبعدها الحياة العملية.

التكوين الثقافي "لليلى بوسعد" جعلها تتقن الأدوار التي تؤديها في الحياة كأم ومدرّسة وكذا كونها زوجة: « **تزوج من ليلى بوسعد فشعر منذ اليوم الأول بأنه تزوج أمّا لم تلده. كانت المرأة ترعاه وتخاف عليه من سهر الليالي، ومن أفلام الرعب التي يحكي لها عنها (أفلام هيتشكوك خاصة!). وكانت تنقله كل يوم بسيارتها من صالة سينما إلى أخرى، وحين تعبت من دور سائق سيارة بدون أجرة ! وعدته بالسماح له بقيادتها إن هو تعلم السياقة وحصل على رخصة، لكنه لم يتعلم السياقة بل تعلم إنجاب الأطفال!**».[3]

حين صارت "ليلى بوسعد" ربّة بيت، عملت على تعميم بعض الأسس هي من وضعتها باعتبارها مثقفة وقادرة على إدارة أمور بيتها وأسرتها:«**وبقدر ما كانت ليلى بوسعد تتقن اللغة العربية ولا تتكلم إلا بها، ولا تفوتها فرصة الاستماع إلى خطب جمال عبد الناصر ومعمر القذافي وهواري بومدين، ونشرات الأخبار بلغتها العربية الفصيحة، كان هيتشكوك على الرغم من اجتهاده ومجهوداته في تعلم العربية، إلا أنه كان لا يتحدث إلا بالفرنسية، وحين يغضب يتكلم بالأمازيغية. كانت زوجته المتحمسة للتعريب**

[1] المصدر السابق، ص54.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

تفرض عليه أن يُحدثها باللغة الفصيحة يجتهد ويخاف أن يُخطئ في النحو والصرف فيضيع عشاءه، أو تفوت عليه فرصة متابعة برنامج نادي السينما».[1]

لعل الغاية من شخصية "ليلى" هو إبراز أهمية المرأة المثقفة التي تحسن تدبير أمورها وأمور زوجها وعائلتها وعملها دون الإخلال بينهم ومع ذلك يكون مصيرها هجر زوجها لها، ليس لخلل منها بل لأنه فضّل هو الآخر تحقيق أحلامه وأهدافه.

- **شخصية الفتاتين القارئتين:**

في جزئية (كاف الكيّ والكف والكائنات)، يتحدث البطل "هابيل" عن حادثة وقعت له وهو يشتغل بائعا للكتب، وهي تواجد فتاتين مثقفتين تتبادلان الحديث حول السياسة وكل واحدة منهما تعي الموضوع حدّ الجدال:« **شيخ وفتاتان ينقبون في الكتب الموضوعة بفوضى على العربة يقلبون، الفتاة التي ترتدي كنزة حمراء اللون تشبه سارة زوجة الجنرال السي سفيان، الثانية لا تشبه شيئا، الشيخ ترك الكتب ومضى، الفتاتان تتبادلان الحديث مع أنهما لم يسبق أن عرفت الواحدة الأخرى قبل هذه اللحظة، ومع ذلك تتحدثان إلى بعضهما البعض وكأنهما تتعارفان منذ الصغر، منذ لعب الحارة والتنافس على مقاعد المدرسة الابتدائية**

- **الخطر قادم، وهذه المرة إنها فرنسا التي تساهم في ذلك؟**
- **أي خطر تقصدين، استعمار جديد؟**
- **فرنسا تلعب الدين السياسي.**
- **كيف؟**
- **(...) كل التلفزيونات العالمية الأمريكية والألمانية والإنجليزية والإسرائلية والفرنسية تابعت وعلى المباشر رحلة آية الله الخميني منتصرًا وخليفة الله على إيران، إنهم يحفرون قبرهم بأيديهم».**[2]

---

[1] المصدر السابق، ص55.

[2] المصدر نفسه، ص171-172.

لقد أدركنا من خلال قراءتنا للرواية كيف لعب الجانب الثقافي دورا هاما في التأقلم مع الغير؛ إذ استطاعت طاولة "هابيل" أن تجمع بين فتاتين لا تعرفان بعضهما بعضا وتغادران معا:«**حين بدأ المطر ينزل رذاذا فتحت الفتاة مظلتها، احتمت تحتها الثانية، عصفورتان، وسارتا في الشارع غارقتين في حديث سياسي وفي خوف وحزن أيضا. تابعتهما حتى اختفتا في زحام شارع محمد خميستي**».[1]

ورغم التقارب بين القاعدتين الأمامية والخلفية في رواية (قبل الحب بقليل)، إلا أنها تمكنت من العبث بالمفهوم الأصلي من خلال بناء حيثيات تشاركت فيها مع القارئ، بإعطائه أبعادا عمدت من خلالها إلى إشراكه في إنتاج موضوع جمالي منطلقا من الظرف المعطى، أي صورة المرأة المثقفة بين التحرر من القيود والانقياد للعادات والقوانين.

لعل الهدف من هذا التشكيك والتشويه هو تعميق الصلة بين الواقع والتخييل، ورغم ابتعاد القاعدة الأمامية عن المتخيّل الكلي إلا أنها تمكنت من خلال حيثيات الطرح أن تبعث بسوسيولوجيا القارئ عبر تصعيد وتيرة الترتيب، خاصة وأن الرواية قد اشتغلت على الوتر المزدوج؛ أي ما تشتكي منه المثقفة من التحرر التام والانقياد والانغلاق.

2-صورة المرأة الرمز(المرأة الخاضعة للمجتمع):

استخدم الروائيون الرمز كأداة فنية لإثراء العمل الأدبي، وعلى قدر ذكاء الأديب في إيجاد العلاقة التي تربط الرمز بموضعه من التجربة يكون نجاحه.

ولقد تعددت الروايات العربية التي استخدمت الرمز لتعبّر عن فكرة أبعد مما توحي به الحكايات، نجد مثلا: عودة الروح، يوميات نائب في الأرياف "لتوفيق الحكيم"، قنديل أم هاشم "ليحي حقي".

أما في ثلاثية "محمد ديب" (الدار الكبيرة، الحريق، النّول) فجسدت المرأة -وهي الأم- رمزا آخر وبعدا آخر، غير ما كانت عليه، فالبطل "عمر الدزيري" يؤول العالم عن طريق الأم (هذه الأم يراها شريرة): «**والنقطة التي يلتقي عندها عمر الدزيري بالعالم**

[1] المصدر السابق، ص 172-173.

هي الأم، ولكن بما أنه طفل جزائري، وبما أن الجزائر تفردت دون غيرها من المستعمرات الفرنسية بما تعرضت له من محاولة جادة وخطرة لاقتلاع هويتها القومية، فإن الأم عند عمر الدزيري أمّان: كلتاهما شريرة "عيني" التي هي أمه من لحم ودم، و"فرنسا" التي تعلّم في المدرسة أنها وطنه الأم، وتضامن هاتين الأمين، بل تماهيهما هو الذي أتاح لقصة عصابة شبه مبتذلة».[1]

يلجأ العديد من المؤلفين إلى استعمال المرأة كرمز لإيصال أفكارهم أو أهدافهم بطريقة خفية، ولقد شهدت الكتابة الروائية لجوءها إلى المرأة كونها أما تعبّر عن الوطن، وكذا التعبير بلسانها عن قضايا اجتماعية وسياسية وأحيانا دينية دون أن يؤثر ذلك على العمل؛ وفي رواية (قبل الحب بقليل) تناول "أمين الزاوي" الأمر ولجأ إلى استخدام صورة المرأة للتعبير عن عدة قضايا:

- **شخصية (أم هابيل):**

في جزئية (باء البدء والبيدر والبرد) يتطرق الروائي إلى قضية اجتماعية مسّت المجتمع وكان لها وقع في الأسر: هي (إنجاب الإناث والذكور)، هذا الأمر الذي شكّل هاجسا وخاصة لدى النساء اللواتي ارتبط مصيرهن في كل مرة يحملن فيها بجنس الجنين، هي خلفية قسمت المجتمع بين من تشبث بالأمر ومن تخلى عن هذه الفكرة؛ (أبو هابيل) رجل متفهم كان من الذين لا يبالون بالقضية ومع ذلك كان يخضع لأوامر زوجته: **«ويروى أيضا أنه كان حين يريد أن تُنجب له أمي ذكرا يمارس معها وهو جالس على الكرسي. وقد أنجب منها ستة ذكور على نفس الكرسي، ونفس الوضعية، الواحد نسخة عن الآخر. وكان حين يريد أن تنجب له أمي أنثى، وقد كان يحب أخواتي كثيرا، يمارس معها على الأرض مفترشا هيدورة التيس».**[2]

---

[1] جورج طرابيشي: الرجولة وإيديولوجيا الرجولة في الرواية العربية، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1984، ص10.

[2] أمين الزاوي: قبل الحب بقليل، ص21-22.

ولعل هذا الجزء يجعلنا نرى تشويها في القاعدة الأمامية المعكوسة:« **على عكس أمي كان أبي يحب البنات ويفضلهن على الذكور، يعامل أخواتي برقة ويتصرف معنا نحن الذكور بخشونة ملفوفة في لغة آمرة، ناهية، حادة، كانت أمي وهي تفتخر أمام الجارات بإنجابها الذكور تردد العبارة "الحكمة ليست في الرجل، إنها في بركة الكرسي!»**.[1]

- **شخصية أم سارة:**

تلعب شخصية "أم سارة" دور الأم التي تغلب على أمومتها قوانين المجتمع وكلام الناس واهتمامها بما يمكن أن يقوله الغير في قضية الاعتداء على الشرف، وهي امرأة قبلت السكوت على حق ابنتها مادامت لم تخسر شرفها:« **بتأثر بالغ بدأت تروي لي حكاية تستر أمها المطلّقة على حادثة اعتداء رجل عليها، ولم تكن قد تجاوزت العاشرة من عمرها، كان الرجل على علاقة مشبوهة بأمها، ولم يكن هذا الرجل سوى عمّها، ولأنه اعتدى عليها بأن ولجها من الخلف، لم تتكلم الأم، بل اكتفت بأن ألقت بهذه العبارة في وجه البنت التي أصيبت بانهيار عصبي حاد، وأصبحت لا تنام وتخاف من جميع الرجال، لم يهدر شرفك، الشرف في الفرج، هو أصل كل شيء، اسكتي يا مغفلة، مادام الدم لم ينزف، فأنت شريفة وعذراء ومستقبلك كأنثى مضمون ومصون.**

وسكتت الطفلة التي كنتها، ومن يومها أحمل جرحا غائرا في الروح والجسد، إنها الحكاية التي جعلتني أتخذ قرار الهروب من ذلك العالم، أركب الشاحنة إلى جانب سائق وأفرّ أطير في الفراغ لأسقط في هذه المدينة التي أشعر فيها وكأنني حجلة برية يصطادني مجموعة صيادي" الحيحاية"، لقد تعبت».[2]

ننتبه في هذا الحدث إلى أن المرأة هذه رضخت إلى عادات وقوانين المجتمع التي تنص على الممنوعات على حساب شرف ابنتها وحياتها الخاصة والنفسية.

---

[1] المصدر السابق، ص22.

[2] المصدر نفسه، ص244-245.

- **زوجات سالم الجواكني:**

في جزئية (ظاء الظبية والظغن والظمأ) ينتقل السارد (على لسان الجنرال السي سفيان) إلى الحديث عن المرأة المهمّشة تحت سقف المجتمع وعاداته، ورغم أن القاعدة الخلفية تنص على امرأة متحررة من المجتمع نسبيا تختار بقراراتها مسار حياتها ورغم هذه القاعدة إلا أن الروائي خالفها وشوّهها في الصورة المقدمة عن هذه المرأة.

شخصية "سالم الجواكني" هي شخصية رجل متفهم متحرر، له عدة أحلام يعمل على تحقيقها ووصوله حد تطبيق تعددية الزوجات، والمرأة هنا كانت أمه التي تقبّلت الوضع ورضخت وانصاعت لأوامره حتى وإن كان قد ظلمها:«**كان والدي متزوجا ثلاث عشرة امرأة، نعم ثلاث عشرة امرأة بالتمام والكمال، وكان عادلا بين نسائه، ليس بعدل الرسول، فهو لم يكن يدّعي ذلك أبدا، بل إن نساءه جميعا كن سعيدات راضيات، وكن يتنافسن على الإنجاب، تعبيرا عن حبهن له، لا ترى الواحدة إلا ببطن منتفخ ما أن تضع مولودا حتى تصرخ الأخرى، وينادى على القابلة ثانية، كان لا يمر شهر إلا وزاد عدد الأسرة طفل أو طفلة. وكان والدي عادلا لا يفرق بين الذكر والأنثى، رغم عدله الصارم غير المشوب بين نسائه إلا ميالا لواحدة، وكانت الأخريات تدركن هذا الميلان ولم يكن ليغضبن لذلك، إنه سيدي العادل بالقسطاس**».[1]

زواج "سالم الجواكني" بثلاث عشرة زوجة، وسكوت نسائه على الأمر هو دليلٌ على خضوع المرأة لعادات المجتمع الذي يسمح بزواج الرجل بالعدد الذي يرغب فيه، وهاهو سالم نموذج حي، يخوض تجربة الزواج ثلاث عشرة مرة دون أن يتجاوز المشروع بل حتى أن طبّق مبدأ العدالة بين زوجاته.

لقد صوّر لنا الكاتب مشهدا، بدت فيه حيرتنا حول إمكانية زواج "سالم الجواكني" وهو رجل مسلم يحل له الشرع بأربع زوجات، وهنا تتعدد القراءات: بين قراءة تجمعت فيها ثلاث عشرة زوجة على التفريق أي أنه كان يجمع بين أربع زوجات وإن أراد زوجة

[1] المصدر السابق، ص118-119.

أخرى طلق واحدة، وبين قراءة جهل فيها "سالم الجواكني" حكم تعدد الزوجات، وبين أخرى عمد فيها "سالم الجواكني" إلى التقليد الأعمى لسيرة الرسول صلى الله عليه وسلّم؛ وهو أمر غير مقبول شرعا، لكن الكاتب تطرّق إليه لما يتركه من جمالية أثناء التلقي.

3-صورة المرأة العاملة:

تتفاعل المرأة في البيئة التي تعيش فيها مثل الرجل، وتسعى من أجل تحسين أوضاعها فالمرأة في نظر بعض الروائيين لا تكتفي بالإيمان بالغد بل تدعم إيمانها العملي:«**بما يتمثل فيها من إرادة خلق الواقع الايجابي**».[1]

وإصرار المرأة -غالبا الأم-على العمل فيه تأكيد على رغبتها في المشاركة العملية وتحملها المسؤولية لتؤكد ذاتها أولا، ومن أجل مساعدة الرجل الذي يتكفل وحده بالمسؤولية لبقاء الأسرة التي تعيش في ظروف قاهرة ثانيا.

انطلقت المرأة الجزائرية في معايشة الحياة بجانب الرجل وساندته أثناء اندلاع الثورة وعادت - بعد الاستقلال سنة **1962**- إلى ممارسة الحياة الأولى، إلا أن هناك فئة منهن رفعن أصواتهن لإعطاء المرأة حريتها في التمتع بحقوقها، وساندهن في ذلك الأصوات الرجالية- التي من بينها المؤلف- والذي أيّدها حين راحت تشاركه وتشاطره مقاعد المدرسة والمناصب العملية، وهكذا انقسمت المرأة بين ربة البيت الماكثة دون عمل، وبين المرأة العاملة والتي لها دور بارز في المجتمع وقد اشتملت القاعدة الخلفية -أي الواقع- على الصورتين معا،وأما تجسيد "الزاوي" للمرأة من هذه الناحية فقد شملهما معا. ما بين غير العاملة: **أم هابيل**، والعاملة: **سارة، ليلى بوسعد، أم هيتشكوك، دانييل ديفا، المحامية.**

- **شخصية سارة:**

جسدت البطلة "سارة" شخصية الفتاة العاملة كمضيفة طيران، والتي عملت على تحقيق أحلامها إذ أكملت دراستها، لتلتحق بعملها وهي تدرس بالسنة الأولى

[1] صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1978، ص57.

جامعي:«**كانت سنتي الأولى التي بدأت فيها العمل مضيفة طيران في شركة الخطوط الجوية الجزائرية، بل أشهري الأولى، كنت وقتها في السنة الأولى بقسم اللغة الإنجليزية أدرس ليلا وأشتغل حسب جدولي الزمني. كنت أريد أن أصنع لي مستقبلا**»[1]، هذه الشخصية لفتت انتباهنا إلى مدى مثابرتها في تحقيق أحلامها وكيف جمعت بين دراستها وعملها كمضيفة دون فشل منها أو انهزام، بل حتى المؤلف قد وفّر لها تلك الظروف والعوامل التي قد تساعدها على تحقيق كل ما تريده.

- **شخصية ليلى بوسعد:**

لعبت "ليلى بوسعد" دور امرأة من عائلة مثقفة، استطاعت من خلال المكانة الاجتماعية الانطلاق في تحقيق جملة من الأحلام والأهداف. هي امرأة عاملة في مجال التدريس، ربة أسرة وأم لثلاثة أولاد، لم تكتف بالتعليم والزواج والإنجاب، بل إنها كانت سائقة سيارة تنقل فيها زوجها أثناء مزاولة عمله:«**كانت تنقله كل يوم بسيارتها من صالة سينما إلى أخرى**».[2]

- **شخصية دانييل ديفا:**

"دانييل ديفا" هي امرأة فرنسية من أصول اسبانية:«**طالبة يسارية متحمسة لقيم العدل والمساواة والسلام، جاءت الجزائر المستعمرة تاركة جامعتها وأهلها بعد أن أصبحت مهددة من قبل قوات الجنرال فرانكو ومخابراته، التي وضعتها على قائمة المطلوبين من اتحاد الطلبة الشيوعيين الاسبان**».[3]

تولت "دانييل ديفا" إدارة مخبزة وهناك تتعرف على "البابا سليمان" الذي تعمل على تعليمه اللغة الفرنسية:«**هي من علمت البابا سليمان الأبجدية الفرنسية ثم شيئا فشيئا وضعته على سكة القراءة، فك الفواتير أولا ثم الرسائل ثم الجرائد ليقفز بعدها إلى قراءة الكتب الأدبية، فكانت الرواية البوليسية هي من عبدت أمامه طريق القراءة**

[1] أمين الزاوي: قبل الحب بقليل، ص139.

[2] المصدر نفسه، ص54.

[3] المصدر نفسه، ص76.

الممتعة، بدأ علاقته بها وهو يعمل عجانا في المخبزة التي تديرها، وهي الحرفة التي ورثتها عن عائلتها المعروفة بهذه الصنعة أبا عن جدّ، حرفة صناعة الخبز والكعك، حتى ذاع صيت الأسرة في الأندلس وبلدان شمال إفريقيا ووصل إلى اسطنبول، ولارتباط الأسرة بهذه الحرفة فقد اشتقت لها اسما من الخبز (بولانجي)».[1]

تعمّد الكاتب جعل هذه الفرنسية امرأة متعلمة ومثقفة وعاملة لإبراز الدور الذي أضافته في مجتمع غير مجتمعها، ومدى التأثير على كل شخصية قابلتها، وهي صورة مخالفة لما هي عليه القاعدة الخلفية.

- **شخصية المحامية (صديقة سارة):**

تلعب "حورية" دور المرأة المثقفة العاملة، فهي شخصية فعّالة في المجتمع الذي تعيش فيه:«**محامية وأستاذة مساعدة في الجامعة بكلية الحقوق، وهي إضافة إلى ذلك شاعرة وعاشقة للسينما، نشرت ديوانا شعريا تعتبره أجمل ما قامت به في حياتها. لا تغادر نسخة منه حقيبتها اليدوية وبعض النسخ في السيارة جاهزة للإهداء، لا تفرط في فيلم واحد يعرض في قاعات المدينة، ومع نهاية كل عرض لا تتوقف عن الشكوى من سوء واقع صالات العرض، إلا أنها لا تستطيع التخلي عن هذه العادة».**[2]

يعود نجاح وسر قوة شخصية "حورية" إلى فشلها في علاقتها الزوجية التي أثمرت طفلة، والسبب كان أن زوجها صار داعية إسلاميا يجوب الدول لمهمته هذه:«**صديقتي حورية لا تدخن أبدا داخل الشقة حفاظا على صحة ابنتها سعيدة البالغة من العمر أربع سنوات، والتي فضّلت العيش معها بعد أن افترقت من زوجها طبيب النساء الدكتور عبد الكريم الناظمي، الذي ترك أفخاذ النساء وأمراضهن وتحوّل إلى إمام مسجد، ثم داعية إسلامي مشهور، وباسم مستعار هو عبد الكريم الناظمي المغيلي، ينتقل مابين السعودية واليمن ومصر وموريتانيا ومالي والسنغال».**[3]

---

[1] المصدر السابق، ص75-76.

[2] المصدر نفسه، ص142.

[3] المصدر نفسه، ص142-143.

لعل ما يلفت انتباهنا عدم اختلاف القاعدتين (الأمامية والخلفية) من خلال الشخصيات العاملة والتي لعبت دورا ايجابيا في المجتمع، وقدرتها على القيام بذلك رغم العوائق التي كانت تواجهها، والهدف المنشود من القاعدة الأمامية لهذه الصورة هو توضيح دورها من خلال نماذج حيّة، وترسيخ الفكرة التحررية لدينا بعد أن كنا نملك إيديولوجيا معينة عن هذه المرأة، والغاية من وراء ذلك استدراجنا نفسيا وثقافيا للاندماج والتواصل والتقبّل وذلك عن طريق تنشيط ملكاتنا الفكرية قصد التفاعل لاستنباط المعنى المقصود، وهذا حسب ثقافتنا وإدراك الفترة الزمنية التي قدّم فيها العمل.

4-المرأة والسياسة:

تتبني القاعدة الخلفية للصورة المجسّدة بين المرأة والسياسة على أسس كثيرة لعلّ من أهمها:أن الوضع السياسي في الجزائر عرف شتاتا(الاحتلال الفرنسي)، إذ تكاتفت الأيدي واتحدت (رجالا ونساءً) تحت غاية واحدة هي أخذ حريتهم وإعلان استقلالهم، ولعل القارئ والباحث في هذه الرواية سيجد بعض التشويه في القاعدة الخلفية من خلال الشخصيات التالية:

- **شخصية دانييل ديفا:**

انطلاقتنا مع شخصية "دانييل ديفا" كانت عبارة عن تجسيد وتعريف لها من خلال وصف السارد الذي قال:« **كانت السيّدة دانييل ديفا بولانجي فرنسية من أصول اسبانية، تخطت الأربعين، لكنها لم تفقد شيئا من عسل الأنوثة فيها (...) جاءت الجزائر المستعمرة تاركة جامعتها وأهلها بعد أن أصبحت مهددة من قبل قوات الجنرال فرانكو ومخابراته**».[1]

تتبني القاعدة الخلفية لهذه الشخصية على كونها فرنسية الأصل وبالتالي فهي تنحاز للاحتلال وتدعمه، لكن الروائي شوّه هذه القاعدة وكسر أفق توقعنا حين قال على لسان السارد:«**حين اندلعت الحرب التحريرية الجزائرية في الأول من نوفمبر العام 1954،**

[1] المصدر السابق، ص74-75.

وعمت الثورة القطاع الوهراني، لم تتردد دانييل ديفا للحظة واحدة في الإعلان عن موقفها الواضح كانت إلى صف الثورة على ضفة المطالبين بالاستقلال والحرية والعدالة، كانت تجهر بموقفها المؤيد للثوار، مع تطور الأحداث في المدينة كان بعض الرجال من المقاومة المدنية خاصة يجيئون المخبزة ليلة وخفية، يأخذون معهم كميات كبيرة من الخبز والدقيق والأدوية ليتوجهوا بها نحو الغابة أو المخابئ، لقد كانت الوسيط بين أخيها غارسيا بولانجي وأحد قادة الثورة من أبناء وهران المسمى الهواري سويح، رجل نحيف، ذكي وقليل الكلام، الجميع يقدّره ويعرفه».[1]

الأمر الذي سيصدمنا بقاعدة أمامية مشوّهة، إذ كيف لرجل فرنسي أن يدعم البلد المحتل على حساب بلده المستعمر، والتشويه هنا لم يقف عند "غارسيا"، بل شمل المرأة الفرنسية المتمردة: «**توّلت السيدة دانييل ديفا مهمة توزيع مناشير الثورة على بعض زبائنها، تلك التي كنت أحضرها خفية من خلية وهران للثورة، والتي موقعها بحي سيدي الهواري والمدينة الجديدة، كانت سعيدة وهي تسمع أخبار انتصارات الثورة وسعيدة أيضا وأنا أحدثها عن توقيع معاهدة إيفيان بين جبهة التحرير والحكومة الفرنسية، معاهدة عادلة لسلام عادل ودائم. أذكر يومها أننا شربنا كأسا معا».**[2]

وننتبه في الأخير أن نهاية الداعمين الفرنسيين للثورة الجزائرية كانت نهاية مأساوية:«**في هذا القبو كنت أنام، قضّيتُ فيه تسع سنوات، سحبوا غارسيا من سريره، من بين أحضان ديفا، بسروال قصير وصدر عار، أنزلوه من الطابق الأول حيث الإقامة إلى القبو، كتّفوه، كان يرتعد ولكنه كان صامتا، لم أسمع له صوتا أو توسلا أو بكاءً، سمعتهم يفتحون باب الفرن وهو على درجة عالية، ثم دفعوا به داخل الفرن، وأقفلوا الباب عليه، كنت متخفيا بين أكياس الدقيق، أراقب المشهد وأنتظر مصيري في الفرن. أطلق صرخة حادة واحدة مافتئت أن اختفت ثم خمدت، ولم تعد تسمع له حركة ولا صوت، سمعتهم يهرولون نحو الأعلى (...) ثم بكل حذر صعدت إلى شقة الإقامة بحثا**

[1] المصدر السابق، 94-95.

[2] المصدر نفسه، ص95.

عن السيّدة ديفا، كنت أتوقع أن أعثر عليها غارقة في دمها جراء وابل رصاص من رشاش حاقد، حين دفعت باب غرفة النوم، وجدتها مرمية على الأرض عارية تماما، وقد وضعوا على فمها كمامة عبارة عن منديل وكيس بلاستيك، اعتقدتها ميتة، ولكنها كانت لا تزال تتنفس، فككت كمامتها، عانقتني باكية»[1]، ولم تستطع السيّدة "دانييل ديفا" الصمود مطولا بعد رؤية جثة أخيها المفحمة ولقد نُقلت إلى المشفى وهناك فارقت الحياة:« **حين دلوني على الغرفة التي تنام بها دانييل ديفا، ترددت في الدخول عليها كنت خائفا من مواجهتها. أردت أن أعود أدراجي وأترك للزمن دوره في إغلاق الجرح، ولكني شعرت بالخيانة فتقدمت بعض خطوات في الغرفة المليئة بالمرضى والجرحى على أسرّة من طابقين وفي صفين طويلين على الجانبين. لمحت ممرضة تدفع محملا أو سريرا بعجلات عليه جثة مغطاة بالكامل بإزار ناصع البياض، من حيثُ أنا ألقيت بنظرة على الجسد وهو مسجى تحت غطائه، تجمدت مفاصلي للحظات ثم عدت أدراجي، انفجرت باكيا وأنا أنزل درجات السلم على ساقين مرتجفتين».**[2]

- شخصية العجوز:

في جزئية (هاء الهول والهاوية والهوة)، يتحدث السارد عن شخصية العجوز التي تفتخر بمعرفتها للرئيس "هواري بومدين"، فهي امرأة مناضلة ساهمت ولو بالقليل في ثورة التحرير: «**هي قصعة كسكس بعثت بها لنا الحاجة التي تقيم في الطابق الثاني، الحاجة زهرة، نزيلة الغرفة رقم 23، صدقة على روح صديقها في ثورة التحرير الرئيس هواري بومدين تقول إنها عرفته حين كان بمدينة وجدة، وإنها هي من قادته وعبرت به الحدود المغربية الجزائرية، لقد قضى ليلتين في مخبأ داخل شجر الصبار الشوكي، التين البربري وكانت تطعمه وتشربه تخبره بكل حركة غريبة في الأنحاء، تتحدث عنه وكأنه عشيقها أو كأنها عشيقته».**[3]

---

[1] المصدر السابق، ص 95-96.

[2] المصدر نفسه، ص98.

[3] المصدر نفسه، ص 210-211.

لعل هذا هو المقصود من رواية (قبل الحب بقليل) التي نهضت على مفهوم تجريبي مستوحى من ثقافة وواقع جمع بين القارئ والعمل الذي أسهم بشكل كبير في بناء نسق جمالي غايته الخروج من المألوف الذي اعتاد عليه هذا القارئ نحو بناء مفهوم يقترب في بعض الأحيان من الخيال، قصد إبعاده عن تتبع المعلومات التي تقدمها القاعدة الخلفية بإشراكه في حالة التيه الأدبي من خلال صور المرأة المتعددة (المثقفة، الوفية، الرمز والسياسية)، قصد تشكيل صورة مختلفة تماما عمّا قُدم أول مرة.

ب. بنية الموضوع والأفقLa Structure Du Thème Et De L'horizon:

لا يمكن للقارئ إدراك معنى العمل الإبداعي دفعة واحدة؛ بل من خلال مجموع المنظورات التي تُحقق لديه المفهوم العام. انطلاقا من فهمه وتأويله من أجل إيضاح الموضوع الجمالي الذي يسعى إلى إشراك القارئ في صناعة تفاصيل الرواية، استنادا لأفاق ثلاثة؛ تشكل مساحة بين ما يتلقاه منظور القارئ شخصيا، والمنظورات الثلاثة التي تؤسس لعملية بناء المعنى أو الموضوع الجمالي الخاص بالرواية لدى القارئ وهي:

- **منظور السارد La Perspective Du Narrateur:**

قام السارد داخل المتن الروائي بعمل هام قائم في الأساس على تقديم جملة من التعليقات والمعلومات التي يعرفها بغية صياغة أفكار للقارئ واطلاعه على مدلولات الرواية، انطلاقا من قراءة وتفاعل القارئ معها، من خلال المواضيع التي سردها السارد عليه والتي تحمل بين مدلولاتها: حالة تاريخية، اجتماعية، نفسية أو وضعا إنسانيا.

والمتتبع لأحداث الرواية ينتبه إلى تعدد السارد في (قبل الحب بقليل) من خلال تداول الشخصيات الرئيسية على عملية السرد من بداية الرواية وحتى نهايتها، مع ريادة السارد البطل (هابيل) الذي استحوذ على حوالي **78%**من العملية السردية –حسب الجدول الحسابي المدروس–.

يلاحظ المتمعن للتفاصيل التي تقدمت بها الشخصيات الرئيسية الساردة مدى قدرة هذه الأخيرة على تحديد المعلومات والأحداث الخاصة بها أو بالشخصيات الثانوية، ما

جعلنا على وعي تام بهذه السرود المتكاملة حين تتحد؛ إذ كانت تنقطع تارة لتبدأ أخرى ثم تكمل الأولى مسارها، وفي حلقة متسلسلة ومترابطة تكتمل كلها في النهاية.

وبالمقابل سجلنا –من خلال تأملنا لما قدمته كل شخصية على حدة– مدى قدرة إحداهما وهي شخصية –هابيل– (التي لحقت بسرد أغلب الأحداث وتدخلها في تبرير موقف ما أو توضيح مسألة أو حل عقدة ما) على استدراجه وإسكات روح السؤال لديه بالمعلومات التامة وإقناعه تقريبا بكل الشخصيات الموجودة، وفي ما يلي جدول يبرز نسبية كل سارد بارز في الرواية؛ إذ لدينا في المعطيات اثنتان وثلاثون جزئية، مقسمة على النحو التالي:

السارد	هابيل	السارد (الكاتب)	سارة	الجنرال السي سفيان	هيتشكوك	البابا سليمان
عدد الحضور	25 مرة	6 مرات	3 مرات	4 مرات	1 مرة	4 مرات
النسبة	**%78**	**%18,75**	**%09,37**	**%12,49**	**%03,12**	**%12,49**

الملاحظ لهذا الجدول سينتبه إلى أن البطل "هابيل" أخذ أكبر نسبة من السرد إذ نجده في حوالي **18** جزئية ساردا لوحده دون تدخل أي محرك آخر، في حين تبقى سبع جزئيات يشترك فيها مع محركي الأحداث تارة ومع السارد الكاتب تارة أخرى: (جزئية الذال، الشين، الضاد، الغين، الفاء، القاف والياء).

ونجد المؤلف ساردا لوحده في خمس جزئيات (جزئية التاء، الدال، الراء، الصاد والضاد)، وبعدها تنتهي مهامه ليعود في جزئية الياء ويتقاسم مهمة السرد والبطل "هابيل"، وقد ورد السارد هكذا كراحة للبطل "هابيل"، إذ بدأت جزئياته كفاصل للتعبير عن بعض القضايا والأحداث الثانوية التي ليس لها علاقة مباشرة مع الأحداث الرئيسية.

أيضا نجد مشاركة الجنرال "السي سفيان" في عملية السرد، وذلك من خلال نقله سيرته والتي كانت من مهام "هابيل"، ولم تظهر له جزئية خاصة به، إذ دوما يتشارك معه كاتبه "هابيل"وذلك من خلال جزئيات (الظاء، العين، الفاء والقاف).

أما البطلة "سارة"، فتولت دور السارد حين انتقلت للحديث عن حياتها وكانت بحوزتها جزئيتان هما (الجيم والسين)، لتعود بعدها وتشارك "هابيل" وزوجها "السي سفيان" السرد في جزئية الفاء (فاء الفأل والفأر والفردوس).

"البابا سليمان" و"هيتشكوك" من الشخصيات الرئيسية وقد لعبتا دور السارد في كل مرة انتقل الصوت لهما للحديث عن جانبهما الشخصي، ولم تكن لهما جزئية خاصة، بل شاركا الدور مع السارد "هابيل" (هيتشكوك في جزئية الذال والبابا سليمان في جزئية الشين).

- **منظور الشخصيات La Perspective Des Personnages.**

شكلت رواية (قبل الحب بقليل) فارقا كبيرًا من خلال ما قدمته شخصياتها المتنوعة، ولعل أول ما يثير اهتمام القارئ انطلاقا من قراءته الأولى للرواية هو قلة المعالم الحوارية أو انعدامها تقريبا بين الشخصيات بشكل مباشر، إذ كان الأمر عبارة عن سرد أو يتولى السارد عملية التحدث بلغة حوارية.

رغم غياب هذا التواصل المتواجد في مواضيع معدودة؛ إلا أننا نتفاعل مع الحوارية من خلال المجال المخصص لحضوره، فلا تفوت الشخصيات فرصة إلا وترد على أسئلة مجهولة يتولى القارئ عملية طرحها، ولعل من بين هذه الحوارية غير المباشرة تلك التي دارت في جزئية (سين السماء والسوس والسدرة) بين "سارة" و"البابا سليمان":

«- **حكت سارة للبابا سليمان وقد سبقها دمعها:**

- **ضاعت بي الطريق وأنا التي قضيت وقتا طويلا، سنوات على قارعتها أعد الشاحنات وأسراب النمل وطيور السماء المهاجرة وأنتظر متى تفتح باب السماء كي أهاجر، كنت أعتقد أن الشاحنة التي ركبتها إلى جانب سائق متمرس ستوصلني إلى باب الجنة.**

- (...).

- نظر البابا سليمان إلى قدميّ المختفيتين في زوج جوارب كل فردة بلون خاص، ثم قال:

- " يا بنيتي السيد إبراهيم السائق اختفى وشاحنته في منطقة بالصحراء بأقصى الجنوب، منطقة يقال إنها مستعمرة من قبل قطاع الطرق الماليين والنيجيريين، وهم مجموعة من مسلحين خارجين عن سيطرة القانون، غالبيتهم مهربو حشيش وأسلحة وسجائر"».[1]

عمدت الرواية من خلال حواراتها التي تعددت بين المباشرة وغير المباشرة إلى إشراك القارئ في بناء عمل جديد فني، وهذا بدفعه إلى استخراج مدلولات السؤال واكتشاف خباياه، ولعل الهدف من هذا التشكيل المختلف الذي قابلتنا به هو دفعنا إلى استظهار أسسها الفنية وقيمها الجمالية التي دعته للتفاعل معها واستنتاج مفاهيمها الجديدة من أجل إعطائها قراءة مختلفة انطلاقا من آليات التأويل التي عمدت إليها لاستظهار معالم فنية وجمالية مغايرة لما تقدم به العمل أول مرة، وبالتالي خلق نص روائي جديد استنادا إلى اندماج قاعدتنا الخلفية مع مضمون الرواية التي تمثل القاعدة الأمامية، والتي قد تتوافق مع ما تتطلع إليه الرواية كما قد تختلف.

وهذا ما قد يجعلنا وبطريقة مضمرة وغير معلنة نتخيل الوقائع أو الحوار الذي دار بين شخصيات الرواية. ونحن على دراية تامة بنقاط الاختلاف والاتفاق التي قد تجمع بينهما. وهدفنا من ذلك إتمام معنى الرواية الخفي.

نجد أيضا في الرواية عدة حوارات معينة ومحدودة مباشرة بين الشخصيات، كذلك الحوار الذي دار بين "هيتشكوك"و"كريمو":«**قال هيتشكوك وهو يعلق على الكسكسي المسقي بمرق النبيذ:**

- أكيد أننا سنتذوق ونشبع في الجنة من مثل هذا، فالمؤمن موعود بجنة أنهارها من نبيذ وعسل، سنشبع كسكسيا وسفوفا مسقيين بالنبيذ وما لذ من شراب!

[1] المصدر السابق، ص85-91.

ضحك كريم وعلق على كلام المخرج:

- لم أكن أعرف أنك عالم ومتفقه في الدين إلى هذا الحد.

أنت عالم في شؤون الدين وأوامر الدنيا وأسرار السينما».[1]

لعل الغاية من الحوار المباشر هو استدراجنا لاكتشاف العلاقة الجامعة بين الشخصيات المتنوعة (رغم قلة وجود الحوارات)، كما تهدف إلى دفعنا لفك شفرات الغموض الذي يعتري هذه العلاقة، وهذا لبناء معنى الرواية وتوجهاتها، ورغم ذلك فإن آراء القارئ تظل متباينة الأحكام، وهذا حسب المرجعيات التي تقف عليها.

احتوت رواية (قبل الحب بقليل) جملة من الحوارات المضمرة التي تفهم من سياق الحديث، مما جعلها تكتسب طابعا مغايرا وجديدا لم يعتد عليه القارئ وهو ما مكّنها من فرض خصوصيتها الجمالية بطرائقها المختلفة بدءا من استدعائه للتفاعل معه من الاشتغال على غياب المعلومات التي تشوّقه للاطلاع عليها، قصد إكمال بناء مفهومها فكريا وجماليا.

انطلاقا من ذلك التفاعل المطلوب من الرواية والمنتظر من القارئ، فإن الرواية حملت جملة من توجهات سوسيولوجية مرهونة بفهم متتبعها وتفاعله معها انطلاقا من استعداداته النفسية وثقافته الفكرية وتذوقه الخاص الذي اكتسبه أو ورثه من خلال احتكاكه بالأعمال الأدبية والروائية المختلفة، وبما أن الرواية لا يمكنها أن تصف كلية الشخصيات فإن هنا مهمة القارئ استكمال الحكاية، وبالتالي اكتمال المعنى وتشكيله وذلك من خلال اعتماده العلاقة الحوارية بين الشخصيات التي وجهته لبناء معنى الرواية.

- منظور الحدث أو الحبكة La Perspective De L'action Ou De L'intrigue:

تضمنت الرواية حدثا واحدا يجمع عدة أحداث، وهو سرد حياة البطل "هابيل"، ومن ثم علاقته مع الأبطال: **سارة، هيتشكوك، البابا سليمان، الجنرال السي سفيان**، ولقد حث القارئ على معرفة تفاصيل تلك العلاقات والتوصل في النهاية إلى فهم حكاية كل واحد

[1] المصدر السابق، ص217.

منهم، وذلك من خلال التفاعل مع الأحداث للحكم على التفاصيل التي تقدمت بها كل شخصية على حدة.

وتنطلق الرواية من حدث وينتهي به سرد الأحداث، وهو لقاء "هابيل" و"سارة" في غرفة بفندق المهاجرين: «**! من أي سماء هبطت، لتحط دون سابق إشعار على هكذا سرير بائس، في غرفة للغسيل والتنظيف (غرفة الصابون) حُوّلت إلى غرفة نزيل (النزيل أنا)، في هذا الفندق (فندق العبور) الخاص بالمهاجرين؟**

تتمدد جانبي شبه عارية، جسدها المصبوب من عسل الغواية، ملفوف في إزار قديم شفاف عليه كتابات بخط مائل جميل بالفرنسية والانجليزية: (ليلة هنيئة) (تصبح على خير) (أحلام لذيذة) ».[1]

وقد قُدمت لنا فرصة التعرف مع كل شخصية على حدث ما يساهم في السرد، وطالبتنا بالمشاركة في تحليلها ليكوّن المعنى المراد والخفيّ.

- **منظور القارئ La Perspective Du Lecteur:**

تساهم ما شكلته المنظورات السابقة (منظور السارد، الشخصيات، الحدث) في بناء عملية الفهم لدى القارئ وتعامله مع فحوى العمل الروائي، إذ شكلت التفاصيل التي قدمتها المنظورات كلها منارات ساعدته في فك الغموض والعتم على الرواية، بداية من المعلومات التي كان يُقدمها السارد كل مرة، مرورا إلى الشخصيات التي اُعتمدت بين البطولة والثانوية ووصولا إلى الحدث الرئيس والمتفرع إلى عدة أحداث مهمة ومرتبطة به، إذ يتشكل مضمون الرواية لدى القارئ انطلاقا من الخلفيات الماضية والحاضرة التي قدمتها والتي سمحت له بالانتقال بين دلالة المنظورات التي تتأسس عليها من خلال وجهة النظر الجوالة التي مكنته من إلقاء نظرة على المعطيات العامة انطلاقا من المنظورات السابقة:« **لا يمكن لأي واحد منها أن يمثل الموضوع الجمالي في كليته، بل على العكس**

[1] المصدر السابق، ص11.

من ذلك، فإن بناء هذا الموضوع يبقى مشروطا بتعلق وترابط كل هذه المنظورات ببعضها البعض وايحاءاتها وإضاءتها المتبادلة».[1]

يبني القارئ انطلاقا –من وجهة النظر الجوالة– الهيكل العام للرواية استنادا إلى جملة من الإستراتيجيات القائمة على القاعدة الخلفية والقاعدة الأمامية لتتطور نظرته بإدراكه لما هو مختلف عنه ومن ذلك تلاقيه بالقارئ الضمني الذي يمثل فرضية دائمة الوجود داخل النصوص الأدبية، حيث يمكن القول أن:« **القارئ الضمني هو الخصوصية ذاتها التي يشمل عليها نص من النصوص، والتي تجعله يستقطب نوعا معينا من القراء العينيين ويحقق دلالته من خلال تفاعلاتهم المختلفة»**[2]، وهو بذلك يسعى إلى تفعيل العلاقة بين القارئ والرواية كي تنشأ الحوارية بينهما ضمن سلسة التوجهات .

يدفع الغموض القارئ إلى المشاركة في بناء وضع العمل الروائي، إذ يعمل على الانتقال من منظور إلى آخر يشكل جملة من المعاني التي تساعده على عملية التأويل واستحضار المعاني المبهمة؛ ويساعده في ذلك القارئ الضمني الذي يعتبر بنية مستنتجة وآلية لا يمكن تحديدها إلا من خلال التوجيهات التي يقدّمها لقارئه الحقيقي، ولعل من بين ذلك ما قدمته الشخصية البطلة "هابيل" التي أشركت القارئ عندما جعلته يطرح جملة من الأسئلة دفعته إلى الغوص والبحث عن الجواب الشافي لكل ما طرحه، وذلك بقوله: «**حاولت أن أحلم بزوجة الجنرال (الجنار) المتقاعد فخفت، لم تزرني الأحلام!**».[3]

ولعل ما يلاحظه المتتبع لشخصيات الرواية وأحداثها أنها موجهة إلى قارئ حقيقي يبدأ تساؤله مع قراءة المقطع الموالي:«**من أي سماء هبطت، لتحط دون سابق إشعار على هكذا سرير بائس**»[4]، من هنا تبدأ التساؤلات والربط بين حلم له وأمنية وبين حقيقة تواجدها، ولعل الأحداث التي يسردها فيما بعد هي تابعة لحلم ما.

---

[1] عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات التلقي، ص204.

[2] محمد الأمين سعدي: شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة، كسر السائد والبحث عن المغايرة، دار فيسيرا، الجزائر، ص97.

[3] أمين الزاوي: قبل الحب بقليل، ص11.

[4] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

بعدها تبدأ حكاية العائلة، وهنا يتدخل القارئ الضمني الذي ينقص من حدة توتر القراء ويبدؤون في التأقلم مع كل شخصية وجانبها الخاص من الأحداث. إذ تم توظيف الضمائر بتنوعاتها بين ضمائر المتكلم حين كان السارد بطلا وضمير المخاطب حين وجّه المعاني والحديث إلى الجمهور المختلف من القراء، ولعل العمل الروائي حدد متلقيه من خلال القارئ الضمني الذي تركه في معترك ثنائية السؤال والجواب مع كل جزئية جديدة والتي كانت تعمل على البحث في غياهب هذا الاختلاف.

واستطاعت الرواية أن تجسد أغلب الصور للمرأة الايجابية منها والسلبية، وحاول القارئ الضمني في كل مرة الجمع بين ماهو كائن وما يجب أن تكون عليه وبالتالي غايتها بناء معنى ومفهوم جديد استنادا إلى تقبل ما صورته الرواية.

بهذا وقفت رواية (قبل الحب بقليل) عند حدود المعنى الخفي من خلال ما قدم منظور السارد والشخصيات والحدث والقارئ الذي استطاع تشكيل نسق معرفي قائم على ما تقدمت به المنظورات السابقة له وفقا لوجهة النظر الجوالة، التي سمحت له بادراك الرواية من خلال ربطه بين المنظورات، بالجمع بين خلفياته الإيديولوجية والمعرفية السابقة والحاضرة من أجل بناء معنى جديد للمتن الروائي.

كان هدف "آيزر"–من خلال فرضية (المنظورات)– استحضار بُعدٍ قِرائي مختلف عما تقدم به العمل الروائي أول مرة من خلال إنتاج أدبي جديد نابع من توجهات القارئ المنطلقة من علاقة التفاعل والتواصل المستندة على منطق سؤال–جواب، ذلك لأن الرواية لا تجيب ولا تحوي كل التساؤلات التي يطرحها القارئ، ما يجعله ينطلق من النقاط التي يوجهها إليه القارئ الضمني.

ثالثا: البياض Le blanc:

يقف القارئ في تواصله مع الرواية على مجموعة من الشروط التي تمكنه من التفاعل معها من أجل إنتاج عملية قائمة على مدى تأثيرها في أفق توقعه، ومدى استجابته لها بالسلب أو الإيجاب.

لا يمكن أن نتخلى عن الفكرة القائلة بأن نظرية "آيزر" يقوم أساسها على استجابة القارئ للنص وحدوث ما يمكن أن يعاكس توقعاته وملاحظاته ووجهات نظره المتغيرة وفقا لتجربته، وبالتالي عمل "آيزر" على تلك الأماكن الشاغرة التي تؤجج روح السؤال في نفس القارئ وتستدعيه للبحث في خلفياته الثقافية عما يملؤها، وهي الآلية التي اعتمدها "آيزر" في نظريته تحت مسمى (البياض) الذي يمثل الفراغ، والذي يسمح للقارئ بإثبات ذاته في ظل الحلقات المفقودة التي تعمدت الرواية تركها لاستدراجه في ظل الاستناد على الواجهة الخلفية وما تقدمه الواجهة الأمامية للرواية.

إن البياض «**ينشئ إسقاطات القارئ دون أن يتغير النص نفسه، فإن (...) العلاقة الناجحة بين النص والقارئ لا يمكن أن تحدث إلا من خلال تغييرات في إسقاطات القارئ**»[1]، وهو ما عملت عليه رواية (قبل الحب بقليل)، فوظّفته في تواصلها مع قارئها الذي يلاحظ تنوع البياضات التي تلزمه في كل مرة بالإدلاء برأيه والمساهمة في إعادة بنائها بملء الفجوات التي تستفز سكونه.

جسّدت الرواية مواقع مختلفة وجديدة للتواصل مع القارئ، كان من أبرزها الانقطاع في الأحداث؛ إذ كانت تتوقف بعضها لتبدأ أخرى وتتوقف في مرحلة ما لتكمل الأولى مسارها وهكذا تداولت فيما بينها المسار، وقد سبب الأمر خللا لدى القارئ أثناء استقباله لها من خلال استفزازها لسكونه من أجل إنتاج موضوعي جمالي.

ولما كان النص الأدبي ناقصا بنيويا لا يقوى على الاستغناء عن إسهامنا ومشاركتنا فقد تنوعت دعوات الرواية لنا من أجل تجاوز ذاتها نحونا، حيثُ نلاحظ تنوع البياضات

[1] فولفغانغ آيزر: فعل القراءة، ص99.

التي وظّفها المتن الروائي وتعددها، مما أبعدنا عن النمط التقليدي في الكتابة الروائية نحو الكتابة الحداثية التي تشركنا في إعادة بنائه، وهو ما طرح منذ البداية وحتى النهاية.

أول نوع من البياضات هي التي اعتمدها الكاتب مع نهاية كل جزئية وبداية جزئية جديدة،وتكون تلك البياضات كفاصل لنا نترجم فيه ما جاء في الجزئيات من أحداث ونحاول التفاعل معها، وقد تكون متسعا يملؤه بجملة من الجزئيات السابقة التي يربط بينها، وتحتمل قراءة أن تكون نهاية حدث ما وبداية آخر لا صلة بينهما ،أم هي استراحة للسارد إن كانت الجزئيتان مرتبطتين. وقد تم إحصاء هذه الفراغات في الرواية والتي كان عددها خمسا وخمسين مرة– بين نهاية وبداية – واردة في الصفحات: **(19، 20، 26، 27، 31، 32، 34، 35، 45، 46، 52، 53، 55، 56، 60، 61، 64، 65، 71، 72، 76، 77، 84، 85، 91، 92، 98، 99، 102، 103، 109، 110، 113، 114، 125، 126، 235، 236، 241، 242، 252)**.

وهناك نوع آخر من الفراغات التي جاءت على شكل نقاط ثلاث في عشرة مواضع من الرواية: **(46، 49، 53، 65، 74، 99، 131، 138، 183، 249)**، ولقد وردت لتغطي في بعض المرات صمتا، اندهاشا أو راحة قبل بداية الحديث، ونجد في قوله:« **لكن من قتل هاري؟ 1965، ظنون1941، الشعر الذهبي 1926، مؤامرة عائلية 1976، قانون الصمت 1952، الثأر الممزق 1966...**»[1]، قراءتنا لهذه الفقرة سيترجم تلك النقاط على أن القائمة لا تزال طويلة ويوجد عدد آخر من الأفلام التي قد نسي السارد ذكرها أو اكتفى بنماذج منها فقط.

أما في قوله: «– **هذه هي المرة الأولى التي أسير فيها في جنازة، لم أدخل مقبرة في حياتي.**

– **... لم أعلق.**

[1] أمين الزاوي: قبل الحب بقليل، ص49.

– **ستمطر.**»[1] نفهم هذا الفراغ بأنه بحاجة إلى ملء، فقد يكون نتيجة دهشة أصابت هابيل عند سماعه الخبر، في حين قد يكون صمتا متعمدا لحزن اعتراه أم تعمّده لإنهاء الحوار والنقاش مع المخرج هيتشكوك.

وبهذا يحاول القراء دوما المزج بين الراهن الذي يقدمه مضمون الرواية والمضمر الذي يحيل على مجاراة ما قدمته وما اكتسبوه من تجاربهم السابقة، وبذلك فإن البياضات التي ارتكزت عليها الرواية تأويلاتها تعد فضاءً واسعا سمح للقراء بملء الفجوات التي تعمدت حدوثها، واستنطاق ما خفي فيها وصولا إلى استظهار جماليتها الفنية استنادا لمرجعياتهم المتجددة.

ومن خلال المزاوجة بين الطروحات النظرية (لآيزر) وما جاءت به مضامين الرواية فإن ما قد يخلص إليه القارئ/ الباحث هو أن إدراك جماليات مضامين الرواية نابع من قدراته على التعاطي مع فرضياتها من خلال تقييمها انطلاقا من مكتسباته وموروثاته الثقافية، إلى جانب استلهام العناصر الجمالية التي تعطي العمل الروائي بريقه واختلافه نحو تشكيل نص جديد.

وعليه «**ينبغي للمتلقي على وفق منظور نظرية التلقي، وعلى وجه الخصوص وفق رؤية آيزر أن يكون أثناء القراءة، مرنا ومنفتحا ومستعدا لوضع قناعاته موضع سؤال وأن يسمح لها بالتغير، فكلّما تقدم المتلقي في القراءة فسوف يطرح افتراضات ويراجع قناعات، ويقوم باستنباطات**»[2]، تكون مهامها تجديد أفكاره وبالتالي إنتاج ثقافة الاختلاف.

بهذا فقد انطلق "آيزر" من ذلك التفاعل المنطلق من تأويلات القارئ للعمل الأدبي استنادا إلى آليات إجرائية تظهر مدى فاعلية هذا التلاقي والتواصل في تفسير غموض هذا العمل الأدبي بالبحث عن دلالاته المتجددة والمتكوّنة مع كل قراءة، وعليه فقد وهب "آيزر" القارئ سلطة فاقت العمل نفسه.

---

[1] المصدر السابق، ص183.

[2] يادكار لطيف الشهرزوري: جمالية التلقي في السرد القرآني، ص39.

هذا ما قامت به رواية "قبل الحب بقليل" مع قارئها الذي عمل على فك مغالقها، من خلال تقديم قراءة له منطلقا في ذلك من السجل النصي لبعض شخصياتها والذي خوّله التعرف على الهيكل العام واستطاع إنتاج الموضوع الجمالي (صورة المرأة)، ثم تقديمات إستراتيجياته النصية المتعددة ووصولا إلى البياضات والفراغات التي فرضت مساهمتها في إعادة تشكيل البناء العام للرواية بملئه الفجوات حسب إيديولوجياته. وبهذا صارت أي رواية نصا مفتوحا يحتمل تعددية القراءات ونصا قابلا للعدد اللامحدود من التأويلات.

الفصل الثالث

قراءة في رواية "القلاع المتآكلة" لمحمد ساري من منظور التلقي عند ياوس

أولا - أفق الانتظار بين الاستجابة والتخييب.

ثانيا - المسافة الجمالية.

ثالثا - اندماج الآفاق في الرواية.

رابعا - المنعطف التاريخي.

خامسا - المتعة الجمالية.

تمهيد: رواية "القلاع المتآكلة" لمحمد ساري في النقد الجزائري المعاصر:

سايرت التجارب الجزائرية المعاصرة جدلية التحول السوسيولوجي في الجزائر حتى أصبحت قادرة على معالجة الإشكالات والمواضيع الواقعية؛ ما أنتج «**لدى القارئ ميولات فعلية لهذا الفن، حيث صارت تتحدد هذه الميولات بدوافع ذوقية وفكرية، وفي هذه الحال أمكن التمييز بين ما هو عاطفي ذاتي وعلمي موضوعي؛ حيث إن القراء يتعددون تبعا لاهتماماتهم واستعداداتهم وميولاتهم الفنية، وإمكاناتهم الفكرية**».[1]

هذا الأمر هو ما سمح للرواية الجزائرية المعاصرة أن تلج عالما فكريا مختلفا يستطلع المسكوت عنه، بعيدا عن التقاليد الرائجة؛ حيثُ كان النتاج السردي الروائي في الجزائر ولزمن طويل ابنا شرعيا للواقع الذي كان يلقي بظلاله على المشهد الأدبي – الشعري منه والنثري–؛ غير أن التحولات والهزات التي عاشتها الجزائر في فترة ما دفعت بالروائيين إلى تغيير نمط التعبير وتقنيات المعالجة في ظل التناقضات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي تراوحت بين المكاسب والخسارة؛ حيثُ انعكست على نفوس الروائيين حتى صاروا منددين أو نابذين لما قدمه أسلافهم.[2]ما دفع بالتجارب الروائية الجزائرية المعاصرة إلى الجنوح صوب المختلف والجديد انطلاقا من سيرورة تحول الواقع المعيش.

والمتتبع القارئ لهذه التجارب يلحظُ أنها مرت بمراحل متسلسلة حاولت كل واحدة منها أن تؤسس للتي بعدها. ولقد حاولت التجارب الروائية الجديدة أن تتجاوز محليتها الضيقة، وتشكيل ملامح روائية خاصة تميّزها عن التجارب الأخرى.

ولقد لعبت التحولات التي شغلت المجتمع الجزائري في فترة دورا، إذ شكلت مادة لكتابات الروائيين الجزائريين، الذين أدت بهم الضغوط النفسية والاجتماعية إلى بروز

[1] فتحي بوخالفة: التجربة الروائية المغاربية، دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة، عالم الكتب الحديث، إربد – الأردن، ط1، 2010، ص2.

[2] ينظر: أحمد المديني، تحولات النوع في الرواية العربية بين مغرب ومشرق، منتدى المعارف، بيروت– لبنان، ط1، 2013، ص96.

جيل روائي جديد «**يشق لنفسه طريقا مستقلة، وروايته ذات محتوى فني مغايرين تتراوح بين خصائص التجربة السردية العربية الجديدة كلها، ومضامينها الأجنبية، أيضا وبين ما يمكن وأفق حياة أخرى غير ما أتيح لهما حتى الآن، أو ما عاشاه بأوضاع شتى**».[1]

محمد ساري واحد من الروائيين الذين استقوا من الواقع المعيش مادتهم الإبداعية، ورواية **(القلاع المتآكلة)**، هي واحدة من أعماله التي حاول بها كشف المسكوت عنه والخوض في الحقائق الاجتماعية، في فترة التسعينيات أو ما تُسمى **بالعشرية السوداء**، إذ تطرق ساري من خلال هذه الرواية إلى أزمة الهوية والذات للفرد الجزائري بذات الفترة.

تجربة محمد ساري الممثلة في (القلاع المتآكلة) تم الاشتغال عليها ضمن الدراسات النقدية ولكن في اتجاهين اثنين: الأول منهما اهتم بالمضمون والبعد؛ في حين ركز الثاني على البناء الشكلي. فلقد شكلت المدونة الروائية (القلاع المتآكلة) محط اهتمام العديد من الدراسات النقدية التي توزعت بين مقالات منشورة على الشبكة الالكترونية، ومقالات منشورة في مجلات محكمة، ومداخلات في مؤتمرات علمية، أو دراسة نقدية.

والمتأمل في الدراسات التي تناولت المتن الروائي بالدراسة يجزم أنها مهيكلة ضمن اتجاهين بارزين: الأول منهما اهتم بإبراز القضايا التي طرحتها الرواية، أما الاتجاه الثاني فركز على البناء الشكلي لها، وما يجدر قوله هنا، أننا حين بحثنا في الدراسات التي خاضت في هذه التجربة، لم نجد الكثير منها وما وجدناه هو ما قمنا بدراسته.

1- إيديولوجية التعدد الصوتي في رواية القلاع المتآكلة لمحمد ساري للباحثة: حياة أم السعد[2]: تناولت الباحثة في دراستها هذه التعدد الصوتي في المتن الروائي، إدراك العالم بين الانفتاح والانكماش السردي، وذلك بغية اكتشاف بنائه الجمالي وفق ما تقدمه لنا مجالات تحليل الخطاب، وكشفت الباحثة عن التميّز الذي كان من خلال التعدد في الأصوات من خلال ثلة من الشخصيات التي تعددت مستوياتها واختلفت (المستوى

[1] المرجع السابق، ص96.

[2] حياة أم السعد: التعدد الصوتي في رواية القلاع المتآكلة، للتوسع أكثر:https://oumssadhayet.wordpress.com

التعليمي، الاجتماعي، السياسي...)، منطلقة من عدة تساؤلات كان من أبرزها: ما الذي دفع الكاتب إلى إعادة كتابة المحنة، لتخلص في الأخير إلى أن ما ميّز رواية القلاع المتآكلة هو تعددية الأصوات ودورها في انفتاح النص على العالم.

2- أزمة الهوية في الرواية الجزائرية وجماليتها الفنية للباحثة فتيحة شفيري[1]:

تناولت الباحثة في عملها هذا مسألة الهوية لدى الفرد الجزائري وعلاقته بأرضه وبدينه وبلغته، وذلك من خلال نموذجين روائيين: الأول هو"**ليل الأصول**" **لإبراهيم سعدي**، والثاني هو "**القلاع المتآكلة**" **لمحمد ساري**، وفي عملها برهنت على تأزم الهوية خلال العشرية السوداء، إذ تبنت بعض الشخصيات قيما دينية متطرفة حاول البعض الآخر التخلص منها ومحاربتها، لتبرهن في النهاية على كيفية الصراع على الهوية من خلال هاتين التجربتين.

3- البنية الزمنية في رواية القلاع المتآكلة لمحمد ساري للباحثة: سلمى خوخو:

تطرقت الباحثة: سلمى خوخو في مقالها إلى تحديد المسار الزمني وكيفية توظيفه في المتن الروائي، إذ اشتغلت على المفارقات الزمنية ودورها في خلق جو مشحون داخل النص الحكائي، دون أن تغفل على الترتيب الزمني الذي ميّزته الدينامية والحركية التي ساهمت في صنع قالب فريد ونسيج متنوع. وأيضا اشتغلت على كشف التقنيات السردية المتنوعة منها: الاسترجاع، الاستباق، الوقفة، الوصف، الحذف، والمونولوج الذاتي.

ومن بين الدراسات أيضا نجد: صورة المجتمع في روايات العشرية السوداء: روايتي القلاع المتآكلة لمحمد ساري وبما تحلم الذئبة؟ لياسمينة خضرا أنموذجا لزهرة شهمبر/ نورة مهود. وأيضا: التحليل البنيوي للمسار الزمني في القلاع المتآكلة لمحمد ساري لزوليخة عيشاوي/ نادية كرفاح. وكلها دراسات تناولت المتن إما بدراسة مضمونه أو شكله.

[1] فتيحة شفيري: أزمة الهوية في الرواية الجزائرية وجماليتها الفنية، للتوسع أكثر:
http://www.benhedouga.com/

أدرج "ياوس" القارئ في عملية فهم النصوص واستكناه المعنى، أثناء وضعه لمنهجه النقدي، وهو ما سنسعى إلى تحقيقه في مقاربتنا التطبيقية لرواية **القلاع المتآكلة**، منطلقين من إجراءات منهج "ياوس" والتي تتمثل في العناصر الآتية:

أولا- أفق الانتظار بين الاستجابة والتخييب:

يُعتبر هذا الإجراء من أهم الأسس التي قامت عليها نظرية "**ياوس**" النقدية، والتي تتتبع تلقي القُراء للنص الأدبي والروائي، وفهم أبعاده التاريخية والجمالية والوظيفية، ويعمل أفق الانتظار على وصف «**الطريقة التي في ضوئها يتلقى القُراء العمل الأدبي والتأثير الذي يمارسه عليهم**»[1]، على مر التاريخ واختلاف الأزمنة، بحيث ينطلق من سيرورة النص على مر الزمن.

وتنطلق نظرية "ياوس " من فكرة تعددية القراءات لدى القراء وحتى القارئ الواحد، ومن أن لكل قارئ طقوسه الخاصة بالقراءة وإنتاج المعنى، وعليه فإن «**تحديد الأفق الثقافي والمناخ التاريخي لكل نمط من أنماط التلقي مطلب ضروري للوقوف على خصوصية كل نمط من تلك الأنماط**»[2]، التي تضفي بالضرورة معنى جديدا يختلف عما سبق ذكره؛ لأن القراءة الأولى للنص الروائي هي اختبار لقيمته الجمالية قبالة الأعمال الهائلة أو القليلة التي تعامل معها القارئ وتلقاها، ناهيك عن القراءة الأولى لأي نص ستدعم بالضرورة سلسلة القراءات المتتالية لتظهر قيمته جماليا وتاريخيا[3]، وهكذا هي القراءات،كل قراءة تضيف شيئا ما تنطلق منه القراءة الموالية.

نلاحظ أن إجراء "**أفق الانتظار**" يلعب دورا هاما داخل رواية (القلاع المتآكلة)؛ بداية من العنوان الذي يجعلنا أمام عدة فضاءات تأويلية ودلالية، مما يجعلنا نغوص بدورنا في معطيات النص لاستنباط المعنى، ومرورا بدور ومواقف الشخصيات ومدى تعاملها مع الأحداث التي ستتوزع بين الاستجابة والتخييب لدى أفق القارئ/ المتلقي.

نبدأ في التعامل مع المتن الروائي انطلاقا من العنوان، الذي يفتح أمامنا تأويلات وتداعيات مختلفة، ناشدت تعددية المعنى انطلاقا من تعدد المرجعيات التي يفرضها

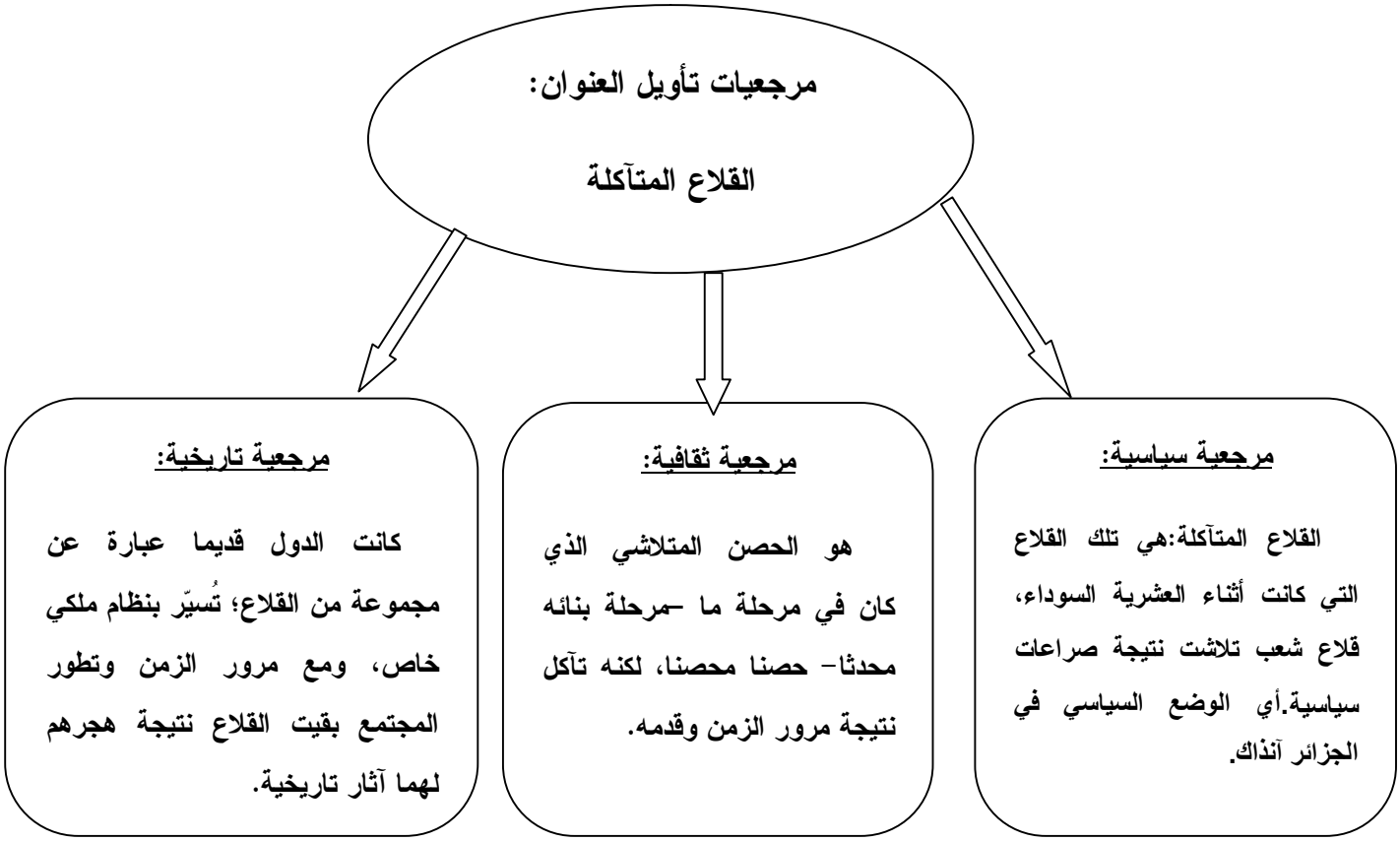
---

[1] أحمد الجرطي: تمثلات النظرية الأدبية الحديثة في النقد الروائي المعاصر، ص117.

[2] كاظم نادر: المقامات والتلقي – بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، ص61

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص35.

العنوان سواء على القارئ الواحد أو على جميع القُراء، وهذه خطاطة توضّح جملة المرجعيات التي يعود إليها القارئ في تأويل العنوان:



نبدأ في تأويل معنى العنوان الذي يُعد مفتاح المتن، إذ أنه وفي كل قراءة مرتبطة بمرجعية ما. يبدأ بالتساؤل: أي قلاع هذه؟ وهل هي متآكلة؟ أم هي بحاجة للترميم فقط؟ هي بنايات؟ أم أنها تحمل تأويلا ودلالة أخرى؟من تسبب بتآكلها؟ وما مصير هذه القلاع ومن فيها؟.

لكن سرعان ما تنجلي الصورة ويتلاشى الغموض، حين نغوص في المتن، ونقرأ ما يصفه ويقوله السارد: «**لا ينفع الاتّهام ولا الشتم، ولا اللطم على الخدود. هذه كلّها لا تجدي نفعًا. نحن في زمن «سلّك راسك يا مسكين». القافزون تسلّقوا وتحصّلوا على منازل في القلاع المحصّنة التي ذكرتها. الأذكياء، أصحاب بُعد النظر، دبّروا فيزات**

وإقامات في البلدان التي حباها الله بالأمن والرفاهية، ونجَوا بجلودهم وجلود أسرهم. أمّا نحن، فلم يبق لنا، مثلما قال لنا صديقنا الزيتوني، إلا شراء سبحة من العاج الخالص».[1]

تبدأ صدمتنا مع عنوان الرواية، ومما جاء على لسان السارد، وغير بعيد عن هذا نتفاجأ بما قاله الروائي في الغلاف الرابع «**تعلو أصواتهم جميعا وتتداخل وتتشابك، لتحكي مسارات هشّة، تشبّثت بقلاع تصوّرتها متينة وقادرة على حماية تلك الأحلام الواعدة، ولكن الزمن والحتميات التاريخية هدّت تلك القلاع من عليائها، ليجدوا أنفسهم عرضة للتآكل الزاحف المؤدي إلى زلازل داخلية مدمرة».**[2]

بهذا التصريح، نفهم المقصود من العنوان، أي أن القلاع هي الدولة، وهي وطن تدور فيه أحداث تجسدها شخصيات الرواية، وهي متآكلة نتيجة ما كانت وعاشته من أحداث سياسية، ليكون هذا التعقيب من الروائي عبارة عن تخييبٍ لأفق القارئ عند أول حوار له مع الرواية.

1-شخصية "عبد القادر بن صدوق" بين الاستجابة والتخييب:

رسمت رواية (القلاع المتآكلة) مسلكين جديدين عبر سرد حدثين هامين: تناوب عليهما كل من شخصيتي (المحامي عبد القادر) و(رشيد بن غوسة)، ولعل هذا المسار الذي اتخذه الروائي **(محمد ساري)** في سرد الأحداث قد أضفى نوعا من الغموض منذ البداية، إذ أنه لم يتم الإفصاح عن بعضها إلا بعد حين.

يشغل "أفق الانتظار" -حسب القارئ للمتن الروائي- حيزا كبيرا مما يدفعنا إلى التزوّد بمختلف المعارف استعدادا لاستيعاب الرواية وكشف أبعادها؛ وتتناوب الاستجابة والتخييب في أفق الانتظار لدينا، إذ سرعان ما تخيب استعداداتنا أثناء تتبع شخصية المحامي" **عبد القادر**"، فنبدأ في التفاعل مع ما جاء في قضية الاتصال الجاري بينه وبين

[1] محمد ساري: القلاع المتآكلة، منشورات البرزخ، الجزائر، ط1، 2013، ص16

[2] المصدر نفسه.

صديقه"**رشيد بن غوسة**":«- **ابني... نبيل ابني... يا خويا عبد القادر... أتسمعني... أتفهم كلامي...**

مرّت ثوانٍ عديدة قبل أن أتعرّف على صاحب الصوت المرعوب.

- ابني... أقول لك ابني... هل تسمعني؟ عثرنا عليه ملطّخًا بالدماء...».[1]

ننطلق في بادئ الأمر من الاستجابة لما يقدمه الروائي من أحداثٍ، ولكن سرعان ما يُكسر أفق انتظارنا مع مقتل "نبيل"، عند قول "عبد القادر": «**لحية كثّة تغطّي معظم الوجه، حليق الرأس وقميص طويل من النوع الأفغاني، وفوقه سترة من الجلد الأسود، وفي القدمين حذاء رياضي أسود اللون أيضا».**[2]

القارئ المتأمل لهذه الصفات يُلاحظ أن "**عبد القادر**" قد أدخله في رحلة طويلة ودوامة من التيه، وشككه في شخصية "نبيل"، خاصة حين خالف ما اعتاد عليه عبد القادر:«**إن الجسد الممد أمامي لا يشبه في شيء تلك الصورة الراسخة في ذاكرتي».**[3]

هذا ما يمكن تصنيفه ضمن خانة التخييب الأول الذي يُصادف القارئ.

يُقدم بها "عبد القادر" مؤشرا آخر في قضية مقتل "نبيل"، يخيّب أفق انتظارنا مرة أخرى، حين يقول:«**ولكنني تمكنت من التعرّف على الشيء الأسود. إنه مسدس أوتوماتيكي. ما هذا الوضع الغريب؟ ماذا سيفعل مسدس في يد قَتيل؟ من أطلق الرصاصة إذًا...بالفعل، هذا الشاب يمسك مسدسا بيده اليمنى. يبدو كما لو أنّ الأمر يتعلق بانتحار، ولكن لا يمكن أن نجزم بشيء... تشريح الجثة وحده الكفيل برفع اللبس عن ظروف وقوع الجريمة ».**[4]

لعل ما ساهم أيضا في كسر أفق انتظارنا حول مقتل" نبيل"، سرد "عبد القادر" لمجريات دفنه؛ إذ تتدخل جماعة مسلحة وتقوم بإجراءات الدفن: «**أوقَفنا السيارات على**

---

[1] محمد ساري: القلاع المتآكلة، ص08.

[2] المصدر نفسه، ص10.

[3] المصدرنفسه، الصفحة نفسها.

[4] المصدر نفسه، ص10-11.

طول الطريق المعبّد. أسرعْت الخطى كي أساعد في حمل التابوت مثلما فعلت في المستشفى. ولكنّني وجدت أمامي شبانًا أقوياء، بعضهم ملتح وبأقمصة إسلاموية، يخطفون التابوت، ويضعونه فوق أكتافهم ويركضون به إلى المقبرة، غير آبهين بالوحل ولا بالبرك المائية المعيقة للسير، مردّدين بأصوات خشنة: لا إله إلا الله... لا إله إلا الله... بدوا لي غرباء. تفرّست في بعض الوجوه لعلّي أجد سحنة أليفة. بلا جدوى. متى انضموا إلى موكب الجنازة؟ هل انتظرونا هنا؟ أم كانوا عند ساحة المتوسطة ولم أنتبه لهم؟».[1]

وسرعان ما أُدخلنا في دوامة أكبر من التخييب، حين ذكر "عبد القادر" سبب موت "نبيل"، إذ كان خرق أفق انتظار بحدث لم يتوقعه وهو الانتحار:«– **لقد أثبتت تحرّياتنا أن المسدّس الأوتوماتيكي الذي وُجد في يد ابنك ملك للشرطي المغتال قبل أربعة أشهر في سوق المكسيك.**

هذه هي حفرة الأفاعي إذًا... من سيخرجنا منها؟

قال رشيد:

– قلت لك أوّل أمس إنّ هؤلاء الكلاب قتلوه وتركوا المسدّس بين يديه لغرض ما. والآن عرفنا السبب. سيُتّهم ابني بقتل الشرطي، ويخرجون هم من الجريمة كالشعرة من العجين.

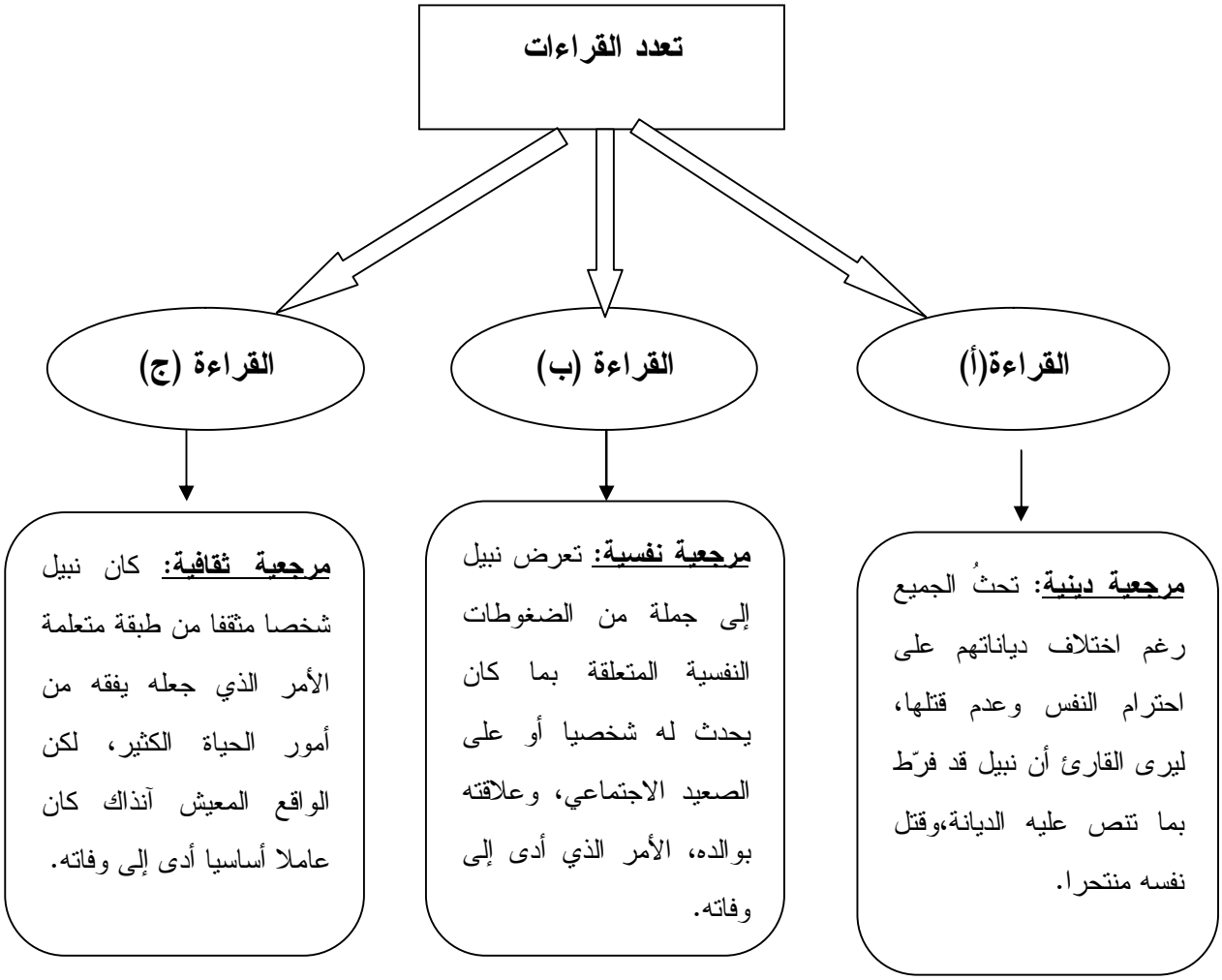
–المشكلة أنّ الطبيب الشرعي أقرّ بأن طبيعة الوفاة أقرب إلى عملية الانتحار منها إلى اعتداء من الغير. إنها شبيهة بواقعة انتحار شرطي حدثت عندنا منذ شهر.[2]

لقد اختلفت مرجعيات القارئ في الحكم على شخصية "نبيل بن غوسة" وما حدث له، ولعل تنوع هذه المرجعيات توحي بآفاق جديدة لتأويلات واحتمالات غير حصرية تبقيه في

[1] المصدر السابق، ص49

[2] المصدرنفسه، ص90.

دائرة التشتت الفكري- التاريخي والنفسي، على أمل أن يجد حلا لهذا اللغز أو لهذا الغموض، ولعل كل هذا يمكننا تلخيصه في الخطاطة الآتية:



هكذا بدأت مجريات شخصية المحامي "**عبد القادر بن صدوق**"، حين أصبنا بالخيبة في أفقنا في الجزئية الثانية، لما نعرف أن المحامي كان مدرسا للتاريخ، وتخلى عنه بمجرد تعرضه لموقف دنيء من أحد تلاميذه، فيُقرر الحصول على سيارة، ونصاب بخيبة حين نعرف أن الأمر ليس بالهيّن، فيلتحق بكلية الحقوق بالجزائر العاصمة، هذا الأمر زاد من حدة التخييب لدينا، خاصة وأننا كنا ننتظر مسارا علميا محضا بالحقوق لمدى شهرة المحامي ومعرفته للقوانين:«**أنا أيضا لم أبقَ ذلك المعلم الساذج، مدرّس التاريخ، الذي لا**

يرى في الناس إلا مظاهرهم المتودّدة المنافقة...لكن القطرة التي أفاضت الكأس، وجعلتني أستعجل رحيلي من التعليم كانت تلك الاهانة الوسخة التي تعرّضت لها ذات صباح ممطر...ثم التحقت بكلية الحقوق بجامعة الجزائر، وفرضت مهنة المحاماة نفسها فرضا... هكذا حدثت قطيعتي مع التعليم والفقر، ومع الراحة النفسية أيضا».[1]فهذا التخييب الذي تعمّده البطل أدى إلى تغيير أفق انتظارنا وتعديله وإعادة إنتاجه وفق توجهاتنا وتأويلاتنا.

انطلقت رواية (القلاع المتآكلة) من منحنيين تداولا على توجهنا ألا وهما التخييب والاستجابة، فمواضع اليقين أو الاستجابة «**هي نُقط تثبيت القراءة، المقاطع الأكثر ظهورا في النص، ومن خلالها نصل إلى المعنى العام للنص. أما "مواضع الشك"، فتحيل إلى كل المقاطع الغامضة والملتبسة التي يتطلب فكها مساهمة القارئ**»،[2] ولا يمكن الإنكار أن أفق الانتظار داخل الرواية قد لامس هذين النمطين، فالمكتسبات السوسيولوجية للقارئ قد تفاجَأ بين الفينة والأخرى ببعض المستجدات التي يقدمها "عبد القادر" بطل الرواية مع شخصيات الرواية، فتدفعنا إلى الإبحار في جملة من التخمينات والتأويلات لكن سرعان ما نُكيَف توجهنا مع مضمون الرواية.أي بين ما كانت وما ستكون عليه معطياتنا.

يطرح المتتبع لسرد "عبد القادر" العديد من التساؤلات حول قضية المتهم (يوسف العياشي)؛ إذ نبدأ بالاستجابة لما طرحته شخصية السارد، في قوله:«**قلت إنّ قضيتي قنبلة موقوتة، إنْ تفكّكت خيوطها، ستلطّخ شظاياها الجميع.مُوكّلي مراسل صُحفي يقبع في السجن منذ أكثر من شهرين. التهمة: نشر أخبار مغرضة تمسّ هيئة نظامية. في تحقيق صحفي نشره يوسف عيّاشي في جريدة الأخبار الأسبوعية، تحدّث عن اختفاء بعض الشبان من قرية عين الكرمة، وبالضبط من حيّ البراريك (...) يذكر في مقاله أن بعضهم التحق فعلًا بالجبال للانضمام إلى الجماعات الإسلامية المسلحة، هروبًا من**

[1] المصدر السابق، ص18-20.

[2] فانسون جوف: القراءة، ص85.

المداهمات الليلية المتواصلة لقوّات الأمن. ولكنّه تحدّث أيضًا عن شخص يُدعى عبد الكريم بو عبد الله، وقال بأن فرقة من رجال الأمن الرسمي اقتحمت ليلًا منزل والديه الواقع في الحي نفسه، واقتادَته باتّجاه مجهول. لم يظهر له خبر إلى اليوم. صَحيح أن الاتّهام جاء على لسان أخيه الذي يقرّ بأن الذين اختطفوه كانوا بلباس رجال الأمن الرسمي، لكنّ هذا الأخ اختفى بدوره، ولم أعثر على أثر له».[1]حيثُ لم يكن أفق انتظارنا مرتبطا بالتخييب فقط، بل للاستجابة حضور في متن الرواية. وقد تجسّد ذلك في سرد مجريات هذا الحدث.ونحافظ على تفاعلنا مع النص،إذ نستجيب لما جاء فيما بعد من اعتداء على الحافلة:«– **لماذا لم تصل شاحنة المساجين؟**

أربكتني بسؤالها. تردّدت في الجواب. ولكنَّني استعدت رباطة جأشي، نظرت إلى ساعتي، اصطنعت ابتسامة وقلت:

– لا تقلقي... لا زال الوقت مبكرًا...

– هل صحيح ما يقال من أنها تعرّضت لهجوم الـ...».[2]

نظل محافظين على توقعاتنا، نتيجة ثقافته الموروثة أو المكتسبة عن طبيعة الواقع السياسي والاجتماعي المعيش في الجزائر، في فترة العشرية السوداء. إذ بعدها يتمُ التصريح عن مصدر الاعتداء في قوله:

«قال وكيل الجمهورية بعد أنْ نظر إلى ساعته:

– خطّة مَحبوكة بإحكام... ولكن أين سيختفون؟ النهار ما يزال في بدايته. بعد قليل ستصل إمدادات الجيش والدرك، سيحوِّطون المكان، وسيمشّطونه مِترًا مترًا. إنهم مجانين فعلًا. انتحاريون...».[3]

[1] محمد ساري: القلاع المتآكلة، ص23– 24.

[2] المصدر نفسه، ص32.

[3] المصدر نفسه، ص36.

رسم المتن الروائي صورة شخصية (عبد القادر) في نظرنا، على أنها شخصية أوكلت لها مهمة المحاماة التي تتطلب منه الصرامة والمصداقية في العمل، فأول ما يتبادر إلى ذهننا ،هي العلاقة التي جمعته بشخصية موكله (يوسف)، الذي اختفى عن الأنظار منذ الاعتداء، فظنّ الجميع أنه كان على دراية بما سيحدث وأنه طرف في القضية. بعد الاختفاء، يعود للظهور من جديد:«**عند الباب، شلّتني المفاجأة وأخرست لساني. برغم الظلمة السائدة عند المدخل، تعرّفت على يوسف العياشي، موكّلي السجين الذي فرّ يوم الهجوم المسلّح على شاحنة الشرطة. وجمت ولم أبادر لا بالكلام ولا بالفعل. اكتَفَى الهارب بابتسامة مغتصبة قبل أن يقول متلعثما:**

– معذرة سي عبد القادر... الظروف... إنني بحاجة إليك...

–أين أنتَ يا شقي؟ ماذا فعلت؟ لقد أوقعت نفسَك في مصيبة كبيرة.

– الظروف سي عبد القادر... الظروف... حينما سأحكي لك، ربّما ستجد لي أعذارًا وتساعدني».[1]

نبدأ رحلة التواصل مع السارد (عبد القادر) حول هذه القضية؛ إذ نفتح الباب واسعا أمام تعدد التأويلات من خلال التواترات التي وضعتها الرواية والسارد، كعائق أمامه. فبدءاً نكون موجهين بما صرّح به السارد (عبد القادر) حول قضية الدفاع عن موكله: «**تَمدَّدْتُ فوق السرير، وبذهني رغبة لا تقاوَم للغوص في نوم عميق يُنقذني من أرق التفكير في تفاصيل مرافعة يوم الغد. ها قد حان موعد جلسة المحاكمة وأنا في حيرة من أمري. القضية معقّدة وخيوطها لاهبة. قنْبُلة انشطارية موقوتة ننتظر، على أحرّ من جمر الغَضَا، انفجارها بين الفينة والأخرى. وَأَنا على يقين من ألاّ أحَدَ سيخرج منها سالمًا. فليستر الله ويحوّل مجرى الزوبعة الجارفة بعيدًا عنّا».**[2]

[1] المصدر السابق، ص109.

[2] المصدر نفسه، ص07.

وبعد الاعتداء والاختفاء، يتفاجأ (عبد القادر)، كما نتفاجأ بظهوره من جديد، الأمر الذي خيّب أفقنا –إذ توقعنا أنه كان متواطئا معهم في العملية–. هذا الأثر الذي يستقبل باستحسان ويُرضي توقعاتنا سرعان ما ينضوي في خانة النسيان كونه متوقعا ومتعارفا عليه، كما أن أغلب ما تقدم به يستندُ إلى أفق انتظار ايجابي، إذ حاول إقناع موكله بتسليم نفسه، وهو الأمر الذي عملت عليه أيضا شخصية (أم يوسف العياشي) :«–**جاء عندي منذ أسبوعين... قال لي: سأذهب غدًا عند الشرطة وأسلّم نفسي... كيف أجده مقتولًا هنا ؟ أليس من المفروض أن يكون بين أيدي الشرطة؟**».[1]

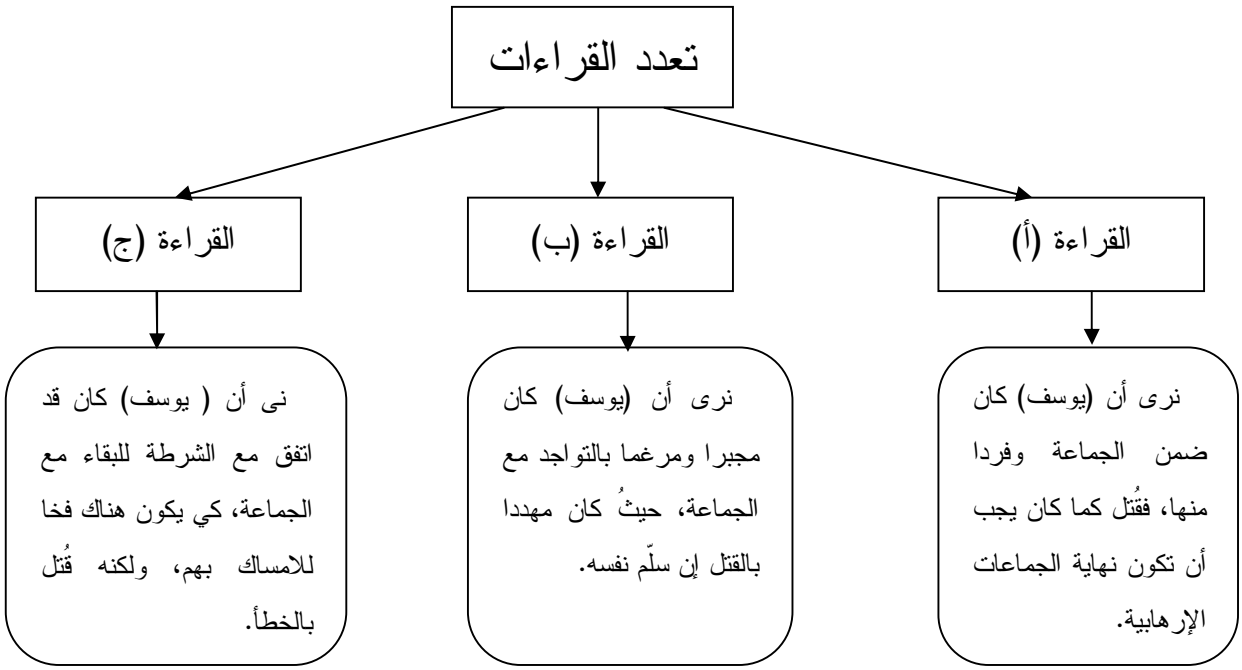
سرعان ما يخيب أفق انتظارنا، فقد كان (يوسف العياشي) يرفض في كل مرة ما يطلبه (عبد القادر) منه بخصوص تسليم نفسه وعدم التورط أكثر مع تلك الجماعة الإرهابية.

بعد جملة التخييب الذي أصابنا حول "قضية العياشي"، نتلقى صفعة تخييبية، وهي صدمة كُسر فيها أفق انتظارنا، حيثُ يكون مصير (يوسف العياشي) الموت مع الجماعة الإرهابية: «**لم أتصوّر أبدًا أن يكون يوسف عياشي من بين الضحايا. إنه البريء الوحيد ضمن المقتولين. لماذا لم يسلّم نفسه مثلما قالت أمّه؟ أيكون اليوم الذي قرّر تسليم نفسه فيه قد تزامن مع يوم اغتيال محافظ الشرطة؟ (...) أيكون وقوع اغتيال ذلك اليوم قد أبعد عنه نهائيًّا فكرة تسليم نفسه؟ أم أنّ صديقه عبد الحميد قد أقنعه بالبقاء ضمن صفّ الجماعة؟ ربّما هدّده بالقتل إن فعل؟ من يَعرف؟ أيكون قد سلّم نفسه للشرطة فأجبر على الاعتراف والتعاون معها وأخذها إلى مخبأ أصحابه، وهناك تلقّى الرصاصات القاتلة؟ بعد الشيء الذي سمعته عن قصة الصائغ مع الشرطيين اللصوص، تصبح جميع الاحتمالات ممكنة. إنها حرب قذرة**».[2]

[1] المصدر السابق، ص236.

[2] المصدر نفسه، ص236–237.

إن موت (يوسف العياشي) يفتحُ باب التساؤلات والتأويلات أمامنا؛ وهو ما توضحه الخطاطة الآتية:



تأويلاتنا حول العلاقة بين (عبدالقادر المحامي) و(أفراد الجماعة الإرهابية): تتنوع التأويلات والافتراضات لدى القارئ الواحد، ولدى مجموع القراء؛ حيثُ يستند أفق انتظار القارئ إلى خبرته التي تجمع بين الماضي والحاضر، فهو مهيأ مسبقا وفق ما تطرحه مرجعياته الثقافية، الاجتماعية، التاريخية والدينية؛ لتقديم معنى قد يتغيّر وفق تلك المرجعيات التي تسعى إلى بناء معنى يُرضي غروره.

انتهجت الرواية سياسة التنوع بين الاستجابة والتخييب؛ حيثُ أجبرتنا على التخلي عن النمط الذي اتخذنا في قراءتنا لها أول مرة، وتغييره لأفق انتظارنا أو تعديله، ولعل هذا ما نجده في العلاقة الكائنة بين المحامي والجماعة الإرهابية، إذ تبدأ بذكر اللقاء بينهما :«**البس ثيابك وتفضّل معنا.**

- معكم؟ من أنتم؟ أنت لست وحدك؟

- لا تخف سي عبد القادر... هم يريدون الحديث معك... أنت محامٍ، والقضية أعقد ممّا كنّا نتصوّر...

- آتي مَعَك إلى أين؟

- مكان آمن لا يَبعد من هنا كثيرًا.

أطرقت برأسي لثوانٍ أفكر في هذا الاقتراح الغريب. أهي طريقة لاستدراجي وقتلي؟ لا... أنا محامٍ، وليست لي عداوة معهم. هم يحترمون المُحامين لأنهم دافعوا عن شيوخهم يوم زجّت بهم السلطة العسكرية في السجن وكنت واحدًا منهم. أكيد أنهم بحاجة إلى مُحامٍ يدافع عنهم. (...) فقلت:

- ادخل يوسف... دقائق وأنا عندك.

- يعطيك الصحّة، سي عبد القادر. أنتظرك هنا.».[1]

ثم يواصل عبد القادر حديثه:«**كان رجلان مُسلّحان ومُلّثمان ينتظران في الزقاق. بمجرّد أن وطئت أقدامنا القارعة المُحفّرَة انطلقا مسرعَين كعدّاءَين مُصرَّين على الفوز بمسابقة. كان أحدهما يدير رأسه من حين لآخر ليتأكّد من أننا نقتفي آثارهما. ظلمة حالكة تخيِّم على الحيّ (...) التصق يوسف عياشي إلى جانبي كما لو أنه يخشى هروبي. (...) كانوا ينتظروننا. وقفوا عند وصولنا وسلّموا مرحبين. «أهلًا وسهلًا بالأستاذ...» تكررت العبارة أكثر من مرّة. أشار لي أحدهم إلى مكان للجلوس (...). لحق بي يوسف واتّخذ مكانه إلى جانبي».**[2]

لعل اللافت للانتباه هو تقاسمنا و(عبد القادر) الصدمة والتخييب نفسه، فمن خيبة انتحار نبيل، إلى خيبتنا بعد أن كنّا ننتظر استسلام (يوسف العياشي) فنتلقى موته في النهاية، فنجد أنفسنا في توجه آخر بعيد كل البعد عن تأويلاتنا، التي كنا ننتظر وقوع

[1] المصدر السابق، 109-110.

[2] المصدر نفسه، ص111-112.

إحداها على الأقل. فيفاجئنا باتصال الجماعة الإرهابية واستنجادها بالمحامي (عبد القادر)، لأنهم عرفوا من خلال يوسف العياشي أنه أهل ثقة. فطلبوا منه المساعدة:«**جئنا بك لنحدّثك عن صديقنا يوسف، موّكلك، أعانه الله، وأخرجه من هذه المصيبة. هو وحيد أمّه المريضة، وأبوه رحمه الله كان من جماعة الشهيد بويعلي، وقضى سنوات قاسية في السجن قبل أن يموت قهرًا وبؤسًا وحسرة على هذه الأمّة الضالة. حينما كتب يوسف قائلًا بأنّ رجال الشرطة هم الذين اختطفوا المغفور له الشهيد عبد الكريم بوعبد الله وقتلوه ورموا جثّته في ساقية قرب وادي الصفصافة، صدق ولم يكذب. (...) تفضّل الأخ عبد الحميد، تكلّم، احكِ للأستاذ كل ما تعرفه من تفاصيل**».[1]

لعل الدهشة والمخالفة هي النقطة الأولى التي يتفق فيها (عبد القادر) مع قارئ العمل؛ إلا أن الاختلاف الطفيف بينهما يكمن في الدور الذي يؤديه القارئ في فهم الرواية وحيثياتها وتطور معناها.

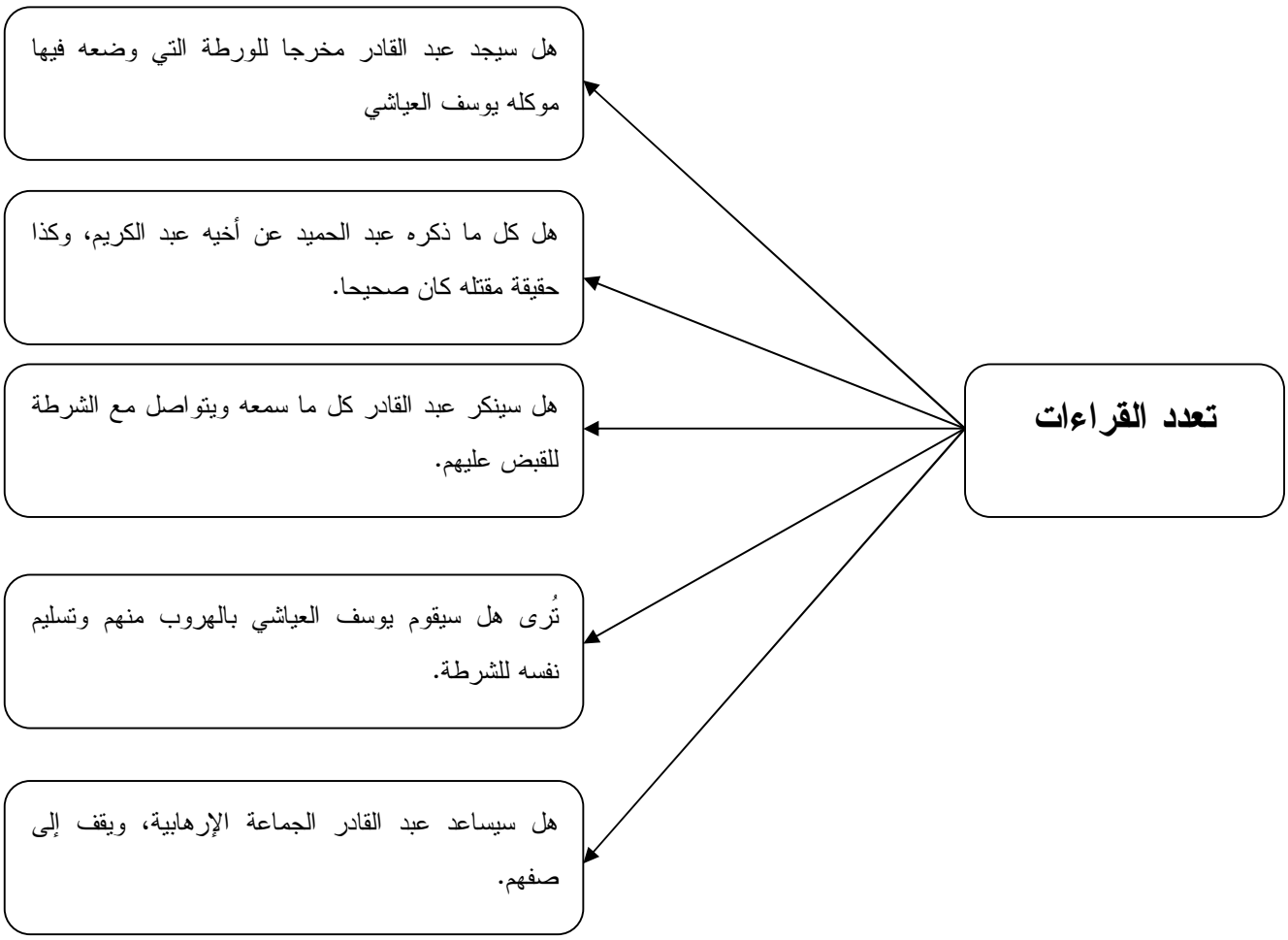
نعاين من خلال سرد (عبد القادر) لحكاية (عبد الحميد) وأخيه (عبد الكريم) تباين أفق انتظارنا بين الاستجابة والتخييب، ولعل الاندهاش والحيرة التي تعتري محيانا في كل مرة هدفها تجاوز الخطية الكلاسيكية والمعنى النهائي للعمل الروائي الذي تعود عليه. إذ يستمر السارد (عبد القادر) في سرد مجريات الحكاية التي توالت في الصفحات (114-125).

إن الصدمة الكبرى التي أصابت كلا منا والبطل (عبد القادر) في نهاية الحدث، أنه رغم رفضه لمساعدتهم، إلا أنهم وجدوا لأنفسهم مخرجا، في القول له: «– **لا تشغل بالك بأخينا عبد الحميد. إنه من جنودنا، ونحن قد اخترنا طريقنا، مدركين أننا إمّا منتصرون أو هالكون. ولكننا نريد منك أن تظهر للعيان جرائم الشرطة ضدّ الأبرياء. يقتلون ويعلّقون الجريمة بلحانا. أنت دافعت عن شيوخنا وقد عرفت الظلم الشنيع الذي تعرّضوا له والاتّهامات الباطلة التي ألصقت بهم وهم اليوم يقبعون في غياهب السجن زورًا**

[1] المصدر السابق، ص113.

وبهتانًا. (...). رأيُنا أنّ هذا ممكن التحقيق وفائدته إن شاء الله ستكون جمّة وتعود علينا بخير عارم».[1]

أما نحن، فإننا نقف مذهولين أمام حادثة تواصل المحامي (عبد القادر) مع الجماعة الإرهابية، الذين أملوا في مساعدته لهم، في قضية عبد الكريم وأخيه عبد الحميد؛ إذ استنكر المحامي هذا الأمر، والتعامل معه ومع مستجداته عبر مسار الرواية. كما أن أفق انتظار أي قارئ يظل منفتحا على تأويلات لامنتهية وغير حصرية، إذ يُطلق هذا القارئ العنان لتساؤلات مختلفة نلخصها فيما يلي:



[1] المصدر نفسه، ص126.

تتعدد التأويلات لدينا، ويظل باب التساؤل مفتوحا حول حكاية (عبد الحميد) وأخيه (عبد الكريم). خاصة عندما نتفاجأ بنهاية حدثٍ مفتوح، إذ نطرح بدل التساؤل تساؤلات عديدة تدخلنا في دوامة الصراع مع الشخصيات التي لم تُرضِ غرور تأويلاتنا، وتركتنا نغزل معالم نهايتها لوحدنا طارحين بعض الأسئلة التي لم نجد لها أجوبة بعد، منها: هل كان صحيحا ما حدث؟ وهي صدّق المحامي ما قالوه؟ أم أن رفضه للمساعدة كان جوابا على ذلك؟ كيف تصرّف فيما بعد؟

2- شخصية (رشيد بن غوسة) بين الاستجابة والتخييب:

نحت شخصية (رشيد بن غوسة) في سردها لتفاصيل شخصيتها ضمن الرواية، مسارا أدهشنا بالتخييب وكثرة الاستجابة التي جمعته بنا؛ ففي بداية سرده وفي الفقرة الأولى المخصصة له يُدخلنا في نوع من الغموض حول عائلته (المكوّنة من الزوجة نصيرة والابن نبيل)؛ إذ تنطلق حكايته من موت ابنه:«**أعرف رشيد بن غوسَة منذ أزيد من ثلاثين سنة، أيام التكوين في مدرسة المعلّمين. لمْ تكن الحياة ليّنة معه، وهو بدوره كان يركب رأسه ولا يتنازل عن شبر واحد ممّا يعتقد أنه من حقوقه الطبيعية، ولا يحقّ لأحد، مهما كانت سطوته، أن ينزع منها ولو رُبع ملّيمتر. إذا كان قد صُدم بهذا الشكل المريع فمعناه أنه تلقّى الضَربة التي تقصم ظهر البعير**».[1]

لعل هذه البداية تؤنسنا وتشعرنا بنوع من الانسجام والتوافق إلى حين يبدأ بوصف علاقته بابنه «**حينما عدت إلى البيت حوالى العاشرة ليلًا، وجدت نبيل... سَكت متردّدًا، كما لو أنّه أراد أن يضيف عبارة أخرى، ربّما كلمة ابني، ربّما رحمه الله، لكنه ضغط على أسنانه بقوة وواصل حديثه. وجدته جالسًا في الصالون، على ركبتيه دفتر وفي يده قلم. بمجرّد أن رآني، أغلق الدفتر بحركة فظّة. لم يرُدّ على سلامي. التفت إليّ، نظرة سريعة ثم أدارَ وجهه كما لو أنّه كان يخفي شيئاً ما. أحسسْت بالارتباك في حركته. على كل حال، ليست المرة الأولى التي نتشاجر فيها، خاصّة منذ أن أطلق عنان لحيته وتعمّم**

[1] المصدر السابق، ص08.

بالشاشيَة ولبس القميص (...) مشيت على رؤوس الأصابع، مستعدًّا للدفاع عن النفس. عند المنعطف، رأيت الجسد ممدّدًا. تعرّفت على ابني مباشرة. ضوء المصباح ينير المكان. صرخت: «نبيل... نبيل...». كان الجسد ملطّخًا بالدماء».[1]

إن الثقة التي شعرنا بها أثناء تفاعلنا مع ما يسطره السارد حول (رشيد بن غوسة)، في بادئ الأمر سرعان ما تزعزعت بهذا التصريح الخطير؛ المتمثل في «**في السنوات الأخيرة، وبالأخص منذ إحالة رشيد بن غوسَة على التقاعد، تعكّر مزاجه وأضحى ينفجر غضبًا لأتفه الأسباب. والحق أنّ الدنيا لم تكن رَؤوفة به. مشاكل عصية الحل تدفقت على رأسه فجأة كزوبعة رملية صاعقة. كما لو أنّ مصائب الدنيا كلها انتظرت تقاعده كي تتحالف في تواطؤ تآمري لتسوّد أيامه**».[2] هذا التصريح يجعلنا نُعيد حساباتنا ونتساءل: أيعقل أن يكون سببا فيما آلت إليه عائلته؟ هل لهذا الأمر دورٌ في موت ابنه؟ ومرض زوجته؟ ليقف الجواب مؤجلا لحين.

أول صدمة تخييبية نقع فيها ،هي إصابة الزوجة بمرض السرطان:« **هذا الصباح أخذْت زَوجتي عند الطبيب...**

- **أتعرف ماذا اكتشف الطبيب؟**
- **خير إن شاء الله.**
- **أيّ خير يا رجل؟**
- **لا تقلق... لكُل داء دواء.**
- **لا دواء لداء مثل السرطان...**
- **سرطان؟**
- **نعم سرطان... سرطان الثدي، الورم الخبيث الذي لا يرحم.**

[1] المصدر نفسه، ص12-14.

[2] المصدر السابق، ص59.

- هل أنت متأكّد؟ ربّما أخْطأ الطبيب الفحص... أَنتَ أعرَف مني بأطباء اليوم، لا تكوين ولا ضمير مهني ولا هم يحزنون...

- لا... الداء ثابت.

- (...) حكاية قديمة».[1]

هنا نُصاب بالخيبة لما طرحته الرواية. يبدأ (رشيد) بسرد الحكاية القديمة، والتي شملت تعرفه على نصيرة، إذ تنوعت توقعاتنا بين الاستجابة والتخييب، في مواطن الرواية حيث اتفقنا مع كل ما قدّمه السارد (رشيد بن غوسة)، حول بعض الجوانب من حياته كتعرفه على نصيرة، ولكنه سرعان ما يفاجئنا بشجار بينهما:« **ذات صباح جاءت نصيرة بوجه شاحب، لا تكاد تنطق كلمة دون أن تعترضها رغبة الانفجار بالبكاء.**

- أنا خائفة يا رشيد... خائفة... سيقتلني أبي إن عرف ما حدث. عشرة أيام وأنا أترقب في كل لحظة... لا شيء... لم أعد أعرف النوم ولا شهية الأكل...».[2] ثم يواصل القول بعد أن تدارك الورطة الذي هو واقع فيها:«- **لا تقلقي... تأخير بسيط في موعد الدورة الشهرية. كثيرًا ما يحدث مثل هذا الخلل عند المرأة التي تعرف علاقات جنسية مكثّفة... عوَض أن تهدأ نصيرة، انفجرت بالبكاء:**

- واش ادّاني... واش ادّاني... أنا مهبولة... مهبولة...».[3]

نصاب بنوع من الخيبة. من خلال سرد بعض المجريات التي أحدثت الصدمة بداخل القارئ، حيث نرفض مثل هذه الممارسات التي لا تمتُ للدين والعرف والمجتمع بصلة. خاصة بعدما يفاجئنا بصدمة أكبر. حين يقرران التخلص من الجنين، ولكن النقطة التي أدهشتنا وخيّبت توقعاتنا هو قبول الطبيب فكرة الإجهاض وفتح عيادة خاصة لمثل هذه

[1] المصدر نفسه، ص60-61.

[2] المصدر السابق، 78- 79.

[3] المصدر نفسه، ص79.

الأمور، وهو الذي يحمل رسالة الإنسانية، هذا الأمر يجعلنا نعيد حساباته مرة أخرى: « **حين نادت الممرضة اسمه، رفع رأسه متثاقلا...الطبيب يريدك.. قال الطبيب:**

– الحمل طبيعي. والجنين في وضعية جيّدة... نفضّل إجراء عمليات الإجهاض للحالات المضرة بصحة الأم أو الجنين».[1]هنا يسير القارئ باستجابة لما نصّه المتن. ولكنه سرعان ما يخيب: «**طيّب...طيّب...أظن أن معك المبلغ الكافي لإجراء العملية... ودون انتظار (...) أكيد ستعجبك».**[2]

رغم أن الإسلام شديد الوضوح في مثل هذه النقاط، إلا أن التنافر الواضح عند (رشيد ونصيرة)، يجعلنا في حيرة متواصلة. ونعود بعدها للاستجابة والتماشي مع المتن. حين يقرران الزواج: «**أن يخبرها برغبته في خطوبة فتاة تعرّف عليها بالجامعة. رحّبت الأم بالمبادرة، ولكنها اشترطت انتظار مرور سنة قبل إقامة العرس(...)هكذا وجد رشيد نفسه يأخذ أمّه وبعض إخوته وأخواته لترسيم الخطوبة. عاد في الأسبوع الموالي مع صديقين شاهدين (...)، ليستخرج الدفتر العائلي، ويخطّ درب حرّيته مع عشيقته الأولى والأخيرة».**[3]

لعل التوجه الذي أراده الروائي من خلال (القلاع المتآكلة)، هو إدراجنا في لعبة التأويل الجمالي الذي يفتح آفاقا مختلفة لموضوع واحد ويرسم مسارا غير الذي أدرج أول مرة.

ويظل باب التساؤلات التي طرحتها الرواية مفتوحا على تأويلات متعددة من خلال شخصيتي (عبد القادر) و(رشيد)؛ حيث شهدت الرواية مشاركتنا في تشكيل المعنى المفروض أو المرجو للعمل الروائي الذي أظهر مقدرة على المزج بين التيارات الفكرية والاجتماعية والدينية المختلفة.

---

[1] المصدر نفسه، ص82.

[2] المصدر السابق، ص83.

[3] المصدر نفسه، ص87.

لعل من بين ما صنع المختلف في الرواية. وغيّر توجهنا عما تعوّدنا عليه في النصوص الروائية السابقة هو تناوب السرد بين (عبد القادر) و(رشيد)، وكذلك الكم المعتبر من التخييب الذي حمله سرد (عبد القادر). على غرار ما قدّمه (رشيد).

لكن ما أحدث المفاجأة لدى (عبد القادر) هو السكون الذي يسبق العاصفة دائما. إذ أنه بعد كل استجابة يكون هناك تخييب، وهو ما أخفته الرواية، في حين عمل (رشيد) على مخالفة ذلك المنحى، إذ أننا كنا دائمي الاستجابة لما قدّمه، ولكن لم يمنعه من مفاجأتنا بتخييب فيما قدّمه.

لعل التناوب الذي جاء به إجراء (أفق الانتظار) بين (الاستجابة والتخييب)، كان بهدف استكمال مواطن النقص والبحث عن المفهوم الجمالي الجديد للرواية؛ انطلاقا مما قدّمته أثناء تفاعل القارئ معها وما سيؤثر فيه بعد قراءته لها. والمفهوم العام الذي يدركه في الأخير بعد اندماجه مع أحداثها.

حين تتبعنا لخط سير رواية (القلاع المتآكلة)، لاحظنا أن تعدد التأويلات واختلافها عند القارئ الواحد. ناتج عن الصدمة التي أحدثتها خاتمة الرواية والتي خالفت التوقعات، وخلقت مجالا للمشاكسة الجمالية الداخلية لديه.

ولعل الهدف من التخييب الذي أنتجه الروائي، هو تحريرنا من التعددية في القرائن الاجتماعية التي تكوّنت لديه نتيجة القراءات السابقة. خاصة وأن أفق انتظار أي قارئ مكون من أفق انتظار أدبي وآخر اجتماعي. فسمح له –من خلال ذلك– بخلق أفق جديد وتلقٍ جمالي خاص قائم على التخييب والاستجابة، يرسم من خلاله منحى جماليا مغايرا. يُبرز كفاءته أمام نص يختلف كثيرا عمّا تعوّد عليه من النصوص.

ثانيا- المسافة الجمالية:

تُعدّ (المسافة الجمالية) *من الإجراءات الهامة التي اعتمدت عليها نظرية "ياوس" لإبراز البعد الجمالي للنص الأدبي/ الروائي. انطلاقا من الفجوة الناتجة عن التخييب الذي يصيب القارئ أثناء تواصله معه؛ حيث «**ينجم عن التخييب حدوث مسافة جمالية Distance Esthétique. فاصلة بين أفق الانتظار السائد وبين الأفق المستحدث في العمل الجديد**».[1]

يتشكل مفهوم المسافة الجمالية من اللاتوافق الذي يكون بين ما يطرحه النص الأدبي، وما يعتقده ويحمله من مرجعيات سابقة، وبين النص الجديد الذي يغيّر توقعاته ويصدم محمولاته الفكرية؛ حيث يقوم هذا الإجراء على استقراء ردود أفعال القراء حول النص الأدبي انطلاقا من الأحكام النقدية الصادرة بحقه، سواء بالإيجاب أم بالسلب على مر التاريخ.

إن إجراء (المسافة الجمالية) الذي جادت به دراسات "ياوس"، متواجد بكم التخييب الذي فاجأ به قارئه، والذي يتوجه إلى النص محملا بأفق انتظار معين؛ علما أنه كلما اتفق (النص) و(القارئ) قصرت المسافة الجمالية بينهما، وان اختلفا فإنها تتسع كونها تركت القارئ في حالة اضطراب وعدم يقين، فإما أن يتغير موقفه، أو أن يرفض هذا النص فينزوي في حالة انتظار قراءات لاحقة.[2]

ولعل ما نلمسه بدءاً من العنوان (القلاع المتآكلة)، الذي يفتح المجال على مسافة جمالية قصيرة المدى سرعان ما تتسع عند اكتشافه لمغزى التسمية والهدف منها:

---

*إن المسافة الجمالية يتم استخلاصها من خلال استقراء ردود القراء حول النص الأدبي/ الروائي عبر التاريخ، وهذا من خلال الأحكام التي يصدرونها بحقه، وبما أن رواية (القلاع المتآكلة) لم تنل حظها الكافي من الدراسات التي تمكننا من القيام بالاستقراء حول ردود الأفعال. فإننا سنحاول الكشف عن تجليات المسافة الجمالية من خلال مواطن التخييب التي برزت بهدف دفع القارئ لإنشاء معنى جديد تمكنه من تجاوز المضمر الذي تفرضه الرواية بعض الأحيان.

[1] سعيد عمري: الرواية من منظور التلقي مع نموذج تحليلي حول رواية أولاد حارتنا لنجيب محفوظ، ص34.

[2] كلارا سروجي- شحرواوي: نظرية الاستقبال في الرواية العربية الحديثة -دراسة تطبيقية في ثلاثية نجيب محفوظ وأحلام مستغانمي، مجمع القاسمي للغة العربية، باقة الغربية، فلسطين، ط1، 2011، ص47.

«الولاية... ما هي إلا قلعة متعفنة تُحصّن أسوارها بتكديس الملّفات، وتسطير القوانين المُعجزة، وإقامة أسوار من أعوان الأمن والبوّابين عند كل طابق. ويسمّون هذه الإجراءات البيروقراطية هيبة الدولة. إنه إرهاب الدولة الضعيفة التي عجزت عن إخراج البلاد من التخلّف والفوضى، برغم الثروات المكدّسة في خزائن البنوك العمومية والحسابات البنكية الشخصية».[1]

إن المسافة الجمالية التي خيّلت لنا في بادئ الأمر على أنها قصيرة المدى، سرعان ما اتسعت إلى دلالات، أجاب عنها بطل الرواية (عبد القادر)، ولعل هدف الروائي من هذا التخييب – الذي مارسه علينا وعلى مرجعياتنا– هو لعبة تفنّن من خلالها في تقليص المسافة الجمالية بين النص والقارئ حينا، وتوسيعها حينا آخر، حسب ما يشكل الاطمئنان في نفس القارئ ويجعله يتفاعل مع الرواية ويستجلي جمالياتها.

أثناء تتبع الرواية انتبهنا إلى وجود ثنائية تُجسدها كل شخصية (المجسّد/ المتخيّل)، ما يبني مسافة جمالية تدفعنا إلى البحث عن الجانب الحقيقي للشخصيتين (عبد القادر) و (رشيد بن غوسة).

تضعنا شخصية (عبد القادر) أمام توجهين أو خيارين: أولهما ما جسدته شخصية (نبيل بن غوسة)، الابن البار، الذي استطاع أن يفاجئ قارئه بطريقة موته، من خلال تفاصيل ذكرها في دفتر يومياته*، والتي عمل المحامي (عبد القادر) على قراءتها.

يخيب توقعنا أثناء تتبع هذه الشخصية التي تبدي ملامح عن نفسها بين الفينة والأخرى، عند معرفتنا لهذه المعلومات التي تخص بعض القيم التي يحملها:**«هذا الشابّ يمسك مسدّسًا بيده اليمنى. يبدو كما لو أنّ الأمر يتعلق بانتحار. ولكن لا يمكن أن نجزم بشيء. على رقبته وصدره دماء خاثرة تحجب أثر الجرح. تشريح الجثّة وحده الكفيل**

[1] محمد ساري: القلاع المتآكلة، ص110.

* لقد تمّت قراءة هذه اليوميات في أجزاء متفرقة من الرواية، إذ كان المحامي يختار أوقات فراغه لقراءتها وفيها تم معرفة سبب انتحار نبيل بن غوسة، ولقد توزعت هذه اليوميات في الصفحات:134-145/ 164-169/ 186-194/ 224-228.

برفع اللبس عن ظروف وقوع الجريمة. أبلغْنا المحافظ وسيحضر بعد قليل، ليتّخذ الإجراءات اللازمة».[1]

لعل السؤال الذي نطرحه أمام هذه المعطيات: ما الذي أدى به إلى الانتحار؟ أم أنه تضليل فهي عملية قتل. وبما أن المسافة الجمالية هي الفرق بين ما يقدمه النص وما ننتظره، فإن ما قدّمته الرواية جعلنا في حال اندهاش من هذه المعادلة غير المتساوية وغير السوية.

ويضعنا الروائي في التوجه الثاني أمام مواجهة جمالية من خلال شخصية (يوسف العياشي)، الشخصية التي تعيش حالتين؛ إذ جسّد دور الصحفي الملتزم، ومن ثم الشخصية المتمردة، والمنتمية إلى الجماعة الإرهابية «**– ما رأيك لو أسلّم نَفْسي إلى الشرطة؟**

توقّفت عن المشي. واجهت يوسف، أمسكته من الكتفين وقلت له:

– زرني غدًا أو بعد غد إلى البيت ليلًا وسنتدارس معًا قَضيّتك.

أضاف كما لو أنه لم يسمع ردّي:

– أقول لهم بأنّ الذين اعتدوا على شاحنة المساجين هم الذين اختطفوني بالقوة وأبقوني محجوزًا عندهم كلّ هذه الأيام. ما رأيك يا أستاذ؟ هلْ يُصدّقون قصّتي ولا يخضعونني إلى التعذيب مرّة أخرى مثلما فعلوا معي سابقًا.

كان الخوف باديًا عليه في ارتعاد صوته ونظرته الهلعة. طمأنته بما استَطعْت من كلمات».[2]

وأمام هاتين الشخصيتين، نرصد مسافة طويلة المدى نستنكر من خلالها لعب الروائي على الشخصيتين، الأولى الواقعية والأخرى المزيّفة، فالروائي عمل على مواضع التخييب بشكل واضح من خلال شخصية (عبد القادر)، والذي قدّم معطيات تجاوزت

[1] محمد ساري: القلاع المتآكلة، ص11.

[2] المصدر نفسه، ص127.

توقعنا وأدهشتنا حين وضعت مفارقات بين ما جاءت به وما جسدته. مما أدى إلى زعزعة استقراره.

وأيضا وضعت الرواية مسافة جمالية كبيرة نتجت عن الدهشة والمفارقة فيما قدّمته شخصية (رشيد بن غوسة) المدير المتقاعد، حيث انطلقنا في رحلة اكتشافه لشخصية (رشيد)، من مفارقة وضعته أمام مسافة جمالية وذلك بين ما فرضته عليه الحياة في تلك الفترة وما يحلم بتحققه لإثبات ذاته.

لقد سلك الروائي منهج الدهشة والمفاجأة في تجسيده لشخصية (رشيد)، ففي مرحلة تعرّفه على نصيرة (الزوجة فيما بعد)، عمل على تخييب أفق انتظارنا في كل مرة، وهذا ما شكّل مسافة جمالية أخرى بين ما كنا نتوقعه من رجل جزائري من منطقة محافظة، وما واجهه من ضغوط ومشاكل طيلة حياته. ما شكّل نوعا من الفجوة دفعتنا إلى اكتشاف سر هذا التوجه من رجل ينتمي إلى مجتمع محافظ.

سرعان ما يتابع (رشيد) تخييب أفقنا بخلق مسافة للتواصل، ولطرح العديد من التساؤلات، فهاهو رغم ماهو عليه إلا أنه دائم الصراع مع أبيه:«**المشكلة أنّ لرشيد عداوة مع أبيه منذ تلك المشاجرة العنيفة حول الصلاة (...) طبعًا اندفع رشيد وعارض موقف أبيه واتهمه بالتخلّف وأن الجنة والنار أوهام بشرية لا علاقة لها بالحقيقة. انفجر الأب غاضبًا وطرده من البيت. ومن ذلك اليوم، لم يعد رشيد إلى دار والديه إلا مرتين (...) فلم تخطر على باله أنه سوف يغادر المنزل إلى غير رجعة. فهو دائمًا يدعو له بالهداية في صلواته**».[1]

إلى جانب ذلك نصدم لما وجدناه فيما بعد وأدى بنا إلى بناء أفق ومعنى جديدا من خلال هذه المساحة انطلاقا من المعطيات التي بحوزتنا وانطلاقا من ذوقنا الفني، فقد نبني لنفسنا مسافة جمالية نؤسس من خلالها لمعنى جديد، قد يكون مفاده أن ابتعاد (رشيد) عن معتقداته، كان نتيجة الضغوط التي عاش فيها منذ صغره، فراح هذا الأخير يتجرد من

[1] المصدر السابق، ص85-86.

إنسانيته أثناء وفاة أبيه يقول: «**في صبيحة أحد الأيام، استقل الحافلة وعاد إلى قريته. استقبلته الأم بالدموع واللوم الشديد. توفّي أبوه منذ ستة أشهر بعد مرض دام أسابيع. لم يخبروه لأنّ أباه رفض رفضًا شديدًا وقال بأنه لن يغفر للذي يخبره أبدًا، لا في الدنيا ولا في الآخرة. اختار العاقّ طريقه، فليتحمّل مسؤوليته بمفرده. وطاعة الوالدين واجبة في شرائع الدين، بل تأتي في مقدمة الواجبات الكبرى للمؤمن. لذلك امتنع إخوته عن إخباره، (...) اعترف رشيد بأنه لم يحزن لموت أبيه. لم تكن تربطه به عاطفة قوية. علاقتهما منذ الصغر هي علاقة سيّد بعبده. الأب يأمر ورشيد يطيع. (...) هو السيّد الجبار الذي لا يقبل أن يناقشه أحَد**».[1]

فاجأ (رشيد) قارئه عندما تعمّد نمطا جديدا في السرد من خلال السخرية والتهكم من الواقع؛ ولعل هدفه من ذلك هو زعزعة الاستقرار الفكري والسوسيولوجي للقارئ ما نجم عنه(المسافة الجمالية) التي تجسدت في ثلاث نقاط:

- الاتفاق بين ما طرحته الرواية: وهو ما يرفضه القارئ فلا شيء مما ذكره (رشيد) يتلاءم والواقع وأفق انتظاره.
- التخييب: فقد ينصرف القارئ عن هذه الفكرة رافضا إياها رفضا مطلقا.
- التكيّف مع المنعرج الجديد الذي طرحته الرواية بتطويع أفق انتظار القارئ مع معطيات الفكرة الجديدة التي تتطور جراء الخيبة؛ ذلك أن التغير يؤدي إلى: «**خلق مسافة بين العمل الأول الذي أبدعه المؤلف والعمل الثاني الذي أبدعه القارئ**».[2]

ما يمكن قوله هو أن الاستجابة لا تكون بشكل مطلق دائما، لأن الأمور التخييبية تخلق جمهورها يوما ما، وهو ما جعل الروائي يقف عند حدود هذا الوتر، حيثُ يختلف القراء حسب انتماءاتهم، وثقافتهم، فإن كان توقع القارئ مقاربا للرواية لا تكون هناك مسافة جمالية، بالمقابل كلما كان التباعد بينهما كانت هناك فجوة، ومن بين ما يلاحظ

[1] المصدر السابق، ص86.

[2] فؤاد عناني: نظرية التلقي، رحلة الهجرة، ص98.

قارئ الرواية، أن للمسافة الجمالية أساليب فنية تهتم بالجانب الفكري، والنفسي، والجمالي لديه. وتؤدي «**وظيفة انتباهية تقوي عوامل الاتصال بين النص والمتلقي، وترتبط هذه الوظيفة بالسياق ارتباطا مركبا، لأنها تثير المتلقي تحت تأثير الأحداث غير المتوقعة داخل النسج السردي، هذا من جهة، ويشكل السياق القصصي نفسه الوعي الذي يتم من خلاله إدراك المواقف المفاجئة، وغير المتوقعة من جهة أخرى**».[1]

هكذا أظهرت الرواية في نهايتها التي كانت مفتوحة أمامنا فيما يخص (يوسف العياشي)، مما فتح المسافة الجمالية ، وكسر من خلالها أفق توقعاتنا إذ اعتقدنا استسلام (يوسف العياشي)، ونهاية الجماعة الإرهابية،وشفاء زوجة رشيد)، حيثُ فتح لنا باب التأويلات على مصرعيها، بين ما سيحدث وبين ما لن يحدث.

ولعل أيضا الفكرة التي ركز عليها الروائي في تصويره الواقع، هو جعلنا نتفاعل معه، مهما اختلفت ميولاتنا الفكرية، وتوجهاتنا السياسية، وحتى الدينية. وهو ما ضمن لنصه الاختلاف والتميّز والفرادة.

هذا الاختلاف الذي تعمّق من خلال اختراق الروائي أفق انتظار قرائه وبتخييبه لتوقعاتهم بافتعال مساحة من التردد والتفكير والتواصل بينهم وبين الرواية، لإدراك الجديد الذي يدفعهم في كل مرة إلى تغيير آفاقهم التي واجهوا بها العمل الروائي أول مرة. وهنا يتم طرح تساؤل جديد حول تغيير آفاق القارئ، فترى كيف تم تجسيد هذا الإجراء في الرواية، وهو ما سنحاول الإجابة عنه في العنصر الموالي.

[1] يادكار لطيف الشهرزوري: جماليات التلقي في السرد القرآني، ص241.

ثالثا- دور عبد القادر في تغير الآفاق:

يلتقي النص الأدبي/ الروائي والقارئ على أفق انتظار معيّن أساسه (الاستجابة والتخييب)؛ إذ يُنتج التخييب بدوره مسافة جمالية تتكون عندما يخالف النص ما توقعه القارئ، أي المفارقة بين ما جاد به النص والمحمولات الثقافية للقارئ، مما يولّد مسافة جمالية قد يتجاوبان من خلالها كما قد يختلفان. فيتحفظ القارئ بمحموله الثقافي، أو الاديولوجي، فتكون المسافة الجمالية قادرة على تغيير أفقه، نتيجة التعارض الموجود بين النص والقارئ، لإنتاج معنى جديد انطلاقا من السجل الثقافي المتنوع عند القارئ.

يستند القارئ في تأويله للنص الأدبي على التجارب السابقة، لأن النص«**الذي تضيف زاوية تحول أفقه، تضيف بالموازاة درجة انزياحه الجمالي. فيكون بالتالي نسخة مكررة لما قبله، يمكن بكل يسر توقع بنيتها وأبعادها الجمالية التي لا تثير أي فضول في استشراف المستقبل. عكس العمل المفعّم بتحولات الأفق، التي تجعل منه عملا متجددا مستعصيا عن الانقياد لمعنى واحد تهمس به بدايات النص، وتصرح به متتالياته التركيبية**».[1]

يعتمد قارئ الرواية جراء التغيّرات التي طرأت على أفق انتظاره، إجراءً آخر (تغيّر الأفق)، الذي اقترحه "ياوس"، حيث يحاول من خلاله الانسجام مع هذا النمط الجديد من التغيرات، من أجل إدراك مفهوم جديد للرواية، يمكنه من تجاوز التخييب؛ وينجم عن تواصله معها عملية مقايضة بين ما تجود به قريحة النص الروائي، وبين ما اكتسبه القارئ عبر قراءاته المتنوعة، والمتتالية؛ فيحدث لأفق انتظاره تغيير، أو تعديل، أو إعادة برمجة وإنتاج جديد، وهذا راجع لنوع الأثر الذي يحدثه أي نص في نفس قارئه الذي ينتمي إلى مجتمع أو ثقافة معيّنة.

[1] فؤاد عناني: نظرية التلقي- رحلة الهجرة-، ص98.

رسم لنا الروائي من خلال عمله (القلاع المتآكلة) وشخصياتها، خطا مختلفا طرحا ومضمونا بإشراكنا في تعزيز معاني جديدة؛ إذ يمتلك كل من العمل الروائي والقارئ محمولا معرفيا ورصيدا لغويا لا يمكن تجاوزهما. لذا يكون القارئ في كل الأحوال مؤهلا إلى نمط معيّن من التلقي، وهذا وفقا لثقافته وميولاته الفكرية والحياتية. كما أن العمل الروائي في مضمونه يكتنز نوعا من المزاوجة بين ما مرّ به القارئ قبلا؛ أي ما غدا مألوفا، وما يحمله العمل من جديد يؤدي إلى تخييبه؛ ومن ثمة خلق مسافة جمالية بينه وبين قارئه. تدفعه إلى تغيير أفقه واستبداله أو تعزيزه بآخر. كون أن أفق انتظار أي قارئ عرضة للتغيير والتجدد. وكذلك للبقاء على حاله، وهو ما طرحه الروائي في ثنايا الرواية. حيث فرضت شخصية عبد القادر توجها مخالفا لما انتظره القارئ.

ينطلق تغيّر الأفق من المسافة الجمالية التي تصدر بدورها عن التخييب الذي يعتري أفق انتظارنا، وهو المنحى الذي اتبعه الروائي بدءاً من شخصية (عبد القادر)، الذي يضعنا أمام فرضيات مفتوحة تجعلنا في حالة تساؤل دائم عن الشخصية الساردة، حيث يبادر في البداية قائلا: «**تَمدَّدْتُ فوق السرير، وبذهني رغبة لا تقاوَم للغوص في نوم عميق يُنقذني من أرق التفكير في تفاصيل مرافعة يوم الغد. ها قد حان موعد جلسة المحاكمة وأنا في حيرة من أمري. القضية معقّدة وخيوطها لاهبة. قنْبُلة انشطارية موقوتة ننتظر، على أحرّ من جمر الغَضَا، انفجارها بين الفينة والأخرى. وَأَنا على يقين من ألاّ أحَدَ سيخرج منها سالمًا. فليستر الله ويحوّل مجرى الزوبعة الجارفة بعيدًا عنّا**».[1] ثم يواصل: «**أخْرَجْتُ الجرائد اليومية التي ظلّت في محفظتي طوال النهار دون أن أجد الوقت الكافي لفتحها، ورُحتُ أتصفّحها حينما هزّتني رنّة الهاتف كلسعة كهربائية مباغتة**».[2]

[1] محمد ساري: القلاع المتآكلة، ص07.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

تكسر الرواية الخطية المتعارف عليها،باختراق سكوننا وتشتيت أفكارنا بالهاتف الذي رنّ، والذي ظننا في البداية أنه وارد من صاحب الجريدة، أو من والدة السجين الذي هو بصدد الدفاع عنه، إذا يواصل السارد (عبد القادر) سرد تفاصيله ما يثير اندهاشنا ويجعلنا نطرح جملة من التساؤلات حول صاحب الاتصال، حيثُ يقول: «**لا، لقد زارَتْني اليوم في مكتبي. شكت لي أحوالها للمرّة الألف، كما توسّلت إليّ أن أخلّص ابنها من غياهب السجن، قبل أن تخنقها الدموع وتخفض رأسها خجلًا وعجزًا. ما كان بمقدوري إلا أن طمأنْتها بما جادت به قريحتي من كلمات وعبارات مواسية، رغم علمي بخطورة القضية**».[1]

رحنا نبحث في غياهب هذه الشخصية التي كشفت الكثير، لكن بشكل مضمر فتركتنا نصارع الحيرة في عدم التوافق بين ما تقدّمه الرواية، وبين أفق توقعنا الذي اعتاد على البدايات الصريحة في الأعمال الروائية.

لا يتوقف السارد (عبد القادر) عند هذا الحد، بل ذكر كيف أن أم نبيل تعمدت كسر هذا الجمود، بإبراز نوع من ملامحها في حديثها على الهاتف مع رشيد. حيث يقول:«**ابني... نبيل ابني... يا خويا عبد القادر... أتسمعني... أتفهم كلامي...**

مرّت ثوانٍ عديدة قبل أن أتعرّف على صاحب الصوت المرعوب.

- ابني... أقول لك ابني... هل تسمعني؟ عثرنا عليه ملطّخًا بالدماء...

- (...)

هدِّئ روعك يا صديقي، ربّما لم يصب إلا بجرح أفقده وعيه...

- لا... لا... إنها رصاصة... سمعت دويّها من البيت... رصاصة مسدّس، وليست طعنة خنجر أو ضربة عصًا».[2]

[1] المصدر السابق، ص08.

[2] المصدر نفسه، ص08.

تغيّر أفقنا في الفكرة التي تنطلق من أن المحاماة عمل سامٍ؛ والمحامي مهمته الدفاع عن المظلومين، عن الضحايا. ولكن هاهو السي عبد الناصر توكل له قضية الدفاع عن سكير، فيقول السارد: «**أتذكر أنني استنكرت أن يدافع عن سكّير تسبب في حادث سيارة أدى إلى وفاة ثلاثة أفراد من عائلة واحدة: الأب، والأم وطفل في العاشرة من العمر، تاركين وراءهم ثلاثة أطفال صغار**».[1]

ثم يكمل حديثه: «**. قلت لسي ناصر:**

- كيف قبلت الدفاع عن هذا القاتل الذي أباد عائلة كاملة؟».[2]

ولا تنتهي معاناتنا في اكتشاف غموض تفاصيل الرواية؛ حيث سرعان ما نُصدم بمعطيات جديدة غير واضحة، من خلال ما يسرده (عبد القادر)، في حواره مع المحامي السي ناصر: «**ردّ عليّ:- ولماذا لا أدافع عنه؟**

- لأنّه مجرم. كان يسوق في حالة سكر متقدّم،

- (...)

- قلتَ إنه أباد عائلة... هناك كثير من السواق لم يكونوا مخمورين، وتسببوا في حوادث أدت إلى إبادة عائلات، ولم يسجنوا ولم يتهموا بارتكاب جريمة. إذا رأينا إلى النتيجة فهي واحدة: زهق أرواح بريئة.

- ولكن صاحبنا كان سكران.

- هذا صحيح.

- ومع ذلك، فالشرطة ترمي الأول في السجن وتترك الثاني طليقًا، يعود إلى بيته آمنًا».[3]

---

[1] المصدر السابق، ص45.

[2] المصدر نفسه، ص 45.

[3] المصدر نفسه، ص44-45.

نكون في حالة متابعة دائمة لهذه التفاصيل مع تغيّر أفقنا نتيجة الجديد الذي يقدّمه (عبد القادر) في كل مرة؛ غير أن هذا الجديد يدفع به أفقنا إلى التغيّر نهائيا، بإيضاح بعض الملامح التي كانت غامضة لدينا، فيقول السارد:«- **ياما. ياما... خلاص قبلوني...**

ـ (...)

ـ مبروك عليك يا وليدي... متى ستلتحق بالثكنة.

ـ (...)

ـ لقد تغيرت حياتنا فعلا بعد تجنّد أخي في الجيش».[1]

تعمّد الروائي هنا صدمنا بما يحدث للميلود بعد تجنيده، وكانت غايته دفعنا إلى تغيير أفقنا حول شخصية (المجنّد).

«يما...يما... جدارمية بعثهم خويا لعندك.

(...)

وليدي مات...الميلود مات».[2]

لقد جعل الروائي من موت الميلود قضية. بها انطلق غموضنا وفتح أمامنا باب التساؤلات حول طريقة موته. ولقد تغيّر أفق أم الميلود حول التجنيد تغيّرا تاما. وظهر ذلك حين راح (عبد القادر) يطلب منها السماح له بانضمامه للجيش، حيث يقول:**«ولا أعرف كيف جاءتني فكرة التجنّد في الجيش. كشفت الأمر لأمّي. صرخت كما لو أنّ أفعى لدغتها. «أتريد أن تقتلني؟ ألا يكفينا ما وقع لأخيك؟ اللعنة على نقودهم... اللعنة على اليوم الذي دخل الميلود إلى الثكنة... الفقر أرحَم من الوضع الذي أنا فيه. الفقر لا يقتل أبدًا. نحن غلبة نقنَع بالقليل. ارمِ هذه الفكرة من رأسك».**

فعلًا لفظت الفكرة من رأسي نهائيًا».[3]

---

[1] المصدر السابق، ص100-101.

[2] المصدر نفسه، ص104- 105.

[3] المصدر نفسه، ص108.

لعل الأمر الذي يدفعنا إلى تغيير أفق انتظارنا في كل مرة، هو تتابع الأحداث لدى السارد (عبد القادر)، الذي وبعد أن زاره الصحفي (يوسف العياشي)، طلب منه مرافقته إلى حيث هو مختبئ ليلتقيا بعبد الحميد رئيس الجماعة الإرهابية، والذي يطلب منه المساعدة، بعد أن قصّ عليه حكاية أخيه عبد الكريم. من خلال المعلومات المعطاة حول شخصية المحامي، يجد القارئ نفسه أمام ضرورة تغيير أفقه. حيث يقول السارد:«**قرّرت بداخلي مواصلة التحرّي مع محافظ الشرطة. أكيد أنّ بجعبته معلومات قد لا يبخل بتسريبها لصديقه المحامي. أيقظني كبيرهم من غفوتي التأملية:**

- ما قولك يا أستاذ؟

رفعت بصري باتّجاهه، هززت رأسي بتؤدة وقلت:

- المسألة معقّدة وخيوطها مِجسّات سامّة قد تلسعنا».[1]

بعدها وبعد بث بعض التفاصيل عن شخصية (عبد القادر)، وكذا (الصحفي يوسف العياشي)، والغوص في تفاصيل حياتهما، نغيّر أفق انتظارنا حول نقطة عودة الصحفي لزيارة محاميه عبد القادر:«**ليلة أمس، زارني الصحافي الهارب يوسف عياشي. لم أتوقّف عن التفكير في قضيته وكنت أتوقّع مجيئه بين ليلة وأخرى. يبدو أنه كان يراقب تحركاتي. (...) سمعت دقّات خفيفة على الباب. فعرفت أنّه هو. ربّما وقع ذلك صدفة، أو ربّما تفادى تجاوز الوقت الملائم للنوم كي لا يوقظني مثلما فعل في المرّة الماضية. جاءني بمفرده. لم أسأله. عندما فتحت الباب ودعوته للدخول».**[2]

لعل التباين الذي يقدمه (عبد القادر) كمعلومات تنبّهنا إلى أهمية علاقته بيوسف العياشي، إذ ينقل أفق انتظارنا من انضمامه إلى المجموعة الإرهابية والانتماء إليهم. نحو تغيير أفقنا، بمحاولته التخلص منها وتسليم نفسه إلى الشرطة. وهو ما يزيدُ لدينا اهتماما بهذه الشخصية.

---

[1] المصدر السابق، ص125-126.

[2] المصدر نفسه، ص153.

إن التوجه الجديد الذي يسلكه الروائي بانتهاج سياسة تغير أفق قارئه، أو مجموع قرائه مع مواصلة قراءاتهم يسمح بنشوء معيار نقدي مختلف جراء التوجه الجديد الذي تفرضه الرواية. كما يسمح بخروج القارئ والنص الروائي معا من دائرة النمط الثابت نحو المتغّير. يعني استبدال المعايير القديمة نحو معايير جديدة، عبر افتعال فجوات وجب على القارئ ملؤها لاستيعاب المعنى المرجو.

نتفاجأ مرة أخرى، حين نعرف أن هناك قرية بأكملها تمر على طريق كانوا يسمونه طريق الموت؛ ويتغيّر أفقنا حين يشتغل السارد على شرح الموقف:«**هنا في هذه الشعبة، قتلوا ذلك الجندي المسرّح...**

وراح يعيد تفاصيل حكايته (...) قال بوعلام ربّما ليتغلّب على الرهبة التي تلفّ الجوّ:

– وتسلكون هذه الطريق صباح مساء ؟

– لا خيار لنا، قال عبد القادر. أين تريد لنا أن نعيش؟ هذه أرضنا ومكان رزقنا. وما كتبه الله لنا فأهلًا وسهلًا به».[1]

يبدو أن الروائي مصمم في كل مرة على معارضة أفقنا وتغيير توقعاتنا، وهذا من خلال إظهار حكاية (رشيد بن غوسة) الذي يتغير موقفه و أفقنا في قضية وفاة ابنه الذي ظنّ أنه مات مقتولا وليس منتحرا، لتأتي نتائج التحقيقات فتغير أفق انتظارهما، حيث يقول السارد: «**راح نبيل ضحية براءته وصدق نواياه، قلت بنية التخفيف عن حزنه. كان يحبّك برغم الاختلاف الكبير بينكما. حاصره أولئك الحثالة القتلة، ولم يجد وسيلة للتخلّص منهم إلا وضع حدّ لحياته.**

رفع رشيد رأسه. عيناه مبلّلتان بالدموع. ومع ذلك قال بصوت متهدّج:

– كنت متأكّدًا أنّهم قتلوه... أليس هذا قتلًا... من هو الوحش الذي تبادرت إلى ذهنه هذه الفكرة الجهنّمية؟ كيف نطلب من ولد أن يقتل أباه؟ (...). سمعت بأنّ جماعات الدفاع الذاتي تتشكّل هنا وهناك. سأنضَمُّ إلى واحدة وأنتقم لابني نبيل... سأنتقم لك يا

[1] المصدر السابق، ص220.

نبيل يا ابني... سأنتقم... خنقته الدموع وسكت. أخفى وجهه بين يديه وأجهش بالبكاء».[1]

شكلت نهاية الرواية صدمة لنا؛ حيثُ أحدث هذا الانزياح نوعا من المفاجأة الجمالية دفعنا لتغيير أفقنا، والبحث عن تأويل آخر للرواية، يرضي توجهاتنا وفكرنا. انطلاقا من فكرة موت (يوسف العياشي) قتلا، وتلقيه مصيرا كمصير الجماعة الإرهابية، لم يقف الروائي على حدود مواطن التواتر والتصدّع بين القارئ والرواية. بل رجع إلى المعلومات التي تصدرت تجربته الجمالية السابقة التي اكتسبها على مر التاريخ وقراءاته الماضية والتجربة المشتركة بينه والأعمال الروائية السابقة من أجل صياغة أفقه الجديد.

تغّير أفقنا خلال الحوار الذي دار بين (عبد القادر) والصحفي (يوسف العياشي)، والذي حثّ فيه موكله على تسليم نفسه: «**لا توجد مشكلة إلا ومعها حلّ. لقد فكّرت في الموضوع طويلًا. يبدو أنّ أمّك على حقّ. يجب أن تسلِّم نفسك إلى الشرطة (...)-أنا موافق. متى تريد أن أسلّم نفسي؟ هل سأذهب بمفردي أو ستأتي معي؟- لا تتسرّع. لا تخلو العملية من خطورة (...) أنا تعبت وكرهت العيش وسط هذه الجماعة. الآن، جئتك بلا إذن منهم**».[2] ولم تقتصر المفاجأة فقط على هذا الحوار، بل امتدت إلى موت يوسف: «**أنا أيضًا كنت منهارًا وحزينًا. لم أتصوّر أبدًا أن يكون يوسف عياشي من بين الضحايا. إنه البريء الوحيد ضمن المقتولين (...) للأسف الشديد، مات يوسف عياشي وسيُدفن سرّه معه، مثلما دُفن سرّ عبد الكريم الصائغ**».[3]

انتهت الرواية بجملة من التساؤلات. كان الهدف منها تأجيج الصراع لدينا وتخييب توقعاتنا ودفعنا إلى تغييرها لبناء معنى جديد للرواية. انطلاقا مما قدمته له، وكذلك إبراز ملامح النص الروائي المختلف الذي عمل على تجاوز السائد والمألوف في النصوص

[1] المصدر السابق، ص229

[2] المصدر نفسه، ص161-162.

[3] المصدر نفسه، ص236-237.

الروائية الجزائرية المعاصرة. إذ حاول الروائي الاشتغال على توجهاتنا وقناعاتنا الفكرية والاجتماعية والسياسية برسم مسار تلقٍ مختلف، يدفعه إلى إعادة النظر في محمولاته الثقافية التي اخترقت، والبحث عمّا يملأ هذا الفراغ بتغيّر أفق انتظارنا.

رابعا- اندماج الآفاق لدى القارئ في الرواية:

ننطلق في فهمنا للنص الروائي من قراءاتنا المتعاقبة، والقائمة على أساس الاستجابة فيتشكل لدينا معنى النص من خلال تراكم الآراء الماضية مع الحاضرة في ذهننا، وأيضا اعتمادنا على خلفياتنا الثقافية لفهم مغزاه الجديد. ويقوم إجراء"اندماج الآفاق" على المزاوجة بين التجارب السابقة و الانتظارات الحالية، لاستيعاب تطور عملية الفهم لدى القارئ أو مجموع القراء؛ «**لأن اندماج الآفاق وضعية لا تتحقق إلا بالدخول في علاقة حوارية بين الأفقين التاريخيين، وهما هنا أفق الماضي المقروء وأفق الحاضر للقارئ**».[1]

حين يتقابل القارئ مع النص الروائي، فإنه لا يقوى على التخلص من الأفكار المسبقة والجاهزة التي شكلت ثقافته على مر القراءات، والتي يقوم أثناء فهم النص بدمج آفاق وتجارب ومكتسبات سابقة، لفك شفراته ولتبيين المعنى الجديد.

يقوم إجراء اندماج القارئ في فهم النص الأدبي من خلال دمج القارئ لماضي ثقافته وحاضرها، من أجل بلوغ المعنى المرجو، بوضع النص «**سياق زمني يتيح التغلب على المسافة التاريخية، التي توجد بين الحاضر والماضي، من هنا تأتي أهمية تاريخ القراءات نظرا للدور الذي تؤديه فيما يخص مد جسور الحوار والتواصل بين الماضي والحاضر وتمكين المؤرخ الأدبي من الارتحال إلى الآخرين، قصد الاستهداء بشهاداتهم والاحتكاك بتجاربهم واستعادتها ودمجها في أفقه الخاص**»[2]

لعل ما يحقق الانسجام الفكري بين أفق الماضي والحاضر، هو إلمام القارئ بالظروف التي شكلت ظهور النص. انطلاقا من مجموع القراءات التي حملت في طياتها حذفا وإضافة وتعديلا، بمعنى الميزة التي تمثّل كل قراءة، كون القراءات السابقة تدعمه حين يتواصل مع النص ويعمل على فهمه.

---

[1] نادر كاظم: المقامات والتلقي، ص67.

[2] سعيد عمري: الرواية من منظور التلقي، ص35.

تنوعت المتون الروائية، بتنوع مضامينها وطروحاتها، وكذا قراءاتها المتعددة. ولعل مردّ هذا التنوع هو اختلاف الأنماط التي تعتري توجه أي روائي؛ فقد حمّل (محمد ساري) روايته (القلاع المتآكلة) صيغا تأويلية مختلفة؛ دفعنا إلى استدعاء محمولاتنا الثقافية والمعرفية، وأيضا قراءاتنا السابقة من أجل تشكيل ملامح النص الجديد وفهمه، حيث يجمع أي نص أدبي «**تأويلات وأشكال من الفهم، يبني المعنى بجهات مختلفة، ومن مصادر متعددة، ويوفر بسبب التباسه وغموضه قرائن تفتح الطريق إلى هنا وهناك**».[1]

اعتمد (محمد ساري) هذا التوجه في بناء روايته (القلاع المتآكلة)، التي نحاول فيها أثناء تواصلنا معه –النص– أن نحافظ على النمط الذي اعتدنا عليه في القراءة، لكننا سرعان ما نُصدم بالخطية الجديدة التي سارت عليها الرواية ما جعلنا –وبسبب استعصاء فهم بعض من المعطيات – نجمع بين الماضي والحاضر في علاقة حوارية لفهم المتن الروائي الذي بين يدينا ليصير النص قابلا للفهم والاستيعاب.

تبقى مخيلتنا وتجاربنا مبنية على ردود أفعالنا المكتسبة من قراءات عديدة، ومفتوحة على ما تجود به الرواية، التي لا نتردد في استرجاع أفكارنا وثقافتنا، لفهم حاضر العمل الذي يصور ظاهر البيئة الجزائرية؛ حيثُ لم يتردد الروائي (محمد ساري) في تعرية المجتمع شيئا فشيئا بإشراكنا في هذا الكشف، فيقول على لسان السارد:«**أنّ هذه الحرب القذرة ستحرق قلوب الجميع. مهما يكن فإن مأساتك أهون من مأساة الكثيرين في هذا البلد الملعون قبل حتى أن تلتئم جِراح حرب الاستقلال.**

– فعلها أولاد الحرام، المتحكّمون في رقابنا... أخْرَجوا الوحش من قمقمه، غذّوه حتى أضحى غولًا مفترسًا. بعد ذلك تحصّنوا خلف قلاعهم وأحاطوها بالحرّاس

[1] محمد الدغمومي: تأويل النص الروائي، من قضايا التلقي والتأويل، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، سلسلة ندوات ومناظرات، 36، الدار البيضاء، 1995، ص48.

والمتاريس، وطلبوا من الشعب المسكين أن يساعدهم في القضاء على الوحش الجبّار. العَسكر من ورائنا والإرهاب أمامنا، فأين المفرّ».[1]

تتطلب منّا التفاصيل – التي لا تكاد تكون إلا بداية الرواية– الرجوع إلى ماضينا لمحاولة الانصهار مع حاضرنا؛ حيثُ نعتقد –انطلاقا من ماضينا –أن المجتمع هذا قد تخلص من الحروب عند خروج المستعمر من بلده. في حين يعرض حاضرنا صورة أخرى عن طريق أحداث الرواية، وهي العشرية السوداء، والأوضاع التي عايشها المجتمع آنذاك وعلى جميع الأصعدة.

يستمر غموض الرواية من خلال شخصية (عبد القادر)، التي وظّفها الروائي لجلبنا ودفعنا للتواصل مع مجريات أحداثها؛ ومن ذلك مثلا ما يبدو في قوله: «**تغيّرت عين الكرْمَة تغيّرًا جذريًا. جاءَها الناس من كل حدب وصوب، وتحصّلوا على سكن وقطع أرضية. التجارة قبل السكن. الطوابق الأرضية محلّات لبيع السلع التي كثرت بفضل سياسة الانفتاح والليبرالية المتوحّشة التي انتهجها الرئيس الجديد. الطابق الأرضي هو الذي يموّل بناء بقية الطوابق. هذا بالنسبة للذي يملك مالًا وخيوطًا بداخل دهاليز الإدارة، أمّا الآخرون، وهم الكثرة الغالبة، فاستولوا على الشعاب والوهاد والمنحدرات المحيطة بالمدينة وعلى ضفاف الوادي القريب، وشيّدوا بيوتًا قصديرية فوضوية، بعيدة عن الأنظار، ويرتزقون كيفما اتّفق: أشغال موسمية في الزراعة والبناء، البيع والشراء في الأسواق المجاورة، السرقة والاعتداءات، التسوّل**»[2]، ثم يضيف: «**هذه هي عين الكرمة اليوم... تصدّعت، تورّمت، تشوّهت، من جرّاء الزحف الريفي الفوضوي. وفوق كل هذا ها هو الإرهاب يغرقها في أوحال جهنّم، برصيد اختراعاته البشعة في زهق الأرواح وتشويه الجثث التي فاقت إنجازات إبليس التاريخية. من قرية تُشعرك بالأمان والاطمئنان من الاحتكاك الأوّل، إلى مدينة يمتدّ عمرانها الخرساني القبيح إلى ما لا**

[1] محمد ساري: القلاع المتآكلة، ص15 –16.

[2] المصدر نفسه، ص21.

نهاية، دون معالم يسترشد بها الزائر»[1]؛ إذ أنه انطلاقا من المكتسبات الماضية لنا، فإننا سنعود إلى ماضي هذه المنطقة لنحاول ربطه مع الحاضر، الذي لا يطيل الروائي انتظاره للتعريف بحاضرها:«**عين الكَرْمة لم تعد تلك الواحة الوارفة الظلال، الدافئة الحضن، التي آنسْت العيش بين أسوارها الآمنة، منذ اليوم الأول الذي نزلت فيه من الحافلة ذات صباح سبتمبري (...)، بعد سنوات من البؤس والوجع، عاشت فيها عائلتي ما لا يُحتَمل ولا يُتصوَّر، أتألّم لمجرّد تذكّرها، وأودّ لو أستطيع محوها إلى الأبد. آه على تلك الأيام... تغيّر كل شيء. كبُرَت المدينة واغتنَت، ولكنها فقدت براءتها وطيبتها**».[2]

بين تزاوج ماضي القارئ وحاضره، تُبقي الرواية انتظاره معلقا بين ما يحمله من مكتسبات فكرية من جهة، وبين ما يقدّمه حاضره من جهة أخرى. وما ينتج جراء اندماجهما لاستنتاج المعنى من جهة ثالثة. وهذا المعنى يبقى رهين متابعاته وما تجود به أحداث الرواية التي لا تتوانى لحظة في إرباك القارئ، بكم المعلومات المتناقضة التي تقدمها له.

يسعى الروائي من انتهاج عملية الاندماج، إلى إنتاج جمالية فكرية من رحم ثقافتنا إذ نقوم أثناء تواصلنا مع المتن الروائي أساسا على عملية الفهم التي تمثل إنتاجية متطورة ومختلفة مع مرور الوقت، كون العمل الروائي يتغيّر مع التاريخ، ويُغير بالضرورة عملية تأويل النصوص وفق تصورنا، ووفق تطور عملية الفهم لدينا.

لا تتوقف رواية (القلاع المتآكلة) عن تذكيرنا بدور (عبد القادر) في تحريك مجريات الرواية. (من محامٍ يتولى قضية الصحفي يوسف العياشي، إلى صديق رشيد بن غوسة، الوالد الذي فقد ابنه نتيجة صراع بين إنسانيته وما فرضه الواقع عليه)، إلا أن حوار الأفكار بين شخصيات الرواية وبيننا لا يخرج عن الإطار الذي يدفعنا إلى دمج حاضرنا وماضينا. من أجل إنتاج بعض معاني النص الروائي، ولعل هذا يبدو جليا في ما سرده

[1] المصدر السابق، ص23.

[2] المصدر نفسه، ص18.

عبد القادر عن علاقة (رشيد ونصيرة): «**هكذا كان اللقاء، وهكذا كان الحب، دام سنتين رائعتين، كان الحبيبان يلتقيان في رحاب الجامعة ويغوصان في دروب الحديث المتشعب، والكلام الغزلي الممتع. يكفي أن يجلسا جنبًا إلى جنب، كي تغمرهما السعادة (...) ولكنّ للسعادة ثمنًا، كما في المآسي اليونانية، يكون في غالب الأحيان قاصمًا للأحلام والأوهام واللامبالاة**».[1]

إذ يسعى الروائي إلى تشتيت تركيزنا وخلق حالة من الفوضى والاستنكار من خلال مضايقته بمواضيع تنفتح على تأويلات لا نهائية، بسبب التوجهات المتنوعة (لرشيد وزوجته نصيرة)، إذ قدّم الروائي بعض التفاصيل على لسان السارد حول علاقتهما التي انتهت بحمل (نصيرة) بطريقة غير شرعية: «**أنا خائفة يا رشيد... خائفة... سيقتلني أبي إن عرف ما حدث. عشرة أيام وأنا أترقب في كل لحظة... لا شيء... لم أعد أعرف النوم ولا شهية الأكل. (...) لا تقلقي... تأخير بسيط في موعد الدورة الشهرية. كثيرًا ما يحدث مثل هذا الخلل عند المرأة التي تعرف علاقات جنسية مكثّفة...**».[2] هذه التفاصيل قد تخلط بعض المعلومات التي ورثناها ولو على بساطتها، ويكمل الروائي تشتيت فكرنا: «**تفهَّم وضعنا يا سيدي الطبيب، نحن طلبة وحالتنا المادية ليست على ما يرام. ومشاكل الزواج، مثلما تعرف، تتطلب إجراءات طويلة، خطوبة، إحضار العائلات، العرس الذي لا يتم إلا في الصيف... إلى أن يتم توفير كل هذه الشروط، يكون الطفل قد وُلد... كيف تواجه المسكينة عدوانية أهلها حينما يعرفون بأنها حملت دون زواج؟ لهذه الأسباب جميعها جئناك من بعيد لعلك تجنبنا الوقوع في فضيحة ستقتلنا. وبعد ذلك، سيكون لدينا الوقت الكافي لإقامة عرس الزواج بكل راحة وطمأنينة**».[3]

---

[1] المصدر السابق، ص77-78.

[2] المصدر نفسه، ص79.

[3] المصدر نفسه، ص82-83.

هنا ننطلق في مقاربتنا لهذا النص الروائي من حقائق مفادها تحريم العلاقات غير الشرعية، ومن ثم الرفض التام للإنجاب غير الشرعي. وكذا مساهمة الأطباء في التخلص من الأولاد غير الشرعيين. وسرعان ما يؤكد كل هذه الحقائق، ويعمل بعدها الروائي على اندماج ماضينا وحاضرنا في هذه الفكرة، بعد المقطع الذي يصوّر فيه السارد نهاية العلاقة بارتباط بينهما وزواجهما:«**هكذا وجد رشيد نفسه يأخذ أمّه وبعض إخوته وأخواته لترسيم الخطوبة. عاد في الأسبوع الموالي مع صديقين شاهدين لتسجيل عقد الزواج ببلدية قرية أهل عروسه، ليستخرج الدفتر العائلي، ويخطّ درب حرّيته مع عشيقته الأولى والأخيرة**».[1]

هكذا نقف أثناء تواصلنا مع شخصية (عبد القادر) على نمطين مختلفين تتفاوت درجة حضورهما في الرواية حول ما نتوافق معه دون أن نسعى إلى العودة واستنطاق ذخيرتنا المعرفية، وبين ما يقدمه الحاضر من مكتسبات تجعلنا نراجع ما جادت به قراءاتنا المتعاقبة، فتكون دعوة صريحة من الرواية لنا لدمج آفاقنا من أجل إنتاج معنى جماليا جديدا، الهدف منه خلق تواصل دائم على ثقافة التأويل التي تستنطق مكامن الرواية لإبراز جمالياتها.

قدّم (محمد ساري) في روايته (القلاع المتآكلة) مجالا واسعا لنا للتحاور والتواصل مع ماضينا وحاضرنا، لاستكناه المعاني التي تصبو الرواية إلى تحقيقها. في ظل ما تختزنه في كل قراءة جديدة للنص، إلى جانب تطور التلقي لدينا واختلاف التأويل للعمل الروائي الواحد.

لعل ما نلاحظه أثناء ممارستنا لأبجديات التواصل الجمالي الهادف إلى إنتاج نص روائي مختلف، هو تطابق أغلب ثقافتنا مع ما قدّمه الروائي من موضوعات: كعدم تقبّل الأوضاع الاجتماعية، والسياسية، وقضية التعامل مع الدين الإسلامي، وغيرها من الموضوعات.

[1] المصدر السابق، ص87.

عملت الرواية أيضا على إشراكنا في صياغة مفاهيمها الجديدة، انطلاقا من الفراغات الثقافية والاجتماعية، التي تخلق في نفسنا جملة من الأسئلة تختلف كلما غيّر إحداها في طريقة دمجه للأحداث وطرحه للموضوعات العامة والخاصة، وهو ما يدفعنا في كل مرة إلى استنطاق ماضينا وفهم حاضرنا، ودمجهما لتكوين المعنى المرجو في ظل تغير طريقة السرد وتداخل الأفكار. ما يؤزم عملية التواصل والفهم على حدّ سواء.

إن أغلب ما تحويه الرواية هو جزء من ماضي قراءاتنا، لأن قراءاتنا تختلف على أصعدة عديدة، وهذا راجع لمقصديتنا في كل مرة، إلا أن أهم ما يخلق المفارقة أن حاضرنا يمنح ماضيه قيمة حضورية في صياغة المعنى الذي يرضي غرورنا. باستفادتنا من الأسئلة التي تم طرحها وأجيب عنها مسبقا. فتتراكم الخبرات لدينا وتختلف أحكامنا على النصوص الأدبية حسب الزمن. وبما أن إدراكنا متجدد يبقينا قاصرين ومقصرين على جمع شتات الرواية، كون الهدف الذي تصبو إليه هو الانتقال من مقصدية المعنى نحو وقعه لدينا وتأثيره الجمالي علينا أيضا.

خامسا- المنعطف التاريخي:

تعمل الرواية على مواكبة التحولات التاريخية الكبرى، حيثُ استطاعت أن ترصد أهم الأحداث التاريخية التي غيّرت مسار الكتابة الأدبية، ما أدى إلى بروز أشكال روائية تجريبية تمردت على التوجهات السابقة، وانصاعت للتحولات أو المنعطفات التاريخية باتجاهها نحو المختلف.

ولقد هيمنت هذه الأشكال الروائية التجريبية على الساحة الأدبية، انطلاقا من الجديد الذي شكلته، ما أدى إلى اختلاف القارئ عليه. إزاء تطور لعبة الأسئلة والأجوبة لديهم، من حلال التحولات الزمنية التي تفرضها الظروف في مراحل ما.

حيث أنه يمكن للقارئ أن يتوافق مع النص الأدبي كما يمكن أن يختلف معه، انطلاقا من اندماج أفقه الماضي مع الحاضر، الذي يؤدي بدوره إلى تعدد تلقياته، تبعا لتطور ثقافته وحكمه على ما تقدمه تلك الأعمال التي تؤلف على وقع تأثرها بالمنعطفات التاريخية الكبرى، التي تحدد له نوع القراءة، انطلاقا مما كانت عليه وما ستكون عليه ثقافة القارئ وتوجهاته الفكرية، انطلاقا أيضا من خبراته الأدبية والجمالية، لتخلص في النهاية إلى تطور في الاستجابة.

ويلامس القارئ /المتتبع لمسار التجارب الروائية الجزائرية أن هناك بعض المعالم التي لعبت دورا هاما في تطور المسار الجديد لها، والتي حاولت الانفتاح على آفاق مغايرة هدفها تشكيل ورسم ملامح النص الروائي الجزائري الجديد.

تعتبر الأعمال الروائية/ الأدبية وليد التأثر بالمنعطفات التاريخية التي تؤسس الهيكل العام لمعالم هذه الأعمال. بداية من الخبرة الجمالية والتحولات الفكرية والسياسية والاجتماعية التي تعطي القارئ نقلة نوعية في الحكم عليها.

نلاحظ من رواية (القلاع المتآكلة) لمحمد ساري أن المنعطف التاريخي الكبير الذي أثر على مضمونها ومعالم شخصياتها، لم يكن تاريخيا فقط، بل هو جامع التكتلات الاجتماعية، الدينية، الفكرية والسياسية المختلفة.

تدور أحداث الرواية في فترة العشرية السوداء، إذ تصنف ضمن الروايات السياسية آنذاك، وتنطلق الرواية وبشكل واضح من الفترة التي حدث فيها تحوّل أثر على الحركات الثقافية والاجتماعية وعلى الساحة الفكرية والثقافية أيضا، ولقد صوّر لنا الروائي في مضمونه مجموع الهجمات والخلية الإرهابية التي سعى السارد (عبد القادر) إلى اكتشاف خباياها.

نلاحظ أن القضية الأساسية التي تبنى عليها الرواية هي الصراعات السياسية وتأثيرها في المجتمع، فيلامس معالم هذا المنعطف وحضورها الطاغي في ظل ما تمّ سرده من أحداث.

إن القراءة في مضمون رواية (القلاع المتآكلة)، تُلقي بفكرنا إلى التجارب السابقة لهذا المتن: (البطاقة السحرية 1997)/ الورم 2002/ الغيث 2007. إذ عمل المتن (القلاع المتآكلة) على ترسيخ واستثمار ما يحمله التطور التاريخي من أحداث وتوظيفها بما يسمح له بإنشاء نص روائي أدبي يعتمد على تربّص محمولات القارئ الثقافية ودعمه لتغيير أفكاره وتوجهاته وكذا خبراته التي تتغيّر مع كل تقدّم وتطور. فالخبرة ليست نهائية، إذ كلما اكتسب خبرة جمالية جديدة تعدّل خبراته السابقة كي يسهل التجاوب مع الأسئلة المطروحة من قبل الأعمال الأدبية والأجوبة التي تتغير مع تطور التاريخ.

ساهم المنعطف التاريخي في تكوين قراءة جديدة للنص (القلاع المتآكلة)، تختلف باختلاف المؤثرات، حيث ترتبط آلية القراءة بالتحولات التي تحمل تصورات غير التي اعتادها القارئ، حين يتواصل مع النص. وبذلك تتطور الأسئلة وتختلف الأجوبة؛ هادفة من ذلك إلى إعطاء النصوص طابعها الخاص نتيجة هذا الاختلاف. وهو ما جسّدته رواية (القلاع المتآكلة).

سادسا- المتعة الجمالية في رواية القلاع المتآكلة:

يسعى اللقاء التواصلي الذي يربط القارئ بنصه الأدبي/ الروائي، إلى إنشاء علاقة الهدف منها تحقيق متعة جمالية، تكون نتيجة تخلص القارئ من السلبية في الأفكار العالقة بذهنه. لكي يستطيع بذلك تقريب النص الأدبي بمتلقيه، واستحسانه لبناء معنى مغاير للذي طرحه هذا النص.

تعتبر (المتعة الجمالية) واحدة من أهم إجراءات "ياوس" في منهجه النقدي، وقد جاء به قصد كسر حاجز النمطية في تلقي القارئ للنص وخضوعه، حيث يسمح هذا الإجراء للقارئ بخلق فرصته وتجربته الخاصة في إنتاج المعنى، بداية من تجربة الآخر ومما يحمله النص من دلالات ومعانٍ.

إن التفاعل الذي يكون بين النص وقارئه –ما يتوافق فيه معه وما يتعارض–، يحدث متعة جمالية في نفس القارئ، إذ أنه يستفيد من التجربة الجمالية السابقة التي يستدعيها أثناء لقائه مع النص.

رواية (القلاع المتآكلة) لمحمد ساري؛ جسّدت هذه العلاقة الحوارية الجامعة بين ذاتنا القارئة وبينها، لأنها حملت جملة من الطروحات المتنوعة بتنوع الثقافات الساكنة في مضمونه، حيث دفعت بنا إلى دمج ومزج مجالات معرفية كثيرة لأجل غاية واحدة هي فهم الموضوعات التي عالجها الروائي من خلال شخصياته المتعددة، وعلى رأسها (عبد القادر) و(رشيد)، إذ أدى التأثير بيننا وبين النص إلى تغيّرهما عند تواصلهما وتفاعلهما.

لعب التعدد في المواضيع الذي جسّده عمل (القلاع المتآكلة) دورا في فتح آفاق تأويلية عديدة، حيث شكلت مواضيع: الصراعات السياسية، الجماعة الإرهابية، العمل، الانتقام، الظلم، المشاكل العائلية، العلاقات العاطفية بؤرا نصية تفاعلنا معها وتأثرنا بها انطلاقا من مرجعياتنا (الفكرية، السياسية، الاجتماعية، والدينية) التي جمعتنا مع مرجعيات المتن الروائي وانتماءاته الزمانية والمكانية.

إن المتعة الجمالية التي جاء بها "ياوس"، تسعى إلى منحنا تجربة جمالية متغيرة، تزيدنا مفاهيما ومعاني جديدة، وتحاول أن تغيّر تصوراتنا وفق ما ينص عليه العمل الأدبي من معايير قد تخالف توجهاتنا، وذلك من خلال الأثر الذي تتركه في نفسنا، والمعنى الجديد الذي نكتسبه.

ننطلق –أثناء سبر أغوار العمل (القلاع المتآكلة)– من خبرتنا الطويلة وكفاءتنا المتجددة، لنستكنه الملامح الجمالية لهذه الرواية التي لا تترك فرصة إلا وتنشد مساعدة مخيالنا للخروج من مأزق وحدة المعنى نحو انفتاحه وتوالده، باعتبار أن القراءة الواحدة تفتح تأويلات متعددة ومختلفة، وهي المتعة الجمالية التي كلما تشاكس النص فيها مع قارئه دفعه إلى المشاركة في حل تفاصيلها الغامضة.

نلاحظ من رواية (القلاع المتآكلة)، وانطلاقا من سرد شخصيتي (عبد القادر) و(رشيد)، أننا مدعوون إلى تشكيل المعنى المقصود منها، فتفكير عبد القادر في القضية ليلا لا يعدو أن يكون إلا لحظات من المتعة الجمالية التي يشارك بها في إعادة تشكيل الرواية، حيث يدعونا (عبد القادر) إلى مشاركته الإحساس بأهمية المهمة الموكلة في قوله«**وبذهني رغبة لا تقاوَم للغوص في نوم عميق يُنقذني من أرق التفكير في تفاصيل مرافعة يوم الغد. ها قد حان موعد جلسة المحاكمة وأنا في حيرة من أمري. القضية معقّدة وخيوطها لاهبة. قنْبُلة انشطارية موقوتة ننتظر، على أحرّ من جمر الغَضَا**».[1]

الغموض الذي رسمه السارد (عبد القادر) في البدايات، جعلنا أمام تأويلات مختلفة حول طبيعة القضية وأهمية الشخص السارد المتحدث الذي يثير حفيظته ويدفعه إلى البحث عن هويته وعن أهمية هذه القضية الموكلة له.

لعل الانطباع الذي تتركه لدينا هذه القضية يفتح أمامنا عديدا من التأويلات، فقد يتبادر إلى ذهننا أنها قضية سرقة أو قتل، أو حتى قضية الدفاع عن جماعة إرهابية،

[1] محمد ساري: القلاع المتآكلة، ص07.

فتوقع كونها قنبلة موقوتة كما وصفها الروائي، خلق حوارا بناءا بيننا وبين الرواية غايتها البحث عن الحقيقة.

راح الروائي يتفنن في تشتيت ذهننا حول القضية المهمة، من خلال إثارة عدّة قضايا جمعت بين (عبد القادر)، وشخصيات الرواية الثانوية كأن يتحدث عن قضية موت نبيل: «**لا أعرف ماذا أقول أمام موت ابن صديقي العزيز، لأنّ الأمر يتعلّق بوفاة نبيل، وفاة مرعبة بلا أدنى شك. أعرف رشيد بن غوسَة منذ أزيد من ثلاثين سنة، أيام التكوين في مدرسة المعلّمين**».[1]

ثم تبدأ رواية حكاية صديقه رشيد مع ابنه نبيل، ورغم الأحداث التي سردها (عبد القادر)، إلا أننا على دراية تامة بأن مثل هذه التقنية؛ هي جزء لا يتجزأ من طريقة تكوين المتعة الجمالية لدينا، حين نتتبع الأحداث والتفاصيل كي نكشف أسس القضية الموكلة لعبد القادر «**قلت إنّ قضيتي قنبلة موقوتة، إنْ تفكّكت خيوطها، ستلطّخ شظاياها الجميع. مُوكّلي مراسل صُحفي يقبع في السجن منذ أكثر من شهرين. التهمة: نشر أخبار مغرضة تمسّ هيئة نظامية. في تحقيق صحفي نشره يوسف عيّاشي في جريدة الأخبار الأسبوعية، تحدّث عن اختفاء بعض الشبان من قرية عين الكرمة، وبالضبط من حيّ البراريك، حيّ البيوت القصديرية، الواقع على ضفاف الوادي، في طرف الجهة الغربية من المدينة. يذكر في مقاله أن بعضهم التحق فعلًا بالجبال للانضمام إلى الجماعات الإسلامية المسلحة، هروبًا من المداهمات الليلية المتواصلة لقوّات الأمن. ولكنّه تحدّث أيضًا عن شخص يُدعى عبد الكريم بو عبد الله، وقال بأن فرقة من رجال الأمن الرسمي اقتحمت ليلًا منزل والديه الواقع في الحي نفسه، واقتادَته باتّجاه مجهول. لم يظهر له خبر إلى اليوم**».[2]

[1] المصدر السابق، ص08.

[2] المصدر نفسه، ص23-24.

يتضح مما سبق أن ثقافتنا تمثل جزءاً هاما مما قدّمه النص. إذ أننا نشارك الروائي بجزء من ثقافتنا في إعادة تشكيل هذا النص، من خلال جملة من التأويلات التي تحملنا على تفسير المضمر في الرواية.

فتح (عبد القادر) أمام القارئ منفذا آخر، يجعله من خلاله يعود إلى مرجعياته الفكرية؛ وهو ظهور ثلة من الشباب ساهموا في دفن نبيل بن غوسة:«**ولكنّني وجدت أمامي شباناً أقوياء، بعضهم ملتح وبأقمصة إسلاموية، يخطفون التابوت، ويضعونه فوق أكتافهم ويركضون به إلى المقبرة، غير آبهين بالوحل ولا بالبرك المائية المعيقة للسير، مردّدين بأصوات خشنة: لا إله إلا الله... لا إله إلا الله... بدوا لي غرباء. تفرّست في بعض الوجوه لعلّي أجد سحنة أليفة. بلا جدوى. متى انضموا إلى موكب الجنازة؟ هل انتظرونا هنا؟ أم كانوا عند ساحة المتوسطة ولم أنتبه لهم**».[1]

إذ يفتح (عبد القادر) المجال واسعا أمامنا لتحقيق متعة جمالية نتاج التساؤلات المتعددة التي يثيرها، والتي يبحث لها عن إجابات موضوعية، استنادا إلى تفاصيل الرواية ومرجعياتها الثقافية المختلفة، حيثُ يتساءل عن هوية هؤلاء الشباب: هل هم أصدقاء نبيل؟ أم أنهم تلاميذٌ درسوا بالمؤسسة التي كان مديرهما رشيد بن غوسة؟ أم تراهم من الجماعة القاتلة له؟ أم ربما هم الذين ساعدوه على الانضمام للخلية الإرهابية؟ لتتشابك الأحداث بعدها، فيبقى القارئ رهين الانتظار إلى حين معرفة هويتهم.

إن الكم المعرفي والثقافي المتنوع الذي أسنده الروائي إلى شخصية (عبد القادر)، وكذلك المرجعيات السياسية، الاجتماعية، الدينية، والفكرية التي قابلت بها هذه الشخصية قارئ الرواية، ليست إلا خطة محكمة نسجها (محمد ساري) لشد انتباه هذا القارئ وأسره لمتابعة تفاصيل الرواية، التي تبني نوعا خاصا من المغايرة والاختلاف.

لقد ساهمنا– استنادا إلى المرجعيات السابقة– ببناء النص الروائي والمشاركة في تفعيله، حيث عمل الروائي (محمد ساري) على كسر الرتابة وتجاوز العتبات القديمة

[1] المصدر السابق، ص49.

والقضاء على حالة الملل التي قد تصيبنا ونحن نتواصل مع النص، إذ استطاعت المفاجآت التي أثارها (عبد القادر) تفعيل مخيالنا واستنطاقه من أجل إعادة تشكيل معنى جديد للنص الروائي، هو نتاج تفاعل عميق وفعّال بين ثقافتنا وما يقدمه النص، وبالتالي خلق متعة جمالية لديه.

دفعتنا رواية (القلاع المتآكلة) إلى القيام بجولة فكرية نكتشف من خلالها بعض الإشكالات التي استدعت تغيير أفقنا أو تعديله، باكتساب بعض المعلومات كفرضيات مقدمة هدفها إدراجنا لحل هذه المعطيات التي قدمها شخوص الرواية.

ورغم تعدد القراءات والقراء، إلا أن الاختلاف الذي تميّز به القارئ على مستوى الانتماء الفكري، لم يكن مانعا من أن يجد مساحة كافية من الحرية كي يُدلي بآرائه ويناقشها وحتى يغيّرها. هذا ما أكسبه راحة في التعامل مع الرواية، وذلك عبر مشاركته الفعالة في بناء نمط فكري جديد وظّف فيه مكتسباته وخبراته من أجل تحليلها واستنتاج جمالياتها.

يعتبر النص الروائي (القلاع المتآكلة) –حسب قارئه– نصا مفتوحا على احتمالات كثيرة ومتعددة، وهذا انطلاقا من تطبيق إجراءات منهج "ياوس" التي فرضت نفسها عنوة على مسالك هذا الطرح، وقد تفاوت حضورها في مسار السرد بين (عبد القادر) و (رشيد) بين الحضور التام والجزئي.

يمكننا الإقرار بأن رواية (القلاع المتآكلة) هو نص قابل لإعادة القراءة والتشكيل مع تعدد القراء واختلاف مرجعياتهم. وهو ما جعل لهذه التجربة خصوصيتها وتميّزها ضمن التجارب الروائية الجزائرية المعاصرة.

الخاتمة

بعد رحلة البحث والغوص في عالم الروايتين: **(القلاع المتآكلة لمحمد ساري)** و**(قبل الحب بقليل لأمين الزاوي)**، اللتين تناولناهما بدراسة نقدية اعتمادا على إجراءات ومنهجي "ياوس"و"آيزر"، خلصنا إلى النتائج التالية:

1- عرفت الرواية الجزائرية- ورغم تأخر نموها- تطورا ملحوظا في مسارها، جعلها تواكب مثيلاتها في الوطن العربي، ولعبت الظروف الاجتماعية والسياسية و... دورها في ذلك،حيثُ تميّزت بكتابتين الأولى باللغة العربية، والثانية باللغة الفرنسية، هذا الأمر جعلها تحتوي كمًّا هائلا من الإبداع الروائي.

2- اعتمدت التجربة الروائية الجزائرية المعاصرة على جملة من المرجعيات كان لها الفضل في تميّزها، وهي مرجعيات اعتمدها الروائي/ المبدع لكسر الكتابات التقليدية وإنتاج نص مغاير يواكب الحداثة، منها (المرجعيات الثقافية للذات المبدعة، المرجعيات الإيديولوجية، المرجعيات التراثية، والمرجعيات التاريخية).

3- نظرية "القراءة والتلقي" لم تأتِ من فراغ، بل انطلقت من تلك الثغرات التي تركتها الدراسات السابقة، حيث عملت على سدّها وتصويبها بغية تكوين وبناء تصورات جديدة لها، وعلى هذا جاءت كل النظريات متسلسلة حلقة معرفية متواصلة ثرية ضمن الحركة النقدية.

4- يقوم منهج التلقي عند "آيزر" على جملة من الآليات النقدية: القارئ الضمني، السجل النصي، الإستراتيجية النصية، البياض، أماكن اللاتحديد، في حين يشمل منهج التلقي عند "ياوس" هذه الإجراءات النقدية: أفق الانتظار، المسافة الجمالية، تغيّر الأفق، اندماج الآفاق، المنعطف التاريخي، المتعة الجمالية.

5- يقوم أي نص في بناء هيكله على ثقافة سابقة تُمثل مجموعة من الحمولات المعرفية الثقافية والاجتماعية يتواصل بها مع القارئ، وهو ما أسماه "آيزر" **(السجل النصي)** أي علاقة النص بالواقع، وعليه وجدنا داخل رواية "قبل الحب بقليل" سجلا نصيا فيه نوع من الاختلاف البسيط؛ من حيث خاصيتا التشويه والانتقاء لدى بعض صور

المرأة وانعدام سجل نصي لافت لدى بعضها الآخر وهو ما يبرر عدم إشارتنا لها في الجانب التطبيقي.

6- قامت رواية قبل الحب بقليل على مفهوم **الاستراتيجيات النصية** من خلال "**القاعدة الأمامية والقاعدة الخلفية**"؛ التي تجمع بين واقع الرواية وثقافة الناقد من أجل تجاوز المألوف صوب التجديد بانطلاقها من التشكيك والتشويه لتعميق الصلة بين الواقع والمتخيل، ورغم ابتعاد القاعدة الأمامية عن المتخيل الكلي، إلا أنها استطاعت التحكم بتوجهاتنا الفكرية والاجتماعية والدينية داخل الرواية، مما جعله دائم الاستعداد- من خلال صورة المرأة (المثقفة، الرمز، العاملة، السياسية)- لتشكيل صور مختلفة تماما عمّا قُدم أول مرة، وذلك عن طريق كسر قناعاتنا وجعلنا طرفا بارزا في بلورة العمل الروائي.

7- استطاع السارد "هابيل" وشخصيات الرواية المختلفة تشكيل منحى مغاير لمسار الرواية، من خلال تبادل الأدوار في عملية السرد، ولقد تمكنت كل شخصية من إعطاء معلومات عن نفسها وعن الأحداث التي تدور حولها مشركة في ذلك القارئ الناقد للبحث عن الغموض الذي تعمد إلى تقديمه.

8- أحدث الروائي في عمله "قبل الحب بقليل" المفارقة حين أدرج في البداية حدثا واحدا عمل على توظيفه وربطه بجملة من الأحداث والشخصيات، وقد كان لقاء "هابيل" الأول"بسارة" عبارة عن حدث يجعل القارئ منذ البدء يطرح التساؤلات حوله، من هنا يبدأ في التحليل والكشف عن الحقائق انطلاقا من المعلومات التي تقدم له كل مرة.

9- اعتمدنا على المعلومات التي قدّمت من خلا ل شخصيات رواية "قبل الحب بقليل"، دلاليا ولغويا عبر الضمائر، وكذا من خلال الحوارية المباشرة والمضمرة بين الشخصيات والقارئ داخل الرواية.

10- تم إدراج **البياضات** في الرواية لتفعيل القاعدة التي تنص على المشاركة بين النص وبيننا، إذ استطعنا التعامل مع جميع البياضات المتواجدة داخل رواية "**قبل الحب**

بقليل"؛ والتي شملت البياضات الطباعية والفكرية التي تحتاج قارئا كفئا قادرا على استنطاقها معتمدا في ذلك على مكتسباته وإيديولوجياته.

11- استطعنا المشاركة في إبداء رأينا والمساهمة في تحديد المعنى من خلال تطبيق إجراءات "**آيزر**" على رواية "**قبل الحب بقليل**"بداية من سجلها النصي واستراتيجياتها المتعددة ووصولا إلى البياضات المتنوعة فيها.

12- عمل إجراء "**أفق الانتظار**"الذي تناوب بين (الاستجابة والتخييب)، على استكمال مواطن النقص والبحث عن المفاهيم الجديدة في رواية (القلاع المتآكلة)، وكان التخييب في الرواية بهدف تحرير القارئ من القرائن الاجتماعية التي تكونت لديه إزاء القراءات السابقة؛ خاصة وأن أفق انتظار أي قارئ ينقسم إلى أفقين: أحدهما أدبي/ والآخر اجتماعي.

13- ما قدّمته لنا شخصية (عبد القادر) و(عيسى) من مواطن التخييب في الرواية، فتحت لنا -من خلالها- باب التأويلات بين ما سيحدث وما لم يحدث، وهذا الأمر كوّن مسافة جمالية تخييبية، خاصة وأن جمالية النص الأدبي لدى "ياوس" تقتصر على النصوص التي تُخيب أفق انتظار القارئ/ المتلقي، وتفاجئه بجملة من التساؤلات.وكان ذلك ظاهرا من خلال مصير كل من (نبيل بن غوسة) و(يوسف العياشي).وهذا ما يُسمى إجراء "**المسافة الجمالية**".

14- حين يصاب القارئ أثناء تفاعله مع النص، بخيبة تُفعل عملية القراءة وتُطرح في نفسه جملة من التساؤلات التي يعمل على البحث عن إجابة لها، ليُشكل أفقا جديدا من خلال تغيير أفقه، وكل هذا اعتمادا على الأطر المرجعية للقارئ وما يحمله من مرجعيات ثقافية، وهذا الأمر هو ما يندرج تحت مسمى إجراء "**تغيّر الأفق**". ولقد عملت شخصيتا (عبد القادر) و(رشيد) على تخييب أفقنا ودفعنا إلى بناء معنى جديد للرواية، بغية تخطي المخفي ومجاراة الأسئلة التي جاءت بها الشخوص في الرواية.

15- استطاعت رواية (القلاع المتآكلة) تقديم صورة مختلفة، من خلال تبادل السرد بين الشخصيتين (رشيد) و(عبد القادر)،حيث أدرجتنا في صياغة مفاهيم جديدة انطلاقا من الفراغات الثقافية والاجتماعية، التي استدعت طرح جملة من الأسئلة المنتهية بدمج ماضيه وحاضره لفهمها والإجابة عنها لتكوين المعنى المقصود. و هذا ما يقوم عليه إجراء "**اندماج الآفاق**"، أي تلاحم الآفاق الماضية والحاضرة للقارئ.

16- لعب إجراء "**المنعطف التاريخي**" دورا بارزا وهاما في الرواية، من خلال تكوين قراءات جديدة، إذ كانت العشرية السوداء (فترة التسعينيات) نقطة تفاعلنا مع الرواية وفقا لتوجهاتنا الفكرية والاجتماعية، والتي أعادت تشكيل وعينا في كل مرة.

17- وجدنا أنفسنا مطالبين بفك الغموض الذي ميّز سرد (عبد القادر)، وذلك من خلال إجراء "**المتعة الجمالية**"، وهذا استدعى تشكيل نص روائي جمالي جديد مختلف عن النص الأول.

بهذه النتائج نكون قد قدّمنا الموضوع من ناحية ما دون ادعاء كمال الدراسة والبحث بالتعمق؛ ونأمل أن يكون بحثنا بداية لبحوث أخرى أكثر عمقا وتأصيلا، قد تصل إلى ما لم نبلغ إليه، والله من وراء القصد وحده نسأل التوفيق.

قائمة
المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

I.المصادر:

- أمين الزاوي:

1-ـــــــــــــ: الملكة، منشورات ضفاف- الاختلاف، بيروت- الجزائر، ط1.

2-ـــــــــــــ: قبل الحب بقليل، منشورات الاختلاف وضفاف، الجزائر- بيروت، ط1، 2015.

3-**سمير قسيمي**: يوم رائع للموت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.

4-**الطاهر وطار**:اللاز، موفم للنشر، الجزائر، 2007.

5-**عز الدين جلاوجي**: حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر، دار الروائع، سطيف- الجزائر، ط1، 2001.

6-**فضيلة الفاروق**: اكتشاف الشهوة، منشورات رياض نجيب الريس، بيروت- لبنان، 2006.

7-**محمد ساري**، القلاع المتآكلة، منشورات البرزخ، الجزائر، ط1، 2013.

II.**المراجع العربية**:

8-**أحمد محمد عطية**: مع نجيب محفوظ، دار الجيل، بيروت، ط2، 1977.

9-**أحمد المديني**: تحولات النوع في الرواية العربية بين مغرب ومشرق، منتدى المعارف، بيروت- لبنان، ط1، 2013.

10-**أحمد منور**: ملامح أدبية -دراسات في الرواية الجزائرية-، دار الساحل، الجزائر، 2008.

11-**آمنة بلعلى**: المتخيل في الرواية الجزائرية من التماثل إلى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2001.

- **بوجمعة بوشوشة**:

12- ـــــــــــــ: التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للنشر، تونس، ط1، 2003.

13- ـــــــــــــ: سردية التجريب وحداثته السردية في الرواية العربية الجزائرية، المغاربية للطباعة والنشر، تونس.

14- **بشرى موسى صالح:**نظرية التلقي...أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، **2001.**

15- **جمعان بن عبد الكريم:** إشكالات النص – دراسة لسانية النص–، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– المغرب، بيروت– لبنان، ط1، **2009.**

16- **جورج طرابيشي،** الرجولة وإيديولوجيا الرجولة في الرواية العربية، دار الطليعة، بيروت، ط1، **1984.**

17- **حامد أبو أحمد،** الخطاب والقارئ، مركز الحضارة العربية، القاهرة، **2003.**

18- **حسن البنا عز الدين،** قراءة الآخر/قراءة الأنا (نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد العربي المعاصر)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، **2008.**

19- **حسين بيزاري،** سؤال التلقي(التلقي الجمالي للمعلقات)، منشورات ضفاف و الاختلاف، دار الأمان، الرباط، ط1، **2014.**

20- **عبد الحميد عقار:** الرواية المغاربية، تحولات اللغة والخطاب، شركة المدارس للنشر والتوزيع، الدار البيضاء– المغرب، ط1، **2000.**

21- **الخامسة علاوي:**العجائبية في الرواية الجزائرية، دار التنوير، الجزائر، **2013.**

22- **عبد الرحمن التمارة:**مرجعيات بناء النص الروائي، دار ورد الأردنية للنشر، الأردن، طَ1، 2013.

23- **سامي إسماعيل:**جماليات التلقي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، **2002.**

24- **سامي عبابنة،** اتجاهات النقاد العرب في قراءة النص الشعري الحديث، عالم الكتب الحديث، **2004.**

25- **سعيد عمري:**الرواية من منظور نظرية التلقي (مع نموذج تحليلي حول رواية أولاد حارتنا لنجيب محفوظ)، منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة، المغرب، الإصدار السادس، ط1، **2009.**

26- **سمير حميد:**تفاعل المتلقي في الخطاب النقدي عند المعري، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، ط1، **2005.**

27- **شرف الدين ماجدولين:**الرواية الجزائرية من عنف الثورة إلى ثورة العنف، الأدب المغاربي اليوم، قراءات مغربية، منشورات اتحاد كتاب المغرب، المغرب، **2006.**

28- **صالح زامل:**مناهج النقد الأدبي دراسة لمكونات الفكر النقدي في العراق من **1980**-**2005**، منشورات ضفاف، الجزائر، ط**1**، **2014**.

29- **صلاح فضل:**منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، **1978**.

30- **عمر بن قينة:**في الأدب الجزائري الحديث، -تاريخا...وأنواعا وقضايا...وأعلام، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر.

31- **عمر عيلان:**الايديولوجيا وبنية الخطاب في روايات عبد الحميد بن هدوقة، دراسة سوسيوبنائية، الفضاء الحر، الجزائر، **2007**.

- **فتحي بوخالفة:**

32- ـــــــــــ: التجربة الروائية المغاربية، دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة، عالم الكتب الحديث، إربد -الأردن، ط**1**، **2010**.

33- ـــــــــــ: شعرية القراءة والتأويل في الرواية الحديثة، علم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط**1**، **2010**.

34- **مجدي وهبة وكامل المهندس**، معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان بيروت، لبنان **1979**.

35- **عبد الملك مرتاض:**القراءة بين القيود النظرية وحريةالتلقي، مجلة تجليات الحداثة، معهد اللغة العربية وآدابها، العدد الرابع، وهران، الجزائر، **1996**.

36- **هناء عبد الفتاح:**أصول التجريب في المسرح المعاصر، منشورات اتحاد الكتاب، دمشق، سوريا.

37- **واسيني الأعرج:**اتجاهات الرواية العربية في الجزائر، بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، **1986**.

38- **علال سنقوقة:**المتخيل والسلطة في علاقة الرواية الجزائرية بالسلطة السياسية، رابطة كتاب الاختلاف، ط**1**، جوان **2000**.

- **علي آيتأوشان:**

39- ـــــــــــ: السياق والنص الشعري من البنية إلى القراءة، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط**1**، **2000**.

40- ــــــــــــــ: قضايا التلقي والتأويل، منشورات كلية الآداب بالرباط، مطبعة النجاح الجديدة، الرباط، ط1، 1994.

41- **عبد الكريم شرفي:**من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

42- **عبدالله الغذامي:**تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، بيروت– الدار البيضاء، ط1، 1999.

43- **عبد الله بن عودة العطوي:**تلقي المعلقات دراسة في الاستقبال التعاقبي، عالم الكتب الحديث، الأردن، 2013.

44- **محمد الأمين سعدي:**شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة، كسر السائد والبحث عن المغايرة، دار فيسيرا، الجزائر، ط1، 2013.

45- **محمد المبارك:**استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان– بيروت، ط1، 1999.

46- **محمود عباس عبد الواحد:**قراءة النص وجماليات التلقي(بين المذاهب الغربية وتراثنا النقدي)، دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1996.

47- **ميجان الرويلي وسعد البازغي:**دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، المغرب –لبنان، ط3، 2002.

48- **ناظم عودة لخضر:**الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1998.

49- **يادكار لطيف الشهرزوري:**جماليات التلقي في السرد القرآني، دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق–سوريا، ط1، 2010.

III.المراجع المترجمة:

50- **أمبرتو إيكو:**القارئ في الحكاية، تر.انطوان أبوزيد، المركز الثقافي العربي، المغرب،ط1، 1996.

51- **تيري إيجلتون:**مقدمة في نظرية الأدب، تر.أحمد حسان، نوارة للترجمة والنشر، القاهرة، ط2، 1997.

52- **رامان سلدن:**النظرية الأدبية المعاصرة، تر. جابر عصفور، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، **1991.**

53- **روبرت هولب:**نظرية الاستقبال، تر.رعد عبد الجليل، دار الحوار، اللاذقية، ط**1**، **1992.**

54- **فرانك شويرويجن وآخرون:**نظريات التلقي، من البنيوية إلى جمالية التلقي، تر. عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار، سوريا، ط**1**، **2000.**

– فولفغانغ آيز:فعل القراءة نظرية في الاستجابة الجمالية:

55- ـــــــــــــ: تر. عبد الوهاب علوب، الصادر عن المجلس الأعلى للثقافة، مصر، **2000.**

56- ـــــــــــــ: تر. حميد لحمداني والجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، مدونة لسان العرب.

57- **مجموعة من المؤلفين:**بحوث في القراءة، تر.محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط**1**، **1988.**

58- **هارالدفانيريش:**من أجل تاريخ أدبي للقارئ، تر.محمد فكري، مجلة علامات، العدد **28**، **2007.**

59- **هانس روبرت ياوس:**جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي. تر.رشيدبنجدو، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط**1**، **2004.**

IV.الدراسات في المجلات والدوريات:

60- **حامد أبو أحمد:**الخطاب والقراءة، نظريات التلقي وتحليل الخطاب وما بعد الحداثة، **سلسلة كتّاب الرياض**، العدد **30**، **مارس1996.**

61- **حسين الواد:**من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل، **مجلة فصول**، المجلد الخامس، العدد الأول، **أكتوبر1984**

62- **حسين خمري:**متخيل النص وعنف القراءة، **مجلة علامات في النقد**، الفلاح للنشر والتوزيع، جدة، مج **11**، ج**41**، **2001.**

63- **صالح مفقودة:**القارئ والنص، النقد العربي المعاصر–المرجع والتلقي، **كتاب ملتقى الخطاب النقدي العربي المعاصر قضاياه واتجاهاته** يومي**22–23** مارس، المركز الجامعي خنشلة، **2004.**

64- **خالد عيقون:**تمثلات الأشكال والمفاهيم في الأدب الجزائري، ضمن كتاب أعمال الملتقى الوطني: مظاهر وحدة المجتمع الجزائري من خلال فنون القول الشعبي.

65- **رضا زواوي:** تحول الخطاب الروائي الجزائري، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، مركز جيل البحث العلمي، **ع02**، مارس **2014.**

66- **عبد القادر بوزيدة:** الحوات والقصر: رحلة علي الحوّات أم رحلة الوعي، مجلة اللغة والأدب، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر، ع **16**، ديسمبر **2003.**

67- **فولفانغآيزر:** آفاق نقد استجابة القارئ، تر: أحمد بوحسن، من قضايا التلقي والتأويل، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، عدد **36**، الرباط، المغرب، **1995.**

68- **مبارك ربيع:** في الأدب السردي الجزائري، أسئلة التحول والقيم في المجتمع الروائي، الملتقى الدولي الحادي عشر للرواية، عبد الحميد بن هدوقة، أعمال الملتقى العاشر، مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج، الجزائر، **2009.**

69- **محمد الدغمومي:** تأويل النص الروائي، من قضايا التلقي والتأويل، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، سلسلة ندوات ومناظرات، **36**، الدار البيضاء، **1995.**

70- **محمد الصالح خرفي:** الديني والإيديولوجي في الرواية الجزائرية المعاصرة، روايات الطاهر وطار أنموذجا، مجلة قراءات وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، بسكرة، **ح5**، **2013.**

71- **علي بخوش**، تأثير جمالية التلقي الألمانية في النقد العربي، **مجلة قراءات**، ع**1**، **2009**، مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها، جامعة بسكرة.

72- **عمر بوسماحة:**جمالية التلقي ومشكلة إنتاج المعنى، **مجلة التدوين**، المدرسة الدكتورالية للعلوم الاجتماعية والإنسانية– جامعة وهران، العدد**3**، وهران **2011.**

73- **فانسون جون:**القراءة، تر. بديار البشير، مجلة الآداب واللغات، مجلة محكمة دولية تصدر عن كلية الآداب واللغات، الأغواط – الجزائر، العدد**15**، **2015.**

74- **عبد الله أبو هيف:**نظرية التلقي في النقد الأدبي العربي الحديث، **مجلة ملتقى الخطاب النقدي العربي المعاصر**-الرجع والتلقي-.

75- **نبيلة إبراهيم:**القارئ في النص، نظرية التأثير والاتصال، **مجلة فصول**، المجلد الخامس، العدد الأول (أكتوبر- نوفمبر- ديسمبر)، **1984**.

V.الرسائل والأطروحات:

76- **أحلام العلمي:**تجربة (عمارة لخوص) الروائية من منظور جماليات القراءة والتلقي، أطروحة دكتوراه، جامعة قسنطينة، الجزائر، **2016**.

77- **كلارا سروجي- شجراوي:**نظرية الاستقبال في الرواية العربية الحديثة -دراسة تطبيقية في ثلاثية نجيب محفوظ وأحلام مستغانمي-، مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها، باقة الغربية، فلسطين، ط**1**، **2011**.

VI.المواقع الالكترونية:

78- **حياة أم السعد:** التعدد الصوتي في رواية القلاع المتآكلة، للتوسع أكثر:
/https://oumssadhayet.wordpress.com

79- **فتيحة شفيري:** أزمة الهوية في الرواية الجزائرية وجماليتها الفنية، للتوسع أكثر:
http://www.benhedouga.com

VII.المراجع الأجنبية:

80- *Wolfgang Iser, l'acte de lecture, théorie de l'effet esthétique, traduit de l'allemand par evelynesenycer, pierre mardagabruxelles, 1985.*

فهرس الموضوعات:

الفهرس	الصفحة
مقدمة	8-1
مدخل حول الرواية الجزائرية المعاصرة	
أولا: مسار تطور الرواية الجزائرية المعاصرة	13
1-مرحلة السبعينيات	13
2-رواية الثمانينيات	18
3-مرحلة التسعينيات	19
4- رواية الألفية الثالثة (رواية يوم رائع للموت لسمير قسيمي) أنموذجا	25
ثانيا: مظاهر التجريب في الرواية الجزائرية ومرجعياته (نماذج منتخبة)	29
1-المرجعية الثقافية وتجسيد الصراع بين الأنا والآخر في رواية الملكة لأمين الزاوي	29
2-المرجعيةالإيديولوجية وكسر الطابوهات في رواية اكتشاف الشهوة لفضيلة الفاروق	31
3-المرجعية التاريخية والتراثية(التاريخ في رواية الأمير لواسيني الأعرج) و(التراث في رواية حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر لعز الدين جلاوجي) أنموذجا	33
الفصل الأول نظرية التلقي"مفاهيم نظرية وإجرائية"	
أولا- نظرية التلقي في النقد	40
- الفينومينولولجيا عند آيزر	45
- الهيرمونيطيقا عند ياوس	51
- الشكلانية الروسية	55
- بنيوية براغ	56
- علم النفس الاجتماعي	57
- أثر مدرسة كونستانس في النقد العربي	57

ثانيا: منهج التلقي عند آيزر	**63**
1- السجل النصي Le répertoire du texte	**66**
أ. الانتقاء.	**67**
ب. التشويه	**67**
2- الاستراتيجيات النصية Les stratégies Textuelle	**68**
أ. العلاقة بين القاعدة الخلفية والقاعدةالأمامية Le rapport entre le premier plan et l'arrière plan.	**69**
ب. بنية الموضوع والأفق La structure du thème de l'horizon	**70**
- أفق السارد la perspective du narrateur	**71**
- أفق الشخصيات la perspective des personnages	**71**
- أفق الحدث أو الحبكة la perspective de l'action ou del'intrigue	**71**
- أفق القارئ la perspective du lecteur	**71**
3- مواضعاللاتحديد lieux d'indéterminations	**73**
أ. البياض Le blanc.	**74**
ب. الطرائق الغيبية .Procédés-moins	**75**
ج. السلبية La négativité	**75**
ثالثا: منهج التلقي عند ياوس	**77**
1- أفق الانتظار	**77**
2- المسافة الجمالية	**84**
3- تغيير الأفق	**85**
4- اندماج الآفاق	**87**
5- المنعطف التاريخي	**89**
6- المتعة الجمالية	**90**

الفصل الثاني **قراءة في رواية قبل الحب بقليل لأمين الزاوي اعتمادا على إجراءات التلقي عند آيزر**	
أولا- السجل النصي بين الانتقاء والتشويه	**97**
1.سجل الأم	**98**
2.سجل العاشقة (الحبيبة)	**102**
3.سجل الزوجة	**105**
4.سجل الابنة	**108**
ثانيا:الاستراتيجيات النصية في الرواية.	**110**
• العلاقة بين القاعدة الخلفية والقاعدة الأمامية:	**110**
1.صورة المرأة المثقفة	**111**
2.صورة المرأة الرمز(المرأة الخاضعة للمجتمع)	**116**
3.صورة المرأة العاملة	**120**
4.المرأة والسياسة.	**123**
• بنية الموضوع والأفق	**126**
أ. منظور السارد.	**126**
ب. منظور الشخصيات	**128**
ت. منظور الحدث أو الحبكة.	**130**
ث. منظور القارئ	**131**
ثالثا- البياض في الرواية.	**134**
الفصل الثالث **قراءة في رواية القلاع المتآكلة لمحمد ساري من منظور التلقي عند ياوس**	
تمهيد: رواية القلاع المتآكلة في النقد الجزائري المعاصر	**135**
أولا- أفق الانتظاربين الاستجابة والتخييب	**139**

1-شخصية "عبد القادر بن صدوق" بين الاستجابة والتخييب	**141**
2-شخصية رشيد بن غوسة بين الاستجابة والتخييب	**153**
ثانيا- المسافة الجمالية	**158**
ثالثا- دور عبد القادر في تغيير الآفاق	**164**
رابعا- اندماج الآفاق لدى القارئ في الرواية	**173**
خامسا- المنعطف التاريخي	**180**
سادسا- المتعة الجمالية	**182**
الخاتمة.	**188**
قائمة المصادر والمراجع.	**193**
فهرس الموضوعات	
الملخص باللغة الفرنسية.	

Résumé

La présente étude intitulée « Lecture dans le roman - Les Châteaux érodés - de Mohammed Sari et - Peu Avant l'Amour- de Amine Zaoui » trouve son origine dans la problématique fondamentale suivante: comment lire un texte narratif à travers la procédure de réception. Pour se faire, deux axes principaux en ressortaient : l'un est consacrée au volet théorique, et ayant inclue les concepts et la terminologie relatifs à la lecture et la réception. Le second étant une lecture critique dans le roman « Les Châteaux érodés » à travers l'approche de réception chez Jaus, ainsi qu'une lecture critique à partir de l'approche de réception chez Iser dans le roman « Peu Avant l'Amour » de Amine Zaoui.

Cette étude cherche à mettre l'accent sur l'interaction du lecteur critique avec le texte narratif, et par la suite faire usage des procédures de Jaus et d'Iser. Pour se faire, il a fallu diviser l'étude en une introduction, un préambule, trois chapitres et une conclusion.
L'introduction de l'étude a comporté une esquisse du cours du développement du roman algérien contemporain, et ses principales références. Le premier chapitre a été consacré à la théorie de la réception allemande et aux procédures de réception d'Iser et de Jaus. Alors que le deuxième chapitre est dévoué à la lecture critique du roman « Peu Avant l'Amour », qui s'appuie sur les procédures de réception chez Iser. Le troisième chapitre est dévoué encore à la lecture critique du roman « Les Châteaux érodés », qui s'appuie sur les procédures de réception chez Jaus.

En conclusion, l'étude a abouti à un certain nombre de résultats, dont le principal est que les deux œuvres originales ont incité la participation et l'interaction des lecteurs à travers la multiplicité des lectures et des interprétations du texte