مفهوم التلقي ومستويات القراءة
في الرواية الجديدة

الطالب الباحث: جيلالـي نورالدين

جامعة تيارت ـ الجزائر

يعتبر النقد الممحص الفعلي للإبداع المعبر عنه ليضع له أبهته، والتاج الذي يستحقه، أو يسلبه منه؛ فإن هذا الأخير سار مع الإبداع، مسيرة تنوعت وتعددت أساليبها وآلياتها، وتموضعت في ثلاثة أزمنة نقدية للإبداع الأدبي بخاصة، لتسفر عما يعرف اليوم بالنظرية النقدية بشتى المسميات التي عرفتها، نحو الرهان المنهجي الذي راهنت حركة العصر المعرفية عليه، فهي مجلى الأبعاد الثلاثة: (المؤلف، النص، والقارئ) تنصهر جميعها في آلية القراءة الحديثة، مشكلة ثلاث لحظات: لحظة المؤلف، وتمثلت في نقد القرن التاسع عشر وما سبق هذا العصر من بدايات، وصولا إلى النقد التاريخي، والنفسي، والاجتماعي، ثم لحظة النص التي جسدها النقد البنائي في الستينات من هذا القرن، وأخيرا لحظة القارئ أو المتلقي في اتجاهات البنيوية وما بعدها ولاسيما نظرية التلقي في السبعينات منه. وقد أنجر عن هذه الاتجاهات مجموعة من النظريات النقدية "لمرحلة ما بعد البنيوية، هي القراءة والتلقي والتفكيك والتأويل والسيميولوجيا... مشكلة فضاء جديدا للمقاربة النقدية المعاصرة... فكان الاهتمام بالقراءة والقارئ شاغلا للكثير من الدراسات والنظريات، كالدراسات المبكرة (لفرجينيا وولف) عن القارئ العادي، ودراسات الاتجاه المعروف بنقد استجابة القارئ، ودراسات الاتجاه البنيوي الذي اهتم بعملية القراءة، ولاسيما (تودوروف، ورولان بارت) ودراسات السميولوجيين، وبخاصة (امبرتو ايكو)".

الكلمات المفتاحية: التلقي – القراءة – النظرية النقدية – القارئ – البنيوية - السيميولوجية

Receptivity Concept and Reading Levels in Modern Novel

Abstract

The criticism is the actual quantifier of creativity expressed to put his father, and the crown that he deserves, or take away from him; the latter walked with creativity, the march varied and varied methods and mechanisms, and placed in three critical times of literary creativity in particular, to produce what is known today critic theory of various names (The author, the text, and the reader) all fused into the mechanism of modern reading, the problem of three moments: the moment of the author, and represent the criticism of the nineteenth century and the past of this era from the beginning, Up to historical criticism, and nose And then the moment of text embodied in structural criticism in the sixties of this century, and finally the moment of the reader or the recipient in the structural trends and beyond, especially the theory of receive in the seventies. It was derived from these trends a set of critical theories "post-structural, Reading, receiving, disassembling, interpreting, and

semimology ... a new space problem for the modern critic approach ... The interest in reading and the reader has been the subject of many studies and theories, such as Virginia Woolf's early studies on the ordinary reader, trend studies known as critique of reader response, structural trend studies interested in a reading process, especially (Todorov, Roland Bart) and studies semiologians, in particular (Ambertoaako).

Keywords: creativity, mechanisms, structural criticism, semiology, receptivity

1. نظرية التلقي في النقد الأدبي:

فنظرية التلقي فسحت المجال للذات المتلقية معتبرة إياها محورا، لجل مفاهيمها النظرية والإجرائية في عملية التحليل، وأن القارئ هو أهم عناصر الخطاب الأدبي في تواصله مع النص ولعل هذه المناهج والنظريات، لم تأت من فراغ بل لها جذورها الفكرية والفلسفية التي منحتها القدرة على أن تتكون وتتشكل وفق تصورات تنضج وتتطور لحظةً بعد لحظة إلى أن تكتمل في شكل نظري وإجرائي، يملك القدرة على التحليل والتفسير لما يسند إليه من إبداع ونتاجات أدبية، كما أن النقد بدوره يمنح هذا الأخير التطور والتلون والتنوع، محققا متعته وجماليته ولذته التي تحقق له الاستمرارية في توهجه وطول شعاع بريقه، ومن ثم فإذا كانت المناهج السياقية من (نفسية واجتماعية وتاريخية...) قد أولت اهتمامها بالمؤلف، ورفعت من شأنه وأعلت مكانته، وأسهبت في تفسير مستفيض عن خارجية النص وما يلتف حوله؛ فإن المناهج النسقية بنظرياتها ذات الامتداداتالفلسفية والفكرية، أولت عنايتها وصوبت مجال اشتغالها إلى داخل النص وتلافيفه إلى لفيف علائقه الكامنة فيه المضمنة في بنى أنسجته الدلالية، والتدقيق في وحداته المشكلة لوحدته، بحثا عن طاقته؛ إذ هي أساس كل نواة لأنوية هذه الأنسجة، ومدرات ملفوظه إلى بؤر الصمت فيه، وبقع البياض التي سكت عنها النص، قد احتوت دلالات لا تنفك منه، وأسئلة تُستنطق ضمنه ولم تظهر جلية معه.

أ. الأصول المعرفية لنظرية التلقي:

يرتبط التلقي بالقارئ أساسا في محاولته فهم العمل الأدبي وإقامة وشائج، بينما يستلهمه في تصور ما يقصده المبدع وما ينتجه القارئ، حين يستكشف ما يخفيه النص، مما يتيح لدينا الموازنة الزمانية بين آنية الإبداع ولحظة الكتابة التي تجسد قصدية الكاتب الفعلية ضمن النص، وما ينجزه القارئ في زمن لاحق قد يطول في تقصيه لتجليات المعاني المدركة، واستخلاص المشاعر المبثوثة في النص، واتضاح الروابط الموجودة التي لم تكن متاحة. لذا فقد اعتدنا سماع العبارة التي يصرح بها المبدع حين يواجه أسئلة الصحافة عن قصديته، بعد صدور مؤلَفه (ماذا تقصد في هذه الرواية أو الكتاب... ؟)، يجيب: [لا أستطيع أن أقول شيئا أكثر... مما قلته. بين دفتي هذا الكتاب] ومن هنا تبرز أهمية التلقي وتعظم مهمة القراءة في إنجاز المنجز وربط السابق باللاحق، وتشييد مختلف المساحات بين النص والواقع وبين الواقع

الآني والأفق المتوقع، وبين ما هو حقيقي أو تخييلي، مما يبرز بالغ أهمية عملية التلقي، وإيغالها الزمني وعمقها الفكري والفلسفي في المعرفة الإنسانية، ولعل ما يؤكد الجذور الفلسفية وأولى إرهاصات نظرية التلقي، ما يجسده كتاب "فن الشعر" لأرسطو، "باشتماله على فكرة التطهير بوصفها مقولة أساسية من مقولات التجربة الجمالية، يمكن أن يعد أقدم تصوير لنظرية تقوم فيها استجابة الجمهور **المتلقي** بدور أساسي"[1]، كما لا يخفى أن الأبحاث الشكلانية الروسية قد أسهمت في التأسيس لنظرية التلقي، في بحث العلاقة بين النص والقارئ، وفي هذا المجال يستكشف شكلوفسكي المبادئ التي تقود خطاه في تحليل الأعمال الفنية وتقويمها، "فالإدراك الذي يرتبط باللغة اليومية يتجه إلى أن يصبح مألوفا وآليا مما يؤدي إلى الإخفاق في رؤية الأشياء، بينما مهمة متلقي الفن أن يجرد إدراكه من عاديته، وأن يعيد الشيء إلى الحياة مرة أخرى ومن هنا يصبح دور المتلقي بالغ الأهمية، فيكون الشخص المدرِك هو من يقرر الخاصية الفنية للعمل فمن الممكن أن يكون الإبداع نثريا أما إدراكه فيكون شعريا"[2]. كما أولو العناية بالأداة الإدراكية التي هي من إنشاء المتلقي. "فالأداة تؤدي وظيفتها الممثلة في لغة المتلقي الذي يملأ الفجوة بين النص والقارئ، جاعلا من العمل نفسه شيئا ذا قيمة وموضوعا جماليا أصيلا"[3]، كما وظف"شكلوفسكي مفهوم التغريب: »défamiliarisation «في وصفه لخاصية صعوبة الإدراك بين القارئ والنص؛ لأن عملية الإدراك في الفن هي غاية في ذاتها ولابد من إطالتها"[4]، فالأداة هي ما يستحوذ على القارئ من نزعة تغريبية تجعله يواجه ما لم يألف، مما يدفع قوى الإدراك لديه بتقريب فهم النص وليتمكن من بلوغ مراميه.

. **الفلسفة الفينومينولوجية** phénoménologie: وتدعى بالفلسفة الظواهرية أو الظاهرتية التي ترتبط بجمالية التلقي« réception esthétique »ارتباطا قويا وضروريا في الوقت نفسه، فالأفكار المجردة التي صاغها "هو سرل" كانت تتحول شيئا فشيئا إلى حقائق ملموسة، تحاول أن تستند إلى المكونات الأساسية للشيء"[5]، لتتخلص هذه الأفكار في مفاهيم الفلسفة الذاتية لتشكل الأسس النظرية والمحاور الإجرائية، وبذلك أصبح المنظور الذاتي هو المنطلق في التحديد الموضوعي، ولا سبيل إلى الإدراك والتصور الموضوعي خارج نطاق الذات المدركة.

ومن أبرز المفاهيم الظاهرية المؤثرة في جمالية التلقي، "مفهوم التعالي: « transcendantal » وقصد به "هوسرل" أن المعنى الموضوع بعد أن تُكون الظاهرة معنى محضا في الشعور؛ أي بعد الارتداد من عالم المحسوسات الخارجية إلى عالم الشعور الداخلي الخاص؛ أي طاقة القارئ الذاتية في فهمه الخالص، وقد عدل "انغاردن" تلميذ "هوسرل" من دلالة **التعالي** ليمنحه بعدا إجرائيا، وهو يطبق ذلك على المعنى الأدبي، في جعلها بنيتين: **نمطية** وهي

أساس الفهم و**مادية متغيرة** تشكل الأساس الأسلوبي للعمل الأدبي، والمعنى هو حاصل التفاعل بين بنية العمل الأدبي وفعل الفهم. "[6]

وقد كان هذا التعديل، "مناخا صالحا لعدد من الاتجاهات النقدية وبخاصة جمالية التلقي". [7]وثاني المفاهيم: "**القصدية** أو الشعور القصدي، الذي يمثل الآنية المرتبطة بلحظة وجودية محضة، لذا فالمعنى يتكون من خلال الفهم الذاتي والشعور القصدي الآني بإزائه نحو بناء نظام معرفي لإدراك الظواهر قوامه (الذات) وقد حصر "هوسرل" مهمة الفينومينولوجيا بدراسة الشعور الخالص وأفكاره القصدية باعتباره مبدأ كل معرفة"[8].

وقد صار مفهوم القصدية فيما بعد المفهوم المركزي لما يعرف بمقاربة (التفاعل الأدبي) في اتجاه جمالية التلقي، ليطرح "انغاردن" تعديله لمفهوم القصدية من طابعه المثالي المجرد إلى حقيقة مادية يمكن تحديدها إجرائيا، من خلال تأمل الطبقات التي تتشكل منها بنية العمل الأدبي، وضمنه طاقة الفهم؛ مشكلا "إستراتيجية جديدة للفهم، تحمل طابع الظاهرتية للجمالية، بقصدية قائمة على عامل يوجد في ذاتها وآخر خارج ذاتها (المتلقي) وليجد أن هناك أربع طبقات تتكون منها البنية الأساسية لأي عمل أدبي هي: 1 . طبقة صوتيات الكلمة. 2 . طبقة وحدات المعنى.

3 . طبقة الموضوعات المتمثلة4 طبقة المظاهر التخطيطية"[9].

فيما تنطوي طبقة المظاهر التخطيطية التي أشار إليها "انغاردن" على خصوصية مهمة؛ حيث تطورت إلى "مفهوم الفجوات والثغرات عند "آيزر"، ومن ثم فإن العمل الأدبي لا يعنى بالتحديدات بل يلجأ باستمرار إلى أسلوب التعويض فيعوض التفاصيل بإشارات دالة في صياغاته اللغوية، ليأتي دور المتلقي بوساطة فعل الإدراك وآلية الفهم، ليقوم بعمليات الرد والتعليق وملء الفجوات"[10].

. **فلسفة هانز جورج غادمير:** أحد المنابع التي استقى منها أصحاب نظرية التلقي، التي ترتكز على التأويل والفهم، وملابسات التاريخ في إعادة إنتاج المعنى وتحصيله من خلال طرحه الإجرائي، وبه يتم، "تأويل وتفسير التاريخ، وهو مفهوم **الأفق التاريخي**، وقد كان الفيلسوف "دلتاي" أحد مصادر فلسفة "غادمير" يهتم بدراسة الفهم، دراسة عملية، ويعني الفهم لديه، النظر في عمل العقل البشري في إعادة اكتشاف (الأنا) في (الأنت) "[11].

فهي محاولة إشراك الذات في تلقي العمل الأدبي من خلال تشخيص النص بجعله انعكاسا لتجربتنا، مما ينتج لدينا فهم إشارة وصوت وفعل المؤلف، لنهتدي إلى تفسيره وإتمام نقصه، أو ما سكت عنه النص في شرح كناياته، فقد خصص "غادير" معيار الفهم لمعرفة الماضي وتأثيرات التاريخ من خلال الذات، "فتجربة التاريخ تنطوي دائما على تجربة أن المرء لا

يستطيع أن ينتزع نفسه لأنه تاريخه الخاص ولأن وجوده قد وسم فعلا بما سبق"[12]، محققا بذلك تطابقا وانزياحا، وفلسفة "دلتاي" في إدراكه للتاريخ القائم على إسقاط حياتنا الباطنية على ما يحدق بنا من موضوعات، واستشعارا لتوصيفات قد تطرأ فيَخبرها المبدع بما يخبئه من شعور مخبوء، قد يتفاجأ لها هو نفسه. لما كتبه وألفه من إنصاته لوعيه وما اختبأته دلالات أدبيته وما جادت به قريحته. فهذا محض ما تخمنه رواية "ضمير الغائب" من ملابسات، تستشرف ما ينبثق عن مادتها، مشكلة من التاريخ عتبة لها وبوتقة وثائقية للماضي، ومن حاضرها بساطا رثًا عن إرثٍ يتقدُ من أمسه ويهدئ في سكونيته لحاله، وطُعما صائغا لشرره كأنه فوق رمال متحركة اختلطت برماد فيه جذوات نار؛ وإلى حين أوان بسط اللحظات المشكلة للرواية في فقرات هذا البحث اللاحقة.

فالمفهوم الإجرائي الذي طرحه "غادمير" لتفسير التاريخ هو " الأفق التاريخي"؛ إذ لا يكون "ثمة تحقق خارج زمانية الكائن التي يتجاوز المباشرة الإدراكية ويصلها بالماضي وتمنح الماضي قيمة حضورية راهنة تجعلها قابلة للفهم"[13]، لذا فلا يمتلك الفهم إمكاناته الحقيقية الشاملة في نظر "غادمير" إذا ما امتنعنا عن توظيف مدونة التاريخ التي تضم الإدراكات السابقة والخبرات التي هي أساس التلقي.

. **فلسفة ياوس**: نواصل الاستدلال على أهم ما يتغياه التلقي الممثلة في الأفق من منظور فلسفيف "قد تطور هذا الأفق عند "ياوس" الذي ضاهى هذا المفهوم بما أطلق عليه **بأفق التوقع** أو **الانتظار**« l'oraison d'attendre»، وهو لديه مدونة تضم معايير تذوق العمل الأدبي عبر التاريخ، هذه المعايير التي تمتلك قيمة متغيرة في كل عملية فهم، فالعمل الأدبي يسعى باستمرار إلى مخالفة المعايير التي نحملها عن موضوعه"[14].

. **فلسفة جان موكاروفسكي**: أحرزت أعماله إشارات مهدت لنظرية التلقي في ربطه للعمل الأدبي **بالنسق التاريخي**، واعتبار هذا الأخير أحد مرجعيات الأدب، فالمتلقي في نظره هو نتاج للعلاقات الاجتماعية المتغيرة، ولابد من فهم الأدب بوصفه رسالة وموضوعا جماليا في توجيه اهتمامه، بمتلق الإبداع وليس بمنشئه، ومنح التلقي بعدا سوسيولوجيا، "ذلك بأن تأسيس المعايير الفنية وتقويم الأعمال الفنية ووظيفة الفن ذاتها في مجتمع بعينه لا يمكن فصلها جميعا عن الظروف التي يتم فيها إنتاج الفن وعن إمكانات الانتشار، ومع ذلك فقد قدم: "لفينشكونج".)(Schaking Levin، قدرة الذوق على تلقي الفن وعلاقتهما تعكس الفلسفة الكاملة للحياة لدى الإنسان وتنطوي على الوجود الإنساني نفسه في أعمق أعماقه"[15]. وصولا إلى تأسيس ما يسمى بنظرية التلقي.

ب . مفهوم التلقي:

إن الحديث عن مفهوم التلقي من الصعوبة بمكان، لما له من امتداد فكري وفلسفي ودراسات نقدية، حاولت الالتفاف حول هذا المفهوم ومن ثم صاغت له وضمنته العديد من المفاهيم النظرية والإجرائية، بغية التأسيس لنظرية نقدية تتولى الإبداع الأدبي بالدرس والتحليل وإظهار مواطن المتعة والجمال.

. التلقي عند العرب:

إن ذيوع مصطلح التلقي عند العرب ارتبط بسماع الشعر والخطب البليغة أساسا فكانت تقول العرب: (ألقى فلان قصيدته العصماء، وإنه لشاعر حسن الإلقاء... وذاك خطيب ألقى كلمة فأصغت له القلوب)، وقد ورد تلفظة التلقي في القرآن الكريم فتنوعت دلالاتها بحسب منزلة المخاطب، في عدد من السور، نذكر منها ما جاء في الآية 37 من سورة البقرة، قال الله تعالى: «**فَتَلَقَّىَ آدَمُ مِن رَّبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ إِنَّهُ هُوَ التَّوَّابُ الرَّحِيمِ** » "[16]، **وقوله تعالى:** «**إِذْ تَلَقَّوْنَهُ بِأَلْسِنَتِكُمْ وَتَقُولُونَ بِأَفْوَاهِكُمْ مَا لَيْسَ لَكُمْ بِهِ عِلْمٌ وَتَحْسَبُونَهُ هَيِّنًا وَهُوَ عِنْدَ اللَّهِ عَظِيم**»[17]؛ إذ نجد التلقي مدلوله يتجلى في الكلام الواضح البين الذي لا التباس فيه يحمل صفة المسموع، كما يحمل صفة المخاطبة بما يوعى ويفهم، أي وجود قائل ومستمع.

لذا فكلمة (تلقي)عند العرب القدامى، تمثلت هذه الصفات المذكورة آنفا، ويقول تعالى: «**وَإِنَّكَ لَتُلَقَّى الْقُرْآنَ مِنْ لَدُنْحَكِيمٍ عَلِيمٍ** »[18]، "فالتلقي فهمه أسلافنا من العرب أنه التفاعل مع النص، فلا يتم من جانب واحد، بل يتم في إطار تتواصل فيه اهتمامات المتلقي بمشاعر الملقي ولهذا العرب يعبرون عن فقدان التفاعل مع النص في عملية التلقي والانتباه (بقولهم: فلان لا يلقى بالا لما يقال) فكأن الإلقاء مرتبط بإحضار القلب لما تقول"[19]، لذا فنلمس التطور الظاهر في مدلول التلقي إذ كان يعنى به الكلام المسموع الملقى مثلما نلمس هذا في لفظة خطاب أي الكلام المخاطَب به وفق الخطاطة:

أي أن دور الشاعر هنا تأثري، فهو المبدع والباث، وقد يحسنهما معا فتحصل المتعة الجمالية لدى المتلقي، فيحدث التجاوب التأثير والتأثر، وفي غياب الشاعر المنشد لقصيدته ووجود النص عني قارئ القصيدة بمتلقي النص، حتى قيل: (وكم عيبت قافية من غير ما بأس بها إلا بأس المتلكئ بها).

ومن ثم تحول الاهتمام من دائرة الاهتمام بالنص المتلقى المسموع، إلى النص المتلقى المكتوب، ولابد أن يتحقق التوازي بين المبدع والمتلقي لحصول اللذة الذوقية المؤدية إلى متعة الفهم، وبالتالي التأويل وإنتاج دلالات لتشييد معاني النص المتخفية، واكتمال بنائه الدلالي وتحديد زخارفه، فكما كان المؤلف مبدعا في النظم تكون قراءة المتلقي إسهاما إبداعيا، "فإنك تعلم على كل حال أن هذا الضرب من المعاني كالجوهر في الصدف لا يبرز لك إلا أن تشقه عنه، وكالعزيز المحتجب لا يريك وجهه حتى تستأذن عليه، ثم ما كل فكر يهتدي إلى وجه الكشف عما اشتمل عليه، ولا كل خاطر يؤذن له في الوصول إليه، وما كل أحد يفلح في شق الصدفة ويكون في ذلك من أهل المعرفة"[20]، إشارة إلى صعوبة مهمة المتلقي في الاستحواذ على فهم وإدراك معاني النص والإحاطة بجماليته كصعوبة الحصول على اللؤلؤ في جوف الصدف.

. التلقي عندالغرب:

لقد كان لفلسفة أرسطو الأثر الأعمق في بناء مفاهيم نظرية حول التلقي والمتلقي، فكما أسهم في الفكر اليوناني في اهتمامه بفلسفة التلقي والجمال، وفي علاقة النص بالجمهور ونتيجة التفاعل بينهما، ومقدرة الكاتب الفنية في إيصال الرسالة، مثلما يؤكد هذه المفاهيم في تحديد طبيعة المحاكاة، "جعل للشعر رسالة اجتماعية هامة، فالشاعر عنده مرتبط بالحقيقة والواقع من ناحية وبالجمهور المتلقي من ناحية أخرى"[21]؛ أي ينطلق من افتراض الإمكان الكائن نحو تصوير الممكن الذي ينبغي أن يكون في رؤيته الإبداعية، والتي قد يعكسها الجمهور المتلقي، في إدراك المتاح القار في ذهنه، المحرك لوعيه، فـ"أرسطو لا يقف في المأساة عند أثرها المباشر في إثارة شعور الخوف والرحمة؛ بل يركز على الأثر الناتج في عملية التلقي لدى الجمهور، وهو ما يسميه بعملية **التطهير*** »catharsis«"[22]. ولقد كانت الأصول المعرفية ذات شأن في تأصيل نظرية تامة حول التلقي، فالنظرة القديمة لم تهتم، وهي تفسر معنى النص، "بخبرة المتلقي فقط تثبت ما تعنيه كلمات وتعابير النص، في حين أن الخبرة ترتبط ببنية النص وأسلوب وجوده كما أشار إليها، "رومان انغاردن"، وأحالت إليه فلسفة "هوسرل" الظاهرتية في محاولته بناء المعرفة من خلال الفهم في الشعور المحض "القصدية"، وإذا كانت "جمالية التلقي" تستند إلى منطق الأشياء في ذاتها فإن ما تنتجه يبرز المعنى في حلته الكاملة"[23].

أما المصطلح المتداول لدى "المعاجم الآنجلو أمريكية، فهو **نقد استجابة القارئ** Reader response criticisme»« ويعود الاهتمام بالقارئ إلى كتابات "فاليري" و"سارتر" في كتابه "ما الأدب"؟، فهي نظرات نقدية مشتتة ونشاط فردي لأعلام أمريكيين في بقاع العالم، أما (نظرية الاستقبال أو التلقي«réception theory »فتعبر عن التماسك ووعي جماعي، ورد فعل للتطورات

الاجتماعية والعقلية والأدبية في (ألمانيا الغربية) خلال الستينات، فرواد هذه النظرية مرتبطون بجامعة كونستانس، إما أساتذة أو خريجين أو من المشاركين في المؤتمرات نصف السنوية"[24].

نستخلص مما سبق أن التلقي هو عملية نقدية يسعى القارئ من خلال إشراك قوى الفهم لديه من إدراك وحدس واستدلال، ومختلف القدرات العقلية الواعية، باستثمار مكتسباته المرجعية والمعرفية في التفاعل مع النص إلى إنتاجه، وكشف معاني مدلولاته **القصدية** « l'intentionnalité »لمبدعه، لنحت أفق النص وسبر غوره وإيجاد دلالات لملء فجواته ورسم أبعاد إيحائه « connotation »وألوان التصريح »« dénotation المبثوثة فيه داخل أنساق أنسجته، لإنجاز مدن غائيته (فإن لكل نص إبداعي غاية) وارتشاف لذّات غِواياته، وسلوك انحدارات متعه وتذوق عذوبة لغته، نحو إمكان منح النص حياة بالبث في ماضيه الحاضر، وبعث استمراريته وترميم علامات الاستفهام فيه، بإجابات أبعاده المعرفية، وتخم المعاني الشعرية الممكنة وتشكيل ما أمكن من معان بانية لمعماريته داخل مساحات البياض فيه، وترصيع مناصاته بلآلئ كانت كامنة فيه.

فالتلقي كفيل بالإبانة وكشف المشي على الحبل المشدود، وقوة الفتل بمواهب المبدع إلى نكث مسافات التوتر فيه، وتتبع درجات وحدات إيقاع الأصوات المتناغمة لِتداخل أوتار توتراته بين الهدوء والقلق، وجماليات الصمت فيه، الناتجة عن مقاطع القطع والتوقف عن التدفق والانسكاب قبل اكتمال المتعة، فينتج لها المتلقي من شعريته ملذات قد نمت في وجدانه، ونتجت نتيجة التقاء الصوت الأول مع الصمت الثاني، فينساح لهما العبير والتأويل من زخات حبر محبرة المتلقي في تشييده لدلالات ملفوظات النص ومعانيه.

ج. علاقة الجمالية بالتلقي:

إن الباحث عن اللذة le »« plaisirفي قراءة الإبداع الأدبي يرنو إلى متعةla »« jouissanceالذوق وبلوغها في النص الإبداعي، تستدعي منه ملامسة معاني النص وتخومه، والعواطف المحملة ضمن نسيجه الدلالي. فإذا كان التلقي حسب منظريه يتجلى في القراءة المتاحة بالفهم والإدراك، فإن ما يبرر العلاقة الناشئة بين هذين المفهومين "هي أن الأدب يحمل وظيفة في تصوير المحيط الذي ينتمي إليه القارئ وتصوير صراعاته الداخلية، ومن هنا تنشأ الصلة بين القارئ والعمل الأدبي، فالعالم الذي يصنعه المؤلف لابد أن يتضمن كيفية لتفاعل القارئ معه، وتأثره بالمحمول الذي يتضمنه الأدب"[25].

بيد أن التلقي الفعال صانع لهذه الجمالية التي تنشأ حين تتفاعل الذات القارئة مع النص في استكشافه، وإطالة دلالات ألفاظه وإعانته على التمثيلية لمسرحة مشاهد حكيه، وتحويل موجودات الصمت فيه إلى أصوات تحيا من جديد، وتنبعث من مشاعر المتلقي الذي

ينتجها. "ضمن خبرة نقدية جمالية، تستطيع بناء الأجوبة الملائمة والمنبثقة عن أسئلة متشابكة، تشمل مكونات وصيغ التخييل، وتركيبه المفترق بصنع النص ونموه وتنظيم أجزائه وتنسيق معماره، فضلا عن الإدراك الجمالي لحوافز التخييل التي يمكن اعتبارها مصوغات تجعل الدلالة ممكنة ومتعينة"[26].

فالجمالية مسألة غائية بالنظر إلى المتلقي وكفاءته الأدبية فقد يدركها، وقد يركن دون بلوغ صهوتها، بالاكتفاء باستهلاك معاني النص ضمن مستوياته الإبلاغية. لأن"جمالية التلقي وقفت بإزاء النص الأدبي، بين فعل الإدراك والمعنى المدرك المؤدي إلى بناء العمل الأدبي" [27]، إذن ففعل الإدراك يصحب التلقي ويتمثله إلى أن يصير منتجا لمعاني مدركة تتسم بالجمالية « l'esthétique»مشكلةعلاقة تلازمية قيمية، تتجه نحو تشييد عذوبة اللذة وغاية المتعةفي تشكيل من الجرة la»« cruche النصية، الأزهار العبقية وألوانها الطيفية.

إلا أن هذه الجمالية غير متاحة إلا إذا توافقت قصدية المبدع والقصدية المدركة المستمدة من طرف المتلقي، لذا يميز "انغاردن" بين نوعين من وحدات المعنى: "الموضوعات القصدية الخالصة بالأصالة، والموضوعات القصدية الخالصة المستمدة، وتتعلق الأولى بالقصد الأصلي للمؤلف تستمد وجودها بشكل مباشر من خلال أفعاله الواعية، أما الثانية فتتعلق بالمتلقي إذ لا تكون محددة وممتلئة بشكل تام في الصياغة اللغوية للنص الأدبي، ضمن صياغة تخطيطية للموضوعات القصدية، تتحدد وتمتلئ من خلال قصدية القارئ الذي يوهب المعنى والدلالة في بنية العمل الأدبي، الذي يتطلب نوعا من الفهم المتوقف بالتحديد على فهم وحدات المعنى فيه ذات الطابع العقلاني، الذي يشترك فيه الفهم والتواصل، ليتم الانتقال إلى إدراك المعنى المرتبط بخبرة المتلقي وطريقته في فهم وتأويل العمل لما يحتويه من مواضع الفجوات واللا اتحاد، التي تنشأ عبر هذه الثنائيات، ولا تملأ إلا بالنشاط الإدراكي للمتلقي، ويعني ذلك أن المعنى العام للعمل الأدبي على صلة ضرورية بالمتلقي، وهذا ما لفت نظر أصحاب جمالية التلقي إلى إسهام "انغاردن" في دراسة أفعال التلقي، الماثلة في بنية العمل الأدبي"[28].

وبهذا الطرح تحاول جماليات انغاردن "أن تفهم العمل الأدبي من خلال بنيتين: بنية العمل، وبنية الإدراك والخبرة الجمالية، وأن الخبرة هي الفعل الذي يحقق العمل ويؤسسه بوصفه موضوعا جماليا"[29]، فهذا غيض من فيض لما أقامته من دراسات نقدية ومحاضرات تنظريه لموضوع القراءة والتلقي، التي لا تخرج عن الجمالية بفضل"مؤسسيها بجامعة "كونستانس" في (ألمانيا الغربية) خلال الستينات، وتسجيل مشاركاتهم في المؤتمرات نصف السنوية، لتتم طباعتها في سلاسل بعنوان (الشعرية والتأويل)"[30]. فالجمالية تمثل الأساس التذوقي لكل إبداع يروق ويرقى ويرتقي في سمو استكشافي متواصل لمخزونه الدلالي ضمن

تواصل ضمني يخمنه المبدع في نصه تجاه قارئ مفترض يغزو النص ليبث ويرسم لنا ألوان الوشاح الذي التثم به النص.

2 . فعالية التلقي في تفصيل تأويل الخطاب الروائي:

إن القراءة تمثل المرآة العاكسة أو تفوقها في تحويل النص إلى صور، تتبلور في مخيلة القارئ وتفكيره، فينجز ما لم ينجز ضمن النص بقصد أو من دون قصد المؤلف، الذي هو في غالب الأحيان يراعي مكانته، ويسعى دوما بنصه إلى الذود عنها، إذا ما أخذ في الحسبان قارئا جادا لنصه، فهو يشبه إلى حد كبير متقن رياضة الجيدو أو ما يشبهها حين يصحح أخطاءه بمعية المرآة في تفعيله لنشاط قدرته على كفاءة الأداء، فما من شك أن المبدع في حقل الأدب، ينتج نصه في الآن الذي يتشكل لديه جدلا تخييليا في وعيه، كما لو يحاور أحدا أو مجتمعا في مواصلة إثارة ما بداخله، معولا في الآن ذاته أن يكون هو من يتكلم النص، إلى أن ينهي الخطاب محققا بذلك التفوق الايجابي في نظره، ونجاح مناظرته التي افترضها داخل نصه، تجاه متلقيه.

لكن في الحقيقة توقعات المبدع للقارئ المفترض ووهميته، قد تسهم بشكل فعال في تضافر الموهبة بالقدرة الإبداعية في اختلاق النصوص «l'invention créative des textes»التي لا تنحتها القراءة الاستهلاكية بمجرد امتلاك النص سر المعنى الخفي، لذا "فعلاقة المتلقي بالأدب تتحدد باكتشاف هذا السر، وإن المعنى هو خلاصة هذا الاكتشاف في تفصيله وتأويله بإظهار ما أخفاه النص، مما قد يشكل خسارة معنوية للكاتب، فالناقد يحس حينما يكتشف المعنى الخفي وكأنه حل لغزا، ولم يبق أمامه ما يفعله*[31]، سوى أن يهئ نفسه على هذا الانجاز، ومن ثمة إذا كانت وظيفة التأويل هي إخراج المعنى الخفي من النص الأدبي؛ فان هذا يتضمن افتراضات مسبقة هي أن الكاتب قد يتستر على المعنى الواضح، ويحتفظ به لنفسه من أجل الاستهلاك في المستقبل"[32]، إلا أن المعنى صوري بطبيعته فهو لا يخضع للمرجعيات النهائية بصورة قطعية. لأن فعالية التلقي تتحدد من خلال العلاقة التي تنشأ بين النص والقارئ، حين يتصور انتشارا ما للفجوات، والحصار الذي تصنعه الكلمات، فتنتج مخيلته تصورات ذهنية وذوقية ناتجة عن إدراك وفهم منتج.

1 . فعالية التلقي (للنص الإبداعي):

إن فرضية النص قائمة بمناط القراءة واستحواذها عليه في شحذ دلالاته النوعية، المستلهمة للقصدية الإبداعية والمرجعية المبثوثة في ملفوظاته، المشكلة لوحدته الكلية الممثلة في البنية النصية في درجتها التماسكية؛ إذ يمنحها تلك القوة التشاكلية بين فقرة وأخرى، والهوة التقابلية بين جملة وجملة، متناغمة دواله بحسب الأوتار المتاحة داخل ألفاظه، وحروفها المتساوقة بين التشابه والتقارب، لذا فالنص الإبداعي تراه ينحى مناحي القوة والوفرة

والفورية، من حيث ترابط جمله وإيحاء سياقه، وتعالي قضايا الأحداث فيه، وبخاصة الرواية الجديدة التي قد تنشطر الدلالة فيها إلى ما لا حصر له، من تجاور وتضمين بخلاف النص في الجرائد، فلا يتجاوز الحيز الذي يشغله الملفوظ، ولا يسمو إلى التأويل على مستوى المدلول لما يعاينه من أحادية وافتقار باعتباره موجه... لذا فاكتناه الخطاب الإبداعي رهن فعالية التلقي في شتى مستوياتها الدلالية والتركيبية والأسلوبية، التي قوامها ركيزتان أساسيتان هما: "الرؤية التي ينطلق منها القارئ أو الناقد. والمنهج الذي يتبعه للوصول إلى ما يهدف إليه.

فالرؤية هي خلاصة الفهم الشامل للفعالية الإبداعية في نواحي النسج والبنية والدلالة والوظيفة، أما المنهج فهو سلسلة العمليات المنظمة التي يهتدي بها القارئ الناقد، مستخلصَة من آفاق تلك الرؤية "[33]. في مقاربتها لما تنطوي عليه الفعالية الإبداعية التي تشترط ضمنيا رؤية متمكنة وفعالية نقدية حاسمة تغزو النص وتضطهد القوى المتشابكة فيه نحو البرهنة والتحليل وإلا فإن ضعف التلقي يَحدُ من إنتاجية النص واعتقاد نأيه عن الإبداعية، لذا ففعالية التلقي وجب لها أن تتصف بالقدرة على إثارة احتمالات التفسير والتأويل، نحو إنتاج ممكنات الخطاب بقدر التأثر والتأثير على مستوى دلالات النص ضمن طرفي الرؤية لرسم وكشف آفاق ما.

إن النص الإبداعي يمثل كيانا وقيمة معرفية منجزة تشغل معماريته الملفوظية المشكلة لماديته وما يرافقها من حواف، إذ النص ذاته يشكل حافة أو مجموعة من الحواف المختزِن لخفائه المعنوي من إيحاء وإيماء مغمور يستدعي قراءة نقدية فعالة، لتحاور مرجعياته المختلفة وصوغ وحدات البنى المكونة له. ففعالية القراءة لا تتغذى بالتذوق، وتكتفي بالمتعة الآنية بل ترقى إلى التأمل الانعكاسي للكشف والتوليد؛ "لحياة خاصة بالنص تتبلور وتشع عبر العلاقة الحوارية والمتبادلة من خلال القراءة، وواضح أن هذه الحياة النصية ذات طابع تخييلي من جهة اشتمالها على ثلاثة أفعال وظيفية"[34]، تدعم فعالية التلقي المنتج للدلالات المختزلة عبر نسقيته، المتبلورة عن جميع عتباته إلى نهاية النص الذي قد لا يعرفها بمجرد إيصاله بالقراءة التي تفضي دائما بجديد أعماقه، ولآلئ غياهب لفظه، الناتجة عن فعاليات التخييل لدى القارئ، ومشاركاته في إنتاج المعنى الإيحائي الخاص produit le sens connotation particulierالمرافق للمعنى التصريحي العامsens»« dénotation généralلتكتمل في مسار **انتقائي** تركيبي ثم كشفي تأويلي.

. **فعالية الانتقاء:** « Efficacité de sélection »

إن النص الإبداعي المرشح لعملية نقدية وقراءة إنتاجية تلج " أنساقه الأدبية والاجتماعية والتاريخية والثقافية، وهو بالتالي تحويل للعناصر المرجعية وتكثيف لها واشتغال

على حدودها وتقاطعاتها وتمفصلاتها، إضافة إلى جلوها قياسا إلى العناصر والعلاقات الملموسة والمسكوت عنها"[35]، ليقيم عند حدود النص الخاصة، مشيرا إلى سياقه « contexte » فـ "السياق بما هو انتقاء مرجعي فهو الذي يضفي النصية أو التخيلية على أحداث الواقع؛ إذ يرتقي بها إلى مستوى التواجد الجوهري والوعي بالذات. فتنشأ عن هذه العملية قصدية النص: «l'intentionnalité du texte» المتموقعة ضمن الفجوة الإشكالية القائمة بين الخارج والداخل"[36].

. **فعالية التركيب:** « Efficacité syntagmatique »

إن القارئ المولع بالاكتشاف والإيغال لغزو متاهات النص وحقوله الدلالية في سعيه "لتحرير المعاني وتوليد الإيحاءات، وتنشيط القوة الاستهامية للكتابة، وتحريك العلاقات بين مختلف الطباقات والمستويات النصية، قصد إبراز بعضها وتظليل أخرى. لحياكة نسيج نصي تتشكل خيوطه وتتعقد تنبني وتنقطع، تتقلص وتتسع، تتوحد وتستحيل وفق إيقاع بياني، يضفي على (الخيالي)شكلا مستقلا يسمح بقابلية التصور"[37]في رسم حدود الإمكان النصي، وإتمام منمنمات إيماءات تركيبه المحايث لاستحقاق نصا ممكنا ندعوه نص الحالة، يدعم النص الموجود في ازدياد جماليته وتداركه بالتأويل و**الكشف**.

. **فعالية الكشف**« Efficacité découverte » :

إن التعالي النصي الذي يسهم في صنع حيرة المتلقي يشكل المثير الانفعالي الذي يدفع المتلقي إلى كشف المحايث "عن المعنى أو أنه يبحث عن شكل المعنى فقط لأن مسألة وجود المعنى في النص الأدبي، مثل مسألة كيفية تبرير وجوده. تفتقد الى مؤول نهائي برهاني وبديهي؛ لأن كل موضوع يفتقد إلى مؤول من ذلك النوع "[38]، لذا ففعالية الكشف تقترب من المعنى الهيرمونوطيقي التأويلي باعتبار أن التلقي لا يكون مجرد استهلاك غير واع للنص؛ وإنما تفاعل قيمي يبني ذاته في عملية القراءة نتيجة الإثارة التي يحدثها النص الذي يؤدي دور المثير لدى المتلقي، فيتعامل بفعالية عالية للكشف المغدق صوب"النص الروائي لامتلاكه شيئا نريد الوصول إليه قد يكون سرا، شيئا خفيا، دافعا أو غاية وقصدا، فبقدر ما يتحدد الشيء "[39]، بقدر ما تتحقق الاستجابة الممكنة المشربة باللذة.

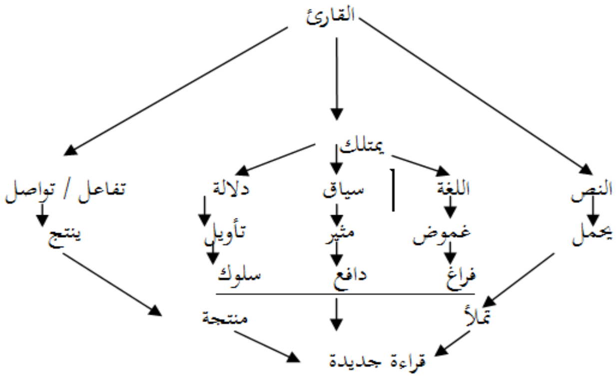
2 . طبيعة تأويل الخطاب الروائي:

إن أولى العقبات التي تنبثق عن ثنائيتي هذا العنوان تتحدد في إمكانية أن تضحى كل ثنائية بحثا مستقلا، لذا نحاول قدر الإمكان التوسط بما هو مشترك بينها، مما يتبادر في أن القراءة تمثل إحدى أساسيات التأويل، كما أنها اكتشاف للخطاب، إذا اعتبرناه نصا يعبر عن أصوات؛ فإن القراءة صدى لهذه الأصوات.

كما لا تزال القراءة هي الوسيلة المثلى لتنشيط ذاكرة الإنسان وتشغيل مخيلته، مهما كانت اللذة الجمالية الناجمة عن المعاينة البصرية للأشكال الفنية المرئية، أو المتابعة السمعية للأصوات؛ إذ أن الصورة الناجزة أمام العين مباشرة، لا تترك مجالا حيويا للإنسان يمارس فيه حريته في التركيب والتكوين، إذا قيست بتلك الصورة الهاربة التي يجتهد في تشكيلها عبر الرموز اللغوية المعقدة. فعندما نرى الأشياء ماثلة أمامنا نسارع للتوّ، بتصنيفها وإضفاء معنى نمطي عليها، دون تساؤل عن إمكاناتها الدلالية الأخرى، وأن قرب المسافة يحرمنا من بعد التأمل والاستغراق؛ أما إذا تناولنا نصا لغويا وقمنا بترجمته طبقا لخبرتنا المتراكمة إلى صور في الذاكرة؛ فإنها تتحول حينئذ إلى جزء حميم من حياتنا مفعم بمذاق الوجود ذاته، ويمثل منذ تلك اللحظة رصيدا تصوريا ومعرفيا للإنسان، يسعفه في استشفاف الدلالات وبناء المنظومات الرمزية لثقافته. من هنا فإن الجهد الذي نبذله في القراءة وتكوين الصور لا يصبح مجرد بيانات بصرية مختزنة ومختزلة، مثل المشاهد التي تقع عليها أنظارنا؛ بل يتحول إلى خبرة معاينة وتمثُّلٍ عميق لنكهة الحياة، وهذا هو "البعد الثقافي للقراءة الذي يجعلها تختلف عن المشاهدة، والذي يجعل الأعمال المتخيلة الكبرى تنكمش إلى جزء يسير من إمكاناتها التأويلية، إذا تجسدت عبر الوسائل البصرية. فألف ليلة وليلة في التلفزيون . على براعة إخراجها وتمثيلها . مجرد شبح مسطّح وتفسير أحادي الدلالة لبنية معقدة ثرية بالإيحاءات والرموز في النص المقروء "[40]، فالقراءة أرفع وأرقى وأقوى وسيلة لبلوغ غاية الفهم والإدراك والتفسير والشرح والتأويل والكشف والتأمل، وقد تصل بنا إلى مستويات عليا من التفكر والتدبر مانحة المتلقي فضاء رحبا لإعمال خياله في استحضار النصوص وذكرياته، ومخزونه العاطفي جاعلا من النص المقروء، مثيرا طبيعيا« Stimulus naturel »يثير به وجدانه وذاكرته فقد يعمد إلى الكتابة جراء قراءته النص، وملء بياضه وحوافه، واستدعاء النص الغائب، مشكلا به المتعاليات النصية نحو التعدد الدلالي المقيم داخل النص، والخارج عن النص الذي يشكله القارئ حول "النص المنجز لمعماره « architexte » أومعماريته بما أنها مجموعة المقولات العامة أو المتعالية؛ أي أنماط الخطابات وأنواع التلفظات، والأنواع الأدبية التي نجدها في كل نص، ما يجعل نصا يتعالق مع نصوص أخرى بشكل مباشر أو ضمني"[41]. ليشكل حلقة للانزياح ونسيجا للتناص في إطار دلالي.

. **تفاعل المتلقي مع النص:** فالتفاعل يشكل إحدى آليات التأويل حين يتماهى القارئ مع بنية النص مما ينتج الافتراض القائم بأن القارئ محل نقاش مع النص سعيا منه نحو الفهم ومن ثم الاقتناع وتوافق إمكان النص وممكنات القارئ. أو إدراكا يتعارض والنص يدفع القارئ إلى افتراض معاني جديدة لم يكشف عنها النص وبالتالي نحو إتمام نقصه وإنتاج دلالات جديدة

تبدد الغموض وتقوضه. وتستدعي قراءة جديدة للنص ليحصل التواصل بين القارئ والنص إذ يمثلان قطبي التفاعل. كما يمكن دعوة النص المتلقي بالخطابle »« discoursفاقتران هذه الصفة بالنص، لاقتران صوت المتلقي بملفوظات النص وفق الخطاطة التالية:



ف"النص يثير باستمرار وجهات نظر متغيرة لدى القارئ، وأنه من خلال هذه الوجهات يبدأ اللاتماثل في فسح الطريق لبلوغ الأرضية المشتركة لوضعية ما، ولكنه من خلال تعقيد البنية النصيةيصعب على هذه الوضعية أن تكون مشكلة بصورة نهائية من طرف إسقاطات القارئ. والعكس من ذلك؛ فان تلك الوضعية يعاد تشكيلها باستمرار؛ مثلما يعاد تعديل الإسقاطات نفسها بواسطة لاحقاتها"[42]، مما يؤدي إلى تعدد مستويات القراءة وتدرجها حسب درجة الفهم وإدراك الدلالة، مما يتيح التعدد والتنوع بشكل تواصلي بفعل القراءة، ف" بنية النص وكذا فعل القراءة هما إذا بنيتان متكاملتان لإفساح المجال أمام التواصل، إنّ هذا الأخير يحدث عندما يصير النص مترابط العلاقة في وعي القارئ، وهذا التحول للنص على مستوى القارئ، غالبا ما يعتبر كعملية يتكفل بهاالنص وحده، حتى وإن كان هذا التحول حقيقة لا يحصل إلا بواسطةالنص الذي يشكل فضاء للتماهي، ومسرحا فسيحا للتفاعل"[43]. فهذه العلاقة التفاعلية بين النص والقارئ هي التي تجبره على ملء بياض وفراغات النص وتشكل المعنى، وبالتالي يصبح النص يمثل المثير الطبيعي، بواسطة لغته التي تثير القارئ فيدفعه الغموض إلى استحضار مكتسباته وتنشيط ذاكرته، فيندمج مع النص ليصبح فعل القراءة سلوكا يعبر عن حالة نفسية وعملية ذهنية تقوم بترتيب وإنتاج دلالات النص، من خلال الالتقاء بين هذه العناصر (المؤلف، النص، والقارئ) حيث "لا يوجد المعنى مباشرة في القارئ ولا في النص. بل إنه يُنتج بالتجميع خلال عملية التفاعل بين القطبين"[44]. لذا فطبيعة تأويل الخطاب الروائي قد تتسم بمظهر المرونة وتجلي خفاء النص لدلالات جلية.

كما تتمظهر طبيعته بالتكثيف والإيحاء لتحميله بدلالات مختزلة وعوالم متشابكة متداخلة ضمن أنساق لغوية مكثفة؛ مثخنة بالصور المثقلة بالدلالات المنفتحة عن حجب،

وستائر تنم إمكاناتها عن ممكنات لا تقف عند تحداد واضح الدلالة والتعيين لقصديته، مثلما تجسد في " ضمير الغائب " وجسارة ثالوثه المؤنث(المرأة، الثورة، المدينة)، فيكفي أن تشكل كل واحدة منها غموضا ودلالة وتأويلا ما، لا يتوقف عند حد يصل إلى الإدراك المباشر لما يخمنه الخطاب ويندس ويستتر فيه؛ إذ النص ذاته يمثل إضمارا واحتمالا متعددا، موسعا بجسامة مضمراته ومحمولاته الآنفة الذكر، فالنص أحيانا يوردها مجتمعة في أقل من سطرين: "هكذا علمتني شوارع المدينة والسيارة السوداء التي التهمت فرحتي وفرحة مريم... "[45].

وأحيانا أخرى تنسج ضمن فقرات مطولة منفردة بأحداثها الممسرحة، لدقة تصوير فضاءات المشهد ودراميته المموهة بالواقعية الملفوفة بالأسطورة المشبعة بالتخييل الذي تجسده قوة الألفاظ وشدة إيهامها بالتصورات التي هي محل شك مريب، لما اندس بين ثنايا الخطاب في تسجيل الحكي الشعبي ومعتقداتهم، والأوهام المنحوتة في الذاكرة الجماعية. وقد يستحضر المعاني الدينية، وخاصة الظنية الدلالة؛ إذ هي محل تأويل مثل ذكره لشهداء الثورة الجزائرية، "يقولون إن أجسامهم لم يتغير فيها شيء، حتى ألبستهم لم تتآكل، المتغير الوحيد هو أن الساعة التي كان يحملها أحدهم توقفت عند زمن ما، عيونهم، شفاههم، حركات أيديهم، كؤوس القهوة، وجوههم المضيئة، كل شيء بقي على ما كان عليه، هكذا يقولون الذين رأوا هذه الأجسام التي ترفض أن تموت، الله يرحمهم"[46]، وكأنه يشير ضمنيا لقوله تعالى: ﴿**وَلَا تَحْسَبَنَّ الذِّينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتًا بَلْ أَحْيَاءٌ عِنْدَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ**)[47]، ثم يستطرد في السرد بعدما توقف عن وصفه للشهداء بفاصل البياض، لتحيينه للتأويل، مجبرا قارئه المفترض على إيجاد ازدواجية قرائية لما كتبه؛ إذ الروائي حاز القراءة الأولى المضمنة في المتن: "من الصعب علي تصديق كل ما كان يقوله، لكن وداعته فرضت نفسها علي، شعرت أن الذاكرة الشعبية قادرة على تأويل كل شيء من بعدها الواقعي، إلى بعدها الأسطوري الذي يتعسر معه أخذ كل شيء كما هو، الشهيد في تصور يما عيشه المنورة مثلا لا يموت أبدا ولحمه لا يمسه الدود والتراب. جميل يا حسين أن يكتب المرء مثلما يحكي مع الناس"[48]، فطبيعة الخطاب تدفع المتلقي دفعا إلى إنتاج دلالات، يخالها أن النص يقصدها قصدا، ومن ثم يمكن فك الشفرة النصية، ما دام النص وحدة دلالية، وهذه الوحدة هي أساس العمل الدلالي، وشكل لساني لـ "التفاعل الاجتماعي، وهو تبعا لذلك ترهين « Actualisation» للمعنى المحتمل، بما أن المعاني منتخبة من صنع المتكلم، ومن الخيارات التي تشكل المعنى نفسه"[49]، كما ينهض الخطاب الروائي على طبيعة موسوعية، وذاكرة معرفية مستحوذة، ومستلهة لما هو طبيي إلى جانب ما هو أسطوري، لينقل جدلا فلسفيا تارة ويركم معه حكايات ويلصقها بصفحات من التاريخ والجرائد في رصد المتوقع، ورسم أفق الانتظار مموها له بوصف الواقع، وتمثيل الحياة نحو أمثولة تخييلة حاملة

بالمثالية والرؤيا، محملة بالإبداع والحرية، " كون الخطاب يأتي مكسرا للبنية التقليدية على مستوى تقديم القصة، سواء على مستوى الزمن أو الصيغة أو الرؤية، فالتقطيع والتداخل والتعدد كسمات بنيوية في الخطاب على الصعيد التقني تربك الخلفية النصية التقليدية، وتدفع القارئ إلى التوتر بدل الارتخاء. فالحكي هنا لا يمكن الإمساك به ببساطة كما يحصل مع النص الروائي التقليدي، فالعتامة التي يخلقها الحكي في مختلف تجلياته، سواء على مستوى تقديم الأحداث أو منظورات الشخصيات وغيرها، تلح على القارئ أن يتوجه إلى قراءة الخطاب عموديا لا أفقيا فقط؛ أي إن قراءته يجب أن تكون تأملية وتدقيقية لكشف تلك العتامة كما تتجلى على صعيد اللغة أو الأسلوب، وما يزخران به من أبعاد شعرية وتلوينية"[50]، فاتصاف الخطاب بالشعرية منحه شمولية وكلية، يعبر عن ذاته ومكنونه في نسج واقعه الإمكاني، ويسمو في الأفق بممكناته التخييلية المجردة، أو الوقوعية المحسوسة وفق منحى " يجعله يقطع صِلاته بمرجعه أو يتجاوزه، وبذلك يخلق مرجعه الخاص، ويصبح محيلا على نفسه؛ لأن مرجعه موجود في صلبه ومداره، ذلك الواقع الجديد الذي يخلقه"[51]، وقد يأتي مغايرا للواقع شديد التخييل مليء بالرموز والمتناقضات، "سجين في مدينة بعيدة، ناسها من حجر، وقلوبهم من حديد، وعيونهم من فسفور، وبطونهم عناكب، يعيشون بدون أكسجين، لأن الكبار منهم شربوه، ونشفوا الأرض ومياه البحر، والثاني قيل إنه غادر أرض الوطن في ظروف استثنائية، يسحب وراءه جثث الذين قتلوا أمام عينيه، قيل عنه الكثير والكثير، وأنا أستبعد أن يصدق المهدي هذه الأخبار عندما تصبح في حوزته، سيسخر مني ومن تخريفي مهما يكن في الحكاية من مبالغات فهي ليست كذبا"[52].

فمثل هذه البنية الحكائية تعبر عن فرادة وشفرة خطابية، تحيل إلى مرجعية كامنة في نسيجها الخرافي، ولا يمكن حتى للواقع أن يمنحها أي سند، وبالإضافة إلى الغموض الذي يكتنفها، يعمد الروائي إلى أسلوب التعتيم بقوله في نهاية الفقرة. (فهي ليست كذبا)، ثم يستدعي فضاء حكائيا يتلاشى مع الزمن، ويفرغ المكان من دلالاته الحسية وخصائصه الجيولوجية. في هذا المقطع: "يا لطيف ! كان يشبه دايا من دايات الجزائر. حتى شواربه تركها تتدلى ليكون الشبه متطابقا، حتى الأكل يصله جاهزا في سيارة خضراء، تأتيه من بعيد، والماء يأته من صخور الصحاري باردا زلالا، آلمني كثيرا أهل البلدة حين التفوا حولي، وأنا متجه، ليقصوا على مسمعي غرائب، لو وضعت أمام غرائب ألف ليلة وليلة لبهتت هذه الأخيرة أمامها، يحكون ولا يتعبون، في قلوبهم حقد كان كل يوم يزداد قليلا ليتحول إلى خميرة من البارود ذات زمن، ستشتعل وستتحول إلى حرائق تأكل الأخضر واليابس، في عيونهم الباردة انسحبت كل ذرة للأمل"[53]. فهذه البنية النصية تغوص بـ" التفكير في الزمن، والتعبير عنه من

خلال النص على صعيد الكتابة، يبرزان لنا ليس فقط انتقاد زمن الواقع، ولكن أيضا زمن الكتابة السائد؛ إلغاء التسلسل، التقطع الزمني، اعتماد المشاهد والكتابة الشذرية، إنها كلها عوامل تساهم في جعل بناء النص على هذا النحو، خروج واع على الزمن الشائع والمتداول، وانتقاد للزمن الكتابي بشكل غير مباشر، لذلك كانت بعض هذه النصوص صعبة على المتلقي العربي الذي ظل يتعامل مع نصوص تقدم إليه بشكل خال من التوتر. مادامت تخاطب لديه خلفية نصية جاهزة وثابتة. ما دامت أيضا تعزف على تجربة واقعية مشتركة"[54].

أما ما تجسد في الفقرة ينسج لنا ثلاثة أزمنة متباعدة استذكارا، وراهنا، واستشرافا؛ حيث بدأت الفقرة بزمن مرحلة الدايات في الجزائر التي تعتبر آخر مراحل الحكم العثماني على الجزائر، والتي انتهت بالاحتلال الفرنسي للجزائر 1830، ثم يلمح إلى فترة استقلال الجزائر وتشكيل البلديات وسعي المواطنين لإثبات مشاركتهم في الثورة والمطالبة بحقوقهم، ومن خلال حواره معهم يتأول كلامهم "في قلوبهم حقد كل يوم يزداد"، ليرسم لنا زمنا تعاقبيا متطورا بدلالة الحال، ثم يلمح إلى زمن استشرافي، "كل يوم يزداد ليتحول إلى خميرة من البارود ذات زمن، ستشتعل وستتحول إلى حرائق تأكل الأخضر واليابس"[55]، فهذه الأزمنة منها ماهو تاريخي تسجيلي، وزمن وصفي نبوئي استطلاعي، من خلال ترقب أحوال الناس وحديثه إليهم، فجاء بصيغة الاستقبال وما ينبغي الإشارة إليه أن زمن الكتابة يعتبر زمنا هادئا مُطمئنا، واستقرارا ملحوظا في الجزائر، على مدار عشر سنوات 1978، إلى غاية 1988، إلا أن نهاية كل سنة لها ما يميزها من الأحداث، فنهاية سنة 1978 في 27 ديسمبر شهدت الجزائر، وفاة رئيس الجمهورية الهواري بومدين، هذا الحدث الذي جعل منه الروائي أولى عتبات المناص قبل بداية الفصل.

فالفصل الأول بعنوان بداية الرحلة التي تبدأ بـ"أبواب الجنون"[56]، لكن قبل هذا الفصل الرواية تبدأ "بمُناص"[57]. واستهلال بعنوان "فاتحة الراوي"[58]. والتي يشكل حيزها صفحة ونصف، ختمها بعبارة داكنة تحتها سطر، إلى أنها مرتبطة بالفقرة الأخيرة للاستهلال، "يقول الذين يقرؤون الطالع وعيون الموتى، إن صراعا يشبه صراع الموت يدور بينه وبين جرذان المدينة، الدم يملأ صمت الشوارع ووجوه المارة والبنايات الشاهقة، ولا أحد يعلم متى تنتهي **المجزرة**، كل الذي تعرفه الرعية هو **أن الريح الساخنة اندلعت**، وأن **خيبة الأمل** بدأت تزحف بشهوة نحو قبور الشهداء التي غطتها الأعشاب، ولا أحد يستطيع أن **يتكهن بالعواقب الخطيرة**. **بتاريخ مساء اليوم السابع والعشرين. شهر ديسمبر من سنة بدء الكسوف الأكبر 1978**"[59].

مراجع البحث وإحالاته:

1روبرت هولب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، تر: عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1، 1994، ص 65.

2 ينظر: المرجع نفسه ص 72.

3المرجع نفسه، ص 75

4المرجع نفسه، ص 76.

5ينظر: ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق، عمان، ط1، 1997، ص: 75.

6 . بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، ص 34.

7 . المرجع السابق، ص 75.

8 . بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، ص 35.

9 . بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، ص 35، 36، 37، 38.

10. نفسه، ص 38.

11 . نفسه، ص38، 39.

12. بونير، الفلسفة الألمانية الحديثة، تر: فؤاد كامل، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986، ص85.

13. بونير، الفلسفة الألمانية الحديثة، تر: فؤاد كامل، ص86.

14 . روبرت هولب، نظرية التلقي، ص 108.

15 . ينظر: روبرت هولب، نظرية التلقي، ص138.

16 . سورة البقرة، الآية 37.

17 . سورة النور، الآية 15.

18 . سورة النمل، الآية 06.

19 . محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، دار الفكر العربي، القاهرة، ط1، 1996، ص:14.

20 . عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 141.

21 . محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجمالية التلقي، ص 46.

* . التطهير: catharsis كلمة يونانية من مفاهيم علم الجمال اليوناني وتعني تصفية انفعال الشفقة والخوف الناتج عن التراجيديا في تأثيرها على الإنسان.

22 . المرجع نفسه، ص48.

23. ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 13، 14

24. بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، ص 41، 42.

25 . ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص122.

26 . أحمد فرشوخ، حياة النص، ص 38، 39.

27 . المرجع السابق، ص82.

28 . المرجع السابق، ص 87، 88.

29 . المرجع نفسه، ص 91.

30 . بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، ص 42.

*31. فكثيرا ما يحدث للباحث حين يشرع في اختيار نماذج تطبيقية في بحثه يصطدم بان الأنموذج الذي وقع عليه الاختيار أستهلك وقد نفذت مادته... الخ.

32 . ناظم عودة خضر ، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 150.

33 . عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، مقاربات نقدية، المركز الثقافي العربي. ط 1، 1990، ص 5.

34 . أحمد فرشوخ. حياة النص، ص 26.

35. المرجع نفسه، ص 27.

36. المرجع نفسه، ص 27.

37 .المرجع نفسه، ص27.

38 . عبد اللطيف محفوظ، آليات الاختلاف الروائي نحو تصور سيميائي، منشورات الهدى، الجزائر، ص 224.

39. حميد حميداني و آخرون، من قضايا التلقي و التأويل، منشورات كلية الآداب بالرباط، المغرب، ط1، 2000، ص58.

40. صلاح فضل، إشكال التخيل من فتات الأدب و النقد، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 1996، ص 73، 74.

41. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، النص و السياق، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط 3، 2006، ص 96، 97.

42. فولفغنغ ايزر، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر: حميد لحميداني، والجيلالي كدية، د ط، دت، ص 99.

43. عبد الجليل مرتاض، الظاهر والمختفي، طروحات جدلية في الإبداع والتلقي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2005، ص 100.

44. الجيلالي كديه، تأويل النص الأدبي في قضايا التلقي و التأويل، دت، دط، ص43.

45. رواية، ضمير الغائب، ص 134، 135.

46. واسيني الأعرج، ضمير الغائب، ث 132، 133.

47. سورة آل عمران، الآية: 169.

48 . رواية ضمير الغائب، ص133.

49. سعيد قطين، انفتاح النص الروائي، ص 18.

50. المرجع نفسه، ص 152.

51. لطفي محمد اليوسفي، الشعر و الشعرية، الدار العربية للكتابة، تونس. ط 1 1992، ص 97.

52. رواية ضمير الغائب، ص 98.

53. المصدر نفسه، ص 99.

54. سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي، ص 75.

55. رواية ضمير الغائب، ص 99.

56 . المصدر نفسه، ص10.

57. المصدر نفسه، ص06.

58. المصدر نفسه، ص07.

59 . المصدر نفسه، ص08.