الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
المركز الجامعي لميلة
معهد الآداب و اللغات
قسم اللغة والأدب العربي

المرجع.....

جمالية التلقي في النص الروائي الجزائري
رواية "بوح الرجل القادم من الظلام"
-لإبراهيم سعدي أنموذجا-

مذكّرة مقدمة لنيل شهادة اللّيسانس، في اللّغة والأدب العربي.
تخصص: أدب عربي.

إعداد الطلبة:

* **عبد الباسط طلحة**
* **وفاء عطوي**

إشراف الأستاذة:

* **فهيمة زيادي شيبان**

السّنة الجامعية:2013/2012

شكر وتقدير

قال الله تعالى: [يَرْفَعِ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا مِنكُمْ وَالَّذِينَ أُوتُوا الْعِلْمَ دَرَجَاتٍ وَاللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرٌ]

-سورة المجادلة الآية 11-

الحمد لله الذي وفقنا في انجاز هذا البحث، فالشكر له الأول والآخر، فسبحان الذي سخر البشر لبعضهم.

نتقدم بالشكر إلى كافة أساتذة المركز الجامعي لميلة وبالأخص الأساتذة المشرفة فهيمة زيادي شيباني، التي نكن لها الاحترام والتقدير، فالبرغم من تحويلها مقر العمل إلاّ أنها لم تتركنا أو تتخلى عنا، فمهما تحدثنا، فلن نوفيها حقها من التقدير. فألف شكر.

نتوجه بالشكر كذلك إلى:

الأستاذ جحيش عبد الفتاح من جامعة جيجل، أول من أسعفنا بحديث التلقي.

الأستاذ طارق بوحالة الذي لم يبخل علينا بالمراجع

الأستاذة بوشادة نبيلة التي وجهتنا بالنصح والإرشاد.

الأستاذة حنان بومالي وكذا الأستاذ عامر رضا الذي نكن له هيبة خاصة لا يعلمها إلا الله

الأستاذ زبير بن سخري، الأستاذ عشاش باروق، الأستاذ قدور بولعجين، الأستاذ سليم بوزيدي، الأستاذ سليم بوعجاجة والأستاذ رشيد سلطاني.

دون نسيان مستخدمي المكتبة الجامعية.

فألف شكر وتقدير للجميع.

الإهداء

إلى عائلتي:

أبي وأمي... شكرا على كل شيء...

أشقائي: كنتم لي خير سند في حياتي

شقيقاتي: لكنّ مني أجمل تحياتي

شكرا على دعمكم لي.

إلى زوجة أخي والأولاد.

زملائي: إلى من شاركتني في إنجاز هذا البحث

إلى كل زملائي في قسم اللغة وقسم الأدب العربي

إلى كل من عرفت في حياتي الجامعية دون استثناء

إلى كل هؤلاء أهدي عصارة ثلاث سنوات من الجهد والاجتهاد. كلما تمادينا في الحديث تضيع العبارة وتتسع الدلالة.

عبد الباسط

الإهداء

أتقدم بالشكر إلى أعز الناس في حياتي:

إلى سبب وجودي في الحياة إلى من يعجز اللسان عن وصفهما وشكرهما فلا توفي الكلمات قدرهما والدي الكريمان أطال الله في عمرهما وحفظهما أدامهما تاجا فوق رأسي. ربي اسقي أمي وأبي الفرح دوما اكتفاء. فإني أحبهما فلا ترينى فيهما بأسا يبكيني واجعلهما ممن تقول لهما النار أعبرا فإن نوركما أطفأ ناري وتقول لهما الجنة أقبلا فقد اشتقت لكما... أحبكما.

إلى إخوتي وأحبائي أطال الله في عمرهم وأنار لهم دروبهم وحياتهم كل باسمه عبد الحليم، عبد الجليل، وداد، دليلة بدون أن أنسى سمية.

إلى الأعضاء الجدد في أسرتنا، يونس، عماد سيف الاسلام... أحبكما.

إلى من شاركتني في إنجاز هذا البحث وكان سندا لي في حياتي الدراسية وأنا فخورة به، الشرف لي بالتعرف عليه وفقه الله في مسعاه وأطال الله في عمر من رياه.

إلى كل من عرفت طوال مشواري الجامعي دون استثناء. كل زملائي في قسم الأدب العربي وقسم اللغة وشكري الخاص لصديقاتي أنار الله دروب النجاح لهن فهن

عزيزاتي على قلبي كل ما أقوله لا يكفي لوصف ما في قلبي اتجاهكن ودادي، شيماء، حسناء، عائشة، شهرة، سارة، وسام، عبير، جيهان.

إلى من استقبلتنا في وقت أقفلت في أوجهنا جميع الأبواب التي طرقناها وأولت عملنا هذا الكثير من الاهتمام إلى من لم تبخل علينا بالنصائح والإرشادات وكانت عونا بأتم معنى الكلمة وأزالت الغموض والإبهام إليك أيتها السيدة المحترمة فهيمة زيادي شيبان.

إلى كل أساتذتي الأعزاء كل باسمه. شكرا لكم على الوقت الذي كرستموه لنا والمجهودات التي بذلتموها من أجلنا وجزاكم الله خيرا.

وأخيرا كلما تمادينا في الحديث تتسع الدلالة وتضيق العبارة.

وفاء

مقدمـــــة

مقدمة:

لم تعن الدراسات الجامعية كثيرا بجمالية التلقي، كصرح نقدي قائم بذاته، وهذا ما يتناوله هذا البحث الموسوم ب"جمالية التلقي في النص الروائي الجزائري-رواية بوح الرجل القادم من الظلام لإبراهيم سعدي-أنموذجا-"

لم يكن اختيارنا لهذا الموضوع بدافع الانحياز لتيار نقدي دون آخر، وإنما رغبة منا في مد جسور معرفية مع هذه النظرية الجديدة، وكذا فك بعض شفراتها بوصفها طرحا نتصادف معه في كثير من المقاييس العلمية التي ندرسها.

وكذا محاولة منا إعطاء لمحة علمية ومعرفية حول إشكالية تطبيق هذا المنهج في النصوص الروائية بصفة خاصة، فمن المعلوم ان جل التطبيقات كانت موزعة في ميدان الشعر دون غيره، فقد دفعنا حب التأسيس لنظرية تطبيقية في الرواية الجزائرية إلى اختيار رواية "بوح الرجل القادم من الظلام" لما تنطوي عليها من سمات فنية تلائم هذا العرض المعرفي.

وكما هو معلوم، فإن البحث في النظرية، لابد له من عودة إلى الوراء، فكل منهج لا يأتي من فراغ، بل له حلقات اتصال مع غيره، وبالتالي رأينا أن المنهج السميائي والبنيوي هو الملائم لهذه الدراسة، فكان اعتمادنا عليه من باب ملائمنه لمجال بحثنا.

فمع الاعتراف بأن هذا البحث كان لابد له من خطة منهجية محكمة، فإن ذلك لا يمنع أن يكون قد قصر في بعض الجزئيات ومع ذلك فقد قمنا بوضع خطة رأيناها ملائمة.

تناول هذا البحث مقدمة شملت على العناصر المعهودة في جل بحوث مذكرات التخرج، ثم تلا المقدمة مدخل تناول فيه لمحة عن الدراسات والمناهج النقدية، وتطورها، كما تناول لمحة عن النص الروائي الجزائري، ثم حديث عن بعض أصول ومعارف النظرية.

الفصل الأول: ويتحدث عن "نظرية التلقي" بدأنا هذا الفصل وفق عنرين رئيسيين:

- العنصر الأول: وفيه تناولنا الأصول المعرفية لجمالية التلقي، وقد قصرناها في الفلسفة الظاهراتية عند كل من "إدموند هوسرل" و"رومان إنغاردن" وفلسفة "جورج هانز غادامير" التأويلية(الهرمنيوثيقا).

وكذا الأصول النقدية ممثلة في: الجهود المبدولة من قبل نقاد "مدرسة جنيف"(نقاد الوعي)، وكذا آراء "واين بوث" فيما عرف ب"المؤلف الضمني".

- العنصر الثاني: تحت عنوان جمالية التلقي، افتراضات "ياوس" و"آيزر" وفيه تناولنا:

1. النشأة والمبررات.
2. طروحات "هانز روبرت ياوس":

أ. تعلق السيرورة التاريخية للأدب بالتلقي.

ب.افق الانتظار.

ت.نحو تاريخ أدبي جديد قائم على التلقي.

ث.الوظيفة الاجتماعية للأدب.

ج. المسافة الجمالية.

3. طروحات "ولف جانج آيزر":

- القارئ واستراتيجيات القراءة.

الفصل الثاني: فصل تطبيقي، وقد قمنا فيه بدراسة رواية "بوح الرجل القادم من الظلام" وفق مستويين هما:

- المستوى الأول: العتبات النصية.
- المستوى الثاني: البنى السرية

ثم خاتمة للبحث عرضنا فيها ما توصلنا إليه من نتائج حول الفصلين.

بالإظافة إلى ملاحق للبحث موزعة حول: تحديد الصطلح(جمالية التلقي)، وكذا ملخص عن الرواية، بالإظافة إلى تعريف موجز لصاحب الرواية(إبراهيم سعدي).

وفي الأخير ثبت للمراجع المستعملة في إنجاز هذا البحث.

لا يخلو أي بحث جاد من مشاق وصعوبات، ومن بين الصعاب التي اعترضت هذا البحث هو شح الدراسات التي عالجت هذا الموضوع، فمن خلال ما تناها إلى علمنا أن الدراسات التي تناولت هذا الموضوع قليلة ونادرة، وقد اطلعنا على دراستين في هذا المجال هما: (دور التلقي في تشكيل الحكم النقدي من خلال المجالس الأدبية–قصر المأمون أنمودجا–) وهي رسالة ماجيستير للطالب" جحيش عبد الفتاح" وكذا دراسة قامت بها الدكتورة "بشرى موسى صالح" تحت عنوان "نظرية التلقي أصول...وتطبيقات" فالشح في مثل هذه الدراسات، صعب علينا الجانب التطبيقي.

وبالتالي صعوبة الامساك بالمعلومات، فقد وقفنا أكثر من مرة حائرين أمام الكم النظري من المعلومات، فاقتضى منا ذلك النظر بحدر كبير إلى هذه المعلومات.

إعتمدنا في إنجاز هذا البحث على جملة من المراجع ولعل أبرزها وأكثرها استعمالا:"من فلسفات التاويل إلى نظريات القراءة" ل"عبد الكريم شرفي" و"الأصول المعرفية لنظرية التلقي" ل" ناظم عودة خضر" وكذا "نظرية التلقي، مقدمة نقدية" ل "روبرت سي هولب" بالإضافة إلى "البنى السردية في الرواية الاسلامية المعاصرة" ل "بان البنا" و"عتبات" ل"عبد الحق بلعابد"، بالإضافة إلى مراجع أخرى سيرد ذكرها في هوامش البحث.

إن هذه المشاق التي تكبدناها في سبيل إنجاز هذا البحث لم تدم وذلك بسبب الهمة العالية، والصبر الجميل الذي أظهرته أستاذتنا المشرفة في تعاملها معنا، والذي كان

بمثابة حافز لنا فألف شكر وتقدير للأستاذة الفاضلة "فهيمة زيادي شيبان" التي لم تتخلى عنا في أي لحظة، وكانت خير معين لنا، فسدد الله خطاها وأنار دربها.

لا نجزم بتاتا أن هذا البحث استوفى كل شيء فالقول بذلك يؤدي إلى الوقوع في نقيض البحث القائم على فكرة قراءة النص من أكثر من جهة، فهل تحقق هذا الشرط؟ وهل يمكن قراءة النص من أكثر من زاوية؟ وهل تجلت جمالية التلقي في هذا الموضوع؟ وكيف تساهم قراءة العتبات النصية في الولوج إلى النص؟ وكيف تتم دراسة البنى السردية من خلال الرواية؟ وكيف ساهمت الشخصية في بلورت العمل الروائي؟ وهل لها دلالات مطابقة في الواقع؟ وهل أحدث التلاعب بالزمن خلخلة في بنية العمل الروائي؟ وكيف نظرنا إلى الأمكنة؟ وهل كان توظيفها بشكل اعتباطي؟ وهل كانت اللغة في مستوى أحداث الرواية؟ وكيف قدم الحوار ووصف الشخصيات والأمكنة؟

فما قدمناه هو قطرة في بحر العلم الذي لا ينضب، وهذا بحث قام به بشر يحتمل الصواب ويحتمل الخطأ، فإن أصبنا فمن الله وإن أخطانا فمن أنفسنا.

من اجتهد وأصاب فله أجران، وهذا غايتنا، ومن اجتهد ولم يصب فله أجر واحد، فكلما تمادينا في التأويل اتسع المعنى، وضاقت العبارة.

وعلى الله قصد السبيل والله المستعان.

مـــدخـــل

مدخل:

لم تستقر الدراسات النقدية حول منهج واحد يفي بمتطلبات فك النصوص الأدبية وإنما تعددت المناهج والرؤى النقدية. فظهرت المناهج السياقية، التي أعطت تفسيرا للنص الأدبي مربوطا بسياقاته الخارجية، فهذا النص هو:

- إما مجرد شكل تاريخي، وبالتالي هو حدث تاريخي ظهر في النص فأدركناه من خلال العمل الأدبي.
- وإما ظاهرة اجتماعية انعكست داخل النص، فيصبح النص هو مرآة عاكسة للمجتمع، وما يدور فيه باعتبار الأديب هو ابن بيئته.
- وإما أن يكون هذا النص صورة لصاحبه، فهو يجسد آماله آلامه وطموحاته، أو حتى ما عجز عن تحقيقه في الواقع.

وبالتالي تحول النص الأدبي إلى مجرد وثيقة، هي أقرب إلى العلوم الإنسانية منها إلى الأدب.

إن هذه المعطيات كانت بمثابة الأرضية الخصبة التي اتكأت عليها المناهج النصانية، بدأ بالشكلانية الروسية التي حاولت علمنة الأدب، والتعامل معه على اعتباره، مبنى كلي مكتف بذاته–وإن كانت ثورتها الأكبر على التاريخ الأدبي–، ضف إلى ذلك جملة المناهج الأخرى كالأسلوبية والنقد الجديد، الداعية إلى التركيز على

جمالية النص بدلا من السببية التاريخية، وشروحات النص الخارجية غير أن هذه النماذج صارت مستهلكة منذ الحرب العالمية الثانية.

مع نهاية الخمسينيات، وبداية الستينيات خلال القرن الماضي ظهر منهج جديد في فرنسا عرف بالبنيوية، والذي دعا إليه مجموعة من النقاد للرد على النقد الانطباعي فرشح هذا النموذج لاحتلال مكانة هامة، لكن هذا النموذج سرعان ما تلاشى عام 1968م*.

إن الشيء الأكيد لتعدد الدراسات النقدية هو تعدد النصوص، واختلافها، فظهور أجناس أدبية كثيرة حتم تعدد الدراسات حولها. فالرواية مثلا لم تكن معروفة بالقدر الكبير، بل فرضت نفسها كجنس جديد كان له صداه الواسع لدى الجمهور، فحاول كل أن يوجهها حتى يقيم حولها صرحا يحتفي به.

بعد هذا الإيضاح الشامل عن تاريخ المناهج والنظريات النقدية، والتي أثبتت عدم إيفائها، ومجاراتها للنص المتغير في كل ثقافة هذا من جهة وكذلك قصورها على عبور الآفاق، وإهمالها في كل مرة لطرف معين للعملية الأدبية ككل، وبخاصة أطراف الخطاب.

* فيما عرف بثورة الطلاب في فرنسا، والتي كانت سياسية، تهدف إلى إسقاط الجمهورية الخامسة، فاستغلها النقاد للمطالبة بوضع حد للمنهج البنيوي.

لكن مع نهاية الستينات ظهرت نظرية التلقي الألمانية بجامعة"كونتسانس"، فكان الانتقال والتحول السريع إلى ثنائية القارئ/النص، عكس ما كان سابقا المؤلف/النص.

لكن ما نقصده هنا هو تلقي الأدب، أي تلك العملية المقابلة لإنتاجه وإبداعه أو كتابته، ولا شك هنا أن مفهوم التلقي يختلط بمفهوم آخر، وهو مفهوم الفاعلية التي يحدثها النص، والتلقي هنا يرتبط بالقارئ وهو ما دفعنا إلى القول أن القراءات تتعدد وتختلف فكما أشرنا سابقا، فالمستويات متغيرة من مجتمع لآخر أو بالأحرى من قارئ لآخر.

فجمالية التلقي* تشير إجمالا إلى ذلك التحول في الاهتمام إلى النص والقارئ. لكن ما لا يمكن إغفاله أن هذه النظرية لم تأت عبثا، أو مجرد فكرة وفقط بل لابد لها من أصول، وهاته الأصول تنقسم إلى سقين وهما:

أ- الأصول المعرفية

ب- الأصول النقدية.

هذا فيما يتعلق بالنظرية كمسلمة يجب عدم تجاوزها لكن ما يتبادر في كثير من الأذهان هو ما علاقة النص الروائي بجمالية التلقي؟

* يرجى العودة إلى ملحق البحث.

إن الإجابة عن هذا التساؤل، لابد أن يخضع إلى عملية منهجية، فالتلقي كما أشرنا يقابل فعل الكتابة. وبالتالي هل توفرت معطيات الجمالية لدى قراءة هذا النص وهل تحققت إذا جمالية التلقي كمنهج في النقد الأدبي.

تعتبر النصوص الروائية الجزائرية كغيرها من النصوص الأخرى، لكن ما يجب التوقف عنده لأن هذه النصوص لا تعكس واقعا عيانيا بحد ذاته، وإنما تتعدد حولها القراءات، ذلك أن الرواية الجزائرية كجنس أدبي انتقل إلينا بفعل الامتزاج بالآخر، سواءا كان هذا الآخر غربيا أو عربيا، فالرواية أصبحت كيانا في كل أنحاء العالم، ربما لقربها من القراء، وكذلك لاستعابها لطموحات شريحة معينة من الأدباء، وجدوا فيها ظالتهم التي تمكنهم من خدمة مشاريعهم الأدبية والثقافية في وقت عجزت بعض الأجناس الأدبية عن خدمة مثل هذه المشاريع.

إن البحث في النصوص الروائية الجزائرية، أمر مرهق ذلك لقلة الدراسات حولها، أو ربما لامتناع بعض الروايات عن القارئ البسيط، وبالتالي فهو لا يدرك مدلولها. ومنهجية البحث كذلك غير متوفرة لدى الجميع.

كما أن البحث في أغلب النصوص، يعد أمرا شبه مستحيل ذلك بفضل الزخم الكبير من الكتابات والأعمال الأدبية فكان لابد من القصر على نموذج واحد، علنا نجد جوابا وافيا وشافيا لطموحنا في الكشف عن جمالية التلقي في النص الروائي الجزائري.

لقد سبق الحديث عن جمالية التلقي، والإشارة إليها. لكن ما يهم هو: هل تجلت هذه الجمالية في رواية "بوح الرجل القادم من الظلام"؟ وهل تعددت القراءات لدى متلقيها؟ وبالتالي هل يمكن القول أننا حققنا متعة جمالية عند قراءتنا للعمل؟ أم أن قراءتنا لم تعد وأن تكون مجرد شكل ونشاط عادي يقوم به حتى أطفال المرحلة الابتدائية؟

إن المعطيات العامة التي بين أدينا تحيلنا إلى أن نتعرف على هذا النموذج ألجديد الذي أوجد له مكانا في حقل الدراسات النقدية، ولن يتأنى ذلك إلا من خلال عرض هذا النموذج أولا عند منظريه الأوائل ألا وهم الغرب بصفة عامة.

ثم هل راعي الكتاب والأدباء المعاصرون بعض الجوانب الجمالية في كتاباتهم أم أن أعمالهم لم تكن منفتحة بالشكل الذي يراه القارئ لأول وهلة؟

بعد ظهور نظرية"جمالية التلقي"، تعددت التسميات بعضها اجتهادية تخص المصطلح في تفريعاته الثلاث(ألمانية، إنجليزية، فرنسية)، والبعض الآخر نابع من النظرية نفسها.

إن "التلقي" هو القاسم المشترك لكل النظريات النقدية السابقة، ومصطلح "الجمالية" فهو يختص بالعناصر الفنية المكونة للعمل الفني، في إطار اللغة الشعرية حسب الطرح الشكلاني.

إن تثبيت مفهوم "جمالية التلقي" كمنطلق لهذه النظرية، يقودنا حتما إلى التساؤل العفوي: إذا ما كانت هذه النظرية تستند إلى زخم معرفي قبلها؟

إن الإقرار بهذا التساؤل العفوي، يوجه عنايتنا أن نخوض في أصول هذه النظرية من خلال عرض شقين هما:

1-الأصول المعرفية(الفلسفية)

2-الأصول النقدية.

فالأصول المعرفية حسب إجماع النقاد والباحثين تعود إلى الجهود المبدولة لكل من "هوسرل" وكذا تلميذه"رومان إنغاردن" و"جادامير"

أما الأصول النقدية التي اتكأ عليها منظر هذا الصرح النقدي الجديد، فهي: جملة الجهود المبذولة من طرف نقاد "مدرسة جنيف" وكذا آراء "واين بوت"، فيما يعرف ب "المؤلف الضمني".

الفصل الأول: جمالية التلقي

1. أصول جمالية التلقي.

1.1. الأصول المعرفية والفلسفية.

2.1. الأصول النقدية.

3.1. النشأة والمبررات.

2. طروحات "هانز روبرت ياوس"

1.2. تعلق السيرورة التاريخية للأدب بالتلقي.

2.2. أفق الانتظار.

3.2. نحو تاريخ أدبي جديد قائم على التلقي.

4.2. الوظيفة الاجتماعية للأدب

5.2. المسافة الجمالية.

3. طروحات "ولفجانج أيزر".

1.3. القارئ واستراتيجيات القراءة.

2.3. علاقة النص بالقارئ.

1. أصول "جمالية التلقي"

1.1. الأصول المعرفية والفلسفية:

1.1.1. فلسفة الظاهراتية:

ترتبط "جمالية التلقي" بالظاهراتية، إرتباطا وثيقا وضروريا، فالظاهرة "مرتبطة على نحو أساسي بعمليات الفهم، أي أن المعنى هو خلاصة الفهم الفردي الخالص"[1]

أي أن هذه العملية هي نشاط فردي، يتدخل فيه الإدراك وبفضله يتشكل المعنى الكلي.

لقد سعى إدموند هوسرل(1938-1959)م إلى بناء نظام معرفي "يستبعد الافتراضات المعطاة للفهم على نحو سابق، ويرى أن هذا الاستبعاد هو الخطوة الرئيسية لإعادة بناء الفلسفة بوصفها علما دقيق"[2]، فقد كان هذا بمثابة الرد على الفلسفات التي قامت باستبعاد الذات وعزلها عن مركز المعرفة.

إن التوجه الأساسي للظاهراتية يتم عن طريق توجهنا القصدي لموضوع ما، لا إلى حدث نفسي، والقصدية تعني "الخاصية التي تنفرد بها التجارب المعاشة بكونها

---

[1] خضر ناظم عودة: الأصول المعرفية لنظرية التلقي: دار الشروق، عمان، الأردن، ط1، 1997، ص75.

[2] المرجع نفسه، ص 76.

شعورا بشيء ما"[1]، فالقصدية قد أضحت فيما بعد لدى رواد المدرسة لما يعرف بالتفاعل الأدبي تجاه جمالية التلقي، فقد اعتبر هذا الإتجاه النص الأدبي ظاهرة.

وهكذا خلص "أيزر" أن للعمل الادبي قطبان، القطب الفني، والقطب الجمالي، وبالتالي فهم بنية العمل الفني حيث يكون معنى العمل الأدبي هو تلك الخلاصة الناتجة عن التفاعل بين هذين القطبين.

لقد قام "رومان إنغاردن" (1893-1970)م-الذي هو تلميذ "هوسرل"- بانتقاد أستاذه حول (الموضوعية القصدية) "إن الموضوع القصدي ينطبق على العمل الأدبي، وأسلوب وجوده وإدراكه"[2]. فقذ وجه مفهوم القصدية وجهة أخرى نحو وضع مادي ملموس. "إن الموضوع القصدي الخالص هو أسلوب من الوجود ينطبق على العمل الفني، دون الموضوع الواقعي"[3]

كما بين "إنغاردن" مفهوم الإدراك في فهم العمل الأدبي: فالإدراك عنده يؤدي إلى عملية تحليل الفعاليات، وملئ الفراغات التي يتركها النص الأدبي، ومعرفة المقومات الئيسية لبنية عمل أدبي ما. فالإدراك لا يكون نشاط ذاتي، وإنما هو فعل لإقامة العلاقات بين تراكيب العمل الإبداعي.

---

[1] صلاح قنصوة: الموضوعية في العلوم الإنسانية، دار التنوير، بيروت، لبنا، ط2، 1978م، ص 223.

[2] ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لجمالية التلقي، ص 80.

[3] المرجع نفسه، ص 81.

يعطي "إنغاردن" شكلين متميزين للإدراك:

"الأول: قراءة عمل أدبي محدد، أو إدراك العمل الذي يحدث خلال هذه القراءة.

الثاني: هو ذلك الموقف الإدراكي الذي يؤدي إلى استعاب البنية الأساسية الخاصة بالعمل الفني والأدبي بحد ذاته"[1]

فيصبح الأول قراءة فردية لعمل فردي، والثاني استعاب عوامل تشكيل هذا العمل.

وكذلك يرى "أن هناك أربع طبقات، تتكون منها البنية الأساسية لأي عمل أدبي:

1) طبقة صوتيات الكلمات، والصياغات الصوتية، ذات الرتبة الأعلى.
2) طبقة وحدات المعنى.
3) طبقة الموضوعات المتمثلة.
4) طبقة المظاهر التخطيطية"[2]

يركز "إنغاردن" على الخبرة الجمالية، والمعرفية، والتي يكون مصدرها القيم الجمالية التي يحملها النص، وما يحدث من انفعالات أثناء القراءة. "إن تلك الخبرات لا تنتمي إلى تلك المجموعة من الخبرات التي يدرك منها العمل الأدبى بشكل عياني...لذلك يجب أن يكون هناك إخماد لكل هذه الخبرات والحالات النفسية التي تنتمي إلى العالم الواقعي الذي يحيا فيها القارئ، بحيث يبدو كما لو كان هناك، عمي

---

[1] المرجع نفسه، ص84.

[2] المرجع نفسه، ص 84.

وصم بالنسبة لأفعال، وأحداث العالم الواقعي لذلك فأننا أثناء القراءة يجب أن نشتغل به في عالم الواقع، كي نحيا في عالم منفصل تماما خاص بالعمل الأدبي"[1]، فهو أراد أن يؤسس جمالية خاصة للعمل الأدبي من خلال معرفة تامة لمكوناته، وبالتالي إقامة حد فاصل بين ما هو واقعي والنص، أي الغوص في جميع جوانبه ومعرفة مكوناته.

"لقد حاول "إنغاردن" أن يبحث عن قيمة العمل، لكي يحمل جهده الجمالي طابعا واقعيا، لذلك فإن قيمة العمل الفني هي ما كان يدعو ب"القيمة الفنية"، التي تتصف بالمواصفات الآتية:

1) ألاّ تكون جزءا، أو مظهرا لأيّة خبرة من خبراتنا التجريبية، أو إحدى حالاتنا الذهنية، أثناء تعاملنا الفكري مع أي عمل فني، وهي على هذا الأساس لا تنتمي إلى مقولة اللذة أو المتع الحسية.
2) أنها ليست شيئا يعزى إلى العمل نظرا إلى كونها تعد وسيلة لإثارة هذا الشكل من اللذة.
3) تكشف عن نفسها بوصفها ميزة خاصة بالعمل نفسه.
4) تنشا فقد إذا كانت الشروط الضرورية لوجودها ماثلة في خواص العمل بالذات.

[1] سعيد توفيق، الخبرة الجمالية–دراسة في فلسفة الظاهراتية–، بيروت، لبنان، ط1، 1992م، ص434.

5) إنها الشيء الذي يدفع وجوده، العمل الفني إلى الإسهام في خلق صيغة عمل خاصة تتميز عن كل النتاجات الثقافية الأخرى"[1]

إن هذا يعني أن جملة الشرؤط الموضوعة لتحقيق القيمة الفنية أن عملية القراءة، قراءة(فهم) نص ما، إنما هي تراعي مستويات كثيرة، بعضها تابع للعمل بوصفة "بنية مادية"، متجسدة في بنائه اللغوي، وبعضها الآخر ينتمي إلى عملية الفهم (القراءة) ومستوى آخر يقع بين الإثنين، أي أنه بنية ما كان يدعوها "إنغاردن" بالقيمة الفنية" فهي بنية خاصة، ذات أسلوب فريد، فهي خاصية تمييزية، أي أنها بنية أسلوبية وظيفية لأنها لا تؤدي دورا مهما على مستوى تلقي العمل الأدبي"[2]

لقد كرس "إنغاردن" جهده على دراسة بنية العمل الأدبي وكذا اكتشاف الخبرة الجمالية، كما حاول ربط الإدراك من خلال تحليل القارئ لفعاليات ونظام العمل الأدبي، ومن هذا المنطلق(مستويات القراءة، القراءة كحدث إبداعي)، أستسقى الناقد "أيزر" مستوياته للقراءة، والتي كانت من بين أهم مباحث نظرية التلقي، وسيتم التطرق إليها في حينها.

---

[1] ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لجمالية التلقي، ص 93.

[2] المرجع نفسه، ص 93.

2.1.1. الهرمنيوثيقا(علم التأويل):

الهرمنيوثيقا* هي في أبسط تعاريفها علم التأويل، أي أن يقوم المرء أو الفرد بتأويل، أو ترجمة أمر ما ليوضحه، ويجعله قابلا للفهم وأقرب إلى لغته الخاصة.

نشأ هذا العلم على يد "فريدريك شليرمايخر" (ت 1643م)، خاصة في رؤيته لقراءة الإنجيل، وكذلك نجد جهود كل من "فيلهام ديلتاي" وغيرهم، ولكنّ ما يهمنا هنا هو عالم التأويل الأول "هانز جورج غادامير" (ولد سنة 1900م)، وذلك لما له من رؤى في محاولته لبلورة أسئلة الوجود، ونقد "الميتافيزيقيا" من خلال إعادة صياغتها وبلورة مبحث اللغة والتأويل، ضمن أفق فلسفي منفرد"[1]

ركز "غادامير" على ثلاثة مفاهيم أساسية هي الفهم والتفسير والحوار، ثم تناول الفهم باعتباره مشكلة وجودية" في محاولة منه لكشف العلاقة بين فهمنا، وتجربتنا الذاتية الكلية"[2].

فنحن نفهم من خلال التفسير، وهو بدوره لا يتحقق إلاّ من خلال حوار تجريه الذات مع الموضوع.

---

* إرتبطت في اليونان بترجمة أوامر الآلهة، وفي أوروبا في العصور الوسطى بتفسير الكتاب المقدس.

[1] محمد الكحلاوي: غادامير عميد الفلسفة المعاصرة وداعية الحوار، مجلة العربي، ع531، وزارة الإعلام الكويتية، الكويت، أفريل2002م، ص 24.

[2] عبد الفتاح جحيش: دورالملتقى في تشكيل الحكم النقدي من خلال المجالس الأدبية–قصر المأمون– مذكرة لنيل شهادة الماجيستير (لم تنشر)، جامعة العربي بن مهيدي، أم البواقي، (2010/2009)م، ص34.

ولما كان فهمنا للفن والتاريخ والفلسفة ينطلق من التاريخ، ولا ينفك عنه، فقد دعاه ذلك إلى وضع آلية مشتركة تحقق فهمنا جميعا وهي ما أسماه(الأفق التاريخي)، باعتباره جزءا من حياتنا، وعنصرا فعالا في فهمنا ومعرفنا، وأفكارنا.

"والقارئ المعاصر الجيد–حسب غادامير– هو الذي يحدد فهمه للتاريخ من خلال آفاق الماضي، محددة بآفاق الحاضر(صهر الآفاق)، وهذه الآفاق، في تغيير مستمر لأن المعرفة متغيرة باستمرار على أن أكبر اهتمامه كان بالفن"[1]، فحديثه عن مفهوم الأفق ليس مرتكز ثابت، أو مغلق، بل إنه شيء ندخل فيه، وهو يتحرك معنا.

إن الفهم"الهرمنيوثيقي" ليس تبيان دلالة عمل ما، لدى جمهوره الأصلي، أو لدا مؤلفه، وإنما ما يمكن أن يعنيه هذا العمل بالنسبة للمتلقي الحاضر، كما يؤكد أنه لا يمكننا أن نفهم أي نص إلاّ من خلال إنجازاتنا (القراءة)، أي محيطنا التاريخي والثقافي، كما أنه لا يوجد معنى نهائي أو قطعي لعمل ما.

"هكذا أمكن القول أن "غادامير" عمل في مشروعه الفلسفي على تجاوز التصورات التي بنيت حول التأويل، ويؤسس لجماليات الفنون ونماذج الخطاب الادبي(...) وذلك من خلال التأويل كفلسفة جديدة في الفهم والمعرفة"[2]

---

[1] المرجع نفسه، ص34.

[2] محمد الكحلاوي: غادامير عميد الفلسفة المعاصرة وداعية الحوار، ص 26.

فقد جعل "الحوار" مدارا مركزيا للصراع بين:

- المجال الجمالي ويتعلق بالأعمال الفنية.
- المجال التاريخي، ويتعلق بالرصيد الماضي في المعارف والفلسفة والأديان والأدب في التجارب الاجتماعية.
- المجال الغوي ويتعلق بالعلاقات والمعاني والدلالات[1]

إن التأثر الأكبر لمشروع "جورج هانز غادامير" كان وبلا شك على مدرسة "كونستانس" لجماليات التلقي، حيث اعتمد رائدها الأول ومؤسسها "روبيرت ياوس"(1921-1998)م من هذه المنطلقات النظرية، وجهاز المفاهيم الذي وضعه 'غادامير" في صياغة مبادئ هذه المدرسة ونظرتها للفن والجمال في علاقتها بالمبدع والمتلقي، ولعل أبرز نقطة لقاء بينه وبين "ياوس" تجلت في "أفق التوقعات" لدى "ياوس"، المستمد من أفق التاريخ وسيأتي ذكر مفصل لهذا في حينه.

[1] المرجع نفسه، مع تصرف يسير، ص36.

2.1. الأصول النقدية:

1.2.1. نقاد مدرسة جنيف:

أولى جماعة من النقاد، عناية خاصة للقراءة من منظور ظاهراتي، وقد كان يطلق على هذه الجماعة: نقاد مدرسة جينيف أو نقاد الوعي Critics conscionsness. وقد ارتبطت بأسماء مثل: "جورج بوليه" و"جان بيير ريشارد" و "اميل شتايجر" "وهم يقرؤون العمل الأدبي على أنه تجسيد شكلي، ولفظي لوعي المؤلف"[1]، ولا يتم فهم النص إلاّ عندما يتحقق اندماج وعي المؤلف مع وعي القارئ في العمل الأدبي.

"وهي ما تشكل نقطة انطلاق أو بؤرة توتر يحدث فيها تفاعل قصدي، يعلق القارئ فيها كل الأحكام السابقة من حيث أن النص مليء بهذه البؤرة المنتشرة في النص الأدبي بطريق قصدي(...)، وثم تجاهل السياق التاريخي الفعلي للعمل الأدبي والمؤلف وظروف الإنتاج والقراءة"[2]، فقد قصدوا هنا إلى تعليق القارئ إلى كافة الأحكام والتصورات المسبقة عن هذا العمل، لأن النص يضمن بؤرا أخرى تتجلى عن طرق قراءته.

لقد حصروا عملية الفهم على نقطة الالتقاء(البؤرة) "وعلى التركيز على الاندماج الحاصل في هذه اللحظة بعيدا عن باقي المعطيات الخارجية عن النص، فهم يهدفون

---

[1] ناظم عودة خضر: المرجع السابق، ص104.

[2] عبد الفتاح جحيش: المرجع السابق، ص31.

إلى قراءة ذاتية للنص دون التأثر بشيء خارج النص"[1]، فيتم في هذه الحالة أن يصبح النص تجسيدا عيانيا ومباشرا لشعور المؤلف، فيتم فهم هذا النص على اعتباره مجموعة من الوحدات الدلالية والأسلوبية، استطاع المؤلف أن يجمع بينهما، ويمنحهما فهما موضوعيا.

لقد بحث نقاد "مدرسة جنيف" عن المعنى " من خلال إدراك المؤلف لموضوعاته(وعيه)، وإدراك المتلقي (المدرك) للموضوع الذي أنتجه المؤلف"[2]، فالمعنى هنا بحسب تصورهم إدراك لمستوياته، فما يجعل تجربة معينة ذات معنى هو عملية الإدراك، يرى "جون بوليه وريتشارد" أن "دور المعنى يتحقق في الإدراك وليس في اللغة"[3]

فالمعنى هو فعل جمالي، وقد تم الإشارة إلى نقاد "مدرسة جنيف" كانوا يفهمون المعنى على أساس أنه تجربة داخلية من خلال الإدراك واللغة ليست لها صلة في هذا بل هي "واسطة حاملة لوعي المؤلف ومحفز للاستجابة(...) وتختلف عن الاتجاهات اللّسانية في كونها تنطلق من المعنى الذي تفهمه من خلال الإدراك"[4]، فاللغة بفعل هذا الاختصاص وهذه المكانة المنعزلة تصبح مصدرا أو صانعا للمعنى.

---

[1] المرجع نفسه، ص31.

[2] ناظم عودة خضر: المرجع السابق، ص110.

[3] المرجع نفسه، ص110.

[4] المرجع نفسه، ص111.

وتشكل هذه المسألة مدخلا رئيسيا لإشكاليات جمالية التلقي، فقد طرح "ياوس" هذا الشيء في تشديده على تزامنية اللغة وأن فهم العمل الأدبي يكون ضمن الإطار اللغوي، وشدّد "أيزر" على القطب الفني لما تحدثه اللغة.

2.2.1. المؤلف الضمني عند "واين بوث":

كان الناقد الأمريكي "واين بوث" أحد المصادر الأساسية التي استقى منه "أيزر" مفهوم (القارئ الضمني)، وكان "واين بوث" قد طرح هذا المفهوم في النقد الأدبي عام 1961م حيث رأى أن هذا الدور قد أهمل من قبل التفسير النقدي.

لقد كان "بوث" يعني بتحليل البنيات السردية ذات الصلة بالقارئ ولذا فقد انطوت تحليلاته على عناية بتشخيص وتعيين تلك الصلة، فافرز عمله على جملة من المفاهيم الخاصة بالقارئ فقد طرح مفهوم المسافة الجمالية، ووجهة النظر، والمؤلف الضمني، وهذه المفاهيم ارتبطت بجمالية التلقي كما سنبين ذلك.

"المؤلف الضمني هو بناء نصيTextual constract يخلقه المؤلف الحقيقي ليصبح صورته، وإن آراؤه ووجهة نظره، بوصفه ساردا، ربما تتزامن أو لا تتزامن مع آراء ووجهة نظر المؤلف"[1]

[1] عودة ناظم خضر: المرجع السابق، ص 113.

يتضح من خلال هذا التعريف أن المؤلف الضمني هو شخص يوجد على مستوى المعالم النصية، وضعه المؤلف من رؤى وتوجهات وأفكار قد تعارض المؤلف الحقيقي.

يصف "واين بوث" المؤلف الضمني "يختلف عن الإنسان الواقعي دائما، مهما كان تصورنا حوله، ويخلق نسخة سامية لنفسه، وهو يخلق عمله الأدبي، كل الزوايا تنجح في دفعنا إلى الاعتقاد بوجود كاتب، نؤوله بوصفه نوعا من الأنا الثانية وهذه الأنا تقدمه غالبا على مستوى عال من الدقة والصفاء، أكثر معرفة، وإحساس مما في الواقع"[1]، فشخص بمثل هذه المواصفات هو ليس بشخص عادي، بل هو شخصية متوارية عن الأنظار، كما أن كل عمل قصصي له صورة ضمنية لهذا المؤلف.

فهو يقوم بخلق الاستجابة لوجهة نظر معينة، ومخاطبة المتلقي أو القارئ، وفق هذا الأساس. فهو "الصوت المنبعث من المؤلف أثناء تعبيره عن نفسه من خلال القناع أو من خلال مادة الرواية"[2]، وهذا ما يؤكد أنه يختلف عن المؤلف الواقعي فالأول بناء نصي، له جملة من الشروط التي يقوم عليها، وهي خاصة بالمعالم النصية، والمؤلف الواقعي لا ينتمي إلى العمل الأدبي بل إلى العالم الواقعي.

---

[1] بسط، رولان بورنوف، ورويال أوندليه: عالم الرواية، ص77، إقتبسه عودة ناظم خضر: المرجع السابق، ص113.

[2] المرجع الساق، ص114.

إن المؤلف الضمني عند"واين بوث""يخلق-داخل العمل الروائي-عددا من المسافات، وذلك أن المعايير التي يحملها المؤلف الضمني تختلف عن معايير القارئ، فالتباعد أو التقارب بينهما يشير إلى درجة المسافة هذه، ويرغب المؤلف الحقيقي- دائما-أن يختزل تلك المسافة إلى درجة الصفر، هذه المسافة التي تفصل بين المعايير المهيمنة لذى كاتبه الضمني، وبين معايير القارئ المفترض"[1]، فالسارد هنا (المؤلف الضمني) يختلف عن وعي القارئ، كما يختلف عن المؤلف الحقيقي، باعتباره تحكمه أطر نصانية. "فاختزال المسافة بين السارد، والقارئ الضمني، سواء كان من بنيات النص، أم قارئا مفترضا، أي جهة يتوجه إليها النص بالخطاب هو: خلق للإبهام بحقيقة الفعل-وخلق نوع من الاستجابة"[2]، فالقارئ هنا هو وسط يجري عبره المعنى، أي مَرْوِيٌ عليه، وهو شخص ما يخاطبه السارد، فالاهتمام بالقارئ هو اهتمام بتلقي العمل الأدبي، المؤلف الضمني، والقارئ الضمني يحددان طبيعة السرد، وطبيعة بناء العمل، وكذلك طرح وجهة النظر، لأنها جزء من العمل نفسه "فالمؤلف الضمني لرواية"مدام بوفاري" قد لايتطابق مع رغبات"فلوبير" وتطلعاته الحقيقية، وإنما هو منطق العمل نفسه الذي ينظم الأحداث من الداخل"[3]، فكما قلنا فالمؤلف الضمني هو ذات

---

[1] ناجي مصطفى: نظرية السرد، من وجهة النظر إلى التبئير-مجموعة مقالات مترجمة- المغرب، ط1، 1989م،ص48.

[2] ناظم خضر عودة: المرجع السابق، ص116.

[3] المرجع السابق، ص116.

ثانية لا توافق الذات الاولى،"ويسعى المؤلف الضمني جاهدا إلى رسم صورة حديثة للقارئ الضمني"[1]، فهو يقوم بممارسة سلطة توجيه القارئ إلى شيء معين.

إن القارئ الضمني عند "بوث" هو"ما يتوجه إليه السارد بالخطاب بين فترة وأخرى، من فترات السرد، وهو غير مشترك بالأحداث على نحو مباشر، وإنما هو نقطة دالة في البناء السردي، وهو رغبة السارد في توسيع رقعة البناء والأحداث، وتعميم وجهة النظر"[2]، فالقارئ هو شخص وقع السرد عليه، أي يتلقى هذا الخطاب رغبة من السارد في إعطاء نطاق أوسع للأحداث.

"فالقارئ الضمني ليس له صوت في مجريات الفعل الروائي وإنما يخاطب لغاية إشارية"[3]، فهو ليس له دور في مجرى أحداث العمل القصصي، وإنما يشار إليه بوصفه متلقيا داخل النص.

ولذلك وجب على السارد أن يكون على وعي بطبيعة المروي عليه فيكون بناء السرد مدروسا وفق تقنيات معينة.

"إن هذا الاهتمام بدراسة القارئ الضمني، يعني أن المؤلف الضمني والقارئ الضمني، يشتركان في بناء المعنى، وهذا ما كان "أيزر" يسعى إلى إظهاره باستمرار فهو يهتم بالقارئ من حيث كون هذا العنصر هو عنصر فعال لبناء المعنى، وليس

---

[1] المرجع نفسه، ص116.

[2] المرجع نفسه ، ص117.

[3] المرجع نفسه ، ص117.

للكشف عنه أو عن غموضه"[1]، ومن ثم فالقارئ له دور في نقل الاستجابة، وبالتالي اكمال عملية الإبداع.

3.1.النشأة والمبررات:

ظهرت جمالية التلقي بسبب الصراع بين المناهج النقدية المختلفة، لكن ما يجب لفت الانتباه إليه هو الصراع مع التصور البنيوي للأدب "لقد لاقى ازدهار البنيوية في عقدي الخمسينات والستينات معارضة أخذت بالنمو شيئا فشيئا، حتى أضحت نظرية تحاول أن يؤسس علما شاملا للمعنى الأدبي. لقد كانت الظروف ملائمة لنشوء هذه النظرية بوصفها اعتراضا على طبيعة الفهم البنيوي للأدب"[2]، فازدهار الدراسة البنيوية، جعل البعض يعارضها على طبيعة الفهم المتعلق بالأدب.

إن طرح مشكلات الأدب من خلال التلقي، هو ما سعى إليه رواد (مدرسة كونستانس) "ففهم جمالية التلقي من خلال المشكلات التي طرحتها البنيوية على مستوى التأويل(الفهم) وعلى مستوى بناء المعنى وصلة البنية بالإدراك، هو خطوة منهجية في المقام الأول"[3]، لأن هذا الاتجاه الجديد هو أحد اتجاهات ما بعد البنيوية، فهو كان يحاول أن يعيد فهم الأدب.

---

[1] المرجع نفسه مع تصرف يسير ، ص118.

[2] عودة ناظم خضر: المرجع السابق، ص121.

[3] المرجع نفسه، ص121.

لقد كان "ياوس" يرشح البنيوية لاحتلال مكانة مميزة في النقد الأدبي، بل بدت البنيوية–التي قامت ضد النقد الانطباعي–كمرشح محتمل ليقود النقد الأدبي، لكنها كذلك عارضت الفكر التاريخي، وأهملت ما يمكن أن يقدمه التاريخ للأدب.

لكننا أشرنا سابقا أن جمالية التلقي هو اتجاه من اتجاهات ما بعد البنيوية، لكن هذا الاتجاه قام على أنقاضها، وهذا ما يدفعنا إلى التساؤل حول:

مـا وجـه التعـارض بين البنيويـة وجمـاليـة التـلقي؟

"من المعلوم أن عالم اللغة"فرديناند دي سوسير"، هو المصدر الأول للفكر البنيوي"[1]، وقد أثرت مقولات "سوسير" وثنانياته المعروفة على الفكر البنيوي، فاللغة عندهم هي ما ينتج المعنى، وليست حاملة له فقط.

"لقد كانت البنيوية في أدوارها الأولى تغفل البحث عن مرجعيات للعمل الادبي، وترى أنه بنية تعمل في علاقات لسانية متمركزة في النص نفسه"[2]، فهي مجموعة من العلاقات المتبادلة، فالبنيوية –كما أشرنا– مرتبطة باللسانيات فالنص عندهم يتضمن معناه داخله.

فإذا كانت القراءة البنيوية تتجه مباشرة إلى النص لترى فيه تلك الافتراضات الأساسية المائلة إلى الحقل اللساني والقائلة باكتفاء اللغة(دراسة اللغة لذاتها، ومن أجل

---

[1] المرجع السابق،ص113.

[2] المرجع نفسه، ص114.

ذاتها). في حين أن القراءة في جمالية التلقي تتجه مباشرة لإدماج فعل الفهم مع بنية العمل نفسه، وترى أن تلك جدلية أساسية في أي قراءة وهذا جوهر الخلاف بين النظريتين.

في نهاية الستينيات(1966-1967)م كانت "جوليا كريستيفا" تطرح مفهوم التناص "بوصفه إجراء لفتح النص، على نصوص أخرى، وهو يعني التقاطع داخل نص لتعبير قول مأخوذ من نصوص أخرى"[1]، فهي تكشف عن الترسبات العميقة لأنماط ثقافية متعددة في مسعى توصيل المعنى، ويعني ذلك أن "التناص"، هو أحد الاعتقادات الجديدة للبنيوية للخروج من مأزق استعباد التاريخ استعبادا تاما، إن هذه التعديلات تشير إلى قضيتين مهمتين هما:

1- أن المعنى الذي اعتقدت البنيوية وجوده، في المكونات الأساسية للعمل الأدبي، بدأ يتمرد على هذا الاحتمال.

2- أن البنيوية نفسها دليل أصيل على معقولية المقاربة التي تتبناها جمالية التلقي"[2]

3- ومن هنا يتضح أن جمالية التلقي قائمة على إدراج فعل الفهم في أية قراءة، لأن معنى العمل الأدبي يتوقف على هذا الفعل ويشير ذلك إلى اختلاف معرفي للمقاربتين.

---

[1] المرجع نفسه، ص131.

[2] المرجع السابق، ص114.

وبالتالي يمكن أن نجمل أسباب نشأة جمالية التلقي في نقطتين أساسيتين:

الأولـى: النزاع الطبيعي بين المناهج النقدية المعاصرة وبعد ازدهار البنيوية فقد اعترضت على طبيعة الفهم البنيوي للأدب، وكذلك بسبب مشكلات الفهم، وبناء الإدراك التي خلقت من طرف الاتجاه البنيوي، الذي قلنا أنه نقل ما كان يجري داخل اللسانيات وطبّقة على الأدب.

الثـــانـــية: حاولت أن تطرح نظرية لاستجابة الجمالية وذلك من خلال التخلص من المشكلات التي تعترض هذه الجمالية وتحقيق فهم للعمل الأدبي من خلال طرح مشكلات تتعلق بالتلقي(المتلقي).

إن التأسيس النموذجي الجديد، الذي أخذ على عاتقه محاولة بعث نظرية جديدة، تستمد مبادئها من خلال ما تم سابقا في مجال النقد الأدبي، ومحاولة التوفيق بين مجموعة من الأطروحات النقدية، التي كانت سائدة في تلك الفترة هو ما سعى إليه منظرو جمالية التلقي، من خلال مجموعة من الافتراضات والمناقشات أدت في النهاية إلى ظهور صرح نقدي جديد.

2. طروحات"هانز روبرت ياوس":

بعد العرض المقدم عن أهم الأسس التي استمدت جمالية التلقي معارفها منها، ينطلق "ياوس" إلى تقديم نموذجه الجديد وبشكل منهجي، يحدد من خلاله رؤيته النقدية.

1.2. تعليق السيرورة التاريخية للأدب بالتلقي:

في أفريل عام 1967م بجامعة كونستانس الألمانية ألقى "ياوس" محاضرة بعنوان النموذج، ضمّنها سؤالين: **مـا التاريـخ الأدبـي؟ ومـا الغرض من دراسـته؟**

"إن التردي المستمر الذي عرفه التاريخ الأدبي طيلة المائة سنة و الخمسين الأخيرة أثر على سمعته، وأفقده فعاليته وسحره"[1]. وذلك بفعل تحول الأدب نحو جملة من المناهج غير التاريخية كالسميائية والبنيوية، وعلم الجمال وغيرها، فكان"ياوس" يرى "أن السمة المميزة للظاهرة الأدبية إنما تمكن في بعدها التاريخي(...) ويجب تحويل اهتمام التاريخ الأدبي إلى موضوعات وقضايا جديدة"[2]، أي إدخال واستبدال الأسئلة القديمة والتي تجاوزها الزمن، بأخرى جديدة تحل محلّها(تجديد وديمومة أخرى). والهدف من هذا كله هو إعادة التاريخي الأدبي إلى مركز الدراسات الأدبية.

---

[1] عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، منشورات الإختلاف، الجزائر العاصمة، الجزائر، ط1، 2007، ص150.

[2] المرجع نفسه، ص150.

وقبل أن يقترح "ياوس" هذا الشيء الجديد لكتابة التاريخ الأدبي، قام باستعراض المناهج والنظريات التي قامت بمعالجة تاريخ الأدب"بدأً من التاريخ الأدبي في شكله التقليدي البدائي إلى الشكلانية والماركسية مرورا بالمثالية الألمانية التي عرفها عصر الأنوار، والتاريخانية وتاريخ الفكر"[1]، وهي مدارس جعلت من التاريخ الأدبي شكل من أشكال كتابة التاريخ، في حين أن ما تلتقي فيه هذه المدارس، والذي جعلها تصب في قالب واحد.

حسب "ياوس": "أما النقطة المشتركة التي تلقي عندها هذه المقاربات فهي إهمالها للمتلقي، والتلقيات المتتالية للظاهرة الأدبية، والتي تمنحها بالضبط سمة السيرورة التاريخية، فهي لا تعير اهتماما للقارئ، ولا لتاريخ القراءة"[2]، فالأدب لا يدرك كحدث تاريخي، بنفس معنى التاريخ، ولا يتحقق له تعاقب الأعمال، لا من خلال الذات المنتجة فحسب(المبدع) بل من خلال الذات المستهلكة(القارئ).

ومن هنا كانت الحاجة حسب "ياوس" إلى تاريخ أدبي له أساسه ومبرراته وتوجهاته، ووسائله، يعيد للمتلقي دوره، الذي طالما أهمل في المناهج النصانية.

كذلك حاول "ياوس" أن يصالح بين الشكلانية والماركسية. فالتعارض القائم بينهما، يجعل القارئ يؤمن بشيء هو خارج عن تجربته الذاتية، فالنص وفق الماركسية يستقبل

---

[1] المرجع نفسه، ص151.

[2] أحمد بوحسن: نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث، ضمن: نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الأدب والعلوم الإنسانية، الرباط، سلسلة ندوات ومناظرات، رقم 24، المغرب، 1993م، ص27.

من خلال التفسير المادي للتاريخ، أما القارئ في مذهب الشكلانية فهو يستقبل النص معزولا عن مواقفه التاريخية التي أفرزته.

يرى "ياوس" "أن التركيب بين المدرستين بالاحتفاظ بأفضل مزاياهما، هو المسعى المناسب لبناء تاريخ أدبي جديد، يكون بإمكانه أن يربط بين الأدب والتاريخ العام، دون أن يعني هذا الرابط جعل الأدب مجرد انعكاس للواقع الاجتماعي والاقتصادي أو تجريده من خصوصياته الجمالية، وإمكانية مشاركته في بناء الواقع التاريخي ذاته"[1] ومن هذا المنطلق فإن تسيير هذه الهوة يكون من خلال الإمام بتاريخانية الأدب، والوقوف على صفة الجمال الموجود في العمل نفسه. وبالتالي فعملية التلقي تنتج من خلال هذا التكامل بين المقاربة الجمالية والمقاربة التاريخية.

وليس القارئ أو الجمهور المتلقي مجرد عنصر سلبي، "بل إنه ينمي بدوره طاقة فعالة تساهم في صنع التاريخ"[2]، فالقارئ لما يستقبل العمل، فإنه يشمل على اختيار لقيمته الجمالية، ويقارنها بالأعمال التي قرأت من قبل، والدلالة الواضحة لذلك هو أن الفهم الأولى، سوف ينمى من خلال عمليات التلقي(تعدد في القراءات)، وبالتالي يساهم في صنع تاريخ للعمل الأدبي.

---

[1] عبد الكريم شرفي: المرجع السابق، ص160.

[2] المرجع السابق، ص161.

فتلقي الأدب هو ما يعطيه بعده التاريخي والجمالي"ومن هذا المنطلق كما كان ياوس يحاول التأسيس لتاريخ أدبي جديد لن يكون سوى((تاريخ التلقي)) (...) أي العلاقة الحوارية القائمة بين العمل الأدبي، وأجيال القراء المتلاحقين"[1]، هذه القراءات تسمح لنا بتحديد الأهمية الجمالية والتاريخية للعمل الأدبي"، وتلك من خلال الاستمرارية التي يخلفها الحوار بين العمل الأدبي والجمهور المتلقي، أي من خلال سلسلة القراءات المتتالية"[2]، فهي تحدد لنا كيف يتم في كل مرة تلقي العمل، وفق معايير جديدة.

كذلك تحدث "ياوس" عن طبيعة الاستقبال الأول للعمل من القارئ"فيتضمن إختبارا لقيمته الجمالية بالمقارنة مع الأعمال التي تمت قراءتها"[3]، وبالتالي هذا الاستقبال يعطينا نوعا من الجمالية، يكون لها دور في تاريخ العمل.

إن العمل الأدبي ضمن إطاره التاريخي العام الذي أفرزه يمكن أن يمارس سلطة توجه تجربة القارئ الجمالية، لأن القارئ قد يصطدم داخل النص بعناصر غير متوقعة ولا تتطابق مع معرفته، وخبرته، لذلك فإن هناك إثارات يتعرض لها وعي القارئ، وهذه الإثارات، هي التي تستطيع أن تفتح أمامه آفاقا للتفسير.

---

[1] المرجع نفسه، ص162.

[2] المرجع نفسه، ص162.

[3] روبرت سي هولب: نظرية الاستقبال، ت رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط2، 2007م، ص108.

كذلك أولى"ياوس" اهتمامه بفحص منهجية تاريخ الأدب ليجعل لهذه المنهجية دورا في التاريخ الجديد للأدب فوجد "أن تطبيق مبدأ السببية المطلقة لشرح تاريخ الأدب يجلب إلى النور عنصر الهيمنة الخارجية، ويسمح لمصدر الدراسة بالنمو إلى درجة التضخم، وتبدد الشخصية المحددة للعمل الأدبي إلى مجموعة من التأثيرات يمكن أن تزداد حسب الرغبة"[1]، وبالتالي يصبح النص سرد لوقائع تاريخية وفق هذا المنطلق، وهذا ما رفضه "ياوس" عندما ركز على منهجية تعيد التاريخ إلى الأدب كما ينبغي أن يكون.

كما وجد أن التاريخ القائم حول النزاعات، والمذاهب العامة يخلط تاريخ الثقافة بالنماذج الأدبية، وكذلك التاريخ الذي يتعامل مع الكتاب الرئيسيين ليس سوى لمقالات لا رابط بينها[2]، وكذلك يقوم الدارس هنا بإغفال ونفي الكتاب أقل شهرة، فيكون الدرس مبني علي البناء والحذف أي غير متكامل.

انتقد "ياوس" "تطبيقات "جورج لوكاتش" و"لوسيان غولدمان" لاعتبارهما الأدب مرآة عاكسة للعالم الخارجي"[3]

---

[1] المرجع السابق، 73.

[2] ينظر، المرجع السابق، ص73.

[3] عودة ناظم خضر: المرجع السابق، ص137.

فالنظر بتمعن إلى طبيعة الأدب، يمكن من تجاوزها، عندما نصبح على وعي، بأن كل عمل فني له شخصية مزدوجة فهو تعبير عن الواقع، ولكنه كذلك يشكل واقعا لا وجود له في جوار العمل، بل إنه في العمل نفسه.

كذلك وجد "ياوس" أن إعادة طرح "غادامير" القائل بالأفق التاريخي"إن إعادة طرح "غادامير" يتباسب مع سعيه في فهم الأدب، وإدراجه في السيرورة التارخية"[1]، وهو يسعى منه إلى ربط السيرورة التاريخية بالمتلقي.

"وهكذا انتهى"ياوس" إلى وضع التطور الأدبي ضمن السلسلة التاريخية للمتلقي، وربط فهم هذا التطور في بعديه الجمالي والتاريخي، بفهم موضوعة سيرورة التلقي المستمرة باعتبارها تاريخا للأدب، ولذلك كانت إعادة كتابة التاريخ الأدبي تعني بالنسبة إلى "ياوس" الإمساك بهذه السيرورة فقط"[2]، فمؤرخ يجب عليه أن يكون قادرا على القيام بتجديد الوعي ليحقق للعمل مكانته الجمالية، ووضعيته في التواصل بين قراءه.

خلاصة ما تقدم أن "ياوس" حاول جعل المعرفة التاريخية المرافقة للأعمال الأدبية عبر تلقيها المختلف ذات حضور إيجابي بالنسبة للعمل الفني، وكذلك لإعادة بناء معنى العمل، وإعطائه نوع من الديمومة والتجدد، ولن يتحقق ذلك كله، دون أفق التوقع

---

[1] المرجع السابق، ص137.

[2] عبد الكريم شرفي: المرجع السابق، ص162.

أو أفق الانتظار الذي جعله "ياوس" من محاور نظريته"جمالية التلقي"، وهذا الأفق جعل له "ياوس" مكانا هاما في طريقة العمل الأدبي، وإعادة إنتاجه كفعل جديد.

2.2. أفق الانتظار:

قبل الحديث عن "أفق الانتظار"، ودوره في بلورة النظرية الجديدة عند "ياوس"، فلابد لنا –وفق ما تقتضيه منهجية البحث–أن نستفسر عن هذا المفهوم.

"أخذ "ياوس" مفهوم الأفق من "غادامير"، وركب مفهومه "أفق الانتظار" من مفهوم الأفق عنده"[1]، فسعى ياوس إلى نقل هذا المفهوم من الفلسفة والتاريخ إلى الأدب، والبرهنة على دور المتلقي في فهم الأدب، والتاريخ له.

ويعني مفهوم الأفق عند "غادامير" "لا يمكن فهم أي حقيقة دون أن تأخذ بعين الاعتبار العواقب التي ترتبت عليها، إذ لا يمكن حقيقة الفصل بين فهمنا لتلك الحقيقة، وبين الآثار التي ترتبت عليها، إذ أن تاريخ التفسيرات والتأثيرات الخاصة بحدث أو عمل ما، هي التي تمكننا–بعد أن اكتمل هذا العمل وأصبح ماضيا– من فهمه كواقعة ذات طبيعة تعددية المعاني، وبصورة مغايرة لتلك التي فهمها معاصروه بها"[2] وعلى هذا فقد دعا"غادامير" إلى فهم تاريخي، ووعي تاريخي، أي دلالة هذا العمل بالنسبة لنا كقراء معاصرين، بوصف هذا الشرط أساسا لعملية التأويل التي يقوم بها المتلقي.

---

[1] ناظم عودة خضر: المرجع السابق، ص138.

[2] حافظ صبري: الشعر والتحد، إشكالية المنهج، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع38، 1987م، ص80.

يشير "ياوس" أن مفهومه إلى الأفق يتضمن"ثلاث مبادئ أساسية، حيث يتطور إطار الأفق هذا بالنسبة لكل عمل في اللحظة التاريخية لظهوره من الفهم السابق"[1].

فالتطور بالنسبة للعمل الفني يتم من خلال فهم سابق لنوعه وسماته.

والمبدأ الثاني الذي تحدث عنه "ياوس" أن مقياس تطور النوع، إنما هو المتلقي، وذلك لان مجموعة المعايير التي يحملها من خلال تجاربه السابقة في قراءة الأعمال"[2]، فأي نص قد يخيب أو يطابق أفق المتلقي، فعندما يخيب ظنه في مطابقة معاييره السابقة، مع ما يتضمنه هذا العمل الجديد، فالمهم عند "ياوس" يتعلق خاصة بدراسة التطور الأدبي لنوع محدد، ويقيم صلة بين هذا التطور وتاريخ الأدب، "حيث يعتقد أن مجموعة التفسيرات التي ترافق الأعمال وتراكمات الفهم التي ينجزها المتلقي عبر التاريخ، إنما تؤدي إلى تطور النوع الأدبي"[3].

إن القول أن تاريخ الأدب هو سيرورة مستمرة من التلقي يعني لدى "ياوس" "أن الأعمال الأدبية ليست جواهر أو حقائق متعالية على الزمن، ولا تاريخية بحيث تمنح المظهر نفسه لكل المتلقين، وفي كل العصور، بل إنها تتمظهر، وتتجلى من خلال سلسلة التلقيات المتتالية التي تعرفها عبر التاريخ"[4]، فهذه لا يمكن أن توجد بشكل

---

[1] ناظم عودة خضر: المرجع السابق، ص139.

[2] ناظم عودة خضر: المرجع السابق، ص140.

[3] رشيد بن حدو: مدخل إلى جمالية التلقي، مجلة آفاق مغربية، المغرب، ع6، 1987م/ ص12.

[4] عبد الكريم شرفي: من فلسفات التاويل إلى نظريات القراءة، ص164.

مستقل عن الجمهور، الذي يمنحها شكلا خاصا بها، فكل عملية تلقي، تكون مشروطة هي الأخرى من خلال التجربة الخاصة للقارئ، "فلن نعرف ونفهم وصف التاريخ الأدبي إلا من خلال تمكننا من موضعة أفق الانتظار هذا"[1]

إن المعرفة التي نبحث عنه من خلال محاولتنا وصف كيفية تلقي العمل الأدبي، وكيف تم هذا العمل في تأثيره على جمهوره الأصلي(الأول)، وكذلك تأثير هذا العمل على الأجيال المتتالية في تلقيها لهذا العمل، فعلينا أن نقوم بإعادة بناء"أفق الانتظار" الخاص بكل جمهور على حدى.

يقوم "ياوس" بتحديد "أفق الانتظار" باعتباره نسقا مرجعيا، يمكن صياغته بطريقة موضعية.

"والذي يحيط بالعمل الأدبي، وشكل التجربة الأدبية والتاريخية، لدى قرائه الأولين، وعندما يتعلق الأمر بالتلقيات المتتالية لدى الأجيال الاحقة"[2]، فهناك "أفق الانتظار" أدبي خاص، ويتوسع من خلال التجارب الحياتية للفرد "أفق الانتظار" "يعني سياق التجربة الجمالية المسبقة المشتركة بين الذوات، والذي يتأسس عليه كل فهم فردي للنص، وكل تأثير يمارسه النص"[3]، فالجمهور لديه استعداد للتلقي من خلال "

---

[1] المرجع نفسه، ص164.

[2] المرجع نفسه، ص165.

[3] المرجع نفسه، ص165.

أفق الانتظار" المعهود لديه، لتلقي هذا العمل،"وسوف يثير النص الأدبي بواسطته إشاراته اللسانية النصية مجموعة من الانتظارات والمعايير والقواعد التي عوّدته عليها النصوص الأدبية السابقة"[1]، فالنص يمارس سلطة تأثيرية على المتلقي بواسطة مجموعة من الخصائص المكونة له. "لكن هذا الانتظار المثار الذي يبدأ القارئ، في توقع البقية أو النهاية على ضوئه وتمكنه أن يتأكد مع تقدم القراءة أو يعدل أو يعاد توجيهه أو يبطل نهائيا"[2]

فمن هذا المنطلق نلاحظ ان الاعمال الأدبية، دائما تظهر من خلال اعتبارها تكريسا لمنطلق معين وسابق، أو تبدو كمحاولة لإعادة إنتاج من مطلق العمل، وبلورته بشكل جديد، يقابل أفق انتظار القارئ. أو تكون تحويلا أو خلقا مستمرا لآفاق الانتظار.

إذ بفضل مفهوم "أفق الانتظار" القابل للموضعة يمكننا أن نفهم معنى التجربة الجمالية مربوطة بالتجربة التاريخية التي تفهم وتبني لها مكانا في دهن المتلقي.

كما يجدر بنا أن نفهم العلاقة بين "أفق الانتظار" وما أطلق عليه "ياوس" بالقيمة الجمالية للعمل الأدبي الجديد" أي بمدى تعطله للتجربة السابقة وتجاوزه لها وتحريره للوعي، تأسيس إمكانيات جديدة للرؤيا والتجربة"[3] فالقيمة الجمالية للعمل الأدبي

---

[1] المرجع نفسه، 166.

[2] المرجع نفسه، ص166.

[3] روبرت هولب: المرجع السابق، ص156.

الجديد تنمو، وتكبر كلما تغير الأفق السائد، وكلما تضاءلت هذه المسافة الجمالية ولم يقتض العمل الأدبي الجديد أي تغير في الأفق، بل استجاب تماما للانتظار المألوف والمستقر، فإنه يقترب حينئذ من ميدان الفن الاستهلاكي"[1] فهذه المسافة كلما اقتربت من المتلقي، وتضاءل البعد بينهما، قرُب الفن من الترفيه والتسلية نتيجة تحولها إلى عمل بديهي ومألوف.

ولكن يبين "ياوس" كيفية فهم "تاريخ التلقي"، لجأ إلى مفهوم آخر، استمده من "غادامير" والمتمثل في مقولة "اندماج الآفاق" والتي استعملها هذه لتفسير التراكم في عملية الفهم والاختلافات الهرمنيوثيقية، التي تنتج خلال عمليات التلقي المتعددة، واستعملها من جهة آخرى لفهم تاريخ الأدب"[2]

فاندماج الآفاق يعرفه "ياوس": "إن أفق الحاضر في تشكيل مستمر، لأنه من الضروري أن نراجع مسلماتنا المسبقة باستمرار وعلى أساس مثل هذه المراجعة يقوم التقاؤنا بالماضي أيضا، إن أفق الحاضر لا يمكن أن يتواجد معزولا عن الماضي، كما لا توجد آفاق تاريخية يمكن بلوغها، والأحرى أن الفهم يمكن في سيرورة اندماج هذه الأفاق التي يدعى فعلها عن بعضها البعض"[3]

---

[1] عبد الكريم شرفي: المرجع السابق، ص167.

[2] المرجع نفسه، ص168.، مع تصرف يسير.

[3] هانز روبرت ياوس: جمالية التلقي، رشيد بن حدو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2004م، ص17.

"وهكذا يتضح لنا أن اقتراح "ياوس" هذا إدا كان يبدو مقبولا من الوجهة النظرية، وهذا يعني في الأخير أنه قد تتعذر علينا مطلقا تحليل العلاقة بين النص والقارئ في حالاتها الفعلية والملموسة"[1]

فقد يتساءل أي شخص هل هناك أفق انتظار واحد؟ والإجابة طبعا أنه هناك العديد من آفاق الانتظار المعاصرة للعمل الأدبي سواء في إنتاجه أو استقباله. ولا شك أن "ياوس" عانى ذلك أثناء تطبيقاته، لذلك حاول "أن يحتفظ للأفق بطبيعته المتعالية"[2]، فهو كان يعتمد على طبيعة الإدراك في فهمنا لأي عمل أدبي.

فأفق الانتظار يشير عموما إلى "نظام ذاتي مشترك أو بنية من التوقعات وإلى نظام من العلاقات، أو جهاز عقلي يستطيع فرد افتراضي أن يواجه به أي نص"[3]

إن تقنية الأفق التي قدمها "ياوس" يفترض أن تقوم بتقديم العمل اللاحق كحلول للعمل السابق في الوقت الذي يفتح فيه معضلات أخرى، كما يمكن له لأن يصنف كل عمل ضمن السلسلة الأدبية التي ينتمي إليها حتى يتمكن من تحديد وضعه التاريخي، ودوره وأهميته في السياق العام للتجربة"[4]، فبفضل مفهوم الأفق الذي قدمه "ياوس" نستطيع إقامة حوار وصلة دائمة بين الماضي والحاضر، وبالتالي تخلق النصوص

---

[1] عبد الكرم شرفي: المرجع السابق، ص171.

[2] روبرت هولب: نظرية التلقي، ص157.

[3] المرجع نفسه، ص157.

[4] هانز روبرت ياوس: المرجع السابق، ص45.

لنفسها تاريخا دائما وغير منتهي من المعاني، والدلالات الجديدة، وبالتالي تستطيع النصوص القديمة أن تخلق لنفسها مكان في عالم اليوم، وتتجاوز هذا العالم إلى عالم آخر. ووسع "ياوس" من هذا المفهوم حيث اعتبر "أن الأثر الأدبي يتجه إلى قارئ مدرك، تعود التعامل مع الآثار الجمالية، وتكيف مع التقاليد التعبيرية فيها، فكان أفق الانتظار عنده، يتجسم في تلك العلامات والدعوات والإشارات التي تفرض استعدادا مسبقا لدى الجمهور المتلقي للأثر، وأن أفق الانتظار على هذه الصفة يحيا في ذهن الأديب أثناء الكتابة ويؤثر في إنشائه أيما تأثير، ولقد يختار الكاتب بعمله أن يرضي انتظار القراء فيسايرهم فيما ينتظرون، مثلما يختار جعل الانتظار"[1]، فالكاتب يراعي في كتابته قارئا معينا أو لا يراعي، كما أن أي نص يقوم على أفق انتظار وكسر لذلك الأفق وخلخلة بنيته.

إن مثل هذه الخطوة المنهجية عند "ياوس" ساعدته على تأسيس مفهوم آخر له فاعليته في قياس التفاعل بين النص وقارئه" وقد أطلق عليه اسم"المسافة الجمالية"، وهو يريد منها أن تعبر عن البعد القائم بين الأثر الأدبي وأفق انتظاره، ويقاس انطلاقا من ردود أفعال القراء إزاء النص المقروء، وعليه تكون الأعمال المسايرة لآفاق القراء أعمالا عادية تكرر ما ساد قبلها وتفقد شعلة الإثارة فيها"[2]فالقارئ أو المتلقي حين ينتظر شيئا، ويقدمه النص كما هو، فالنص هنا شيء عادي، ولا تتحقق له جماليته

---

[1] روبير اسكاربيه: سوسيولوجيا الأدب، ت أمال عرموني، دار عويدات، بيروت، لبنان، ط1، 1987م، ص45.

[2] حبيب موسى: نظريات القراءة في النقد المعاصر، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر، 2007م، ص105.

وعلى العكس "أما الأخرى التي تسعى إلى تخييب الانتظار–وأن تتعرض غالبا للرفض–فإنها تحيى في حين تفلح في خلق جمهورها الخاص بها"[1]، ولعل المتأمل في تاريخ الأدب يجد أن طائفة من الأعمال لم تجد من يقرؤها حين ظهورها، لكنها لاقت رواجا كبيرا في فترات لاحقة، وخير مثال على ذلك "الشعر الحر".

يبقى إلى أن نشير –لطي هذا العنصر–أن(خيبة الانتظار) التي جاء بها "ياوس" تختلف تماما عن مفهوم(كسر التوقع) الذي جاء به الشكلانيون الروس*فهو"المقصدية الفنية للإنزياحات الأسلوبية، فهي إذن رهينة بالملفوظ اللساني وبنية الأدب"[2]، فكسر التوقع مرتبط بالنسيج الداخلي للنص بمعزل عن كل ما يتعلق بخارجه، فهو يختص بالنص كوحدة مكتفية بذاتها أما (خيبة الانتظار) فهو مفهوم "يشيده المتلقي لقياس التغيرات أو التبدلات التي تطرأ على بنية التلقي عبر التاريخ وبدت هذه المرجعية مرجعية للفهم"[3]، فهذا المفهوم يقوم المتلقي باتخاذ إجراءا ليعرف به تاريخ النصوص من خلال تلقيها الأول والثاني، حتى ينتج أكبر عدد من القراءات.

---

[1] المرجع نفسه، ص105.

* حركة نقدية لاقت رواجا كبيرا في روسيا بين(1915–1931)م، دعت إلى جعل الأدب علما، وحاربت التوجه الإديولوجي للأدب.

[2] بشرى موسى صالح: نظرية التلقي: أصول...وتطبيقات، المركز الثقافي العربي للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001م، ص47.

[3] المرجع نفسه، ص47.

3.2.نحو تاريخ أدبي جديد قائم على التلقي:

لقد أراد "ياوس" إقامة تاريخ أدبي جديد باعتبار هذا الأخير متتالية من التلقيات المتعاقبة ومن الفهم المتنامي للعمل الأدبي.

وانطلاقا من هذا قدّم "ياوس" ثلاث أبعاد لهذا التاريخ الجديد وجعلها ضرورة ملحمة لتأسيسه"يؤكد "ياوس" على ضرورة فهمه وتحليله في أبعاده التكوينية الثلاثة "البعد التعاقبي": تلقي الأعمال الأدبية عبر التاريخ. "البعد التزامني": نظام الأدب في لحظة معينة من التاريخ وتتابع هذه الأنظمة التزامنية، وأخيرا العلاقة بين التطور الداخلي للأدب والتطور التاريخي العام"[1]

ولفهم الظاهرة الأدبية في تعاقبها استعار "ياوس" من الشكلانية فكرة التطور "استخدم مبادئ تسلسل التطور في التاريخ الأدبي لذا بلغت الإمكانيات حدها الأقصى لربط التصنيفات الجمالية والتي هي نادرة في التقاليد التاريخية، بربطها أكثر بالتسلسل العام"[2]، وبالتالي إنتاج الخبرة الجمالية، وفق تطور النصوص من الشكل الأول إلى الشكل الأخير.

---

[1] عبد الكريم شرفي: المرجع السابق، ص172.

[2] روبرت سي هولب: نظرية الاستقبال، ص117.

والمناقشة الثانية هي "أن تاريخ الشكلانية يحد من السيطرة الغائية التي تعتمد عليها غالبية التواريخ الأدبية"[1] فلابد من قراءة أحداث الماضي وفق منهج تطوري وليس افتراضات، وتكديس للحقائق، أي دراسة تسلسل أدبي.

والمناقشة الثالثة هي "أن تاريخ الأدب الشكلاني جمع الدلالات التاريخية والفنية"[2]، وهو ما حاول "ياوس" أن يوفق بينها أي بين ما هو جمالي فني، وما هو فني، أي محاربة والتغلب على الانفصال بين التاريخي والجمالي.

ولكن رغم ما سبق فإن النظرية الشكلانية–رغم أهميتها– لا تكفي حسب "ياوس" لتفسير تطور الأدب، ولا يمكنها "أن تمسك بتاريخيته، لأنها تقصر اهتماما على التطورات الشكلية والجمالية المحضة التي تعرفها الأشكال والطرائق الفنية، وتنفي في المقابل العلاقة الضرورية القائمة بين التطور الأدبي والعوامل الاجتماعية والتاريخية المحيطة به"[3]، حيث أن العلاقة بين ما هو تاريخي، وما هو اجتماعي هي التي تحدد لنا مفهوم الاستمرارية التي تربط بين الشكل القديم والجديد.

"إن تاريخ الإنتاج الأدبي في حد ذاته هو سيرورة ينتهي فيها التلقي السلبي للقارئ والناقد الفعال للمؤلف، إلى إنتاج جديد، حيث يمكن للعمل الأدبي التالي أن يحل مسائل أخلاقية وشكلية، تركت معلقة من طرف العمل السابق، وأن يطرح بدوره مسائل

---

[1] المرجع نفسه، ص17.

[2] المرجع نفسه، ص17.

[3] عبد الكريم شرفي: المرجع السابق، ص173.

جديدة"[1]، فالإنتاج الأدبي حسب "ياوس" يصبح تلقيا بالدرجة الأولى عند ظهوره إلى المتلقين، والرؤية وفق هذا الطرح تمنحنا استيعاب البعد التاريخي للظاهرة الأدبي.

إن البعد التاريخي للظاهرة الأدبية لا يملك أي وجود موضوعي أو زمني"لان فهم المؤرخ للوظيفة التي يؤديها العمل الأدبي ضمن السلسلة التاريخية، أي للمسألة التي نتجت عن الشكل القديم والحل الذي اقترحه الشكل الجديد بشأنها"[2]. فالأفق الذي نشأ فيه الشكل القديم والشكل الجديد يتعرف عليه من خلال العلاقة الاستمرارية التي يشكلها مع أفقنا الحاضر.

"إن التاريخ الأدبي ككل، كتطور أدبي أو كسيرورة من التلقيات المتعاقبة لن تملك أي موضوعية نهائية، وسيضطر المؤرخ اللاحق أن يعيد فهمه وبناءه مجددا على ضوء أفقه الراهن، محققا بذلك شرط "ياوس" الأساسي للإمساك بالسيرورة التاريخية"[3] أي إقامة جدل بين الإنتاج والتلقي في صبغتهما الجمالية، وذلك عن طريق العمل على استمرارهما حتى اللحظة التي يكتب فيها المؤرخ عن هذا العمل.

"إن سعي "ياوس" لفهم تاريخية الأدب، هو استدعاء لتجربة المفسر، وليس حياده معرفا كتابة التاريخ الأدبي بطريقة "غادامير" بأنها أحرى أن تكون (تداخلا في الآفاق) منها وصفا لتتابعها في الزمن، وهو بذلك يطابق بين الصور الذهنية للأشياء ووجودها

---

[1] روبرت ياوس: المرجع السابق، ص70.

[2] عبد الكريم شرفي: المرجع السابق، ص174.

[3] المرجع السابق، ص 174.

العياني"[1] فالتجديد الحاصل لتاريخ الأدب هو ذو بعدين بعد جمالي وبعد آخر تاريخي.

فإذا أردنا أن نحكم على التاريخ الأدبي باعتباره تطورا أدبيا مستمرا، فعلينا أن نفهم هذا الأخير على كونه سلسلة من التلقيات المتتالية، أو على كونه عملية جدل بين التلقي والإنتاج.

يرى "ياوس" أنه من الضروري "القيام بدراسة تزامنية لمختلف مراحل التطور الأدبي، لأن هذه الأخيرة هي التي تسمح لنا باكتشاف النسق الكلي الذي يميز كل لحظة من لحظات التاريخ، وفهم علاقاته التزامنية والتعاقبية مع مختلف الأعمال الأدبية، ولأنها تمكننا أيضا-بفضل المقارنة المتعاقبة بين مختلف المقاطع التزامنية- من إدراك التحولات والتمفصلات التي تعرفها البنيات الأدبية عبر التاريخ"[2]. إن معرفة التطور الأدبي لا تسمح لنا بتأسيس تاريخ جديد فقط، لكنها تعرفنا كذلك على تطورات البنيات الأدبية وذلك من خلال نوع من المقارنة المتعاقبة مع التزامن الحاصل للنص أي معرفة ما إذا تطورت بنيته أم لا؟ والوقوف على أسباب هذا التطور الحاصل.

"إن الزمنية التي طورها "ياوس" عن نموذج التطور تكمل من خلال النقل الجديد للتاريخ الأدبي بأوجه آنية، وفي هذا المجال فإنه يقترح أن يقوم مؤرخو الأدب بفحص

---

[1] المرجع نفسه، ص175.

[2] روبرت ياوس: المرجع السابق، ص75.

"المقتطفات النموذجية المختارة من الحياة الأدبية للتحقق من أي الأعمال في أي فترة زمنية محددة تقع خارج الأفق، وأي الأعمال تبقى غير متميزة"[1]، ومن خلال هذا الفحص يستطيع الدارس الوقوف على التغير الحاصل في البنى الداخلية للعمل الأدبي، وإذا كان حدث تغير أم لا، وهكذا فإن التزامنية لا تكشف لنا فقط "عن الوهم التاريخي الذي يؤمن بفكرة "روح العصر" الهيجيلية القائلة بأن اللحظة الزمنية تطبع بطابعها الخاص كل الظواهر الأدبية حسب علاقتها الخاصة بالنسق التزامني أو بالأفق المستقر والمعهود"[2]، فالدراسة التزامنية تسمح لنا باكتشاف تطور الظاهراتية الأدبية إنطلاقا من علاقتها مع مختلف المراحل التي مرت بها، وبالتالي رفض الفكرة القائلة بأن كل فترة لديها طابعها الخاص أي مكتفية بذاتها.

وكذلك كيّف "ياوس" نظرية أخرى تتلاءم مع طرحه وبخاصة من اللغويات البنيوية"والتي كانت مطبقة من قبل "رومان ياكسبون" ويوري تينيانوف في مجال الأدب، فالأدب في منظورهما نظام شبيه بلغة ما، ومع أن الباحث يستخدم المناهج التزامنية لأهداف تعليمية(...) ومن ثم فإن المنهج التزامني لا يكون مفيدا إلا بمقدار ما يساعد على تعيين موقع التشكيلات الثابتة والمتغيرة في نظام ما"[3]، فالأدب يحتوي على علاقاته الخاصة بوصفه ضربا من علم اللغة وقواعد النحو وعلم التراكيب"ومن ثم

---

[1] روبرت سي هولب: المرجع السابق، ص119.

[2] عبد الكريم شرفي: المرجع السابق، ص175.

[3] روبرت سي هولب: المرجع السابق، ص121.

يهيأ اختيار قطاعات نموذجية للفحص وسيلة لقراءة التاريخ الأدبي تتجاوز العلاقات الإحصائية المتبادلة"[1]، ومن خلال هذا سوف نتمكن من فهم التغيرات التي حصلت للنصوص الأدبية، وكذلك سوف تتجلى أمامنا رؤى وأفاق جديدة من خلال التأثير التاريخي للأعمال الأدبية "أي تاريخ استقبالها الذي يشكل في نظر الملاحظ الخالي الاستمرارية العضوية للأدب التي نجم عنها شكله اليوم"[2]، فالتلقي يفهم هذه الأعمال من خلال ما تقدمه من جوانب داخلية متطورة.

ونخلص إلى الاقتراح النهائي ل"ياوس" في تقديمه لتاريخ يهتم بالتلقي، ويسعى إلى إنشاء علاقات بين الإنتاج الأدبي والتاريخ العام.

كذلك أراد "ياوس" أن يقوم بملء فجوة بين الأدب والتاريخ"يمكن ملؤها إذا لم يقم التاريخ الأدبي بمجرد وصف مسار التاريخ العام"[3]، ويكون هذا من خلال التطور الأدبي.

إن دراسة شاعر كالمتنبي، يكون بالوقوف على أول دراسة تناولته مع "ابن جني" وصولا إلى "طه حسين" ومن خلال جمع هذا الكم النقدي نبني تاريخا أدبيا قائما على التلقي.

---

[1] المرجع السابق، ص122.

[2] روبرت ياوس: المرجع السابق، ص79.

[3] روبرت ياوس: المرجع السابق، ص12379.

4.2. الوظيفة الاجتماعية للأدب:

إن هذا التصور الجديد للتاريخ الأدبي، سيضل قاصرا فهو يقوم بتمثيل الإنتاج الأدبي على محوري التزامن والتعاقب دون التفات إلى تطوره الاجتماعي أو سياقه التاريخي العام.

"وعلى عكس النظرية الشكلانية التي تفصل فصلا مطلقا بين السيرورة التاريخية والسيرورة الأدبية، وبخلاف المدرسة الماركسية التي تنظر إلى الثانية باعتبارها مجرد انعكاس أو تمثيل للأولى"[1] فالشكلانية نظرت إلى الأدب بمعزل عن تاريخه الذي أفرزه، بينما وظفت الماركسية* الأدب باعتباره انعكاس وتمثيل لتاريخ الصراع الطبقي.

"وبخلاف المدرسة البنيوية التي تختزل الوجود التاريخي للإنسان في تحقيق بنيات ذات طبيعة اجتماعية بدائية من جهة ويختزل العمل الأدبي من الجهة الأخرى في التعبير الرمزي أو الأسطوري عن هذه البيانات"[2]فالبنيوية عزلت الأدب عن ما يحيط به من ملابسات خارجة عن النص. وعملت على دراسته كبنية مغلقة.

---

[1] عبد الكريم شرفي: المرجع السابق، ص176.

* الماركسية: إتجاه أيديواوجي تبنى فاسفة كرل ماركس(1818-1883)م، وقام بتوضيفها في الحياة الأدبية، ظهر هذا الاتجاه في روسيا عقب الثورة البلشفية 1917م. ويقوم بتفسير الامور بطريقة مادية.

[2] المرجع السابق، ص178.

إلّا أن جمالية التلقي لا تتعامل مع الأدب باعتباره صورة سلبية تعكس الواقع الاجتماعي، بل تتعامل معه على أساس طاقة إبداعية "تساهم في تشكيل صورة المجتمع"[1] وكذا لما له من دور في تشكيل الجوهر العام للتجربة الإنسانية.

وفق هذا المنظور تتجلى "إجرائية مفهوم أفق الانتظار في قدرته على تبيين طبيعة العلاقة القائمة بين الإنتاج الأدبي والتاريخ العام، فأفق الانتظار ليس أفقا أدبيا محضاً يتكون مجموع المعايير والقيم الأدبية فحسب، بل يتكون في شقه الثاني من تجارب الحياة اليومية، والعلائق الاجتماعية المستقرة والأحكام المسبقة التي توجه فهم تجربة الواقع"[2]، فأفق الانتظار ليس مختصا بالعمل الأدبي وفقط فهو يستطيع أن يحلل العلاقة بين التاريخ الأدبي، والتاريخ العام، كما أنه يستطيع أن يشرح طبيعة العلاقة بين الحياة اليومية والعلاقات الاجتماعية و"أفق الانتظار" "يسبق إمكانيات لم تتحقق بعد، ويتوسع حدود السلوك الاجتماعي بإثباته لطموحات، وضرورات، وأهداف جديدة ويفتح بذلك السبيل نحو تجربة المستقبل"[3]، وتتجلى هذه الاطروحات التي يقدمها في كون الأدب يخلق تجارب جديدة خاصة بالواقع وتتجسد في واقع الحياة بعد ذلك.

---

[1] روبرت ياوس: المرجع السابق ص 81.

[2] عبد الكريم شرفي: المرجع السابق، ص178.

[3] روبرت ياوس: المرجع السابق، ص83.

ومن خلال هذه الفكرة بالضبط تكمن وظيفة(الخلق الاجتماعي)، وهذه الوظيفة "يمارسها الأدب، وبالتالي قدرته على صنع التاريخ"[1]، ويتضح من خلال هذا أن الأدب يصنع تاريخه ومعطياته الخاصة به من جهة، وكذلك يبين تجارب الحياة المختلفة "ويستطيع العمل الأدبي أن يؤدي هذا الدور الحيوي بتأثيره في المتلقين ودفعهم إلى مرجعية أحكام القيمة المعهودة فيحررهم بذلك من بداهة المواضعات الاجتماعية السائدة، ويمنحهم كيفية جديدة لرؤية العالم ولتجربة الواقع، ويتسنى له ذلك من خلال الشكل والمحتوى على حد السواء"[2]. إن الأدب عندما يقدم إلى المتلقي، فإنه يؤثر فيه من خلال تلك الاستجابة التي يحققها لدى الجمهور ويعالج الأدب مواضعا اجتماعية، ويقدمها على شكل أخر، وهذا التقديم الجديد، بالإضافة ما يمكن أن يقدمه الأدب من رؤية مستقبلية، وكيفية جديدة لفهم الحياة، يخلص المجتمع من بعض المظاهر المنبوذة.

وفي هذا المجال يقول "ياوس": "لقد استطاعت رواية "هدام بوفاري" ل"فلوبير" من خلال شكلها الجمالي، وليس من خلال موضوعها المبتذل، أن تزعزع مجموع الأفكار السائدة اجتماعيا بشأن القيم الأخلاقية، وفرضت على الرأي العام إعادة فتح

---

[1] عبد الكريم شرفي: المرجع السابق، ص178

[2] المرجع نفسه، ص178.

مسألة(الخيانة الزوجية)، كان نظام الأخلاق العامة يمتلك بشأنها حلا جاهزا، ولا يرقى إليه الشك"[1].

"وبهذه الكيفية إذا يجب أن نربط التاريخ الأدبي الخاص بالتاريخ العام، على أساس الوظيفة الاجتماعية التي يؤديها، والتي يجب فهمها كتأثير مستمر يمارسه الأدب على المجتمع بواسطة المتلقي"[2].

ولن تتجلى لنا هذه الوظيفة كاملة إلا حين تتدخل التجربة الأدبية للقارئ فأفق الانتظار تجربة يومية وتوجه أو تعدل رؤيته للعالم، وبالتالي تؤثر في سلوكه الاجتماعي"[3]، فتحديد الوظيفة، أو بالأحرى أنه يمكن القول أن الأدب قد قام بتأدية وظيفته الاجتماعية إذا استطاع أن يؤثر في سلوك المتلقي، وتحقيق نوع من الممارسة عليه. "أي حيث يكون هناك خلق اجتماعي ودور تحريري يؤديه الأدب بأن يتسبب تلقي الأعمال الأدبية في انهيار الطابوهات الأخلاقية السائدة، ويمنح المتلقي شعورا بالامتعاض بشان مساره في الحياة الواقعية، وتعرض له هذه الأعمال الأدبية رؤية أخلاقية، واجتماعية وبالتالي معايير وقيما جديدة تماما ومختلفة"[4]، فهذه الأخيرة تقوم بتحرير الفرد من مجمل الروابط التي كانت مفروضة عليه من قبل الدين والعرف والطبيعة والمجتمع، وعند هذا كله–وفقط– سوف يقوم هذا الأدب بإزالة وإبطال تلك

---

[1] روبرت ياوس: المرجع السابق، ص48.

[2] عبد الكريم شرفي: المرجع السابق، ص179

[3] روبرت ياوس: المرجع السابق، ص80.

[4] عبد الكريم شرفي: المرجع السابق، ص179

القطيعة والتنافر القائم ما بين الأدب والتاريخ، وكذلك ما بين المعرفة الجمالية والمعرفة التاريخية.

ونخلص أن "ياوس" ركز على الوظيفة الاجتماعية للأدب وهي كانت مهملة من قبل المناهج السابقة كالبنيوية والشكلانية، فالأدب يوجه الفرد داخل المجتمع، ورأينا كذلك أن الأعمال الأدبية بفضل ما تمارسه من تأثير على وعي القارئ فهي تقوم بتخليص من القيود المفروضة عليه.

لكن ما تجدر الإشارة إليه أن "ياوس" ركز على ما يؤديه الأدب داخل المجتمع، وليس الاعتقاد الماركسي أن الأدب هو مرآة سلبية للمجتمع، بل إن الماركسية فرضت الالتزام بقضايا المجتمع على أي كاتب. ف"ياوس" أقر بأن الأدب يخلق وظيفته الاجتماعية من خلال محور التأثير في المتلقي وجعل هذه الوظيفة حلقة لمعرفة التاريخ الأدبي.

وهكذا فإن محيط دائرة الفن متغير على الدوام ويربط ارتباطا ديناميكيا بالنسبة للمجتمع.

5.2.المسافة الجمالية:

قام "ياوس" بإطلاق مصطلح المسافة الجمالية على التعارض والاصطدام، بين ما يقدمه النص، وبين ما يتوقعه القارئ "وتعرف المسافة الجمالية بأنها الفرق بين

التوقعات وبين الشكل المحدد لعمل جديد، وتلحظ هذه المسافة، بشكل واضح في العلاقة بين الجمهور والنقد"[1]، وعدم تطابق هذه المسافة، هو قدر النص على تغيير الأفق.

"ويمكن تحديد هذه المسافة الجمالية بين أفق توقعات ما، والعمل الجديد، بالنظر إلى مجموعة ردود أفعال الجمهور وأحكامه النقدية المختلفة، بدرجاتها المتفاوتة من نجاح تلقائي إلى الرفض والاستبعاد"[2]، فهذه المسافة بين أفق التوقعات والعمل الأدبي تحدد السمة الفنية لهذا العمل، وذلك من خلال ميكانيزمات تخص درجة تأثير هذا العمل على القراء.

ومن خلال هذا التأثير نستطيع الوقوف علة امعيار الجمالي "الذي يعرف أفق التوقعات على أساسه"[3]، فأفق الانتظار يصطدم مع ما يقدمه النص، فتشكل هذه المسافة الجمالية.

إن السمة الحقيقية للعمل الأدبي، هي التي تعارض توقعات القارئ الأول، وهي التي تنتج لنا مسافة جمالية، لكن هذه المسافة يمكن أن تختفي بالنسبة إلى القراء اللاحقين عندما يتعاملون مع النص، وفق نوع من الخبرة، التي كونوها عن هذا العمل،

---

[1] محمد خير البقاعي: بحوث في القراءة والتلقي في النقد العربي القديم، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1998م، ص 35.

[2] فاطمة البريكي: قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار العالم العربي للنشر والتوزيع، دبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2006م، ص54.

[3] المرجع نفسه، ص54.

وهي الخبرة الجمالية"فمعرفة جمهور القراء الأوائل بنوع هذا النص الأدبي(رواية أو قصة قصيرة أو حكاية) وتجربته من خلال نصوص سابقة عودته على أشكال أدبية محددة، ثم تمييزه آنذاك بين اللغة الفنية واللغة السائدة هي أهم معيار يحدد لنا قيمة العمل الأدبي"[1]، فالقيمة الفنية لأي عمل مهما كان جنسه تتحدد من خلال خصائص هذا الجنس، والمعروفة سلفا من قبل الجمهور، وكذلك من خلال التوظيف الفني للغة وغيرها من العناصر التي تكون العمل الأدبي.

ومن خلال ما سبق نجد أنه مباشرة بعد ظهور العمل الفني" يقيّم في ضوء أفق الانتظار السائد، وكلما زاد تدريجة التقارب بين العمل الفني وهذا الأفق، كان هذا العمل ضعيفا أو غير ملحوظ وناضج، وفي بعض الأحيان قد يحدث أن توجد مسافة ملحوظة بين العمل ولأفق التوقعات السائد، إلا أن القراءات التالية تغير الوضع"[2]، فكلما زاد انخفاض المسافة بين العمل والمتلقي اقترب العمل الفني من الترفيه، لكن مع تعدد القراءات، تعود تلك المسافة وتغير من استجابة القارئ، وهذا ما سعى إليه "ياوس" أي إبقاء مسافة بين النص والقارئ.

يمكن ملاحظة المسافة الجمالية، وتحديد مداها أثناء العمل النقدي، والتاريخي لجنس أدبي كما يوضحها "ياوس" "عن طريق معاينة ردود أفعال الجمهور الأول على

---

[1] حسن سحلول: مشكلة القراءة والتأويل في النص الأدبي، دار المعرفة، دمشق، سوريا، السنة 34، ع384، سبتمبر 1995م، ص190.

[2] فاطمة البريكي: المرجع السابق، ص55.

العمل، وتتنوع تمظهرات تلك الردود بحسب نوع المتلقي من جهة (العام، العالم)، وبتعدد وسائل التعبير من جهة أخرى"[1]، وعن طريق هذه العملية ليتمكن الناقد، والمؤرخ الأدبي من تبيان قيمة العمل الفنية "وبالتالي تغدو المسافة الجمالية مؤشرا على مدى شعرية النص الأدبي، ومعيارا هاما بالنسبة للتحليل التاريخي للعملية الأدبية"[2]، فما تحققه المسافة الجمالية يؤيد ويؤكد الحكم الذي يقدمه المتلقي على النص الأدبي، وهذا التأكيد، يصبح معيارا مهما في عملية التحليل للنصوص، وإقامة تاريخ أدبي جديد.

من خلال ما تم استعراضه من فكرة "ياوس" الطامحة إلى إقامة صرح جديد يقوم على التلقي، فكل العوامل التي قام بتقديمها، هي تساهم في التأسيس لقيام قراءة تاريخية وناجحة للعمل الأدبي، ويصبح التاريخ وفق هذا المنظور: تاريخ تلقيات العمل انطلاقا من عملية الفهم والاستجابة للجمهور. "وما ترسمه الخطاطة التالية، تندرج تحت ما يسميه "ياوس" (السيرورة الجمالية التاريخية).

الإستقبال الأول للنص ← إعطاؤه قيمة جمالية ← إدراك أولي قابل للتعاقب

|

على أساس التناص(القراءات السابقة)

[3]

[1] لخضر بوخال: المتلقي بين التجلي والعياب: قراءة في بعض فصول مدونة النقد العربي القديم، رسالة لنيل شهادة ماجيستير، (لم تنشر)، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، 2012م، ص35.

[2] المرجع نفسه، ص36.

[3] حبيب مونسي: المرجع السابق، ص110.

3. طروحات ولفجانج أيزر:

1.3. القارئ واستراتيجيات القراءة:

لقد أسهمت معطيات نظرية التلقي في تفعيل ممارسة القارئ حيث أصبح يحتل مكانة فاعلة في تشكيل جمالية النص من خلال مشاركته في إنتاج المعنى، ومن ثم فقد أصبح العمل الفني الأدبي في حاجة دائما إلى القارئ وإلى نشاطه الإنساني(القراءة) التي يعمل فيها القارئ خياله ليكمل هذا العمل ويحققه عيانيا.

ومادام هذا النشاط خاصا بأفراد القراء، كان طبيعيا أن يتسم بالتنوع فلا تتماثل قط عمليتان من عمليات التحقيق العياني تماثلا دقيقا، حتى وإن صدرتا عن قارئ واحد. إنه لمن الضروري في الرؤية النقدية التي تبنتها النظرية في مفهوم الاستقبال أن ترتبط بالقارئ أكثر من ارتباطها بصاحب النتاج، فهم يستبعدون دراسة النص على أساس منهج يهتم بحياة الكاتب أو المؤلف، لأن النص في ذاته، أو في ارتباطه بصاحبه لا يمثل–عندهم– فنا ما لم يخضع لعملية الإدراك."فالإدراك وليس الخلق...الاستقبال وليس النتاج هو العنصر المنشئ للفن" وهذا يتم بواسطة القارئ خلال تفاعله مع النص، ولكن يتحقق التفاعل بالصورة التي يرونها كان تركيزهم على

أهمية الدور الواسع الذي ينهض به القارئ عبر مجموعة من الاجراءات المنظمة في عملية القراءة، يمكن إيجازها على النحو التالي"[1]:

- **أن يكون القارئ حرا**

وهم لا يقصدون بحرية القارئ أن يكون غير ملتزم بالظوابط الفنية، ولا يريدونه قارئا وجوديا، يستقبل النص في فوضى لا تخضع للمعايير، ولا قارئا رمزيا يعايش التجربة من غير فهم. ولا يريدونه كذلك قارئا بنيويا تقف أهميته عند سطحية الدور الوضعي المنوط به، فهم يريدون له أن يتحرر من الجبرية التي فرضها النقد الماركسي على الفن من ناحية أخرى، فالقارئ الماركسي يستقبل النص في اطار وضعية إديولوجية معينة تتوقف عندها فردية بكل ذاتيتها وميولها، ونشاطها الذهني لتكون في خدمة المذهب أو الطبقة وتلك مسألة تعيق الفهم الصحيح، لأن القارئ بهذه الصورة يكون أسير نظام عقائدي أو ثقافي محدد قد يحجب عنه الرؤية الكاملة في عملية الاستقبال، وقد يحمله التزامه بهذا النظام على أن يتبنى سلوكا سلبيا إزاء القيم التي تصادم قناعه، وربما تكون النتيجة أن يرفض عملا فنيا لهذا السبب، ومن ثم يؤكد رواد النظرية في غير موضع (أن القارئ إذا لم يحاول التغلب على التزامه الايديولوجي فإن القراءة الصحيحة للنص ستكون مستحيلة).

---

[1] محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، ط1، 1996م، ص19.

وفي تاريخنا النقدي مواقف كثيرة "خضع فيها الناقد لفهم حزبي أو سياسي أو هوى شخصي، فجاءت الأحكام في تلك المواقف بعيدة عن الفهم الصحيح لمعطيات النص".[1]

- **المشاركة في صنع المعنى:**

ويقرر أصحاب هذه النظرية في إجراءات التفاعل مع النص أن يشارك القارئ في صنع المعنى لا أن يقف عند مهمة التفسير التقليدي الذي يؤثر بدوره إلى الثنائية بينه وبين النص، أي يصبح القارئ عنصرا خارجا عن النص، ولكنه بالمشاركة في صنع المعنى يتحول التركيز من موضوع النص إلى سلوك القراءة. فلا تكون مرجعية العمل الفني إلى الموضوع ولا إلى ذاتية القارئ بل إلى الالتحام بينهما.

ولتوضيح مسألة المشاركة في صنع المعنى فقد ميزوا مهمتين للقارئ هما:

. مهمة الإدراك المباشر . مهمة الاستذهان

- **مهمة الإدراك المباشر:**

أما مهمة الإدراك المباشر فهي تمثل المستوى الأول في التعامل مع النص، حيث يبدأ القارئ في تفهم الهيكل الخارجي للنص متمثلا في معطياته اللغوية والأسلوبية والنتيجة التي يصل إليها القارئ في هذه المرحلة التفسيرية لا تسمى-عندهم- عملا

[1] المرجع نفسه، ص20.

فنيا يحسب للقارئ، لأن العلاقة بينه وبين النص مازالت مفصولة أو معزولة بهذا البناء اللغوي، وهو واقع تحت سيطرة الإشارات والرموز والمفاتيح النصية، وفي هذا يقولون"إن الإجراءات الطبيعية في استقبال نص ما هي إلا خبرة الأفق الجمالي الأول، وهي بالتأكيد سلسلة من التوفيقات الانطباعية الشخصية دون أن تحمل أوامر محددة في إجراءات الإدراك المباشر التي يمكن أن تفهم استنادا لدوافعها البنائية وإشاراتها المنطقية، والتي يمكن أيضا وصفها باللغويات النصية"[1]، ومعنى هذا فهم يعوّلون على منهج التفسير التقليدي بوصفه مرحلة تعين(القارئ أو الناقد) المتلقي على التفاعل مع النص، وتقوده بدورها إلى المرحلة التي يعد فيها مشاركا في صنع المعنى.

- **مهمة الاستذهان:**

أي عمل الذهن والخيال فهي المهمة التي تتشكل فيها ذاتية القارئ، ويكشف عالما داخليا لم يفطن إليه في المرحلة الأولى.

فالاستذهان جزء أساسي من الخيال الخلاق الذي ينتج وبشكل غير نهائي مواضيع جمالية ولا يتم إنجاز ذلك دائما بصورة مباشرة. فعندما ينتقل القارئ من مهمته المباشرة إلى المستوى الثاني للقراءة تبدو أمامه"فراغان" أو "غموض" أو "بقع إبهام" عليه أن يستكملها، ليكون مشاركا في صنع المعنى.

---

[1] المرجع نفسه، صص22-23-24.

ويبدو من حديثهم أن ملئ هذه الفراغات أو إستذهان "الغموض"–على حد تعبيرهم– هو الهدف الذي ينبغي أن يسعى إليه المتلقي(القارئ) في تفاعله مع النص، ونظريا فإن كل عمل أدبي يعرض هدفا يتضمن–لا محالة– عدد لا يحصى من مواقع الغموض.

ومفهوم الغموض لدى هؤلاء الرواد يقترب إلى حد كبير من مفهومه لدى عبد القاهر الجرجاني، فهم يرون ضرورة اشتمال النص على فراغات تشكل لدى القارئ غموضا ما، أن هذا الغموض من مقومات العمل الأدبي الناتج، كما أنه يضفي أهمية على دور القارئ في محاولات الكشف والفهم، فيتحقق له الشعور بالمتعة، وليس الأمر كذلك إذا نظم النص الأدبي عناصره بعلانية شديدة أو وضوح تام. وفي هذا يقول"أيزر": "والعمل الناتج للأدب–على سبيل المثال– يجب ألا يكون واضحا تماما في الطريقة التي يقدم بها عناصره"[1]، وإلا فإن القارئ سيخسر اهتمامه فلو نظم النص الأدبي عناصره بعلانية شديدة فإن الفرص أمامنا كقراء إما أن تكون في رفض النص بسبب السأم، وإما أن نكون قراء سلبيين...إن متعة القارئ حين يصبح منتجا...وأن يربط قراءه بطريقة فعالة.

ويوضح لنا "انجاردين" الطريقة الفعالة التي أشار إليها "أيزر"، فيركز على التجسم(التمثيل) وأهميته في تحريك خيال القارئ للقيام بدوره الفعال في ملئ فراغات الغموض، فيقول"ربما تكون أهم فعالية للقراء هي المتمثلة في ملئ فراغات الغموض

[1] المرجع نفسه، ص24.

بالتجسيم–فهو– يعد جزءا هاما من إدراك (العمل الفني الأدبي) ودون التجسيم فإن العمل الجمالي... لن ينطلق من إطار بنائه المخطط له(أي البناء الشكلي اللغوي)، ولكن في التجسيم تكون للقراء فرصة لممارسة خيالهم، فملئ الأماكن الغامضة يحتاج إلى إبداع".[1]

ومعنى هذا، أنهم يميزون بين المعنى المجسم، وغير المجسم، فالأول يتطلب من القارئ جهدا ذهنيا لاستجلاء الغموض فتحصل به المتعة، وعلى أساسه يعد مشاركا في صنع المعنى وتحقيق الهدف. أما الثاني فلا يحقق للقارئ متعة لأنه لا يحتاج إلى الاستذهان.

2.3. علاقة النص بالقارئ عند ولفجانج أيزر:

برغم أن "ياوس" و"أيزر" كلاهما كان معنيا في إعادة إنشاء نظرية الأدب بشدة الانتباه بعيدا عن الكاتب والنص وإعادة التركيز على علاقة النص بالقارئ "فإن منهجهما في معالجة هذا التحول قد تشعب إلى حد كبير. فإذا كان "ياوس" قد ركز في استقباله على أهمية التاريخ الأدبي فإن "أيزر" قد اعتمد في رؤيته على جانب التفسير".[2]

وهو لا يعني التفسير التقليدي الذي يوضح معنى خفيا في النص بل يعني التفسير الذي يريك المعنى من خلال إجراءات القراءة، حيث يتم التفاعل بين النص والقارئ.

---

[1] المرجع نفسه، ص34.

[2] المرجع نفسه، ص24–25.

فالقضية التي أثارت اهتمامه واهتمام رفاقه ومعاصريه منذ البداية هي إجراءات القراءة وأهمية الدور الذي يضطلع به القارئ في تفاعله مع النص، حيث كان التساؤل الذي ألح على "أيزر" وهو يواجه نظرية التحول من الص والكاتب إلى النص والقارئ هو: **كيف يكون للنص معنى بالنسبة للقارئ؟**

فالعمل الأدبي عند "أيزر" ليس نصا فحسب ولا قارئا فقط بل هو تركيب أو التحام بين الإثنين. وتأسيسا على ذلك رسم "أيزر" ثلاثة أبعاد تحدد مفهومه للتطور:

البعد الأول: يتضمن النص بوصفه هيكلا لأوجه مخططة، أو بناء ثابتا يسمح للقارئ بالمشاركة في صنع المعنى. وفي حديثه عن البناء الثابت للنص يشير إلى أهمية الترابط بين القاعدة الخلفية، ويعني بها المضمون أو"الذخيرة" كما يسميها والقاعدة الأمامية ويعني بها "الشكل".

البعد الثاني: يستقصي إجراءات النص في القراءة وفيه يركز "أيزر" على الصورة الذهنية والتي تمثل الهدف الجمالي المتماسك. وفي حديثه عن الصورة تبدو فكرة"النظم" شديدة الإلحاح عليه، فيقول: (يجب أن يفهم النص على أنه رد فعل لفكرة النظم التي تم اختيارها والتحمت في ذخيرتها). وهذا يعني أن القارئ لا يتعامل مع النص على أساس بنائه الشكلي" القاعدة الأمامية" ولا على أساس المضمون "القاعدة الخلفية" "بل يتعامل مع النص–كما يقول– حين تتقهقر القاعدة الأمامية لتلتحم بالخلفية في إطار ما

يسمى "السياق العام" وطبقا ل"أيزر" فإن النظم يكون شبيها بالسور الذي يحتوي"البناء الملازم للنص وسلوكيات الإدراك التي تتبه القارئ"[1]

ويبدو أن أيزر في رؤيته كان مهتما بالنص في علاقته بالقارئ أكثر من علاقته بالأديب أو صاحب النص مما جعل النظم عنده شبيها بالسور الذي يحتوي الأمرين معا: النص في بنائه الثابت، والقارئ في سلوكيات الإدراك–وهذا يعني– أن التحام الشكل بالمضمون أو القاعدة الأمامية بالقاعدة الخلفية هو حاصل إجراءات القراءة، لا حاصل عمل الأديب.[2]

البعد الثالث: القارئ الضمني: وهي مسألة عرف بها "أيزر" في النقد الألماني خاصة والغربي بصفة عامة وهي تجسد–ربما–عنده فكرة التحول في مفهوم الاستقبال من الاهتمام بالمؤلف أو الكاتب إلى أهمية القارئ.

والقارئ الضمني–عند "أيزر"– محدد من خلال حالة نصية واستمرارية لنتاج المعنى، على أساس أن النتاج من صنع القارئ أيضا لا من صنع الأديب وحده. وهذا يعني"أن القارئ الضمني موجود قبل بناء المعنى الضمني في النص وقبل إحساس القارئ بهذا التضمين عبر إجراءات القراءة

وهكذا يحاول "أيزر" تمييزه عن التصنيفات المتنوعة ورموز القراء التي ظهرت في السنوات الأخيرة في"سلوكيات القراءة" فإن الأساس المنطقي لتحديد الاضطلاع بشكل

---

[1] المرجع نفسه، ص35.

[2] المرجع نفسه، ص36.

إضافي يسهل إدراكه. وما يريده "أيزر" هو طريقة لإلقاء ضوء على وجود القارئ دون الحاجة للتعامل مع القراء التجريبيين أو الحقيقيين، وكذلك القراء المجردين المفترض وجودهم مسبقا–كما عند "ريفاتير" "القارئ المتفوق" أو عند "فيش" "القارئ المبلغ" إنه بكلمات أخرى يبحث عن "نموذج متسام" أو كلما يمكن تسميته أيضا "القارئ الظاهراتي" "وهو الذي يحوي جميع ما قبل الميول والضرورية للعمل الأدبي لممارسة تأثيره".[1]

- **مستويات القراءة:**

يوجد أربع مستويات للقراءة. وقد دعوناها مستويات وليس أنواع لأن الأنواع تحديدا–تعني التفريق بين نوع وأخر.بينما كلمة مستويات تعني جملة مميزات في المستوى الأدنى من القراءة تشملها ميزات المستوى الأعلى وتضيف عليها وهذه المستويات هي:

المستوى الأول: القراءة الابتدائية: له أسماء أخرى مثل القراءة الأولية، أو القراءة الأساسية أو التمهيدية وكل واحد من التعابير تستخدم للتعبير على أن من يتقن هذا المستوى فإنه يكون قد مر على الأقل من المرحلة الأمية إلى مرحلة الإلمام بقواعد القراءة والكتابة، بإتقان في هذا المستوى يكون الشخص قد تعلم بدايات فن القراءة وتلقى التدريب الأساسي فيها واكتسب المهارات الأولية في القراءة.

[1] رعد عبد الجليل جواد: نظرية الاستقبال، مقدمة نقدية، دار الحوار للنشر، مدينة سورية، ط1، 1992م، ص103.

المستوى الثاني: القراءة التفحصية: وهي تتميز بالتركيز الخاص على الوقت وعند القراءة على هذا المستوى فإن الشخص يطالب بتحديد زمن معين لإنجاز قراءة كمية معينة من النصوص، وهكذا يمكن أن نصف هذا المستوى من القراءة بطريقة أخرى بأن نقول أن القراءة على هذا المستوى تهدف إلى استخراج أقصى مضمون يحتويه النص خلال فترة محددة من الزمن.

المستوى الثالث: القراءة التحليلية: إنها أكثر تعقيدا وفعالية وأكثر انتظاما من كلا المستويين الأول والثاني، وتتعلق بمدى صعوبة النص الواجب قراءته، حيث تلقى عبئا أكبر على القارئ. إن القراءة التحليلية هي قراءة شاملة وهي قراءة تامة وهي أيضا أفضل وأتم قراءة ممكنة خلال وقت غير محدد فبها يفهم القارئ ويدرك النص.

المستوى الرابع: وهو المستوى الأخير والأعلى من مستويات القراءة، وهو ما يدعى بالقراءات المرجعية أو بالقراءة الموجهة لموضوع واحد. إنه النموذج الأكثر تعقيدا وانتظاما بين كل مستويات القراءة. وثمة اسم آخر مستوى هو القراءات المقارنة. فعندما نقرأ قراءة مرجعية فإن القارئ يطالع كتبا عديدة وليست كتابا واحدا، ويدرك علاقة الترابط بين الكتب فيما بينها من جهة وبين الكتب جميعها والموضوع الواحد الذي تتمحور حوله ويكون القارئ بذلك قادرا على أن ينشئ ويحلل الموضوع الذي قد لا يوجد في أي من الكتب وهنا تكون القراءة المرجعية هي الأكثر فعالية والأكثر جهدا.

ورغم غياب الحدث الواضح والدقيق بين القراءة والمرجعية، لدى الفقه الأدبي ورغم ابتعاد المختصين في هذا المجال عن توضيح ذلك "إلا أننا نستطيع أن نستنتج علاقة بينها بناءا على دراسات معمقة في المراجع الأدبية وعليه نستطيع القول بأن القراءة والمرجعية هي تلك القراءة التي تستند إلى مهارة نظرية مرجعية وأن القراءة تحتاج إلى أصول نظرية تغذيها أو تصور نظري مرجعي تستظل القراءة بظلاله"[1].

وفي هذا السياق يرى بعض النقاد أن القراءة بوجود المرجعية تساوي القراءة الحقة أي تلك القراءة التي تبحث في البنى الكلية للنص(أو النصوص) حسب تجليها في الصياغة اللغوية، "وهذه البنى لابد أن تتبع من داخل النص، ويجب أن تكون مصادقة لروحه ويجدر القول هنا أن من أهم الرواد في الأدب الذي تطرقوا إلى توضيح القراءة المرجعية–سواء بشكل مباشر أو غير مباشر– هم "هانز روبرت ياوس" و"أيزر" ".[2]

- **بعض أنواع القراء:**

"لقد عرف مجال النقد الأدبي في العقود الأخيرة من القرن العشرين بروز ظاهرة التحليل استنادا إلى عملية تصنيف القراء إلى درجة أضحى معها من الممكن نعت كل قارئ وفق منهج صاحبه ووفق توجيهه في قراءة النص وإدراكه بصفة عامة هكذا يمكننا الحديث مثلا عن":[3]

---

[1] بن التومي الياميين: القراءة وضوابطها المصطلحية، مجلة قراءات، جامعة بسكرة، العدد الأول، 2009م، ص30.

[2] المومني قاسم: في قراءت النص، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان ، الأردن، 1999م، ص42–87.

[3] عبود سيدي عمر: أنواع القارئ: نحو نمدجة لقارئ الرواية المغربية. مجلس فكر ونقد، 1997م، ص71.79.

1) القرئ المثالي: لدى "رومان إنغاردن"

2) القارئ التاريخي: لدى "هانز روبرت ياوس"

3) القارئ الضمني: لدى "فلفانج أيزر"

4) القارئ الهيدوني: لدى "رولن بارت"

5) القارئ النمودجي: لدى "أمبرطو إيكو"

6) القارئ التخيلي: لدى "ميشال شالز"

7) القارئ الجامع: لدى "ميشال ريفاتير"

"ولكل مختلف أنواع هؤلاء القراء تحديدات نظرية لا تمتلك لدى أصحابها أي وجود فعلي أو واقعي، بقد ما هي كيانات نصية وافتراضية مثبتة في ثنايا النصوص.

وقد تكون في حد ذاتها، معايير وإجراءات لتحليل النصوص وفهمها كما هو الحال مثلا: لدى "ريفاتير": الذي جعل من قارئه الجامع معيارا–من بين معايير أخرى– لتحليل الإجراءات الأسلوبية للنص الشعري في إطار الأسلوبية البنيوية، ولدى "أيزر" الذي جعل من قارئه الضمني أيضا أداة–من بين أدوات أخرى– لوصف التفاعل بين النص والقارئ في إطار نظرية الواقع الجمالي. ويمكن إدراكها بوصفها كيانات نصية، بالكشف عنها من خلا مختلف الصيغ التي قد يلجأ إليها الكتاب المبدعون في مخاطبة مختلف قرائهم المفترضين. سواء في الشعر أو الرواية أو القصة أو المسرح".[1]

[1] المرجع نفسه، ص80.

- **القراء الاستراتيجية:**

يحتاج فيها القارئ إلى ترسانة من الأدوات المنهجية المحكمة ليوجهها نحو النص والقراء إزاء النص "يختلفون من قارئ عادي إلى أخر نموذجي على اعتبار أن القارئ العادي يقف أمام النص موقف المسلم الذي يشكل انطباعا ذوقيا دون إعمال العقل فهو قارئ بلا تحليل. أما القارئ النموذجي فهو الذي يمزق حجب النص ويكشف طبقاته المتتالية".[1]

وبالتاي فالإستراتيجية هي النسيج الذي يهيئ "شروط التلقي" ويقيم العلاقة بين السياق المرجعي وبين القارئ لكي يتم لحم الأجزاء المنفصلة، فهي تمثل التوجهات العملية التي تقدم للقارئ مجموع احتمالات ترافقية يستطيع أن يتكئ عليها في فعل القراءة.

ولكي نأخذ فكرة عن أهمية وفعالية استراتيجيات النص، فإن "أيزر" يضرب لنا المثل بعملية القيام بتلخيص أي عمل أدبي أو حتى بشرحه، ويعتبر أن ما يفقده العمل حقيقة هو التنظيم الاستراتيجي المميز الذي يربط بين عناصر السجل ويثبت التمفصلات البانية. "إن النص إذن يرسم خطة محكمة لمعالم الموضوع، لكنها خطة

[1] أدلر موريتو، دورن تشارلزفان: المرجع السابق، ص37.

دينامية توجه القارئ وترشده أثناء عبوره لنص، وتمكنه من اكتشاف الإطار المرجعي الذي يمكن أن يجمع بينهما".[1]

هذا ويعتبر "أيزر" أفضل من تحدث عن موضوع الإستراتيجيات، فليس من شك أن نقطة الانطلاق الحقيقية لنظرية "أيزر" "الفينومينولوجية" حيث يرى أن تجربة القارئ في القراءة هي مركز العملية الأدبية. فالقراء يأخذون النص إلى وعيهم محولين إياه إلى تجربة خاصة بهم بما يقومون به من التوفيق بين تناقضات وجهات النظر من ناحية ثانية ولاشك أن مخزون التجربة الخاصة بالقارئ ببعض الدور في هذه العملية، ومن ثم لابد للوعي الموجود عند القارئ من ان يقوم بعملية تكيف داخلية معينة لكي يستقبل وجهات النظر الغربية التي يقدمها النص ويعالجها أثناء القراءة وذلك موقف ينتج عنه إمكان تعديل"نظرة العالم" الخاصة بالقارئ، أي أن النص ينتح مجموعة من الاستراتيجيات يستطيع القارئ من خلالها أن يفهمه وإذا كانت النصوص الأدبية مقاومة لمرور الزمن ليس لأنها تمثل قيما سرمدية مستقلة افتراضيا عن الزمن، بل لأن بنيتها–الاستراتيجية– تسمح للقارئ دائما أن يضع نفسه في عالم الخيال، ولأن النص الأدبي لا يفرض مطلبا حقيقيا موضوعيا على قرائه فإنه يتيح المجال لأي إنسان أن يفسره بطريقته الخاصة. فالقارئ يستعرض النص من خلال مادة منتقاة من النظم الاجتماعية والقواعد الأدبية، ويقوم هذا الانتقاء للمعايير الاجتماعية والإشارات الأدبية

[1] خرماش محمد: فعل القراءة وإشكالية التلقي، مجلة علامات، المغرب، العدد 10، 1998م، ص19.

بوضع العمل الأدبي في سياق استشهادي يتحقق داخله نظام متكافئ ووظيفة الاستراتيجية أن تساعد على هذا التحقيق، "وهي تقوم بذلك بعدة طرق وتنظم كل من مادة النص والشروط التي تحكم الاتصال بهده المادة وبالتالي لا يمكن مساواتها بالتمثيل أو الأثر، فهي تعمل قبل أن تصبح هذه المصطلحات ظاهرة، فهي تحيط ببنية النص الداخلية وأفعال الإدراك التي يتم إطلاقها في القارئ"[1].

- **مراحل صنع المعنى عند المتلقي:**

يمر المتلقي في تقبله النص الأدبي بمراحل ثلاث تتلازم فيما بينها تلازما لا فكاك منه وكل واحد منها لمقصد مخصوص لذلك يعسر أن نتصور تقبلا يتم دفعة واحدة وإنما يكون بحسب مستويات يحددها مطلب القارئ في كل لحظة من لحظات التقبل وهذا التدرج سمة مطلوبة لأنه يسلم، عبر ترسبات مختلفة في ذهن القارئ إلى الهدف الأقصى الذي ينشده المنشئ من وراء الكتابة نفسها وهو فعل التأثير في القارئ بالتحكم في دقة الفهم. وخليق بنا أن نجد أسس المصطلحات معرفيا، فنقول إننا سنميز بين التأويل بما هو لحظة ما في استراتيجية التلقي وبين"علم التأويل" أو "الهرمنيوطيقا" وهو علم ينظم استرتيجية القراءة بوجه عام. وعلى هذا الأساس ينقسم التلقي إلى لحظات ثلاث متضامنة فيما بينها.

---

[1] اسماعيل سامي: جماليات التلقي، دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبرت ياوس وآيزر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2002م، ص135-136.

1) لحظة التلقي الذوقي: وفيها يستشعر القارئ جمالية النص منذ الوهلة الأولى.

2) لحظة التأويل الاسترجاعي وفيها يتم استجلاء المعنى انطلاقا من المبنى.

3) لحظة الفهم أو القراءة التاريخية التي تعيد بناء أفق الاستشراف لدى القارئ بحيث يصبح النص جوابا على السؤال في زمن إنشائه.

"فلا مجال لفهم النص، كما يشترط ذلك "بيتر زوندي" إلا إذا ما استند إلى بنية أسلوبية يفك القارئ أوامرها لاستجلاء المعنى من خلال التأويل. ولا مجال للتأويل ما لم تسبقه قراءة ذوقية عبرها القارئ إلى مواطن الخلق الأسلوبي والتجاوز".[1]

فإذا كانت القراءة الأسلوبية تعتبر النص نقطة وصول، فإن القراءة التأويلية تعتبر التفكيك الأسلوبي نقطة انطلاق. وإن التلقي المباشر الأول هو الذي يهم طالبا التأويل. فالفهم مادة خام للتصرف فلا وجود لدلالة معطاة بصفة أولية إنما الدلالة يمهد لها التلقي الذوقي الانطباعي، فهو أرضية سانحة للفهم وحائلة دون تخطي مقصد المنشئ مهما اختلفت دروب القراءة وضروريا–استكمالا للفائدة المنهجية أن نميز بين الفهم الضمني، الذي تنطوي عليه القراءة الانطباعية وبين الفهم المدرك الصريح الذي هو لحظة مستقلة بذاتها. ترد في المرتبة الثالثة ضمن استراتيجية التلقي العامة. أما فيما يخص القراءة والتأويل عند "ياوس"، فلابد ان نذكر أنه اهتم التفكير النقدي الألماني وخاصة في ما يعرف "بمدرسة كونستانس" بمالية التلقي مستفيدا من تيارات معرفية

[1] خرماش محمد: المرجع السابق، ص20.

مختلفة كالفلسفة الظاهراتية وعلم الاجتماع وعلم النفس وعلم اللغة وعلم التواصل والسيميولوجيا والذكاء الاصطناعي والهرمنطيقا الحديثة والتداولية وما إلى ذلك. "ويعتبر هانز روبرت ياوس من أنشط رواده الذين دافعوا عن تجاوز النظرة الأحادية في تقويم الأدب وطالبوا بفهم القراءة على أنها فعل تحاول وجدل بين النص ومتلقيه أو بين النص وعملية التلقي التي يحركها وتحركه إذا النص الأدبي بنية تقديرية–كما يقول ياوس– ولذلك فهو يحتاج إلى دينامية لاحقة تنقله من حالة الإمكان إلى حالة الإنجاز ومن حالة الكمون إلى التحقيق، بمعنى أنه لا يجوز القول بوجود المعنى الجاهز أو النهائي في النص ورئه، بين البنية أو السنن الأول وبين خبرات القارئ أو أفق انتظاره"[1]. وبذلك يكون ياوس قد نقل الاهتمام من ثنائية الكاتب/النص إلى جدلية النص/القارئ.

[1] المرجع نفسه، ص22.

الفصل الثاني: تطبيق حول رواية "بوح الرجل القادم من الظلام"

1. العتبات النصية.
2. البنى السردية.

العتبات النصية

1. سميائية العنوان
2. اسم الكاتب.
3. تصدير الكتاب.
4. الاستهلال.
5. العنوان على مستوى الدلالة.
6. اللون والتشكيل في الفضاء العنواني.
7. دراسة في "بوح الرجل القادم من الظلام"

1. سميائية العنوان:

يشكل العنوان بوصفه جزءا من الشبكة الدلالية للنص السردي بؤرة تتجمع فيها دلالات النص، لذلك فقد حظيت العناوين بأهمية كبيرة في المقاربات السيميائية، حيث تعدد أحد المفاتيح الأساسية التي تتطلب من الباحث أن يحسن قراءتها وتأويلها. فالعنوان كما يقول شكري عياد: "هو أول ما يلقاه القارئ من العمل الأدبي. هو الاشارة الأولى التي يرسلها إليه الشاعر أو الكاتب طالما هو مشغول بعمله الأدبي كما يفكر الوالدان في تسمية طفلها إذ هو جنين لم يظهر بعد إلى الوجود. هو بالنسبة إلى المبدع اسم علم يعرف به هذا المولود الجديد ويعبر عن مشاعره نحوه، وغالبا ما تكون هذه المشاعر غامضة مختلطة ولكنه يحاول أن يحددها"[1]

فعنوان الرواية لا يوضع هكذا عبثا أو اعتباطا على الغلاف بل هو إجراء يمدنا بمعان تفك رموز النص الروائي، وتسهل علينا الدخول في أغواره فهو يساعد في إقامة اتصال نوعي بين المرسل والمستقبل بوصفه –العنوان– رسالة صادرة من الأول إلى الثاني.

- **العنوان لغة:** سمة الكتاب أي أوله وما يوحي به فالعُنوان العِنوان سمة الكتاب وعَنْوَنَهُ عنونة وعنوانا وعنّاه كلاهما: نسميه بالعنوان...
- **العنوان اصطلاحا:** مقطع لغوي أقل من الجملة يمثل نصا أو عملا فنيا.

[1] عدي عدنان محمد: سيمائية العنوان في السرد القصصي، الباب المفتوح لعبد الرحمان منيف نموذجا، ص13.

فيشكل العنوان جزءا مهما في النص القصصي "فيكون بمثابة نص كلي في بنية مختزلة من الناحية اللغوية ومكثفة من الناحية الدلالية"[1]

مما سبق نستنتج أن العنوان هو "نظام دلالي يحمل بعض القيم تكون "أخلاقية واجتماعية وإيديوليوجية"[2]

وإذا عدنا إلى الرواية–موضوع الدراسة– نجد أن العنوان باعتباره أولى العتبات النصية"بوح الرجل القادم من الظلام"، ينطوي على جملة من القيم الاخلاقية باعتباره:

- يتحدث عن أشياء تنافي الأخلاق والعرف الاجتماعي فما باح به عن ماضيه هي أفعال مرفوضة ومجانبة للأخلاق.
- أما من الناحية الاجتماعية فما يحمله العنوان فهي ظواهر اجتماعية موجودة بالفعل لكنها تعتبر من الطابوهات ولكنه كشف عنها دون مراعاة للمجتمع.
- إن كلمة "بوح" تحمل أبعاد فكرية وإديولوجية، فهي من المصطلحات الصوفية وبالتالي تعبر عن خلفيات معينة*

---

[1] المرجع نفسه، ص13.

[2] السعيد بوسقطة: العنونة وتجليات الرمزية الصوفية، مطبوعات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، المغرب، 1984م، ص89.

* سيرد شرح مفصل للكلمة ودلالاتها.

1.1. العنوان/النص الموازي:

يعد العنوان نصا موازيا مما يخلق تعدّدات في تعاريفه وقد اخترنا تعريفا عاما شاملا حتى نتجنب الوقوع في متاهات أخرى.

وكثيرا ما تنطوي الروايات على عناوين فرعية تحمل مؤشرات ودلالات متعددة لكن الرواية المدرسية خلت من هذه العناوين.

- **مكان ظهور العنوان:**

يجب في البداية أن نتساءل أين يكون موضع العنوان؟ "فالعنوان ينشأ بخروجه من طابعه النصي إلى مكانه المناصي الذي يعد اليوم مكانه الخاص"[1]، فالرواية المقدمة قد راعت هذه الخاصية التي أصبحت ميزة جميع الأعمال الابداعية.

"أما الامكنة التي يتموضع فيها العنوان وفقا لنظام الطباعي المعمول به فهي أربعة:

1. الصفحة الأولى للغلاف.
2. في ظهر العلاف.
3. في صفحة العنوان.
4. في الصفحة المزيفة للعنوان"[2]

فمكان العنوان لا يظهر بشكل اعتباطي فإنما يراعى فيه جانب جمالي في مكان تموضعه، رواية "بوح الرجل القادم من الظلام" ورد عنوانها في الصفحة الأولى

---

[1] عبد الحق بالعابد: عتبات(جيران جينت من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص69.

[2] المرجع نفسه، ص70.

للغلاف، فقد عمد الناشر إلى وضع خط يقسم الصفحة إلى شقين طوليين ووضع العنوان في الجانب الأيسر من الخط وقد رتبت الكلمات المكونة للعنوان بشكل تنازلي لتدل على شيئين:

الأول: يكون فيه العنوان بهذه الطريقة بنية مستقلة ينظر إليها في ذاتها بعيدا عما وردت فيه ويقوم القارئ باكتشاف الترابط بين الكلمات المكونة للعنوان.

الثاني: يكون العنوان جزءا من بنية النص فتكمل دلالته من خلال علاقته بغيره من عناصر النص، فالمتلقي حينما ينظر إلى العنوان يقوم بالربط بين الكلمات يقوم كذلك بربط أحاث الرواية وبالتالي لا يقرأ كل عنصر بمعزل عن الآخر.

أما إذا عدنا إلى دلالة تموضع العنوان بتلك الطريقة فلها أكثر من قراءة ونحن كمتلقين لهذا العمل وفي إطار علاقته ببنية النص نجد: أن ورود العنوان بتلك الصيغة التنازلية ليدل على المراحل التي مر بها طوال حياته فكل كلمة تروي قصة حدثت له وانتقل من الزمن الحاضر إلى طفولته بأطوار الشباب، وقد تموضع العنوان في الهامش ليعبر عن هامش مهم وخفي في حياة هذه الشخصية لم يلتفت إليه أحد عدا صاحبه، فالمعروف عن الجانب اليساري كونه جانب مهمل وهو يناقض اليمين الدال على الاعتدال فما باح به من أعمال وأفعال هي مناقضة للعرف والأخلاق.

إن ظهور العنوان في هذا المكان من الصفحة "يعني المكان الأكثر رؤية لما يوضع في رفوف المكتبات"[1]، فعندما شاهدنا الرواية لأول مرة كان العنوان أكثر ما جدبنا فيها وبخاصة كيفية تقديمه ومكان تموضعه.

- **وقت ظهور العنوان:**

لا تطرح لحظة ظهور العنوان أي مشكلة "لأن المبدأ الجاري العمل به هو أن يكون ظهور العنوان في تاريخ صدور طبعتيه الأصلية"[2] لكن "جيرار جينيت" يطرح إشكالية حول كثير من المبدعين يضعون عناوين ثم يحيدون عنها لتحل محلها عناوين أخرى. وعلى سبيل المثال فعنوان الرواية المقدمة للدراسة قام الناشر باقتراح عناوين بديلة فعندما قدمت له الرواية كان العنوان الأول "إعترافات الحاج منصور نعمان" ثم اقترح الناشر عنوانا آخر هو "بكاء الشيطان" لكن عدل العنوان ليصبح "بوح الرجل القادم من الظلام" وذلك بسبب رفض قريب المؤلف للعناوين المقترحة. فنلحظ هنا علاقة الذوق العام للمتلقي بالعنوان فالمتلقي له دور في اختيار العنوان عن طريق مراعاته للحس الجمالي وأثر في نفسية. فالعنوان الحالي يجعلك أمام عدة قراءات وبالتالي يتسع مجال التأويل لديه.

---

[1] المرجع السابق، ص 70.

[2] المرجع السابق، ص 71.

ما يمكننا أن نقوله حول تمظهر العنوان أنه يصبح مشروعا لمجرد ظهور الرواية والتقاء القراء بها.

2.1. وظائف العنوان:

يؤدي العنوان وظيفة أو مجموعة من الوظائف بوصفه أول ما نطالعه عند دراستنا لأي عمل وقد حاول النقاد تحديد وظائف للعنوان من حيث انه بؤرة غثارة يستمر حيزه ويقوم بإغراء قراءه ويرى"هنري متران" أن العنوان كثافة إديولوجية يؤدي وظيفة وإذا رجعنا إلى رواية "بوح الرجل القادم من الظلام" نجدها تحمل وظائف خاصة بعنوانها.

- **الوظيفة التعيينية:** تقوم هذه الوظيفة بتمييز النص عن غيره فمثلا رواية "بؤح الرجل القادم من الظلام" تميز الرواية التي كتبها "غبراهيم سعدي" عن غيرها من الروايات.
- **الوظيفة الإيحائية:** ترتبط بقيمة العنوان وكيف يقوم العنوان بتوجيه القارئ وجعله يمارس نوعا من التأويل. وقد وجدنا عند قيامنا بقراءة العنوان أنه ينطوي على جملة من الإيحاءات وقد حاولنا أن نكشف عنها.
- **الوظيفة الإغراءية:** وهي وظيفة تشغل على جذب اهتمام القارئ وتشويقه"بوح الرجل القادم من الظلام" فأي ظلام يتحدث عنه؟ ومن هو هذا الرجل وبماذا

سوف يبوح؟ ولماذا جاء هذا العنوان؟ هذه التساؤلات قامت بإغرائنا ونحن نلمح الرواية والعنوان يتوسطها[1] وقد قمنا بالانشغال عليها، وقراءتها.

إن العنوان سلطان متربع على عرش الرواية، وسفير لها وقناة دعائية تروج لها. ومن هنا فقد تعرفنا على علاقة العنوان بالنص وبالتالي معرفة تجليات هذه العلاقة على بنية النص وهذا ما سوف نعرفه مع باقي عناصر العمل.

2. اسم الكاتب:

يعتبر اسم الكاتب من العناصر المهمة في العتبات النصية " لأنه العلامة الفارقة بين كاتب وآخر فبه تثبت هوية الكتاب لصاحبه ويحقق ملكيته الأدبية والفكرية"[2] فلاسم الكاتب دور مهم في تحديد خصوصية العمل والملكية الفردية له.

فظهور اسم "إبراهيم سعدي" في الصفحة الأولى للرواية(الغلاف) ميز لنا هوية صاحب العمل.

يظهر لنا اسم الكاتب في صفحة الغلاف–كما أشرنا سابقا–"ويكون في أعلى صفحة الغلاف بخط بارز وغليظ"[3]

---

[1] ينظر عبد الحق بلعابد: عتبان، ص 86، 87، 88. مع تصرف يسير.

[2] عبد الحق بلعابد: المرجع السابق، ص63.

[3] المرجع نفسه، ص64.

يطالعنا اسم "إبراهيم سعدي" في أعلى الغلاف وعلى الجهة اليمنى منه وبخط غليظ وبلون الزهري يفتح أمام الناظر إليه آفاق تأويلية تشد انتباهه فهو لون الأزهار المرتبطة بفصل الربيع الذي يرتبط بالحياة والنماء والخصب كما يرتبط بالشباب والحيوية وعنصر جذب ممارسة سلطة جمالية على القارئ فعند أول مطالعة لنا لهذا الاسم وبهذا اللون أثر في استقبالنا لهذا النص. وأيقنا أنه لم يرد بشكل عشوائي فهو يساهم في إشهار الكاتب.

غالبا ما يظهر"اسم الكاتب" عند صدور اول طبعة وباقي الطبعات الأخرى وبرغم من إجماع النقاد على تعدد أشكال اسم الكاتب فإن ما نلاحظه في موضوع دراستنا أن اسم الكاتب دل على الحالة المدنية للمؤلف وبالتالي فنحن أمام الاسم الحقيق للكاتب.

- **وظائف اسم الكاتب:**

نجد عدة وظائف تشارك في اشتغال اسم الكاتب ولعل أبرزها من خلال روايتنا.

- **وظيفة التسمية:** "وهي التي تعمل على تثبيت هوية العمل للكاتب لإعطائه اسمه"[1] فظهور "إبراهيم سعدي" أثبت للقارئ هوية صاحب العمل وصلته بهذا النص فهو من إبداعه. كما أزالت اللبس الذي قد يقع فيه القارئ إذا لم يظهر إسم الكاتب، وبالتاي فالقارئ يتعامل مع نص يدرك صاحبه.

[1] المرجع السابق، ص64.

- **وظيفة الملكية:** "وهي الوظيفة التي تقف دون التنازع على أحقية تملك الكتاب فاسم الكاتب هو العلامة على ملكيته الأدبية والقانونية لعمله"[1]. إن ظهور اسم لعمل هو بمثابة التدليل على حق الملكية الشخصية لكاتب معين لهذا العمل يزيل كل ما من شأنه أن يؤدي إلى نزاع يقع بين مجموعة من الكتاب حول صاحب العمل، فالقارئ لا يستطيع أن يقرأ عملا مجهولا صاحبه أو تتنازع عليه مجوعة من الكتاب. فلملكية الكاتب دور في ممارسة نوع من الخبرة الجمالية لدى القارئ فهو يتعامل مع شخص أنتج عملا من خلال ما قدمه له.
- **وظيفة إشهارية:** هذه الوظيفة من أهم الوظائف "وهذا لوجوده على صفحة العنوان التي تعد الواجهة الاشهارية للكتاب وصاحب الكتاب أيضا الذي يكون اسمه عاليا يخاطبنا بصريا لشراءه"[2] عند وقوفنا لأول مرة أمام الرواية طالعنا اسم الكاتب في أول الصفحة فكان بمثابة قناة دعائية للتعريف وبالتالي يمارس نوعا من السلطة ليجدب القارئ تجاه العمل. كما يساهم في التشهير للمؤلف ويدل كذلك على إبراز قيمة للكاتب وإعطائه مكانة مرموقة لدى قراءه.

---

[1] المرجع نفسه، ص65.

[2] المرجع نفسه، ص65.

3. تصدير الكتاب:

"ويعد التصدير كمقدمة للنص والكتاب عامة، ذو قيمة تداولية"[1]

من هنا نستنتج أن التصدير هو ملخص لمعنى مضمون الكتاب فهو يأتي كتقديم لما سوف يأتي بعده أي أنه يطلع القارئ أو المتلقي على ما سوف يقرؤه أو على ما هو بصدد قراءته وقد يعطيه لمحة على الظروف التي أحاطت بهذا الكتاب وبالمؤلف نفسه وقد نميز في روايتنا المدروسة. فعند إطلاعي على هذا التصدير ازددت شوقا وإصرار على قراءة هذه الرواية ومعرفة أسرارها ومعانيها.

- **أين يظهر التصدير؟**

إن المكان الأصلي لتصدير الكتاب هو المكان القريب من النص، عامة ما يكون في أول صفحة بعد الاهداء وقبل الاستهلال. وهذا ما نلاحظه على روايتنا المدروسة"بوح الرجل القادم من الظلام" والتصدير نوعين:

- **التصدير البدئي:** وهو ما يناسب روايتنا أي الذي يوضع أفق انتظار القارئ وذلك بربطه بالنص المنخرط في قراءته.
- **التصدير الختامي:** "والذي يكون بعد قراءة النص والخوص فعلا قي عوالمه"[2]

---

[1] المرجع السابق، ص107.

[2] المرجع نفسه، ص108.

متى ظهر التصدير؟: "يظهر التصدير في الطبعة الأصلية الأولى للكتاب ويمكن ان تختفي هذه التصديرات في الطبعات الاخرى"[1]

- **وظائف التصدير(أهم وظيفة في نصنا المدروس):**

وظيفة التعليق(على النص): وهي الوظيفة الأكثر نظامية، "بحيث تقدم تعليقا على النص"[2]، ليكون أكثر وضوحا أمام القارئ فهو وقبل إطلاعه على النص يكون على علم بما يحتويه وذلك من خلال التصدير.

فالتصدير هو تلخيص وتعليق عما هو موجود في النص الروائي فهو يبسط لنا الرواية وقد يكون من بين المحفزات التي تثير في نفس الوقت المتلقي لكي يشتري هذه الرواية فهو يعمل عملا إشهاريا كذلك.

4. الاستهلال:

الاستهلال او التوطئة: هو كل ذلك "الفضاء من النص الافتتاحي والذي يعني بإنتاج خطاب النص لاحقا به أو سابقا له"[3] ففي نصنا هذا جاء الاستهلال سابقا لنص وقد وضح سبب وعرض كتابة هذا النص الروائي.

---

[1] المرجع السابق، ص 108.

[2] المرجع نفسه، ص111.

[3] المرجع نفسه، ص112.

فالاستهلال نجده "في بدايات النص وفي بعض المرات في نهاياته أي في آخر أسطره كما يمكن أن يتموقع الاستهلال داخل النص وهو ما يعرف بالاستهلال الداخلي"[1]

أما تاريخ ظهوره "ففي أول طبعة للكتاب أي مع صدور الطبعة الأصلية"[2] وهذا ما يظهر في رواية "بوح الرجل القادم من الظلام" فقد قدم الاستهلال كفاتحة للرواية.

5. العنوان على مستوى الدلالة:

فكلمة "بوح" لم تأتي عبثا بل جاءت لتخبرنا عن شيء أو سر كان خفيا وأعلن عنه يظهر ذلك من خلال ربطنا هذه الكلمة بنصها الروائي، فبكاء "منصور نعمان" بين يدي الشيخ الأعمى"مبروك" إن دل على شيء فهو يدل على كتمه في صدره لمعصية. وكذا زيارته للصوفي "سعيد الحفناوي" الذي نصحه الشيخ بزيارته. كما أن هذا البوح قد تعلق بشيء من ماضيه المظلم الذي يطارده ويلحقه أينما ذهب.

"القادم من الظلام" هذا الظلام بكل ما يحمله من سمات من دلالات "السواد" "السيئات"، "الاحساس بالذنب" وكل ما يناقض الخير والنور.

حيث نلتمس ذلك في قوله "شاهدت نفسي أسقط في هاوية مظلمة لا سماء لها ولا أرض لا بداية لها ولا نهاية...ظلام لا محدود..."[3] إحساسه بذنب بعد عودته إلى

---

[1] المرجع السابق، ص114.

[2] المرجع نفسه، ص115.

[3] إبراهيم سعدي: بوح الرجل القادم من الظلام، ص268.

الجزائر بعد الجريمة التي ارتكبها أباه وبعد رؤيته "لمسعودة" القابعة على قطعة ورق مقوى أمام قصر العدالة وابنه القدر الملابس بجانبها. واسترجاعه لأحداث عاشها في صغره. جعل الحياة أمامه عبارة عن ظلام موحش سواد لا بصيص لنور والأمل فيه. وهنا سلم أمره للواحد الأحد لعله يجد الراحة لهذه النفس المتعبة ويتجلى ذلك في قوله: "عرضت على الله صفقة: أن أعبده إلى آخر يوم في حياتي شرط أن يبقيني على قيد الحياة"[1]

6. اللون والتشكيل في الفضاء العنواني:

يعتبر الانشغال على الألوان فنا يخاطب الحواس ويخاطب الذوق الانساني ويستمر من الثقافة ومن المجتمع وحتى من الدين وقد وجدنا في هذه الرواية المدروسة استخدام الناشر لعدة ألوان من بينها اللون الأبيض في كتابه العنوان "وهذا اللون هو رمز للشباب وللسعادة ولكل ما هو فتي"[2]. كما يجذب وينشد حواسنا هذه اللون الأزرق الذي يطغى على واجهة الغلاف الذي نقلنا "إلى عالم من الصفاء والشفافية على عكس ما أراد به الناشر بكل ما يحمله هذا اللون من معنى الموت والعداوة وكل ما يدخل في عالم الحزن الكآبة وخاصة الضياع"[3]وقد تخلل هذا اللون الأزرق بعض السحب التي تدل على الغموض وعدم الشفافية والوضوح.

---

[1] المصدر نفسه، ص268.

[2] محمد التونسي جكيب: إشكالية مقاربة النص الموازي، ص557.

[3] ظاهر محمد هزاع الزواهرة: اللون ودلالاته في الشعر الردني نموذجا، عمان دار الحامد، الطبعة الأولى 2008، ص60(مع بعض التصرف).

7. دراسة في "بوح الرجل القادم من الظلام":

تمثل كلمة "بوح" بوصفها كلمة صوفية ذات بعد ديني، فالبوح بشيء ما هو سر خاص لهذا الرجل وملكية خاصة له، فهو سر احتفظ به لنفسه، ولم يظهره لأحد، فكان هذا السر بمثابة الحياة الماضية التي عاشها وهي عبارة عن تراكمات. ولعل هذه الكلمة تمثل بؤرة وجب الوقوف عندها من قبل القارئ بحدر، فكثير ما يكون السر واحد لكن إذا كشفنا ما حملته حياته نجدها مليئة وثرية بالأسرار.

و"البوح" هو بمثابة التنفيس وهروب من واقع إلى واقع، فصاحبه يرتاح بمجرد النطق بهذه الألغاز الماضية، والتي شكلت جدارا من الحوادث.

"الرجل" عندما يبوح بأسراره يكون بوحه عقلي، أي أنه لا يترك شيئا يخفيه أمام سلطة ضميره، فهو يتحدث ويكشف النقاب عن كل ما أخفاه، وبالتالي يسعى إلى الحقيقة الثابتة وهي الراحة النفسية، فالحج لم يخفف عنه همومه وهو نقيض بوح المرأة التي يكون بوحها عاطفي، وتخفي أشياء كثيرة فقلبها لا يمكن فتحه والدخول إلى عوالمه.

فالحاج منصور ذكر كل الأمور التي حصلت له، ولم يخف شيئا حتى أدق الأمور المنافية للأخلاق ذكرها.

"القادم" إن القدوم بمثابة العبور من مكان إلى مكان من زمن إلى زمن آخر، فلحظة جلوسه إلى طاولة المكتب كانت حدا فاصلا بين مرحلته السابقة ومرحلته الجديدة.

فالقدوم يدل على الانتقال من مرحلة إلى مرحلة بالتفصيل وهذه ما نجده في متن الرواية.

يعتبر "الظلام" بمثابة الشرور التي كان يعيش فيها، وواقعة المرير، فهو عاش في ظلام وحياة سوداوية، فما قام به كان شرا وسوءا إلى ان أراد التغيير. فالظلام هو واقع عاشه(فترة شبابه ومغامراته الطائشة) وواقع يعيشه(فترة الإرهاب من جهة وتزاحم الذكريات) ما هو آت له.(وفاة ولده على يد الإرهاب ومقتله على يد صهره).

من خلال هذه اللمحة نجد أن قراءة العنوان بمثابة الكشف عن النص، باعتبار العنوان أولى المحطات التوجب الوقوف عندها الاكتشاف أغوار النص.

ونجد أن العنوان هو تلخيص للنص، لأن كل كلمة فيه نجد ما يجسدها داخل النص. ولا يمكن الجزم بأن هذه هي القراءة النهائية فكلما تمادينا في التأويل ضاقت الدلالة واتسع المعنى.

البنى السردية

1. بنية الشخصية.
   1.1. الشخصية النامية.
   2.1. الشخصية الثابتة.
   3.1. ابعاد الشخصية.
   4.1. دلالة أسماء الشخصيات
2. المكان
   1.2. الأمكنة الجغراقية.
3. الزمن.
   1.3. الاسترجاع.
   2.3. الاستباق.
4. اللغة.
   1.4. الحوار.
   2.4. الوصف

1. بنية الشخصية:

تمثل الشخصي بنية مهمة من البنى السردية، ولاتقل أهميتها عن أهمية المكان أو الزمان فهي تقدم إمكانيات دلالية من حيث علاقتها بالأحداث، وتشكيل الزمان والمكان، وأحوال الحوار، فضلا عن دورها في حمل مدركات السارد ورؤيته إلى جانب حشد مهم من سلوكيات مسار الحدث ونظام تأزمه"[1].

والشخصية "نمط فريد الاجراءات والسلوكيات والأفعال تتصف بها من خلال تفاعلها مع البيئة"[2]

ويقر الناقد "تيزفيطان تودوروف" بصعوبة دراسة الشخصية كونها "تطرح مسائل عديدة لم نجد لها حلا"[3]

وتعرض رواية "بوح الرجل القادم من الظلام" عدة أنماط لشخصيات مختلفة، لكن ما يميز هذه الرواية، كونها مسرودة من قبل البطل "منصور" فهو يقدم لنا أحداثا متعلقة به، وأحداث متعلقة بمن حوله مثل: البنات الائي تعرف عليهن، زوجته، أصدقائه...ومنه فالشخصية في هذه الرواية انقسمت إلى قسمين:

---

[1] بان البنا: الفواعل السردية في الرواية الاسلامية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2009م، ص67.

[2] المرجع نفسه، ص67.

[3] فوزية لعيس غازي الجابري: التحليل البنيوي للرواية العربية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007م/ ص308.

1.1. الشخصية النامية:

تنمو وتتطور مع أحداث الرواية فهي" تقود إلى الفعل السردي، وتدفعه إلى الأمام في الدراما أو الرواية أو أي أعمال أدبية أخرى"[1] فهي شخصية تتقدم مع تقدم العمل إلى الأمام، وتتطور مع تطور أحداث الرواية.

وشخصية البطل"منصور" في روايتنا المدروسة خير مثال على ذلك "تلك المدة التي أراد الله عزوجل أن تستغرقها طفولتي، أعني إثنى عشرة سنة، لأنه بعد ذلك بدأت تظهر عليّ أعراض لا تشاهد عادة عند الأطفال مبدأ ينمو لي شارب وينبت الشعر على ساقي ويتضخم صوتي، النتيجة انني صرت أمقت الدراسة، وأعاني أثناء حصة القراءة عذاب الجحيم، القسم بأسره كان ينفجر حين يأتي دوري لقراءة النص"[2] فهو يصور لنا طفلا ظهرت عنده ملامح البلوغ المبكر.

لكن البطل تتغير حياته بعد رحلته إلى فرنسا، وتعرفه على عدة أصدقاء مثل: "شيراز"، "سيرين"، "فرانزبوم" رغم أنه أتفق لنا في بعض المناسبات أن جلسنا أربعتنا في مقهى حول طاولة واحدة، رقصنا أيضا مرّة أو مرّتين"[3]

---

[1] بان البنا، المرجع السابق، ص 80.

[2] إبراهيم سعدي: بوح الرجل القادم من الظلام، دار الأدب، بيروت، لبنان، ط1، 2002، ص10.

[3] المصدر نفسه، ص173.

كذلك تتغير حياة "منصور" بفعل إقامته لعدة علاقات مع معلمته، "نسرين شيراز"، "سيلين"، وغيرهن، مما يخلق في نفسه صراعا، فيرى كوابيس، تجعله يقرر أن يعمل في أقصى المناطق ليكفر عن ذنوبه، فيرحل إلى مدينة "عين..." وفيها تكون نهايته.

"سلام عليك "عين..."، سلام عليك يا مدينة الظالين والتائبين والمنفيين، سلام عليك من مذنب كبير"[1]، وفيها تكون حياته الجديدة، وهناك تنتهي، بعد مقتله على يد صهره"ربما هذه بالضبط ما أراده عبد اللطيف حين أمر بأن يحول بصري نحو الحاج، وهو يذبح"[2] وتتداخل مع هذا النمط شخصيات أخرى يطلق عليها:

1.1.1. الشخصية النامية الإيجابية:

وهي "شخصية طموحة ساعية إلى السعادة لها، ولمن حولها"[3]

ولعل هذا تجسد من خلال شخصية "ضاوية" حيث تعرف عليها البطل في العيادة وتقدم لخطبتها، وأصبحت بعد ذلك زوجته"عندما رأيت ضاوية أخيرا، وجدتني أحس بموجه من اليأس تغمرني، وهي تسكب الشاي في كأسي، لم أعد أعرف بالتدقيق إن كانت تلك الشابة الفاتنة، الوديعة، هي رفيقة عمري القادمة"[4]، وهي التي نصحت الحاج بالزواج عليها، وكذلك هي من هدته إلى الحج، ثم إلى كتابة ماضيه لعله

---

[1] إبراهيم سعدي: المرجع نفسه، ص293.

[2] المرجع نفسه، ص399.

[3] بان البنا: المرجع السابق، ص81.

[4] إبراهيم سعدي: بوح الرجل القادم من الظلام ، ص315.

يستريح "فإن تأليف كتاب أروي فيه حياتي، فكرة أرشدتني إليها ضاوية، بعدما لاحظت أن الحج إلى بيت الله لم يزل عني هواجسي"[1]، كما أنها من يكمل السرد في نهاية الرواية، وتخبرنا عن نهاية البطل.

2.1.1. الشخصية النامية السلبية:

وهي عكس الأولى "شخصية تسعى إلى الوصول إلى ما تطمح إليه بعض النظر عن الوسائل المتبعة نظيفة كانت أم سوى ذلك"[2] ولعل هنا هي شخصية "عبد اللطيف" "دخل علينا عبد اللطيف مرتديا قميصا طويلا شديد البياض، معتمرا شاشية، لها اللون نفسه، مطلقا لحية سوداء، لا تزال في طور النمو"[3] فالشاب هنا بدأ يتشدد في الدين، ويسعى إلى التغيير، حيث يبدي معارضته للنظام" هذا النظام فاسد لا يطبق شرعة الله"[4]، حتى يصعد إلى الجبل، ويقوم بجرائم لا تحصى منها قتله للشيخ "مبروك" الإمام، وكذلك للصوفي"سعيد الحفناوي" ليخبر أهلها بذبح عبد اللطيف المكنى "أبو أسامة" وأتباعه للصوفي "سعيد الحفناوي" والتنكيل بجثته"[5]، فهذه الشخصية استعملت طرقا منافية للدين والأخلاق من أجل الوصول إلى هدفها، وهو الإمارة والحكم لكن عن طريق القتل والدمار.

---

[1] إبراهيم سعدي: بوح الرجل القادم من الظلام ، ص9.

[2] بان البنا: المرجع السابق، ص82.

[3] إبراهيم سعدي: بوح الرجل القادم من الظلام ، ص327.

[4] المصدر نفسه، ص327.

[5] الصدر نفسه، ص337.

2.1. الشخصيات الثابتة:

يعرف هذه الشخصية: "بأنها تحمل فكرة واحدة، أو صفة ثابتة على مدى الرواية، وليس لها تأثير كبير في أحداثها، ولا تتأثر هي كذلك بها، غير أنها لديها فائدة كبيرة يتوخاها الكاتب من حضورها في قصته لما لها من تأثير في المتلقي، كونها شخصية مكملة"[1]، ومثال هذه الشخصية في روايتنا كثير، خاصة في الأشخاص الذين تعرف عليهم البطل في مراحل حياته المختلفة. فهذه الشخوص" غالبا ما يكون تأثيرها في نمو شخصيات أخرى، ذلك أنها قد تلقي الضوء عليها ومن خلال علاقاتها"[2].

"السيدة كليرردمان": وهي معلمته، كانت تعطف عليه في دراسته غير أنها أقامت علاقة معه، نتيجة تعلقه الشديد بها: "وكثيرا ما حدث، أيام غيابي عن القسم أن انتظرت ظهورها في الخارج، خفية وغير بعيد عن المدرسة"[3] ، ولعل رحيل هذه السيدة إلى وطنها هو ما جعله يتعرف على "زكية". "بصري وقع عليها صدفة، لكن ذلك بالتدقيق ما وجب ألا يحدث"[4].

كذلك رحيل "زكية" عن العالم، قاد منصور إلى التعرف على "حورية" التي تنهي حياتها عن طريق زوجها رميا بالرصاص.

---

(1) بان البنا: المرجع السابق، ص83.

(2) المرجع نفسه، ص85.

(3) المرجع نفسه، ص85.

(4) إبراهيم سعدي: بوح الرجل القادم من الظلام، ص16.

"نسرين شيراز": وهي أول فتاة تعرف عليها في فرنسا، وانفصل عنها لكم أحسست بعدها–أي بعدما عرفتني بنفسها– بالأسى يملأ قلبي، حين فكرت في قرارات نفسي"أما أنا يا نسرين شيراز يا ضحيتي القادمة، فقدرك التعيس، اللعنة سوف تصيبك لهذا لاح لي كلامي بلا معنى"[1]، إن خروج هذه الشخصية سالمة هو ما شجعه على خوض تجربة أخرى مع طالبة أخرى.

"سيلين": وهي طالبة يهودية، كانت يسارية الانتماء وقد أحبها البطل بالفعل: "في تلك الأيام كانت سيلين منشغلة بتكوين السياسي، كانت لا تفتأ تحدي عن ماركس ولينين وعن تروتسكي وروزا لوكسمبورغ، منها مثلا، تعلمت أن النظام الجزائري هو نظام(برجوازي متعفن)، وبأن لي(عقلية برجوازية صغيرة). هذا شيء في الحقيقة لم أكن أعرفه. لأنني لم أكن أعرفه لأنني لم أكن قد بلغت بعد مستوى مرضيا من الوعي السياسي، ظلت تخجل أن تقدمني لرفاقها"[2]، فهذه الفتاة كانت تكونه سياسيا، لكن تخليه عنها جعلها تنتحر"حين تصلك هذه الرسالة أكون قد انتقلت إلى العالم الآخر، إن كان يوجد حقا، خصوصا لا تحس بنفسك مسؤولا عن شيء"[3] إن انتحار هذه الشخصية، هو ما ولد لدى بطل الرواية الرغبة في التغيير.

---

[1] إبراهيم سعدي: المصدر نفسه، ص95.

[2] المصدر نفسه، ص179.

[3] المصدر نفسه، ص255.

"صالح الغمري": هو صاحب "منصور" وبتقديمه نصيحة له حتى يحوله إلى ((عين...))، قدم تطورا في حدثين الأول هو حصوله على وظيفة جديدة ساهمت في بعث الأمل في نفسه، والثاني هو اتهامه بالانتماء إلى جماعة الإخوان المسلمين، كانت سببا في جعل "عبد اللطيف" يقيم عليه الحد"أنتم الإخوان المسلمين حلفاء الطاغوت، أفتينا بكفركم وجعلنا حلالا دمكم"[1]. فالحكم المقدم من قبله، إسنادا إلى وثائق "الحاج منصور"، ف"صالح الغمري" هو من لفق تلك التهمة ليقوم بتحويل البطل "منصور" إلى مدينة "عين..." "تهمة الإنتماء إلى تنظيم سياسي إسلامي تناسبك أكثر.

- أصبت، إنها تهمة مناسبة(...).
- لا تقلق، هذا من شأني. سأكتب تقريرا أقول فيه إنك تنتمي إلى جماعة الإخوان المسلمين"[2]

فهذه الشخصية، قد تمهد لحضور شخصية أخرى، ولا ترتبط بأحداث كثيرة في الرواية. وكذلك يكون لها الدور في حدث أو بؤرة تأتي في السرد.

وهي كذلك تأتي على نوعين:

---

[1] إبراهيم سعدي: المصدر نفسه، ص399.

[2] المصدر نفسه، ص 281.

1.2.1. الشخصية الثابتة الإيجابية:

وهذه شخصية "تسلط الضوء على الشخصية المحورية، من غير تحامل أو حقد عليها لأي موقف أو سبب"[1] وأمثلة هذه النمط في الرواية، نجد "رانجا" شقيقة زوجته وكذا ابنها "الهاشمي سليماني" فالأولى"ساعدته على الزواج من "ضاوية" "وبغتة سمعنا زغرودة أطلقتها رانجا وراءنا"[2]

والثاني: ائتمنه على لوحاته خوفا من غطرسة الإرهاب "دون أن يلوح عليها أنها اقتنعت، تلتفت نحو الهاشمي مخاطبة إياه بأناملها الهاشمي يهز رأسه، أخيرا يفهم المسألة، حتى أقضي على كل تردد، أخذ ما استطعت من اللوحات بين ذراعي"[3] فظهور هاتين الشخصيتين كان معينا لفهم بعض أحداث السرد.

ما تجدر الإشارة إليه هو أن شخصيات هذا النمط لا يمكن أن تعد دون فائدة، أو ترد بشكل عشوائي، فالقهر الذي عانى منه هذا الفنان يبعث في نفس المتلقي شعورا بالحزن والخوف من بطش الإرهاب الأعمى.

---

[1] بان البنا: المرجع السابق، ص83.

[2] إبراهيم سعدي: بوح الرجل القادم من الظلام، ص 317.

[3] المصدر نفسه، ص103.

2.2.1. الشخصية الثابتة السلبية:

وهي شخصية "إنتهازية، أنانية سائرة إلى أهدافها بغض النظر عن الوسيلة والأسلوب المتبع"[1]

وخير مثال على ذلك في الرواية شخصية "وردية" زوجة العم "علي" فهي كانت ترغب في تحقيق نزوتها، دون مراعاة للأخلاق "أمسكت يدي، وقادتني خارج القاعة، من دون أن تلقي أقل نظرة إلى رضيعها سارت بي في الرواق"[2]

وكذلك شخصية الشحاذ الأعمى، الذي كان يدعوه البطل لتناول الطعام، بينما كان يعمل حتى يراقب البيت، فإذا حدث وجاء "عبد اللطيف" وشى به، وحصل على مكافئة مالية لكن مصيره في النهاية كان الموت في تفجير إرهابي.

3.1. أبعاد الشخصيـــة:

تمثل شخصيات رواية(بوح الرجل القادم من لظلام) بعض الأبعاد الدلالية، وهذه الأبعاد ساهمت في إعطاء ذلك الحسن الجمالي، فجميع الشخصيات التي تناولناها تملك بعض السمات التي جمعها المؤلف في سياق وحوادث مختلفة.

---

[1] بان البنا: المرجع السابق، ص85. مع تصرف يسير.

[2] إبراهيم سعدي: بوح الرجل القادم من الظلام، ص29.

- **البعد الثقافي والفكري(منصور-السيدة كليرردمان):**

"منصور" هو بطل الرواية، فهو طفل متميز عن غيره أثناء بلوغه سن الثانية عشرة، وهذا بسبب بلوغه المبكر. هذه الحالة جعلته يتجنب القراءة بسبب صوته الخشن، ورغم ذلك فهو متميز، وهذا ما أدركته، المعلمة: "ذات مرة اقتربت مني السيدة "كليرردمان" وقالت لي بصوتها الطيب:-أنا أعرف أنك تحسن القراءة فلا تقلق"[1]

وبحكم كونه وحيد والديه، فقد كان يحظى برعاية خاصة منهما، وهو كذلك من طبقة فقيرة، فكان والداه، وبعد ظهور تلك الأعراض عليه قاما بتعليق "حجاب" له خشية إصابته بمكروه من طرف الحساد، "أما والدي المسكينان-رحمة الله- فلم يبد عليهما أنهما لاحظا أن شيئا ما طرأ علي، علقا فقط على صدري في تلك الأيام حرزا"[2]

أما المعلمة "كليرردمان" فهي فرنسية تنتمي إلى طبقة المعمرين(الأقدام السوداء) في الجزائر إبان الاحتلال الفرنسي وقد عاشت مستفيدة من امتيازات الاستعمار، لكنها كانت جد متعاطفة معه: "ذات مرة اقتربت مني السيدة كليرردمان، وقالت لي بصوتها الطيب:

---

[1] إبراهيم سعدي: بوح الرجل القادم من الظلام، ص15.

[2] الصدر نفسه ، ص16.

أنا أعرف، منصور، أنك تحسن القراءة، فلا تقلق."[1] لكن إقامته لعلاقة معها، جعله يعيش بعض الصراع والتوتر وبخاصة أثناء رحيلها، فقد شعر بأنه وحيد، مما جعله يحس بالحزن، هذا الحزن والرغبة في نسيان كل شيء خاص بها، جعله يتخلى عن كلبها، كما كان لا يحب أن يرى أمه ترتدي ثياب معلمته هذا الفراغ العاطفي الذي خلقته المعلمة جعله يتعرف على زكية ويحبها.

إن المتلقي من خلال قراءته لهذا يصل إلى مدى تعلق الشخص بمن يحب لأول مرة، وكيف يؤثر التعلق بشيء على الشخص في حياته. وكيف يصبح الشخص مهووسا بمن يحب، وبالتالي فالمتلقي من خلال هذه النظرة، يعبر إلى أفاق هذه الشخصية، ويندمج معها، خاصة إذا عاش تجربة مماثلة، فتستطيع هذه الشخصية المجسدة في الرواية في تقليص الفجوة بينها وبين المتلقي، ويشيد المتلقي بدوره معنى خاص به عن هذه الحالة.

- **البعد السياسي(منصور/سلين):**

إن "منصور" لم تكن له علاقة بالسياسة، ولا يعرف عنها أي شيء، لكن تعرفه على "سيلين" جعله يشتغل بنوع من السياسة رغبة منه في كسبها:"ظلت تنتظر إلى أن

[1] إبراهيم سعدي: بوح الرجل القادم من الظلام، ص 15.

أكتسب وعيا لينا–ماركسيا، حتى تصير لي. لكن في الأخير رأت ذلك قد يطول كثيرا، لهذا لم تطق صبرا، فكنت "أول برجوازي صغير تمارس الحب معه، حسب اعترافها"[1]

فسلين كانت ماركسية شيوعية، أما هو فلم يكن يؤمن بالسياسة.

لكن عندما طلب من صديقه صالح الذهاب إلى مدينة "عين..." نصحه بأن يكتب عنه أنه ينتمي إلى جماعة الإخوان المسلمين المناهضة للسياسة الجزائرية، ومبادئها:"تهمة الانتماء إلى تنظيم سياسي إسلامي تناسبك أكثر"[2]

- **البعد الديني(منصور/عبد اللطيف):**

لقد تحدثنا سابقا عن انتماء "منصور" إلى جماعة الإخوان المسلمين، لكن "منصور" ادّعى هذه الإدعاء حتى يتمكن من الخدمة في "عين..." بالرغم من أن ليس له انتماء لهذه الجماعة، لكن الكل كان يرى أنه عضو خطير فيها، فأعضاء الجبهة الإسلامية اتصلوا به، وفق هذه الرؤية:

"نحن نعرف أخانا الكريم علاقاتك بجماعة الإخوان المسلمين نعرف بأنك تعرضت للاضطهاد والنفي. الإخوان المسلمون إخواننا والجبهة جبهتهم، قال الشخص الذي لا يحمل نظارات، والذي يصعب تحديد سنه"[3]

---

[1] إبراهيم سعدي: بوح الرجل القادم من الظلام، ص 179.

[2] المصدر نفسه، ص281.

[3] المصدر نفسه، ص372.

وهذه التهمة هي التي أدت في النهاية إلى مقتله على يد صهره.

أما "عبد اللطيف" فقد كان يختلف عن بعد "منصور" كثيرا فهو ينتمي إلى جماعة متطرفة، ثائرة على السياسة الجزائرية، فهو كان ينتمي إلى حزب إسلامي خطير، حيث كانت صورهم تنشر في المدينة.

"هنا أيضا أقع على الملصقة المتعلقة بصورة الإرهابيين ممزقة وأنا ألقي نظرة جانبية، دون أن أتوقف، ألاحظ أن رأس عبد اللطيف لم يزل في الجزء المتبقي منها عن الجدار"[1]

كذلك نجد التطرق ظاهرا عنده، حيث قام باتهام أستاذه بالزندقة:

"بضعة أيام بعد ذلك اتصلت بأستاذ عبد اللطيف في الفلسفة رجل اسمه أحميدة رمان، من نفس سني، اتهمه عبد اللطيف بالزندقة"[2]

4.1. دلالة اسماء الشخصيات:

منصور:

هو بطل الرواية، وشخصية فاعلة ومحركة للأحداث، وينادى بالحاج، لكونه قام بأداء فريضة الحج. والاسم منصور يدل في معناه بالنصر والبطولة، فقد كان يخرج

---

[1] إبراهيم سعدي: بوح الرجل القادم من الظلام، ص 93.

[2] المصدر نفسه، ص329.

منتصرا في كل مغامراته السابقة، لكن الانتصار لم يكن مكتملا، فهو يعاني من ألم نفسي لم يستطيع البوح به مما نغص عليه حياته، وفي النهاية انهزم على يد صهره الذي قام بذبحه.

ضاوية:

هي زوجة البطل "منصور" فقد كان يحبها ويرتاح إليها وهي من أخبرها بسره، وما كان يعذبه، وهي من نصحته بالحج ثم بكتابة ماضيه عله يستريح قليلا.

أما اسمها فهو مشتق من الضياء، فهي من أنار درب "منصور" كما أنها تجسد الوفاء والحب لزوجها "لم يخطر ببالي قط مغادرة المنزل الذي قضيت فيه حياتي مع الحاج"[1]

عبد اللطيف:

هو من الشخصيات البارزة، من خلال أعماله المتميزة، فقد كان إرهابي جد متشدد، بحيث لا يوجد أي تناسق بين اسمه وأعماله، فاسمه من أسماء الله الحسنى، مشتق من اللطف، لكن حين نلاحظ أعماله واسمه فهناك تناقض بينهما، وخير مثال

[1] إبراهيم سعدي: بوح الرجل القادم من الظلام، ص402.

على ذلك ذبحه لإمام المسجد: "وهكذا لم يتوجس أي كان شرا وهو يراه يقود الإمام الضرير من يده. أجل. لا أحد فكر آنذاك أنه كان يسير به إلى حيث سيذبحه"[1]

لقد تمكنا من خلال ما قدمناه عن الشخصية على الكشف ولو عن القليل من جماليات الشخوص، وطريقة توظيفها وحاولنا قدر الإمكان الإلمام بالشخصيات الفاعلة، فمن خلال تطور الأحداث تتطور الشخصية الرئيسية.

وبوصف الشخصية منبعا رئيسيا لظاهرة الانسان والإنسانية فهي تجسد ميوله وهواجسه واستعداده، فإن المتلقي يتفاعل مع تلك الشخوص، ويتعايش معها، بعدما ينصهر أفقه مع أفق الشخصية ويحدث نوعا من التفاعل والتأثر في نفسيته، فيجعله يعيش تجربته الجمالية، وفق منظور هذه الشخصية.

فمن خلال عرضنا للشخصية في رواية "بوح الرجل القادم من الظلام" نجد أن هذه الشخصيات التي جسدت ما كان يجري داخل المجتمع الجزائري في فترة الدم أو العشرية السوداء.

فالإرهاب سيمته الغدر والقتل، وهذا ماجسده "عبد اللطيف" حيث اغتال صهره وإمام المسجد والصوفي "سعيد الحفناوي"، فالإرهاب كان يكفر كل من يقول له لا. ومثال هذه الشخصية في الواقع كثير.

---

[1] إبراهيم سعدي: المصدر نفسه، ص376.

لقد حاولت هذه الفئة جذب المثقفين إليها، ولكن حينما رفضوا كان جزاؤهم القتل، وما اغتيل "منصور" من قبل هذه الجماعة خير مثال عن واقع مليء بمثل هذه الحالات.

يعتبر "سعيد الحفناوي" بمثابة الصوت الذي ينم عن الطهارة والعفة، لكن اعتزاله لم ينجه من بطش الإرهاب والواقع يدل على أن الإرهاب أتى على كل شيء وجده، لقد أرادوا نشر منطقهم بالقوة.

لقد عانت "ضاوية" من اغتراب نفسي، فهي زوجة "منصور" الدكتور، وأخت الإرهابي "عبد اللطيف" مما جعلها تعيش الأمرين، حيث عانت من قلق وخوف من شقيقها، وكذا من نظرات الناس إليها، لكنها اتبعت صوت العقل والحكمة، وكثيرا ما عاش الجزائريون الذين لديهم أقارب في الجهة الأخرى الأمرين فهم بين نار أقاربهم ونظرات الناس.

لقد جسدت هذه الشخصيات واقعا عيانيا عن المجتمع الجزائري وما كان يحدث في فترة الدم، وبالتالي وجدنا أنفسنا أمام واقع معاش داخل النص الروائي.

2. بنية المكـــــان:

إن تشخيص المكان في الرواية، هو ما يقربها من القارئ "فالمكان هو عنصر من العناصر الفنية للرواية، تجري فيه الحوادث وتتحرك فيه الشخصيات الفنية للرواية وهو فضاء يحتوي العناصر الروائية بما فيها من حوادث وشخصيات، وما بينها من علاقات"[1]، فهو يكسب شخصيات العمل الروائي جوا تستطيع التنقل فيه بحرية وبالتالي إعطاء بعد جمالي، حيث يندمج القارئ والمتلقي مع هذه الأمكنة، وتجعله يعيش تجربة خاصة.

ويرى بعض النقاد أن توظيف الأمكنة داخل العمل الروائي، لا يكون بعفوية، إنما ينم عن جوانب أراد الكاتب مراعاتها في عمله "فيصبح مكان القصة أو القصيدة هوية تاريخية ووطنية، وأن يحمل طموحات الأديب الثقافية، بأن يجعله أمام امتحان ثقافي مع العصر، وأن يتحول–لدى الأديب الفعل في المكان فعلا في البحث عن الشخصية المستقبلية والمتطلعة إلى الواقع كما لو كان قدرها المرتبط فيه"[2] إذا يبحث عن أمور في لجوئه إلى هذه الأمكنة، والرواية التي بين أيدينا تدعم هذا الطرح "داخل شاحنة الركاب قاصدا "عين..."، قلت في قرارات نفسي إنني لن أستطيع الرجوع الآن إلى

---

[1] أحمد زياد محبك: جماليات المكان في الرواية، ديوان القص والسرد، منتدى ديوان العرب، حلب، سوريا، ص18، 6جوان 2005.

[2] سيزا قاسم: بناء الرواية، مقارنة لثلاثيات نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ظ1، 1985م، ص99.

الوراء حتى لو أردت"[1]، فالبطل لجأ إلى هذا المكان ليبحث عن نفسه من جديد، ولعل الأديب قام بتوظيف هذه المدينة لأكثر من دلالة. وهذا ما سنحاول الكشف عنه في استخراجنا لهذه الأمكنة، ومحاولة الوقوف عندها بترو، وبعين فاحصة.

يعرض لنا المكان في رواية"بوح الرجل القادم من الظلام" عدة مستويات متنوعة، فالمكان قد يكون مفتوحا، وقد يكون مغلوقا، وقد يكون اختياريا أو إجباريا، ومن خلال الوقوف على هذه المستويات نتمكن من معرفة دلالتها، وعلاقتها بأحداث الرواية.

1.2. الأمكنة الجغرافيـــــــة:

إذا عدنا إلى الرواية، وجدنا أن الأمكنة الجغرافية، قد تعددت، وهذا بحكم أن البطل عايش أحداث متنوعة وفي أماكن مختلفة.

1.1.2. مدينة الجزائر:

الجزائر هي مدينة البطل، التي عاش فيها ونشأ في أحيائها إبان الفترة الاستعمارية.

- **القسم الدراسي:**

هو أول مكان في بداية الرواية، وغير محدد المعالم، لكنه قرن ببطل الرواية ليثبت اختلافه عن غيره في حصة القراءة "النتيجة أني صرت أمقت الدراسة، وأعاني أثناء

[1] إبراهيم سعدي: بوح الرجل القادم من الظلام، ص291.

حصة القراءة عذاب الجحيم، القسم بأسره كان ينفجر حين يأتي دوري لقراءة النص"[1]، فالقسم الدراسي، هو قسم مليء بالتلاميذ، كرهه البطل، واستطاع الروائي أن يشكل لنا لمحة عن نفسية البطل، وكيف كره المدرسة والدراسة، بسبب ما به من أشياء تختلف عن غيره من أقرانه.

- **حي النخيل:**

هو مكان إقامة صديق البطل المسمى "صالح الغمري" "والثاني كاني يقيم بحي النخيل البشع بطرقاته المقطوع بعضها عن بعض..."[2]

وتلك الأوصاف السيئة عن الحي هي ما جعلت هذه العائلة تنتقل منه إلى حي أخر.

- **دار شريف:**

هي دار صديقه الثاني، وهناك تعرف"منصور" على "نصيرة" شقيقة صديقه"كنت أنا أيضا أحب الذهاب إلى دار شريف لكن للأسف ليس لمجرد التمتع بثمار أشجارها، أو بفنائها الواسع، الهادئ لكن لرؤية أخته نصيرة التي كانت تكبره سنا"[3]

---

[1] إبراهيم سعدي: بوح الرجل القادم من الظلام، ص14.

[2] المصدر نفسه، ص17.

[3] المصدر نفسه، ص19.

وفي هذا المنزل كذلك اتخذ أول عشيقة له، وهي زوجة والد صديقه "اليوم، في الدار، لا يوجد إلا أنا وأنت، لا شريف ولا نصيرة، قالت لي الباحة، وهي تبتسم"[1] كذلك نجد في هذه الدار "الباحة"، "غرفة الجلوس"، "غرفة النوم"، وهي مكونات البيوت.

- **بيت البطل:**

وهو منزل شعبي بسيط، كباقي منازل الجزائريين في تلك الفترة "كان منزلنا يقع في الطابق العلوي لحارة تراكمت فيها البيوت، وتشابكت بطريقة معقدة، وبدون تخطيط"[2]

ويعود من جديد ليصف ما حدث له في البيت مع إحدى جاراته "إذن أنت موجود بمفردك اليوم في الدار، منصور"[3]، فالبيت الخاص بالبطل استغله، لإقامة علاقة مع جارته، ويعود بعد ذلك إلى البيت بعد مرور زمن، وهذا في مناسبتين، الأولى عند فراره من "فيلا روزا"، والثانية بعد عودته من فرنسا.

- **حي لاكلاسيير:**

وهو المكان الذي يقع فيه البيت الذي كنا نتحدث عنه، وفي هذا الحي عاش البطل طفولته، فهو يدل على الانتماء، وقد عاد البطل في مناسبات عديدة. خاصة بعد فراره من "قيلا روز"، وهكذا عند عودته من فرنسا، لكن في النهاية يقرر بيعه، ليتخلى عن

---

[1] إبراهيم سعدي: بوح الرجل القادم من الظلام، ص 23.

[2] المصدر نفسه، ص 33.

[3] المصدر نفسه، ص 48.

ماضيه، ولا يعود إليه أبدا، آملا في بناء حياة جديدة "بيتنا الذي كنت أعيش فيه، ب"لاكلاسيير"، بعته"[1]

- **مدينة كيوفيل:**

وهي المدينة التي التقى فيها بمعلمته السابقة "كليرردمان" "وفي تلك الأيام، وأنا أسير في مدينة كيوفيل، رأيتها تتقدم نحوي في طريق يحايد مساكن فردية مطلقة على البحر"[2]

- **الشاطئ:**

وهناك اصطحب المعلمة إلى الاستجمام "وجدنا الشاطئ مكتظا بالمصطافين، الذين كانوا كلهم من العرب"[3]، والحديث عن البحر والشاطئ له عدة دلالات، فهو رمز الحرية والانعتاق من نير الاستعمار الفرنسي، والتخلص من قيود الظلم.

فيلا روز:

وهو مكان إقامة المعلمة، "حينها دعتني إلى تناول فنجان قهوة في بيتها... بعد ذلك سأرافقك للاستجمام، إن كان الأمر لا يزعجك"[4]، وفي هذا البيت بالضبط أقام علقة

---

[1] إبراهيم سعدي: بوح الرجل القادم من الظلام، ص291.

[2] المصدر نفسه، ص55.

[3] المصدر نفسه، ص65.

[4] المصدر نفسه، ص57.

غرامية معها "في ذلك اليوم، داخل "فيلا روز" المشرفة على البحر، حيث أحسست، بنفسي بعيدا عن العالم، في جزيرة نائية، مارست الجماع مع معلمتي السابقة"[1]

كما أن هذا المكان أصبح فيما بعد منزله، بعد رحيل صاحبته عنه، وتسليمه إياه مفاتيحه، وصار منزله رفقة عائلته "رأيت والدتي خارجة من "فيلا روز" مرتدية ملابس معلمتي كل شيء تدثرت به كان لها"[2]، وهناك عايش أيضا مختلف التغيرات التي طرأت على البلاد "فور أن رآني نزل من على الكرسي تاركا على الأرضية لصق الحائط، صورة العقيد بجانب الرئيس المخلوع"[3]

- **حسين داي:**

مدينة حسين داي، انطوت على مكانين مختلفين:

- **مقبرة النصارى:**

وهي مقبرة أجداد المعلمة وعائلتها "عندما وصلنا إلى مقبرة حسين داي الخاصة بالنصارى، طلبت مني أن أرافقها إن شئت، لكنني اعتذرت."[4]والمقبرة توحي بالخوف والوحشة والحنين إلى الماضي.

---

[1] إبراهيم سعدي: بوح الرجل القادم من الظلام ، ص67.

[2] المصدر نفسه، ص97.

[3] المصدر نفسه، ص109.

[4] المصدر نفسه، ص67.

- **منزل حـورية:**

وهي المرأة التي قتلت بسببه، ويقع منزلها بحسين داي "يظهر الرجل عند مدخل غرفته ليشاهدني مع زوجته في فراشه"[1]

- **الثانوية:**

بعد جل ما مر بالبطل، يقرر العودة إلى الدراسة، فيتعرف على "زكية" في الثانوية: " كل شيء بدأ بنظرة مني وقعت عليها وهي واقفة وسط زميلاتها عند باب الثانوية التي كانت تدرس بها"[2]، ولعل الثانوية ترمز إلى فترة المراهقة التي يتعارف فيها التلاميذ، وتقوم بينهم علاقات شائكة.

- **الخليـــج:**

وهذا المكان الآمن، والرومانسي، الذي كان موعد للقائه بمحبوبته "زكية" وكان آخر لقاء لهما هناك "فيما لا نزال نهبط عبر ذلك المسلك الشديد الانحدار هاربين، عدت إلى ذكرى لقائي الأخير مع زكية"[3]

---

[1] إبراهيم سعدي: بوح الرجل القادم من الظلام ، ص128.

[2] المصدر نفسه، ص95.

[3] المصدر نفسه، ص116.

- **قصر العدالة:**

إن قصر العدالة له عدة مدلولات، فهو بمثابة الضمير الحي في الإنسان، ولعل لقائه بعشيقته السابقة "مسعودة" وابنه منها بمثابة يقضة الضمير الحي فيه "كانت قابعة على قطعة من ورق مقوى، غير بعيد عن مدخل قصر العدالة، وسط أمتعة رثة"[1]

- **السماء(الطائرة):**

يقرر بعدها ترك الجزائر، وبالتالي ترك الماضي، وذكره السماء هو ترفعه عن ماضيه المليء بالسواد "وأنا في السماء، لا أزال أبتعد عن الأرض، تاركا المدينة أسفلي، أحسست لأول مر منذ عدة سنوات بأن لا أحد يطاردني، بأن لا أحد بوسعه أن يلحق بي"[2]

2.1.2. باريـــــــــس:

هي المدينة الفرنسية التي قرر أن يتابع دراسته بها. وقد قرر الرحيل إليها عله يجد حياة جديدة. والملاحظ أنه وقعت أحداث متعددة في أماكن مختلفة.

---

[1] إبراهيم سعدي: بوح الرجل القادم من الظلام، ص141.

[2] المصدر نفسه، ص153.

- **الحي الجامعي:**

هو ملتقى للطلبة من أجناس مختلفة، فيه تعرف على "نسرين شيراز" "حين التقيت بها أول مرة في حياتي، وفي بهو الحي الجامعي"[1]

- **مقهى الحي:**

وهو مكان استراحة الطلبة، وفيه كان يلتقي "شيراز" "ذات مرة ونحن جالسان في أحد مقاهي الحي"[2]

- **غرفة "نسرين":**

"حين تركت فراش نسرين شيراز"[3]، وفي هذه الغرفة جرت له أحداث معينة، قرر بعدها تركها، وقد استحضر الغرفة ليعيد بعث الحزن في نفسه من جديد.

- **الحديقة العمومية:**

وقد لجأ إليها البطل ليفر من واقعه السيئ والتعيس ناشدا الخلاص "على مقعد موجود في حديقة عمومية جلست تحت شجرة ميموزا (أم غيرها؟) وحيدا في المكان"[4]

---

[1] إبراهيم سعدي: بوح الرجل القادم من الظلام ، ص159.

[2] المصدر نفسه، ص160.

[3] المصدر نفسه، ص163.

[4] المصدر نفسه، ص165.

- **المكتبة:**

هي مكان مفتوح على الثقافات المختلفة، وفيه التقى بنسرين مرة أخرى "حين التقيت بها بالمكتبة أول مرة بعد اكتشافي روح زكية فيها لم تتعرف على"[1]

- **شارع مونبارناس:**

وهو مكان عاد فيه الماضي الأليم لذات البطل بفعل لقائه بمعتمته السابقة: "في الوهلة الأولى لم أتعرف عليها، ثم أحسست كما لو أنني أعود عدة سنوات إلى الخلف"[2] إلى هذه العودة جعلته يتجرع من جديد مرارة الماضي السيئ.

- **شقة سيلين:**

مكان لقائه بصديقته الجديدة "سيلين"، وهو المكان الذي أرادت أن تضع حدا لحياته "هل أرادت سلين من وراء طعنتها أن تضع حدا لحياتي؟"[3]

"خرجت تاركا إياها في الغرفة، قاصدا صيدلية المبنى الجامعي، وأنا أسير في الرواق حاسا بالدوران، أنزف دما شبه عار سمعتها لا تزال تزعق وائي: نذل، قدر! لن تفلت مني!

---

[1] إبراهيم سعدي: بوح الرجل القادم من الظلام ، ص171.

[2] المصدر نفسه، ص173

[3] المصدر نفسه، ص203.

لا نظن أنك نجوت..."[1]

- **المطار:**

وهناك مطاران:

- مطار أورلي: بفرنسا "المفروض أن يبعثوا لك برقية، ما الفائدة أن تذهب الآن؟ ستجدها مدفونة. سمعت سلين تقول لي في مطار أورلي"[2]
- مطار العاصمة الجزائرية: بالجزائر "ساعة أو نحوها، بعد مغادرة فرمسا، وجدتني بمطار العاصمة، وأنا أرى الشرطي يفحص جواز سفري في غرفته"[3]

- **سجن الحراش:**

وهو مكان مغلق، يوحي بالحرية المقيدة، والكبرياء المنكسر "صباح اليوم التالي رأيت سجن الحراش، بجدرانه العالية والعريضة متربعا على أعالي المدينة"[4].

---

[1] إبراهيم سعدي: بوح الرجل القادم من الظلام ، ص205.
[2] المصدر نفسه، ص209.
[3] المصدر نفسه، ص211.
[4] المصدر نفسه، ص 228.

- **المحكمة:**

وقد حضر المحكمة ليشهد على محاكمة والده، وهو لم يتمن أبدا هذه اللحظة "جرت محاكمة أبي، حينها فقط رأيته، كان قد صار هزيلا"[1]

- **مكتب وزارة الصحة:**

بعد إحساسه بالذنب بكل ما مضى له، قرر البحث عن عمل فلجأ إلى صديق طفولته "صالح الغمري"، حيث عرض عليه إرساله إلى مكان ليعمل فيه "دخلت مكتب صالح الغمري، المسؤول عن الموظفين في وزارة الصحة، وطلبت منه أن يعينني في أشد منطقة في البلاد قساوة وفقرا، ابتسم في حيرة ودهشة، حادجا أياي بعينيه المتوهجتين كالعادة"[2] ، ولعل ذكره لهذا المكان هو إبراز لنقطة تحول وشيكة في حياته.

3.1.2. مدينة (عين...):

هي مدينة، كما وصفها، تدل على الصفاء من كل شيء، ملائمة لبداية حياة جديدة "أخيرا وبعد ساعات طويلة، وصلنا إلى ((عين...))، مدينة المنفيين، والمغضوب عليهم، مدينة لاشيء غير حرارة تنافس بها نار جهنم. مدينة لا ضرع فيها

---

[1] إبراهيم سعدي: بوح الرجل القادم من الظلام ، ص265.

[2] المصدر نفسه، ص398.

ولا زرع، منسية"[1]، وقد ذكرها على هذه الحال، لينطلق منها إلى التوبة، وكأنه ولد من جديد.

- **نزل المسافرين:**

وهو المكان الذي أقام فيه عند حلوله بالمدينة "وقع بصري على واجهة كتب عليها(نزل المسافرين)، فلم أجد ما يدعوني إلى اللف والدوران"[2]

- **المقهى:**

هو أول مكان وجده بعد الفندق لذا قرر أن يقف فيه "ربما لهذا السبب فضلت أن أجلس في أول مقهى صادفته"[3]

وهذا المقهى، كان مكان يلتقي فيه المنفيون، حتى سمي بهذا الاسم "مقهى المنفيين" "كان يوجد منفيون آخرون في المقهى، مثل القاضي "مقران أعراب" الذي تعرفت عليه في المستشفى، حيث عالجته...هناك أيضا "مبارك المزغراني" الذي رفض أن يقوم بتزوير النتائج في إحدى الانتخابات، و"عبد الحق لفقير" الذي كان مشبوها في أمره بسبب تفانيه في عمله، فتم نفيه إلى هذا الصقيع. لكن لم أعرف جميع المنفيين"[4]

---

[1] إبراهيم سعدي: بوح الرجل القادم من الظلام، ص 293.

[2] المصدر نفسه، ص296.

[3] المصدر نفسه، ص299.

[4] المصدر نفسه، ص336.

حتى إن هذه المقهى كانت تضم جميع المغضوب عليهم من قبل النظام، وبعد ذلك قامت الجماعات المسلحة بتفجيرها وشاء القدر أن لا يكون البطل هناك.

- **بيت الدكتور:**

قام البطل ببناء بيت جديد، واستقر فيه، وقرر الزواج من "ضاوية" "الآن وأنا أقف وحيدا، داخل إحدى الغرف بعد أكثر من ألفين وخمس مائة ليلة، منتظرا أن تصبح القاعة فارغة من النساء"[1]، وفي هذا المنزل يسير أحداث الرواية ويرزق بابنه "عبد الواحد"، وفيه يقوم بكتابة مذكراته بين جدران هذا المنزل.

- **المكتب:**

وهو المكان الذي يخزن فيه البطل ذكرياته، وآلامه وأحلامه السابقة، حيث يعود إليه كلما قفزت إلى ذهنه ذكرى ماضية "لم تكن ضاوية قلقة من بقائي ساعات طويلة داخل مكتبي مع أحداث حياتي الماضية؟ أهي خائفة علي؟ من أي شيء؟"[2]

---

[1] إبراهيم سعدي: بوح الرجل القادم من الظلام، ص317.

[2] المصدر نفسه، ص21.

- **الشارع الرئيسي:**

هو ما يربط بيته بالمدينة، وقد كان يشهد يوميا قتلى وانفجارات في كل مكان "أرى الناس يجرون في كل الاتجاهات أسمع أبواق سيارات الاسعاف والمطافئ"[1]

- **المسجد:**

مكان للعبادة، لكنه استغل من قبل المتطرفين لينشروا أفكارهم بواسطته. "السلام عليكم، قال عبد اللطيف، الذي لم انتبه إلى وجوده في المسجد إلا في ذلك الحين.

وعليكم السلام، أحبته مصافحا إياه، قبل أن أمد يدي للشخصين الآخرين المراقبين له، متسائلا أين رأيتهما يا ترى. الشخصان يرتديان–مثله– قميصين طويلين أبيضين، ويعتمران شاشية من اللون نفسه"[2]

تعتبر المساجد ذات دور ديني، فهي مكان للعبادة فيه يكون الانسان مجرد من جميع هموم الحياة، ومتاعبها، وإليه يفر، غايته عبادة الله–عزّ وجل– لكن الأزمة التي مرت بها الجزائر، كانت بمثابة التغيير الذي انجر عنه تحويل كثير من الأمور عن مجراها الطبيعي. فقد استغل المتطرفون المسجد كونه بعيدا عن أعين الدولة، لنشر أفكارهم. وكذلك باعتبار المسجد مكانا يلتقي فيه الناس، دون دعوتهم، فهم بمجرد سماعهم الآذان يتوجهون إليه، وبالتالي وفر هذا الظرف على هؤلاء مشقة جمع الناس،

---

[1] إبراهيم سعدي: بوح الرجل القادم من الظلام، ص38.

[2] المصدر نفسه، ص 369.

وكذلك استطاعوا أن يبثوا من خلاله أفكارهم الخبيثة مذهبهم الاجرامي، وتجنيد الشباب اليائس من الحياة(فقر، بطالة) من أجل القتال إلى جانبهم.

كذلك كان المسجد بمثابة قاعة اجتماعات سرية، يندم خلالها مناقشة المخططات الاجرامية، وجمع المال، وإعداد الخطط للاستلاء على السلطة.

هكذا حول الإرهابيون هذا المكان المقدس عن وظيفته التي تكمن في الارشاد والصلح بين الناس إلى منبر لدعوتهم وقنبلة موقوتة تنشر الرعب.

- **مركز الشرطة:**

يصور البطل نفسه بكونه ضحية لصهره الإرهابي فرجال الأمن لا يكفون عن مضايقته "واليوم كلهم رأوا رجال الأمن يحيطون بي ويدفعونني أمامهم، ويلقون بي في سياراتهم"[1]، فحتى رجال الأمن أصبحوا يشكلون تهديدا على المواطنين.

- **الصحراء والبراري:**

هي مكان مفتوح، يفصل بين مدينة "عين..."، وضريح الصوفي "سعيد الحفناوي" "عندما نأتي إلى هذه القفار في المرة الأولى تبو لنا "عين..." بعيدة جدا"[2]، فهذا المكان رغم وحشيته، فهو يدل على الحرية والصفاء.

---

[1] إبراهيم سعدي: بوح الرجل القادم من الظلام، ص183.

[2] المصدر نفسه، ص380.

- **ضريح سعيد الحفناوي:**

وهو المكان الذي ينشده ليرتاح من همومه، وقد وصل إليه 'ليه أخيرا "صادق طلب مني أن أنتظره على مبعدة بضعة أمتار من الباب الخشبي العتيق...لحظات بعد ذلك عاد إلى الظهور، مشيرا لي بالدخول، هذه المرة رأيت الصوفي بأم عيني"[1]، وفي هذا المكان أراد البطل أن تتصهر ذاته مع الصوفي، ويتخلص من آثامه وشروره.

من خلال عرضنا للأمكنة التي دارت فيها أحداث الرواية، وجدنا أنها انقسمت إلى أمكنة مفتوحة كالحي والحديقة والشاطئ والشارع والصحراء، فقد وظفها المبدع للدلالة على الحركة والتفتح على المجتمع، ومن خلال قراءتنا لهذه الأمكنة المفتوحة، وجدناها ذات وظيفة مهمة في تلقينا للعمل، فهذه الأمكنة بواجهها يوميا، وبالتالي ولدت لدينا نوعا من الارتياح والتفاعل مع احداث الرواية، كونها جرت في وسط نعيشه نحن خارج العمل الروائي، كما أن هذه الأمكنة تعطي بعدا جماليا في نفسية المتلقي. فوعي المتلقي يندمج مع هذه الأمكنة، ويعيش داخلها تجربته الجمالية باعتبارها مكانا يروح به عن نفسه.

أما عن الأمكنة المغلقة، فقد وردت بكثرة مثل: القسم المكتب، المنازل، المكتبة، السجن، مدينة "عين..." وهذه الأماكن المغلقة، كانت بمثابة المحطات التي انتقل فيها البطل في حياته، وهذه الأمكنة تدل على السكون والجمود فهي عبارة عن أمكنة

[1] إبراهيم سعدي بوح الرجل القادم من الظلام، ص392.

لمراجعة النفس، وكذلك لكونها متعلقة بأحداث معينة حصلت ل "منصور" فالسجن على سبيل المثال يدل على فضاء للقيد والأسر، لكن والد "منصور" وجده بمثابة مكان للراحة وهروب من عذاب الضمير. وكان لبيت "منصور" في مدينة "عين..." الحظ الأوفر من بين كل الأمكنة لماذا؟

هذا البيت هو مكان للراحة النفسية للبطل ففيه عاد إلى الحياة من جديد بفعل زواجه، كما أنه كان بمثابة المتنفس الرحب للحديث عن ماضيه، من خلال البيت عرفنا جميع مراحل حياة "منصور" حيث باح بما يدور في نفسه.

والأماكن الأخرى كالقسم والمكتبة هي أماكن عاش فيها "منصور" أحداثا خاصة، فالمكان المغلق ولد لدينا نوعا من الارتياب بفعل ما يحدث فيه، وبخاصة أننا نعيش جل أوقاتنا في تغيير بعض المفاهيم التي نحملها. وكذا تغيير نظرتنا إليها، فالسجن كنا ننظر إليه كفضاء مغلق مليء بالسوداوية، لكنه يكون أفضل حالا من مكان آخر يكون فيه معذبا وغير راض بما يعيش.

وبالتالي فهذه الأمكنة قدمت لنا بعدا جماليا ساهم في إطراء معرفتنا وتلقينا لهذا العمل، وكيف يستطيع النص أن يمارس سلطة على المتلقي من خلال عرضه لهذه الأماكن.

من خلال ما تقدم حول المكان بوصفه حدثا فنيا في الرواية فإن ما يمكن أن يصل إليه القارئ لا محال من تعدد الأماكن واختلافها، لكن هذا التعدد هو ما يوجه أفق القارئ، ويصبح العمل ببعد جمالي، ومستوى راق فلكل مدينة من المدن الثلاث أبعاد ودلالات، كلها تقدم لنا أحداثا متعلقة بحياة البطل إلى غاية وفاته.

فالمكان يصبح وسطا حيويا تتجسم من خلاله الشخوص أبعادا مختلفة، وهذه بحد ذاتها إشارة للبعد النفسي للمكان.

وإن طغى"البيت" الخاص بالبطل "منصور" في مدينة "عين..."، وكذلك طغيان هذه المدينة على أمكنة الرواية. إلا أن كل مكان ارتبط بشخصية محددة، وبحدث سارت فيه تلك الشخصية. وهذا ما ذكرته في بداية التعريف.

إن المكان لا يمكن فصله عن الزمن والشخصية والحدث، هذه الأخيرة هي من تسهم في إعطائه قيمة جمالية في ذهن القارئ، وإبراز وظيفته، وتشكيل هندسته المعمارية داخل العمل الروائي.

ومع هذا العرض، فنحنلا نجزم بكوننا قد ألممنا بالموضوع إلماما كافيا، فربما قد أهملنا أمكنة، أو قدمنا أخرى على حساب أخرى، لكن هذا الجهد ركزنا فيه على أهم الأمكنة التي وقعت فيها أهم الأحداث التي شكلت لبث العمل الروائي، فهذه الأماكن قد فرضت نفسها داخل العمل الروائي.

3. بناء الزمـــن:

ترتبط الرواية الزمن ارتباطا وثيقا، فهو لازمة لها، وكذلك يعتبر من عناصر بنائها الفني "الزمن سياج يربط كل عناصر السرد، فإشارته المثبوتة في جزئيات العمل السردي تؤثر وتتأثر، هذا التشابك ينتج دلالات جديدة تسهم في خلق عالم القصة"[1] فالزمن يقوم بدور توازني داخل الرواية، كما أنه قد يكون في الغالب طويلا طول عمر بطل الرواية، كما هو في روايتنا المدروسة، "فإن تأليف كتاب أروي فيه حياتي، فكرة أرشدتني إليها "ضاوية""[2].

ويرى الناقد "ميشال بوتور" أن " الزمن يمكن تقسيمة إلى ثلاث أزمنة وهي:

1. زمن المغامرة: ويشير إلى الزمن الذي وقعت فيه أحداث القصة.
2. زمن الكتابة: ويشير إلى الزمن الذي كتبت فيه القصة.
3. زمن القراءة: ويشير إلى الزمن الذي تكون فيه الرواية، وقد تمت وأصبحت موضوعا للقراءة"[3].

وإذا وعدنا إلى الرواية–موضوع دراستنا–نجدها تنطوي ضمن هذا التقسيم، لكن على مرحل من حياة الراوي.

---

[1] بان البنا: المرجع السابق، ص43.

[2] إبراهيم سعدي: بوح الرجل القادم من الظلام، ص5.

[3] رولان بورنوف، ريال أونيليه: عالم الرواية، ت: نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، ط1، 1991م، ص118.

فزمن المغامر: "لا أجد شيئا كثيرا أقوله عن نفسي قبل بلوغي الثانية عشرة...إلا في أنني بلا أخ وبلا أخت، الابن الوحيد لوالدي"[1]، فهذه هي الفترة الأولى، وعند بلوغه سن الثانية عشرة "لأنه بعد ذلك بدأت تظهر علي أعراض لا تشاهد عادة عند الأطفال، بدأ ينمو لي شارب، وينبت الشعر على ساقي ويتضخم صوتي"[2]، وفي هذا الزمن يتناول قصته عندما بدأ يحس بالتغيير، وتظهر عليه أعراض تظهر عادة عند الكبائر، كالبلوغ وغيرها...وتنهي هذه الفترة، بمغادرة "مدام كليرردمان" للجزائر، وتركه وحيدا "مكثت واقف أمام الدار بحزن أتابع الباخرة، وهي تبتعد عن بصري شيئا فشيئا إلى شعرت بالتعب فكرت بالالتحاق بالمخلوق الوحيد الذي كان يشاطرني الألم نفسه اليأس نفسه فكرت في بوبي"[3]

والفترة الثالثة هي حياته في "فيلا روز" وعودته إلى الدراسة وتعرفه على "زكية"، وما فعله بها "كل بدأ بنظرة مني وقعت عليها، وهي واقفة وسط زميلاتها عند باب الثانوية التي كانت تدرس فيها"[4]، وتنتهي بمغادرته للجزائر نحو باريس للدراسة.

والفترة الرابعة، هي تواجده في فرنسا، وهناك تعرف على "سيرين شيراز"، وتركه إياها، بعد علاقة عاطفية لم تدم طويلا " أدركت حينها أنني أهنتها"[5]، ثم تعرف على "سيلين"، والتي حاولت أن تكونه سياسيا "في تلك الأيام كانت سيلين منشغلة بتكويني

---

[1] إبراهيم: بوح الرجل القادم من الظلام، ص 118.

[2] المصدر نفسه، ص14.

[3] المصدر نفسه، ص80.

[4] المصدر نفسه، ص95.

[5] المصدر نفسه، ص164.

السياسي، كانت لا تفتأ تحدثني عن ماركس ولينين وعن تروتسكي ورزا لوكسمبورغ"[1] وتنتهي هذه المرحلة بعد عودته إلى الجزائر "بين السماء والأرض، في اتجاه الجزائر أحسستني وحيدا في الكون"[2] وبعد ذلك تأتي الفترة الأخيرة، وهي أطول فترات العمل الروائي كونها تأخذ حصة الأسد، فعند عودته مثلا يقرر العودة إلى مقاعد الجامعة وإعلان التوبة، ثم العمل على مساعدة الناس، فيختار مدينة "عين..."، ويشمل هذا الزمن على حياته في هذه المدينة إلى غاية وفاته "أبحث عن ذنوبك كلها، ولا" وهي أخر جملة كتبها في روايته.

أما زمن الكتابة، فالرواية كتبت بعد عودة الحاج "نعمان منصور" من الحج، وهذا ما صرح به "بعدما لاحظت أن الحج إلى بيت الله لم يزل عني هواجسي، ولا خفف عني ذكريات ذنوبي، ولا أبعد عني سطوة كوابيسي"[3]

وزمن القراءة فهو بعد نشر هذه الرواية من طرف ذلك الشاب الذي قدمها للنشر وهو ما علق عليه الناشر في بداية الكتاب وكيف قدم له العمل لنشره، وملابسات هذا الظرف.

كما يمكن القول أن هذا الاقتراح الذي قدمه الناقد "ميشال بوتور" لدراسة الزمن، ساهم في كشف مدى الأهمية القصوى في ترتيب الأحداث التي تألفت منها الرواية من

---

[1] إبراهيم سعدي: بوح الررجل القادم من الظلام ، ص 179.

[2] المصدر نفسه، ص 209.

[3] المصدر نفسه ، ص 9.

جهة، ومن جهة ثانية، فإن هذه التقنية توفر لنا بعض الإيجاز في بناء معنى عام للرواية، دون الخوف من الخروج عن موضوعها.

- **حركة الزمن:**

لابد أن تتوفر كل رواية على حركية في الزمن، تتكون في مستوى سير الأحداث على مستوى وقائع الرواية. وقد اقترح "جيرار جينت" لدراسة الزمن في الخطاب الروائي نوعين هما:

1.3. الاسترجاع:

والذي يعرف بكونه "تتابع الرّاوي تسلسل الأحداث طبّق ترتيبها في الحكاية، ثم يتوقف راجعا إلى الماضي، ليذكر أحداثا سابقة للنقطة التي بلغها"[1]، فهو بهذا المعنى استرجاع، واستعادة ما مضي إلى الحاضر الروائي.

وإذا عدنا إلى الرواية موضوع الدراسة، فإننا نجد الاسترجاعات بكثرة، وقد هيمنت على النوع الآخر، وقد قام الروائي بتوظيفها بكثرة، لكونه كان يكتب شبه سيرة ذاتية فوجب عليه العودة بقوة إلى الماضي كونه المنبع الرئيسي للأحداث وكون معظم الأحداث جرت في الماضي "وفي ذات يوم هناك في دكانه قال لي:

تمنيت لو كان لي ولد مثلك يا منصور!

وشريف، عمي "علي"، مابه؟

[1] بان البنا: المرجع السابق، ص51.

ينقصه شيء من العقل، ترسله لشراء قطعة خبز، يأتيك ببيضة دجاج.

"ضاوية" تطلب مني أن أغادر المكتب بين الحين والآخر"[1]، فالراوي هنا انتقل من ماضيه الذي كان يحدثنا عنه إلى حاضر وبالضبط إلى مرحلته الحالية، والتي كان يكتب فيها هذه الأحداث، وهذه الفعل يكشف لنا عن وعي الراوي أو الكاتب بالزمن وضرورة استعادته في التجربة الحالية. "ولعل للاسترجاع عدة وظائف حساسة، وهامة قد يوجهها السرد مثل الثغرات"[2]، فهو يعمل على سدها.

فحديث "منصور" عن زوجة عمه "علي" المسماة "وردية" "كانت أول عشيقة لي في حياتي الغريبة، الأمر تكرر مرات عديدة من غير أن يساور الشك عمي "علي" أو ابنته نصيرة، ناهيك عن الشريف"[3]، وهذا ما يفسر عدم رغبته في رؤيتها، ورفضه دخول البيت بعد عودته من فرنسا "بإلحاح حاول أن يستضيفني، داعيا إياي إلى تناول العشاء، وقضاء الليل في منزله، شق علي أن أرى وجه زوجته، وحتى سماع صوتها مجرد سماع، رغم الحالة التعيسة التي كنت فيها، أحسست بنوع من الانفراج وأنا أغادر باحة عمي علي، دون أراها"[4].

كما نجد أن الراوي يقوم بتوظيف هذه التقنية بغية إدخال معلومات جديدة على الرواية، وذلك يقيامه بإعطاء تفاصيل عن شخصية من شخصياتها ولعل حديثه عن

---

[1] إبراهيم سعدي: بوح الرجل القادم من الظلام، ص 20، 21.

[2] بان البنا: المرجع السابق، ص51.

[3] إبراهيم سعدي: بوح الرجل القادم من الظلام، ص 29،

[4] بان البنا: المرجع السابق، ص52.

سر تسمية ابنته "زكية" بهذا الاسم "إذا ما رزقك الله بطفلة في يوم من الأيام، سمها زكية، عدني بذلك "منصور"، ولعل القارئ يتساءل لماذا تحدث عن ابنته "زكية"، ولماذا ذكرها في زيارته لها دون باقي إخوتها، فأتاحت هذه التقنية إزالة هذا الغموض.

وكذلك "اللإشارة إلى أحداث سبق للسرد أن تركها جانبا"[1]، ويظهر هذا في الرواية عند حديثه عن صديقه "صالح الغمري" وكيف كان سببا في نقله إلى مدينة "عين..."، ثم ظهور قضية انتمائه إلى جماعة الإخوان المسلمين حين ذهب إلى مكتب الشرطة "نحن نعرف الحاج أنك عضو في حركة الإخوان المسلمين يؤكد الشرطي صاحب ربطة العنق، عندنا ملف حولك"[2]، فهذا الحديث، قد لم اختراعه من قبل صاحبه، حتى يدبر به طريقة لنفيه إلى هذه المدينة المنكوبة "ثم إنني لا أريد أن أسبب متاعب ل "صالح الغمري" "[3]

وقد يكون الاسترجاع للتذكير بحدث سابق عن طريق التكرار في العمل الروائي، فمثلا: "بضعة أيام بعد دخول زوج حورية علينا في بيته، أسمع أبي في منزلنا العتيق ب "لاكلاسيير" يقرأ عليّ بفرنسية مهزورة خبرا يقول فيه "محافظ شرطة يكلق النار على زوجته، ويرديها قتيلة الجريمة وقعت يوم الثلاثاء(.....)

لابد وأنها فعلت شيئا، فلا أحد يقتل زوجته بلا سبب وخاصة محافظ شرطة.

يغادر مكانه مضيفا:

---

[1] بان البنا: المرجع السابق، ص52.

[2] إبراهيم سعدي: بوح الرجل القادم من الظلام، ص 175.

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

ذات يوم قد أقتل أمك أنا أيضا"[1]

ف"منصور" كرر هذا الموقف عندما وقعت جريمة مقتل أمه على يد والده "لقد أخبرني أنه سيقتل بدوره أمي في يوم من الأيام"[2]

وكذلك ميز النقاد بين ثلاث أنواع من الاسترجاعات

1.1.3. الاسترجاع الخارجي:

"هو استرجاع معلومات بالعودة إلى زمن ما قبل بداية الرواية"[3] فوظيفة هذا النوع من الاسترجاعات هو تكملة الحكاية ولفت انتباه القارئ إلى لما لهذا الحادث من دور في بناء القصة كحديث الكاتب عن طفولته قبل بلوغه سن الثانية عشر "أمي-رحمها الله-اعتادت بدورها أن تتشاجر مع الجيران بسببي، فقد جعلها الله هي أيضا عاجزة عن الشك في براءتي مهما حدث، كنت في نظرها-غفر الله لها- ملاكا من ملائكة الله"[4] فالحديث عن طفولته هو لإعطاء بعد عن جانب لم يرد في أساسيات النص الروائي، وأراد بذلك أن يبين جانبه الطفولي الحالم قبل أن يتحول إلى صورة أخرى.

---

(1) إبراهيم سعدي: بوح الرجل القادم من الظلام ، ص129.

(2) المصدر نفسه، ص230.

(3) يسرا قاسم: بناء الرواية: دراسة مقارنة في روايات نجيب محفوظ، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط1، 1985م، ص 54.

(4) إبراهيم سعدي: بوح الرجل القادم من الظلام، ص 14.

2.1.3. الاسترجاع الداخلي:

ويعرف بكونه "العودة إلى ماض لاحق لبداية الرواية، وقد تأخر تقديمه في النص"[1]، فهو يرد ليربط حادثا بسلسلة أحداث متتالية، كحديث الكاتب عن سير إعجابه بمدرسته "ذات مرة اقتربت مني السيدة كليرردمان" وقالت لي بصوتها الطيب: أنا أعرف، منصور أنك تحسن القراءة، فلا تقلق"[2] فطيبة المرأة هي ما جعله يتعلق بها، رغم كونها كانت تعامله معاملة الأستاذة لتلميذها، ويتجسد هذا التعلق، على ما قام به معها قبل رحيلها.

3.1.3. الاسترجاع المزجي:

هو "استحضار زمنين ماضيين أحدهما يعود إلى ما قبل بدأ الرواية، والثاني ما بعد بدئها"[3]، فهذا النوع يقوم على الامتزاج بين النوعين السابقين، يتجلى هذا في حديث الكاتب عن تغير طبعه، وكذا حديثه عن صديقه "عن ذلك ترتب أن خصوماتي الماضية مع أبناء الجيران، ومع أبناء الحي، قلت، بل كفت تماما(...) ومن الأصدقاء لم يبق لي غير طفلين الأول اسمه "شريف خندق" والثاني "صالح الغمري"، كانا يكبرانني قليلا في السن"[4].

---

[1] سيزا قاسم: المرجع نفسه، ص 54.

[2] إبراهيم سعدي: بوح الرجل القادم من الظلام ، ص 15.

[3] سيزا قاسم: المرجع نفسه، ص 54.

[4] إبراهيم سعدي: بوح الرجل القادم من الظلام ، ص 17.

2.2.الاستباقات:

الاستباقات هو من بين الفواعل الزمنية وهو "أحد المفارقات الزمنية، التي تعتمد على تشظّي الأنساق الأفقية للزمن، ويتم ذلك بتقديم أحداث زمنية مكان أخرى سبقتها حدوثا"[1] فهو عملية تتمثل في إيراد حدث آت، يحاول الكاتب استحضاره دون الخوض في تفاصيله، كحديث الكاتب عن صديقه "صالح الغمري"، مع انه سيورد حديثا عنه فيما يأتي "لماذا استمرت صداقتي مع صالح الغمري، الراجح أن ذلك يعود إلى إصراره عليها فقد كنت صديقه، أكثر مما كان بالنسبة إليّ"[2]، فقد ذكر"صالح"، مع أنه سيورد عنه حديثا مفصلا، حتى أنه يذكر كيف توفي وكيف ساعده قبل ذلك. فحديثه عن مساعدته له في إرساله إلى مدينة "عين ...": "تهمة الانتماء إلى تنظيم إسلامي تناسبك أكثر"[3]، إلى أن يورد سماعه خبر وفاته.

ويرى النقاد أن هناك طرائق في عرض الاستباقات وأهمها:

1. طريقة الراوي العليم، الذي يعرف كل الأحداث قبل بدء سردها، ومثال ذلك في الرواية التي بين أيدينا، وجود ضمير المتكلم بكثرة، وكذا حديث الكاتب عن فترة معينة من ماضيه ثم العودة إلى حاضره، والولوج في الماضي من جديد.

---

[1] رابح الأطرش: بنية الزمن الروائي، بحث في النص الروائي المغاربي(تونس، الجزائر، المغرب)، دكتوراه دولة: 1985-1995م، 2005/2007م، ص95.

[2] إبراهيم سعدي: بوح الرجل القادم من الظلام ، ص 18.

[3] المصدر نفسه، ص281.

فحديث الكاتب عن زواج "نصيرة"، "كل ما هناك أنها صارت على علم بأن أباها أعطاها لتاجر، يملك محلا لبيع القماش في مدينة الحراش وانتهى الأمر، تزوجت في سن الخامسة عشر، شهورا قليلة بعد إنجاب امرأة أبيها ابنتها الثانية. دوي انفجار رهيب يعيدني إلى الحاضر على التو أغادر مكتبي، أرى ضاوية في القاعة تسرع نحوي، وعلامات الذعر بادية على وجهها"[1]، فالكاتب انتقل من الماضي إلى الحاضر ووظف لضمائر المتكلم ، أو الضمائر العائدة عليه.

2. طريقة إحدى الشخصيات(المصرح بها): "بوضعها تخطيطا للعمل المستقبلي في ضوء الحاصر"[2]. ويتجلى ذلك في ذكر الكاتب لشخصية "ضاوية" فهي الدافع الذي أدى به إلى كتابة ماضيه، وهي من سيكمل لنا السرد وكشف حقيقة وفاته، وإكمال مجرى الأحداث إلى نهايتها وكذلك ذكره "للهاشمي سليماني"، وكيف أنه هو من قدم هذه الأوراق للنشر.

أما عن وظائف الاستباقات فهي كالآتي:

- "فتح باب التكهن لدى المسرود له(القارئ) بما يمهد له من لمحات عن المستقبل"[3]، وقد ورد ذلك" خالتي "وردية" لم يفتها أي شيء في الحقيقة،

---

[1] إبراهيم سعدي: بوح الرجل القادم من الظلام ، ص36.

[2] بان البنا: المرجع نفسه، ص58.

[3] المرجع نفسه، ص نفسها.

أدركت أني لست طفلا كل ما هناك أنها أخفت الأمر عني فانخدعت، تفطنت إلى أن رغباتي ليست كرغبات غيري من الأطفال، بأن نظراتي مفعمة باللهفة، والشوق، بأنه ليس لي من الطفولة شيء"[1]، فالقارئ سيتكهن بما سيحدث بعد ذلك مع هذه المرأة .

- "يعد منبرا يصرح من خلاله بأحداث المستقبل، وما ستؤول إليه من مصير بعض الشخصيات، وصبغ الرواية بعنصر من التشويق، والإثارة فيصبح المسرود له في انتظار وترقب للآتي، أهو مطابق للاستباق أم لا"[2]، ولعل خير ما نمثل به عن هذه الحالة هو حديث الكاتب عن "عبد اللطيف" "في تلك الأجواء القاتمة دخل علينا عبد اللطيف، مرتديا قميصا طويلا شديد البياض، معتمرا شاشية لها اللون نفسه مطلقا لحية سوداء لا تزال في طور النمو، أول مرة رأيته على تلك الحالة: هذا النظام لا يحترم شرع الله. الشيخ قال"[3] فتقديم هذه الشخصية في تلك الفترة، سيدل في باقي الأحداث عن المنحى الذي سلكه "عبد اللطيف"، والقارئ سينتج أنه سيتطرف، وبالتالي لا يفاجأ بكون عبد اللطيف سيصبح أميرا إرهابيا، وسيقتل صهره.

---

[1] إبراهيم سعدي: بوح الرجل القادم من الظلام ، ص 23.

[2] بان البنا: المرجع نفسه، ص59.

[3] إبراهيم سعدي: بوح الرجل القادم من الظلام، ص328.

من خلال هذا العرض الموجز بعض الشيء نستنتج أن تقنية الاستباق هي تقنية فنية تسهم في إضفاء عنصر الجمال على العمل السردي، كما أن الكاتب يلجأ إليها ليزيد في التوقع والتخيل في النص الذي يقدمه، وليحدث نوعا من التفاعل مع النص والقارئ.

كما تجدر الاشارة أنه أثناء وقوفي على دراسة هذه الرواية وجدت أن الاستباقات أقل استخداما من الاسترجاعات، لأن الراوي في بداية الحكاية في شكل خط زمني تصاعدي هذا من جهة، وكذلك لأن الرواية أقرب ما تكون في شكل سيرة ذاتية.

إن دراسة الزمن تستدعي الوقوف عند كل حدث بنوع من الدقة والتعمق فيه، لكن هذه الدراسة أتت على هذا النحو للتركيز على الجمالية التي أحدثها هذا الزمن الروائي، وفق هذا المنظور أمكننا أن نلاحظ أن طريقة توظيف الزمن وبخاصة(الاسترجاعات والاستباقات) شكلت مستوى راق من الكتابة، وساعدت المتلقي على الغوص في أعماق النص المقدم بين يديه. فقد تم انتاج دلالات جديدة في فهم الأنماط الزمنية المقدمة.

لقد شكل الزمن بوصفه عنصرا فعالا في توجيه القارئ وتغيير أفقه، خاصة ما تعلق بتقنية الاستباقات فتقديم "عبد اللطيف" على تلك الهيئة يترك أفقا يتحرك ويتكهن بما ستكون عليه هذه الشخصية مثلا، كذلك الأمر مع "نسرين شيراز".

رغم تلاعب الكاتب بالزمن بهذه الطريقة الفنية العالية، إلا أنه لم يحدث أي إخلال بالبنية العامة للرواية. ونحن كقراء لهذا العمل لا يمكننا إدراك محتوى هذه الرواية ما لم نستطيع أن نكشف عن هذه العناصر في إطار بنيتها العامة طبعا-التي تحكمها- وهذه القراءة تحتاج إلى وعي منهجي.

فالقراءة بهذا الوعي توصل إلى فهم ما بين السطور وهذه المعرفة الواعية تمكن من إعادة إنتاج للبنية النصية وفق معطياتي وأدواتي الاجرائية.

لكن الأكيد أن باحثا آخر سيتمكن من استخراج ألوان زمنية أخرى غير التي قمنا باستخراجها، فقارئ آخر سيقوم بنظرة أخرى للزمن غير ما نظرنا إليها.

4. اللغة:

لا شك أن كل نص يقدم لقرائه، يكون هذا التقديم في قالب لغوي معين. فاللغة هي محور الرواية وبواسطتها يتم استقبال وتلقي النص من طرف القارئ، وتعدد اللغة من بين أهم الفواعل السردية في بناء الرواية وخلال دراستنا للرواية المقدمة، وقفنا على تقنيتين استخدمتا فيها الأولى هي الحوار والثانية هي الوصف.

1.4 الحوار:

يعرف الحوار بكونه "عرض درامي في طبيعته، وتبادل حديث شفاهي بين شخصيتين أو أكثر، يتناول موضوعات شتى، ويتتبع تبادلا للآراء والأفكار"[1] ، فهو محادثة شفهية تدور بين شخوص الرواية، ينتج عنها رؤى وتصورات معينة، فحوار البطل مع الشرطي، حول الوطن، وكيف يخدم المواطن وطنه، هو تبادل رؤى سياسية، وعرض للأفكار حول الوطن: "صاحب ربطة العنق ينحني نحوي مستندا براحة يديه على المكتب الخالي من كل شيء، إلا من المنفضة المكتظة بأعقاب سجائره.

- هل تحب بلدك الحاج؟
- لم أفعل شيئا لصالحه قط، أعترف له.

[1] بان البنا: المرجع السابق، ص113.

- لا تحط من شأنك الحاج، سيقول بصوت ودّي فاجأني، قبل أن يعود إلى مكانه جالسا قبالتي.
- لا أخفي عليك أنني لم أشارك حتى في الثورة، أقر له كذلك"[1]

كذلك يعد الحوار من وسائل البناء السردي المهمة، فهو "يسهم في بناء الحدث وبلورته، لأنه يبني الوقائع الصغيرة، ويدخلها في خضم الحدث، لتكون جزءا منه، كما أنه يكشف عن الزمان والمكان بوصفها محركا للحدث والشخصية"[2] فالحوار يقوم بعرض أحداث جرت في زمن ومكان كما يتحدث عن الشخصية، وهو ما نجده في روايتنا، "فأحست بالقلق من جديد.

قلت:

- إذن ستغادرين الجزائر، السيدة ردمان؟
- نعم
- متى؟
- بعد يومين!
- نعم
- إلى أين؟

---

[1] إبراهيم سعدي: بوح الرجل القادم من الظلام، ص185.

[2] –راجع–بان البنا: المرجع السابق، ص 114، نفلا عن: شجاع مسلم العاني: البناء الفني في الرواية العربية في العراق، 1994م، ص186.

- إلى باريس
- لماذا لا تريدين البقاء معنا؟
- لم يعد يوجد لمثلي مكان في هذا البلد.
- لماذا؟
- لا أدري."[1]

فالمتأمل في هذا المقطع يجد أن الحوار قد تناول أحداثا أو حدثا، حاول أن يوضح طبيعة اللقاء الذي دار بين "منصور" والسيدة "كليرردمان"، ضمن إطار زماني ومكاني، كما مهّد لما سيحدث مستقبلا.

من خلال ما سبق ذكره، نجد أن الحوار، بفضل ما يميزه لم يبق مجرد شكل ثنائي للتخاطب، بل عرّف تطورا داخل النصوص الروائية، لما له من جمالية في الربط بين البنى السردية، وعليه نجد نوعين له، "فقد كانت الدراسات التقليدية ترى أن خصائص الحوار أن يكون منطوقا، وأن يكون بين شخصين أو أكثر"[2]، لكن ما نلمسه في الدراسات الحديثة هو أنه قد تحول ليشمل الحديث الفردي، يعبر عن تجربة البطل "–ماذا فعلت بي "شيراز" في تلك اللحظات؟

---

[1] إبراهيم سعدي: بوح الرجل القادم من الظلام، ص59.

[2] بان البنا: المرجع السابق، ص114.

-أي شيء أودعته قلبي؟ أتكون رقة صوتها السبب؟"[1]

وسنحاول هنا أن نعالج النوعان من الحوار (الحوار الخارجي والحوار الداخلي).

1.1.4. الحوار الخارجي:

ويعرف هذا النوع بكونه "يتمثل في أنه حوار بانتقال الكلام من الشخصية الأولى(المرسلة)، فيصل إلى الشخصية الثانية(المستقبلة) فترد عليها"[2]، ونمثل له من الرواية "-لكن لماذا حاولت قتلك؟

- لأنني أعلنت لها أنني سأقطع علاقتي بها.
- بسبب التروتسكي؟
- بسبب التروتسكي، ورفاقه، أعتقد أنه لم يتصرف بصورة انفرادية، لكن "سيلين" ظنت أنني أردت أن أرتبط بالملغاشية.
- لماذا لم تشرح لها ذلك؟ عادت "ضاوية" تسألني، سائرة بجانبي في الباحة.
- أولا لم يكن ذلك ممكنا. لم أرد إثارة مشاكل لها مع رفاقها ثانيا"[3]

---

[1] إبراهيم سعدي: بوح الرجل القادم من الظلام، ص159.

[2] سعيد يقطين: القراءة والتجربة، دار الثقافة، مطبعة النجاح الجديد، المغرب، ط1، 1985م، ص94.

[3] إبراهيم سعدي: بوح الرجل القادم من الظلام، ص 207.

وغالبا ما يكون "هذا النوع من الحوار في مشهد يجمع الشخصيتين في حدث واحد، في زمان ومكان محددين"[1]، فوحدة الحدث والزمان والمكان، هو الجو الملائم لهذا النوع من الحوادث. " لحظات طويلة مرّت قبل أن أسمع صوتها العذب المدهوش المصدوم، ورائي يسألني:

- لماذا تبكي "منصور"؟
- لم أجرؤ على الالتفافات نحوها، أي إلى الخلف، حيث أصبحت جالسة، على حافة سريرها، عارية مثلي.
- فتمتمت قائلا:
- سامحيني "شيراز" لا أدري ماذا أصابني.
- هل أنا السبب؟ سألت بصوتها الرقيق البالغ القلق هذه المرة.
- بالطبع لا، "شيراز"، طمأنتها، مديرا رأسي نحو اليمين، في اتجاهها، من غير أن أراها.
- لست مقتنعة. ليس لك الحق "منصور" أن تفعل بي هذا"[2]

كما تجدر الاشارة إلى أن أهم وظيفة يؤديها هذا النوع من الحوارات هي "كونه وسيلة تواصل مشتركة، يتضح من خلالها وعي الشخصية وأفكارها، ويتم عبرها إيصال

---

[1] سعيد يقطين: المرجع السابق، ص 95.

[2] إبراهيم سعدي: بوح الرجل القادم من الظلام، ص163.

الفكرة المطلوبة إلى المسرود له"[1]، وفي الرواية–موضوع الدراسة– يتجلى هذا المفهوم، في حوار البطل مع صهره "عبد اللطيف"، حيث تعرفنا على فكر هذه الشخصية التي تصبح متطرفة فيما بعد: "–هذا النظام فاسد لا يطبق شرع الله، قال "عبد اللطيف" ثانية.

قالت "ضاوية": –هذه الأمور ليست من سنك.

– أنت أولا عليك ارتداء اللباس الحلال.

– لا بأس "ضاوية"، اذهبي لوضع "عبد الواحد" في فراشه، قلت لها"[2]

لقد ساهمت هذه التقنية في هذه ارواية في تحريك الحدث وتصوير المواقف والشخصيات المتعددة، قنوع بذلك الحوار الخارجي.

2.1.4. الحوار الداخلي:

ويعرف هذا النوع " كونه حوار فردي صامت بين الشخصية وذاتها"[3]، فالمرسل والمرسل إليه هما الشخصية نفسها.

" –أمشي في الطريق، وأنا أتساءل في قرارة نفسي.

– ماذا فعلت لهن جميعا حتى لا ألقى منهن غير الحقد.

---

[1] بان البنا: المرجع السابق، ص 115.

[2] إبراهيم سعدي: بوح الرجل القادم من الظلام، ص328.

[3] بان البنا: المرجع السابق، ص117.

- ألم أعدل بينهن جميعا؟
- ألم يكن لكل واحدة منهن بيتها؟
- هل قضيت ليلة عند واحدة منهن أكثر من غيرها؟
- هل اشتريت في يوم من الأيام لإحداهن شيئا دون أن أقتنيه لهن جميعا؟
- لا أدري!"[1]

ففي هذا المقطع، عرفنا بعض أفكار الشخصية عن زوجاته المطلقات. وأبرز من خلاله لحظات من مراجعة النفس، وللحوار الداخلي أنواع، لكننا هنا سنكتفي بإيراد نوعين أساسيين هما:

- **المونولوج:**

وهو من تقنيات الحوار الداخلي: "يقدم المحتوى النفسي للشخصية والعمليات النفسية لها"[2]، فكأنه تشريح لنفسية الشخصية، وما يدور بداخلها " لكم أحسست بعدها أي بعدما عرفتني بنفسها–بالأسى يملأ قلبي.

- حين فكرت في قرارة نفسي.
- أما أنا يا "سيرين شيراز"، يا ضحيتي القادمة.
- فقدرك التعيس، اللعنة التي سوف تصيبك"[3]

---

[1] إبراهيم سعدي: بوح الرجل القادم من الظلام، ص150.

[2] بان البنا: المرجع السابق، ص 117.

فيتضح لنا من خلال هذا العرض أن هذا النوع هو تفكير الشخصية مع نفسها، ولوحدها فقط.

- **المناجاة النفسية:**

وهذه التقنية هي " تقديم المحتوى الذهني للشخصية مباشرة من الشخصية إلى القارئ دون حضور المؤلف"[1]، فالشخصية تقدم ما يجول في خاطرها، ويتجلى هذا في روايتنا، حين أبى والده أن يتحدث في المحكمة: "–لماذا لا يوجد أحد هاهنا يريد أن يذكر بأن أبي كان بوسعه أن يكون اليوم حرا طليقا في أرض الله الواسعة؟

– لماذا يثير صمته في نفوسكم كل هذا العداء؟ أو لم يرفض وأنا إبنه الوحيد أن يقابلني"[2]

ويعتبر هذا النوع من المناجاة بمثابة " تفكير الشخصية مع ذاتها بصوت عال"[3]

فهذا النوع يوظف، لإعطاء نوع من المعرفة عن ذهن الشخصية ونفسيتها في آن واحد.

إن توظيف تقنية الحوار في الرواية يسهم في تقديم تواصل مشترك بين الشخصيات وذلك عن طريق ما يوظفه من محادثات بين شخوص العمل الروائي،

---

[3] إبراهيم سعدي: بوح الرجل القادم من الظلام، ص161.

[1] بان البنا: المرجع السابق، ص117.

[2] إبراهيم سعدي: بوح الرجل القادم من الظلام، ص267.

[3] بان البنا: المرجع السابق، ص117.

وبيان كيف تفكر، وبالتالي الوصول إلى عمق المتلقي، كما يسهم في دفع أحداث الرواية إلى الأمام.

2.4. الوصف:

يحتل الوصف في رواية "بوح الرجل القادم من الظلام" مكانة مهمة، فهو كالحوار، لا يمكن الاستغناء عنه في بناء العمل الروائي، والأسلوب الوصفي أصبح لازمة في الرواية.

"لقد ظهر الأسلوب الوصفي مع ظهور الأدب وبخاصة في الأدب الملحمي، وقد أخذت وظيفته تتطور بتطور الأجناس الأدبية"[1] .

فالوصف هو "وصف الطبيعة والمكان والوضعية ووصف الشخصيات وطبائعها إلى آخره"[2] فهو بهذه الطريقة تصوير للديكور، ورصد للشخصيات، ونمثل لهذا من الرواية ب" بدأ ينمو لي شارب وينبت الشعر على ساقي، ويتضخم صوتي"[3]، فهو يصف بطل الرواية، كذلك نجد وصفا للمكان حين يذكر الحي الذي يقطن فيه صاحبه "صالح الغمري" "والثاني في حي النخيل، البشع بطرقاته المقطوع بعضها عن بعض بسبب تراكم القادورات واختلاطها بمياه قنوات التصريف المتصدعة، وبسبب عماراته

---

[1] يوسف الأطرش: المنظور الروائي عند محمد ديب، إتحاد الكتاب الجزائرين، الجزائر، 2004م، ص 260.

[2] فوزية لعيوس غازي الجابري: المرجع السابق، ص278.

[3] إبراهيم سعدي: بوح الرجل القادم من الظلام، ص 14.

ذات الأربعة طوابق، وذات اللون الباهت الغريب، والنوافذ المحملة بالغسيل"[1]، وقد وصف لنا المؤلف هذا الحي ، وما يميزه عن باقي الأحياء، وقادنا إلى التعرف عن سبب ترك عائلة "صالح الغمري" للحي.

وعن وصف الطبيعة وتصويرها :"يصعب على المرء، وهو لا يرى، حيثما ولّى بصره، غير امتدادات صامتة، متوحشة ساكنة، تغطيها نتوءات حجرية تشبه أسنانا حادة، وعملاقة لا تنمو فيها حتى نبتة يابسة"[2].

ومن خلال ما تم ذكره نميز بين نوعين من الوصف.

1.2.4. الوصف التصنيفي:

ويراد بهذا النوع "الذي يحاول تجسيد الشيء بكل حذافيره بعيدا عن المتلقي أو إحساسه بهذا الشيء"[3]، فالوصف هنا يقوم بدور النقل لكل جزيئات الشيء الموصوف دون الاعتماد على قبول المتلقي لهذا، أو مراعاة له، وبخاصة إذا أراد أن ينقل شيء هو من الطابوهات.

---

[1] إبراهيم سعدي: بوح الرجل القادم من الظلام ، ص 17.

[2] المصدر نفسه، ص 380.

[3] فوزية لعيوس غازي الجابري: المرجع السابق، ص287.

"بدا ذلك شيئا مفروغا منه حين دست رجليها في سبيلها قبل أن تقف لارتداء فستان النوم، أن أبقى بمفردي عاريا أمر أحرجني، فلم أجد بدا من أن ألبس بدوري ملابسي"[1].

وكذلك يصف المكان بكل حذافره "الحجرة غير التي انتظرت أبي فيها المرة الماضية، لكنها لا تختلف كثيرا فيها كرسيان وطاولة فارغة"[2]

2.2.4. الوصف التعبيري:

ويقصد به "الذي يتناول وقع الشيء، والإحساس الذي يثيره هذا الشيء في نفس الذي يلقاه"، فالوصف هنا يكون لمنظر أو لشخصية أو لمشهد أو لحادثة، يقوم الكاتب بنقلها إلى المتلقي آملا في أن يحدث هذا الوصف تجاوبا وتفاعلا من المسرود له.

وإذا عدنا إلى الرواية، نجد عن هذا النموذج، وبخاصة في وصف الشخصية والمشهد أو الحادث.

فمثال وصف الشخصية "نسرين شيراز"، زهرة الشرق البعيد والساحر، شذا الربيع في عنفوانه، خرير نبع رقراق حلم أرّق من النسيم، لحن ملائكة الجنة شيراز...شيراز"[3] فالصورة التي قدمها عن هذه المرأة تثيرك، وتجعلك تتطلع بشوق

---

[1] إبراهيم سعدي: بوح الرجل القادم من الظلام، ص 163.

[2] المصدر نفسه، ص 245.

[3] المصدر نفسه، ص 159.

لمعرفة المزيد عنها، ثم يواصل "أتكون نعومتها ودفئها، أم لها البرئ الناعم، أم عيناها السوداوان والكبيرتان، العميقتان أم شذا عطرها المسكر"[1]، فالمتلقي هنا يركب صورة خيالية عن هذه المرأة، وبالتالي الكاتب بفضل توظيفه لهذه اللغة الواصفة والقوية استطاع أن يصل إلى أفق القارئ ويعيد بناؤه من جديد.

كما قد يثير الوصف في نفسك نوعا من الانزعاج، إذا وصف لك شخصية بصورة سيئة ومزعجة "شكل جثته التي عكس الكفن نحولها المرعب، كما لو أن كل ما بقي منه سوى الهيكل العظمي"[2].

كما يقدم وصفا لشخصية، يبعث هذا الوصف في نفسك نوعا من الغموض والإبهام "رأيته جالسا لصق الحائط قبالة الباب، على حصيرة من القش، تغطي أرضية القبة، كان مشبوك الساقين، غارقا في هدوء وسكون عميقين، في نفسي بعث توا إحساسا غريبا بالراحة والطمأنينة، ومع ذلك لم يبد من ملامح وجهه الموحي بالسكينة، ذي اللحية الطويلة التي تجاوزت عنقه أنه أبصرني"[3]وإذا عدنا إلى وصف الحوادث والمشاهد، فنجذ في صفحات الرواية: "أول جثة عثر عليها هي جثة "حسين"، طفل لا يتجاوز الثالثة عشرة، وجد في المرآب، مقطوع الرقبة غارقا في بركة من الدماء، أخوه "بحري"، البالغ من العمر سبع سنوات تعرض لتنكيل بشع قبل أن يتم تقطيعه إلى عدة

---

[1] إبراهيم سعدي: بوح الرجل القادم من الظلام، ص159.

[2] المصدر نفسه، ص293.

[3] المصدر نفسه، ص392.

قطع، وقع عليه في إحدى غرف الطابق الأرضي، حيث وضع رأسه داخل كيس من البلاستيك، وفمه سد بغرار سبرادران. سعدية الأم امرأة في الأربعينيات من العمر، تعرضت في غرفتها لعدة طعنات فقدت على إثرها كل دمها فماتت، جثة زوجها، "قويدر"، الذي يفوقها سنا بعامين، عثر على جثته عند مدخل تلك المقصورة مطعونا"[1]، فقد وصف مشهد الجريمة بدقة متناهية وبلغة فاحصة.

- **وظائف الوصف:**

يؤدي الوصف وظائف متعددة، فقد يعطي بعدا وصورة عن المدن والأماكن، كما في رواينا، فقد حاول المؤلف أن يقدم صورة دقيقة عن مدينة "عين..."، يجعل المتلقي يعيش داخل هذه المدينة، وفي نفس الوقت غريبا عنها ولا يعرفها "لاشيء فيها، لا شيء غير حرارة تنافس بها نيران جهنم مدينة لا ضرع فيها ولا زرع، منسية، واقعة خارج الزمن، خارج الحياة، خارج الأمل، هنا في هذه المدينة الواطئة، الصامتة، ذات المنازل المتلاصقة، ذات اللون الأسمر الباهت العالية والخالية من الأشجار"[2] .

ولقد أجمع النقاد على أن للوصف وظائف متعددة ولكنها تختلف من رواية لأخرى، وسنحاول التركيز على ما شملته هذه الرواية.

---

[1] إبراهيم سعدي: بوح الرجل القادم من الظلام، ص323.

[2] المصدر نفسه، ص293.

- **الوظيفة التأجيلية:**

وتعمل وفق شرط وتتطلب هذه الوظيفة "ألّا يكون الوصف طويلا، بل يأتي لتأجيل بقية الكلام، أو لتعقيد منتظر"[1]، فالوصف لابد أن يأتي طفيفا، وهذا ما نلاحظه في الرواية، وقد استعمله المؤلف هنا لتعطيل السرد: "أغادر المكتب أراه جالسا في القاعة بلحيته وشعره الطويلين السوداويين"[2]، فقد عطلت حركت السرد بهذا الوصف.

وقد يرد الوصف ليصف تعقيدا آت "حلق لحيته وقص شعره، وغير تسريحته"[3]، فأورد هذا الوصف قبل أن يصف لنا حالة الفنان عند مشاهدته لما حل بلوحاته.

- **الوظيفة التزينية:**

ويعرف هذا النوع "بكونه جمالي بحث، ويهدف إلى خلق أثر نفسي عند المتلقي"[4]، فيكون هذا الوصف بهدف إعطاء بعد جمالي للموصوف له. "لكن بعدها رأيت "شيراز" ثانية، رأيتها ترنو إلي بتينك العينين الواسعتين والعميقتين، تبتسم نحوي بالنعومة والرقة الغامضتين والمحيرتين نفسيهما"[5]، فالمتلقي يتشوق لمعرفة هذه المرأة

---

[1] يوسف الأطرش: المرجع السابق، ص261.

[2] إبراهيم سعدي: بوح الرجل القادم من الظلام، ص159.

[3] المصدر نفسه، ص166.

[4] يوسف الأطرش: المرجع السابق، ص262.

[5] إبراهيم سعدي: بوح الرجل القادم من الظلام، ص160.

ويحبها دون أن يراها، كما يهدف كذلك "إلى إحداث أثر شاعري لدى القارئ"[1]، خاصة حينما يصف منظر البحر المطل على النافذة "قبالة البحر الهائل، الغارق في الظلام، تحت النجوم المتلألئة، ووسط العتمة، رحت أصرخ بصوت أقوى من هدير الموج أقوى من البحر"[2]، فالمؤلف قد صور مشهدا طبيعيا للبحر الهائج، مثل نفسيته.

- **الوظيفة العضوية:**

إن الوصف في هذه الرواية لم يوظف لأغراض جمالية وفقط، بل إلى خلق المعنى وتزينه، فالوظيفة العضوية للوصف هي "نوع من الوصف يهيئ ظروف الحدث الهام والأساسي الذي يغير مجرى الأحداث الأخرى"[3].

وخير مثال لنا عن ذلك هم الحدث الذي غير مجرى حياة "منصور" وهو الحلم المزعج الذي أصبح يراوده "في تلك الأيام رأيت حلما، شاهدت نفسي أسقط في هاوية مظلمة لا قرار لها، لا سماء لها ولا أرض، لا بداية ولا نهاية، في قلب ذلك الظلام اللامحدود، أبصرت كائنات ساطعة البياض تتقدم نحوي في هدوء وصمت، يتقدمها ملاك حاملا كفنا مبسوطا"[4].

---

[1] يوسف الأطرش: المرجع السابق، ص262.

[2] إبراهيم سعدي: بوح الرجل القادم من الظلام، ص86.

[3] يوسف الأطرش: المرجع السابق، ص263.

[4] إبراهيم سعدي: بوح الرجل القادم من الظلام، ص268.

إن هذا الوصف، وظّفه المؤلف ليمهد به الأحداث التي قلبت حياة البطل، وقادته إلى حياة جديدة، وعالم آخر كفّر فيه عن أخطائه.

إن هذه الأوصاف التي قدمت ليست هي بالضرورة كل الأوصاف والمشاهد التي وردت في الرواية، فهي بمثابة مركز إشعاع لعملية الوصف، فهي صورة شاملة ومرجعية نصية ساهمت في تأسيس البنى الخطابية للرواية.

إن اللغة التي عبر بها(الحوار+الوصف) جاءت في شكل بنيات جمالية، وذلك بفضل الدقة الموجودة على مستوى الحوارات، أو الألفاظ المستعملة في الوصف.

لقد توحدت الرؤية الجمالية مع البناء اللغوي للنص وقدمت بذلك لغة روائية راقية، فالحوارات عرّفت بالشخصيات، والأمكنة والأزمنة، ووحدتها. كما أن الوصف لعب دورا مفصليا في إضفاء نوع من الشعرية على الأحداث والشخصيات والأزمنة، وبالتالي بعدا جماليا راقيا.

الخاتمـــــــــــة

خاتمـــة:

تبلورت جمالية التلقي كاتجاه ما بعد بنيوي، وقوضت المبدأ اللساني التي قامت عليه عديد النظريات، كما خطت خطوات جمالية من نوع خاص جدا، حيث استقت مفاهيمها من الفلسفة الظاهراتية، وكذلك بعض المقولات التأويلية، حيث أن هذه النظرية النقدية الجديدة انصهرت فيها الآفاق النصية، وقدمت تصورا في قراءة النص ودراسته، حيث أمكننا الجمع بين عدة مستويات قرائية دون إخلال بنظام النص.

كما اكتشفنا أن المعرفة التي كانت تحدد سلفا، وفق تصور بعض المناهج، قد ألغي هذا الطرح مع "جمالية التلقي"، فقامت بتعويض هذا بعلاقة حوارية تهدف إلى الكشف عن ذلك التفاعل الحاصل بين القارئ والنص، فهو يتلقى النص ويصل به إلى عدة طبقات معرفية، كما بدا فعل التلقي بنية أساسية لفهم النص.

ومن خلال الجانب التطبيقي، توصلنا أن النص يقرأ بعدة قراءات مختلفة، وبالتالي حققنا شرط تعدد القراءات للنص الواحد. فدراسة البنى السردية كمستوى من مستويات التلقي، لابد له من دراسة العتبات النصية، وتأويلاتها المختلفة، عكس ما كان حاصلا في الدراسات السابقة التي تدرس كل مستوى منفصل على الأخر.

فلا يمكن لنا –وفق جمالية التلقي– أن نجزم أن النص يدرس بصيغة واحدة، فمن خلال هذا البحث أيقنا أن هذه النظرية هي منهج متكامل أعاد الاعتبار لتعدد

القراءات، وتعدد القراء، وبالتالي تعدد المفاهيم والدراسات حول عمل واحد مما يؤدي في الأخير إلى إعطاء ديمومة للعمل، وذلك بفعل التلقيات المختلفة لهذا العمل، وبه نفسر بقاء العمل لمدة أطول.

كما خلصنا إلى أن النص لا يقرأ من جهة فحسب، وإنما من عدة أوجه، فلا نجزم بأننا حققنا المعنى المتكامل للرواية، وفق هذه الدراسة، بل قد يأتي قارئ آخر يكتشف أمورا، قمنا بإغفالها في ميدان دراستنا.

كما تجدر الإشارة إلى أن ما ينطبق على الدراسات الشعرية ينطبق على الرواية كذلك، بل يمكننا القول أن الرواية هي أفضل مجال للدراسة، حيث تتدرج تحتها بنى مختلفة ومتنوعة. إن رواية "بوح الرجل القادم من الظلام" هي نص معرفي، قاوم اختزاله في معنى أو دراسة واحدة، بل هو نص حواري يقوم على التعددية في المعنى وتحليله حتم الاستناد إلى عدة مفاهيم وقواعد حاولت الامساك بطرف الخيط فيه. فتداخل وعي النص مع وعينا أدى إلى تقديم هذه الدراسة.

كما حاول هذا البحث طرح حل بديل جاءت به جمالية التلقي، ألا وهي تعدد الجوانب التطبيقية فيها، فالرواية يمكن أن تدرس وفق هذا التصور عن طريق عدة مناهج شرط تحقيق شرط تعدد القراءات للعمل الواحد، وبالتالي حاولنا أن نقول بأن المناهج الغربية، لا تقوم بإلغاء بعضها، بل هي قائمة على التكامل والانسجام التام.

ملاحق البحث

- إشكالية المصطلح
- إبراهيم سعدي في سطور
- ملخص رواية "بوح الرجل القادم من الظلام"

إشكالية المصطلح:

أثار المصطلح "جمالية الاستقبال" العديد من الاسئلة وبخاصة عند المتحدثين باللغة غير الألمانية، منها الانجليزية والفرنسية. ويعد التساؤل إلى ما يطرحه من إشكال، وبخاصة أنه قد ارتبط بلغة الإدارة الفندقية أكثر من ارتباطها بمعنى الأدب.

إن المادة اللغوية في العربية، تشمل على الاستقبال والتلقي معا.

وورد في اللّسان: "<ما يلقاها> أي يعلمها ويوقف لها إلاّ الصابر وتلقاه بمعنى استقبله، وفلان يتلقى فلان، بمعنى يستقبله وقيل: الرجل تلقى الكلام، أي تلقنه.

وقوله تعالى: "إِذْ تُلْقُوْنَهُ بِأَلْسِنَتِكُمّ" أي يأخذ بعضكم عن بعض، أمّا قوله تعالى: "فَتَلَقَّى آدَمُ مِنْ رَبِهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ"، أي تعلمها ودعا بها، يحتمل أن تكون (يلقى)، أي يتلقى ويتعلم ويتواصى به"[1].

وقد شاع في العربية استخدام مادة التلقي بمشتقاتها وتفريعاتها، مضافة إلى النص سواء كان النص حديثا أو خبرا أو شعرا أو خطابا.

إن الاستعمال القرآني لمادة "التلقي" بدل "الاستقبال" له مدلول خاص به، إذ أن التفاعل بين النص والقارئ لا يتم من جانب واحد، بل يتم في إطار تتواصل فيه اهتمامات الملقي لمشاعر المتلقي.

[1] محمد ابن منظور: لسان العرب، ج مادة "لقاء"، دار المعارف، القاهرة، مصر،ج6، د.ت، ص4066.

لكنّ المتكلمين بغير العربية، لا يعنيهم كثيرا مسألة التمايز في الدلالات اللغوية، بل ما يعنيهم أكثر هو مسألة العادة والالف، ومن ثم كان مصطلح "الاستقبال" هو مرتبط بالإدارة الفنذقية أكثر من كونه مصطلحا أدبيا.

لقد قام الدكتور" عز الدين اسماعيل" بترجمة كتاب "روبرت سي هولب" بعنوان: (نظرية التلقي: مقدمة نقدية)، بينما ترجمة " رعد عبد الجليل جواد" نفس الكتاب ب: (نظرية الاستقبال).

وقام الباحث المغربي" رشيد بن حدو" بترجمة كتاب "هانز روبرت ياوس" بعنوان: (جمالية التلقي).

إن مختلف الباحثين اتفقوا إذًا على "التلقي" كمدلول لهذه النظرية، فماذا نقصد به؟

" هو تلقي الأدب، أي العملية المقابلة لإبداعه، أو انشائه أو كتابته يعنى:

فعل الكتابة ← فعل القراءة

فهو فعل، وهو يشمل في الوقت نفسه على الاثر الذي ينتجه العمل الفني، وعلى الطريقة التي يستقبله بها القراء، إذ يمكن للقارئ أو المرسل إليه أن تكون له ردود أفعال مختلفة، فقد يقوم باستهلاك النص الأدبي فقط، أو يمكن أن يقرءه قراءة نقذية، كما يعجب به أو يرفضه"[1].

[1] روبرت سي هولب: مرجع سايق، ص9.

وتجدر الإشارة أن فعل التلقي لا يبقى محصورا في القارئ وحسب، فالمبدع هو نفسه متلق بمجرد أن يبدأ بفعل القراء بعد فراغه من عمله.

وننتقل الآن إلى الحديث عن مصطلح " الجمالية" فهو "مصطلح يختلط بالعناصر الفنية المكونه للعمل الفني على النحو الذي أشار إليه(موكاروفسكي)، في التوجيه الذاتي للوظيفة الجمالية في اللغة الشعرية، فهي تختلف عن الوظائف اللغوية كلها. فهي لا توجه أساسا إلى ظواهر خارج القول، لكنها موجهة إلى القول نفسه"[1]، ومن هنا نستنتج أن هذا المصطلح، مستمد من الوظيفة الجمالية التي نادت بها المدرسة الشكلانية، والتي دعت إلى استقلاليتها.

"إن الاجراء الذي نقترحه هو تثبيت "جمالية التلقي" وذلك لإشارة هذه الجمالية إلى" هورسل، وانغردن"، في دعوتهما إلى انتاج المعنى من خلال الذات الفاهمة للظواهر، ولاشتمال "التلقي" على العموم أولا، وعلى الحيادية التي تتطور باتجاه إعادة بناء المعنى من خلال الادراك والخبرة ثانيا"[2].

كذلك يتضح أن منظري هذا الاتجاه الجديد أخذوا الجمالية من مجموعة من الجهود السابقة، وبالتحديد، فحديثنا عن الجمالية هو تمويه، وفقط، فالمهم هنا هو المعنى، والذي يدرك بواسطة الادراك وكذلك الخبرة، وتحقيق هذه العناصر يعطي لنا صبغة جمالية كما وضحها الشكلانيون.

---

[1] ناظم عودة خضر. مرجع سابق، ص15.

[2] المرجع نفسه، ص16.

ف"جمالية التلقي" تقوم على الحوار المتبادل بين التأثير الذي يمارسه النص والتلقي ، وبين الاستعدادات النفسية والفردية والذهنية لدى كل قارئ، وهذه الاستعدادات هي التي توجه في كل مرة تلقيه أو قراءته للنص.

ملخص رواية"بوح الرجل القادم من الظلام":

تعتبر هذه الرواية من إبداعات الروائي الجزائري"إبراهيم سعدي" ولعل الدارس لها يقف عند توظيف الروائي للزمن، وكيف استطاع أن يتلاعب به من خلال توظيفه للإستباقات، والاسترجاعات حدثت وقائعها في زمنين مختلفين، الأول إبان الفترة الاستعمارية، وبالضبط بعد اندلاع الثورة التحريرية الكبرى، والثانية في زمن العشرية السوداء، ولكن قبل هذا حدثت أجزاء منها بعد الاستقلال.

تضمنت الرواية شخصيات عديدة، فهناك شخصيات رئيسية مثل:**منصور نعمان، ضاوية، المعلمة كليرردمان، سعيد الحفناوي، سيلين، عبد اللطيف، الأب، الأم.**

والشخصيات الثانوية: **الهاشمي سليمان، زينب، يمينة، سلطانة**(هن زوجات منصور المطلقات). وكذلك أولاده، وكذا عائلة عمه علي.

بطل هذه الرواية هو "منصور"، الذي لم يكن يميزه عن باقي الأطفال سوى كونه وحيد والديه، مما جعله يحظى باهتمام وحب كبير من قبلهما، مما جعلهما لا يصدقان أنه يظلم غيره من الأولاد، لكن منعطف حاد عرفه مع بلوغ سنه الثاني عشر فقد ظهرت عليه أعراض قد لا تظهر عادة عند الأطفال في مثل ذلك السن، فقد تميز بضخامة صوته، ونمى له شارب، مما كون عقدة في نفسه، فقد أصبح يحب الوحدة، ولا يختلط بغيره، ومثلا عند قيام المعلمة"كليرردمان" بعملية اختيار من يقوم بالقراءة

كان ذلك يحدث ضجة في القسم، وذلك بفعل ضخامة صوته، لكن المعلمة كانت تحن عليه، مما جعله يعشقها، ويراقبها حتى بعد خروجه من المدرسة، ويتخيلها عارية الثياب...

ولأن بلوغه قد كان سابقا لأوانه، وظهرت عنده أعراض تعترض كل بالغ، فإنه احتقر نفسه، فلا يوجد فتى في سنه يفعل ما يفعله كالنظر إلى النساء، والبنات، وتفكيره السلبياتجاههن، ومع هذا كان له صديقان:

1. "**صالح الغمري**": كانت تربطه ب"منصور" صداقة بإصرار من "صالح" نفسه واستمرت مدة طويلة من دون سبب–حسب مايقول–
2. "**شريف خندق**": كان هائما في الخيال، ثرثار، ينسج أقاويل ويؤلف حكايات لا وجود لها في الواقع، فقد كان سعيدا في صداقته معه، حتى يتكلم دونه! وكانا يقومان بتبادل الزيارات، إلى أن رأأخت "شريف" "نصيرة" التي أعجب بها، وأصبح يزور بيتها من أجل رؤيتها والحديث معها، فهي كذلك كانت تتحدث معه وتجامله، ولم تحس بأي فروق فيه، وكذلك كانت زوجة والدهاتؤثره عليهما، لأنها لاحظت أنه ليس كالأطفال، وفي إحدى زياراته لهم وجدها في البيت بفردها فراودته عن نفسه، وكانت أول إمراة يمارس معها الرذيلة، دون أن يشك به أحد من عائلتها، وبعد زواج "نصيرة" من تاجر القماش بالحراش، انجبت "وردية" ابنتها الثانية التي ربما

كانت ابنته لكن "شريف" جن، و"نصيرة" انتقلت إلى زوجها، وبالتالي زال سبب الزيارة.

أما "مسعودة المطلقة"، فقد كانت تزور والدة منصور، فقد أقام معها علاقة، وحملت منه، وبسبب الخوف من العار، قامت بالفرارمن الحي، لكن شاع خبر حملها، وقام أهلها بالرحيل من ذلك الحي، وهو ما خلّف ارتياحا في نفس منصور.

وبعد طرد "منصور" من الثانوية بسبب مشاركته في إضراب دعت جبهة التحرير الوطني، إلتقى بمعلمته–إبان الاستقلال– صدفة في الطريق فرافقها على منزلها، فقامت بإخباره أنها عازمة على الرحيلإلى بلدها، وطلبت منه عدم تركها في ظرف كهذا، فوافقها فتناول الخمر ولحم الخنزير معها، لأول مرة في حياته، وقام بقضاء ليلة صاخبة معها، وفي الصباح قاما بزيارة مقبرة النصارى بحسين داي، وعاد بعد ذلك وقضى ليلة آخرى معها، وفي الصباح رافقها إلى الميناء، فأوصته بكلبها "بوبي" والذي دهسته بعد ذلك سيارة، وبالتالي انقطع ذلك العهد. أحس "منصور" بحالة من الكآبة والحزن، فكل شبر في البيت يذكره بها...

وبعد ذلك عاد إلى منزل والديه في "لاكلاسيير"، وبقي مترددا بينه وبين "فيلا روز" وذلك رغبة منه في الاستلاء على المنزل، فقام الجزائريون بالاستلاء على كل منازل المعمرين.

لكن هذا الفراغ الذي أحدثته السيدة "كليرردمان" في "منصور" لم يدم كثيرا فبعد عودته إلى مقاعد الثانوية تعرف إلى "زكية" صاحبة الستة عشر ربيعا وهي عكس النساء اللواتي تعرف عليهنسابقا، حيث كن يكبرنه سنا وكانت تقيم مع عائلتها في بيت بيعد عن "فيلا روز" بمئة متر. وعندما كان يسير معها جانب منزلهم، شاهد أمه تخرج، وهي ترتدي ملابس معلمته، فطلب منها أن لا ترتديها مجددا، وتعود إلى لباسها(الحايك)، لأن ذلك يؤثر فيه، ويتذكر معلمته، ويثير هذا في نفسيته الحزن، لكن هذا كان مؤقتا، فسرعان ما أقام علاقة مع "زكية"، انتهت بالحمل منه، فقررت سترها بالانتحار، وطلبت منه أنه إذا ما رزق ببنت أن يسميها "زكية" فأثار ذلك الذعر في نفسه، وفر من مسكنه رفقة والديه إلى بيته القديم.

لكن هذا لم يجعل منصور يندم، ولم يجعل الخوف الذي قائما من إخوة زكية يكون كحافز لترك تلك العلاقات، فأقام علاقة غيرشرعية مع "حورية" زوجة محافظ الشرطة، فأمسكهما ففر "منصور" وقام زوجها بقتلها، وحين شهد ذلك في الجريدة، قال له والده أنه قد يقتل أمه في يوم ما. لكن "منصور" لم يأخذ ذلك على محل الجد.

ذلك ظهرت "مسعودة" رفقة ابنها، وهما يشحدان بجانب قصر العدالة، ففر منهما، مما جعله يعيش مطاردا، وخائفا رغم كونه خرج منتصرا في كل تهوراته السابقة.

يقرر بعد ذلك السفر إلى فرنسا، ودخول الجامعة الفرنسية، فالتقى بفتاة تدعى"سيرين شيراز"، فأقام معها علاقة كونها تشبه "زكية" في براءتها وعفويتها، وبعد مدة قطع علاقته معها، ولم يحدث لها أي مكروه، عكس الفتيات اللاتي عرفهن سابقا، وقام بإلحاق الضرر بهن من غير قصد. فراوده حينها شعور كونه شخصا عاديا وهو ما حفزه على التعرف على "سيلين" التي تدرس في قسم البيولوجيا، ففي البداية كانا مجرد صديقين، لكن فيما بعد إصبحوا يجتمعون معا رفقة "فرانز بروم" الطالب الألماني صديق "شيراز" الجديد، فتشاركوا في الرقص والحفلات، وتناول الحشيش، وكانت "سيلين" يسارية وكانت تحاول تكوين "منصور" سياسيا، فكانت تحدثه عن "ماركس" و"لينين"، وكانت تصفه بالبرجوازي الصغير، لكن لما سئمت منه قاما بإقامت علاقة غير شرعية.

وبعد عدة شهور إلتقى "منصور" وهو رفقة "سيلين" بمعلمته السابقة، فرغم علامات الكبر البادية عليها، إلا أنه يعرف عليها وهي بدورها تعرفت عليه، لكن هذه الصدفة لم تكن في محلها بالنسبة له فقد كان يريد طي الماضي، ومع ذلك لم يفصح بأي تقاصيل حول ماضيه لرفيقته، وكما سبقت وأشرت، فلما يئست منه "سيليس" من جعله يساريا، وبعد هزيمت العرب في حرب جوان 1967م من طرف اليهود" بدأ يتجنب "سيلين" كونها يهودية، وتذكره بالنكسة، فقامت بإهمال اجتماعاتها باليساريين، وهذا ما دفع بأحدهم لتتبعها، وقام بتهديد "منصور" وضربه لكي يبتعد عنها، لكن عند محاولة

"منصور" الابتعاد عنها، اتهمته بكونه على علاقة مع امرأة أخرى، وقامت بطعنه بسكين وحاولت الانتحار، لكنها فشلت وعاد إلى علاقته معها.

وبعد مرور شهر على هذه الأحداث الأخيرة، وصل منصور خبر جد محزن مفاده أن أمه قد توفيت، ليس هذا فحسب بل أن والده هو من قام بقتلها، فما كان منه سوى العودة إلى بلاده، وراودته عد أفكار مشتتة تتعلق بكيفية وسبب قتل والده لأمه، رغم حبه واحترامه لها، وبعض الأفكار فيها أمل بأن يكون هذا الخبر يتعلق بحلم مزعج، وفقط وبعد وصوله إلى الجزائر كان يخطر بباله أنه يسأل أي شخص يجده أمامه عن سبب وفاة أمه، وقتل والده لها؟ لكنه مضى في حزن وصمت كان يخالجه شعور بأنه ليس هو "منصور نعمان"! لكنه ابن المرأة المقتولة وزوجها القاتل ،فهل خانت والدهحتى تُقْتَلُ؟

وعند وصوله إلى منزله القديم –ليلا– بلاكلاسيير، وجذه فارغا ومهجورا،وأكد له"عمه علي" الخبر، فزار والده في سجن الحراش علّه يعرف حقيقة ما جرى، لكن الوالد يرفض استقباله، مما زاد في قلب "منصور" الحزن، والشروع بالضياع، ورغم محاولاته المتعددة رؤيته لكنها تبوء بالفشل.

وفي يوم من الأيام تصله رسالة من "سيلين" تعلمه فيها بأنه عندما يقرأ هذه الرسالة، تكون قد انتقلت إلى العالم الآخر، فيزيد ذلك من تعاسته، فيصبح ملازما

للحانات، ويعمل مترجما في إحدى الجرائد، ويقوم بالبحث عن مسعودة وإبنها، لكن دون جدوى.

وبعد مرور عام على الجريمة أصدرت محكمة الجزائر حكما بالمؤبد على والده، ليقضيه في سجن سركاجي. وبعد مدة يموت الوالد فيقرر "منصور" مواصلة الدراسة بكلية الطب بجامعة الجزائر، وعندما يتخرج محاولا أن ينسى جريمة والده وموت "سيلين".تراوده الأحلام المزعجة والكوابيس القاتلة بخصوص علاقاته السابقة والمتهورة، ثم يقرر التوبة، وقد عاهد الله أن يبتعد عن النساء وأن يعمل لخدمة الضعفاء في أسوإ بقعة في الأرض، ويعيش حياة طبيعية، مما جعله يقصد صديقه "صاح الغمري" الذي أصبح اطارا في وزارة الصحة، طالبا منه تعيينه في أسوا مكان إن أمكن ذلك، فيقترح عليه مدينة "عين..."، التي ينقصها كل شيء فهي منطقة لا يوجد بها شيء، ولا يقصدها أحد إلا المغضوب عليهم واقترح عليه أن يكتب عنه مقالا يقول فيه أنه ينتمي إلى حركة الإخوان المسلمين، حتى يشوه صورته.

بعدها رحل إلى مدينة "عين..."، وأقام في أبسط فناذقها وطلب من "مرزوق" صاحب الفنذق أسوأ غرفة، وهذا بسبب كوابيسه، وفعلا لم يجد لا ماء، ولا شيء، حتى القهوة تناولها بدون سكر، حتى الجرائد لا تصل...

ومن غرفته كان يرى قبة بيضاء، فحاول معرفة سرها من خلال صاحب الفندق، فأجابه بأنها قبة الوالي الصالح "سعيد الحفناوي" فيعتقد "منصور" أنها ضريحه، لكن "مرزوق" يخبره أنه مازال حيا، يقرر "مرزوق" بعدها زيارة هذه القبة بطلب من الشيخ "مبروك" الإمام الأعمى، والذي نصحه بزيارة الولي الصوفي للتخلص من كل ما يعيق حياته، لكن لا يمكن الوصول إليه، إلا من خلال "صادق الأحدب"، وبعد مشقة الطريق تمكنا من الوصول إليه في تلك البقاع الخالية، والجرداء، وفي ذلك الصمت المطبق، وجدوا "سعيد الحفناوي" بملامح وجه التي توحي بالسكينة، ولحيته الطويلة وجسده النحيل، المغطي في قندورة نظيفة، مع وجود نسخة من القرآن، ضاربة في القدم، مما جعل "منصور" يتأكد من حقيقة وجوده.

وفي الزيارة الأخرى ل"منصور" مع "صادق الأحدب" ل"سعيد الحفناوي" كانت مغايرة تماما للأولى، فقد وجداه ممزق الثياب، مقطوع الرأس، وكان مقتله على يد الإرهابي الأمير"أبو سلامة" مما جعل "صادق الأحدب" يصاب بالجنون والهلوسة، ويرتدي قندورة الوالي، ويكذب ما رآه، ويتقمص شخصيته، ويدعي أن "صادق" هو من مات، وأنه الولي الصالح"سعيد الحفناوي".

يقرر "منصور" بعد عودته من زيارته تكوين عائلة والاستقرار في المدينة، فيتزوج من "ضاوية"، التي غيرت نمط حياته وحملت فيما بعد منه بإبنه "عبد الواحد"، وكانت

الزوجة المفضلة لديه، رغم زواجه ثلاث مرات، وإنجابه لعدت أبناء، وسمى أول صبية رزق بها من "يمينة" باسم "زكية"، قياسا على عشيقته السابقة.

كذلك صار له أصحاب من المدينة، وهم أولئك المنفيين الذين سكنوا تلك المدينة البائسة منهم "حميدة رمان" أستاذ الفلسفة، والشاعر "فارح قادري"، ذو اليد المشلولة، وغيرهم، فقد كانوا يجتمعون في مقهى المنفيين، ويقومون بالحديث عن أمور سياسية والتي عرفت توترا حادا في تلك الفترة، والتي عرفت صعود "الفيس" إلى الحكم، وظهور التطرف، ومجيئ الإرهاب، وغيرها... ومن حين لآخر كانوا يسألون عن حقيقة "منصور"، هل هو من الإخوان المسلمين؟ أم من أعوان الأمن السريين؟ فلا يجيب، إلا أن هؤلاء المنفيين لقوا حتفهم في هذه المقهى إثر تفجير قنبلة، ويبقي هو حي يرزق.

كل هذه الأحداث، قام باسترجاعها في حاضره الذي عاشه مع زوجته "ضاوية" في مكتبه: وهذا بعد إشارتها عليه بأن يكتب حتى يتخلص من آلامه، بعد عودته من أداء فريضة الحج، فكان يلج مكتبه كلما عادت إليه الذكريات المؤلمة، وكانت "ضاوية" تؤدي دور الزوجة المخلصة لأسرار زوجها، كما أنها لم تحرجه يوما بسؤال، رغم عدم صراحته معها فيما يخص حياته المليئة بالغموض والأسرار والمواقف السيئة التـي تجعل الفرد منبوذا.

ولم يكن سهلا عليها تحمل هذا الماضي، ولكنها لم تظهرها، وأن تظهر نوع من الحقد والكراهية تجاهه، بل هي من خفزته الحديث عنها والذهاب إلى الحج، حتى يخفف عن نفسه، وهي من طلبت منه الزواج مرات عديدة فوافق على طلبها، وتزوج "يمينة" و"زينب" و"سلطانة" وكان لهن منه أبناء، من بينهم "عبد العزيز" الذي انتحر فيما بعد المظاهرات التي شارك فيها للإطاحة بالنظام ومن بين من كانوا يرون هذا النظام هو نظام خاطئ، وجب تعوضه، والحكم بما أمر الله، نجد "عبد اللطيف" شقيق "ضاوية"، والذي كان يلقب بالأمير "أبو سلامة"، الذي لم يسلم من وحشيته الكبار ولا الصغار، وحتى الأقارب الذين كانوا ضحايا لجبروته وطغيانه وجماعته. ومن بين ضحاياه "الهاشمي سليمان" إبن أخت "ضاوية" و"عبد اللطيف"، فهو فنان تشكيلي أبكم وأصم، كان يرسم لوحات يعبر عنها عن مشاعره، ويصور أحداثا مؤلمة كانت تجري، فقاده هذا الخوف إلى الفرار إلى "بلجيكا" علّهم يعترفون بموهبته، وإعطائه حقه كفنان تشكيلي.

أما الضحية الثانية هي التي لقت حتفها من طرف هذه الجماعات المسلحة هو "عبد الواحد" إبن "منصور" من "ضاوية"، والذي سافر إلى العاصمة أين قتل هناك رميا بالرصاص، وقد كان على عكس إخوته الذين يكنون الحقد لوالدهم الذي قام بتطليق أمهاتهم.

لكن خاتمة هذا الأب الغامض الذي يعيش ذكريات الماضي وأحداث الحاضر كانت جد مأساوية، فقد قام صهره الأمير "أبو أسامة" بذبحه هو وجماعته، الذين أفتوا بهذر دمه بحكم كونه من الإخوان المسلمين، وقد ترك جملة في ورقه مكتوب عليها: "ابحث عن ذنوبك كلّها، ولا'. وبقيت "ضاوية" وحدها مع أختها "رنجا"، متردّدة من حين لآخر على مكتب زوجها، قارئة ما يحمله من آلام وعذابات الماضي الذي لم يستطع في يوم من الأيام التخلص منها.

"إبراهيم سعدي" في سطور:

1. حياته ونشأته:

- إبراهيم سعدي، ولد بمدينة بجاية عام1950م
- حاز على شهادة البكالوريا عام 1969م
- تحصل على شهادة الليسانس تخصص فلسفة، من جامعة الجزائر سنة 1973م
- نال شهادة الدكتوراه–درجة ثالثة–(ماجيستير حاليا) سنة 1978م.
- تحصل على شهادة التأهيل الجامعي في الفلسفة سنة 2008م.
- يشتعل حاليا كأستاذ محاضر، صنف "أ"، فرع الفلسفة، ميدان العلوم الاجتماعية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة مولود معمري–جامعة تيزي وزو.
- مسؤول فرع الفلسفة بنفس الجامعة.
- رئيس تحرير لمجلة "الثقافة".

2. أهم مؤلفاته:

1.2 في الفكر والأدب:

- نظرات في المجتمع العربي وثقافته، دار القصبة، الجزائر، 2008.
- دراسات ومقالات في الرواية، دار السهل، 2009.

- دراسات ومقالات في المجتمع الجزائري وثقافته، دار السهل، 2010.

2.2 البحوث والدراسات:

- اشكالية التواصل اللغوي في المجتمع الجزائري، مجلة اللغة العربية، المجلس الأعلى للغة العربية، العدد 2، 1999م.
- العامل الثقافي في علاقته بالدولة والهوية، مجلة "التبيين" الجاحظية، العدد 12، 1977.
- جدلية العقل في كتاب "التراث والحداثة" لرضا مالك، مجلة "كتابات" العدد 1، 2000م.
- صورة الأنا والآخر في المجتمع الجزائري، مجلة التبين، العدد 15، 2000م.
- الخطاب الروائي والخطاب الفلسفي، منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، العدد 1، 2000م.
- الرواية الجزائرية والراهن، كتاب الملتقى الثالث حول أعمال "عبد الحميد بن هدوقة"، وزارة الثقافة والاتصال الجزائرية، العدد الثالث، 2000م.
- الأدب من منضور "عبد الحميد بن هدوقة"، كتاب الملتقى الثاني حول عبد الحميد بن هدوقة، وزارة الاتصال والثقافة الجزائرية، العدد الثاني، 1999م.
- المثقفون وحركة المجتمع الجزائري، مجلة "الثقافة"، العدد 18، 2009م.
- العقل والحرية عند المعتزلة، مجلة "التبيين"، العدد الثاني، 1997م.

- فن الراي من البؤس إلى العظمة، مجلة " الدوحة"، قطر، 2007م.
- محمد أركون: فهم الإسلام والمسلمين، مجلة "الثقافة"، 2010م.
- القارئ وإنتاج النص، رواية " قسم البرابرة" لبوعلام صنصال نموذجا، مجلة "ملتقى عبد الحميد بن هدوقة"، 2005م.

3.2النشاط الصحفي:

- ساهم في كتابة ملحق آفاق التابع لصحيفة "آفاق اللندنية" بإنجلترا ما بين(2001-2004)م.
- عمل بعدة جرائد جزائرية ك:الشروق، الحقائق، المستقبل، الأحرار.
- غطى كثيرا من الملتقيات الجامعية بالجزائر.

4.2 في ميدان الترجمة:

- عابد شارف: ثمرة الحقد(رواية)، دار المرسى.
- كلود ليوزو: رجل اللقاء، مجلة ملتقى "عبد الحميد بن هدوقة"
- مولود قابد: البربر عبر التاريخ،(جزئين)، وهي دراسة تاريخية.
- محمد ديب: صيف إفريقي(رواية)، دار القصبة.

5.2 المؤلفات الروائية:

- المرفوضون(رواية)، الشركة الوطنية للطباعة والنشر، 1978م.

- النخر(رواية)، ENAL، 1984م.
- فتاوي زمن الموت(رواية)، الجاحظية، 1999م.
- بوح الرجل القادم من الظلام (رواية)، دار الآداب والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، 2002م.
- بحثا عن آمال الغبريني(رواية)، إتحاد الكتاب الجزائرين، 2004م.
- صمت الفراغ (رواية)، دار الغرب، 2006م.
- كتاب الأسرار (رواية)، دار الحكمة، 2007م.
- الأعظم (رواية)، دار الأمل، 2010م.
- تجذر الإشارة أن رواية "فتاوي زمن الموت" قد ترجمت إلى اللغة الفرنسية من طرف"مارسيل بوا"، ونشرها إتحاد الكتاب الجزائرين.

قائمة المصادر والمراجع:

المصادر:

- القرآن الكريم
- إبراهيم سعدي: بوح الرجل القادم منالظلام (رواية)، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 2002م.
- محمد بن منظور: لسان العرب، ج6، دار المعارف، مصر

المراجع العربية:

- أحمد بو حسن: نظرية التلقي والنقد الأدبي القديم، منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية، الرباط، المغرب، د.ط، 1993م.
- إسماعيل سامي: جماليات التلقي (دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبرت ياوس وأيزر(، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2002م.
- بان البنا: الفواعل السردية في الرواية الاسلامية المعاصرة، عالم الكتب، إربد، الأردن، ط1، 2009م.
- بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول...وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001م.
- حسن سحلول: مشكلة القراء والتأويل في النص الأدبي، دار المعرفة للنشر، دمشق، سوريا، د.ط، 1995م.
- حبيب مونسي: نظريات القراءة في النقد المعاصر، منشورات دار الأديب، وهران، الجزائر، د.ط، 2007م.
- سعيد توفيق: الخبرة الجمالية–دراسة في فلسفة الجمال الظاهراتيية، بيروت، لبنان، ط1، 1992م.

- سيزا قاسم: بناء الرواية–دراسة مقارنة في روايات نجيب محفوظ، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط1، 1985م.
- سعيد يقطين: القراء والتجربة، دار الثقافة، مطبعة النجاح الجديد، المغرب، ط1، 1985م.
- السعيد بوسقطة: العنونة وتجليات الرمزية الصوفية، مطبوعات المكتبة الجامعية، الدار البيضاء، المغرب، د.ط، 1984م.
- صلاح قنصوة: الموضوعية في العلوم الانسانية، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط2، 1978م.
- ظاهر محمد هزاع الزواهرة: اللون ودلالته في الشعر الأردني نموذجا، دار الحامد، الأردن، ط1، 2008م.
- عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، منشورات الاختلاف، الجزائر العصمة، الجزائر، ط1، 2007م.
- عدي عدنان محمد: سميائية العنوان في السرد القصصي (الباب المفتوح لعبد الرحمان منيف أنموذجا)، عالم الكتاب الحديث، اربد، الأردن،د.ط، 2000م.
- عبد الحق بلعابد: عتبا جيرار جينيت (من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008م.
- فوزية لعيوس الجابري: التحليل البنيوي للرواية العربية، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2011م.
- فاطمة البريكي: قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار العلوم العربي للنشر والتوزيع، دبي، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2006م.
- محمد عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي (بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي–دراسة مقارنة–)، القاهرة، مصر، ط1، 1996م.

- محمد خير البقاعي: بحوث في القراءة والتلقي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1998م.
- محمد التونسي جكيب، إشكالية مقارنة النص الموازي، الأهلية للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، 1998م.
- المومني قاسم: في قراءة النص، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان الأردن، د.ط، 1999.
- ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشرق، عمان الأردن، ط1، 1997م.
- ناجي مصطفى: نظرية السرد من وجهة النظر إلى التبئير، مجموعة مقالات مترجمة، المغرب، ط1، 1989م.
- يوسف الأطرش: المنظور الروائي عند محمد ديب، إتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، د.ط، 2004م.

المراجع المترجمة:

- آدلر موريتو دورن تشالرزفان: كيف نقرأ كتابا، تر طلال الحمص، الدار العربية للعلوم، بيروت، لبنان، ط1، 1995م.
- روبرت سي هولب: نظرية الاستقبال–مقدمة نقدية– تر رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر، سوريا، ط1، 1992م.
- روبرت سي هولب: نظرية التلقي–مقدمة نقدية– تر عزالدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، مصر، ط1، 2000م.
- رولان بورنوف: ريال أو نيله: عالم الرواية، تر نهاد التكرلي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، العراق، لبنان، ط1، 1987م.

- روبيراسكاربيه: سوسيولوجيا الأدب، تر أمال عرموني، دار عويدات بيروت، لبنان،ط1، 1987م.
- هانز روبرت ياوس: جمالية التلقي، تر رشيد بن جدو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، د.ط، 2004.

الرسائل والمجلات:

- عبد الفتاح جحيش: دور التلقي في تشكيل الحكم النقدي من خلال المجالس الأدبية–قصر المأمون أنموذجا– مذكرة لنيل شهادة ماجيستير(لم تنشر)، جامعة العربي بي مهيدي، أم البواقي، الجزائر 2010/2009م.
- لخضر بوخال: المتلقي بين التجلي والغياب–قراءة في بعض فصول مدونة النقد العربي القديم، مذكرة لنيل شهادة ماجستير (لم تنشر)، جامعة أبي بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر، 2012/2011م.
- رابح الأطرش: بنية الزمن الروائي–بحث في النص الروائي المغاربي(تونس، الجزائر، المغرب 1985–1995م)، دكتوراه دولة، 2007/2005م.
- مجلة العربي، الكويت، العدد531، أفريل 2002م.
- مجلة قراءات، جامعة بسكرة، الجزائر، العدد1، 2009م.
- مجلة فكر ونقد، المغرب، العدد10، 1997م.
- مجلة علامات، المغرب، العدد 10، 1998م.
- منتدى ديوان العرب، سوريا، جوان 2005م.
- مجلة الفكر العربي المعاصر، المغرب، العدد 38، 1987م.
- مجلة آفاق، المغرب، العدد6، 1987م.
- مجلة عالم الفكر، الكويت، العدد 39، سبتمبر 2010م.

الفهرس

الفصل الأول: جمالية التلقي.....14

1. أصول "جمالية التلقي".....15

1.1. الأصول المعرفية والفلسفية:.....15

1.1.1. فلسفة الظاهراتية: 15

2.1.1. الهرمنيوثيقا(علم التأويل): 20

2.1. الأصول النقدية: 23

1.1.2. نقاد مدرسة جنيف: 23

2.1.2. المؤلف الضمني عند "واين بوث": 25

3.1. النشأة والمبررات:.....29

2. طروحات"هانز روبرت ياوس": 33

1.2. تعليق السيرورة التاريخية للأدب بالتلقي: 33

2.2. أفق الانتظار: 38

3.2. نحوتاريخ أدبي جديد قائم على التلقي: 46

4.2. الوظيفة الاجتماعية للأدب: 53

5.2. المسافة الجمالية:.....57

3. طروحات ولفجانج أيزر: 61

1.3. القارئ واستراتيجيات القراءة: 61

2.3. علاقة النص بالقارئ عند ولفجانج أيزر: 66

الفصل الثاني: تطبيق حول رواية "بوح الرجل القادم من الظلام".....78

العتبات النصية.....78

1. سميائية العنوان: 80

1.1. العنوان/النص الموازي: 82

2. اسم الكاتب:.....86
3. تصدير الكتاب: 89
4. الاستهلال: 90
5. العنوان على مستوى الدلالة:.....91
6. اللون والتشكيل في الفضاء العنواني:.....92
7. دراسة في "بوح الرجل القادم من الظلام":.....93
البنى السردية.....95
1. بنية الشخصية:.....96
1.1. الشخصية النامية:.....97
1.1.1. الشخصية النامية الإيجابية: 98
2.1.1. الشخصية النامية السلبية: 99
2.1. الشخصيات الثابتة:.....100
1.2.1. الشخصية الثابتة الإيجابية:.....103
2.2.1.الشخصية الثابتة السلبية:.....104
2. بنية المكـــان:.....112
1.2. الأمكنة الجغرافيـــــة: 113
1.1.2. مدينة الجزائر:.....113
2.1.2. باريـــــــس:.....119
3.1.2. مدينة (عين...): 123
3. بناء الزمــن: 131
1.3. الاسترجاع.....134
1.1.3 الاسترجاع الخارجي:.....137
2.1.3 الاسترجاع الداخلي:.....138
3.1.3 الاسترجاع المزجي:.....138
2.3. الاستباقات:.....139

4. اللغة.....144

1.4. الحوار:.....144

1.1.4. الحوار الخارجي: 147

2.1.4. الحوار الداخلي: 149

2.4. الوصف.....152

1.2.4.الوصف التصنيفي: 153

2.2.4.الوصف التعبيري: 154

الخاتمة

الملاحق

المصادر والمراجع

الفهرس