الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الإخوة منتوري-قسنطينة

كلية الآداب واللغات رقم التسجيل:.....

قسم الآداب واللغة العربية الرقم التسلسلي:.....

تجربة "عمارة لخوص" الروائية من منظور جماليات "القراءة والتلقي"

أطروحة مقدمة لنيل درجة دكتوراه (ل م د) في الأدب الحديث والمعاصر

إعداد الباحثة: **إشراف الأستاذة:**

أحلام العلمي **د. زهيرة بولفوس**

لجنة المناقشة:

أ.د يحي الشيخ صالح	جامعة الإخوة منتوري	قسنطينة	عضوا رئيسا
د. زهيرة بولفوس	جامعة الإخوة منتوري	قسنطينة	مشرفا ومقررا
أ.د.يوسف وغليسي	جامعة الإخوة منتوري	قسنطينة	عضوا مناقشا
أ.د. ليلى جباري	جامعة الإخوة منتوري	قسنطينة	عضوا مناقشا
أ.د.عبدالرحمن تبرماسين	جامعة محمد خيضر	بسكرة	عضوا مناقشا
أ.د. السعيد لرواي	جامعة الحاج لخضر	باتنة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 1436 هـ-1437هـ/2015م-2016م

شكر وتقدير

الحمد لله الذي وفقني لإتمام هذا البحث

أتقدم بجزيل الشكر والعرفان لأستاذتي المشرفة الدكتورة: "**زهيرة بولفـوس**" اعترافا بالجهد الذي بذلته في سبيل توجيهي وتصحيح هذا البحث حتى يقدم في أحسن صورة ، فلها مني أسمى آيات الشكر والتقدير سائلة الله عز وجل أن يجزيها خيرا .

كما أتقدم بالشكر الكبير لجميع أساتذتي الذين لم يبخلوا علي بالنصائح والتوجيهات على رأسهم والدي الأستاذ الدكتور : "**مكي العلمي**" على رعايته، أستاذي الدكتور: "**يوسف وغليسي**" ،أستاذتي الدكتورة: "**ليلى جباري**" ،وأستاذتي الدكتورة "وافية بن مسعود"، وعمي الدكتور : "**عبد المجيد ذقياني**" رحمه الله وأدخله فسيح جنانه ، وإدراة قسم اللغة العربية،وعائلتي على مساندتها لي.

دون أن أنسى شكر أعضاء لجنة المناقشة الذين شرفوني بقبول قراءة العمل وتصويب هناته.

فلهم مني جميعا جميل الشكر وعظيم العرفان.

مقـــدمة:

عرفت الرواية الجزائرية مسارا تطوريا حافلا بعديد المنجزات التي واكبت تحولات المجتمع الجزائري على مختلف الأصعدة السياسية، الثقافية، الاجتماعية والاقتصادية؛ وصولا إلى تجاوزها صوب الاشتغال على قضايا ذات بعد عالمي، وهو ما ضمن لها الريادة والتميز عن باقي فنون الأدب الجزائري الأخرى.

إن الباحث/القارئ المتتبع لهذا المسار لن يتردد في الاعتراف بتميز بعض التجارب الروائية الجزائرية المعاصرة التي قدمت نصوصا كسرت رتابة الكتابة الكلاسيكية وانفتحت على آفاق إبداعية جديدة، جسدت من خلالها ملامح هوية تتخطى حدود "جزائرية النص" في بعديّه الجغرافي والفني .

وحتى لا نمضي بعيدا في هذا الطرح، يكفي أن نستحضر تجربة الكاتب الجزائري " **عمارة لخوص** " ؛ حيث يمكننا القول إنها من بين أبرز التجارب الروائية الجديدة التي جسدت تلك التحولات التي شهدتها الساحة الإبداعية الروائية في الجزائر من خلال رواياته الثلاث:"**البق والقرصان**" (**1999**)، "**كيف ترضع من الذئبة دون أن تَعُضَك**"(**2003**) و"**القاهرة الصغيرة**" (**2010**)،إضافة إلى روايته الأخيرة الصادرة باللغة الإيطالية والمترجمة إلى اللغة الفرنسية :

(Querelle autour d'un petit cochon italianissime à San Salvario)

ذلك أن من أهم ما تميز به هذا الروائي ثقافته ذات المرجعيات المختلفة عن أبناء جيله حيث أسهم هذا التعدد الثقافي في إنتاج نص روائي مغاير ***La Théorie de Lecture et de La Réception*** للسائد الروائي الجزائري .

خاضت تجربة "عمارة لخوص" غمار التجريب الروائي، كما طرحت جملة من القضايا التي خرجت بها عن المتداول في النصوص الروائية الجزائرية المعاصرة؛ ومن ذلك تحديدا قضية صراع الحضارات، وجدلية الذات والآخر،وكذلك التحرر من أسر الواقع الجزائري بحيثياته المعروفة، ولعل هذا ما منحها طابع الخصوصية والاختلاف .

شكلت الرواية الجزائرية المعاصرة مجالا خصبا للدراسات النقدية المواكبة لتطورها والباحثة في خصوصية متنها؛ حيث تعددت المناهج النقدية الموظفة من أجل ذلك؛ ولعل نظرية "القراءة والتلقي" () مجسدة في طروحات كل من "ياوس" ***(Hans Robert Jauss)*** و"إيزر"

Wolfgang) ***Iser*)** من أحدث المناهج النقدية المعاصرة التي تمكّن الباحث/القارئ من محاورة النص وإعطائه مساحة من الحرية تسمح له بالمشاركة في إعادة تشكيل هذا النص انطلاقا من تأويلاته المتعددة .

من ثمة جاء موضوع بحثنا هذا لدراسة "**تجربة عمارة لخوص الروائية من منظور جماليات القراءة والتلقي**".

وقد تطلب هذا الموضوع منا الاشتغال على محورين متلازمين ومتقاطعين في الآن ذاته؛ اتبع الأول منهما مسار تطور النظريات النقدية المعاصرة وصولا إلى تشكيل "نظرية القراءة والتلقي" في كنف مدرسة كونسطانس الألمانية (***L'école de constance***).

في حين اشتغل المحور الثاني على المسار التجريبي الذي قطعته تجربة "عمارة لخوص" الروائية مجسدة في روايتيه " كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك" (2003) و"القاهرة الصغيرة" (2010) وصولا إلى كشف مواضع التميز والاختلاف فيهما من خلال تطبيق آليات "القراءة" و"التلقي" وإسقاطها على هاتين التجربتين .

واستنادا إلى هذين المحورين تم رصد مجموعة من الدراسات التي سبقتنا بالاشتغال عليهما؛ والتي يمكن تصنيفها إلى صنفين:

الأول منهما دراسات خاصة بنظرية "القراءة والتلقي" وتطبيقاتها في النقد العربي القديم والمعاصر، أما الصنف الثاني فتضمن الدراسات التي اشتغلت على تجربة "عمارة لخوص" الروائية، وقد فصلناها كالآتي:

1-دراسات اشتغلت على نظرية القراءة والتلقي وتطبيقاتها في النقد العربي القديم والمعاصر ومنها:

ما قدمه كل من الباحثين "**دياب قديد**" في أطروحته الموسومة: "**تلقي النص الشعري لدى نقاد القرنين الثاني والثالث الهجريين**"؛ والباحثة "**مرازقة عمراني**" في أطروحتها للدكتوراه الموسومة: "**تلقي النص الشعري في النقد المغربي القديم في القرن الهجري الخامس**"؛ حيث ركز الباحثان على تلقي النصوص الشعرية في النقد العربي القديم خلال فترة زمنية محددة انسحبت من القرن الثاني إلى القرن الخامس في ضوء ما جادت به نظرية التلقي؛ أي قراءة النص القديم وفق تلقي قراء تلك المرحلة لتلك النصوص الشعرية.

ولعل ما يمكن تسجيله على الدراستين تركيزهما على "نظرية التلقي" وتطبيقاتها على نصوص شعرية عربية قديمة.

في المقابل قدّم الباحث "**مصطفى بوطرفاية**" في أطروحته للدكتوراه الموسومة:"**الشعر الجزائري الحديث في ضوء جمالية التلقي**"؛ دراسة تاريخية لمسار الشعر الجزائري وصولا إلى انفتاح متلقيه على آفاق قرائية متجددة، كما عني الباحث بدراسة عروضية للشعر الجزائري الحديث؛ من خلال جماليات الإيقاع ووقعه الجمالي لدى المتلقي استنادا إلى ما تقدمت به نظرية التلقي لـ"**ياوس**" في ضوء تجلي هذا الطرح وتحققه بين ثنايا الشعر الجزائري الحديث.

اشتغل الباحث "**أسامة عميرات**" في رسالته للماجستير الموسومة: "**نظرية التلقي النقدية وإجراءاتها التطبيقية في النقد العربي المعاصر**" على مظاهر تلاقي النقدين العربي المعاصر والنقد الغربي؛ من خلال تطبيق "نظرية التلقي" على الخطاب النقدي العربي المعاصر. ولعل الدراسة الأقرب إلى مجال بحثنا تلك التي تقدمت بها الباحثة "عمارة كحيلي" في رسالتها للماجستير الموسومة"**كتابة "مالك حداد" من منظور جمالية التلقي**"؛ حيث إنها ركزت على تطبيق هذه النظرية على متون "مالك حداد" الروائية من خلال إضاءة الجوانب الفنية من كتاباته، والاشتغال على الأسئلة النائمة فيها؛ وفق ما قدمته "نظرية التلقي" .

2- الدراسات التي اشتغلت على تجربة "عمارة لخوص" الروائية، وهي كالآتي:

دراسة الباحث "**حسين ربوح**" في رسالته للماجستير "**صورة الأنا والآخر في رواية "كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك"لـ "عمارة لخوص**"؛ التي تناول من خلالها علاقة الغرب بالإسلام وبالمهاجرين في ظل الاختلاف والاتفاق، كما أصل الباحث للعلاقة الجدلية بين الأنا والآخر في الديانات السماوية وفي كتابات المستشرقين وأدب الرحلات وصولا إلى العلاقة التي تجمع بين هذه الثنائية في ظل العولمة، وتجلياتها في هذه الرواية .

عرّجت الباحثة "**منى بشلم**" في رسالتها للدكتوراه الموسومة: "**شعرية الفضاء في الرواية الجديدة في الجزائر**"؛ على تجلي الفضاء في مختلف الروايات الجزائرية المعاصرة ومنها رواية "**كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك**" لـ"عمارة لخوص"؛ حيث قدمت صورة عن عنف الفضاء والهروب منه إلى فضاء آخر، لأن فضاء الوطن /الأم على حد تعبير الباحثة،فضاء ضاغط مشبع بقيم الموت؛ وهو ما دفع البطل إلى السيطرة على فضاء إيطاليا والتعايش معه.

وهي النقطة التي من واجبنا الإشارة إليها كون الباحثة قد سبقتنا إلى دراسة الرواية موضوع بحثنا من خلال اشتغالها على الضغط الذي يفرضه الفضاء على الشخصيات داخل الرواية.

ولعل ما يمكن تسجيله على هذه الدراسات أنها ركزت على تطبيق آليات التلقي على نصوص شعرية ونثرية في إبعاد تام لنظرية القراءة عند "إيزر"، إلى جانب تركيز تلك المتعلقة منها بتجربة "عمارة لخوص" على رواية "كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك" دون الإشارة إلى التجربة الروائية في مسارها التطوري، وصولا إلى روايته "القاهرة الصغيرة" ، وهو ما سعت دراستنا هذه إلى تداركه، من خلال تطبيق آليات نظرية "القراءة والتلقي "على الروايتين معا.

إضافة إلى تتبع حضور هذه التجربة الروائية في النقد العربي المعاصر ودراسة تلقيها عند الباحثين والنقاد العرب المعاصرين، وتطبيق جميع إجراءات منهج القراءة والتلقي على الروايتين.

وفي هذا السياق نشير إلى أن ثمة دوافع أسهمت مجتمعة في جنوحنا صوب هذا الموضوع، يمكن تقسيمها إلى دوافع ذاتية وأخرى موضوعية.

تولدت الدوافع الذاتية عن رغبة في إسكات روح السؤال الذي سكن دواخلنا وتلبية ذلك الميل الجارف نحو الأدب الروائي الجزائري الجديد وإنصافه وسط كم الدراسات الأكاديمية التي أفردت للأدب المشرقي، أوتلك التي اشتغلت على النص الروائي الجزائري وأثقلت كاهله بدراسات تاريخية غيَّبت جمالياته؛ وعليه انسقنا وراء البحث في راهن الممارسة الروائية الجزائرية خدمة لهذا الأدب،في محاولة منا خلق فضاء دراسي يشتغل على تجربة روائية جديدة وفق طرح نقدي حداثي، فكان التوجه صوب النص الروائي الجزائري المهاجر الذي يشكل نصف الدائرة المغيّبة من أدبنا الروائي المعاصر.

في حين تمثلت الدوافع الموضوعية في السعي نحو مقاربة هذه النصوص الجديدة بمنهج نقدي يتجاوز الطروحات النظرية إلى التفاعل التطبيقي الذي من شأنه سبر أغوار النص واستنطاق عناصر بنائه وإشراك القارئ في إعادة إنتاجه، وتجاوز الدراسات السردية والتاريخية، بمعنى النظر إلى النص الروائي من منظور نقدي يتغلغل إلى أفكاره وطروحاته ويلامس جمالياته، ويبرز خصوصيته.

وعليه فقد ارتأينا مقاربة تجربة "**عمارة لخوص**" الروائية وفق طروحات نظرية "**القراءة والتلقي**"؛ على اعتبار أنها مدونة جديدة تحتاج إلى دراسات أكاديمية معمقة ومن ثمة جاء

موضوع البحث موسوما: **"تجربة عمارة لخوص الروائية من منظور جماليات القراءة والتلقي"**.

وبعد قراءتنا للمدونة موضوع الدراسة، والإطلاع على أهم طروحات نظرية "القراءة والتلقي" واجهتنا مجموعة من الأسئلة يمكن تلخيصها في النقاط الآتية:

1-ما هي آليات نظرية "القراءة والتلقي"؟ ، وكيف يمكن تطبيقها على متون روائية معاصرة؟

2 -هل فرض "عمارة لخوص" سلطته على أعماله الروائية أم ترك المجال مفتوحا أمام القارئ؟

3-أين تكمن خصوصية هذه التجربة الروائية انطلاقا من تلقيها في النقد العربي المعاصر ؟

4-هل جسدت التجربة الروائية لعمارة لخوص تعددية القراءة؟

5-كيف يمكن لنظرية القراءة والتلقي أن تبرز مواضع الجدة والتميز في هذه التجربة؟

6-هل استجابت الروايتين موضوع الدراسة لجميع الإجراءات والآليات التي قدمتها نظرية "القراءة والتلقي"؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة جاءت الأطروحة مقسمة إلى **مقدمة ومدخل وثلاثة أبواب تنسحب على ستة فصول وخاتمة**؛ على النحو الآتي:

تناولنا في **المدخل** المرتكزات المعرفية لنظرية "القراءة والتلقي".

أما **الباب الأول** الموسوم: "تحولات الرواية الجـــزائرية المعاصرة"؛ فقد قسمناه إلى فصلين؛ تطرقنا في **الفصل الأول** إلى الرواية الجزائرية وتيار التجريب، وركزنا فيه على التجارب الروائية الجديدة التي جسدت النص الروائي المختلف، وأهم مرجعيات الرواية الجزائرية الجديدة والمتمثلة في: المرجعيات الثقافية للذات المبدعة،الإيديولوجيا،التاريخ والتراث.

تتبعنا في **الفصل الثاني** من الباب نفسه تجربة "عمارة لخوص" الروائية، وتجليات التجريب فيها، وكذلك تلقي هذه التجربة في النقد العربي المعاصر؛ من خلال تقسيمها إلى دراسات ركزت على المضمون وأخرى ركزت على الشكل، إلى جانب الإشارة إلى ثنائية (الآنا) و(الآخر) التي جسدت السمة الأبرز في الروايتين بالتركيز على فهم الذات قبل فهم الآخر.

جاء **الباب الثاني** من الأطروحة موسوما **"رواية "القـــاهرة الصـــغيرة" من منظور جماليات التلقي"**؛ وقد قسمناه بدوره إلى فصلين؛ استعرضنا في **الفصل الأول** إشكالية ترجمة مصطلح "نظرية القراءة والتلقي" مع تحديد مفهوم مصطلح التلقي ومصطلح الجماليات، إلى

جانب عرض الإجراءات التي تقدم بها "ياوس" من خلال نظريته "التلقي"، بالمقابل وقفنا في **الفصل الثاني** من هذا الباب على الجانب التطبيقي؛ بمعنى تطبيق الإجراءات النقدية التي تقدم بها "ياوس" على رواية "عمارة لخوص" "القاهرة الصغيرة" ، والوقوف على أهم التأويلات الصادرة عن القراءات المتعددة والمتتالية عبر السيرورة التاريخية للقارئ الواحد أوبمجموع القراء، التي تم رصدها من خلال هذا التفاعل بين الجانب النظري والتطبيقي.

قسمنا **الباب الثالث** والأخير الموسوم: **"رواية "كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك" من منظور نظرية القراءة"** إلى فصلين ؛ رصدنا في **الفصل الأول** مفهوم القراءة والنص والقارئ بوصفها توطئة لعرض الآليات التي تقدم بها "فولغفانغ إيزر" في نظريته "القراءة" والناتجة عن لقاء القارئ بالنص الأدبي وتفاعله معه .

أما **الفصل الثاني؛** فقد طبقنا فيه إجراءات منهج "**إيزر**" على رواية "كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك "، وهذا بالاشتغال على نقاط التفاعل بين القارئ والرواية استنادا إلى ما قدمه "إيزر" في نظريته، باستظهار نتاج هذا التفاعل بين القارئ وجميع شخصيات الرواية التي اختلف حضور الآليات النقدية لديها من شخصية إلى أخرى.

وصولا إلى **خاتمة** تضمنت النتائج التي توصلنا إليها في بحثنا هذا .

وقد اعتمدنا في إنجازنا لهذه الأطروحة على **منهج "القراءة والتلقي"** الذي حددته طروحات كل من "فولفغانغ إيزر" و"هانس روبير ياوس" .

ومن أجل إنجاز هذا البحث استندنا على مكتبة متنوعة ساعدتنا في الإجابة عن الأسئلة سالفة الذكر،بدء بروايتي "**عمارة لخوص**" "كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك " و "القاهرة الصغيرة" بوصفهما مصدر الدراسة، إضافة إلى مجموعة من المراجع توزعت بين مراجع عربية نذكر منها: "الأصول المعرفية لنظرية التلقي" لـ "ناظم عودة خضر"،وكتاب "من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة،دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة" لـ"عبد الكريم شرفي"، وكتاب "الرواية من منظور نظرية التلقي مع نموذج تحليلي حول رواية أولاد حارتنا لنجيب محفوظ" لـ "سعيد عمري".

وأخرى أجنبية منها:

Wolfgang Iser :l'acte de lecture ,théorie de l'effet esthétique، وكتاب: *Hans robert jauss :pour une esthétique de la réception*

إلى جانب كتب مترجمة وبعض المعاجم والمجلات والدوريات والرسائل الجامعية أوردناها جميعا مرتبة في قائمة المصادر والمراجع.

ولا يخلو أي بحث من صعوبات تعيق مسار الباحث؛ ومن بين الصعوبات التي واجهتنا؛ عدم توفر رواية "عمارة لخوص" الأولى (**البق والقرصان**) (1999) رغم تواصلنا مع الروائي إلا أنه اعتذر لكونها تحتاج إلى تنقيح،كذلك قلة الدراسات التي اشتغلت على هذه التجربة ،أمام ضغط هاجس الوقت.

لكن تمكنا من إتمام هذا البحث بفضل الله وعونه، ومساندة الأستاذة المشرفة الدكتورة "**زهيرة بولفوس**"،التي يعزى لها الفضل في تتبع هذا البحث مرشدة وناصحة ومصححة إلى أن وصل إلى ما هو عليه الآن، ومهما بلغ الشكر قمته إلا أننا لا نستطيع أن نوفيها حقها من الجهد الذي قدمته للتصويب والإرشاد وحسن المعاملة والتوجيه.

كما نرفع أسمى آيات الشكر والتقدير إلى لجنة المناقشة الموقرة التي تحملت مشاق قراءة هذا البحث وتتبع هفواته وتصويبها،ومن خلالها نتقدم بالشكر الجزيل إلى قسم اللغة العربية وكلية الآداب واللغات جامعة الإخوة منتوري قسنطينة، التي احتضنتنا وراعتنا منذ بداية التسجيل ومرحلة التكوين إلى أن توجت هذه الرعاية بتمام هذا البحث واكتمال صورته على ما هو عليه الآن،فلهم جميعا منا جزيل الشكر والتقدير والامتنان،والله من وراء القصد هو وحده نسأل التوفيق.

قسنطينة في: 2016/04/02

مـــــــــــدخل:

المرتكزات المعرفية لنظرية القراءة والتلقي:

-تمهـــــــــيد

1-أصول نظرية القراءة والتلقي

1-1-الشكلانية الروسية(***Les Formalistes Russes***)

1-2-حلقة براغ (***Cercle de Prague***)

1-3-الفينومينولوجيا (***phénoménologie***)

1-4-الهيرمينوطيقا (***Herméneutique***)

1-5-سوسيولوجيا الأدب (***sociologie de la littérature***

2- إسهاماتها في تشكيل مبادئ نظرية "القراءة والتلقي"

تمهيـــــــد:

لا يتردد الباحث/القارئ المتتبع لتطور المناهج النقدية المعاصرة في الإقرار بأنها قد شهدت ثورة غيرت مسارها صوب الاهتمام بالعمل الأدبي وبمتلقية، متجاوزة التركيز على المؤلف وعلى المؤثرات التاريخية والاجتماعية والنفسية المرتبطة به.

هذه الثورة النقدية كانت نتيجة التطور المعرفي الذي أثبت قصور المناهج السياقية عن فك مغالق النص الأدبي وقراءة شفراته التي تتطلب أدوات إجرائية تتجاوز الاهتمام بـ«**المبدع وبيئته، وعصره والظروف الاجتماعية، والسياسية، والاقتصادية والعلمية التي أثرت في شخصيته أولا، وفي إنتاجه الأدبي أو الفني ثانيا** »[1]، كما تتجاوز أيضا معاينة الظروف النفسية التي تؤثر بشكل مباشر أو غير مباشر في العملية الإبداعية إضافة إلى تجاوز الصلة الجامعة بين المبدع والمجتمع، أو الاهتمام بالمضمون الإيديولوجي في إقصاء تام للشكل ولمواطن الجمال في العمل الأدبي[2] .

كما أن هذا التحول هو استجابة منطقية للدعوات القائلة بموت المؤلف في إقرار منها بأولوية النسق وأهميته؛ حيث جاءت البنيوية وما بعدها تأكيدا على ضرورة التركيز على النص وبحثا في بنيته وفي دلالاتها، واستنطاقا لجمالياتها أيضا.

وقد أثبت تطور المعارف النقدية قصور الطرح السابق عن الإحاطة بكل تساؤلات هذا النص،التي تفرض تجاوز الاشتغال على المؤلف، وتجاوز النص في ذاته، إلى الاشتغال على القارئ بوصفه متلقيه الأول؛ ولأجل ذلك ظهرت "نظـــــــرية القراءة و التلقي" (***La théorie de la Lecture et de la Reception***)، التي تزعمها كل من"هانس روبير ياوس" (***Hans Robert Jauss***) "ولفغانغ إيزر" (***Wolfgagng Iser***) *؛ فقد عملت هذه النظرية على إحداث توازنٍ ضمن هذه

---

[1] إبراهيم عبد العزيز السمري:اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين،دار الآفاق العربية ،القاهرة مصر، ط1، 2011 ،ص24

[2] – ينظر : المرجع نفسه، ص 51.

* – هانز روبرت ياوس : فقد ولد عام 21 ديسمبر 1921 ،وتوفي 1 مارس 1997، وهو الفيلسوف والمنظر للأدب الألماني المعروف بنظريته في الاستقبال. عمل أستاذا في جامعة كونستانس (ظهرت هذه المدرسة في ألمانيا الغربية وأهم ما ميزها هو أنها تطورت في إطار استراتيجي جماعي قاعدته العمل الواحد ،للتوسع ينظر : أحمد بوحسن: نظرية التلقي=

المعادلة؛ حيث نادت بضرورة التركيز على القارئ باعتباره مشاركا في رسم ملامح العمل الأدبي، بعدما استنفذت النظريات السابقة ما لديها ولم تعد قادرة على استيعاب تحولاته وانفتاحه الكبير على التجريب (***Expérimentation***) ما دفع بهذه النظرية إلى تقديم طرح نقدي مغاير ركزت فيه على القارئ بوصفه العنصر الفاعل في العملية الإبداعية التي كان ينظر إليها برؤية ثنائية قوامها المؤلف ونتاجه الأدبي .

جاءت "نظرية القراءة والتلقي" نتيجة جدل فكري عميق حول آليات مقاربة النص الأدبي بعدما أثبتت المناهج النقدية السابقة قصورها عن استيعاب سيرورة النصوص الإبداعية وتطورها؛ هذه السيرورة هي التي فرضت مرحلة نقدية جديدة تؤسس معالمها هذه النظرية النقدية الجديدة؛ ذلك أن المسار النقدي الحديث قد انطوى «**على ثلاث لحظات: لحظة المؤلف وتمثلت في نقد القرن التاسع عشر (التاريخي ،النفسي الاجتماعي ...) ثم لحظة النص، التي جسدها النقد البنائي في الستينات من هذا القرن وأخيرا لحظة (القارئ) أو(المتلقي)،كما في اتجاهات ما بعد البنيوية، ولاسيما نظرية التلقي في السبعينيات منه** »[1].

لعل ما يجب التنبيه إليه في هذا المقام هو أن هذا المسار التطوري قائم على التراكم والتفاعل؛ فكل مرحلة تفضي إلى المرحلة التي تليها، بمعنى أن نظرية القراءة والتلقي قد استفادت لا محالة من الاتجاهات النقدية التي سبقتها، الأمر الذي يلزمنا تتبع المسار النقدي الذي أثمر

=والنقد الأدبي العربي الحديث،نظرية التلقي -إشكالات وتطبيقات ،منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ،جامعة محمد الخامس،سلسلة ندوات ومناظرات ،رقم: 24،المغرب، 1993 ، ص19-20.) ويعد "ياوس" واحدا من الممثلين الرئيسيين لها إلى جانب إيزر. من مؤلفاته:

-Pour une esthétique de la réception,1978.
-Pour une herméneutique littéraire ,1988.

أما بالنسبة إلى ولفغانغ إيزر فهو :من مواليد 22 يوليو 1926 في مارينبيرغ، توفي 24 يناير 2007،عمل أستاذا للغة الإنجليزية والأدب المقارن في جامعة كونستانس. من بين مؤلفاته:

L'Acte de lecture : théorie de l'effet esthétique , 1985.
-L'appel du texte : l'indétermination comme condition d'effet esthétique de la prose littéraire, 1970.

ينظر : www.wikipedia.org ،اليوم: 2014/3/16 ،الساعة: 21:14.

[1]- بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول...وتطبيقات ، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء -المغرب، بيروت -لبنان ، ط1، 2001 ، ص32.

هذه النظرية من أجل كشف الأصول والمرجعيات التي ساهمت في تشكيلها وصياغة مرتكزاتها المعرفية.

1-أصول نظرية" القراءة والتلقي":

يجدر بنا قبل الولوج إلى عوالم نظرية"القراءة والتلقي" في طرحها النظري وأدواتها الإجرائية الوقوف بداية عند المرتكزات المعرفية التي أسهمت بشكل أو بآخر في ظهورها ذلك أن هذه النظرية تشكل حلقة مهمة في مسار نقدي امتدت أصوله إلى طروحات "فرديناند دوسوسير" ***(F.de Saussure)*** (1857-1913) اللسانية؛ التي أثمرت سيلا من المدارس النقدية غايتها مقاربة العمل الأدبي ودراسة بنيته وكشف جمالياتها، وفك شفراتها؛ ولعل أهمها: الشكلانية الروسية،حلقة براغ الفينومينولوجيا الهرمينوطيقا وسوسيولوجيا الأدب.

1-1-الشكلانية الروسية (***Les Formalismes Russes***) :

تُعد الشكلانية الروسية من أبرز الاتجاهات النقدية في العصر الحديث؛ فقد نشأت في روسيا سنة (1915) وامتدت إلى غاية (1930)، مستفيدة مما قدمه "فرديناند دوسوسير" من طروحات لسانية ركز فيها على العلامات اللغوية بوصفها عناصر تتفاعل داخل النص الأدبي وعليه فإن «**ظهور الشكلانية إنما يعزى إلى الفترة التي تميز فيها الأدب الروسي وخصوصا الدراسة الأدبية،بأزمة منهجية، لقد كان الأدب، في روسيا،خاضعا لهيمنة نقد سوسيولوجي له خلفيات سياسية وإيديولوجية ،وبذلك أصبحت العلاقة السببية بين الأدب والحياة أشبه بعقيدة مغلقة** »[1]؛ وبالتالي فإن ظهور هذه المدرسة جاء رفضا قاطعا للبنود التي فرضتها الإيديولوجية على الأدب، كما أن ظهورها يرجع إلى « **كل من حلقة الأبوياز/ *APOGAZ* أو ما يسمى مجموعة دراسة اللغة الشعرية بسان بترسبورغ وكذا حلقة موسكو اللغوية المنتسبة إلى مدينة موسكو،حيث حملت الحلقتان لواء التمرد والثورة على القيم الجمالية المهيمنة على دراسة الأدب**»[2] .

---

[1] -إبراهيم الخطيب: نظرية المنهج الشكلي -نصوص الشكلانين الروس،مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت-لبنان ، ط1982،1، ص10.

[2] -فؤاد عفاني : نظرية التلقي، رحلة الهجرة،دار نينوى، دمشق-سوريا،دط،2011 ، ص109.

ومن أهم أعضاء مدرسة الشكلانية الروسية: "رومان جاكبسون" ***(Jakebson Roman)*** "بوريس إيخنباوم" ***(Boris Giken baum)***،"تينيانوف" (***Tynianov***)،"شكلوفسكي" (***Chklouvski***) و"توماشفسكي" (***Tomachevsky***)؛ الذين خاضوا مغامرة مغايرة للأعراف النقدية السائدة ذات المنحى الاجتماعي من خلال البحث عن الأدبية؛ أي خصوصية؛ أي عمل أدبي وما يجعله أدبيا،لينبثق هذا التوجه النقدي عن موجة شنتها الثورة الشيوعية للسير تحت لواء الإيديولوجية.

تشكلت مدرسة الشكلانية عبر سنها لمجموعة من المبادئ؛ حيث دعت إلى المضي قُدُما نحو البحث المعمق في مضمون الأدب وإبراز ما يثير جمالياته، كما ركز الشكلانيون على مبدأ « **يتعلق بمفهوم الشكل فقد رفضوا رفضا باتا ما كانت تذهب إليه النظرية النقدية التقليدية من أن لكل أثر أدبي ثنائية متقابلة الطرفين هي الشكل والمضمون وأكدوا أن الخطاب الأدبي يختلف عن غيره ببروز شكله*** »[1].

إضافة إلى اهتمامها بالشكل على اعتبار أنه يحدد هوية النص،دعت الشكلانية الروسية إلى التحاور مع هذا الأخير؛ وذلك انطلاقا من **مبدأ** الالتصاق به « **من منظور بنيوي يعالج،الشكل كمجموعة وظائف**»[2]؛ أي مصافحة مضمونه وآلياته من خلال الاهتمام «**بالحقل الصوتي والتقني في العمل الأدبي** »[3] ، وذلك بـــ « **التركيز على الشكل واللغة في الأثر الأدبي باعتبار أن هذين العنصرين هما اللذان يشكلان الصورة التي تعد من وجهة نظرهم محور الدراسة**»[4] والتركيز أيضا على إبراز الفرق بين اللغة العامية واللغة الأدبية التي يعتمدها الشكلانيون

---

* ركز الشكلانيون على الأدبية ؛ أي ما يجعل النص أدبيا أو ما يوصله أو يتضمنه النص الأدبي ،كما اعتمدوا على مفهوم الشكل-لذلك أُطلق عليهم لقب الشكلانيين الروس-؛ حيث أكدوا أن النص الأدبي مؤلف من شكل ومضمون،وأن الشكل يُبرز اختلاف النص الأدبي عن غيره،وذلك من خلال خاصية الفن التي يتميز بها ؛ بمعنى أنه لكل نص سمات تميزه عن غيره وترسم له خصائصه.

وللتوسع ينظر: خليل الموسى: جماليات الشعرية،اتحاد الكتاب العرب،دمشق-سوريا،دط، 2008 ،ص ص247-251.

[1] -إبراهيم الخطيب: نظرية المنهج الشكلي ،نصوص الشكلانين الروس ،ص10.

[2] -سعيد علوش: المصطلحات الأدبية المعاصرة، مطبوعات المكتبية الجامعية،الدار البيضاء المغرب،دط،1985،ص75.

[3] -فؤاد عفاني: نظرية التلقي،رحلة الهجرة،ص111.

[4] -سمير سعيد حجازي: قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر،دار الآفاق العربية، القاهرة-مصر ، ط1 2011،ص57.

في دراسة العلاقات الداخلية للعمل الأدبي (النص) وتحريره من العوامل والمعايير التي من شأنها أن تتركه لصيق الواقع وتفاعل الكاتب النفسي معه حيث فهموا الأدب « **بوصفه استخداما خاصا للغة** »[1] يستحضر « **الوسائل الفنية وحيل الصنعة التي يختص بها** »[2].

كما عملت المدرسة الشكلانية على التفريق بين الأدب (شعر+نثر) و"الأدبية" التي تبحث «**عن الوظيفة الجمالية أو الخصائص التي تصنع من نص ما نصا أدبيا** »[3] ؛ بمعنى البحث في مزايا البنية الداخلية للنص الأدبي وأهم الخصائص الفنية التي تتميز بها، وكذا مجموع الوظائف التي تقوم بها داخل نسق البنية نفسها، والتي تم الاصطلاح عليها بمصطلح "الأدبية"[4].

ولعل ما يمكن الركون إليه في هذا الجانب تحديدا هو الإقرار بأن اهتمام الشكلانية الروسية بالشكل لم يكن بمنأى عن اهتمامها بالمضمون اهتماما محايثا يركز على البنية بعيدا عن الظروف التي تحيط بالعمل الأدبي وبمؤلفه؛ وهي بذلك قد سنت بعض الإجراءات الجديدة في مقاربته وقراءته؛ وهو ما سنوضحه في سياق لاحق من هذا البحث.

---

[1] -محمد شبل الكومي: المذاهب النقدية الحديثة مدخل فلسفي،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة-مصر،دط ،2004، ص155.

[2] -محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة -دراسة ومعجم انجليزي،عربي،مكتبة لبنان ناشرون، بيروت- لبنان، ط1، 1996، ص69.

[3] -خليل الموسى: جماليات الشعرية ، ص248.

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

1-2- حلقة براغ (*Cercle de Prague*):

تعد حلقة براغ* ثاني مصادر التأثير في نظرية "القراءة والتلقي"؛ حيث جاءت امتدادا خالصا لأفكار "دسوسير"، كما «**تابعت هذه الحلقة إنجازات الشكلانية الروسية وقدمت أطروحتها حول اللغة عام 1929** »[1] .

نشأت هذه الحلقة اللغوية « **في شهر تشرين الأول (أكتوبر) من عام 1926 وقد امتد نشاطها حتى فترة الحرب العالمية الثانية**»[2] ؛ حيث شكلت بذلك مرتعًا خصبا للدرس الأدبي اللغوي من خلال طروحات مؤسسيها وأعضائها الذين التفوا حول هذه الحلقة من أقطار عديدة،ومنهم تحديدا: زعيمها "فيليم ماتيسوس"(*Vilém Mathesius*) "نيكولاي تروبتسكوي" (*Nicolai Trubetwkoy*) "رومان جاكبسون"، وكذا "أندري مارتيني" (*André Martinet*)،"تروكا" (*Trnka*)،"جان موكاروفسكي" (*Mokarovsky*) "رينيه ويليك" (*René Wellek*) وغيرهم ممن سنوا مبادئ هذه النظرية.

سعت "حلقة براغ "إلى تحقيق الخصوصية التي تميزها عن "الشكلانية الروسية" من خلال إبراز نقائص هذه المدرسة ومحاولة تجاوزها؛ حيث حرصت على تقديم مقاربة تبرز فيها

---

* -حلقة براغ"،"بنيوية براغ"،"حلقة براغ اللغوية"،"مدرسة براغ" : تسميات مختلفة للمدرسة نفسها ،وقد ورت هذه التسميات على اختلافها في كتب متعددة ، وللتوسع ينظر على التوالي:

-أحمد يوسف:القراءة النسقية -سلطة البنية ووهم المحايثة،منشورات الاختلاف،الجزائر،ط1، 2007،ص104-108.

-أوزوالد ديكرو وجان ماري سشايفر: القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان،المركز الثقافي العربي،المغرب،ط2 2007،ص179.

-سعيد عمري: الرواية من منظور التلقي-مع نموذج تحليلي حول رواية أولاد حارتنا لنجيب محفوظ، ص22.

-فؤاد عفاني : نظرية التلقي-رحلة الهجرة، ص ص118 - 122.

-روبرت هولب: نظرية التلقي،تر:عز الدين إسماعيل،المكتبة الأكاديمية،القاهرة-مصر،ط1 2000،،ص68-69.

-ناظم عودة خضر:الأصول المعرفية لنظرية التلقي،دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن،ط1، 1997،ص129.

- محمد عناني:المصطلحات الأدبية الحديثة ، ص69.

[1] -يوسف وغليسي :إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد،منشورات الاختلاف،الجزائر،ط1 2008،ص115.

[2] -نادر سراج: حلقة براغ اللغوية بين عبقرية الرواد واجتهاد الوظيفتين،الفكر العربي المعاصر،مركز الإنماء القومي،بيروت-لبنان،باريس،ع 98-99 ، 1992، ص79.

خصائص العمل الأدبي مركزة فيها على التاريخ الذي همشته "الشكلانية الروسية"[1]،كما انصب اهتمامها أيضا على العمل الأدبي بوصفه عملية منتجة تنطلق من حساب «**المكونات الثلاث للقانون الأساسي للتواصل:المرجع،المصـدر،المستقبل**»[2].

والملاحظ استنادا إلى هذا الطرح أن حلقة براغ قد أضافت عنصرين مهمين في العملية التواصلية غيبتهما "الشكلانية الروسية" هما: (المرجع) و(المستقبل)؛ ذلك أن «**أي عمل فني،كإشارة (*Sign*) تتكون من ثلاثة عناصر: أولا: العمل الفني(مسرحية،أو قصيدة أو تمثال) كشيء حسي أو مادي،هو بمثابة الدال(*Signifier*) الصادر عن فنان، ثانيا، المدلول(*Signified*) وهو ما يقابل المعنى أو (الموضوع الجمالي) كامن في الوعي الجمعي (بمعنى آخر،التقاليد والأعراف الفنية التي تمثلها المجتمع والكامنة في الوعي الجمعي،تعين المتلقي على اختبار الموضوع الجمالي وربط الدال بمدلول أوبمعنى المترجم)،ثالثا،هناك علاقة مجازية،(غير مباشرة) بين العمل الفني والسياق الاجتماعي العام الذي يرمز إليه**»[3]،ومنه فإن العلاقة بين المرجع والمستقبل لا تكون إلا بوجود اللغة التي تقدم نظاما وظيفيا دالا يهدف إلى اكتساح مخيلة المستقبل ويؤثر فيها انطلاقا من الوظيفة الأدبية التي تهدف أساسا إلى التفريق بين اللغة اليومية واللغة الشعرية؛ لتتوافق التجربة بين كل من المرجعية الاجتماعية والمستقبل باعتباره مرتبطا ومتأثرا بها.

انطلقت نظرية "**موكاروفسكي**" من التجارب السوسيولوجية وصولا إلى إدراك الذات للعمل الأدبي؛ حيث إنها « **لا ترى في الشخص المدرك فردا مثاليا مستقلا بذاته فلا هو شخص ظواهري مجرد،ولا هو مدرك مثالي يعرف التاريخ الأدبي معرفة دقيقة والأصح أن المتلقي نفسه رجلا كان أو امرأة،هو نتاج للعلاقات الاجتماعية**»[4]،ويتضح بذلك أن

---

[1] – ينظر:الربعي بن سلامة :الوجيز في مناهج البحث الأدبي وفنيات البحث العلمي،منشورات جامعة الإخوة منتوري قسنطينة1 ،الجزائر،ط2، 2008،ص56.

[2] - *« Les trios composantes de base de l'acte de communication ,le référent ,l'émetteur,le récepteur» ,voir :B.combettes :pour une grammaire textuelle ,la progression thématique.A.De Boeck,Paris.Gembloux,1983,p9.*

[3] –عدد من المؤلفين: سيمياء براغ للمسرح–دراسة سيميائية ،تر: آدمير كورية،منشورات وزارة الثقافة، دمشق–سوريا، ط1، 1997،ص 15.

[4] – روبرت هولب: نظرية التلقي،مقدمة نقدية ، ص72.

للجانب الاجتماعي دخل في تفاعل العمل الفني مع الُمدْرِك أو متلقيه، فالمدْرِك لدى "موكارفسكي" لا هو شخص مكتفي بنفسه عن غيره ولا هو خال من الاعتقادات الفكرية، فمهما كان جنسه رجلا أم امرأة، فهذه الذات هي مردود العلاقات الاجتماعية المتغيرة على مر التاريخ والعصور، وتغيرها نابع من اختلاف معطيات الحياة الفكرية والعلمية، وعليه فإن خلاصة نتاج هذه العلاقات الاجتماعية ما هو إلا عينة موجزة عن تفاعل الأطراف المؤسسة للتواصل الجاكبسوني(المرسل،المرسل إليه،الرسالة،القناة،المرجع واللغة) الذي دعت إليه من خلال التغيير الحاصل في البنيات الاجتماعية[1].

ركزت حلقة براغ على عامل اللغة بوصفه عنصرا هاما داخل النص الأدبي وأداة تواصلية؛ إذ رأى "ميكاروفسكي" أن «**الأدب يتحدد بوصفه شكلا من أشكال التواصل الكلامي الخاص**»[2]،وذلك بما تمثله اللغة بوصفها صورة ثقافية وشكلا تواصليا له أهداف ؛ إذ أن ثمة تمايز « **بين اللغة المكتوبة واللغة المنطوقة ،وهذا يمثل وجه الخلاف بين الفيلولوجيا واللسانيات العامة. –الدعوة إلى دراسة المظاهر الذهنية والعاطفية التي تتضمنها اللغة**»[3]؛ لذا تختلف مظاهرها باختلافها بين المكتوب والمنطوق،ويرجع هذا إلى الجانب الفونولوجي الذي يعد من أهم خصائصها.

فاهتمام "حلقة براغ" بالنظم الصوتية عمل على فرز ما هو منطوق من اللغة ومدى تجسيده في المكتوب،وكلا الجانبين له خصائصه التي تميزه عن الآخر؛ زد إلى ذلك دراسة المضامين بوصفها ظاهرة اجتماعية سواء أكانت عاطفية أم ذهنية، فاللغة هي مادة النص الأدبي التي تحمل أفكارا ومشاعر؛ وعليه فقد ركزت "حلقة براغ" على تحقيق المعادلة بين عنصري الشكل والمضمون؛ هذا الأخير الذي يتغير تبعا للظروف التاريخية والاجتماعية.

ولعل هذا ما ضمن لهذا التوجه النقدي خصوصيته المنبثقة من التركيز على اللغة بوصفها نظاما يقدم وظيفة تواصلية؛ وكذلك الاهتمام بتوحيد شكل العمل الأدبي ومضمونه على تعدد مرجعياته المشكلة لهويته.

---

[1] – ينظر: بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول...وتطبيقات،ص19-20.

[2] –أوزوالد ديكرو وجان ماري سشايفر: القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان ،ص179.

[3] – أحمد يوسف: القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة، ص105.

1-3-الفينومينولوجيا (***phénoménologie***):

أثارت الفينومينولوجيا*جانبا مهما في تشكيل المرجعية المعرفية لنظرية "القراءة والتلقي " القائمة على تواصل العمل الأدبي بقارئه؛ حيث ركزت « **على ترابط الفكر والوجود الظاهري للأشياء،وبتعبير آخر تؤمن هذه الفلسفة بتفاعل الذات والموضوع بطريقة تواصلية(...)، وهذا ينطبق على تفاعل القارئ مع النص تفاعلا تأويليا تحقُقِيًا قصد الوصول إلى الدلالة وإعادة بنائها من جديد** »[1].

وكان من بين مؤسيسيها: "هوسرل" (***Husserl Edmund***)(1859-1938) ،وتلميذه "رومان انجاردن" (***Ingarden Romain***)؛ الذين سطرا مبادئ هذه الفلسفة التي أثارت مسألة هامة ترتكز على العلاقة التكاملية بين الذات والموضوع،متجاوزة بذلك الفكر الذي كان سائدا في تلك المرحلة والقائم أساسا على الفصل التام بين طرفي هذه الثنائية (ذات /موضوع).

---

*"الفينومينولوجيا"،"الظاهراتية"،"الفلسفة الفينومينولوجية"،"الفلسفة الظاهرية"، "النظرية الظواهرية" "الفنومينولوجيا"، 'النقد الظاهراتي"، مصطلحات متعددة لمفهوم واحد هي نتاج تعدد الترجمة واختلافها؛ وللتوسع ينظر :

-مصطلح **'الفينومينولوجيا' و'الظاهراتية'** :

-بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول...وتطبيقات، ص ص34-40.

- مصطلح **'الفنومونولوجية 'و'الفلسفة الظاهراتية'**: جميل حمداوي: مناهج النقد العربي الحديث والمعاصر مكتبة المعارف ،الرباط -المغرب،ط1، 2010، ص 33.

- مصطلح **'الفلسفة الفينومينولوجية'**: أحمد يوسف :القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة، ص ص33-36.

- مصطلح **'الفنومينولوجيا'** :عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة،دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة،منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 2007،ص87-ص129.

هذا وقد استعمل : عبد الوهاب علوب مصطلح **'النظرية الظواهرية'**في ترجمته لكتاب: فعل القراءة نظرية في الاستجابة الجمالية لولفغانغ إيزر الصادر عن المجلس الأعلى للثقافة،مصر،دط،2000،ص ص27-33.

أما مصطلح **النقد الظاهراتي** فقد وظف لدى: ميجان الرويلي وسعد البازعي في كتابهما : دليل الناقد الأدبي -إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا،المركز الثقافي العربي،المغرب – لبنان، ط3، 2002،ص ص321-323.

وأمام هذا التعدد المصطلحي اخترنا توظيف مصطلح "الفينومينولوجيا" في بحثنا هذا محافظين بذلك على حدود القرابة مع مقابله الأجنبي(***phénoménologie***).

[1]-جميل حمداوي : مناهج النقد العربي الحديث والمعاصر ، ص 33.

ركزت الفينومينولوجيا على تلاقي الذات والموضوع وتواصلهما؛ كشرط أساسي لفهم الوجود الإنساني؛ حيث يشكل التفاعل بين العمل الأدبي ومتلقيه لدى هذه النظرية أهم النقاط التي تؤكد على أن « **على دراسة العمل الأدبي يجب أن تعنى بما يترتب على هذا النص من ردود أفعال قدر عنايتها بالنص نفسه**»[1]؛ وذلك من خلال الوقوف على التصور الذاتي والعقلي للموضوع بعيدا عن ظاهرتي التفسير (***L'explication***) والتأويل (***L'interprétation***) اللتين ترفضهما الفينومينولوجيا لأنهما تغيران المفهوم الذاتي للعمل، وبتركيز هذه النظرية على الوعي فهي تتوقف عند الموجود الظاهر والملموس فقط الذي تتحدد من خلاله ماهية الذات ووجهتها، وهذا انطلاقا من الوعي الذي يشكل ارتباطا وثيقا بالعمل الأدبي وبما يحويه مقصده الذي يفسر انقياد الذات إلى موضوعها .

أخذت هذه الفلسفة على عاتقها دراسة مبدأين أساسيين هما: القصدية (***L'intentionnalité***) والتعالي (***Transcendence***)[2]، فالمبدأ الأول هو: رصد الظواهر باتفاق الذات ووعيها ؛ وقد عرّفه الكثير من الباحثين، ومنهم نذكر البـــــاحث "أحمد بوحسن" الذي فسره بقول إن القصدية «**لا تعني الرغبة أو ما أراد أن يقوله المؤلف ولكنها تفصح عن بنية الفعل الذي نتصوره بالذات أو نضع به مفهوما أو هو وعي بموضوع .ومن أجل هذا نأتي بالموضوع إلى الوجود.وحدس الموضوع في نفس الوقت يؤلف الذات ويجعلها كوعاء للوعي** »[3]؛ وبذلك يتضح أن (القصدية) غير ناتجة عن ما أراد المؤلف قوله بقدر ما جاءت لتبلور فكرة تمتلكها الذات فور تلقيها للموضوع؛ ليتشكل في الوقت نفسه الوعي الرابط بين كل من الشعور والوجود (ذات /موضوع).

كما عرّفت "بشرى موسى صالح" هذا المبدأ بقولها : «**مفهوم (القصدية) أو (الشعور القصدي)أو (الآنية) يرتبط حساب الظواهر فيه بلحظة وجودية محضة** (...)**بل يتكون من خلال الفهم الذاتي والشعور القصدي الآني بإزائه** »[4].

---

[1]-فولفغانغ إيزر: فعل القراءة، نظرية في الإستجابة الجمالية ،ص27.

[2] -ينظر: بشرى موسى صالح:نظرية التلقي-أصول ...وتطبيقات،ص34-35.

[3]- أحمد بوحسن: نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث،نظرية التلقي -إشكالات وتطبيقات ،ص24.

[4]- بشرى موسى صالح: المرجع السابق ، ص35.

والملاحظ تعدد المسميات لهدف واحد يُفضي إلى أن الظاهرة ككل لا تتحقق إلا لحظة تحقق الوجود (الموضوع) الذي يستدعي تدخل الذات الساعية إلى الفهم الشخصي. فالشعور القصدي ينْتُجُ جَراء إدراك الذات لهذه الظواهر المجسدة أمامها؛ لأنها تقدم لها وجودها الملموس في هذا العالم؛ ولعل هذا ما أكده أيضا "فؤاد عفاني" في إقراره بأن «**كل الأفعال عائدة بالضرورة إلى القصدية لسبب بسيط هو أن "الأنا" مجبر على الدخول مع "الآخر " ومع الظاهرة المؤثثة لعالمه في حوار وجودي دائم** »[1] ؛فالأنا الموجودة في عالمنا الذاتي مجبرة على التعامل مع ما يقدمه الآخر انطلاقا من تواصلهما بعيدا عن الضغوطات التي تجبر هذه الذات على اختيار هذا ورفض ذاك.

ولذلك وجب التفريق بين (الذات) بوصفها نفسا إنسانية تمتلك مشاعر وأحاسيس آمن بها "سيغموند فرويد" ***(Sigmund Freud)*** وحللها، وبين (الذات الواعية) الخالية من الأحكام المسبقة التي تتعامل مع الموضوع دون أحكام قبلية؛ وهذا ما أشار إليه كل من "ميجان الرويلي" و"سعد البازعي" بقولهما إن«**المعرفة الحقيقة للعالم لا تتأتى بمحاولة تحليل الأشياء كما هي خارج الذات (نومينا *Noumina*) وإنما بتحليل الذات نفسها وهي تقوم بالتعرف على العالم**»[2]؛ من خلال الجمع بين مكتسباتها الذاتية وتفاعلها المباشر مع الجديد الذي يقدمه لها العالم.

وعليه فإن العمل الأدبي الذي ينتجه المؤلف لا يكتسب « **قيمته أو معناه إلا بواسطة فعل التحقق الذي ينجزه المتلقي (الذات)** »[3]؛ **حيث** ترتبط ذات المتلقي بالموضوع(العمل الأدبي) وتتفاعل آنيا معه لحظة تلاقيها به ؛ فيتأكد حضوره لحظة إدراكها له؛ لذا «**استطاع هوسرل أن يلفت الانتباه إلى الدور الحاسم والفعال الذي تقوم به الذات الواعية في إدراكها للظواهر ومنحها وجودها الملموس** »[4].

---

[1]- فؤاد عفاني : نظرية التلقي –رحلة الهجرة، ص61 .

[2]- ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي ،ص321.

[3]- سعيد عمري:الرواية من منظور نظرية التلقي مع نموذج تحليلي حول رواية أولاد حارتنا لنجيب محفوظ ، ص25، وللتوسع ينظر: أحمد يوسف :القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة ، ص33.

[4]- عبد الكريم شرفي:من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة،ص92.

وعلى الرغم من اختلاف التعاريف حول مفهوم "القصدية "إلا أنها جميعا تتفق في أن هذا المبدأ فهم ذاتي للموضوع يصاحبه شعور قصدي به، لتكون الأحكام بذلك وليدة لحظة آنية تتحقق فيها «**وحدة التفكير والمفكر به**»[1]؛ أو بمعنى آخر الوحدة بين الذات والعمل.

أما المبدأ الثاني الذي تقوم عليه الفلسفة الفينومينولوجية فهو مفهوم " التعالي " والذي تقدم به "**رومان انجاردن**" تلميذ "**هوسرل** "؛ والقائم على أن الذات لا بد أن ترد الأشياء إلى الإدراك حتى يتحقق الوعي بها[2] ؛ حيث إن « **إدراك معنى الظاهرة قائم على الفهم ونابع من الطاقة الذاتية الخالصة الحاوية له، وهذا ما يصطلح عليه (بالتعالي) فالمعنى هو خلاصة الفهم الفردي الخالص** »[3]؛ وبالتالي لا يكون للموضوع قيمة إلا بفهم الذات لمضمونه فيتكون لديها المعنى.

فالفهم بذلك ينتج بالتقاء قطب الذات مع الموضوع وتلاقحهما؛ حيث ينقاد الفهم إلى الموجود انطلاقا من الشعور الذي يعدُ مصدره ونواته؛ وهذا هو (**التعالي**).

وبالاعتماد على مبدأي (**القصدية**)و(**التعالي**) استطاعت الفينومينولوجيا إضافة لبنة جديدة إلى صرح الدراسات النقدية المهتمة بقراءة العمل الأدبي؛ ولعل هذا ما سنوضحه في سياق لاحق من هذا البحث.

---

[1]- المرجع السابق ،ص93.

[2] -ينظر: بشرى موسى صالح:نظرية التلقي أصول...وتطبيقات،ص34.

[3]- المرجع نفسه، ص34.

1-4-الهيرمينوطيقا (*Herméneutique*):

شكلت الهرمينوطيقا* عتبة هامة في رسم ملامح نظرية "القراءة والتلقي"، فقد جاءت امتدادا للفلسفة الفينومينولوجية التي طرحت ثنائية الذات والموضوع، هذه الثنائية التي اهتمت بها الهيرمينوطيقا أيضا مركزة على خاصية التواصل بين طرفيها.

ولا بد أن نشير بداية إلى أن أصول هذه المدرسة دينية؛ فالهيرمينوطيقا «**مصطلح قديم بدأ استخدامه في دوائر الدراسات اللاهوتية، ليشير إلى مجموعة القواعد والمعايير التي يجب أن يتبعها المفسر لفهم النص الديني (الكتاب المقدس...)**»[1]؛ ليتسع بعدها مجرى تداول هذا المصطلح؛ حيث تعدى حدود تفسير النص الديني (الإنجيل) وتبسيطه وفهمه إلى الاهتمام بالنصوص الأدبية ودراستها.

سعت الهيرمينوطيقا إلى البحث عن المُغيَّب في النص الأدبي ؛ فهي « **نظرية تأويل العلامات كعناصر رمزية لثقافة ما**»[2] ،تهدف إلى فك مغالق كل عمل أدبي تتصفحه لتحصيل نص ذو سياق معرفي أدبي تتناسل منه الرؤى بدل الرؤية الواحدة، ف«**التأويل إجراء**

---

* - وردت ترجمات عديدة لمصطلح (*herméneutique*) ؛ ومنها نذكر: مصطلح **الهرمينوطيقا** الذي استخدمه كل من: عز الدين اسماعيل في ترجمته لكتاب: روبرت هولب : نظرية التلقي مقدمة نقدية ، ص ص77-87.

وفؤاد عفاني في كتابه: نظرية التلقي-رحلة الهجرة، ص ص74-107، وعبد الكريم شرفي في كتابه: من فلسفات التأويل إلى نظرية القراءة-دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة،ص ص17-ص87..وكذلك سعيد عمري في كتابه :الرواية من منظور نظرية التلقي مع نموذج تحليلي حول رواية أولاد حارتنا لنجيب محفوظ ص17-19.

-أما مصطلح **علم التأويل** فقد استخدمه:محمد شبل الكومي: المذاهب النقدية الحديثة مدخل فلسفي ص283،ص313.

ومصطلح **التأويل** الذي استخدمته : بشرى موسى صالح في كتابها : نظرية التلقي أصول...وتطبيقات،ص38-40.

وأحمد بوحسن في كتابه : في المناهج النقدية المعاصرة،دار الأمان،الرباط-المغرب،2004،ص49،ص57.

ورد مصطلح **الهرموسيات** في كتاب : سعيد بنكراد : سيرورات التأويل من الهرموسية إلى السيميائيات ،منشورات الاختلاف ،الجزئر،2012.

وقد فضلنا استخدام مصطلح الهيرمينوطيقا لأنه المقابل الأقرب إلى المصطلح في صيغته الأجنبية (***Herméneutique***) بصفته مصطلحا شاملا يضم المفاهيم الجزئية الأخرى : (فهم،تفسير،تأويل...).

[1] -فاطمة أمجدرو: تلقي النص الأدبي عند الدكتور عباس الجراري،منشورات زاوية،الرباط-المغرب،2006،ص87،وللتوسع ينظر: سعيد عمري:الرواية من منظور نظرية التلقي مع نموذج تحليلي حول رواية أولاد حارتنا لنجيب محفوظ، ص17.

[2] *-Grande Larousse encyclopédique, librairie Larousse .paris,1969,PH en/phot.serge li close)j.pleloir.*

مفتوح لا تختزله أية رؤية »[1]؛ وهذا ما ركز عليه مؤسس هذه النظرية :"هانس جورج غادامير" ***Hans George Gadamer*** (الذي اهتم بعناصر ثلاث هي:الفهم(***Comprehension***)،التفسير(***Interpretation***)والتطبيق(***Application***)؛التي تمثل مجتمعة مبادئ تأويل أي عمل أدبي لديه.

لم تكن هذه العناصر التي سنها "**غادامير**" وليدة فراغ؛ بل كانت نِتاج استفادته من أفكار ومقترحات كل من :"لفريدرش شلايماخر" (***Schlamachar***) و"دلتي" (***Dilthy***) « **اللذين يرجع إليهما الفضل في وضع قواعد وإجراءات تساعد المؤول لكي يتغلب على سوء فهم نصوص فنية،أدبية،ثقافية** »[2]؛ ولعل اللافت للانتباه هو تركيز كل من "**شلايماخر" و"دلتاي**" وحتى "**بول ريكور**" على تلك العناصر بوصفها نقاطا شكلت أهم مبادئ الفلسفة التأويلية أو "الهرمينوطيقا" ؛ وهي النقاط نفسها التي اعتمدها "غادامير" بوصفها أهم المبادئ التي يعوَّل عليها المؤول لامساك معنى العمل الأدبي .

ربط "شلايماخر" التأويل بالحوار والتفسير، وبالمقابل انطلق من عملية الفهم بغية الوصول إلى التأويل الذي « **يبحث فقط عن المعنى الحرفي أو المجازي ،في حين أن المطلوب هو "فهم" خطاب الآخر في غيريته ،أي في تفرده** »[3]؛ ولعل الهدف من رؤية "شلايماخر" التي تنطلق من الفهم بدل التأويل هو تجنبه "سوء الفهم" (**La *mécompréhension***)الذي قد يحدثه التأويل[4].

كما قدم "**دلتاي**" نظرة تختلف بعض الشيء عما قدمه سابقه؛ حيث عدّ التأويل صيغة من صيغ الفهم الذي يشكل في واقع الأمر المفهوم العام، بالمقابل فإن كليهما يشتغل على الظاهرة الإنسانية عكس ظاهرة التفسير ؛ وقد ميز "**دلتاي**" بين هاتين الظاهرتين «**فربط الأول بالظاهرة الإنسانية بينما قرن الثاني بالظاهرة العلمية** »[5] ويرجع هذا الاتفاق بين التأويل

---

[1]-بول ريكور: من النص إلى الفعل ...أبحاث التأويل،تر:محمد برادة وحسان بورقية،عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية ، القاهرة- مصر، ط1، 2001،ص38.

[2]- سعيد عمري : الرواية من منظور نظرية التلقي مع نموذج تحليلي حول رواية أولاد حارتنا لنجيب محفوظ ،ص17.

[3] -عبد الكريم شرفي:من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ،ص18.

[4] -ينظر: فؤاد عفاني : نظرية التلقي،رحلة الهجرة،ص 78.

[5] - عبد الكريم شرفي:المرجع السابق،ص79.

والفهم حول الظاهرة الإنسانية أو التجربة المعيشة إلى نمطية النصوص الأدبية المشفرة؛ التي تقوم على أكثر من دلالة ذات معاني مختلفة دفعت بـ "دلتاي" إلى الانطلاق من سطح النص نحو باطنه. بالمقابل ارتبط "التفسير" (بوصفه ظاهرة تتقارب إلى كل من التأويل والفهم) بالعلوم (كالطب التشريحي)حيث تتميز نصوصها بالسهولة والوضوح ليكون التفسير في نظره « **المنهج العلمي الذي تتميز به المدارس والعلوم الوضعية، في حين يشكل الفهم أو التأويل "المنهج العلمي" المناسب لحقل الفكر والعلوم الإنسانية**»[1] والأعمال الأدبية منها تحديدا.

في الوقت الذي انطلق فيه "**شلايماخر**" من الفهم للوصول إلى التأويل،وصنف فيه "**دلتاي** " التأويل بوصفه تقنية تنتمي إلى الفهم بعيدا عن التفسير؛ قدم "**غادامير**" وجهة نظر تختلف قليلا من خلال عنصر "التطبيق " الذي أرجعه إلى معارف القارئ المسبقة كون الأحكام المسبقة شرطا من شروط الفهم من خلال صيغ التوتر التي يفرضها حاضر العمل وماضي القارئ.

في المقابل قدم "بول ريكور" مقترحا مغايرا لسابقيه؛ يقلل « **من حدة التناقض والتعارض بين مقولتي التفسير والتأويل،ويبحث عن التكامل المتبادل بينهما**»[2] ؛ فجمع بين الفهم والتأويل والتفسير ورأى أن تأويل العمل الأدبي وتفسيره يؤدي إلى فهمه واستيعابه .

إن أهم ما ميز مبادئ فلسفة "غادامير" هو السعي إلى توسيع مدركات الـمُـؤوِل بالاعتماد على ما اكتسبه جراء تجاربه السابقة، وبالتالي فإن امتلاك رصيد معرفي مسبق يساهم بشكل أوسع في تحصيل معاني النص وقراءة دلالات أخرى له بالاعتماد على الكم الثقافي الذي يتمتع به المؤول.

وبتوظيفه لخاصية التأويل فهو يتجاوز المفاهيم الجاهزة ويقدم تصورا جديدا للنص فخاصية (الفهم)،(التفسير)،و(التطبيق) مبادئ تتضمن شفرات معرفية تمثل مفاتيح النص؛ فالفهم خاصية تقوم على استيعاب مقتضيات العمل المقدم اعتمادا على الكم المعرفي للمؤول؛ مما يسمح له بتفسير النص واكتشاف أبعاده بما يضمن توافقه مع المعرفة المسبقة .

---

[1] – عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ،ص18.

[2] – المرجع نفسه،ص18-19.

أما التطبيق فهو ملامسة الراهن وصياغة الفرضيات التي قدمها الفهم؛ أي الاستفادة مما طرحه التاريخ والاتصال المباشر به،والإطلاع على المنجزات المعرفية السابقة للاستفادة منها؛ لذلك فإن «**وظيفة التأويل تتمثل في استنباط المعنى الخفي من النص الأدبي**»[1]؛ بواسطة الجمع بين الفهم والتطبيق من أجل تفسير العمل الأدبي.

ولذلك عُدت الهيرمينوطيقا نمطاً معرفيا يتجنب التَقَيُدَ بمبدأ التصور الواحد معتمدا على ما تحمله الذات من ثقافة متعددة وما يقدمه النص من تصورات مختلفة.

1-5-سوسيولوجيا الأدب (***sociologie de la littérature***):

شغلت سوسيولوجيا الأدب*حيزا هاما داخل العملية الإبداعية، فإلى جانب المدارس سابقة الذكر؛ تُعد مبادئ هذه المدرسة من بين المرتكزات التي رسمت الملامح الإجرائية لنظرية "القراءة والتلقي"؛ فسوسيولوجيا الأدب جزء لا يتجزأ من سيرورة الحراك النقدي المعرفي؛ وقد جاءت لتهتم أساسا بمضمون العمل الأدبي وبالوعي الجماعي للفرد ونتاجه الفكري؛ فهي « **مجال دراسي معترف به ،يحاول الوقوف على طبيعة العلاقة بين مضمون الأثر الأدبي ،وعدد محدد من الوقائع الاجتماعية أو الثقافية في مرحلة تاريخية محددة اعتمادا على منهج "تحليل المضمون " وأسلوب دراسة الحالة المتبع استعماله من جانب رجال الاجتماع**»[2].

---

[1]-فولفغانغ إيزر: فعل القراءة نظرية في الاستجابة الجمالية، ص10.

* "سوسيولوجيا الأدب"،"علم اجتماع الأدب"،"اجتماعية الأدب"،"الوظيفة الاجتماعية للأدب" ؛ مسميات لها المعنى نفسه وقد وردت بالترتيب وعلى التوالي لدى كل من:

-عز الدين إسماعيل في ترجمته كتاب : روبرت هولب: نظرية التلقي مقدمة نقدية،ص88-ص96. ويتفق معه في المصطلح نفسه: فؤاد عفاني في كتابه: نظرية التلقي،رحلة الهجرة ،ص ص122-126.

أما مصطلح "**علم اجتماع الأدب**"فقد وظفه:

محمد شبل الكومي في كتابه: المذاهب النقدية الحديثة مدخل فلسفي، ص185-ص194.

أما مصطلحي:"**اجتماعية الأدب** **و"الوظيفة الاجتماعية** " فقد ورد في قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر لسمير سعيد حجازي ،ص122. وكتاب : عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة،دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، ص176-178،.وسنعتمد مصطلح:"**سوسيولوجيا الأدب**" في بحثنا هذا باعتباره الأقرب إلى مصطلحه الأجنبي.

[2]-سمير سعيد حجازي : قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر ،ص 122 .

تبلورت هذه النظرية نتاج تضافر جهود مؤسسيها وأعضـــائها؛ ومن أبرزهم : "مدام دوستايل" (***Madame Destael***)،"فيكو" (***Vico***)،"لوسيان غولدمـان"(***Laucien Goldman***)، "امبيرتو إيكو" (***Umberto Uco***)،"اسكاربيت روبير" (***Exarpit Robert***)،و"جورج لوكاتش" (***George Lucas***)**؛ الذي يرى « **بأن تطورات الإبداع الأدبي هي ترجمة واقعية لتطورات أخرى يشهدها الشرط الاجتماعي**»[1]؛ وبالتالي فإن التطور الحاصل على الصعيد الاجتماعي يلقي بظلاله على الإنتاج الأدبي ليتزامن مع المرحلة التاريخية،الثقافية والاجتماعية التي خُلق فيها هذا العمل؛ بمعنى هو نتاج تجربة مجتمع ما داخل إطار زماني ميز المرحلة التي أُبدع فيها أي داخل ظاهرته.

سعى مؤسسوا نظرية "سوسيولوجيا الأدب" ومؤيدوها إلى التركيز على ثنائية (مجتمع/نتاج معرفي) لتحقيق التوازن بين الوقائع بوصفها تاريخا وبناءً اجتماعيا وبين مضمون العمل الأدبي بوصفه نتاجا فرديا ينطلق من القاعدة الأولى ألا وهي: المجتمع الذي يسمح له بتحقيق هذا النتاج؛ فالمؤلف لا ينطلق من تجاربه الخاصة،بل من تجارب أفراد يمثلون المجتمع ، للأدب أصول إجتماعية كما أن « **التواصل الأدبي لا يمكن أن يُفهم إلا داخل سياق اجتماعي** »[2].

ومن هنا تتحقق خاصية التأثر والتأثير المتعاقبة بين المجتمع والمـُبـدِع؛ لأن الأول (المجتمع) يلقي بظلاله على السيرورة الإبداعية « **فالظروف والعوامل التي دفعت الروائيين إلى الكتابة، هي ذاتها التي حفزت الجمهور على استقبال الروايات،وساهمت في**

** تأثر "جورج لوكاتش" بجهود كل من "مدام دي ستايل" (*De Staell*) والناقد الفرنسي "ايبولين تين" (*Hippolyte Taine*) اللذين اهتما بالعلاقة الجامعة بين كل من الأدب ووعي المجتمع؛ ذلك أن الأدب يتفاعل مع الظواهر الإجتماعية ويتأثر بالتطورات الحاصلة في المجتمع، وللتوسع أكثر ينظر: محمد شبل الكوفي: المذاهب النقدية الحديثة،ص185-186.

[1]-عبد الرحيم العطري: مقدمة في سوسيولوجيا الأدب،متاح على الشبكة الإلكترونية *www.ahewar.org*،يوم: 2012/08/24،على: 16.20 سا.

[2]- *«La littérature a des origines socials, que la communication sur la littérature ne sourait être comprise que dans un contexte social »,voir :Pierre v.Zima .pour une sociologie du texte littéraire .Union général d'édition .Paris, 1978, p223.*

رواجها،لكثرة الانشغالات والهموم المشتركة بين الكاتب والقارئ،وصار الكاتب يعبر عن قضايا لها وقعُها الخاص في تصميم اهتمامات المتلقي»[1]،فهذا الاشتراك بين المجتمع والعمل الأدبي يفضي إلى نضج معرفي فكري.

وبارتكاز سوسيولوجيا الأدب على الملامح الاجتماعية نحت إلى إرساء قواعد تثبت العمل الأدبي انطلاقا من خاصية القوى الاجتماعية؛ فالعمل يؤصل لمعرفة مسبقة منطلقها التاريخ الذي يمثل هوية المجتمع لأن «**الأدب في حقيقته ليس انعكاسا للعملية الاجتماعية،لكنه جوهر التاريخ بأكمله،وخلاصته وموجزه** »[2] ؛فهو يمثل خلاصة التجارب المتعاقبة في فترات زمنية تسمح للعمل الأدبي بالتجدد مع كل تجربة تفرضها مرحلة معينة؛ ليكون العمل الأدبي نتاج تجارب مختلفة ومتنوعة تفرضها السيرورة التاريخية من خلال ما تحمله من أحداث وأفكار. وبهذا تتذرع سوسيولوجيا الأدب بكون الأدب شاملا كاملا لكل المؤثرات التي تُنتجُهُ على جميع الأصعدة انطلاقا من اللغة؛ فإذا كان الواقع مشكلا من خلالها ومعبرا عنه عن طريق الخطاب الاجتماعي والثقافي فبإمكاننا القول إن اللغة قد ساهمت بشكل كبير وواضح في بناء المجتمع وتنظيمه عن طريق الخطاب الذي يقوم بإنتاجه[3].

شكلت الدعائم التي أسستها "سوسيولوجيا الأدب" –والقائمة على دراسة العمل الأدبي في ظل تحولات الظرف الاجتماعي عبر التاريخ–امتدادا للتطور النقدي الذي تنتجه خاصية التأثر والتأثير بين المجتمع (الجمهور) والعمل الأدبي؛ وذلك بالاستناد على اتجاهين (مجتمع/أدب) (أدب/مجتمع)؛حيث تجسد الثنائية الأولى: مدى ارتباط المجتمع بالأدب في تأصيل وجوده وتثبيته من خلال تواصله معه عبر التاريخ ؛ في حين تقدم الثنائية الثانية مدى ارتباط الأدب بتطورات المجتمع وانعكاسها على مضامينه من خلال تأثر كل منهما بالآخر.

---

[1] –سحمي بن ماجد الهاجري: جدلية المتن والتشكيل،الطفرة الروائية في السعودية، مؤسسة الانتشار العربي،بيروت–لبنان،ط1، 2009،ص75.

[2] –رينيه ويليك واوستن وارين: نظرية الأدب ،تر:محي الدين صبحي،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت–لبنان،ط2 ، 1981، ص98، وللتوسع في هذه النقطة ينظر: روبيرت هولب: نظرية التلقي،ترجمة:عز الدين إسماعيل ،ص ص89 – 93.

[3] *-voir: -F.Fesion .J.P Laurent .pour comprendre les lectures nouvelles .a de boeck duculot .paris,1981,p126.*

لعل ما يمكن الركون إليه في الأخير هو الإقرار بأن ثمة تقاطعات بين تلك المدارس النقدية شكلت لبنة أساسية في طروحات نظرية "القراءة والتلقي" ؛ كما هو الشأن بين (الشكلانية الروسية) و(حلقة براغ)،وبين (الفينومينولوجيا) و(الهرمينوطيقا)، إضافة إلى استفادتها مما قدمته (سوسيولوجيا الأدب).

وعليه فإن التساؤل الذي يطرح نفسه بإلحاح في هذا السياق هو كيف أسهمت هذه المدارس النقدية المتتابعة في تشكيل مبادئ نظرية "القراءة والتلقي "؟؛ ولعل هذا ما سنوضحه في المبحث الآتي.

2- إسهاماتها في تشكيل مبادئ نظرية "القراءة والتلقي":

تستدعي الإجابة عن التساؤل السابق الوقوف عند أهم المبادئ التي استقتها "نظرية القراءة والتلقي" من تلك المدارس النقدية السابقة لها تباعا (الشكلانية الروسية حلقة براغ،الفينومينولوجيا،الهرمينوطيقا،وسوسيولوجيا الأدب) من أجل عرض نقاط التلاقي التي جمعتها بتلك التوجهات النقدية من جهة ، ومعرفة أهم آلياتها الإجرائية من جهة ثانية.

تباينت طروحات المدارس النقدية التي شكلت نظرية "القراءة والتلقي"،كما تباين تأثيرها فيها؛ حيث اجتمعت (الشكلانية الروسية) و(حلقة براغ) في اهتمامهما بعنصر الشكل (***La Forme***) الذي يتأسس عليه العمل الأدبي (النص سواء أكان نثرا أم شعرا) وما يثيره من جمالية لدى القارئ؛ فقد تم التوجه صوب الاشتغال على الشكل وتأثيراته على عملية القراءة باعتباره أحد أهم «**آليات الاستقبال الجمالي للعمل**»[1] الأدبي لدى القارئ الذي يختلف استقباله له حسب طبيعته وما يحتويه من صور نثرية أو شعرية، هذه الصور التي « **تسهم في خلق إدراك متميز للشيء**»[2] على اعتبار أن « **ما يهم المتلقي ليس ما كان عليه الشيء، وإنما اختبار ما سيكون عليه** »[3]؛ وهذا من خلال تحقيقه ألفة جمالية بعيدة عن المضمون الأول الذي يختلف تلقيه من قارئ إلى آخر كونه يحمل دلالات مختلفة[4].

---

[1]-مراد حسن فطوم:التلقي في النقد العربي -في القرن الرابع عشر،منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب دمشق- سوريا، 2013، ص26.

[2] - أحمد يوسف:القراءة النسقية سلطة البنية ووهم المحايثة،ص95

[3]- المرجع نفسه،ص95.

[4]- ينظر: محمد شبل الكومي:المذاهب النقدية الحديثة مدخل فلسفي،ص160.

لعل التغريب* (***Défamiliarisation***) من بين أهم المفاهيم التي ركزت عليها الشكلانية وكان له تأثيره البارز على نظرية "القراءة والتلقي"؛ ذلك أن هذه الخاصية التي تميز النصوص الأدبية لها تأثيراتها المباشرة على القارئ الذي يمتلك حضورا فاعلا في الحكم على قيمة النص وإبراز مستواه الجمالي[1]؛ لأن « **القيمة الأساسية للفن هي إعادة إنتاج وعي جديد بالعالم والأشياء التي ظلت لردح طويل واقعا بسيطا واعتياديا وهكذا؛ فكلما كان التغريب مؤثثا للنص ومدعوما بتنظيم خاص للغة إلا ويكون أقرب إلى القارئ وأرقى على المستوى الجمالي**»[2].

تتفق "حلقة براغ" مع "الشكلانية الروسية" في تركيزهما على العمل الأدبي؛ من خلال اهتمامهما بعنصر (الفراغ) الذي يطرحه بين ثناياه، والذي يستدعي القراء/القارئ لملئه وتحديد معناه؛ هذا العنصر الذي عرف مسميات مختلفة في طروحات نظرية "القراءة والتلقي"، فهو (مواقع اللاتحديد) عند "إنجاردن" وهو (البياض) عند "إيزر"، وهذا ما سنقف عنده بالتوضيح والشرح في سياق لاحق من البحث.

يراعي القارئ في ملئه فراغات العمل الأدبي السيرورة التاريخية والحياة الاجتماعية المتغيرة التي تسهم في تدعيم استجابته وإعادة تشكيله له وتحديد معناه الذي هو نتاج تفاعله مع هذه المعطيات جميعها؛ لأن وعيه غير منتهي وغير محدد بضوابط معينة فالعمل الأدبي بطبعه بنية ثابتة يضفي عليها القارئ صفة جمالية متجددة عبر التاريخ[3].

اكتسب العمل الأدبي مشروعيته في اهتمامات نظرية "القراءة والتلقي"؛ من خلال المفاهيم الآتية: (الشكل) و(التغريب) و(الوعي الاجتماعي للقارئ)، التي استقتها من طروحات "الشكلانية الروسية" و"حلقة براغ"؛ حيث يعمل القارئ على ملء فجوات للعمل الأدبي

---

* أورد سعيد علوش مصطلح التباعد (*Distance*)في كتابه : "معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة " على أنه «ظاهرة تعبيرية ،يبتعد فيها المعبر عما يقوله ،ولا يتحمل تبعاته كليا » ،ص 31؛ أي الابتعاد عن المألوف والمدرك لدى القارئ أوالمتلقي بصفة عامة وإثارة نوع من الدهشة لديه ؛ وكما يبدو فإن مصطلح (التباعد) يتقاطع في معناه مع مصطلح (التغريب) .

[1] – ينظر: فؤاد عفاني : نظرية التلقي،رحلة الهجرة،ص113.

[2] – المرجع نفسه،ص113.

[3] –للتوسع ينظر: أحمد يوسف:القراءة النسقية،ص128، وينظر أيضا: سعيد عمري:الرواية من منظور نظرية التلقي،ص22.

وإعادة تشكيله ومن ثم قراءته، لتقترب بذلك نظرية "القراءة والتلقي" من تصورات «**موكاروفسكي عندما يؤكد أن دلالة النص لا ينسجها المؤلف تحت مسمى القصدية،إنما هي وليدة قراءة المتلقي الذي تُخَولُ له آلياته القرائية تحديد الهدف الحقيقي للعمل الفني**»[1].

انطلقت نظرية "القراءة والتلقي " في مقاربتها للعمل الأدبي من عملية القراءة التي تعيد تشكيل النص وتحقق وجوده انطلاقا من منظور القارئ؛ حيث يتبنى القارئ العمل الأدبي المقدم ويحاوره ويملئ فراغاته وصولا إلى تأويله وتحديد معناه[2] .

عززت كل من (الفينومينولوجيا) و(الهيرمينوطيقا) منطلقاتهما الفكرية باهتمامهما بثنائية (النص) و(القارئ) التي شكلت جوهر نظرية "القراءة والتلقي"؛ حيث أولت (الفينومينولوجيا) الاهتمام بالعمل الأدبي بوصفه موضوعا والقارئ بوصفه الذات المستقبلة له؛ ذلك أن « **العمل الأدبي** (...)**ليس شيئا مستقلا عن تجربة القارئ** »[3]،هذه الذات التي تحقق التوازن لبنيته بعد ملء فراغاتها؛ لأن «**المهمة الحقيقية التي تقوم بها الفراغات وأشكال اللاتحديد هي الحفاظ على الطابع المفتوح للنصوص السردية أوالأدبية بشكل عام**»[4]؛ فالفراغات هي جزء من العمل الأدبي الذي « **يلجأ باستمرار إلى أسلوب التعويض أي أنه يعوض التفاصيل بإشارات دالة في صياغاته اللغوية وطرائق تمثل موضوعاته،ويأتي دور المتلقي بوساطة فعل الإدراك وآلية الفهم ليقوم بعمليات الرد والتعليق والتعويض وملء الفجوات**»[5] ؛ فيعيد تشكيل مضمونه والكشف عن معناه وملامسة جماليته انطلاقا من خلفياته المعرفية واللغوية .

---

[1]- فؤاد عفاني : نظرية التلقي-رحلة الهجرة،120.

[2]-ينظر: نجم عبدالله كاظم : الرواية العربية المعاصرة والآخر-دراسات أدبية مقارنة،عالم الكتب الحديث،إربد – الأردن،ط1،2007،ص32.

[3]-مراد حسن فطوم: التلقي في النقد العربي،ص27.

[4]-حميد لحميداني: القراءة وتوليد الدلالة -تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي ،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء – المغرب ،ط1 ،2003،ص237.

[5]-بشرى موسى صالح: نظرية التلقي...أصول وتطبيقات،ص38.

شاركت (الهرمينوطيقا) (الفينومينولوجيا) في تركيزها على (النص) و(القارئ)؛ حيث اهتمت (الهرمينوطيقا) بفهم العمل الأدبي وتحديد معناه .

فالعمل الأدبي يمتلك مجموعة خصائص تستدعي القارئ الذي هو في الأساس نتاج الوعي التاريخي (***Conscience Historique***)؛ وقد ركزت هذه المدرسة اهتمامها على المعنى الذي ينتج عن طريق التفاعل (***Interaction***) بين فهم القارئ للعمل الأدبي – والذي«**"يتلقاه"وهو يُركبه**»[1]– وبين العمل نفسه ؛ بحيث ينبني هذا التركيب في ظل تغير واختلاف السياق التاريخي الذي يفرض اختلاف المعنى في كل مرة ؛ فتسمح (الهرمينوطيقا) «**بتعدد التفسيرات داخل عملية الفهم ذاتها** »[2]؛ من خلال دفع القارئ لتقمص دور المفسر لما يطرحه العمل الأدبي استنادا إلى حصيلة مدركاته السابقة التي تسمح له بتجاوز المعنى الأول إلى معاني أخرى من تأليفه.

ولعل المتأمل في علاقة النص والقارئ داخل (الهرمينوطيقا) لا يتردد في الإقرار بأن للعمل الأدبي بُعْدينِ يحققان رؤية فكرية وجمالية؛ حيث « **يرى إيزر أن العمل الأدبي له قطبان : قطب فني وقطب جمالي؛ فالقطب الفني يكمن في النص الذي يخلقه المؤلف من خلال البناء اللغوي، وتسييجه بالدلالات والتيمات المضمونية قصد تبليغ القارئ بحمولات النص المعرفية والإيديولوجية، أي إن القطب الفني يحمل معنى ودلالة وبناء شكليا . أما القطب الجمالي، فيكمن في عملية القراءة التي تُخْرِجُ النص من حالته المجردة إلى حالته الملموسة، أي يتحقق بصريا وذهنيا عبر استيعاب النص وفهمه وتأويله** »[3] ؛ وبذلك يحوي متن أي عمل قطبين يكون الأول مصدر بناء لغوي يعتمده النص لإبلاغ القارئ بحمولة ما وهو القطب الفني،أما الثاني فهو القطب الجمالي الذي يهدف إلى تحقيق الجانب الأول (الفني) إلى حالة ملموسة بحواره واستيعاب متنه والتفاعل معه عن طريق

---

[1]– فولفغانغ إيزر: فعل القراءة ،نظرية جمالية التجاوب في الأدب،تر: حميد لحميداني والجلالي الكدية،منشورات مكتبة المناهل،فاس–المغرب،1995،ص12.

[2]– أمال منصور:الهيرمينوطيقا وإشكاليات تأويل الخطاب الديني تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر،قسم اللغة العربية ،كلية الآداب، جامعة اليرموك ،عالم الكتب الحديث ،مؤتمر النقد الدولي ، الحادي عشر (2006/07/27.25) ،اربد–الأردن، ط1،2006،ص352.

[3]–جميل حمداوي : مناهج النقد العربي الحديث والمعاصر،ص27.

خاصية الفهم والتأويل؛ ذلك أن المعنى هو عصارة تعامل القارئ مع النص؛ حيث «**يقوم بتفعيل العمل وبالتالي فهو يقوم بتفعيل نفسه أيضا**»[1]؛وهذا انطلاقا مما اكتسبه عبر التاريخ لأن علاقته بالمجتمع تؤثر على فهمه.

وعليه فقد أرست نظرية "القراءة والتلقي" أطرها النظرية وآلياتها الإجرائية انطلاقا مما قدمته (الفينومينولوجيا) و(الهرمينوطيقا) اللتين وقفتا على حدود التفاعل بين القارئ والنص انطلاقا من خاصية " ملء الفجوات" التي أصلت بدورها لخاصية "أفق التوقع" ***Horizon D'attente*** (كما سنبين ذلك في سياق لاحق من هذا البحث .

لم تكن "**نظرية القراءة والتلقي** " الوحيدة التي اهتمت بالذات القارئة بل استفادت من مما قدمته الفلسفتين (**الفينومينولوجية**) و (**الهرمينوطيقية**) اللتين سبقتاها إلى ذلك إضافة إلى ما قدمته مدرسة " **نقد استجابة القارئ الأمريكية**"* " ***critique de la réponse des lecteurs***" التي اهتمت بالذات القارئة؛ حيث إن ما يجمع هذه المدرسة مع "نظرية القراءة والتلقي " « **هو تركيزهما على القارئ وأنواعه وعلاقته بالنص الأدبي وتحديد معناه** »[2]، لكن الذي يفصلهما أن طروحات مدرسة "**نقد استجابة القارئ** " عبارة عن جهود فردية في مقابل طروحات نظرية "**القراءة والتلقي** " التي تمثل جهودا جماعية تبناها كل من :"ولفغانغ إيزر" و" ياوس" اللذين أعادا بناء فكر نقدي مختلف بصياغة تصور مغاير للعملية الإبداعية،

---

[1]-مالك سلمان: وولفغانغ إيزر-التفاعل بين النص والقارئ ،علامات في النقد ،نادي جدة الأدبي الثقافي ،جدة – السعودية،مج7 ، ع25، 1997،ص214.

*هذا التوجه ليس «نظرية نقدية موحدة تصوريا ،إنما هو مصطلح ارتبط بأعمال النقاد الذين يستخدمون كلمات من قبيل *reader*،وعملية القراءة *reading process* ،والاستجابة *response* ليميزوا حقلا من حقول المعرفة» ينظر:

-جين ب.تومبكنز: نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية ،تر:حسن ناظم وعلي حاكم،المجلس الأعلى للثقافة، مصر،دط،1999،ص17.

ويركز هذا التوجه الأمريكي على لحظة تفاعل القارئ مع العمل المقدم إليه، ومن بين أعضائه (*stanley fish*) على عكس نظرية القراءة والتلقي التي تعد مدرسة بحالها والتي تتابع ارتباط القارئ بالنص عبر التاريخ ؛بمعنى تلقي النص بوصفه عملا أدبيا عبر أصناف مختلفة ومتنوعة من القراء عبر التاريخ.وللتوسع أكثر ينظر :

عزالدين حسن البنا: قراءة الآخر /قراءة الآنا-نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد الأدبي العربي المعاصر ،الهيئة العامة لقصور الثقافة،القاهرة-مصر،ط1، 2008، ص32 وما بعدها.

[2]-عزالدين حسن البنا : قراءة الآخر /قراءة الآنا-نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد الأدبي العربي المعاصر ،ص17.

من خلال محاكاة عناصر التواصل كاملة دون إغفال عنصر منها مع التركيز على القارئ ودوره؛ حيث انصب اهتمام " **إيزر**" على العلاقة التي تجمع بين القارئ والنص بتقصي أثر النص الأدبي على الفرد القارئ؛ في حين تتبع "**ياوس**" الأبعاد التاريخية للتلقي أو بالأحرى دراسة تلقي القارئ عبر التاريخ لتكون "**نظرية القراءة والتلقي** " المنهج الذي حاور القارئ في ظل ما يقدمه العمل الأدبي من تعددية المعنى والتصورات الزئبقية.

وقد تنوعت مرجعيات نظرية "القراءة والتلقي" كما اختلفت آراؤها؛حيث ركزت (الشكلانية الروسية)و(حلقة براغ) على النص، واهتمت: (الفينومينولوجيا) و(الهرمينوطيقا) بالنص والقارئ، وبالمقابل ركزت (سوسيولوجيا الأدب) على واحد من أهم إجراءات هذه النظرية؛ ألا وهو "القارئ" الذي يلتقي مع النص ويحاوره ليعطي تصورا جديدا يستند إلى مرجعياته المعرفية المكتسبة في غمار السيرورة الثقافية التي فرضتها الحركة الأدبية والإبداعية المتغيرة؛ حيث حاولت (سوسيولوجيا الأدب) تحديد هوية القارئ داخل الحقل المعرفي لتحقيق توازن بين المجتمع كونه سيرورة تاريخية والأدب كونه منتجا يرتبط بسياق اجتماعي، ويتعلق نجاحه بالوعي الفردي، وهو ما يشكله القارئ في ذهنه كمتلقٍ؛ لأن (سوسيولوجيا الأدب) مرتبطة أساسا بما أحدثه الفاعلون وما تركوه من أعمال خلفت تأثيرا لدى المتلقي على مر العصور؛ لتقوم بذلك على مبدأ أساس مفاده أن الأدب والجمهور(المتلقي) وجهان لعملة الواحدة[1].

إن ما طرحته (سوسيولوجيا الأدب) ساعد على إرساء الخطوط العريضة لطروحات نظرية "القراءة والتلقي"؛ التي تستند على القارئ كونه وعيا إيديولوجيـــا (***l'idéologie***) يتفاعل والسيرورة التاريخية؛ حيث يقوم ببلورة معلوماته من خلال تفاعله مع العمل الأدبي وتأويله انطلاقا من تجربته الشخصية والثقافية التي تسمح له بقراءته فـ« **الوظيفة الاجتماعية للأدب ليست هي التعبير عن المجتمع أو تصويره،بل هي إبداعه للمجتمع فجمالية التلقي تحاول التوسط بشكل جديد بين تاريخ الأدب والنظرية السوسيولوجية بواسطة مفهوم "أفق التوقع " الذي يعتبر أداة فعالة في عملية التأويل التاريخي للأدب**»[2]

---

[1]-ينظر: فؤاد عفاني : نظرية التلقي-رحلة الهجرة ،ص123.

[2]-سعيد الفراع:جمالية التلقي وتجديد التاريخ الأدب،عالم الفكر،مج 39 ، ع 1،يوليو –سبتمبر،2010، ص27.

والكشف عن قيمته النوعية في تشكيل التجربة الإنسانية،على اعتبار أن الأدب نشاط اجتماعي مختلف عن بقية الأنشطة الإنسانية[1].

يفتح محور "أفق التوقع" إمكانية توافق العمل الأدبي مع فكر القارئ، كما قد يطرح الاختلاف بينهما؛ أي تخييب أفق توقعه «**ومن ثمة فإن العلاقة بين سوسيولوجيا الأدب، ونظرية التلقي من المحتمل أنها لم تكن علاقة تأثير مباشر أو مجرد علاقة عله ومعلول،ولكن يبدو مؤكدا إلى حد بعيد أن تزايد الاهتمام بالدراسات الاجتماعية قد أسهم في تهيئة المناخ الذي مكن لنظرية التلقي وعمل على نجاحها** »[2]، **من خلال تفاعل القارئ** مع ما يقدمه المسار الاجتماعي الذي يسمح له بتجاوز التجربة الأولى للعمل الأدبي في ظل تغير التجارب الإنسانية وتطور الأدب .

والعمل الأدبي لا يمكنه بأي حال الانفصال « **عن سياقه المجتمعي، فكل نص أدبي ليس سوى تجربة اجتماعية، عبر واقع ومتخيل** (...) **فعلى الرغم من كل المسافات الموضوعية التي يشترطها بعض الأدباء لممارسة الأدب، فإن المجتمع يلقي بظلاله على سيرورة العملية الإبداعية، بل يوجه مساراتها الممكنة في كثير من الأحيان، فلا أدب من دون مجتمع، ولا مجتمع من دون أدب، فلكل مجتمع أدبه، ولكل أدب مجتمعه الذي ينكشف من خلال نصوصه ورواياته الشفاهية** »[3]؛ ومن ثمة كان "لسوسيولوجيا الأدب" تأثيراتها على نظرية "القراءة والتلقي" من خلال اهتمامها بالظروف المحيطة بنشوء العمل الأدبي ودورها في عملية تلقيه من قبل القارئ.

وعليه كان للنظريات الفكرية سابقة الذكر أثرها العميق في رسم أبرز معالم نظرية "القراءة والتلقي" التي شكلت توجها نقديا جديدا دعا إلى ضرورة مغايرة السائد حيث وقف رواد هذه النظرية عند تلك التوجهات النقدية السابقة بالدراسة والتمحيص ولم يكتفوا بمزايا كل توجه نقدي،بل تعدوه إلى البحث عن ثغراته ليبنوا بعد ذلك نسقا جديدا ينسجم مع

---

[1] -ينظر: المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

[2] -روبرت هولب: نظرية التلقي،مقدمة نقدية،ص96.

[3] -أنور عبد الحميد الموسى :علم الاجتماع الأدبي ،دار النهضة العربية ،بيروت -لبنان ،ط1، 2011 ،ص19.

تصوراتهم النظرية[1]، وبذلك شكلت هذه النظريات مجتمعة سلسلة مسار معرفي أثرى الحركة النقدية من جهة، كما أسهم في تشكيل طروحات نظرية "القراءة والتلقي" من جهة ثانية.

وبناء على ما تقدم نتساءل عن الجديد النقدي الذي قدمته نظرية "القراءة والتلقي" وحققت به التميز عن التوجهات النقدية السابقة لها؟، وهو تساؤل تسبقه جملة من التساؤلات الفرعية يمكن تلخيصها في النقطتين الآتيتين:

1-متى ظهرت نظرية "القراءة والتلقي"؟ ومن هم مؤسسوها؟.

2-ما هي الآليات الإجرائية التي سنتها لمقاربة النصوص الأدبية،والروائية منها تحديدا؟ وتبقى الإجابة عن هذه التساؤلات جميعها هي موضوع اشتغالنا في البابين الثاني والثالث من هذا البحث.

[1]-ينظر: فؤاد عفاني : نظرية التلقي،رحلة الهجرة ،ص115.

البـــــاب الأول:

تحولات الروايــة الجـــزائرية المعاصرة

الفصل الأول :

الرواية الجزائرية المعاصرة وتيار التجريب

تمهـــــيد

1-مسارات الرواية الجزائرية المعاصرة:

1 -1-المسار التاريخي للرواية الجزائرية

1-2-تجليات التجريب في الرواية الجديدة الجزائرية

2-مرجعيات الرواية الجديدة الجزائرية:

2 -1-المرجعيات الثقافية للذات المبدعة (*les Références culturelles*)

2-2-الإيديولوجيا (*L'idéologie*)

2-3-التاريخ (*L'Histoire*)

3-4-التراث (*L'héritage*)

تمهـــــيد:

شهدت الرواية الجزائرية المعاصرة مسارا إبداعيا حافلا بالتجريب، الذي خرج بها عن حدود السائد والمألوف في الكتابة الروائية التقليدية؛ حيث استطاعت بعض التجارب الجديدة صنع المختلف الروائي من خلال مساءلتها للواقع وتحولاته، واشتغالها على التاريخ والتراث بشكل عام، إضافة إلى انفتاحها على مختلف الأجناس الأدبية لاغية الحدود بين الشعر والمسرح والرواية .

لا يتردد الباحث المتتبع للمسار التجريبي للرواية الجزائرية المعاصرة في الإقرار بأن العشريتين الأخيرتين منه قد شهدت حركية إبداعية صنعها جملة من الروائيين الشباب المسكونين بهاجس التجريب وروح المغامرة؛ هذه الحركية قد أثمرت نصوصا روائية جسدت سمات النص الروائي المختلف بامتياز من خلال المزاوجة بين الخصوصية المحلية للذات المبدعة –الطابع الجزائري–والانفتاح على الثقافات الأخرى والتفاعل معها.

اشتغلت هذه التجارب الروائية الجديدة على مشروع روائي جديد يتجاوز التركيز على الإيديولوجيا (الوطن بحمولته الواقعية والاجتماعية والفكرية وتفاعل الذات معه)، التي ميزت المتون الروائية الجزائرية خلال السبعينيات والثمانينات وصولا إلى متون التسعينات من القرن الماضي .

شهدت مرحلة التسعينيات بروز أصوات روائية جديدة حققت الفاعلية والانتشار لدى فئة كبيرة من القراء؛ ومنها نذكر مثلا: **"فضيلة الفاروق"،"عز الدين جلاوجي" "ياسمينة صالح"،"سمير قسيمي"، و"عمارة لخوص"***؛ الذين تقاطعت تجاربهم الروائية في رفضها

---

* عمارة لخوص روائي جزائري من مواليد الجزائر العاصمة عام (1970)، تخرج من معهد الفلسفة بجامعة الجزائر عام (1994)، وتحصل على الماجستير في الأنثروبولوجيا الثقافية من جامعة روما عام (2002) .

نشر روايته الأولى "**البق والقرصان**" بطبعة مزدوجة (اللغة العربية والإيطالية)في روما عام (1999)،كما صدرت روايته الثانية "**كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك**" في الجزائر عام (2003)،وأعاد كتابتها باللغة الإيطالية بعنوان آخر هو "**صدام الحضارات حول مصعد في ساحة فيتوريو**"،كما أصدر روايته الثالثة "**القاهرة الصغيرة**" عام (2010) باللغة العربية وبالمقابل صدرت له رواية عام (2013) باللغة الإيطالية ترجمت إلى اللغة الفرنسية عام (2014) تحت عنوان " ***Querelle autour d'un petit cochon Italianissime à San Salvario***"

للتوسع ينظر: عمارة لخوص:القاهرة الصغيرة، الدار العربية للعلوم ناشرون–منشورات الاختلاف،بيروت–لبنان،الجزائر،ط1، 2010،ص 213.

للنموذج التقليدي للكتابة الروائية، وتجاوز الحدود الإقليمية الضيقة وفتح النص الروائي الجزائري على آفاق تجنح صوب العالمية، إضافة إلى الجرأة في تعرية الواقع الجزائري وكشف المخبوء فيه،واستثمار مرجعياتهم الثقافية والفكرية والسياسية في تشكيل متون روائية تتجلى فيها خصوصية النص الروائي المختلف بامتياز.

حاولت التجارب الروائية الجديدة التملص من أسر التبعية للتجارب الريادية الخاضعة للواقع الجزائري والمرتبطة به ارتباطا آليا؛ حيث استطاعت بعض تلك التجارب اختراق هذا الطرح وتقديم نصوص كسرت رتابة الكتابة الكلاسيكية،وجسدت ملامح هوية تتخطى حدود "جزائرية النص " في بعديه الجغرافي والفني.

استطاعت هذه التجارب الروائية خرق أفق توقع القارئ بتخطيها حدود الالتزام الذي يفرضه المجتمع ؛ متجاوزة الأعراف والطابوهات، ومعلنة تمردها عليها، لكن هذا لا يعني تملصها من المرجعيات التي ضمنت لها الخصوصية والإبداع؛ حيث استفادت من التجارب الروائية السابقة لها من جهة، كما استثمرت مكتسباتها الثقافية والفكرية من جهة أخرى.

ولعل ما يمكن التأكيد عليه في هذا المقام أن المتن الروائي الجزائري –التقليدي منه والجديد– يمتلك خصوصية إبداعية منبعها التعدد اللغوي للروائيين الجزائريين؛ «**إذ لا يخفى على أحد أنّ ازدواجية لغة روائيينا مكنتهم من الكتابة بلسانيين مختلفين، وتلك خصيصة لا نجدها إلا في الأدب الجزائري، وهي أيضا متكأ نتكئ عليه في الجزم بأن الروائيين الجزائريين كانت لهم فرصة الاطلاع على الكثير من الآثار الأدبية الغربية ومن ثم التأثر بمذاهب أصحابها في الكتابة ولاسيما أولئك الذين تميزوا في كتاباتهم بالخرق وتجاوز المألوف والسائد؛ حيث لاذوا إلى عوالم فوق طبيعية وانزاحوا عن عالم المواضعات والأعراف والقوانين الطبيعية والعقلية ليتمتعوا بحرية تمكنهم من تحقيق رؤاهم وأحلامهم المجهضة على أرض الواقع** »[1].

ولعل التجارب الروائية الجديدة كانت الأكثر اعتدادا بهذا التنوع في المرجعيات واستثمارا له في فتح نصوصها على المختلف الإبداعي بامتياز؛ حيث اتكأت على مكتسبات الذات

[1]–الخامسة علاوي :العجائبية في الرواية الجزائرية ،دار التنوير،الجزائر،(دط)،2013 ،ص 163.

المبدعة الثقافية، إضافة إلى الإيديولوجيا والتاريخ والتراث ومساءلتها جميعا برؤية جديدة؛ وهو ما سيعرف طريقه إلى التوضيح في المبحثين الآتيين.

1-مســــــارات الرواية الـــــجزائرية المعاصرة:

عرفت الرواية الجزائرية مسارا تاريخيا مفتوحا على العديد من التجارب الروائية التي ضمنت لها خصوصية الحضور ضمن المشهد الروائي العربي؛ ولعل هذا ما سنوضحه تباعا فيما يأتي:

1-1-المسار التاريخي للرواية الجزائرية:

شهدت مرحلة السبعينيات ميلاد الرواية الجزائرية المكتملة فنيا من خلال تجربة "**عبد الحميد بن هدوقة**" (1925-1996) الروائية،التي تصدرتها رواية "**ريح الجنوب**"[1] (1971)؛ هذه الرواية التي ركزت على محاكاة الواقع وتوظيف الإيديولوجيا بما تحمله من أبعاد: تاريخية، فكرية وإنسانية؛ حيث عرض الروائي واقع المجتمع الجزائري بعد الاستقلال، وتأثيرات بعض القرارات السياسية عليه .

عمد "**عبد الحميد بن هدوقة**" في روايته "**ريح الجنوب**" إلى الكشف « **عن الوضع البائس للمرأة الجزائرية في علاقتها بالآخر/الرجل، والمجتمع، عبر عدد من النماذج النسائية: نفسية وخيرة والعجوز رحمة، وكذلك لإبراز العلاقة الصدامية بين الأجيال فيما يتصل بالحديث عن الآخرة :الموت وما وراء الموت، من خلال استثمار الكاتب عناصر المخيال الإسلامي (النار-الجنة-النشر-البرزخ-القبر)، وكذلك تناول مسألة الثورة الزراعية، وما أثارته من جدل بين الشباب المتطوعين والإقطاعيين** »[2] ؛ في إشارة واضحة إلى الوضع المتأزم الذي عاشته الجزائر بعيد الاستقلال؛ وما عاناه الفرد والمجتمع من نزعات قهرية جسدتها شخصيات الرواية التي عكست اختلاف التوجهات الفكرية والسياسية والاجتماعية.

---

[1] -ينظر: عبد الحميد بن هدوقة : ريح الجنوب،دار القصبة للنشر ،الجزائر،2014.

[2] - بوشوشة بن جمعة: سردية التجريب وحداثته السردية في الرواية العربية الجزائرية،المغاربية للطباعة والنشر،تونس،(دط)،(دت)،ص22.

ولعل أهم ما اتسمت به هذه التجربة الروائية هو ولاؤها المطلق للواقع،الذي أظهر مدى سيطرة الإيديولوجيا على هذه المرحلة من مسار تطور الكتابة الروائية في الجزائر.

وقد كان "بن هدوقة" خاضعا للظروف السائدة آنذاك؛ حيث « **ظلت العملية الإبداعية بشكل عام، تسير وفق منطق الأحداث والوقائع. فقد حاول الكاتب، أن يكون وفيا للأحداث التي عاشتها الجزائر وقتها إلى حد بعيد**»[1].

تتجسد في رواية "ريح الجنوب" الصلة الوطيدة بين الأدب والمجتمع ؛ ذلك أن "بن هدوقة" قد استفاد من الظروف الإجتماعية والسياسية التي مرت بها الجزائر آنذاك حيث إن تلك الظروف هي التي « **تؤثر في سلوكه وفي تفكيره، وهي التي تصنع ذوقه وتشكل ثقافته وهي التي تطبع مخياله الإبداعي بطابعها المميز، ولذلك فإن العمل الإبداعي هو بالأساس عمل اجتماعي**»[2] .

ولعل الجدير بالذكر في هذا المقام أن الروايات الجزائرية في فترة السبعينيات قد اشتغلت على محاكاة المنحى الإيديولوجي الواقعي إلى حد كبير، وهذا تماشيا مع التغيرات الجدرية التي عرفتها الجزائر؛ حيث أولت اهتمامها إلى طبقات المجتمع المختلفة من عمال وفلاحين وشبيبة ثورية، مجسدة الصراع بين مختلف القوى الحية الفاعلة في البلاد[3] .

وفي هذا السياق نشير إلى أن "الايديولوجيا" التي انطلق منها "**عبد الحميد بن هدوقة** " في روايته "**ريح الجنوب** " لا « **هي واقعية نقدية فنية متدفقة، ولا هي (نبوءة) شيوعية صاخبة متوحشة، رغم ظلالها الباهتة في مسار الشخصيات والأحداث، وإنما (إيديولوجية)النظام في معالجة موضوع الأرض، من وجهة نظر اشتراكية بطريقة جزائرية تحاول الظهور بمظهر الاستقلالية عن اشتراكية شيوعية سافرة** »[4].

---

[1]- واسيني الأعرج:النزوع الواقعي الانتقادي في الرواية الجزائرية-دراسة،اتحاد الكتاب العرب،دمشق-سوريا،ط1، 1985 ،ص44.

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

[3]-ينظر: واسيني الأعرج: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر-بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية،المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر،دط،1986،ص96.

[4]-عمر بن قينة : في الأدب الجزائري الحديث-تاريخا..وأنواعا، وقضايا..وأعلاما،ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر،(دط)،(دت)، ص204-205.

وقد شكلت هذه "الإيديولوجيا" رافدا مهما في رسم ملامح التجربة الروائية لفترة السبعينيات، التي اشتغلت على النمط الواقعي إلى جانب التعبير عن المواقف السياسية وتحولات الواقع الجزائري المتأزم؛ ومن ذلك مثلا روايات **"الطاهر وطار "** التي حاكت هذا الواقع الجزائري في تلك الفترة، ونذكر منها تحديدا روايته "**اللاز**"[1] (1972)؛ التي ناقشت «**قضية الثورة الوطنية لا من وجهة التحالفات المنطقية لقوى الثورة التي فرضتها تلك المرحلة، ولكن كذلك من وجهة التناقضات الداخلية التي كانت تحدث داخل الحزب الواحد والتي كانت تحاول القوى الرجعية تعميقها إلى حالة الإجهاض والاحتواء من الداخل، وهي تريد بذلك قتل الثورة وهي لم تفتح عينيها . واستغلال مثل هذه الأوضاع، يظهر كما تبرزه رواية "اللاز" حين تكون القيادات المعول عليها جد هزيلة على المستوى الفكري والايديولوجي وعلى مستوى ممارساتها اليومية** »[2] .

ولعل هذا ما ذهب إليه الباحث " **بوشوشة بن جمعة**" في تأكيده أن النص الروائي الجزائري في فترة السبعينيات قد عمل جاهدا على توطيد تفاعله « **مع الواقع الجزائري في شتّى تحوّلاته المتأزّمة السياسية منها، والاجتما–اقتصادية والثقافية، وعمق انتمائه إلى الجزائر أرضا وناسا. وهو الانتماء الذي يستمدّ منه هويته الدالة على جزائريته التي تشكل خصوصيته المحلّية داخل المشهد الروائي المغاربي والعربي على حدّ سواء** »[3].

جسدت التجارب الروائية الجزائرية في فترة الثمانينات امتدادا تاريخيا وفنيا للتجارب الروائية السابقة؛ حيث عملت على تعرية الواقع، ومساءلته من منظور إيديولوجي؛ ومن ذلك مثلا في رواية "الحوات والقصر"[4] (1980) "للطاهر وطار"؛ حيث وظفت الأسطورة في ظل اشتغالها على المحظور السياسي (السلطة) من خلال محاولة "**على الحوات**" « **بطل الرواية الخروج من بوتقة السلطة والولوج إلى مرحلة التعاطي الفكري بين الحاكم والمحكوم "فالقرى السبع، والقصر والسلطان، والحراس والحجاب، والفرسان الملثمون،**

---

[1] –ينظر: الطاهر وطار :اللاز،موفم للنشر،الجزائر،2007.

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

[3] – بوشوشة بن جمعة : سردية التجريب وحداثته السردية في الرواية العربية الجزائرية، ص8.

[4] –ينظر: الطاهر وطار : الحوات والقصر،دار البعث ،الجزائر،ط1980،1.

والسهام والأقواس، والنشاشيب، والجنيات الشبقات والسمكة السحرية ذات التسعة والتسعين لونا والماء الذي ينشق لحركة قصبة على الحوات كما انشق ماء البحر لموسى عليه السلام كل هذه العناصر مما امتلأت به الرواية تحمل القارئ إلى عالم خيالي سحري»[1].

ناقش الروائي الصراع مع السلطة بنضج فكري وجمالية أيضا، أضفى عليه الطابع العجائبي (**Le *merveilleux***)؛ خاصة في رسم الشخصيات، مما فتح الرواية على المتعدد القرائي بامتياز؛ ومن ذلك مثلا الشخصية البطلة "على الحوات" الذي ينظر إليه « **بكافة أبعاده الرمزية، على الحوات والسمكة (العزيمة والإرادة) على الحوات ويده المقطوعة (محاولة تحجيم الفعل الثوري من طرف القصر) علي الحوات والقرى السبع (محطات الوعي التاريخية التدريجي)**»[2].

لعل باشتغال الروائي "الطاهر وطار" على العجائبي في رسمه لشخصية البطل "على الحوات" قد تجاوز السائد الروائي في فترة السبعينيات، كما حاول مساءلة السلطة وتعرية المجتمع بنمط مختلف في الكتابة يترفع عن الخضوع الآلي للواقع، ومع ذلك فإن مجمل النصوص الروائية التي قدمت في هذه المرحلة تحديدا قد وسمت بأنها محدودة «**القيمة فكريا وجماليا بسبب عدم توفر أصحابها على عناصر الوعي الضرورية لفهم طبيعة تحوّلات المجتمع الجزائري، وإدراك خلفيات ما يعيشه من صراعات وتناقضات زمن الاستقلال فضلا عن عدم امتلاكهم شروط الوعي النظري بالجنس الروائي، فجاءت نصوصهم باهتة على صعيد الكتابة، وساذجة في التعبير عن الموقف من واقع الجزائر في السبعينات والثمانينات**»[3].

أثمر التفاعل مع الواقع الجزائري بتحولاته السياسية والاقتصادية والاجتماعية مرحلة جديدة في مسار تطور الرواية الجزائرية المعاصرة، جسدتها تجارب جيل التسعينيات التي عمدت إلى تلخيص **تجربة الإنسان الجزائري مع العنف وأسبابه المختلفة؛ وهي تجربة تنطلق من**

---

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

[2]- واسيني الأعرج:اتجاهات الرواية العربية في الجزائر ،ص585.

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

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

شكلت أزمة الهوية ومحنة الإرهاب المنطلق الأساس لكتاب هذه المرحلة، وقد تعددت تجاربهم الروائية بتعدد رؤاهم وتوجهاتهم الفكرية والسياسية*؛ كما كرس الروائيون الجزائريون في الفترة التسعينية حرية الكتابة واللغة متجاوزين الأطر الكلاسيكية المألوفة، مما أسهم في فتح النصوص الروائية على المختلف الروائي بامتياز .

وهنا نشير إلى أن ثمة تجارب روائية جزائرية معاصرة تمثلت مفهوم التجريب وجسدته عبر مسار روائي ينبذ التكرار أوالتراجع امتدت بداياته إلى ما قبل فترة التسعينيات ؛ وقد ساهم في ذلك تجاوزها الحدود الفاصلة بينها وبين الآخر، وفتحها قنوات التواصل الفاعل معه؛ حيث طرحت كتابات **"واسيني الأعرج"** مشروعا روائيا مزج بين التأصيل والمثاقفة[2] وهذا ما جعل

---

[1]- ينظر: اليامين بن تومي: سوسيولوجيا التحول البنيوي للرواية الجزائرية، مجلة الراوي-دورية تعنى بالسرديات العربية، النادي الأدبي الثقافي، جدة-السعودية، ع 27 ، 2014 ،ص 100.

* - من بين النماذج الروائية التي تناولت الأزمة الجزائرية؛ رواية "كراف الخطايا" للشاعر والروائي الجزائري "عيسى لحيلح"؛ الذي تناول من خلالها العشرية السوداء بوصفها جزء من اليوميات التي تسللت إلى حياة الروائيين وذاكرتهم كما أثرت على كتاباتهم؛ ولعل المتمعن في متن الرواية يلحظ أن "لحيلح" قد جسد مأساوية الوضع الاجتماعي في جزائر التسعينيات من خلال بطله "منصور"؛ وذلك من خلال تعرية واقع هذه العشرية والتغلغل في قلب الأحداث الدامية، ولعل ما يلحظه القارئ في تعانقه مع مضمون الرواية بجزئيها أنها تتمحور على ثنائيات لخصت رائحة الدم والدمار النفسي آنذاك ومعاناة الفرد والمجتمع على حد سواء؛ تتمثل في (الطاعة والعصيان) و(صراع الخير والشر) في ظل (التمرد والإلتزام) الذي تناول من خلاله الروائي قضية البوح بين التشدد والاعتدال، والذي حاول عبره عرض إيديولوجيا تلك المرحلة وطرح خصوصيتها؛ المجسدة في نموذج البطل "منصور" الذي أدهشه وضع عباد القرية بين الليل والنهار وأغراه التشدد الإسلامي للصعود إلى الجبل وما نجم عنه من إدانة للسلطة والمعارضة.

للتوسع ينظر: عبدالله عيسى لحيلح : كراف الخطايا ،ج1، مطبعة المعارف، عنابة –الجزائر،ط1،أوت 2002.

عبدالله عيسى لحيلح : كراف الخطايا ،ج2، دار الوسام العربي للنشر والتوزيع، عنابة –الجزائر،(دط)،2010.

[2] -ينظر: بوشوشة بن جمعة : سردية التجريب وحداثته السردية في الرواية العربية الجزائرية،ص34.

رواياته تنحو منحا جديدا جسد «**القطيعة مع أنساق السرد التقليدي في نمطها الواقعي، ليمعن في مغامرة مفتوحة على أكثر من أفق كتابة تجدّد نسغها في صيرورة بحث عن المغاير من أشكال السرد، وأنساق الخطاب ومستويات اللغة، قصد بلورة رؤية الذات في علاقتها بالعالم، وصياغة الموقف النقدي من الراهن الاجتماعي والسياسي في تحولاته المتأزمة التي وسمت مرحلة الجزائر المستقلة وكانت تستدعي تحولات في جماليات النص السردي، حتى يكون قادرا على استيعاب الإشكاليات المستجدّة والتحديات المتولدة عنها** »[1]؛ وبذلك تحول «**التجريب إلى هاجس يتصدّر شواغل واسيني الأعرج الفكرية والجمالية، إذ يمثّل السؤال المركزي الذي يتردّد صداه في كل نصوصه الروائية** »[2].

ولعل توظيف الحداثة السردية من حيث المضمون واللغة في متون "واسيني الأعرج" الروائية؛ يرمي إلى إدانة السلطة سواء أكانت سياسية أو اجتماعية، خاصة منها سلطة التقاليد والأعراف؛ حيث كانت هذه الخطوة وليدة التحولات الكبرى التي عرفتها الجزائر في تلك الفترة.

وفي ضوء هذه التحولات صاغ "واسيني الأعرج" مواقفه وأفكاره الايديولوجية؛ مما عمق تفاعل الروائي مع الواقعي في بحثه عن الذات الجزائرية المغيبة؛ ولعل هذا ما جسده في روايته:"**سيدة المقام مرثيات اليوم الحزين**"[3]؛ التي تروي قصة كفاح " **مريم** " راقصة الباليه ضد مجتمعها المعارض لها والمتمثل في "حراس النوايا"؛ حيث استطاع الروائي الاشتغال على العلاقة الجدلية بين الذات (مريم سيدة المقام) والمجتمع (حراس النوايا) من جهة، وموقف الدين من شخصية"مريم **سيدة المقام**" وأفعالها من جهة ثانية، موظفا سجلا روائيا مزج فيه الدارجة الجزائرية واللغة الفصحى واللغة الفرنسية[4].

اشتغل "**واسيني الاعرج**" على أوهام الفرد الجزائري وأمنياته الخاضعة لقيود مجتمعه كما ركز على الأشياء التي تؤثث هذا الواقع وهنا نشير إلى أن هذه الخاصية تعد ميزة تتقاطع عندها

---

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

[2] – بوشوشة بن جمعة : سردية التجريب وحداثته السردية في الرواية العربية الجزائرية ،ص122.

[3] – ينظر: واسيني الأعرج: سيدة المقام،مرثيات اليوم الحزين،موفم للنشر،الجزائر،ط2 ، 1997.

[4] –ينظر: بوشوشة بن جمعة،المرجع السابق، ص41.

أغلب روايات هذه المرحلة؛ حيث إن رواية الأزمة الجزائرية هي «**رواية تجريب صاخبة ترسم ملحمة الاشياء نتاج النقلة والتحول التي عرفها المجتمع الجزائري،لم تهتم بجوهر الإنسان وإنما بالأشياء التي تصنع هذا الجوهر**»[1] ؛ ولعل هذا ما لمسناه في رواية "**سيدة المقام** " التي وظفت السوسيولوجي بين مسالكها مع الاحتفاء بالرمزي من خلال "مريم" التي ترمز إلى نقاء الوطن، بالمقابل ترمز الرصاصة التي اغتيلت بها إلى المأساة التي ترصدت بالوطن في تلك الحقبة؛ ولعل استثمار العديد من الصور داخل هذا المتن هدفه رصد أو مقاربة هذه المتناقضات لرسم ملامح روائية مختلفة تسائل ملابسات الواقع بتتبع تحولاته السوسيولوجية ومدى تأثيرها على الفرد بوصفه جزء فاعلا فيه.

استنادا إلى ما تقدم يتضح التمايز بين روايات مرحلة التسعينيات وروايات المراحل السابقة؛ من حيث ثراء مضامينها، وانفتاح بنيتها الروائية على التجريب،الذي جعل منها جسرا إبداعيا أوصل التجارب الروائية الجزائرية الجديدة –خلال فترة نهاية التسعينات وبداية الألفية الثالثة –إلى آفاق إبداعية غير مسبوقة .

يحتاج هذا الحكم العام إلى التمثيل بنماذج روائية، وتحليلها وصولا إلى رصد خصوصيتها، حيث تتبادر إلى ذهن الباحث/القارئ المتتبع لمسار تطور الرواية الجزائرية المعاصرة مجموعة من التساؤلات تتقاطع في البحث عن مكامن الخصوصية والإضافة التي حققتها هذه التجارب، ولعل هذا ما سنسعى إلى الإجابة عنه في العنصر الآتي من هذا الفصل.

[1] – اليامين بن تومي: سوسيولوجيا التحول البنيوي للرواية الجزائرية، مجلة الراوي،ص99.

1-2- تجليات التجريب في الرواية الجديدة الجزائرية:

شهد مطلع الألفية الثالثة تميز تجارب روائية جزائرية جديدة أحدثت انعطافا إبداعيا في مسار تطور الرواية الجزائرية المعاصرة ؛ من خلال تنوع أسئلة متونها السردية التي استفادت من الرصيد الروائي لمرحلة السبعينات والثمانينات، والتي جمعت بين التاريخ وواقع المجتمع آنذاك، وصولا إلى استفادتها من روايات المحنة في فترة التسعينات التي جسدت الأزمة بمختلف أبعادها السياسية والاجتماعية والنفسية؛حيث تواترت نصوصهم الروائية في تشكيل « **ظاهرة أدبية جديرة بالرصد والمتابعة النقدية باعتبارها تمثل أصواتا روائية جديدة تجسد أفقا واعدا لهذه الرواية العربية الجزائرية** »[1].

نسج روائيو هذه المرحلة متونهم الروائية بالتركيز على العوالم النفسية المتأزمة للفرد الجزائري، التي هي نتاج ضغوط الواقع ومشاكله؛ حيث ساءلت أغلب التجارب الروائية الجديدة الواقع الجزائري من وجهة نظر مختلفة عن تلك التي كانت سائدة في روايات السبعينيات والثمانينات؛ ذلك أنها ركزت على الهامشي، والمسكوت عنه في أعماق الواقع الجزائري المتأزم.

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

أغنت التجارب الروائية الجديدة المشهد الروائي الجزائري بالعديد من المتون السردية التي « **تحمل جينات محكى يختلف عن الخطاب الروائي الاجتراري، ويبنى استراتيجيته على ثوابت ومتغيرات، كل هذا أفضى إلى تنوع جدلي للأسئلة النقدية في صياغة جديدة لا نهائية قابلة للتجدد في كل حين كما وضع المنطلقات النقدية في مأزق ودعاها إلى مراجعة الخطاب الروائي مراجعة تكون الرواية خلالها هي المنطلق**»[3]؛ حيث لا يمكن

---

[1]-بوشوشة بن جمعة : سردية التجريب وحداثة السردية في الرواية العربية الجزائرية ،ص12.

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

[3]- شعيب حليفي: شعرية الرواية الفانتاستيكية ،دار الحرف،الدار البيضاء-المغرب،ط2 ، 2007،ص8.

التعامل مع هذه النصوص تعاملا سطحيا، بل لا بد للقارئ من مرجعية معرفية عالية تمكنه من سبر أغوارها وصولا إلى تحديد معانيها وفهم أبعادها.

ولعل ما يجب التنبيه إليه في هذا السياق هو أن استفادة التجارب الروائية الجديدة من الرصيد الروائي الجزائري لا يعني بأي حال من الأحوال التبعية الفنية للنماذج الروائية السابقة؛ ذلك أن الكتاب الجدد مسكونين بهاجس التميز والاختلاف، وهو الهاجس عينه الذي أعطى بعدا تجريبيا جديدا لنصوصهم الروائية؛ لأن « **الرواية التجريبية ليست مذهبا أدبيا ولا تيارا روائيا، بل هي مناخ وميل مغروز في شخصية الكاتب** »[1].

ولعل الظروف السوسيولوجية المتغيرة قد أثرت على كتاب هذه المرحلة، الذين لم تأت نصوصهم الروائية الجديدة إلا رغبة « **في تأصيل منظور جديد للأدب في علاقته بالواقع وبالإيديولوجيا، منظور يتعامل مع الكتابة من حيث هي قيمة في ذاتها، ويُشكل لذلك نقطة التقاء بين التجريب بوصفه موقفا وتصورا، وبين الاشتغال اللغوي روائيا بوصفه تعبيرا وموضوعا للتعبير في الآن ذاته** »[2] .

يعد "سمير قسيمي" من الروائيين الجدد الذين أثروا المنجز الروائي الجزائري بالعديد من النصوص الروائية خلال مطلع الألفية الثالثة؛ ومنها نذكر مثلا روايته "**يوم رائع للموت**"[3] (2009) ؛ التي جسدت توجها جديدا في الممارسة الروائية من خلال استحداث معطيات مختلفة يستقبل عبرها القارئ مضمون الرواية؛ بعيدا عن المقدمات أو البدايات التي قد تحيله على مشهدها العام؛ حيث ركز "سمير قسيمي" على المختلف انطلاقا من العنوان الذي يثير الفضول في نفس قارئه، إلى جانب ذلك غاص الروائي في التفاصيل الجزائرية بامتياز من خلال الوقوف مليا على الشخصيات الهامشية ومناقشة موقعها الاجتماعي؛ ولعل سبب هذا المنحى الذي اتجه نحوه " **قسيمي**" هو استفادته من التراكم الإبداعي الذي حققته الرواية الجزائرية؛

---

[1]- لطيف زيتوني: تعقيب على بحث صلاح فضل :التجريب في الإبداع الروائي،الرواية العربية .."ممكنات السرد " أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر (11-13 ديسمبر 2004) ،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الجزء الأول،دولة الكويت ،2008،ص119.

[2]- عبد الحميد عقار:الرواية المغاربية –تحولات اللغة والخِطاب ،شركة النشر والتوزيع – المدارس-،الدار البيضاء –المغرب، ط1 ،2000 ، ص85.

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

حيث « **يؤشر على وجود تحولات إيجابية في المكونات الأدبية لهذا الجنس التعبيري. قوام ذلك الاتجاه نحو تكريس خصوصية الخطاب الروائي بعيدا عن التنازل الأطروحي، وفي أفق بلورة وجهة نظر نقدية للذات وللعالم، بما في ذلك عالم اللغة والكتابة** »[1].

حاول الروائي عرض أزمة المثقف الجزائري الذي جسدته شخصية "**حليم بن صادق**" الصحفي، وهي أزمة نفسية نتجت عن الضغوط التي مارستها السلطة في تجبرها على الفرد البسيط وحرمانه من أبسط حقوقه المعيشية.

ولعل الجديد الذي تميز به هذا العمل الروائي هو أسلوب السخرية والتهكم في عرض هذه الأزمة التي أدت بالشخصية إلى محاولة الانتحار، وفي تناول هذه المسألة تحديدا بتصوير أقرب إلى الكاريكاتير.

يلحظ المتمعن في تفاصيل الأحداث التي قدمتها الرواية محاولة الروائي تشتيت تركيز قارئه بين الحدث الرئيس –محاولة انتحار الصحفي–والأحداث الثانوية التي تتخلل اللحظات التي يستعد فيها "**حليم بن صادق**" للانتحار؛ ولعل هذا ما يبدو جليا من خلال تقديم السارد لمقاربة بين ما سيحدث في أعلى البناية وما يحدث أسفلها فيقول:

«**غير بعيد من مكان حليم بن صادق،وصل إلى الكاليتوس مجنون جديد أضيف إلى قائمة مجانينها، كان يرتدي سروال جينز أزرق، تمزقت ركبتاه وحال لونه، متسخ ولكنه أقل قذارة مما كانت عليه الأرصفة التي زينتها أكياس قمامة سوداء حاصرتها بعض القطط بحثا عن الأكل،كانت جادة في بحثها إلى درجة أن مزقت بعض الأكياس وبعثرت محتوياتها على طول الرصيف**»[2].

خرجت رواية "**يوم رائع للموت**" عن المألوف بغوصها في سرد تفاصيل عن الجزائر العميقة؛ من خلال تركيزها على واقع الشخصيات المهمشة وإسناد دور البطولة لها؛ هذه الشخصيات التي كانت مغيّبة في المتون الروائية السابقة، ومنها شخصيتيّ " **عمار الطونبا** " و" **نيسة بوتوس** " .

---

[1]– عبد الحميد عقار: الرواية المغاربية –تحولات اللغة والخِطاب ، ص23.

[2] –سمير قسيمي : يوم رائع للموت ،ص15.

إن أقل ما يقال عن هاتين الشخصيتين أنهما من شخصيات الهامش؛ حيث قدم الروائي شخصية "**عمار الطونبا**" التي تعيش مأساة اجتماعية نتيجة نظرة المجتمع القاسية له ؛ والتي تتجاوز تلك النظرة الدونية عبر التظاهر بالقوة التي تجبر الجميع على إطاعته والامتثال لأوامره؛ فقد «**كان يكفي أن يهدد ليمتثل الجميع لرغبته، لما كان يعرف عنه من "رجلة و"تشوكير"** »[1] . أما شخصية "**نيسة بوتوس**" فتمثل الفتاة الساقطة حبيبة "**عمار الطونبا**" التي يقول عنها وعن اسمها والد حبيبها؛ « **إنه لقب أطلقته على نفسها وهي لا تعلم، لم تترك ذكرا في الحي إلا وضاجعته**،(...) **وحين سألها أحدهم أي رجل في الحي تفضل أجابته بكل وقاحة "لا أفضل أحدا أنا بوتوس". تقصد أنها للجميع(*pour tous*)، فلم تحسن نطقها وقالت بوتوس** »[2].

عمل الروائي من خلال الشخصيات –التي تمثل مختلف شرائح المجتمع وتظهر المخبوء منه– على الغوص في واقع أفراد المجتمع الجزائري وتصوير أزمة المهمشين منهم مركزا على التجاوزات الفكرية والنفسية والاجتماعية والجنسية، لإبراز الخلل الذي تحمله المنظومة الاجتماعية والمتناقضات التي تقوم عليها، إلى جانب الغوص في حالة تيه الفرد وإبراز اغترابه عن مجتمعه وعن ذاته من خلال شخصية الصحفي "**حليم بن صادق** " الذي اختيار الانتحار حلا لمشاكله.

لعل ما يمكن الإقرار به في هذا المقام أن رواية "يوم رائع للموت" تجسد نموذجا للنص الروائي المختلف، الذي رسم معالم مرحلة جديدة في مسار تطور الرواية الجزائرية المعاصرة في بنيته وفي مضامينه أيضا؛ هذه المرحلة التي شهدت ظهور تجارب روائية نسوية ساهمت بشكل كبير في تجسيد هذا النص وإثرائه .

[1] – المرجع السابق ،ص9.

[2]– المرجع نفسه،ص 14.

ومن بين التجارب الروائية النسوية الجزائرية التي استطاعت أن تضيف الجديد الإبداعي لهذه المرحلة تجربة "ياسمينة صالح" الروائية التي اشتغلت على السياسة بوصفها مادة دسمة قابلة للتطويع إبداعيا؛ من خلال رواياتها المتتابعة: **بحر الصمت**[1] (2001)، **وطن من زجاج**[2] (2006)، ورواية " **لخضر**"[3] (2010) آخر إصداراتها.

استطاعت "**ياسمينة صالح**" كسب تعاطف قرائها مع الشخصية البطلة " **لخضر** " الذي هو عنوان روايتها الأخيرة، وتذمرهم منه في الآن ذاته؛ حيث أجادت الروائية الانتقال بين أحداث الرواية زمنيا، بدأ بحاضر حياة البطل مرورا بجملة من الاسترجاعات؛ أضفت جانب التشويق الذي يشد انتباه القارئ ويلزمه بمتابعة الأحداث والتفاعل معها .

ولعل المتمعن في عنوان الرواية يرى هذا الارتباط الوثيق بينه وبين مضمونها؛ حيث يحمل اسم لخضر جملة من الدلالات؛ منها الدلالة الجغرافية؛ حيث ترتبط هذه التسمية بسكان المغرب العربي، وله أيضا دلالات تاريخية وسياسية[4] تعالقت معها شخصية البطل داخل الرواية؛ التي ناقشت واقع فئة من فئات المجتمع الجزائري انطلاقا من الجانب السياسي الذي أضمر متناقضات عدة شكلت بين طياته أزمة الهوية والوطن الضائع بين أصحاب السلطة.

ولعل المتمعن في الدلالات التي يقدمها اسم لخضر من نعيم وخير تعاكس المنحى الذي تناولته الروائية في إضاءتها لجانب الشر في البطل؛ ولعل ما أرادت استثماره من خلال تناولها للجوانب المظلمة من حياته هو الإشارة « **إلى الأمل في المستقبل، فرغم ما هو عليه من صفات الشر، إلا أن الأمل قد خرج من صلبه ممثلاً في ابنه حسين** »[5].

وفي ظل اشتغال الرواية على عنف السلطة أمام سكوت الفرد، عمدت على استظهار جانبه النفسي بتصوير الفراغ العاطفي الذي يدفع بالفرد إلى تجاوز عجزه صوب معانقة الدم؛ بإضاءة

---

[1] -ينظر: ياسمينة صالح: بحر الصمت،دار الآداب،بيروت-لبنان، ط1 ،2002.

[2] -ينظر: ياسمينة صالح : وطن من زجاج، الدار العربية للعلوم ناشرون،الجزائر-لبنان، ط1 ،2006.

[3] -ينظر: ياسمينة صالح: لخضر،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت –لبنان،ط1، 2010.

[4] -ينظر: نوارة لحرش : حوار مع الروائية الجزائرية ياسمينة صالح:الروايات الأيروتيكية بذيئة خالية من أي إضافة إبداعية والتاريخ لن يتذكر البذاءة، متاح على الشبكة الإلكترونية،www.odabasham.net ،يوم :2016/01/27، الساعة 16:00.

[5] -عبد الحكيم الزبيدي: الأمل الأخضر في رواية "لخضر" للروائية الجزائرية ياسمينة صالح،متاح على الشبكة الإلكترونية www.aswat-elchamal.com ، يوم 2016/01/27،الساعة: 17.00.

الأماكن المظلمة في حقل السياسة الملغوم لتعزيز الانتماء إلى الوطن، ولعل القارئ لتفاصيل الرواية يرى أن شقاء البطل "**لخضر**" بدأ من حبه لابنة حيه "**نجاة**" التي فقدها بسبب فقره ؛وهو ما يبدو جليا في قول السارد:

«**غابت نجاة عن الأنظار. فقد اختفت عن المدرسة والشارع، شعر لخضر أنه آيل للجنون ..لم يكن لغيابها ما يبرره في نظره بالرغم مما قالته .. قرر الذهاب إلى دكان نوح** (...) **خفق قلبه بقوة وهو يرى وجه نوح المكفهر، وجمع شجاعته ودخل إلى الدكان كما يدخل عادة**

–(...) **نعم ؟ ماذا تريد؟** (...)

–ماذا؟ (...)

–ما فعلته أكبر إهانة لي. عموما لا أريد العودة إلى هذا الأمر، نجاة ستخطب هذا الخميس لشخص يستحقها ويمكنني؟ أن أرفع رأسي به ! »[1].

ولعل ما يُقره القارئ من خلال تتبعه لمسار البؤس العاطفي "للخضر" الذي انطلق من بيته (بفقدانه لوالدته وأخته الصغيرة) مرورا إلى حب شبابه بتخلي "**نجاة**" عنه؛ وصولا إلى محاولة انتحاره برصاصة؛ هو ما أدخله عالم السياسة والتيه ليبرهن على وجوده وسط مجتمع رفضه بسبب فقره، ويقول السارد في حديثه عن تخلي "**لخضر**" عن ابنه الرضيع والتوجه نحو العمل ليشفي جرح فقدانه العاطفي الثاني (موت زوجته نجاة) :

«**كان للقتلى العينان المتسائلتان نفسهما عن سبب القتل، وكان للقاتل الظل نفسه، والاسم نفسه: إرهابي! تساءل: أليس إرهابيا هو أيضا؟ هو الذي أحيانا يقوم ببعض المهمات مع الرجال الذين يتم اختيارهم بدقة. كانوا ينفذون الأوامر دون أدنى شك أنها الأوامر التي يجب تنفيذها، بحيث لم يكن ثمة من يسأل عن السبب**(...) **ألم يكن لخضر جزء من هذه الدائرة المهولة من العملاء ومن القتلة ؟ كان يعرف أنه أداة طيعة بين أيدي رؤسائه**»[2].

---

[1] –ياسمينة صالح: لخضر ،ص86.

[2] –المرجع نفسه،ص255.

تقاطعت رواية "**لخضر**" "**لياسمينة صالح**" "مع رواية "**يوم رائع للموت**" "**لسمير قسيمي**" في اشتغالهما على واقع المهمشين في المجتمع الجزائري؛ حيث إن "**لخضر**" شخصية فقيرة من عامة المجتمع، وقد ركزت الروائية على تتبع مسار حياة هذه الشخصية بمراحلها المتتابعة (الطفولة،الشباب،الكهولة والشيخوخة).

أسست الرواية ملامح تميزها من خلال تركيزها على رؤيا جعلت القارئ ينشطر بين موقفين متناقضين؛ التعاطف مع وضع "لخضر " الاجتماعي ومعاناته من جهة، والنقم عليه من جهة ثانية؛ لأنه سلك طرقا غير مشروعة لكسب لقمة العيش، ولعل ما تقدمه الرواية من خلال مهمة التصفية التي أوكلت إلى "لخضر" تجعله يحس بمرارة الوضع وصعوبته كيف لا والبطل بصدد قتل "**منصور**" مسؤول موظفي الميناء الذي كان يشتغل فيه البطل والذي لم يؤذه قط بل كان يساعده ويسانده؛ ولعله من ذلك المشهد الذي يضع القارئ في حيرة من الموقف الذي سيتخذه البطل ما يقوله السارد:

«**مد أحد الرجال بطاقات الهوية نحو لخضر الذي بيد ترتعش حدق فيها. يا إلهي . قالها بينه وبين نفسه ثانية. لم أخطئ، هذا هو فعلاً. . سي منصور رئيس العمال في الميناء؟؟(...) كان قلبه يخفق بشدة وهو يفكر أن عليه قتل الرجل الوحيد الذي لم يؤذه، والذي كان سببا في ما وصل إليه اليوم. ألم يكن السي منصور اليد الوحيدة التي ربتت على كتفه أيام كان وحيدا منبوذا؟ هل يمكنه قتل الشخص الوحيد الذي يتقاسم رغيف خبزه مع الآخرين،مصرا على أنه جزء منهم؟ قالها في نفسه وهو يعيد النظر إلى البطاقة أمامه**»[1].

هذا الموقف الصعب يضع القارئ أمام تخمينين أو رأيين؛ الأول منهما أن "**لخضر**" سيقوم بقتل "**منصور**" ليرضي سادته وليرتقي إلى مناصب أخرى، أما الثاني أن البطل سيعفو عنه ويدعه وشأنه وبذلك سيتحمل فشل المهمة وسيرضى بالعقاب،وأمام هاتين الفرضيتين تتواصل تفاصيل الرواية من خلال ما يقدمه السارد الذي يضع نهاية لهذه التوقعات بقوله: «**فكر في أن رئيسه ينتظر مكالمته المهمة لينام قرير العين،(...) تنهد بعمق وهو يعيد الأوراق إلى الرجل، قال بصمت خافت يخاطب أحد رجاله:**

[1] – ياسمينة صالح: لخضر ،ص271.

-لا تستعملوا السلاح الأبيض !

قالها وابتعد خطوات قصيرة، ودوت طلقة الرصاص الأولى، ثم تلتها طلقة ثانية وثالثة وساد صمت عميق. (...) رفع عينه إلى المكان الذي تركه للتو، فرأى الرجلين ممددين على الأرض.استطاع أن يلمح وجه السي منصور فاتحا عينيه وخيط من الدم ينز من أنفه وفمه»[1].

اشتغلت "ياسمينة صالح" على المحظور السياسي (**السلطة**) بكثير من الجرأة التي فاجأت القارئ؛ حيث ألقت المسؤولية كاملة على عاتق السلطة التي كانت سببا في تصفية أبناء المجتمع، كما استثمرت التحولات السياسية والاجتماعية للمجتمع الجزائري ووظفتها في قالب درامي زاوج بين الواقعي والمتخيل.

إن تركيز الروائية على إبراز التركيبة الجدلية التي تحكم طبيعة النفس البشرية (الخير والشر)، والتي جسدتها الرواية من خلال ثنائية (الحب والدم)؛ قد ساءلت من خلالها فترة العشرية الدموية ولكن بأسلوب غير مباشر؛ ولعل هذا ما يبدو جليا خلال واقعة اغتيال "**سي الباهي**" أحد الناطقين بالحرية والمعارضين للتجاوزات الحاصلة في البلاد؛ حيث قدمت الرواية رؤية تحاكي هذه النقطة بالتحديد من خلال إظهار الجانب المزاوج بين الخير والشر لشخص "لخضر" ؛ في قول السارد:

«**يعترف لخضر بينه وبين نفسه أنه تأثر كثيراً عندما علم من أحدهم بالطريقة التي تم بها اغتيال الباهي بعد أن اختطفته إحدى الجماعات، وأصدرت بيانا مليئاً بالآيات القرآنية تتبنى فيه عملية الاختطاف لتبرر طريقة القتل .قتل الزنادقة والملحدين ! تم العثور على رأسه بعد أسبوع غير بعيد من مقر بيته. لم يعثر أحد على جثته، وقد كتب على جبهته بدمه:الله أكبر!**»[2].

ولعل ما يمكن الإقرار به في هذا المقام أن جرأة التجارب الروائية الجديدة في تجاوز المحظور السياسي ومساءلته قد تجسدت أكثر في اشتغالها على المنحى الجمالي للعمل الروائي؛ انطلاقا من كسر الأطر التقليدية للكتابة الروائية وتماشيها مع طبيعة العصر المحتكمة إلى التكنولوجيا

---

[1] -المرجع السابق، ص271-272.

[2] - المرجع نفسه ، ص249.

والرقمنة؛ حيث عمدت إلى خرق بنية الخطاب التقليدي الذي سيطر على الساحة الروائية ردحا من الزمن من خلال « **تكسير الميثاق السردي المتداول والتخلص من نمطية بنياته والنظام الذي يحكمها ويشكل منطق السرد باستخدام طرائق الاستطراد والتوالد والتداعي والحلم، مما يترتب عليه اهتزاز نسق السرد والحكي التقليدي، وكسر تسلسله التتابعي على كافة مكونات الخطاب . فيتكسر المنطق الخارجي للزمن وما يتسم به من رتابة، ويتحرر الانتقال بين مختلف الأزمنة التي تصبح متداخلة** »[1].

ولعل غاية الروائيين الجدد من هذا "**التجريب** " في نمط الكتابة **هو الهدم** « **بغاية اكتشاف أشكال جديدة ،ورموز جديدة ،ونماذج جديدة يمكن أن تشيد عليها حياة جديدة محتملة الوجود. ولن يتأتى مثل هذا المبتغى إلا بمشروع كتابي يرى في التجريب الوسيلة والغاية، ويعتمد مبدأ الإحلال والإزاحة، والتنويع والتكثيف، بغاية إخصاب العملية الإبداعية وفتح أفقها على اللاتجنيس الأدبي** »[2] ؛ أو ما يعرف بتداخل الأجناس الأدبية إضافة إلى اشتغالها على الطابوهات في مقدمتها السلطة والجنس؛ حيث أظهرت الروايات الجديدة جرأة كبيرة في مناقشة هذه الموضوعات؛ وخاصة منها موضوع المرأة في المجتمع الجزائري، الذي عرض في بعض النصوص الروائية بكثير من الوعي الفكري والثقافي والأخلاقي وبنظرة متحررة من قيود تقاليد المجتمع وأعرافه.

ولعل هاجس الهدم الذي يسكن هذه التجارب الروائية الجديدة يدفع الباحث /القارئ إلى التساؤل عن المرجعيات التي تستند إليها، خاصة وأنها أعلنت تمردها على النموذج التقليدي في الكتابة الروائية؟ ،ولعل هذا ما سنحاول الإجابة عنه في المبحث الآتي.

---

[1]- بوشوشة بن جمعة: اتجاهات الرواية في المغرب العربي،تقديم:محمود طرشونة ،المغاربية للطباعة والنشر والإشهار،ط1 ،1999،ص365.

[2]- عمر العسري:القصة والتجريب-دراسة في أعمال أنيس الرافعي،منشورات أثر ،المغرب، ط1 ، 2013، ص11.

2-مرجـــعيات الرواية الجـــديدة الجـــزائرية:

إن **النص الأدبي «هو نتاج السياقات العامة التي أنتجته ولا يمكنه أن ينوجد خارج هذه السياقات، أو أن ينفصل عن مرجعياته التي تأسس بها أو فيها،أو أن يكون مفارقا للبنيات التي يتداخل معها أو يرتكز عليها»**[1]، وعليه فقد تعددت مرجعيات الرواية الجديدة بتعدد التجارب التي شكلت المشهد الروائي الجزائري المعاصر؛ حيث اتخذ بعض الروائيين من السيرة الذاتية منطلقا لرواياتهم لتنحى بعدها مسالك التخييلي[2] كما انطلاق بعضهم من الموروث في محاولة منهم لتجسيد المكتسب الذي يمثل نتاج ما تلقوه من تجارب مختلفة (من خلال احتكاكهم بالآخر ولعله ما شكّل الجديد لهم ولإبداعاتهم)؛ إضافة إلى استثمار الإيديولوجيا والتاريخ، وهو ما سنوضحه في العناصر الآتية:

2-1-المرجعيات الثقافية للذات المبدعة (***les Références culturelles***):

تُعد "**المرجعية الثقافية للذات المبدعة** " أولى المنطلقات والوسائط التي يستند عليها الكاتب لإنتاج مادة إبداعية لمتنه الروائي؛ كون هذا الأخير هو نتاج مجتمع حامل لمرجعيات ثقافية، فكرية، دينية، سياسية، واقتصادية متنوعة تلقي بظلالها على إنتاجه؛ حيث يسعى الروائي إلى تحقيق توافق بين طرفي الثنائية الجدلية التي يحكمها الموروث اللغوي والثقافي والديني لذاته المبدعة؛ وبين معطيات واقعه المنفتح على الجديد والمختلف باستمرار، كما قد يسعى أيضا إلى « **تحقيق المفارقة بين الموروث المتشبث بالمسبق والجاهز والمكتسب الهادف إلى هدم ذلك المتوارث والتخلص منه، بما يحمله من دلالات جديدة تخص الرؤية والوعي والممارسة** »[3] ؛ وغايته في ذلك مساءلة الواقع وفتح تجربته الروائية على التجدد الدائم .

---

[1]- محمد الصالح خرفي:الديني والايديولوجي في الرواية الجزائرية المعاصرة،روايات الطاهر وطار أنموذجا،مجلة قراءات،وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها،بسكرة، ع 5،2013،ص144.

[2]-ينظر: *Le jeune (philipe) : Le pacte autobiographique*،ورد في مقال لبوشوشة بن جمعة:مراجع الكتابة الروائية في المغرب العربي،مجلة الآداب،معهد الآداب واللغة العربية ،ع :02،قسنطينة – الجزائر،1995،ص181.

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

ولعل من بين النماذج الروائية الجزائرية التي خاضت غمار التجديد وتجاوزت بموضوعاتها الحدود المحلية الجزائرية مستثمرة جميع مكتسباتها الثقافية واللغوية ومندمجة في تفاعل ثقافي واع مع الآخر ؛ رواية **"كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك"**[1] للروائي الجزائري **"عمارة لخوص "**؛ وهي الرواية الثانية في مساره الروائي الذي ابتدأه برواية " **البق والقرصان"**[2] ؛ هذه الأخيرة التي تناول فيها واقع المجتمع الجزائري وحاكى أوضاع الفرد في ظل التحولات السوسيولوجية الحاصلة بالجزائر.

ولعل المتتبع لمسار "عمارة لخوص" الروائي يقر بأن روايته الثانية " **كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك"** قد تجاوزت بعضا من الموروث باعتناقها للمكتسبات التي قدمتها الثقافة **"الإيطالية"** للروائي الذي أقام في إيطاليا وأتقن لغتها وألم بعاداتها وتقاليدها؛ حيث يلاحظ القارئ اشتغاله على معاناة المهاجرين داخل المجتمع الإيطالي الرافض لهؤلاء الوافدين.

إن المتمعن في التفاصيل الدقيقة التي قدمها "لخوص" عن الشخصيات الإيطالية وشوارع المدينة، وكذا ساحاتها وحال المهاجرين يكتشف المكتسب الذي سيطر على مسالك الرواية، إلى جانب ذلك يجد أن لانتماء "عمارة لخوص" الجغرافي والثقافي مكانا في روايته وهذا من خلال شخصية (أَمْدِيُو الإيطالي/ أحمد سالمي الجزائري)؛ حيث إن "أحمد سالمي" هو ماضي شخصية "أَمْدِيُو "، وما تبقى فيها من هوية عربية؛ ولعل هذا ما أسهم بشكل أو بآخر في جعل هذه الشخصية نقطة اتفاق بين جميع شخوص الرواية (مهاجرين /إيطاليين) ؛ وهو ما يتضح جليا في قول المهاجر "إقبال أمير الله": «**السِينْيور أَمِدِيُو طيب كعصير المانجو، كان لا يتأخّر عن مساعدتنا في كتابة الشكاوى وإعطائنا النصائح اللازمة لمواجهة العراقيل البيروقراطية.لا أزال أذكر وقوفه بجانبي ومساعدتي لحل مشكلتي التي طال أمدها وسبّبت لي القرحة المعدية** »[3].

---

[1] -ينظر: عمارة لخوص: كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك، الدار العربية للعلوم –منشورات الاختلاف،بيروت-لبنان،الجزائر،ط2 ،2006.

[2] -ينظر: عمارة لخوص : البق والقرصان،دار أرلام ، روما-إيطاليا،1999.

[3] - عمارة لخوص: كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك ،ص52.

جسدت رواية "كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك" انفتاح تجربة عمارة لخوص الروائية على العالمية؛ حيث حاول تجسيد الصراع بين الأنا والآخر ولكن برؤية فيها الكثير من الاختلاف عن السائد في المتون الروائية العربية والجزائرية تحديدا التي أثارت هذه القضية.

يتجلى المختلف في هذه الرواية تحديدا في معايشة الروائي لعمق هذا الصراع من داخل المجتمع الإيطالي،الذي كان فضاء لأحداث الرواية؛ وهو فضاء مفتوح على تعدد الهويات والثقافات وصدامها ما أسهم في فتح النص الروائي على المتعدد القرائي بامتياز.

أجاد الروائي تجسيد هذا الفضاء المفتوح على صدام الهويات والثقافات من خلال انتقائه رمز "الذئبة "؛ التي تمثل إيطاليا الشرسة الموبوءة بالعنصرية والتهميش والتمييز والتي تحتضن جماعات بشرية مختلفة ومتناحرة[1]، ولعل المرجعيات الموروثة والمكتسبة للروائي قد ساعدته في رسم ملامح شخصياته التي جمعت بين الإيطاليين والمهاجرين من مختلف الأطياف والأماكن؛ انطلاقا من **"بارْوِيز منصور صَمَدِي"**[2] الشخصية الإيرانية مرورا ب**"بِنِدِتَا إِسْتبُوزِيتُو"**[3] الإيطالية، وصولا إلى **"أَمِدِيُو"** أو**"أحمد الجزائري** " الشخصية الرئيسة في الرواية ويؤرة أحداثها التي يكشف وجهها الحقيقي من خلال شخصية **"عبدالله بن قدور"**[4] وهو ما سيعرف طريقه إلى التوضيح في سياق لاحق من هذا البحث.

استطاع "عمارة لخوص " باشتغاله على الفضاء الإيطالي وإيغاله الفني في أعماق هذا الفضاء تجاوز السائد الروائي الجزائري الذي اتخذ من "الجزائر" فضاء لأحداثه، حيث وفق في استثمار مناخات الأجواء البوليسية والنزعة الإرهابية، وكذلك الاشتغال على الآخر الأجنبي في سلبياته وإيجابياته،إضافة إلى وعي الذات والعالم مع إبراز خصوصيته الذاتية[5].

---

[1] -ينظر: سهيلة بريوة:التصادم الثقافي وصراع الهويات في رواية "كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك" "لعمارة لخوص" الناص، مجلة علمية محكمة تصدر عن جامعة جيجل ، جيجل، ع 10، 2011، ص352.

[2] - للتوسع ينظر:عمارة لخوص: كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك،ص ص9-26 .

[3] -للتوسع ينظر :المصدر نفسه ،ص ص33-44.

[4] -للتوسع ينظر :المصدر نفسه،ص ص129-135.

[5] -ينظر: شوقي بدر يوسف: حداثة السرد في الرواية الجزائرية المعاصرة،مجلة الرواية-قضايا وآفاق،مجلة فصلية تعنى بالإبداع الروائي المحلي والعالمي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة –مصر ،2013،ص41.

طرحت الرواية جملة من القضايا تمس المجتمع الإيطالي بوصفه الآخر المختلف عن الذات؛ من خلال تركيز الروائي على إبراز المعاناة النفسية للمهاجرين العرب والغرب على حد سواء جراء ظاهرة "**العنصرية**" التي تميز هذا المجتمع؛ ومن ذلك مثلا ما أوضحته " **بِندِتا إسْبُوزِيتُو**" بوابة العمارة في حديثها عن المهاجرين بقولها:

« **أتساءل عن مصير الضرائب التي ندفعها للدولة، أليس لحمايتنا من هؤلاء المنحرفين؟ لماذا لا يزجون بإقْبَال والألباني وبقية المهاجرين المنحرفين في السجون أو يطردونهم من البلد؟ أنا لا أطيق رؤية الخادمة الفليبينية ماريا كريستينا، فهي تستفزّني بوقاحة لا توصف. أنا لا أحب الكسالى.لا أزال أذكر عندما جاءت أول مرة لترعى العجوز رُوزا كانت نحيلة كعصا المكنسة بسبب الجوع أوسوء التغذية، فلا يزال الكثير من الناس في إفريقيا والبرازيل ومناطق أخرى من العالم يقتاتون من المزابل العمومية** »[1].

إن القارئ /الباحث المتأمل في رواية "كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك" يمكنه الإقرار بقدرة الروائي الجزائري في استثمار مكتسباته الثقافية الذاتية من أجل الانفتاح على الآخر والتحاور معه؛ غايته في ذلك تجسيد البعد العالمي للكتابة الروائية،التي تؤمن بالإنسان، وتتعاطف مع معاناته بعيدا عن قيود الانتماء الجغرافي أو العرقي.

وبذلك يمكننا القول إن "عمارة لخوص " قد خطى بالرواية الجزائرية خطوات خارج حدود المحلية.

[1] – عمارة لخوص: كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك،ص39.

2-2-الإيـــديولـــوجـــيا:

تعد "الإيديولوجيا " من بين المرجعيات الأساسية التي انطلق منها الكتاب الجزائريون في صياغة إبداعاتهم الروائية؛ كون البحث في العلاقة الجامعة بين الإيديولوجي والروائي « **لا يكتسي طابع إثبات التأثير الايديولوجي في مظهره المباشر وتمثله الجمالي للنصوص الروائية فحسب، بل يسعى من جهة أخرى إلى البحث في جماليات الكتابة الروائية؛ بوصفها سياقات أسلوبية مبتكرة، في مراحل تاريخية محددة**»[1] .

و تقوم هذه العلاقة أيضا على توحيد عالم القارئ والروائي معا؛ ولعل هذا ما تتفق عليه جل توجهات التجارب الروائية الجزائرية المعاصرة في اشتغالها المكثف على "الإيديولوجي" المتعدد في أبعاده؛ ومن جملة الخيارات التي يفرضها الواقع على الروائيين -رغم ما يحمله من توجهات أخلاقية تجعل العمل الروائي حبيس الإطار الأخلاقي-هو استعراضهم لموضوع الجنس الذي يشغل « **-إلى جانب كل من السياسة والدين-موقعا مهما ودالا ضمن أسئلة المتن الروائي المغاربي، ويمثل أحد الشواغل الأساسية لكتاب الرواية في بلدان المغرب العربي رغم اندراجه ضمن المسكوت عنه من الموضوعات المحرمة التي لا يمكن الاقتراب منها لقدسيتها من منظور أحكام البيئة التقليدية المحافظة عقيدة وأخلاقا** »[2].

أشارت جل الكتابات الروائية الجزائرية إلى تيمة (الجنس) بسطحية بعيدا عن الإيغال في الحسية؛ حيث ناقش الروائيون هذه القضية من «**وعي مشترك لا ينظر إليها موضوعا محرّما لا يجوز الخوض فيه، وإنّما إشكالية من جملة الإشكاليات التي تعرض في حياة الفرد والمجتمع وتسهم بشكل مباشر أو غير مباشر في تحديد علاقة الأنا بالآخر إذ هي علاقة من جملة العلاقات التي تتفاعل معها سلبا أو ايجابا على أنها إفراز طبيعي للمجتمع الذي يعيش في الكاتب**»[3].

ولا يمكن الجزم بتواجد هذا النوع من الكتابة الروائية الخالصة لتوظيف الجنس داخل المنجز الروائي الجزائري؛ ما عدا بعض الإشارات إليه بين ثناياه.

---

[1] -عمر عيلان: الايديولوجيا وبنية الخطاب في روايات عبد الحميد بن هدوقة،دراسة سوسيوبنائية،الفضاء الحر،الجزائر،دط،2008،ص47.

[2] - بوشوشة بن جمعة : اتجاهات الرواية في المغرب العربي ، ص635.

[3] -المرجع نفسه، ص635-636.

ولعل من الروايات التي أفردت مساحة واسعة لهذه القضية؛ انطلاقا من ضغوط النفسية والاجتماعية للمجتمع الجزائري؛ رواية **"اكتشاف الشهوة "**[1] للروائية **"فضيلة الفاروق "** التي تخطت الطابوهات الجنسية وتجاوزت الاحتشام الذي هو من أبرز مميزات المجتمع الجزائري؛ حيث نحت الروائية صوب تعرية الواقع وإدانة المجتمع الذكوري[2]؛ ولعل هذا ما أضفى على الرواية سمة الاختلاف نتيجة جرأة الروائية في كشف الجانب الخفي والمحظور من حياة المرأة في علاقتها بالرجل؛ فقد شغل "الجنس" بوصفه "تيمة" «**موقعا مهما ودالا ضمن أسئلة المتن الروائي الجزائري ذلك أنها تحولت في رواية فضيلة الفاروق (اكتشاف الشهوة) إلى مكون سردي موجه لفعل الحكي؛ حيث تستهل فضيلة روايتها بوثيقة جنسية محضة أوشكت أن تدخل النص، إن لم تكن قد أدخلته فعلا في صنف الكتب البرنوغرافية الممنوعة التداول ولكنها لا تفتأ تصرح أن كل تلك المغامرات الجنسية التي قامت بها باني بطلة الرواية (...) كانت قد عايشتها في لا شعورها** »[3].

إن اتجاه الروائية "فضيلة الفاروق" صوب ما يعاكس سيرورة أغلب التجارب الروائية الجزائرية نابع من تحولات الواقع وتأثيرها على حياة الفرد ونفسيته الباحثة عن التحرر من القيود التي تفرضها عليه العادات والأعراف؛ ولعل «**الكتابة الروائية التي تقبل مغامرة الاستكشاف وارتياد دهاليز المحرمات هي التي تستطيع أن تسعف القارئ على التأمل في متاهة وجوده**»[4]؛ وهو ما جسدته الرواية من خلال غوصها في سرد تفاصيل شخصية البطلة "**باني**".

وقد راهنت الروائية على الاختلاف منذ العنوان الذي صرحت من خلاله بالمحظور والخفي في المجتمع الجزائري من خلال رحلة "اكشاف الشهوة"؛ وهنا نشير إلى أن «**هاجس المغايرة والتجاوز والفرادة –الذي هو خصيصة الأدب الأنثوي– كان هدف الروائية الأول الذي لا محيد عنه إلى آخر نفس من روايتها التي حاولت من خلالها خرق أفق انتظار المتلقي**

---

[1] –ينظر : فضيلة الفاروق:اكتشاف الشهوة،منشورات رياض نجيب الريس،بيروت،لبنان،2006.

[2] –ينظر: شوقي بدر يوسف: حداثة السرد في الرواية الجزائرية المعاصرة ،مجلة الرواية، ص44

[3] – الخامسة علاوي : العجائبية في الرواية الجزائرية،ص224.

[4] –محمد برادة : الرواية العربية ورهان التجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة –مصر (دط)،2012،ص39.

العربي وخلق أفق انتظار جديد مؤسس على هتك ستار المخفي والمسكوت عنه لبيان معاناة المرأة الداخلية إزاء الكثير من الممارسات الرجالية والمجتمعية »[1] .

وهذا ما لمسناه في مسالك هذه الرواية التي صدمت قارئها بالمشاهد الحميمية التي جمعت "باني" بطلة الرواية بزوجها "مود..."[2]، وبمجموعة من الرجال الذين تصنفهم ضمن خانة العشاق؛ لكنها تتفاجئ بمواقف أولئك الرجال وتفاجئ قارئها أيضا بتمرد النساء في ظل المتناقضات التي تنهض عليها شخصيات الرواية؛ إلى جانب اختلاف أفضيتها المنشطرة بين دفئ قسنطينة وبرودة باريس مما زاد من حدة الوضع العاطفي "لباني"، التي هربت من شبح العنوسة نحو باريس مع زوجها، لتتذوق طعم عنوسة المشاعر وصدمة الرجال لها؛ ولعل هذا توضحه "باني" في حديثها عن حبها للرجل الثاني في حياتها "إيس...": «**كنت أظن أن رجلا بهذا السلوك رجل عاشق يقول الحب بتصرفات علنية. ظننته ذلك النموذج الرومانسي الذي تقدمه لنا السينما الأمريكية. وكنت مخطئة بالتأكيد، الرجل العربي في داخله ميراث قرون من الجاهلية**»[3].

إن في موقف الروائية الرافض لقيود الواقع العربي-والجزائري منه تحديدا- المفروضة على المرأة وجرأتها في تعريته وإبراز تناقضاته؛ من أبرز مظاهر الاختلاف في هذه الرواية التي ثارت على النظم الإيديولوجية المتوارثة راسمة لها إيديولوجيا جديدة تسائل الواقع وتتخطى قيوده وأعرافه.

---

[1]- الخامسة علاوي :المرجع السابق ، ص 239-240 .

[2] -للتوسع ينظر : فضيلة الفاروق:اكتشاف الشهوة،ص8.

[3] -المرجع نفسه ،ص 62.

2-3-"التـــــــاريخ" (*L'Histoire*) :

يعد التاريخ رافدا مهما في تشكيل الخطابات الروائية المعاصرة؛ إذ يتموقع ضمن السياقات المعرفية للروائيين الجزائريين بوصفه المصدر الذي يربط الروائي بهوية الوطن وما تحمله في طياتها من رؤى فكرية ووطنية؛ ففي توظيف الروائي للتاريخ يعمل على التدقيق «**في الأحداث التاريخية حريصا على الحقيقة التاريخية دون زيف أو مجاملة. ومع ذلك فليس التاريخ أو إعادة بناء فترة تاريخية معينة هي الهم الأول للمؤلف**»[1]؛ إنما انطلاقه منه بوصفه خلفية تؤسس لبناء نص روائي يتداخل فيه التاريخي مع المتخيل.

ولعل "**واسيني الأعرج**"من بين الروائيين الجزائريين الذين أبرزت تجاربهم الروائية مشروعية التجديد الدائم من خلال الاشتغال على التاريخ عموما وتاريخ الجزائر منه تحديدا؛ حيث شكلت إبداعاته الروائية حركة أدبية متفردة ؛ إذ لا يخلو متنه الروائي "**كتاب الأمير مسالك أبواب الحديد** "[2] من اشتغال واضح على التاريخ الذي كسر حدود التعالق الآلي مع الواقع؛ بمحاكاة الروائي في هذا المتن لتاريخ "**الأمير عبد القادر بن محي الدين الجزائري** " بوصفه رمزا تاريخيا؛ مع مزج الحوار المختلف بين شخصية "**الأمير عبد القادر الجزائري** " وشخصية القس "**مونسينيور أنطوان ديبوش**" ***(Monseigneur Dupuch)*** والعلاقة المميزة التي جمعت بينهما؛ حيث انطلق "الأعرج" في روايته من التاريخ نحو التخييل (***fictionnalisation***) بتطويع الحقائق التاريخية لتكون نصا روائيا فنيا بعيدا عن التصوير الدقيق للواقع انطلاقا من مواجهة الذات للآخر .

إن المتمعن في ثنايا "**كتاب الأمير** " يلاحظ إفراد الروائي لعنوانين ينزع الثاني منهما الدلالات التاريخية التي يوحيها العنوان الأول "كتاب الأمير" ؛ حيث يتجه «**العنوان الفرعي لهذه الرواية إلى الإيحاء والترميز: فمسالك أبواب الحديد تسمية موحية بما تعرضت له**

---

[1]- منير عتيبة:الأمير عبد القادر بن محي الدين الجزائري في رواية للكاتب الجزائري واسيني الاعرج –قراءة–متاح على الشبكة الإلتكترونية: *www.freearabi.com* ،يوم 2014/06/20، الساعة:17:55.

[2] - ينظر: واسيني الأعرج: كتاب الأمير ،مسالك أبواب الحديد،الفضاء الحر،الجزائر،دط،2010.

حياة الشخصية الروائية من تقلبات بين النصر والهزيمة، ومن تنازع بين التشبث بأرض الجزائر واضطرار إلى الابتعاد عنها وقبول حالة المنفى»[1] .

لعل فكرة استحضار التاريخ داخل هذا المتن؛ ما هي إلا تهيئة لبناء عناصر الرواية من خلال توظيف التاريخ من أجل تأسيس نص جديد قائم على أساس التخييل ؛ ذلك أن الرواية التاريخية « **رواية واقع أو رواية أحداث بالدرجة الأولى تستحضر التاريخ كمادة صرفة ثم تنزاح عنه لتؤسس نصا روائيا بأبعاد جمالية متناسقة من حيث البناء»**[2]،وبذلك فإن الانفتاح المرجعي للنص على التاريخ ما هو إلا انفتاح على جماليات أخرى تمهد للنص أولنصوص أخرى داخل العمل الروائي الواحد؛ لأن التاريخ يسعى إلى إنتاج «**عوالم نصية متعددة منفتحة على أبعاد ورموز دالة عوالم مرجعية مختلفة في "هويتها "، ومتداخلة فيما بينها، ومدعمة للمرجعية التاريخية الخاصة المهيمنة نصّيا** »[3] وهذا ما جعل العمل الروائي ينفتح على عدة زوايا فكرية وتاريخية تلقي بظلالها على فحوى النص وتمثلاته لتشكل الخصوصية.

يعد الروائي " **عز الدين جلاوجي**" من أبرز الروائيين الجزائريين المعاصرين الذين تمكنوا من اجتياز عتبة الواقع صوب معانقة المتخيل والاشتغال على التاريخ؛ ولعل هذا ما نجده في روايته الأخيرة "العشق المقدنس"[4] ؛ التي أدخلت قارئها متاهة التاريخ والزمكان من خلال استثمارها لجانب من التاريخ الجزائري القديم الذي همش من قبل المتون الروائية الجزائرية؛ ألا وهو التطرق إلى عهد الدويلات أو الإمارات في الجزائر وتحديدا الدولة الرستميّة؛ التي كانت عاصمتها "تيهرت أو تاهرت " مسرحا لأحداث الرواية؛ ولعل القارئ المتتبع لهذه المزاوجة بين التاريخ والمتخيل ينزاح نحو الاقرار بأن الروائي قد انطلق من المعطيات التاريخية لبناء نص روائي متخيل أساسه التاريخ الذي حافظ على أسماء الأمكنة والشخصيات .

قدمت الرواية في اشتغالها على التاريخ جملة من الثنائيات الضدية التي لا يكتشفها القارئ مباشرة من العنوان؛ حيث إن عنوان الرواية "**العشق المقدنس**" يطرح على قارئها جملة من

---

[1]- أحمد الجوة : تفاعل التاريخي والروائي في "كتاب الأمير" لواسيني الأعرج،مجلة قراءات،مخبر وحدة التكوين والبحث في نظرية القراءة ومناهجها،بسكرة، ع2،2009،ص 287.

[2]- فتحي بوخالفة : شعرية القراءة والتأويل في الرواية الحديثة ،ص169.

[3]-عبد الرحمان التمارة: مرجعيات بناء النص الروائي،دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع،الأردن ط1،2013،ص271.

[4] -ينظر: عز الدين جلاوجي: العشق المقدنس، دار الروائع للنشر والتوزيع، سطيف-الجزائر، ط2، 2014.

التساؤلات حول طبيعة هذا العشق ومساره، ليكتشف بعد القراءة المتأملة في فصول الرواية أبعاده؛ ومنها نصرة الحق والترفع على الدنس الدنيوي الذي تمثل الصراعات السياسية على السلطة أحد أبرز وجوهه وقد وجد الروائي لها معادلا موضوعيا في الصراعات القائمة بين الدويلات في الجزائر قديما؛ وهذا ما يكشفه بطل الرواية على لسان " أبو البنين المتيجي" أحد قادة دولة " أبي علي محمد بن عبد السميع بن السبط بن علي البوني " فيقول:

«**لقد قدمنا دماء غالية من أجل إقامة دولة الإسلام على هذه الأرض، دولة الله ورسوله دولة على نهج القرآن الكريم والسنة المطهرة وهدي سلفنا الصالح** »[1]، ويواصل قائلا: «**ولن يهدأ لنا بال حتى نقيم هذا النهج على كل المسلمين، ندعوهم أولا، ثم نحملهم على ذلك ثانيا إن أبوا، فإن أقمنا ذلك فيهم، وقبضنا على الفرق الضالة منهم على اختلاف مذاهبهم إذ لا مذهبية في دين الله، وجهنا سيوفنا إلى الكفرة، اليهود والنصارى ليدخلوا في دين الله أفواجا، أو يعطوا الجزية عن يد وهم صاغرون** »[2].

إلى جانب هذا الصراع الذي يمثل المدنس (الظلام،الشر) مقابل المقدس (النور،الحب والخير)، والذي شغل جزء من الرواية؛ يقدم "عز الدين جلاوجي" مقاربة معاكسة لتوجه الدويلات التي تسعى إلى القتل لإبراز قوتها ولإعلاء كلمة الحق في سبيل الله، من خلال الشق الأول من العنوان (العشق) الذي جمع بين (السارد وهبة)؛ حيث يقول :

«**أسررت إلى حبيبتي هبة وأنا أرسم على وجهي ابتسامة عريضة، دون أن أحول عيني عن الطريق الذي لم يخل من حفر هنا وهناك.**

–حبيبتي،لقد ابتسم الزمان لنا أخيرا »[3]، ثم يكمل قائلا:

«**وأخيرا سنتزوج، سنقيم عرسا بهيجا يحضره كل أحبتنا هنا في العاصمة ومن خارجها،سيكون بيتنا عشا للمحبة والأمان...**»[4].

---

[1] –المرجع السابق،ص32.

[2] – المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

[3] – المرجع نفسه،ص30.

[4] –المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

لم يقتصر العشق على بطلي الرواية بل تجلى أيضا لدى شخصياتها من خلال الحب الذي جمع بين (عمار العاشق) و(نجلاء)، والذي انتهى بمأساة فرضها التعصب والدم والاختلاف في التوجه؛ حيث يقول السارد في هذا:

«**أخبرنا العميد في الطريق عن الفاجعة التي ألمت بنجلاء حين أقدمت على حرق نفسها احتجاجا على تزويجها من أحد أغنياء المدينة، كانت رحمها الله مولعة بعمار، عاشقة له وكان الناس قد تداولوا قصتهما، مما أساء لأهلها، وقرر إخوتها تزويجها رغما عنها وحين ضاقت بها السبل فعلت فعلتها، فيما هام عمار على وجهه** »[1].

لعل ما يلمحه المتأمل لثنايا المختلف الروائي/التاريخي الذي قدمته رواية "العشق المقدنس"؛ أن الثنائيات لم تقتصر فقط على العشق والصراع بين المقدس والمدنس الذي اختصره "جلاوجي" في النحت (المقدنس)؛ بل تجاوز ذلك نحو تشتيت القارئ زمكنيا فلا يكاد القارئ أن يألف جو الصراع بين الدويلات من أجل إعلاء الحق وطمس الباطل في زمن ما حتى يفاجئه الروائي بنقله من (تيهرت إلى الجزائر) ومن (السيوف إلى الرشاشات)؛ حيث يقول:

«**أشرقت في القلب فرحة دافئة ونحن نصل مشارف عاصمتنا البهية الجزائر المحروسة**»[2] ولعل ما يمكن الركون إليه في ظل هذه المغامرة التي تتخطى حدود الزمان والمكان أن الروائي « **قد مارس لعبة سردية كسرت الحدود بين الماضي والحاضر؛ حيث ينتقل بين الجزائر(الحاضر) و(تيهرت) الماضي، غايته تعرية الواقع وكشف زيفه وتناقضاته والتأصيل لكل هذا في موروثنا التاريخي، مؤكدا بأن التاريخ لامحالة يعيد نفسه**»[3] .

قدّم "جلاوجي" في متنه الروائي مقاربة مختلفة تجمع الطاهر والمدنس؛إلى جانب ذلك يجد القارئ أن التشكيل التاريخي قد تخلى عن وقاره ليجوب عوالم العجائبي من خلال

---

[1] – عز الدين جلاوجي: العشق المقدنس ،ص145.

[2] –المرجع نفسه ،ص30.

[3] –زهيرة بولفوس: آليات التجريب وجمالياته في رواية " العشق المقدنس" لعز الدين جلاوجي،مجلة ديالى للبحوث الإنسانية، مجلة علمية محكمة تصدرها كلية التربية للعلوم الإنسانية ، جامعة ديالي،العراق، ع67، 2015، ص ص192-224.

الأحجية التي تستدعي القارئ التأمل والوقوف عندها طويلا لكشف لغز الطائر العجيب الذي يدل العاشقين على أسرار السعادة والاستقرار؛ حيث يقول عنه السارد:

«**فجأة تعالى فوق رأسينا تغريد عجيب، رفعنا أعيننا معا، كان طائرا من جنة، أخضر مع بياض خفيف يشوبه، كالمرج تساقطت عليه قزعات بيضاء من سحاب ربيعي، على رأسه تاج تتدلى ذؤابته عن يمين، ويمتد ذنبه منفتحا في كبرياء، كأنه مروحة للروح يعزف سيمفونية للأمل**»[1].

لعل المراد من هذا التوظيف والوصف العجيب للطائر هو الكمال الذي يصعب على النفس البشرية بلوغه؛ ولعله أيضا من جملة الخيارات التي عمد إليها "**عز الدين جلاوجي**" لبناء نص روائي يقدم اختلافا وتنوعا ثقافيا وفنيا بعيدا عن الالتصاق بالواقع بدأ بالاشتغال على التاريخ وتحديدا تاريخ الجزائر القديم الذي لا يزال يسكن دائرة المهمش في الكتابات الروائية الجزائرية المعاصرة؛ وهي -كما يبدو- إشارة غير مباشرة إلى النزاعات الطائفية والتحولات السياسية التي يشهدها واقع الجزائر والوطن العربي عموما في ظل ما يسمى بالربيع العربي، مرورا باللغة الشعرية التي أضفت جمالية على الرواية،وصولا إلى العجائبية التي أضفت عنصر التشويق على الرواية، الذي يشد انتباه القارئ ويدفعه إلى البحث بين ثنايا المسكوت عنه في الرواية عن سر الطائر العجيب وأبعاده.

ولعل ما يمكن الركون إليه في الأخير انطلاقا من الحراك التاريخي الذي شكل ملامح الرواية؛ هو محاولة "جلاوجي" قراءة الراهن قراءة تاريخية تساعده على فهم مستجدات الحاضر الذي يحيل إلى وضع الوطن العربي ككل، من خلال تحويل المادة التاريخية إلى إبداع سردي متخيل يعانق المختلف ويقدم الجديد داخل السيرورة الروائية الجزائرية المعاصرة.

وبهذا فتحت هذه التجربة الروائية الجديدة آفاقا إبداعية تعد بإمكانية العودة إلى تراثنا التاريخي الجزائري والاشتغال عليه من أجل إبداع نصوص روائية تحافظ على خصوصية انتمائها من جهة وعلى تفردها وسط سيل النصوص الروائية العربية المعاصرة من جهة ثانية.

[1] -عز الدين جلاوجي: العشق المقدنس ، ص 164-165.

2-4-التـــــــراث (*L'héritage*) :

شكّل التراث واحدا من أهم المرجعيات التي استند إليها الروائيون الجزائريون في كتاباتهم الروائية المتعاقبة، بوصفه «**ما خلفه السلف من آثار علمية وفنية وأدبية، مما يعتبر نفيساً بالنسبة لتقاليد العصر الحاضر وروحه** »[1].

ولعل أكثر ما ساعد هؤلاء الروائيين في الرجوع إلى " **التراث** " هو تعدده واختلاف أشكاله التي تشمل الحكمة والحكايات والأشعار الشعبية سواء أكانت كتابية أم شفهية وتصوف وحتى الأغاني الشعبية والأمثال[2]، إضافة إلى الأبعاد الجمالية التي يحققها الروائي من خلال توظيفه لهذه الأشكال؛ خاصة منها التراث الشعبي الذي يمثل حقلا نثريا جماليا متنوعا « **في لهجاته وأشكاله ومضامينه،تربطه علاقة جوهرية معنى ومبنى**»[3] .

فالروائي يجد فيما يقدمه التراث من مواد -تحتكم إلى التعدد والاختلاف-ما يضفي الجمالية على نصه من جهة، ويدفعه إلى تجديد أدواته والانفتاح المستمر على التجريب من جهة أخرى.

زيادة على ذلك فإنه من بين ما يدفع الروائيين إلى الاشتغال على التراث من خلال محاورته هو السعي إلى بناء نص روائي مختلف ينصهر فيه الموروث والجديد لإنتاج دلالة أدبية قائمة على هذا الخطاب المختلف الذي تتبناه الرواية وتنطلق منه؛ كونه تعبيرا عفويا « **فهو مؤقت، ومتغير، وليس ذا شكل أو قالب ثابت، وهو متجدد دائما، تموت فيه أشكال وتولد أشكال** »[4].

---

[1]-مجدي وهبة وكامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب،مكتبة لبنان، بيروت-لبنان،(دط)،1979،ص53.

[2]-ينظر: جلال خشاب: ثقافتنا الشعبية وتحديات العصر،ضمن كتاب أعمال الملتقى الوطني: مظاهر وحدة المجتمع الجزائري من خلال فنون القول الشعبية،منشورات المجلس،الجزائر،(دط)،2005،ص439.

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

[4]- أحمد زياد محبك: من التراث الشعبي،دراسة تحليلية للحكاية الشعبية ، دار المعرفة،بيروت -لبنان،ط1 2005،ص15.

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

إن استناد الروائيين الجزائريين على الموروث المحلي في صياغة متونهم الروائية؛ لم يمنعهم من الاستعانة بالموروث العربي على تعدده والاشتغال عليه بما يقدم أبعادا جمالية مختلفة لتجاربهم الروائية،التي تتخطي حدود جزائرية النص الروائي في بعديها الجغرافي والفني؛ لأن «**تجربة التواصل مع التراث العربي–الأدبي واللغوي–أصدق تعبير عن أنّ التراث لا ينضب، وأنه قابل للتغلغل في النص المعاصر، بطريقة تحقّقُ التوازن بين الموروث والمحدث وتسهمُ في إثراء التراث الإنساني** »[2] .

لعل المتمعن في التجارب الروائية الجزائرية منذ تأسيسها إلى يومنا هذا يلحظ هذا التنوع في محاكاة التراث من خلال المزاوجة بين المحلي والعربي لتحقيق التميز وإضفاء سمة الحداثة والمغايرة وتوليد دلالات جديدة؛ عملت النصوص الروائية الجزائرية خلال العشرية الأخيرة على تجسيدها .

من بين الروايات الجزائرية المعاصرة التي استدعت التراث يمكننا التمثيل برواية "**حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر** "[3] للروائي "**عز الدين جلاوجي**"؛ التي حاكت واقع الجزائر خلال الحقبة الاستعمارية وغيرها من المؤثرات التاريخية والسياسية وتأثيراتها على الذات الجزائرية في تلك الفترة.

وإذا قلنا "**المهدي المنتظر** " فإن هذا اللفظ يدخل في زمرة "**التراث الديني** " لدى طائفة معينة من المسلمين؛ ولعله يحيل داخل المتن الروائي إلى أبناء الوطن الذين سيحررونه من قبضة الاستعمار، وإلى جانب ذلك اشتغلت الرواية انطلاقا من أسماء شخصياتها على ثقافة القارئ

---

[1]– بوشوشة بن جمعة :التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي ، ص81–82.

[2]– صادق عيسى الخضور: التواصل بالتراث في شعر عز الدين المناصرة،دار مجدلاوي للنشر والتوزيع،عمان الأردن،ط1، 2007،ص9.

[3] – ينظر: عز الدين جلاوجي : حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر،دار الروائع،سطيف–الجزائر،ط1 2001.

من خلال الدلالات غير المباشرة التي تربط بين الرواية والتراث؛ حيث نستحضر في شخصية "حوبة" ساردة الرواية شخصية شهرزاد الراوية في حكايات "في ألف ليلة وليلة" ولعل هذا ما يوضحه السارد الثاني الذي يتلقى سرد "حوبة" في قوله:

«**حوبه هي شهرزادي التي ظلت مدى السنوات الطوال تزرع نفسي القاحلة بحكاياتها الجميلة فتحيل صحرائي إلى جنتين من أحالم وآمال، وإن تكن هي شهرزادي فأنا لست شهريارها، لأني كنت أمامها كالطفل الوديع الذي ينام حالما بمجرد أن تدغدغ الحكاية أحلامه الصغيرة**»[1]؛ ولعل سمة التعالق مع الموروث العربي بادية باستثمار الرواية لهذا الإرث من خلال "**حوبة**" التي تستهل كلامها بين الحين والآخر بعبارات تتعالق فيها مع "شهرزاد" الساردة من الدرجة الاولى في "ألف ليلة وليلة" كقولها: «بلغني أيها الحبيب السعيد، ذو العقل الرشيد أنه ...»[2].

لعل ما يلاحظه القارئ للرواية هو توظيفها للأماكن الدينية التي تحمل أبعادا مقدسة لدى القارئ العربي؛ وهو توظيف يحمل موقف الروائي الرافض لبعض الممارسات التي خرجت بتلك الأماكن عن حمولتها الدينية إلى الشعوذة والدجل؛ حيث استحضر (**الضريح**) الذي تقام فيه بعض الطقوس والولائم على شرف أصحابه، كما وظف أيضا (**الزاوية**) بما تحمله من تراث ديني تخللته بعض التجاوزات التي أراد الروائي كشفها مبرزا تسلط أصحابها؛ وهذا ما يبينه السارد في قوله:

«**أما أولاد سيدي بوقبة بزاويتهم وبشيخهم عمار فيمثلون السلطة الدينية التي يجب أن يخضع لها الجميع، ولها وحدها أن تفض النزاعات، وأن تعلن دخول رمضان وانتهاءه وتحدد أيام الأعياد، ولها كلمتها المسموعة حتى عند الحاكم الفرنسي الذي زار الزاوية مرارا وجلس مع شيخها، وأكل معه من قصعة واحدة طلبا للبركة**»[3].

إن المتأمل في ما جادت به الرواية من توظيف لأسماء الشخصيات التي تحيل على وضعها الاجتماعي، وتوظيف الأحداث التاريخية والاشتغال عليها بوصفها مجالا خصبا أثرى

---

[1] - المرجع السابق،ص11.

[2] - المرجع نفسه ،ص13.

[3] - المرجع نفسه،ص33.

النص الروائي وفتحه على المتعدد القرائي بامتياز، إضافة إلى توظيف المعتقدات الدينية التي تدخل في زمرة التراث الديني؛ يجد أن الرواية تحيل على الواقع الجزائري المعيش وتسائله مبرزة خصوصيته وتناقضاته في الآن ذاته.

ومن أوجه الاشتغال على الواقع المعيش توظيف لغة الحديث اليومي أو العامية بما تحمله من تراث شعبي تجسد في بعض الكلمات العامية، وبعض الأغاني الشعبية إضافة إلى الأمثال والأحاجي؛ ومن ذلك مثلا قول(الشيخ عمار) أحد شخصيات الرواية: «**أحاجيكم بالقرآن الكريم :"مِيمْتِينْ ودَلْتِين وتاء،وما تحْصَلْ فيها غَيرْ أنتَ"** »[1].

وكذلك ما جاء على لسان السارد في قوله: « **على فرسه السوداء ظهر من بعيد مدثرا ببرنسه الأبيض، يتقدم في خيلاء ،وإلى جانبه حارسه على فرس بيضاء، وقد أمسك بخاصرة البندقية، ووضع عجزها على فخذه الأيمن استعدادا لكل مفاجأة، وخلفهما يهرول حارسان أهم ما يميزهما قوتهما العضلية الظاهرة، يحمل كل منهما عصا غليظة ويتمنطق على قشابيته الصوفية البنية بحزام جلدي** »[2].

يلاحظ القارئ توظيف الروائي لكلمتي "**البرنس** " و" **القشابية** " بما تحملاه من أبعاد شعبية محلية؛ إضافة إلى توظيفه بعض الكلمات بصيغة نطقها في العامية، ومنها تحديدا كلمة "**القائد**" في قوله: « **وفي مقدمته القايد عباس على جواده الأحمر المحجل بالبياض**»[3].

وقد استعان الروائي بالأغنية الشعبية لإثراء نصه بالحمولة التراثية ذات الطابع المحلي؛ ومن ذلك مثلا الأغنية التي رددها "العربي" الراعي بقوله[4]:

عَنْدِي حْمَامَـــــهْ تْرَنْ في بُـــــرْجْ عَـــــالي

حَرْقَـــــــتْ قَلْـــــبي وْشَغَلَتْ لي بَـــالي

صَوتْهـــــا لحنْ مْشَكَّـــــــلْ لاَلي يا لاَلي

---

[1]- عز الدين جلاوجي : حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر ، ص 33.

[2]- المرجع نفسه ،ص31.

[3]- المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

[4] -المرجع نفسه، ص40.

مَشْيـــــــتْها حَـــــجْلَه تْثِيـــــــرْ دْلالي

وقْلبْــها بَاهي وَحْلُو كِعَنْـــــــقُودْ الْدْوَالي

عَينْيِها سُودَه مَذْبَالَة غَـــــــيْرَتْ احْوالي

وْسَنْها جَوْهرْ مْرَتَّـــــــــــبْ يَلْمَع وِلَالي

نَبْكي وَنُّوحْ وْنَشْـــــــــكي لَلرَّبْ العالي

يا رَبي داوِي لَجـــــرْاحْ وَاكْشَفْ هْوَالي .

لعل توظيف هذا الخطاب المتوحد بلغة الحديث اليومي يهدف إلى تحقيق خصوصية التجربة الروائية من جهة،وفتح المتن الروائي على المتعدد اللغوي من جهة ثانية غايته في ذلك تقديم رؤية جديدة تطمح إلى تجسيد سياسة التغيير انطلاقا مما يناسب الفكر والمجتمع.

لا يتردد القارئ المتأمل في علاقة الرواية الجزائرية بالتراث في الإقرار بالصلة القوية التي تجمع بينهما؛ وهي صلة تهدف إلى التشبث بتراث الأمة وهويتها؛ ذلك أن «**صلة التراث بالأمة هي صلة حتمية، وذلك لأن التراث هو نتاج عمل جماعي بشري سابق. وبديهي أنّ الأمة التي تمتلك تراثاً ضخما هي أمة عريقة فعلاً أي أنها أمة ذات ممارسات حضارية وثقافية متميزة** »[1]؛ ولعل هذا ما جعل التجربة الروائية الجزائرية المعاصرة تنحى إلى تجسيد رؤى فنية وجمالية عن طريق توظيف التراث واستثماره لفتح مجالات وآفاق أخرى للممارسة الروائية.

إن ما يمكن الركون إليه في الأخير هو التأكيد على أن الرواية الجزائرية المعاصرة قادرة على مواكبة الراهن بكل تحولاته السياسية والاجتماعية، وتجاوز الأطر التقليدية في الكتابة الروائية؛ من خلال كسر الطابوهات مجسدة في الثالوث المحرم في مقدمتها: السياسة والجنس، إضافة إلى إشراك القارئ في إعادة بنائها؛ من خلال فتح بنيتها على رهان القراءات المتعددة للنص الروائي الواحد؛ وقد استطاعت بعض التجارب الروائية الجزائرية الجديدة أن تتقاطع في بناءها

---

[1]- بولرباح عثماني: دراسات نقدية في الأدب الشعبي،الرابطة الوطنية للأدب الشعبي لاتحاد الكتاب الجزائريين،الجزائر،ط1، 2009،ص12

وطموحاتها وتوجهها مع إبداع الرواية في حداثته الراهنة في العالم العربي مشرقه ومغربه، كما استطاعت أيضا أن تعكس واقع الفن وواقع الرؤية، فجميعها تدور حول الشأن الواقعي في الجزائر من زوايا عدة، ترصد الحياة وتدين الواقع وتعري سلبيات المجتمع، وتعكس ما يدور في كواليس ودهاليز التابوهات المعروفة وداخل الشخوص وفي عمق حفريات الزمان والمكان في رؤى يحاول أصحابها أن يرفدوا الواقع بفنية يظهر فيها تجريب الفن الروائي[1]؛ وذلك بتجاوز الذات نحو محاكاة واقع الفرد الآخر والبحث عن التفرد، والجمع بين التأصيل والمغايرة وتلاحم الواقعي باللاواقعي، والجمع بين تناقضات العالم الإنساني؛ حيث حملت التجارب الروائية الجزائرية الجديدة بين طياتها مرجعيات ساعدت على تحقيق المختلف في أسمى تجلياته الجمالية؛ مما ضمن لها الخصوصية والتميز وسط سيل التجارب الروائية العربية المعاصرة كونها تجاوزت حدود المحلية صوب العالمية، مركزة على قضايا الإنسان المعاصر بعيدا عن انتمائه الديني أوالعرقي .

[1]- ينظر: شوقي بدر يوسف:حداثة السرد في الرواية الجزائرية المعاصرة ، مجلة الرواية، ص41 .

الفصـــــل الثاني:

خصوصية تجربة "عمارة لخوص" الروائية وتلقيها في النقد العربي المعاصر:

1-مدخل إلى تجربة عمارة لخوص الروائية

2-تلقي تجربة "عمارة لخوص" الروائية في النقد العربي المعاصر:

2-1-الدراسات التي ركزت على المضمون

2-2- الدراسات التي ركزت على الشكل

2-جدلية (الأنا) و(الآخر) في روايتي: "كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك" و"القاهرة الصغيرة

1-مدخل إلى تجربة "عمارة لخوص" الروائية:

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

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

يلاحظ الباحث/القارئ المتتبع لهذه التجارب أنها قد مرت بمراحل أسست كل واحدة منها للمرحلة الآتية؛ حيث عمدت بعض التجارب الجديدة منها إلى تجاوز محليتها الضيقة القومية منها والمحدودة، فضلا عن تشكيل ملامح روائية تخصها وتميزها عن عديد التجارب الروائية المغاربية المنفتحة على التجريب المستمر[3]؛ ولعل هذا ما جعلها تخطو نحو مقاربة حركية الراهن وتفعيل القاعدة الايديولوجية من خلال الاشتغال على «**الواقع بمنظار خاص لا يأخذ**

---

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

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

[3]-ينظر: بوشوشة بن جمعة :النص الروائي المغاربي بين المد الإبداعي والانحسار النقدي،مجلة الآداب ،معهد الآداب واللغة العربية، ع1، قسنطينة-الجزائر ،1994، ص133.

بعين الاعتبار نظرية التطور الحتمي للتاريخ، ولذلك كانت تنظر إلى المجتمع كواقع سكوني وفي أفضل الحالات كانت ترصد مرحلة من مراحل التطور السابقة للمجتمع مع التوقف عند لحظة من اللحظات التاريخية واعتبارها نقطة يستريح عندها السير التاريخي. وقد كانت الأسباب الداعية إلى هذا التوقف عند نقطة معينة من التاريخ راجعة إلى أن الروائي كان يرى في تلك اللحظة توافقا بين الطموحات الانسانية ومعطيات الواقع »[1].

لعل التحولات التي شغلت المجتمع الجزائري في فترة ما قد فتحت آفاقا متعددة لكتابات الروائيين الجزائريين؛ حيث تحولت بعض التجارب الروائية الجديدة صوب الذات إذ شكلت«**الذات الفردية للكاتب مادة الحكي ومرجع الكتابة الأساس بحيث اقترنت ولادة الرواية بلحظة وعي حاد بالأنا. إنها استعادة للتاريخ الشخصي للمثقف** (...) **عبر السرد بعد أن كان الشعر هو ملاذ الذات الممتاز. فالانتقال** (...) **من سياج الدائرة المغلقة**(...) **إلى فسحة المدى المفتوح للتفرد الشخصي، والانخراط الاجتماعي ضمن الهموم والمواقع الطبقية الجديدة، كل ذلك شكل منعرجا أساسيا للنخبة الوطنية ومجموع مثقفي المرحلة فجاءت (الرواية–السيرية) كجواب على سؤال اللحظة الانتقالية لحظة تبدل القيم، وبداية انجلاء الإرغامات »**[2] ؛ من خلال رؤية الذات للمجتمع وتناقضاته.

أدت الضغوط النفسية والاجتماعية التي جابهت الفرد الجزائري إلى بروز **جيل روائي مختلف «يشق لنفسه طريقا مستقلة، وروايته ذات محتوى ولبوس فني مغايرين تتراوح بين خصائص التجربة السردية العربية الجديدة كلها،وضمنها الأجنبية، أيضا، وبين ما يمكن أن يميزها كعناصر من إبداع الذات المحلية وشواغل أناس ومجتمع يبحثان عن مصير وأفق حياة أخرى غير ما أتيح لهما حتى الآن، أو ما عاشاه بأوضاع شتى »**[3] .

لعل تجربة الروائي الجزائري "**عمارة لخوص**" من بين أبرز التجارب الروائية الجديدة التي تبنت التجريب نهجا في الكتابة الروائية؛ بخروجها عن القوالب الجاهزة واقتحامها قضايا

---

[1] –حميد لحمداني:الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي،دراسة بنيوية تكوينية ،دار الثقافة،المغرب،ط1 1985،ص525.

[2] –محمد أمنصور:استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة،شركة النشر والتوزيع المدارس،المغرب،ط1 2006، ص24-25.

[3] – أحمد المديني: تحولات النوع في الرواية العربية بين مغرب ومشرق ،ص97.

تمس الإنسان بوجه عام بعيدا عن انتمائه العرقي؛ حيث راهن "**لخوص**" على الاختلاف الذي ينسحب على شكل الرواية ومضامينها.

ورغم قصر تجربته الروائية –التي زاوجت بين روايات مكتوبة باللغة العربية وأخرى مكتوبة باللغة الإيطالية– إلا أنها استطاعت أن تحقق خاصية التنوع والتجدد الدائمين حيث أحالت روايته الأولى"**البق والقرصان**" التي كانت الجزائر بأفضيتها وشخصياتها مسرحا لأحداثها إلى « **حالة اليأس التي استفحلت بالإنسان الجزائري –والعربي عموما–جعلته أسير الأحلام،أحلام الفوز باللوطو بعد أن فشل في تحقيق حاجاته نتيجة إخفاقات الإدارة السياسية في الخروج من الأزمات الاقتصادية من ناحية ومساهمتها في مزيد تردّيها بالنهب والسرقة والرشوة من ناحية أخرى لذلك انفتحت رواية لخوص على كل الآفات الاجتماعية التي يتخبط فيها الإنسان والمكان: المرض،البطالة،الرشوة العجز،الاختلاس**»[1].

كما تخطى "**عمارة لخوص**" في روايتيه الأخيرتين "**كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك**" و" **القاهرة الصغيرة**" حدود المحلية نحو العالمية؛ حيث إن أول ما يلمحه القارئ لهما تملص "**لخوص**" من عباءة التجارب الروائية السابقة، ومن أسر الانتماء إبداعيا إلى حيز المجتمع الجزائري بكل معطياته؛ كما يُلامس المتتبع للروايتين تجرد نصه الأخير "**القاهرة الصغيرة**" من كل القرائن الجغرافية والفنية التي قد تربطه بالجزائر، حتى إن المطلع على هذه الرواية للمرة الأولى يُساوره شكٌ فيما إذا كان صاحبها حقا روائيا جزائريا لاشتغاله على عوالم الآخر الاجتماعية والسياسية والجغرافية والدينية بعيدا عن معطيات الواقع الجزائري التي تفرض نفسها كل مرة في التجارب الروائية الجزائرية المتتابعة.

لعل الجديد الذي تبنته الروايتين الأخيرتين "**لعمارة لخوص**" هو تناولهما لصراع الأنا والآخر في إيطاليا بوصفها فضاء منفتحا على التعدد العرقي والثقافي، وهي معادل موضوعي للآخر الغربي على اختلافه وتعدده؛ حيث تناولتا قضية الهوية والانتماء من خلال معاناة المهاجرين المتواجدين بإيطاليا وصراعهم الدائم لإثبات هويتهم المحلية الأصلية أمام الضغوط

---

[1]–كمال الرياحي: لغة الحياة وحياة اللغة في "البق والقرصان " للروائي الجزائري المهاجر عمارة لخوص،مجلة عمان،مجلة ثقافية شهرية، الأردن، ع111، أيلول 2004، ص26.

التي يفرضها المجتمع الإيطالي؛ ولعل هذا ما أفضى إلى انفتاح النص الروائي على أكثر من مدلول «**ذلك أنه يحتاج إلى أكثر من متلق لقراءته، تبعا لتعدد دلالاته وإيحاءاته**»[1].

يجد المتتبع لتجربة عمارة لخوص الروائية نفسه أمام مسار تجريبي يراهن دائما على كسر رهاب الآخر، والدخول إلى كواليس واقعه ومتناقضاته؛ ولعل هذا ما جسدته روايته الأخيرة الموسومة " **خلاف جَرَاءْ خنزير إيطالي في سان سالفاريو**" الصادرة باللغة الإيطالية والمترجمة إلى الفرنسية[2]؛ التي توحدت بالآخر –واقعا وثقافة–من خلال الاشتغال على الصراع بين مختلف أطياف المجتمع الإيطالي؛ حيث تناولت الرواية على لسان ساردها وبطلها الصحفي " **انزو**" (***Enzo***) قصة تهربه من عقاب مديره بسبب غيابه المتكرر عن العمل، واختلاقه لكذبة حول وجود صراع قائم بين المافيات الرومانية والألبانية للتهرب من العقاب؛ لتتطور الأحداث بقرار مدير الصحيفة نشر موضوع هذا الصراع بوصفه سبقا صحفيا دفع "بانزو" إلى استئجار شخص للقيام بافتعال ذلك الصراع من أجل تحويل الكذبة إلى واقع، كما ناقشت الرواية أيضا قضية الصراع بين المسلمين والمسيحيين بسبب خنزير تعدى حرمة المسجد[3].

لعل ما يمكن الركون إليه في الأخير هو الإقرار بأن الروائي "**عمارة لخوص**" قد أبدع تجربة روائية استطاعت مناقشة واقع مفتوح على «**متناقضات تحتمل حدود الانفتاح والانغلاق،الجد والهزل،المعقول والعبثي الحب والخوف، الأمل واليأس تجتمع هذه المتناقضات في نسيج يعكس تداخل أجواء الآخر وسطوة قهره للذات من خلال أجواء المافيا في مدينة روما الإيطالية وعصابات الإرهاب**»[4]؛ وعلى الرغم من قصر هذه التجربة الروائية إلا أنها حضيت باهتمام العديد من الدراسات النقدية.

---

[1]– عبد العليم بوفاتح :الخطاب الروائي...بين المنهج والإبداع والهوية،مجلة الباحث،مخبر اللغة العربية وآدابها ،ع6 الأغواط،الجزائر،2011،ص174.

[2]*-voir :Amara Lakhous : querelle autour d'un petit cochon italianissime à San Salvario ,roman traduit de l'italien par élise Gruau, ACTES SUD,France ,2014.*

[3]–ينظر: مبروك بوطقوقة: عمارة لخوص والرواية الانثروبولوجية، متاح على شبكة الانترنت: www.aranthropos.com اليوم : 2016/02/09، الساعة :19:22.

[4]–شوقي بدر يوسف:حداثة السرد في الرواية الجزائرية المعاصرة ،مجلة الرواية، ص41.

بعد تتبع مجمل الدراسات النقدية التي اشتغلت على تجربة "عمارة لخوص" الروائية تم هيكلتها في اتجاهين بارزين؛ الأول منهما اهتم بمضامين رواياته وأبعادها،أما الثاني فقد ركز اهتمامه على البناء الشكلي للروايات؛ ولعل هذا ما سنوضحه في المبحث الآتي من هذا الفصل.

2-تلقي تجربة "عمارة لخوص" الروائية في النقد العربي المعاصر:

شكلت تجربة "**عمارة لخوص**" الروائية محط اهتمام العديد من الدراسات النقدية التي توزعت بين مقالات منشورة على الشبكة الالكترونية[1]، ومقالات منشورة في مجلات محكمة[2]، ومداخلات في مؤتمرات دولية علمية[3] ، وبحث منشور ضمن كتاب جماعي أورد بين ثناياه قراءة في هذه التجربة الروائية[4] .

إن المتأمل في مجمل هذه الدراسات يمكنه هيكلتها ضمن اتجاهين بارزين: الأول منهما اهتم بأبرز القضايا التي طرحتها رواياته، أما الاتجاه الثاني فركز فقط على البناء الشكلي لتلك الروايات.

---

[1] -ينظر: بلقاسم الشايب: كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك، متاح على شبكة الانترنيت: http://aswat-elchamal.com ، يوم:2015/07/02،الساعة 23.30.

-ينظر: سعاد العنزي: كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك؟ فضاء لصدام الحضارات وصراع الهوية..،متاح على شبكة الانترنيت:http://suadalenzi.blogspot.com ، يوم: 03 /2015/07،الساعة 15.23.

[2] -ينظر: عبدالله أبو الهيف : صورة الآخر والحوار بين الحضارات في الرواية العربية، مجلة دمشق ،مج 24، ع3 و4، سوريا، 2008،ص ص113-130.

ينظر: ليلى جباري: تمثلات ثقافة التسامح في المنجز الروائي الجزائري،مجلة الموقف الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، ع 483 ،سنة 2011، دمشق-سوريا،ص ص 40-50.

-ينظر: سهيلة بريوة: التصادم الثقافي و صراع الهويات في رواية "كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك لـ "عمارة لخوص،مجلة الناص،ص ص342-360.

[3] -ينظر: زهيرة بولفوس: شعرية العتبات في رواية القاهرة الصغيرة لعمارة لخوص ، مداخلة قدمت ضمن فعاليات المؤتمر الثالث" النص بين النظريات النقدية واللسانيات الحديثة "كلية الآداب، جامعة الزيتونة الأردنية، الأردن يومي 29-30 أكتوبر 2013،(مخطوط).

[4] -ينظر: بن على لونيس":الهوية الثقافية: من الانغلاق الايديولوجي إلى الانفتاح الحواري-قراءة في رواية "كيف ترضع من االذئبة دون أن تعضك" للروائي الجزائري "عمارة لخوص" ، ورد في كتاب:المحكي-الروائي العربي أسئلة الذات والمجتمع، تقديم: سعيد بوطاجين ،إشراف منى بشلم، دار الألمعية للنشر والتوزيع،قسنطينة-الجزائر 2014،ص ص137-192.

وفي هذا السياق نشير إلى أن ثمة دراسات زاوجت في اشتغالها على رواية **"كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك"** بين الشكل والمضمون؛ ونقصد بذلك ما ذهبت إليه الباحثة "سعاد العنزي" في دراستها الموسومة **"كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك؟ فضاء لصدم الحضارات وصراع الهوية.."**.

2-1-الدراســـات التي ركزت على المضـــمون:

من أبرز الدراسات النقدية التي تناولت تجربة **"عمارة لخوص"** الروائية وركزت على المضامين نذكر -على سبيل المثال لا الحصر-:

-الدراسة الموسومة: "صورة الآخر والحوار بين الحضارات في الرواية العربية" لـ**"عبدالله أبو الهيف"** ، ودراسة الباحثة: **"ليلى جباري"** المعنونة :" تمثلات ثقافة التسامح في المنجز الروائي الجزائري"، ودراسة الباحثة: **"سعاد العنزي"** الموسومة: " كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك؟ فضاء لصدام الحضارات وصراع الهوية"، إضافة إلى الدراسة التي تقدمت بها **"سهيلة بريوة"** في بحثها الموسوم: " التصادم الثقافي وصراع الهويات في رواية **"كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك** لـ **"عمارة لخوص"** ، ودراسة الباحث: **"بن على لونيس"** الموسومة: "الهوية الثقافية: من الانغلاق الايديولوجي إلى الانفتاح الحواري-قراءة في رواية "كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك" للروائي الجزائري "عمارة لخوص".

كشف **"عبدالله أبو الهيف"** في دراسته عن عسر الحوار الحضاري في رواية **"كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك"**؛ حيث ركز بعد تحليله للرواية على الرؤى الفكرية والفنية التي قامت عليها هذه الرواية؛ من خلال الإشارة إلى الأساليب السردية التي بُنِيت عليها والتي انحصرت في العتبات النصية.

رأى الباحث أن الروائي قد وظف «**العتبات النصية وتناصها ومتعالياتها توظيفًا ناجحًا في دعم وظيفتي الميتاسرد أوما وراء السرد التنظيمية والتفسيرية لإثراء الدلالية والتداولية في المبنى الروائي، وإدغام "الشفرات" المتعددة التي تنتمي إليها هذه المكونات السردية تنظيمًا وتفسيرًا داخل اللغة الروائية ومدى تعبيرها عن العالم الخارجي**»[1]؛ ولعل الهدف من

[1] -عبدالله أبو الهيف: صورة الآخر والحوار بين الحضارات في الرواية العربية، مجلة دمشق ،ص122.

هذه العتبات هو إثراء الرواية عبر تجارب شخصيات من جنسيات عديدة من مختلف بقاع العالم؛ لإظهار اختلاف الحوارات الفكرية لدى عديد الحضارات شرقية كانت أوغربية .

أجاب الباحث" **أبو الهيف**" عن سؤال القارئ المتكرر في الرواية حول سبب عواء البطل "**أمْدِيُو**"؛ بقوله إن الشخصية قد أفصحت في هذه العواءات عن: «**الضغوط عن سيرته المقهورة في ذاكرته المروعة، وهو يسترجع اليوميات عن مشكلات مشاركته في المجتمع الإيطالي وإشكاليات قبوله الصعب رمزاً لبقية العرب والمسلمين مما جعله متأذيًا من هذه الضغوط، واستخدم الدعابة (السخرية المريرة) إزاء العنف الموجه للعرب والمسلمين عن غير حقّ** »[1].

لعل ما استظهرته هذه العواءات هو مرارة الظروف التي يعاني منها المهاجرون على اختلاف انتماءاتهم الاجتماعية والدينية؛ حيث خصص "**أمْدِيُو**" "عواءً" لكل شخصية على حدة يظهر من خلاله لقارئه سبب تصرفات الشخصية سواء بالسلب أوبالإيجاب.

إلى جانب اهتمام الباحث بعلاقة (الأنا والآخر) في الرواية، أشار أيضا إلى تعدد الأصوات التي شغلت حيزا كبيرا في ثناياها؛ وبرّر سبب هذا التعدد الذي اشتغل عليه "**عمارة لخوص**" بتعليل« **المحاكاة والإيماء إلى المعنى ومعنى المعنى في الوقت نفسه من خلال إبداء الرأي والرأي الآخر والنفاذ إلى الوعي، فاستنطقت الرواية الشخصيات وأردفت منطوقاتها بصوت الشخصية الرئيسة أحمد (أمديو) إضاءة لأبعاد الحوار بين الحضارات العسيرة**»[2].

لعل هدف الروائي من ذلك —حسب ما تقدم به الباحث–هو الاشتغال على تجاوز إكراهات التاريخ الذي حمّل متتبعه تنافر ثنائية (الشرق/غرب) بما تحمله من إيجابيات وسلبيات.

تناولت الباحثة "**ليلى جباري**" في دراستها حوار الهويات أوما أسمته الباحثة بحوار الحضارات والثقافات الإنسانية[3] في رواية **"كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك"** حيث رأت أن الرواية قد انتهجت خطاب تلاقح الثقافات وما حملته من أفكار وإيديولوجيات تتغير

---

[1] -المرجع السابق،ص122-123.

[2] - المرجع نفسه،ص130.

[3] -ينظر : ليلى جباري: تمثلات ثقافة التسامح في المنجز الروائي الجزائري، مجلة الموقف، ص ص 40-50.

وفقا لما يفرضه المخيال العربي وما يكتنزه من دلالات[1]؛ ولعل هذا ما منحها من منظورها الخصوصية التي زاوجت بين الهوية المحلية والعالمية من خلال شخصية "**أمْدِيُو**" وباقي شخصيات الرواية التي حاول البعض منها الاندماج في المجتمع الايطالي والحفاظ على هويته المحلية.

تعد التبادلات الثقافية القائمة على أساس الحوار الذي تعدى الجدال نحو اكتشاف ما يُضْمره الآخر في الرواية واحترام معتقداته الايديولوجية وكذا لغته[2] من أبرز النقاط التي أحالت عليها الباحثة؛ ولعل هذا ما تجلى في علاقة الإيطالية "**بِنِدِيتَّا إسبوزيتو**" بالآخر الذي مثله (**أمْدِيُو/أحمد سالمي**)، إضافة إلى ذلك أشارت "**جباري**" إلى أن المتن الروائي قد حمّل أغلب شخصياته ازدواجية لغوية، فرضتها-حسب رأيها -(المـُثاقفة/ ***ACCULTURATION***)؛ المتمثلة « **في قدرة الإنسان على انتقاء مجمل الثقافات والسلوكات والأفكار، التي تعرضها الآداب عبر المسموع والمكتوب والمصوّر عبر نضج واع يؤكد ذاتيته ويقوي شخصيته الإبداعية ويدفع بها إلى الإيمان بإرثها الثقافي والاعتزاز بالهوية العربية**»[3]؛ كما أكدت أنه بإمكان اللغة الأم التي حملها مهاجروا إيطاليا أن تتعايش مع لغة المهجر لتثمر تنوعا ثقافيا خصبا[4]؛ تجسدت من خلاله ثقافة "**التسامح**" (***Tolérance***).

أشارت "**ليلى جباري**" أيضا إلى المزيج الذي حملته رواية "**كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك**" بين المذكرات الشخصية ونوعا من التاريخانية المسجلة(من خلال الفصول الخاصة بسرد أمْدِيُو)، كما لمحت في دراستها إلى نبذ ثقافة العنف وترسيخ فكرة التعايش الإنساني والحضاري بين المهاجرين والإيطاليين[5]؛ ولعل هذا ما نجده في علاقة " **أمْدِيُو**" الذي مثل الشخصية المحبوبة لدى الكم الهائل من الأجناس والأطياف بدأ من الإيطاليين وصولا إلى شخصيات المهاجرين.

---

1 -ينظر: المرجع السابق، ص ص 40-50.

2-ينظر: المرجع نفسه، ص ص40-50.

3-ليلى لعوير:الأدب العربي بين المثاقفة والعنف الثقافي،مجلة التراث والمعاصرة،مخبر الدراسات التراثية، ع3 قسنطينة – الجزائر، 2011، ص74.

4 - ينظر: ليلى جباري: تمثلات ثقافة التسامح في المنجز الروائي الجزائري، مجلة الموقف ،ص ص40-50.

5- ينظر: المرجع نفسه ،ص ص40-50.

إن المتتبع للحوار الذي جمع بين الشرق والغرب في الرواية يجد أن اهتمام بعض الدارسين كان منصبا حول البحث عن الهوية وصراع الحضارات بين ثناياها؛ وهي النقطة التي ركزت عليها الباحثة "**سعاد العنزي**" في دراستها لرواية "**كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك**"؛ حيث ترى أنه «**من أهم الأفكار التي تحرك المتن الروائي فكرة صراع الحضارات، وتشظي الهويات التي إما أن تحافظ على ثيمات تكوينها فتوصف بالتخلف والرجعية، أو تتقولب مع النسق الجديد الذي تحولت إليه فتعيش الاستلاب والانصهار في بوتقة الآخر، ونسيان الهوية الأصلية، وعدم تذكر تبعات الماضي إلا بنواقيس تقرع الذاكرة بين فينة وأخرى**»[1].

ولعل هذا ما أظهره المهاجر الإيراني" **بارويز منصور صمدي**" المتشبث بهويته المحلية والرافض للآخر، وقد عرجت الباحثة "**سهيلة بريوة** " إلى النقطة ذاتها؛ حيث رأت أن شخصية "**بارويز**" قد مثلت « **نموذجا للفشل في التفاعل الثقافي مع الإيطاليين و ثقافتهم ويرجع هذا إلى تمسكه المفرط بهويته الأصلية كإيراني، إضافة إلى قرفه من مظاهر الثقافة الإيطالية، فهو يكره أكل البيتزا والعجائن، وهي من مقومات الثقافة الإيطالية ويرفض تعلم الطبخ الإيطالي، و يفضل التمسك بالطبخ الإيراني، على الرغم من أن هذا لن يساعده في كسب القوت، وظل في كل مرة يطرد من العمل والسبب الرئيسي هو اكتشاف الإيطاليين بأنه يكره البيتزا على الرغم من أن السبب الحقيقي هو عدم إتقانه للغة الإيطالية التي تحرمه من التواصل**»[2]؛ ولعل هذا الصدام الحضاري بين ما حمله "**برويز**" وما قدمه المجتمع الايطالي أدى إلى انقطاع التواصل والحوار الفكري بينهما بسبب عدم تأقلمه مع وضعه من جهة وجهله للغة الآخر من جهة ثانية.

أكدت الباحثة "**سهيلة بريوة**" أن الصراع داخل الرواية لم يقتصر فقط على المهاجرين والإيطاليين بل امتد « **إلى الهويات الضيقة بين الايطاليين أنفسهم فسكان الشمال**

---

[1]- سعاد العنزي: كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك؟ فضاء لصدام الحضارات وصراع الهوية..،متاح على شبكة الانترنيت.

[2]- سهيلة بريوة: التصادم الثقافي و صراع الهويات في رواية "كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك "ل عمارة لخوص مجلة الناص ،ص356.

يحتقرون سكان الجنوب، و يعتبرونهم متخلفين بينما يحمل سكان الجنوب النظرة نفسها على سكان الشمال»[1]؛ ورغم الانتماء الواحد الذي يجمع بين أبناء الذئبة(إيطاليا)، إلا أن الباحثة رأت أن الرواية قد عمدت إلى إبراز الاختلاف واللاتماثل من حيث المبدأ بين الإيطاليين أنفسهم؛ ولعلها النقطة التي تقاطعت معها الباحثة "**ليلى جباري**" التي رأت أن هذه الاختلافات والانتكاسات لم تقتصر فقط على المهاجرين والإيطاليين بل امتدت أيضا إلى اللامساواة بين أهل الشمال وأهل الجنوب من أبناء المجتمع الإيطالي، الذي شكّل فضاء للتواصل والتفاعل بين ثقافات المهاجرين رغم الاختلافات القائمة بينهم[2].

إلى جانب ذلك تضيف الباحثة أن الرواية قد أحالت على نقطة هامة مفادها تأقلم المهاجريين مع هذه التناقضات التي تحكم المجتمع الإيطالي؛ ولعله أيضا ما جسدته شخصية "**أمْدِيُو**" الذي اندمج في ذلك المجتمع لدرجة شككت جميع شخصيات الرواية في أن يكون غير إيطالي الهوية والانتماء .

اتفق الباحث " **لونيس بن علي** " في بحثه مع ما تقدمت به الدراسات السابقة في حديثها عن الهوية وصراع الثقافات والحضارات، ورأى في إطار دراسته لتمظهرات الهوية في الرواية الجزائرية المعاصرة العلاقة التي تجمع بين المنفى والمهجر في الكتابة الروائية حيث تطرق الباحث إلى جملة من المتون الروائية الجزائرية وصولا إلى الرواية موضوع بحثنا "**كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك**"؛ فبعد عرض المعطى العام لشخصيات الرواية، أقرّ الباحث أن الرواية تطلعنا خلف حبكتها البوليسية على «**خطاب هوياتي،ميزته الأساسية هو صراع الأنظمة الرمزية والأنساق الثقافية التي تؤطر كل هوية وكل وجود، ونجد أنّ الرواية ككل، من عنوانها إلى بناء الشخصيات وهندسة المكان، وبنية الحوار، وكذا بنية النص ككل، تقترح خطابا فنيا يحاول فهم آليات هذا الصراع**»[3].

تطرق " **بن علي** " في خضم دراسته إلى اختلاف الهويات وإدانة سلطة الآخر لها وربط حكمه لهذه الهويات بأحكام سلبية؛ حيث لم «**تخرج نظرة الإيطاليين إلى المهاجرين**

---

[1]- المرجع السابق ،ص355.

[2]-ينظر: ليلى جباري : تمثلات ثقافة التسامح في المنجز الروائي الجزائري، مجلة الموقف،ص ص 40-50.

[3] -ورد في : المحكي-الروائي العربي أسئلة الذات والمجتمع ،ص161.

عن الصور النمطية التي صاغتها السرديات الأوروبية، وهي صور تختزل الآخر في مجموعة من القيم السلبية، التي تجعل منه غائبا عن الفعل التاريخي والحضاري، وهي أقرب إلى مرافعات أخلاقية في حقّه، تدينه بسبب اختلافه، وكأنّ الاختلاف"جريمة"»[1].

كما أكد أن هذه النظرة تلتصق التصاقا وثيقا بالمهاجرين دون سواهم، ولعل سبب هذا التأكيد في نظر الباحث سببه الاختلافات الفكرية والاجتماعية والدينية والنفسية التي قدمتها شخصيات الرواية بين الإيطاليين والمهاجريين وتراشقهم الاتهامات على اختلاف انتماءاتهم.

أشار الباحث من خلال دراسته إلى نقطة لم تتطرق إليها الدراسات السابقة ألا وهي فكرة "**الترجمة**" التي تمكن من خلالها البطل "**أمْدِيُو**" من الانفتاح والتعايش مع ما فرضته "**الذئبة**" على أبنائها وعلى الوافدين عليها ؛ حيث فصّل في هذه الفكرة في قوله: «**لنتأمّل جيدا في هذه القيم: التحّول، التجدّد، الترحال، الانفتاح، التلاقح التكاثر والحياة. إنها قيم الترجمة حيث تغدو شكلا من أشكال التواصل مع الآخرين وعاملا من عوامل إثراء الهوية الثقافية للفرد والمجتمع. وجد أميديو في "الترجمة" ما يعطي بعدا إنسانيا متفتحا للهوية، باعتبارها تحوّلا مستمرا وتثاقفا لا ينتهي مع الهويات الأخرى. الترجمة ضد التعصّب بكل أشكاله، لأنها تحرر الرؤية من منطقها الأحادي إلى أفقها الحواري** »[2].

ولعل سبب هذا التفصيل هو كون الترجمة السبيل الأوحد الذي مكّن البطل من الاندماج في ثقافة الآخر واختراق مكنونات مجتمعه والتأقلم معه.

استنادا إلى ما تقدمت به الدراسات سالفة الذكر يمكننا الإقرار أنها قراءات في مسار تقبل الأنا للآخر أورفضه، الذي ميز رواية "**كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك**".

تقاطعت هذه الدراسات في منحيين رئيسين؛ يُظهر الأول منهما: عنصر "**المثاقفة** " الذي قد يثمر ثقافة التسامح، وقضية تقبل الآخر للأنا مجسدة في شخص "**بِنِدِتَا** " و"**أمْدِيُو**" وهو ما تناولته الباحثة "**ليلى جباري**" التي أشارت أيضا إلى السير–ذاتي في الرواية من خلال "المذكرات الشخصية" التي أوردتها كل شخصية من شخصيات الرواية في حديثها عن نفسها .

---

[1] –المرجع السابق ،ص170.

[2] – المرجع نفسه،ص181.

أما المنحى الثاني فيتمثل في تركيز الدراستين على صراع الحضارات والبحث عن الهوية من خلال الإشارة المشتركة إلى الفشل في عدم تقبل الأنا للآخر والعكس رغم ما يظهره كل طرف للآخر من إيجابيات.

أثارت الباحثة " **سهيلة بريوة**" مسألة تعدد الهويات في الرواية؛ حيث إن " **عمارة لخوص**" حافظ « **على حضور رمز الذئبة في كامل النص بل وجعل هواية البطل أمْدِيُو المفضلة هي العواء، و ينتهي كل قسم منها بعواء على امتداد أجزائها العشرة، التي عنونها باسم الشخصيات التي تسكن إحدى العمارات في شارع فيتوريو بروما. وميزة هؤلاء السكان أنهم من جنسيات وطبقات ومستويات مختلفة. فهنالك المسلم والمسيحي والعربي والإيراني والإيطالي والبنغالي والمثقف والمنحرف والجاهل**»[1].

وقد اتفقت الباحثتين "**سهيلة بريوة** و" **ليلى جباري** " حول نقطة الصراع بين إيطالي الشمال والجنوب ؛ حيث أبرزت دراستهما هذا المخفي والمضمر من المجتمع الإيطالي من خلال عرض علاقة الصراع التي تجمع الأغلبية بالأغلبية.

لعل ما يمكن تأكيده بعد تتبع مضمون هذه الدراسات أنها قد أثارت أبرز القضايا التي ميزت رواية "**كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك**"؛ وفي مقدمتها المثاقفة وصراع الهويات، إضافة إلى كشفها عن قضية صراع الأغلبية مع الأقلية والأغلبية مع الأغلبية من خلال إجابتها على سؤال: كيف تتعايش الشخصيات رغم الاختلافات العرقية واللغوية والدينية؟.

كما تناولت هذه الدراسات المختلف الذي ميّز كل شخصية من شخصيات الرواية مع إظهارها سلبيات التعايش والصراع بين هذه الشخصيات باعتبارهما الظاهرة الأبرز في هذه الرواية.

لكن ما يمكن أن نسجله على هذه الدراسات أنها لم تخض في هذه المسائل بكثير من العمق؛ خاصة منها قضية تعايش الإيطاليين فيما بينهم، وتعايشهم أيضا مع المهاجرين، إضافة إلى عدم تركيزها على رؤية الروائي لوضع هؤلاء المهاجرين وانشطارهم بين متمسك بهويته

[1]- سهيلة بريوة: التصادم الثقافي و صراع الهويات في رواية كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك لـ عمارة لخوص مجلة الناص ،ص352-353.

وانتمائه (شخصية الإيراني "**باروز منصور صمدي**") ومندمج في هوية الآخر ومتعايش معها (شخصية البطل "**أمْدِيُو**").

ولعل هذا ما سنحاول استدراكه في قراءتنا للرواية في مبحث لاحق من هذا الفصل الذي سنعرض من خلاله تلقينا لمحمل هذا الصراع مركزين على تعدد أوجه العلاقة التي تربط الأنا بالآخر والعكس .

2-2-الدراسات التي ركزت على الشكل:

من بين الدراسات التي اهتمت بالبناء الشكلي لروايات "**عمارة لخوص**" نذكر ما تقدم به "**بلقاسم الشايب**" في مقاله : "**كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك**"، وما تقدمت به الباحثة "**زهيرة بولفوس**" في دراستها الموسومة: "**شعرية العتبات في رواية القاهرة الصغيرة لعمارة لخوص**"، إضافة إلى دراسة الباحثين "**سعاد العنزي**" و"**بن علي لونيس**" التي أشرنا إليها سابقا.

شكل العنوان (***Le Titre***) في رواية "**كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك**" العتبة الأساس التي لفتت انتباه الباحثين إليها ودفعتهم لقراءة بنيتها وفك غموضها؛ ذلك أن العنوان مفتاح لولوج النص الروائي،وهو عتبة ذات بعد تداولي ووظيفة إبلاغية[1]، يمكن من خلالها استنطاق مكامن هذا النص.

انطلق الباحث "**بلقاسم الشايب**" في مقاله من تفكيك البنية اللغوية للعنوان وإبراز دلالتها؛ وذلك في قوله: «**جاء العنوان جملة فعلية، استفهامية (اسم استفهام وفعلان وحرف جر وظرف واسم)، وهو أقصى ما يمكن أن تتضمنه جملة تامة، وقد وشي بإدلاء عن الزمان، فالفاعلان (ترضع وتعضك) يدلان على الحاضر و ما سيقع وهو تبرير واضح لحركية المشهد، كما نص ضمنا عن المكان كفضاء للأحداث. ونعني المعادل الموضوعي للذئبة وهي روما أو ايطاليا. كما تضمن أحداثا، فالفعلان يترجمان تحولا في الوضعية وكيفية أو هيئة جسدها الاستفهام بكيفَ التي تفيد الحال** »[2] .

---

[1] – ينظر: ليلى جباري : تشكيل صورة الغرب في النص الروائي العربي "الميراث لسحر خليفة نموذجا"،مجلة العلوم الإنسانية، المجلد أ، ع 03، قسنطينة –الجزائر ، 2008، ص158.

[2] –بلقاسم الشايب: كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك، متاح على شبكة الانترنيت.

ولعل الغاية من هذا التضاد الذي اعتمده "**عمارة لخوص** "في بنية عنوان الرواية –حسب رأي "**بلقاسم الشايب**"–هو مرواغة القارئ ومن ثمة إحالته على فحوى العمل الروائي انطلاقا من هذا الاستفزاز غير المباشر والتنافر بين مفردات العنوان ليقدم حيزا أوسع لمعناه ودلالة مضمونه.

وفي تركيزه على الفعلين "**ترضع وتعضك** "اللذين أحالا على تأويلات متعددة تناول الباحث أداة الاستثناء "**دون**" التي تشير إلى فعل التمييز؛ بحيث إن كل «**من يقترب من الذئبة فهو معضوض لا محالة، إلا إذا زوده لخوص بعلم رضاعة الذئاب وأمّا التميز أن الكاتب قد رضع من قبل، وكلامه نتيجة تجربة، وهذا يستفاد منه الذهاب والعودة من قبل أي أنه قد ذهب إلى بيت أو مكان الذئبة وعاد فمن علّمه ؟؟.. لعله كذلك علّم نفسه وهذا هو التميّز**»[1].

من بين الفرضيات التي وضعها الباحث "**بلقاسم الشايب**" في تناوله للعنوان اقتحام الآخر في عقر داره، وهذه « **إبراقة تحيلنا إلى أن التاريخ عملية دورية فهو يوحي بغزو مضاد ومن نوع آخر.. غزو الجنوب إلى الشمال. ويطرح مفهوم المثاقفة – بمعيار شرقي أو لنقل جنوبي** »[2].

تجاوزت الباحثة "**سعاد العنزي**" حدود مفردات عنوان رواية "**كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك**"؛ صوب التشديد على الغموض الذي اعتراه؛ والذي رأت أنه «**سؤال مشفر بالغموض مغر للقراءة، وانحراف في المعنى، وتضاد في البنية، فهو مكثف ومفخخ، ومحمل بأكثر من دلالة**»[3]، ومنفتح على أكثر من استفسار وإثراءات مختلفة.

وقد ركزت الباحثة في تناولها للعنوان على ما أضمرته لفظة "**الذئبة**"؛ التي تحمل أكثر من مدلول و أكثر من صورة ومفهوم؛ حيث أخذت في الرواية «**صورة إيطاليا محرقة الهويات والذئبة التي توهم المهاجرين بإغرائية اللبن وطراوة الحضن ودفء المقام لتحيل**

---

[1]–المرجع السابق.

[2]–المرجع نفسه.

[3]–سعاد العنزي: كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك؟ فضاء لصدام الحضارات وصراع الهوية..،متاح على شبكة الانترنيت.

الحليب إلى طعم للفتك بهم وافتراسهم، وقد يتحولون أنفسهم إلى ذئاب يتقنون صيحات العواء وافتراس كل شيء بعد ارتمائهم في حضن الذئبة»[1]؛ ولعل هذا التضاد الذي حملته " **الذئبة** " بوصفه مدلولا يؤكد بالضرورة أن السياق الذي فرضه العنوان مقصود للإحالة على ما تقدمه "**إيطاليا**" من إيجابيات وسلبيات للمهاجرين ولأبناء شعبها المتناحر بين الشمال والجنوب .

أوضح " **لونيس بن علي** " في دراسته أن عنوان الرواية الموجه للقراء بصيغة سؤال يضعهم أمام تأويلات متعددة بين الإجابة عنه والبحث عن الدلالات الفكرية التي تكتنزها كلمة "**الذئبة**" بوصفها رمزا أسطوريا ومدلولا فكريا؛ وهذا في قوله: «**للوهلة الأولى، نقف أمام جملة استفهامية، تطرح سؤالا، وهذا السؤال موجه إلى قارئ افتراضي قد يكون أيّ قارئ للرواية. لكننا نرّجح أيضا أن يكون الغرض من هذا الاستفسار ليس طرح سؤال مباشر عن موضوع غامض أومستعصي، يستدعي إجابة سواء من الروائي أوالراوي أوالقارئ الافتراضي أوالحقيقي، بل هو أشبه إلى إسداء نصيحة لكل هؤلاء المهاجرين الذين يعيشون في المهجر أوالمنفى، وكأنّ الروائي قد تكهّن مسبقا بالسؤال الذي يمكن أن يطرحه أيّ شخص عاش تجربة الهجرة أوالمنفى»**[2].

تتقاطع رواية "**القاهرة الصغيرة**" للروائي "**عمارة لخوص**" مع روايته السابقة "**كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك**" في نقطة مفادها غموض العنوان؛ الذي بات يجمع في الروايات المعاصرة بين «**الشاعرية والقدرة الفائقة على ممارسة الإيهام والتضليل بأساليب شتى، الأمر الذي ساهم في تشكيل أفق رؤيا وانتظار للقارئ والقراءة»**[3] ؛ حيث أظهرت رواية "**القاهرة الصغيرة**" اختلافا من خلال سرد التهكم من واقع الإيطاليين بطريقة كوميدية ساخرة أبرزت الوجه الآخر لصراع (**الأنا**) **مع** (**الأنا**) **و**(**الأنا**) **مع** (**الآخر**).

تعدت الباحثة "**زهيرة بولفوس**" في مقالها الغموض الذي اعترى البنية اللغوية للعنوان الرئيس صوب الاشتغال على التشكيل البصري لهذه العتبة النصية في علاقتها بعتبات رواية

---

[1]-المرجع السابق.

[2] - ورد في: المحكي-الروائي العربي أسئلة الذات والمجتمع ، ص162.

[3]-زهيرة بولفوس: شعرية العتبات في رواية القاهرة الصغيرة لعمارة لخوص ،(مخطوط).

"القاهرة الصغيرة" الأخرى؛ وفي مقدمتها عتبة الغلاف (***couverture***) انطلاقا من كشف دلالة الألوان التي وضعت وعمد الروائي من خلالها إلى التفريق بين لفظتي العنوان (**القاهرة)** و**(الصغيرة)** اللتين تحيلان على «**وجود صراع جدلي يكشف عن دلالتين مختلفتين حد الضدية والتناقض؛ فالكلمة الأولى جاءت قاتمة لأنها مشحونة بحمولة زائدة من اللون تمنح إحساسا بالريبة والخوف ناتجاً عن حدة اللون الأحمر التي تتدرج به نحو السواد، مما يعطيها دلالات سلبية تحيل على لون الدم الفاسد،لون الجريمة والثأر، الحرب، الموت..، أما الكلمة الثانية فجاءت فاتحة تمنح إحساسا بالدفء والارتياح؛ أي أننا أمام سلسلة من الثنائيات التي تختزل الصراع بين (الانتقام) و(التضحية)،وبين (الحرب) و(الحب)،وبين (الموت) و(الحياة)،وبين (العنف) و(السلام)**»[1] .

انطلاقا من عتبة الغلاف التي حوت العنوان الرئيس وما حمله من تناقضات لونية قاربت الباحثة أيضا العناوين الداخلية (***Intertitres***) للرواية، إضافة إلى عتبة الإهداء (***Le Dédicace***) الذي يستوقف القارئ بعد عتبة الغلاف؛ حيث ترى "**بولفوس**" أنه ينطوي على قصدية لا تخرج عن فضاء العنوان، وتضيف قائلة: «**بل تسهم معه في الكشف عن المفاتيح القرائية للمتن؛ حيث يستوقفنا في نص الإهداء تصريحه باسم المهدَى إليه وكتابة اسمه بالحروف العربية واللاتينية، إضافة إلى تحديد الإطار الزمني الذي يرسم حياته، تاريخ ولادته ووفاته ، وجنسيته ووظيفته ، ومكانته عنده ، وقد اعتمد الكاتب في ذلك التدرج المنطقي الذي يقنع القارئ ويمنحه الشعور بالارتياح**»[2] كون المـُهْدى إليه شاعر معروف وصديق مقرب للروائي، وهو ما بينه الإهداء الذي احتل حيزا صغيرا في أعلى صفحة فارغة؛ حيث ورد كالآتي[3]:

---

[1]-المرجع السابق.

[2]-المرجع نفسه.

[3]-عمارة لخوص:القاهرة الصغيرة، ص5.

إلى فيتو رفيلو *Vito Riviello*

(2009-1933)

شاعر كبير وصديق عزيز.

ومن العتبات اللافتة للانتباه لحظة بدأ القراءة العناوين الداخلية المتعلقة بما ستسرده الشخصيتان الرئيستان في الرواية؛ حيث تحمل بين طياتها تشفيرا يظهر الغموض الذي يعتري شخصيات الرواية وتحديدا بطلي الرواية (**كريستيان مزاري /عيسى التونسي) و(صوفيا/صفية).**

وقد أشارت الباحثة إلى تداول السرد بين العناوين الداخلية؛ إذ «**تخطى فعل التمويه العنوان الرئيس إلى العنوانين الفرعيين؛ حيث تعامل الكاتب مع الأسماء المستعارة للشخصيتين الرئيستين دون اسميهما الحقيقييْن، الأمر الذي عمق حالة الصراع الجدلي بين الحقيقة والوهم التي كشفت عن بعض دلالاتها صيغة العنوان**»[1]؛ فجسد "**عيسى** " أو"**كريستيان مزاري** " صورة المواطن الإيطالي الذي أوكلت له مهمة التجسس على المهاجرين في "**إيطاليا**" من أجل التحقق من شبكة إرهابية يقودها المسلمون المهاجرون وبين (**كريستيان وعيسى**)؛ تتداخل الشخصيتان المتناقضتان بين الايطالي والتونسي بين الملتزم والمتحرر، في حين جسدت "**صوفيا**" أو"**صفية** " الشخصية العربية الحالمة التي تتعالق أحلامها مع ما تحمله "**إيطاليا**"؛ بالمقابل تتصارع هويتها المحلية مع نظرات المجتمع الإيطالي للمرأة المحجبة التي تسعى إلى تحقيق حلمها كحلاقة مشهورة يقصدها الجميع؛ إلى جانب ذلك تناوب كل من "**عيسى**" و"**صوفيا**" على سرد الوقائع « **ليجد القارئ نفسه أمام قصتين متوازيتين سرعان ما تتقاطعان عند بؤرة سردية واحدة هي "القاهرة الصغيرة"**»[2] .

انطلاقا من اشتغالها على العتبات في رواية "القاهرة الصغيرة" أكدت الباحثة "**بولفوس**" أنه وعلى رغم من تعددها إلا أنها «**قد ساهمت مجتمعة في تجسيد رؤيا المبدع التي تعمقت أبعادها عبر المتن،كما ساهمت أيضا في إعطائه سمة الانفتاح التي ضمنت**

---

[1]- زهيرة بولفوس: شعرية العتبات في رواية القاهرة الصغيرة لعمارة لخوص ،(مخطوط).

[2]- المرجع نفسه .

له إمكانية التجدد مع كل قراءة»[1]؛ هذا المتن الذي تناول موقف الغرب من الشرق بنوع من السخرية والغرابة والتهكم جسدته أحداث الرواية التي تقاطعت عند مهمة استخبارية اختبارية مزيفة الهدف منها الكشف عن معاقل الإرهابيين في "**حي ماركوني**"؛ وهي الفكرة التي طرحت تعددا قرائيا من خلال الخاتمة التي صدمت القارئ وكسرت أفق توقعه.

ولعل المتأمل لهذه البحوث يُقر بأنها أخلصت اهتمامها للجانب الشكلي؛ وهو جانب على أهميته لا يمكن أن يدرس بمعزل عن المضمون؛ حيث إن الباحثة "**زهيرة بولفوس**" في إشارتها إلى تقاطع قصتّي "**كريستيان مزاري**" و"**صفية**" اهتمت فقط بالخيط الرفيع الرابط بينهما دون التركيز على الصراع الذي أراد من خلاله "**عمارة لخوص**" الإحالة بشكل مباشر إلى قضية "**الإسلاموفوبيا**" التي اختصرت نظرة الغرب المعاصر إلى العرب؛ وهو ما جسدته المهمة الاستخباراتية الوهمية التي أسندت إلى "**كريستيان/عيسى**" لاكتشاف معاقل الإرهاب . ورغم إشارة الباحثة إلى ما حمله عنوان الرواية من دلالات متنوعة إلا أنها لم تقف على حدود التلقي المتشعب لهذه الدلالات لدى مجموع القراء؛ ولعل هذا ما سيعرف طريقه إلى التوضيح في الفصل الثاني من الباب الثاني من هذا البحث.

[1] – المرجع نفسه.

2-جدلية (الأنا) و(الآخر) في روايتي : "كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك" و"القاهرة الصغيرة ":

يلاحظ القارئ المتتبع لمسار التجربة الروائية للروائي الجزائري "**عمارة لخوص**" تميز نصيه الأخيرين: **"كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك" و"القاهرة الصغيرة"** وخروجهما من دائرة التعالق مع تجارب سابقيه ومعاصريه؛ ولعل أهم ما نميزه من خلال قراءتنا المتأملة لهما هي الجدلية التي قامتا عليها؛ من خلال ثنائية **(الأنا) و(الآخر)** التي تعتبر التيمة الأبرز داخل المتنين؛ حيث استطاع الروائي من خلالهما إبراز خصوصيته وسط سيل الدراسات الروائية الجزائرية المعاصرة .

نقلت جل التجارب الروائية المعاصرة نظرة الروائي إلى حال أناه وأنا غيره كما حاولت تأكيد فاعليتها داخل المجتمع الذي يمثل الآخر بالنسبة له؛ ولعل هذا ما جسد الصراع بينهما من خلال محاولة كل منهما تأكيد وجوده ودوره الفعال؛ إذ «**يرتكز مفهوم الذات (...) على وعي الإنسان كفرد، ووعيه ضمن مجموعة أفراد**»[1]،ولعل هذا ما ولّد نوعا من التصادم لاختلاف الفكر والتوجه الايديولوجي ورفض الآخر نظرا لما عاناه الفرد الجزائري من قمع وكبت فكري سبّبه حجب الحقائق وتلاعب بالتاريخ[2] أثر على توجه الهوية وعدم تقبلها للآخر، ويرجع هذا إلى اختلافها في الدين السلطة/الوطنية، التوجه، كما أن أغلب الهويات ترفض أي إنسان يختلف عنها كون «**الذات أو الأنا هي مركز شخصيتنا، وأنها لا تنمو ولا تفصح عن قدراتها إلا من خلال البيئة الاجتماعية، وأن الشعور بالأنا لدينا لا يبرز دون أن يكون مصحوبا بذوات الآخرين**»[3] .

إن الباحث عن مفهوم **(الأنا)** و**(الآخر)** اللذين يتداخلا تحت منحى ثنائية واحدة يجد أن تعريف (الأنا) يشكل إلى جانب **(الذات) و(الهوية)** مفهوما واحدا.

---

[1] - حكيم أومقران: البحث عن الذات في الرواية الجزائرية (الطاهر وطار) ،دار الغرب للنشر والتوزيع وهران-الجزائر،2005،ص22.

[2] -ينظر: المرجع نفسه،ص175-176.

[3] -حفناوي بعلي: خطاب ما بعد الاستشراق،مجلة المعرفة، تصدرها وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، ع 547، سوريا،2009، ص29.

أشار "**جان بول سارتر**" لمفهوم "**الأنا**" **إلى «الشخصية في صورتها الفاعلة، ويقصد "بالذات"المجموع الكلي المحسوس النفسي الجسمي لنفس الشخصية »**[1]؛ بالمقابل تفرق بعض الدراسات بين (**الأنا**) و(**الذات**)؛ فترى أن الأول هو موضع وعي؛ بينما يعدو الثاني (أي الذات) موضوع كلية النّفس بما فيها اللاوعي[2]، ورغم الاختلافات الطفيفة لكليهما؛ إلا أنهما يُناقشان تحت مفهوم واحد وهو مغايرته (للآخر) الذي يشكل بدوره «**المختلف في الجنس أو الانتماء الديني أو الفكري أو العرقي**»[3].

وعلى رغم اختلاف كل من (**الأنا**) و(**الآخر**) إلا أن أنه لا يمكن أن تتضح ملامح أي منهما دون لقائه بالآخر؛ **حيث** يُقر الباحث بصعوبة دراسة هذه الثنائية بمعزل عن بعضها البعض وبمعزل عن «**السياق البيئي والواقع التاريخي، فهي متربعة على الجغرافيا والتاريخ والإنسان والأفكار، ولذلك تقوم بين الأنا والآخر عدة علاقات لتضمن مكوثهما على طرفي نقيض، وقوف تلازم وتقابل بغض النظر عن حدوث التوازن أوعدم حدوثه، هذه العلاقات هي المسوغات النظرية للتلازم والتقابل، منها التوتر الدائم والنقيض والعداء والصراع والنزاع**»[4]؛ حيث ترتبط الأنا بهوية الذات في حين يرتبط الآخر بالغير؛ حيث لا يمكن أن «**تتضح ملامح الهوية من دون لقاء مع الآخر، إذ إن العزلة عنه، تجعلها ذات بعد واحد، فيسرع إليها العطب والجمود في حين نجد اللقاء معه يمنحها أبعادا مركبة، تنفتح على أكثر من عالم**»[5].

لعل المتأمل فيما قدمته روايتي "**كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك**" و"**القاهرة الصغيرة**"؛ يقر بالاختلاف الذي طرحته الروايتين من خلال تناولهما لحال (**الأنا**)في ديار (**الآخر**)؛ مقابل ما تقدمت به سابقتهما من الروايات في تناولها(**للأنا**) الذي لم يظهر في

---

[1] – جان بول سارتر: تعالي الأنا موجود،تر:حسن حنفي،دار التنوير،لبنان، ط1، 2005،ص52.

[2] –ينظر: بشير بويجرة محمد: الأنا، الآخر–ورهانات الهويّة في المنظومة الأدبية الجزائرية، منشورات دار الأديب وهران–الجزائر،دط،2007،ص10.

[3] – ماجدة حمود: إشكالية الأنا والآخر(نماذج روائية عربية)،عالم المعرفة ،الكويت،2013،ص17.

[4] –عبد العزيز شويط: ثنائية الأنا والآخر في شعر محمد الفيتوري ،ديوان أغاني العاشق أذكريني يا إفريقيا أنموذجا،مجلة الناص،منشورات جامعة جيجل،العدد العاشر،جيجل ،الجزائر،2011،ص361.

[5] –ماجدة حمود: المرجع السابق، ص17.

تلك النصوص«**إلا على مستوى الإنسانية، ثم هو لن يكون إلا وجها للذات**»[1]؛ وفي خضم طرح هذه الثنائية(الأنا/الآخر) فإن أول سؤال يتبادر إلى الذهن هو كيف وُظف (الأنا) و(الآخر) في حقل التجربة الروائية للروائي "**عمارة لخوص**"؟

أتاحت الروايتين الكثير من التساؤلات حول (**الأنا**) المختفية الهوية و(**الآخر**) الطاغي على هوية (**الأنا**)؛ فرواية "**كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك**" وبما تحمله من خبايا شكلت مادة دسمة تعج بالآخر :"**بارويز منصور صمدي**"،"**بِندِتَا إسْبُوزِيتُو**" "**إقبال أميرالله**" ،"**إلزابتَا فابياني**" ،"**ماريا كريستينا غُونْزاليز**"، "**أنطونيو ماريني**" وغيرهم كثيرون ممن صنعوا مشهد الآخر وما حمله من تعدد الثقافات؛ إذ مثل: "**بارويز منصور صمدي**" الأنا الإيراني والآخر بالنسبة للشخصيات الأخرى ومن هنا يتعالق كل منهما أي (**الأنا والآخر**) بين ثنايا هذه الرواية.

أثمرت صورة المهاجر ثنائية يصعب التمييز بينها وهذا من خلال جملة من " **الأنا** " التي تناولتها جميع الشخوص «**فعندما يكون الأنا هو السارد تصبح الثنائية في موقع الوضوح والسطوع، فالأنا أنا، وجميع من يقع خارجها ينتمي إلى خانة الآخر**»[2] ؛ إذ تقمصت جميع الشخوص ضمير "**الأنا** "؛ إذ يروي كل منهم قصته وهو حال "**برويز منصور صمدي**" الذي يفتتح الرواية بقوله:

« **قبل أيام قليلة،لم تكن الساعة قد تجاوزت الثامنة صباحا، بينما كنت جالسا على أحد مقاعد المترو أفرك عينيّ وأقاوم بصعوبة النعاس المترتب على النهوض المبكر،إذ وقع بصري على شابة إيطالية وهي تلتهم بنهم بيتزا بحجم المظلة، فأصابني الغثيان** »[3].

إلى جانب "**برويز** "؛ برزت (الأنا) بشكل لافت في شخصية "**بِندِتا إسْبُوزيتُو**" التي تشمل مساحتها داخل الرواية الكثير من الحديث عن الذات كقولها:

« **أنا من نابولي، أقولها بصوت مرتفع دون خجل. ثم لماذا أخجل؟ ألم يولد طُوطُو Toto في نابولي ! ... أنا من المعجبات بطوطو،...اسمي بِندِتَا لكن يحلو للكثيرين**

---

[1] – جان بول سارتر: تعالي الأنا موجود ،ص52.

[2] – صلاح صالح : سرد الآخر،الأنا والآخر عبر اللغة السردية،المركز الثقافي العربي،المغرب،ط1، 2003 ص63.

[3]– عمارة لخوص : كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك،ص9.

مناداتي "لانابوليتانا". لا أتضايق من هذه التسمية إطلاقا. أعرف أن الكثير من سكان العمارة يكرهونني بلا أدنى سبب رغم أنني أمينة ومخلصة في عملي »[1] .

ولعل ما يمكن قوله في ظل ما قدمته شخصيات رواية "**كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك**" بدأً بشخصية المهاجر الإيراني "**بارويز منصور صمدي**" الذي قدم (**الأنا**) في سرده مرورا بشخصية الإيطالية "**بِندتَا إسبُوزِيتُو**"؛ أن كلا منهما قد مثل (**الآخر**) بالنسبة لكليهما ولباقي الشخصيات؛ في محاولتهما لإثبات هويتهما ووطنيتهما وشخصهما بتركيز كل منهما على (**ذاته/أناه**) وعلاقاتها بباقي الشخصيات بين اتفاق واختلاف بوصفها الآخر بالنسبة له.

زيادة على ذلك فإن اللافت للانتباه داخل الرواية هو "**السير ذاتي** " الذي تتقمصه كل شخصية على حدة؛ ولعله النمط الجديد الذي انتهجته الرواية والذي حاولت من خلاله «**توجيه (...) قرائها إلى طريقة معينة لتلقي الرواية**»[2]؛ وهو ما طرحته رواية "**كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك** "؛ لتكون الهوية المطروحة داخل أي نص سردي روائي محورا يحاكي "**الأنا** " المدعوة في كل مرة «**إلى التفاعل مع العالم عبر انفتاحية إنسانية كبرى، (...) كذلك إلى ضرورة المحافظة على وجوده عبر تمسك إلزامي بخصوصيات هذا الوجود**»[3].

ولعل ما يقره الباحث القارئ لرواية "**كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك** " يجد أن تواجد "**الأنا**" داخل الرواية هو حق أتاحه "**عمارة لخوص**" لنصه الروائي.

إن المتمعن في رواية "**القاهرة الصغيرة**" يُقر بوجود خيط رفيع رابط بينها وبين روايته السابقة "**كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك**"؛ ولعل الأمر الأبرز هو احتفاظ الروائي بتواجد ثنائيتي (**الأنا والآخر**) بين ثنايا "**القاهرة الصغيرة**"؛ حيث تداول السرد في الرواية بين بطليها " **عيسى** "و" **صوفيا** " ما أنتج العديد من صور "**الأنا**" التي رسمت خطوط الهوية عند شروع الساردين في الحكي.

---

[1]- المصدر السابق ،ص33.

[2]- صالح معيض الغامدي: كتابة الذات،دراسات في السيرة الذاتية،المركز الثقافي العربي،المغرب،ط1 2013،ص137.

[3]- وجيه الفانوس:مخاطبات من الضفة الأخرى للنقد الأدبي ،اتحاد الكتاب اللبنانيين ،لبنان،ط1 2001،ص35.

لعل أول ما نسارع لتسجيله في قراءتنا للرواية وتأملنا لشخوصها هو حضور (**الأنا**) وتنوع الآخر بين (**الأخر الذاتي**) و(**الآخر الغيري**)؛ ولعله أيضا ما مكننا من الحديث في هذه الاختلافات الجوهرية التي رسمت تميز الرواية في دعوة قارئها للبحث عن مجريات هذا التعالق الرابط بين ثنائيات (**الأنا والآخر الذاتي**) و(**الأنا والآخر الغيري**).

2-1-الأنـــــا /الآخـــــر الـــذاتي:

إن أول ما يقابل قارئ رواية "**القاهرة الصغيرة**" هو ثنائية (**الأنا والآخر الذاتي**) التي أفرد لها "**عمارة لخوص** " مساحة تفاعلية تبرز مدى قرب وبعد هذه الثنائية عن بعضها البعض وعن قارئها.

2-1-1-كريســـــتيان مزاري/عيســـــى التونسي:

يقر القارئ لما جادت به شخصية "**عيسى /كريستيان**" بوجود انتماءين متناقضين ضمن ثنائية (الأنا والآخر الذاتي) تجسدهما شخصية واحدة؛ ألا وهي الشخصية الأصلية الإيطالية "**كريستيان مزاري**" الذي تتبين هويته الأصلية شيئا فشيئا من خلال تعريفه بنفسه وحديثه عن تفاصيل صغره ودراسته في الجامعة وصولا إلى قوله الذي يوضح الصورة الكاملة لشخصه و"**أناه**"؛ ويؤكد عبره هويته وانتماءه الإيطالي فيقول:

«**بدأ كل شيء قبل بضعة أسابيع .**

كنت أهم بمغادرة قاعة المحكمة لتناول الغداء، عندما اقترب مني شخص في الأربعين من عمره،(...) قال بنبرة جادة: «السيد كريستيان مزاري؟ ».

«نعم»»[1].

كما أشار "**كريستيان**" أيضا إلى انتقاله صوب (الآخر الذاتي)؛ من خلال شخصية "**عيسى**" التي يقدم لقارئه معلومات عنها بقوله:

«**تعلمت الكثير من أصول المهنة الجديدة. واشتغلنا طويلا على الشخصية التي سأتقمصها: مهاجر تونسي لا يتجاوز عمره الثلاثين، انتقل من صقلية إلى روما بحثا عن غد أفضل(...) تحتم على تغيير اسمي وشكلي وهندامي** »[1].

---

[1] – عمارة لخوص: القاهرة الصغيرة،ص18.

بمقابل ذلك جسد شخص "**عيسى التونسي**" (الآخر الذاتي) بالنسبة للشخصية الحقيقية "**كريستيان مزاري**" ؛ ولعل هذا ما يلاحظه القارئ في تتبعه للتحولات الثقافية والنفسية والاجتماعية للشخصية الحقيقية "**كريستيان**" صوب تجسيد شخصية (الآخر الذاتي) "**عيسى**" الذي تجرد من كل ما يربطه بالشخصية الإيطالية بقوله :

«**شرعت في السهرة في تحضير الحقيبة التي سترافقني إلى المسكن الجديد.في تلك اللحظة فقد أدركت معنى كلمات جودا حول المرحلة الثانية من العملية !دققت طويلا في اختيار الملابس المناسبة، وتخليت مرغما عن بدلتي الزرقاء الداكنة وقميص بيار كاردان وثلاث ربطات عنق من الحرير. قلت في نفسي إن هذه الملابس ليست من مقام المهاجرين إلا إذا كانوا مجرمين في قطاع الدعارة أو المخدرات،**(...) **تركت مؤقتا بعض أغراض كريستيان مزاري مثل الوثائق الشخصية والصور العائلية. أحسست أنني أودع هذا الشخص الذي رافقني منذ الولادة**»[2].

إن المتأمل لهذه التغيرات التي جسدت مغامرة (**الأنا**) في ظل تحولها إلى (**الآخر الذاتي**) يجد أن مغامرة القارئ داخل الرواية لا تقف عند حدود ثنائية(الأنا/الآخر الذاتي) لشخصية "**كريستيان/عيسى**"؛ بل تتعداه صوب تجسيد ثنائية (الأنا والآخر الغيري) التي رسمت ملمحا مهما لمسار الأحداث، ولعل هذا ما سنوضحه في عنصر لاحق من هذا المبحث.

2-1-2-صفية/صوفيا:

لعل أول ما يتبادر إلى ذهن القارئ في تصفحه لما تقدمه "**صفية**" هو تأثير ثنائية (**شرق /غرب**) على تنشئة الشخصية ووضعها الاجتماعي؛ ولعل ثبات (**الأنا**) المتمثلة في شخص "**صفية**" وتغيره صوب "(**الآخر الذاتي**) الذي مثلته شخصية "**صوفيا**" يسفر عن ثنائية تتعالق مع ما جسدته ثنائية "**كريستيان/عيسى**".

قدمت "**صفية**" لقارئها ملمحا عن أناها الذي حددت من خلاله صورة مختصرة عن أهمية الاسم في تحديد صورة الشخص وشكله ومكانته؛ وتقدم تعريفا لنفسها من خلال الاسم الذي أطلقه والدها عليها فتقول:

---

[1] -المصدر السابق،ص31.

[2] -المصدر نفسه ،ص52-53.

«لم يرغب أبي الاستسلام للأمر الواقع وخيانة مثله السياسي الأعلى. فقد أخبر الحاضرين بنبرة فيها الكثير من العزة والتحدي : «هيكون اسم البنت عل بركة الله صفية زي مرات زعيمنا سعد زغلول !»»[1].

كما تؤكد (أناها) من خلال ما تقوله عن اسمها : «**هذه هي قصة اسمي الحقيقي صفية باختصار شديد**»[2].

وفي المقام نفسه تنتقل "**صفية** "مباشرة لتحيل على "**آخرها الغيري** " "**صوفيا**" بقولها :

«(...) منذ قدومي إلى روما، صار لدي اسم آخر هو صوفيا. فليكن الأمر واضحا، ليس اسما مستعارا، أي أنني لم أسع إليه، وإنما أتيته هدية. ألا يقال إن الهدية لا ترد؟ لماذا ينادونني صوفيا؟ السبب غامض. لعل هناك فرضيتين، الأولى أن الناس يخلطون بسهولة وعن غير قصد بين صفية وصوفيا.

«أهلا، ما اسمك؟»

«صفية»

«صوفيا ! يا له من اسم جميل !»»[3].

وتشير في قولها هذا إلى اكتسابها لهذا الاسم عنوة وأنه لا علاقة لها بهذا التغيير الذي تعتبره طبيعيا، وتواصل سرد تفاصيلها التي تقرب القارئ أكثر لمعرفة "**صوفيا**" هذا (**الأخر الذاتي**)؛ لتحتل مكانة (**الأنا**) بعد ذلك ؛ ولعل ما يلاحظه القارئ من خلال ما تجود به هذه الشخصية هو محاولاتها الدائمة لفرض حالتها الاجتماعية على قارئها الذي يتابع باهتمام وقائع سرد هذه الفتاة الشاردة والباحثة عن الحلم في بلاد الآخر؛ من خلال حديثها عن (**أناها**) في رحلته إلى عالم (**الآخر**) من وجهة نظرها؛ حيث يعيش المتتبع ل"**صوفيا** " المأساة الاجتماعية والنفسية لهذه لأخيرة التي لا تتوانى لحظة في سرد الذات والحياة فتقول :

---

[1] -عمارة لخوص: القاهرة الصغيرة،ص23.

[2] -المصدر نفسه،ص24.

[3] - المصدر نفسه،الصفحة نفسها.

«لم أكن سعيدة بالزواج بحد ذاته، إنما بفكرة السفر للعيش في إيطاليا بوصفها قبلة الموضة . كنت أتخيل نفسي كوافيرة من الطراز العالي أو العمل مع مشاهير مصممي الأزياء مثل فلانتينو وفرساتشي وأرماني وغوتشي ودولتشي وغبانا »[1] .

لعل الملاحظة الواجب تقديمها في خضم مغامرة (**الأنا**) و(**الآخر الذاتي**) من خلال ما قدمته كل من شخصية (**كريستيان**) و(**صفية**)؛ يقر بأن هذه الثنائية لم تقتصر فقط على هاتين الشخصيتين بل كان لوجود الشخصيات الثانوية داخل الرواية دورها الهام في انتاج دلالات فكرية أثثت من خلالها الرواية معالم سردها وأحداثها، كما أن هذه العلاقة لم تقتصر على الحدود المعرفية للأنا وبآخرها الذاتي بل تجاوزت ذلك صوب الخروج من مرحلة التعاطي الفكري بين المعلوم إلى المجهول الذي مثلته ثنائية (الأنا والأخر) بين ثنايا رواية "**القاهرة الصغيرة** " ولعل هذا ما سنوضحه في العنصر الموالي.

2-2-الأنـــــا /الآخـــــر الغيري:

قامت رواية "القاهرة الصغيرة" على ثنائية التضاد الذي جمعت بين (**الغرب والشرق**) (**الغربي والعربي**)، (**المواطن والمهاجر**)؛ الذي جسدتها ثنائية المكان (**إيطاليا ومصر**) و(**مسيحي ومسلم**) والذي مثله كل من (**كريستيان وصفية**) **وثنائية** (**عيسى وصوفيا**) اللذين أسسا لثنائية (**الأنا والآخر الغيري**) التي ستتمحور حولها دراستنا الآتية.

2-2-1-عيسى التـــــونسي/صـــــوفيا:

مثلت شخصية "**عيسى التونسي**" ثنائية الأنا في تقابلها بالآخر الغيري الذي جسدته "**صوفيا**" وباقي شخصيات الرواية؛ ولعل اللافت للانتباه أن "**صوفيا**" قد احتلت فضاء أوسع في تعامل (**أنا**) "**عيسى**" معها؛ بالمقابل يرى القارئ أن شخصية "**عيسى**" عاكست الذوات الأخرى بخلق نظام تفاعلي مع (**الآخر**) الذي مثلته شخصيات الرواية من خلال تفاعله معها عن طريق الحوار «***Le dialogue*** » ؛ ولعله من بين ذلك ما نجد في حواره مع "**السينيغالي إبراهيما**" ؛ فيقول:

«يا أخي قوات الأمن...ينغصون حياتنا صباح مساء.يعاملوننا كأننا سُراق أو أسوأ»

---

[1]- عمارة لخوص: القاهرة الصغيرة،ص37.

«عملك مخالف للقانون»

« يا أخي أين المشكلة ؟نحن نشتري ونبيع ،نحن تجار ولسنا مجرمين ! »

« في إيطاليا لا بد من رخصة لممارسة التجارة »

« يا أخي السوق والأرصفة ملك الجميع لا ملكية خاصة »

« أنت مخطئ،إنها ملك البلدية »

« قُل كلاما آخر! » [1].

ولعل الغاية من إظهار هذا الحوار هو تبيان "نموذج التفكير" وثقافة الاثنين؛ بين كل من الإيطالي/العربي "كريستيان/عيسى" والآخر الذي تعدد من إبراهيما إلى غيره من شخصيات الرواية؛ ولو تمعنا النظر بين ثنايا هذا الحوار نجد أن "**عيسى الإيطالي** " ينظر إلى أعمال "**إبراهيما**" من وجهة نظر قانونية وهذا يدل على الأنا المتجدرة في الثقافة الإيطالية؛ حيث حاول "**عيسى**" من خلال ذلك إفهام الآخر بمفهومه الخاطئ؛ في حين يصور "**إبراهيما**" صورة الآخر بوجهة نظره التي يفرض من خلالها تصور المهاجر عن التجارة غير المشروعة، فتعددت الحوارات بين شخصية "**عيسى** "وغيره من الشخصيات حيث طرحت هذه الحوارات مفاهيم مختلفة بين العقليات الإيطالية والمهاجريين.

ولم تتوقف هذه التفاعلات التي تطرح ثنائية (**الأنا والآخر**) على حدود ما سرده "**عيسى**" على الشخصيات الثانوية؛ بل تمحورت حول حديثها عن الآخر الذي جسدته شخصية "**صوفيا**" سواء بشكل غير مباشر مثل قوله :

«فجأة التفت إلى يميني، فأبصرت فتاة محجبة في الغرفة الهاتفية المحاذية، كانت تبكي وهي تتحدث في التلفون .ما أجملها .جذبتني ملامح وجهها وحركاتها العفوية. استغرقت النظر فيها لدقيقتين أو أكثر (...) فقررت إيقاف المكالمة مع عادل بعد توديعه (...) خرجت من الغرفة وانتظرت الفتاة حتى تفرغ من مكالمته» [2] .

أو بشكل مباشر من خلال الحوار الذي جمع بينهما قائلا :

« لم استمع لبقية الشكوى لأنني أبصرت صوفيا تخرج من غرفة الهاتف وتتجه نحوي:

---

[1]- المصدر السابق ،ص78.

[2] -المصدر نفسه ،ص82.

«صباح الخير »

« صباح النور»

«عايز أتكلم معاك »

«حاضر »

«نلتقي في مكتبة ماركوني بعد عشر دقائق »

(...)«أنت موافق على الجوزاة ولالأ »

أتساءل دائما:« لماذا من شيمة النساء الاستعجال؟ »[1].

ولعل ما يمكن الركون إليه من خلال قراءتنا للرواية وتفاعلنا مع ما تقدمت به شخصية (**عيسى**) في علاقتها بالآخر الغيري المتنوع؛ يجد تعاطف هذا الـ(**أنا**) الإيطالي مع الآخر الغريب عنه والذي جسدته شلة من المهاجرين؛ وهو ما أخرج الرواية من زمرة التعالق مع السائد الذي يظهر عداء الأنا للآخر والذي يمثل الوافد الجديد على بلده خصوصا من المهاجرين .

2-2-2-صـــــوفيا /عيـــسى التونسي:

لم يقتصر حضور الآخر لدى شخصية "**صوفيا**" على "**عيسى التونسي**" بل امتد إلى شخصيات أخرى مثل: "**سميرة الجزائرية**"،"**السينيورة حرام**"، وغيرها من الشخصيات الثانوية؛ بالمقابل شكل حضور "**عيسى**" بوصفه "**الآخر**" المختلف تماما عن "**صوفيا**" كما قدمت الرواية عبر علاقتهما مثالا توضيحيا عن حراك العلاقة التي تسكن (الأنا بالآخر والآخر بالأنا) بكل إيجابياتها وسلبياتها.

شكلت شخصيات الرواية والخارجة عن نطاق الانتماء إلى بقعة جغرافية واحدة لدى " **صوفيا**" (**الآخر**) بكل ما يحمله من معطيات فكرية ودينية وإنسانية؛ ولعل هذا ما يلاحظه القارئ في قول "**صوفيا**" التي تحاول كشف الآخر لقارئها فتقول عنه:

«بعد وقت قصير اكتشفت الحقيقة. كان حجابي كالضوء الأحمر في تقاطع الطرق يتوقف المارة بالضرورة عنده. إنها اللحظة المناسبة للتنفيس عن الخوف والقلق والتوتر. كنت مثل كيس الرمل الذي يتدرب عليه الملاكمون .في الواقع لم أكن أسير وحدي بل كنت دائما في صحبة العديد من المرافقين الوهميين ولكن أسماءهم معروفة لدى

[1] – عمارة لخوص: القاهرة الصغيرة ،ص201-202.

الخاصة والعامة مثل جهاد وكاميكاز و11 سبتمبر والإرهاب وتفجيرات والعراق وأفغانستان و11 مارس والقاعدة»[1] .

وغير بعيد عن علاقة "**صوفيا**" بباقي شخصيات الرواية، قامت الرواية على ثنائية (**صوفيا /عيسى**) اللتين تشاركتا وجسدتا (**الأنا والآخر**) بشكل ثنائيات: (خير /خير) (حب/حب)،(غربة/غربة)؛ ولعله من بين قدمته "**صوفيا**" في حديثها عن الآخر "**عيسى**" قولها:

«**مارشلو العربي أصبح له اسم: عيسى !إنه تونسي وليس جزائريا. وقعت في الخطأ لأنني لا أميز بين لهجات المغرب العربي . أتمنى أن ألا ينفضح أمرنا.خلال الغذاء تبادلنا كلمات قليلة وتظاهر كلانا بأنه لا يعرف الآخر. أقاوم نفسي حتى لا أنظر إليه ولكن من حين لآخر تتقاطع نظراتنا** »[2].

إن المتتبع لما قدمته شخصية "**صوفيا**" في رواية "**القاهرة الصغيرة**" منذ بداية الرواية إلى نهايتها؛ يؤكد أن تبعية "**صوفيا**" للآخر خصوصا "**عيسى**" ما هي إلا ضرورة لتعويض النقص الذي يتخلل حياتها؛ حيث تعتبره طوق نجاة في محاولة منها لترميم ذاتها في بلاد الآخر[3]،ومن بين ما يلاحظه القارئ أيضا هو ما قدمته الأمكنة من دور مهم في التأثير على علاقة الأنا والآخر الذي رسم ملامح (إيطاليا/ مصر) و(إيطاليا وباقي البلدان).

لعل ما يمكن الإقرار به في الأخير؛ أنه لا يمكننا الحديث عن "**الأنا** "دون أن تتعالق صورة "**الآخر**" أمامه والعكس،وهذا ما قدمته الروايتين فكلما تحدثنا عن "الأنا" يسارع "**الآخر**" في إظهار نفسه كدليل على العلاقة التي تربطهما والتي لا يستطيع كل منهما المضي بدونها؛ فلا نستطيع «**تجاهل الدور الذي يضطلع به "الآخر " بشأن تصور "الذات" لذاتها ، ولا يمكن تجاهل الصراع الذي يحصل بين الذات والآخر فالآخر حاضر**

---

[1]- المصدر السابق،ص74-75.

[2] - المصدر نفسه ،ص172.

[3] -ينظر: نهال نهيدات: الآخر في الرواية النسوية العربية-في خطاب المرأة والجسد والثقافة، عالم الكتب الحديث ، عمان ،الأردن،ط1، 2008،ص17.

وبكيفية وجودية، إنه يُشكل أُفقا للذات وأحيانا جزءا من النظرة إلى الذات بغض النظر عن الأشكال التي يتقدم فيها (شريك،مسالم،غاز،محتل)»[1].

إن المـُطلع على الروايتين تتضح له رؤيا مزدوجة ألا وهي: تداول سرد ثنائية (**الذات مع الآخر**) و(**الآخر مع الذات**)؛ بمعنى إن سرد "**عيسى**" لما حدث له في "**القاهرة الصغيرة**" وملاقاته ل "**صوفيا**" فإنه يسرد الأنا ومقابلتها للآخر في حين تتغير هذه الثنائية لدى "**صوفيا**" عندما تتحدث عن نفسها لتكون **الأنا** في ملاقاتها "**العيسى**" الذي يمثل الآخر؛ فالذات « **في مواجهة الآخر، إنما تواجه نفسها منقوصة، تنظر في مرآة حاجتها وعوزها. الآخر حضور يحتشد فيه شعور الذات بذاتها .وتزداد رغبتها بالاكتمال عبر الامتزاج به أو بما يرمز إليه.ومؤدى هذا كله هو أن وقفة الذات أمام الآخر،باختلافه الثقافي – الحضاري ،هي وقفة مشبعة بالقلق ،بل هي وقفة سرعان ما تتلبس بالرحيل فتصير انطلاقة نحو المختلف أملا في الوصول إلى الكمال الذي لا يتحقق طبعا فلا يتبقى سوى آثار الرحيل إليه»**[2]؛ ولعل هذا ما يبرر الصراع بين الأنا والآخر داخل الرواية.

لعل ما نلحظه في هاتين التجربتين الروائيتين هو اعتماد "**عمارة لخوص**" على طرح إشكالية الأبعاد الفردية والحضارية في ظل ثنائية(الأنا) و(الآخر) وما يقدمه الواقع الراهن من أسئلة؛ لذا تعتبر عملية التفاعل همزة وصل دائمة واستمرارية بين ثنائية الأنا والآخر في ظل ما تطرحه الحضارة الانسانية[3]؛ ليكون النموذج الروائي "**لعمارة لخوص**" خير دليل عن خروج الرواية الجزائرية من حلبة التكرار والتعلق بما يفرضه المجتمع وما تحمله أبعاده التي تجعل الفرد رهين المحلية.

في الأخير إن ما يقر به الباحث القارئ للروايتين موضوع الدراسة هو تصويرهما لثنائية (الشرق /غرب)؛ وتجسيدهما للأبعاد التي تحملها ثنائية (**الأنا /الآخر**) التي يؤكد من خلالها القارئ صعوبة انفصالهما «**ذاك أنهما دائرتان متداخلتان جدا. وهذا التداخل راجع في أساسه إلى أن المفهومين يساهمان في تكوين بعضهما البعض،أي أن التداخل ناتج من**

---

[1]- المرجع السابق، ص37.

[2]- سعد البازعي : مقاربة الآخر، مقارنات أدبية، دار الشروق،مصر،ط1، 1999،ص12.

[3]-ينظر: ليلى جباري : تمثلات ثقافة التسامح في المنجز الروائي الجزائري، مجلة الموقف،ص ص40-50.

طبيعة التخلُّق لكل منهما، إنهما يلدان بعضهما البعض، إنهما ينميان بعضهما البعض فبقدر ما ينضج مفهوم الذات وترتسم حدوده فإن مفهوم الآخر في الجهة المقابلة ينضج بنفس المقدار وترتسم حدوده»[1].

ولعل هذا ما لمسناه من التجربتين الروائيتين اللتين لم تنفصل فيها الأنا عن الآخر والآخر عن الأنا، ليظل باب النقاش مفتوحا عن تلقي هاتين الثنائيتين لدى القارئ المتنوع ثقافيا وعقائديا واجتماعيا؛ ولعل هذا ما سنحاول البحث فيه والكشف عنه في الفصل الثاني من الباب الثاني من هذا البحث.

[1]-محمد الخباز : صورة الآخر في شعر المتنبي –نقد ثقافي،المؤسسة العربية للدراسات والنشر-دار الفارس للنشر والتوزيع، بيروت-لبنان،الأردن،ط1، 2009، ص21-22.

البـــــاب الثاني:

رواية "القـــاهرة الصـــغيرة" من منظور جماليات التلقي

الفصل الأول:

نظرية التلقي عند "هانس روبرت ياوس"

تمهـــــــــيد

1-قراءة في حدود المصطلح :

1-1-إشكالية ترجمة مصطلح " نظرية القراءة والتلقي" في النقد العربي المعاصر.

1-2-مفهوم التلقي

1-3-مفهوم جماليات التلقي

2-إجراءات المنهج عند "هانس روبرت ياوس":

2-1-أفق الانتظار : (*Horizon D'attente*)

2-1-1-التخييب والاستجابة:(*Déception/Confirmation*)

2-2-المسافة الجمالية : (*La Distance Esthétique*)

2-3-تغير الأفق:(*Changement D'horizon*)

2- 4-اندماج الآفاق:(*Fusion D'horizon*)

2-5-المنعطف التاريخي:(*Tournant Historique*)

2-6-المتعة الجمالية:(*Le plaisir Esthétique*)

تـــــمهـــــيد:

لا يتردد(الباحث/القارئ) المتتبع لمسار تطور المناهج النقدية الحديثة في تصنيف هذا المسار إلى محطات ثلاث حملت كل محطة جملة من النظريات أبرزت التحول الذي ميز النص الأدبي؛ فبعد أن سيطر المؤلف (***l'auteur***) ردحا من الزمن على الساحة النقدية، وبعد أن صُنف من أبرز عناصر العملية الإبداعية؛ أوْلى النقد المعاصر اهتمامه إلى دواخل النص الأدبي وإبراز جمالياته بعيدا عن المؤثرات المرتبطة بعملية إبداعه وإنتاجه فكانت الدعوة صريحة إلى "موت المؤلف "* والخروج عن هيمنته.

بعدما أسهمت التيارات النقدية السابقة في إبراز ملامح العمل الأدبي وفق وجهات نظر مختلفة طغت على الساحة النقدية ملامح نظرية جديدة أولت اهتمامها للقارئ ***Le lecteur*** بوصفه مستقبل العملية الإبداعية المـُنتجة مستفيدة من الجو المعرفي الذي سبق ظهورها؛ ألا وهي "**نظرية القراءة والتلقي** ؛ حيث سعى " **هانس روبيرت ياوس**" من خلال نظريته التي تناول فيها " **جمالية التلقي**" إلى تجاوز الهوة الموجودة بين التاريخ والأدب بتتبع مسار التاريخ الأدبي لتلقي الأعمال الأدبية وقد دعا إلى ذلك في درسه الافتتاحي " **تَحَدٍ لنظرية الأدب** " الذي ألقاه بجامعة كونستانس سنة (1967)؛ وقد شَّكَلَ هذا الدرس «**منعطفا هاما في مسار الدراسة الأدبية، حيث رسم الخطوط العريضة لبديل نظري**

---

*-"موت المؤلف" (***La mort de l'auteur***): مصطلح ارتبط "برولان بارث" (***Roland Barthes***) في الثلاثينيات من القرن الماضي في فرنسا، وكان سبب هذه التسمية هو محاولة الخروج والتخلص من(أنا) المؤلف وسلطته التي سيطرت ردحا من الزمن على توجه القارئ في تعامله مع العمل الأدبي صوب الموضوعية بالتعامل مع هذا الأخير من منظوره لا من منظور المؤلف. للتوسع ينظر:

-رولان بارث: لذة النص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب-سوريا،ط1، 1992،ص55-56.

-ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي،ص ص241 -246.

- خليل الموسى:جماليات الشعرية، ص ص229-303؛ الذي أورد مصطلح (***Mort du Sujet***) في حديثه عن موت المؤلف.

-بلوحي محمد: القراءة البنيوية سيادة الكتابة/موت المؤلف (دوسوسير،فوكو،بارت،..والنقد العربي) ،مجلة كتابات معاصرة،الشركة اللبنانية الدولية للتوزيع ،مج9 ، ع 36 ،بيروت -لبنان، 1999 ، ص 131- 132.

ومنهجي يطمح إلى إعادة الاعتبار لتاريخ الأدب الذي فقد مكانته المتميزة »[1] ؛ما دفع بـ"**ياوس**" إلى الاهتمام بتلقي القارئ للأعمال الأدبية وتتبع ردود أفعاله المتغيرة والمختلفة عبر السيرورة التاريخية باعتماده على الإرث التاريخي؛ كون العملية الإبداعية حسبه تتكون «**عبر الزمن–التاريخ؛ وطرق اشتغال القراءة، ودور القارئ في إنتاج هذه العملية أوالنص**»[2] .

شكلت نظرية" **ياوس** " تحولا جذريا في حقل الدراسات النقدية؛ حيث إنها اتجهت إلى دراسة النصوص الأدبية من خلال تلقيها تاريخيا من قِبَلِ القارئ الذي تتغير خبراته وردود أفعاله؛ لذا رصدت هذه النظرية جملة من المفاهيم الإجرائية لتلقي العمل الأدبي والبحث في جمالياته عبر التاريخ؛ إذ لم «**يعد المتلقي في الخطاب النقدي الجديد مجرد متلق سلبي وخاضع لسلطة النص ،بل خالقا له، ويكون النص –وفق هذا المنظور–محاورا نشطا للقارئ، ويكون المتلقي فاعلا أساسيا في تنشيط النص للإيحاء بدلالات جديدة ومتغيرة عبر تاريخ تلقيه وتأويلاته** »[3] المتعددة مع العمل الأدبي الواحد. فهو عمل غير مكتمل تماما، ما يفرض جدلية مع القارئ للوصول إلى المعنى المطلوب أوالمرجو لإعادة بناء تاريخ الأدب الذي ينطلق أساسا من التلقيات المتتابعة للعمل الأدبي وفق تفاعل النص مع قارئه/متلقيه؛ وقد صيغت هذه الإجراءات في محاضرته "**لماذا تتم دراسة تاريخ الأدب ؟** "؛ حيث تمثلت في: **أفق الإنتظار،المسافة الجمالية، تغير الأفق اندماج الآفاق، المنعطف التاريخي ، المتعة الجمالية،** ولعل هذا ما سنوضحه تباعا في هذا الفصل.

---

[1]–هانس روبيرت ياوس: نحو جمالية للتلقي تاريخ الأدب – تحد لنظرية الأدب، ترجمة وتقديم:محمد مساعدي مراجعة: عز العرب لحكيم بناني، النايا للدراسات والنشر، دمشق–سوريا،ط1، 2014 ،ص7.

[2]–فاطمة أمجدرو: تلقي النص الأدبي عند الدكتور عباس الجراري،ص72.

[3]–تسعديت فوراري: المتلقي في منهاج البلغاء وسراج الأدباء، اتحاد الكتاب العرب،دمشق–سوريا،دط 2008،ص102.

1-قـــــراءة في حدود المـــــــــصطلح :

اهتمت نظرية "**القراءة والتلقي**" بالقارئ الذي هُمش قدرا من الزمن ؛ حيث شكل محور اهتمامها بعدما كان من «**أكبر منسي نظريات الأدب الكلاسيكية** »[1]؛ إذ كان ظهوره في هذه النظرية أكبر تحدي مارسه النقد المعاصر في تحاوره مع النص الأدبي ليعيد كتابة هذا الأخير وفق تصورات عديدة بدل النظرة الأحادية؛ حيث أعطت نظرية "**القراءة والتلقي** " عن طريق قارئها أوجها متعددة للنص الأدبي الحامل لوظيفة «**تصوير المحيط الذي ينتمي إليه القارئ وتصوير صراعاته الداخلية، ومن هنا تنشأ الصلة بين القارئ والعمل الأدبي، فالعالم الذي يصنعه المؤلف لا بد أن يتضمن كيفية لتفاعل القارئ معه، والقارئ هنا في هذا الاتجاه قارئ حقيقي، وواقعي يتأثر بالمحمول الذي يتضمنه الأدب، ومن هنا كان اهتمام هذه النظرية بعملية الإنتاج الأدبي** »[2] ؛ وما يحمله هذا الأخير من توافق أو تلامس مع محيط القارئ ليبعث نوعا من الألفة ليتفاعل معه.

دعا "إيزر" و"ياوس" * إلى ضرورة منح أفق جديد للعمل الأدبي بعيدا عن سلطة المؤلف وحيادية النص؛ لذا عمدت "**مدرسة كونسطانس**" إلى الجمع بين لحظة الإنتاج الخاصة بالمؤلف (التي ينُتج فيها النص) وبين لحظة التلقي بحيث يمثل كل من المؤلف والنص معطيات تـُفرض على القارئ أثناء تقابله مع الموضوع؛ ولذا استندت "**نظرية القراءة والتلقي**" على أسس أولها: التأثر بالعمل الأدبي عن طريق القراءة (***La Lecture***) هذا النسق الذي اتجه

---

[1]-رولان بارث وآخرون: نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية التلقي، ترجمة: عبد الرحمن بوعلي ،دار الحوار سوريا،ط1 ،2003، ص109.

[2]-ناظم عودة خضر :الأصول المعرفية لنظرية التلقي،ص122.

*على الرغم من التقاء كل من "ياوس" و"إيزر" في غمار مدرسة كونسطانس تحت إطار البحث والاهتمام بالقارئ إلا أن لكل منهما توجهُ صوب إبراز خصوصية هذه النظرية من وجه نظره ،فقد اهتم "إيزر" بالقراءة وبإجراءات التفاعل بين النص وقارئه،أما "ياوس" فقد أكد على عنصر التلقي ومدى الحراك المنتج جراء تقابل القارئ بالنص من خلال تتبعه تاريخيا . للتوسع ينظر:

-Wolfgang Iser :l'acte de lecture ,théorie de l'effet esthétique-traduit de l'allemand par evelyne sznycer, pierre mardaga ,bruxelles,1985.
-Hans robert jauss :pour une esthétique de la réception, traduit de l'allemand par claude maillard .Gallimard-paris,1978.

نحوه "**إيزر**" وقام بدراسته، أما ثانيها فقد كان التلقي المحور الذي تبناه وتابعه "**ياوس**" في توجهه.

شكلت هذه النظرية بشقيها (القراءة والتلقي) حلقة هامة في مسار النقد الأدبي؛ حيث أولت اهتمامها بالعمل الأدبي المنفتح على مجموعة غير منتهية من التنبؤات (***Divination***). من خلال تلقيه والتفاعل معه.

و يعد مصطلح (التلقي) (***Reception***) من بين أبرز المصطلحات النقدية المعاصرة التي ارتبط وجودها "بنظرية القراءة والتلقي" التي قالت بها مدرسة كونستانس الألمانية والتي تعددت ترجماتها في النقد العربي المعاصر؛ الأمر الذي جعل إشكالية الترجمة ملازمة لوجود هذا المصطلح ولتداوله بين الباحثين المهتمين بهذه النظرية وتطبيقاتها المتعددة على النصوص الأدبية؛ إذ لا يمكننا البث في ماهيته دون الوقوف بداية عند تعدد ترجماته واختلافها؛ ولعل هذا هو موضوع اشتغالنا في هذا المبحث.

1-1-إشكالية ترجمة مصطلح " نظرية القراءة والتلقي" في النقد العربي المعاصر:

عرف المقابل الأجنبي لـ "**نظرية القراءة والتلقي** " ترجمات متعددة من قبل النقاد والدارسين، يمكننا رصد بعضها في الجدول* الآتي:

التوظيف الغربي للمصطلح	توظيفه	المقابل العربي	المترجم
L'esthétique de la réception	-امبرتو إيكو *(Umberto Uco)*[1] -فرانك شويرويجن[2] *(Franc Schurewegen)*	**جمالية التلقي**	-ناظم عودة خضر[3] -عبد الكريم شرفي[4]
L'expérience esthétique	-*هانس روبيرت* ياوس[5]	/	/

* -اقتصرنا في هذا الجدول على بعض الدراسات الغربية والعربية ؛ لإثبات التنوع الحاصل في المصطلح الأجنبي والترجمات العربية العديدة والمختلفة لنظرية "القراءة والتلقي ".

[1]-*voir : Umberto Eco :Les limites de l'interprétation, traduit de l'italien par Meriem bouzaher , Grasset-Milan,1990, p21.*

[2]-ينظر: فرانك شويرويجن: نظريات التلقي،ورد في كتاب: نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية التلقي،ص ص137-166.

[3]-ينظر: ناظم عودة خضر:الأصول المعرفية لنظرية التلقي .

[4]-ينظر: عبد الكريم شرفي:من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة -دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة ص143-239.

[5] -*voir : Hans robert jauss :pour une esthétique de la réception .*

Théorie de l'effet esthétique	-ولفغانغ إيزر[1]	/	/
Esthétique de la Théorie de la Réception Communication Littéraire	- *هانس روبيرت ياوس*	**جمالية التلقي والتواصل الأدبي**	-سعيد علوش[2]
La théorie de la Lecture	/	**نظرية القراءة**	-عبد القادر فيدوح[3]
La théorie de la lecture et de la réception	/	**نظرية القراءة والتلقي**	-أحمد يوسف[4]
		الإستجابة الجمالية	-عبد الوهاب علوب[5]
		نظرية التلقي	-روبرت هولب[6]

[1] *-voir :-Wolfgang Iser :l'acte de lecture ,théorie de l'effet esthétique.*

[2]-ينظر: هانز روبير ياوس:جمالية التلقي والتواصل الأدبي،تر:سعيد علوش،الفكر العربي المعاصر ،مركز الانماء القومي،بيروت-لبنان، ع 38 ،1986 ،ص106.

[3] -ينظر: عبد القادر فيدوح: إرادة التأويل ومدارج معنى الشعر،صفحات للدراسات والنشر،سوريا،ط1 ،2009 ص90-91.

[4] -ينظر: أحمد يوسف:القراءة النسقية -سلطة البنية ووهم المحايثة،ص10.

[5]-ينظر: عبد الوهاب علوب في ترجمته لكتاب ولفغانغ إيزر: فعل القراءة، ص3،ص4،ص27،ص28،ص30.

[6]-ينظر: روبرت هولب في كتابه: نظرية التلقي.

			-سمير سعيد حجازي[1]
			-فؤاد عفاني[2]
			-حميد لحمداني[3]
			-عبدالله إبراهيم[4]
		نظرية الاستقبال	-محمود عباس عبد الواحد[5]

يظهر هذا الجدول تداول المصطلح الأجنبي عند بعض الدارسين الغربيين ، وترجماته المتعددة في الدرس النقدي العربي؛ كما يظهر تأمل هذا التعدد في الترجمات بعض الملاحظات يمكن حصرها في النقاط الآتية:

1-استخدم كل من "**أمبرتو إيكو**" و" **فرانك شويرويجن**" مصطلح:

(L'esthétique de La Réception) الذي وضعه مؤسسي نظرية "**القراءة والتلقي**" (**ياوس وإيزر**)؛ مع تمسك (ياوس) بمصطلح (***L'expérience esthétique***) أو"**التجربة**

---

[1]-ينظر: سمير سعيد حجازي: قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر،ص145.

[2]- ينظر: فؤاد عفاني في كتابه : نظرية التلقي – رحلة الهجرة .

[3]-ينظر: حميد لحمداني:القراءة وتوليد الدلالة -تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي، ص ص71-78.

[4]-ينظر: عبدالله إبراهيم:التلقي والسياقات الثقافية ،منشورات الاختلاف ، الجزائر ،ط2 ،2005،ص ص9-16.

[5] -ينظر: محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي-بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي ،دار الفكر العربي،القاهرة-مصر ،(دط)،1996،ص ص13-42.

الجمالية"؛ الذي يحيل على اهتمامه بدراسة تعاقب تلقي القراء للعمل الأدبي عبر التاريخ والتجربة الجمالية التي يكتسبونها في خضم هذه القراءات.

2–أكد "إيزر" عبر التزامه بمصطلح (***Théorie de l'effet esthétique***) أو "**نظرية التأثير الجمالي**" توجه اهتمامه إلى التفاعل الحاصل بين القارئ والنص انطلاقا من فعل القراءة.

3- تميز مصطلح ***(La théorie de la lecture et de la réception)*** بقدر وافر من الترجمات لدى جمهور الدارسين؛ التي أظهرت الكم المعتبر من الاختلاف الاصطلاحي عند انتقاله إلى اللغة العربية؛ حيث حاور هؤلاء الدارسون مفهوم هذه النظرية وأطلقوا عليه تسميات مختلفة؛ ولعل من بين أبرز هذه الترجمات وأكثرها تداولا : **مصطلح "نظرية التلقي"**، كما صُنف أيضا مصطلح "**الاستجابة الجمالية**" **ومصطلح "نظرية الاستقبال"** من بين الترجمات القريبة للمصطلح الأجنبي؛ ولعل اللافت للانتباه هو سعي الدارسين إلى التقاطع مع المصطلح الأصلي لهذه النظرية برؤى عديدة تؤدي المعنى ذاته من خلال خصوصية كل ترجمة .

4–رغم الكم المعتبر للترجمات العربية للمصطلح إلا أن ما يُلاحظ عنها هو تقلُبْ المفهوم وعدم ثباته لدى النقاد الغربيين من جهة ؛ وعدم توحد النقاد والدارسين العرب على ترجمة موحدة له من جهة أخرى.

وبناء عليه يمكننا الإقرار بأن مصطلح نظرية "**القراءة والتلقي**" هو وليد تداول نقدي غربي وعربي متعدد، يتقاطع في تأكيده على فاعلية القارئ ودوره في إبراز قيمة العمل الأدبي وخصوصيته، وقد سنت هذه النظرية مجموعة من المفاهيم الإجرائية التي تقدم بها كل من "ياوس" و"إيزر" تمكنه من فعل قراءة هذا العمل وتلقيه ، ولعل هذا ما سنوضحه تباعا في هذا الفصل.

2–مفهـــــوم التـــــلقي:

اكتسبت نظرية "ياوس" "جمالية التلقي" مشروعيتها من قارئها /متلقيها المـُتَابَعِ تاريخيا من خلال تعاقب قراءاته للعمل الأدبي.

ورغم تركيز هذه النظرية على التتابع التاريخي إلا أن تعريف (التلقي) يتداخل مع ماهية (المتلقي) في العديد من الدراسات النقدية؛ كونه يمثل جوهر هذا المصطلح، بالمقابل لم يكتسب

مصطلح "**التلقي**" المفهوم الأدبي الدقيق الذي يميزه عن غيره من المصطلحات حيث تعالق مع تسميات وترجمات مختلفة كان من بينها: (**الاستجابة**)،(**الاستقبال**) (**التأثير**)، (**التقبل**)و(**الاتصال**)؛ وهي مصطلحات متعددة لعملية تفاعلية واحدة؛.

تَرَادَفَت كلمة "**التلقي** " مع كلمة "**الاستقبال**" في المعاجم العربية القديمة؛ ومن ذلك مثلا ما ورد في معجم (لسان العرب) لابن منظور(ت 711 هـ)؛ حيث اشتقت الكلمة من الجذر اللغوي (لَقَا) وجاءت بمعنى: **الاستقبال**؛ «**تَلَقّاهُ أي اسْتَقَبَلَهُ . وفلان يَتَلَقّى قُلانًا أي يَسْتَقْبِلُهُ**»[1].

والملاحظ أن الكلمة قد حافظت على دلالتها اللغوية في المعاجم العربية المعاصرة؛ حيث وردت في المعجم الوسيط بالمعنى ذاته في قوله: «**لَقِيَهُ –لِقَاءً،وتِلْقَاءً،لُقِيًّا ولُقْيانًا، ولُقِيةً: استقبله وصادفه**»[2] .

والملاحظ أيضا إجماع المعاجم الغربية التي شرحت المقابل الأجنبي لكلمة "تلقي" (***Reception***) على معنى الاستقبال الذي حددته المعاجم العربية ؛ ومن ذلك مثلا ما ورد في معجم (***Dictionnaire encyclopédique***)؛ حيث عرفها ب«**فعل الاستقبال**»[3].

وعليه فإن المعنى اللغوي لكلمة (التلقي) كما حددته المعاجم العربية والغربية هو الاستقبال.

وهنا نشير إلى أن مصطلح "**الاستقبال**" لم تضبط دلالته الأدبية بعد؛ حيث ارتبط في الاستعمال المعاصر للكلمة بالإدارة الفندقية[4]؛ مع إقرارنا بتعدد ترجمة مصطلح (التلقي) سواء أكانت ترجمة عربية، فرنسية أو انجليزية[5].

إذا تجاوزنا الطرح اللغوي للكلمة وبحثنا في التداول الاصطلاحي لها نجد أن "**ياوس**" قد عمد إلى « **التفريق بين التأثير والتلقي عن طريق تحديد التأثير عنصرا مشروطا بالنص**

---

[1]–ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين ابن منظور): معجم لسان العرب، ج12، دار صبح –اديسوفت ،بيروت– الدار البيضاء ،لبنان–المغرب، ،ط1، 2006،،(مادة لقا)، ص 309.

[2] – إبراهيم أنيس وآخرون :المعجم الوسيط ،ج2،دار المعارف ،مصر،ط2، 1973، (مادة لقي)، ص836..

[3] - *«Action de recevoir » voir :dictionnaire encyclopédique Larousse ,préface Emmanuel le roy ladurie ,éditions phillipes Auzou,Paris,2004, P1322*

[4] –ينظر: روبرت هولب: نظرية التلقي–مقدمة نقدية،تر: عز الدين اسماعيل ،ص25.

[5]–ينظر: المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

فيما يختص التلقي بالمرسل إليه كعنصر للتجسيم أو لتكوين التقاليد»[1]؛ واتفق "فؤاد عفاني" مع ما نوه إليه "ياوس" فأشار إلى اللبس الحاصل بين مصطلحي "**التأثير**" و"**التلقي**" ورأى أن التأثير مرتبط بما يثيره في نفس القارئ في حين يتعلق مصطلح التلقي بالقارئ/بالمتلقي[2].

وهنا نشير إلى تداخل مصطلح (التلقي) عند النقاد العرب المعاصرين مع جملة من المصطلحات النقدية الأخرى التي تترادف معه في المعنى؛ حيث أكد "**محمد مبارك** " أن مصطلحا « **الاستقبال والاستجابة مفهومان لصيقان بنظرية التلقي.ومن الصعب فصل أحدهما عن الآخر** »[3] ،كما يتلاقى مصطلحا الإنتاج والتلقي بمظهر الأخوين العدوين حيث «**تم اعتبارهما منذ عهد طويل ابنين غير شرعيين**»[4] ؛ وهذا ما أكدته طروحات "**مدرسة كونستانس** " من خلال مؤسسيها "**إيزر** "و"**ياوس**" ؛ حيث اهتم الأول بالتأثير أي الإنتاج في حين اقتصر الثاني على التلقي، ولعل هذا ما دفع إلى تسميتهما بالابنين غير الشرعيين .

وفي السياق نفسه يستوقفنا مصطلح "**الاتصال** " الذي يُعد نظرية بحالها؛ حيث أكد الدارسون أن هذا المصطلح «**يشمل عمليات الإبداع ويتسع لما سواها لذلك عد نقاد نظرية التلقي ومؤرخوها، نظرية الاتصال أنموذجا أشمل وأعم لنظرية التلقي**»[5]؛ ومن ذلك مثلا ما ذهب إليه "**صالح زامل**" الذي رأى أن «**التلقي نشاط له صلة بنظرية الاتصال وهي نظرية أكثر شمولا وقد ظهرت منذ منتصف القرن العشرين في ألمانيا وتقوم هذه النظرية**

---

[1]- محمد المبارك: استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت-لبنان ، ط1 1999،ص28.
وللتوسع ينظر: عبد الكريم شرفي:من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ،ص ص144-146.

[2]- ينظر: فؤاد عفاني: نظرية التلقي-رحلة الهجرة، ص32.

[3]- محمد المبارك :استقبال النص عند العرب ،ص27.

[4]- هانس روبير ياوس: جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي ،ترجمة وتقديم: رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة -مصر،ط1 ،2003،ص113.

[5]- عبدالله بن عودة العطوي: تلقي المعلقات دراسة في الاستقبال التعاقبي،عالم الكتب الحديث،الأردن،(دط)،2013 ص44.

على أن الاتصال وسيلة التفاعل الأساسية بين الأفراد والجماعات للتحكم بالأنظمة المادية والرمزية التي تتعامل فيما بينها من خلالها»[1] .

وعليه ارتبط مصطلح (**الاتصال**) بفضاءات أوسع مع التوظيف المتعدد له، في حين يبقى التلقي الأدبي مرهونا بتفاعل القارئ/المتلقي مع ما يقدمه النص الأدبي، ولكن هذا لا ينفي وجود تقاطع بين «**الاتصال والتلقي في أركانهما ؛ فالمرسل في الاتصال يقابله المبدع في التلقي، والرسالة يوازيها النص، والمرسل إليه في الاتصال هو المتلقي ذاته في نظرية التلقي**»[2].

وبذلك اكتسب مصطلح (التلقي) تداخلا ثقافيا مع عديد المصطلحات مما ولد أزمة مصطلح؛ وهي أزمة لازمت النقد العربي المعاصر بشكل عام.

ولعل ما تجدر الإشارة إليه في هذا المقام أن (التلقي) بوصفه استقراء لخبايا النص الأدبي من خلال القارئ، الذي يسعى إلى تحديد معناه لم يكن حكرا على "**ياوس**" أو"مدرسة كونستانس" فقط؛ بل امتد ظهوره إلى العصر اليوناني مع رواد الفكر السوفسطائي[3]؛ وقد ارتبطت هذه الفلسفة بـ "بروتاغوراس" "***Protagoras***" الذي أكد أن « **الإدراك الحسي هو أصل المعرفة**»[4] ، وهو بذلك يؤكد بطريقة غير مباشرة على دور الذات في إنتاج المعنى من خلال الإدراك، الذي يؤتي الشيء وجوده انطلاقا من العقل مع الإشارة إلى عدم اتحاد هذا الإدراك بحيث لا يتفق شخصان على معنى واحد «**فالذي يظهر لحواسي على أنه حق تماما،قد لا يظهر لحواسك كذلك** »[5].

وغير بعيد عن طرح السفسطائيين رصد "أرسطو" (***Aristote***) في رؤيته للاستجابة كشف معنى العمل الأدبي من خلال المحاكاة؛ إذ شدد «**على عدد من البنيات داخل العمل**

---

[1]-صالح زامل: مناهج النقد الأدبي دراسة لمكونات الفكر النقدي في العراق من 1980-2005، منشورات ضفاف،العراق، ط1، 2014،ص222.

[2]-عبدالله بن عودة العطوي: تلقي المعلقات دراسة في الاستقبال التعاقبي ،ص44.

[3] - ينظر: ناظم عودة خضر:الأصول المعرفية لنظرية التلقي،ص 22.

[4]-المرجع نفسه،الصفحة نفسها 22، وللتوسع أكثر في هذه النقطة ينظر في المرجع نفسه ص ص21 -35.

[5]-علي بخوش: مفهوم التلقي في الفكر اليوناني القديم،مجلة المخبر ،أبحاث في اللغة والأدب الجزائري ، جامعة محمد خيضر ،بسكرة،ع 3، 2006،ص141.

الفني التي تؤدي وظيفة في تحقيق الاستجابة»[1]، كما ارتبط مفهوم التلقي لديه بالتطهير (***Catharsis***)؛ حيث « **لا يرى "أرسطو" في التطهير مجرد علاج،بل يعُده أيضا من الوسائل التي تحقق المتعة لدى المتلقي؛ إذ نجد –إلى جانب المتعة الجمالية التي ترتبط بالبناء الخيالي الذي تحققه التراجيديا من خلال المحاكاة والإيهام المسرحي في ذهن المتلقي –المتعة واللذة التي تتولد عن عملية التطهير** »[2]؛ والتي تقوم بعملية الإفراغ أوالتنقية لشحنات الغضب التي تتواجد لدى المتلقي أوالمتفرج آنذاك(المسرح: تراجيديا مأساة)؛ ليتبين أن « **أرسطو لم يطرح متلقي العمل الأدبي من حسابه بالمرة،بل جعله في صلب اهتمامه وهو يعرف المأساة،إذ لا وجود لهذه إلا بالأثر الذي تحدثه في متلقيها»**[3] الذي يتفاعل مع ما تقدمه المسرحية المتعالقة مع الموسيقى؛ حيث **ارتبطت بأناشيد الجوقة**[4] المرافقة لأحداث موضوعها، وما يقدمه الممثلون، لتساعد هذه العوامل وأخرى –انطلاقا من التأثير والاستجابة لدى المتلقي –على استخراجه أوتخليصه من مكبوتاته السلبية .

كما ارتبط تأصيل مصطلح (التلقي) في الفكر اليوناني أيضا بما قدمه "لونجينوس" (***Longinus***) من خلال ما أسماه "السمو"(***Sublimity***) الذي يمثل شكلا «**من أشكال الاستجابة العامة التي تتجاوز حدود الأدب لتلتحم بعلاقة الإنسان والأفكار»**[5].

ولعل الملاحظ على طروحات الفكر اليوناني حول الاستجابة هو اختلافها في توظيف هذا المصطلح من الخطابة وصولا إلى السمو، إضافة إلى هذا فإن الملاحظ أيضا أن هذه الطروحات كانت تنظر إلى المتلقي داخل سيرورة التلقي « **وهو في حالة سكون،أي أنه يتأثر**

---

[1] – ناظم عودة خضر:الأصول المعرفية لنظرية التلقي،ص46.

[2]– علي بخوش: مفهوم التلقي في الفكر اليوناني القديم ،ص145.

[3]–محمد المتقن: مفاهيم نقدية –القراءة ..التأويل..الوضوح والغموض في الشعر،مطبعة آنفو–برانت ، فاس –المغرب ،ط1، 2013،ص 12.

[4]–ينظر: علي بخوش:المتلقي في القديم بين الرؤية الإسلامية والغربية،مجلة المخبر،مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجه،جامعة محمد خيضر،بسكرة، ع1، 2009، ص45 .

[5] – ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي،ص52، وللتوسع أكثر ينظر: علي بخوش: مفهوم التلقي في الفكر اليوناني القديم،ص ص147–151.

بالنص الأدبي، ولا يؤثر هو في النص»[1]؛ وهو ما يخالف وجهة النظر الحديثة التي نادت بها النظرية النقدية "نظرية القراءة والتلقي".

يرجع الاهتمام بالتلقي والمتلقي في العصر الحديث إلى الدور الكبير الذي قامت به دراسات "**ياوس**" التي لامست معنى العمل الأدبي والقارئ/المتلقي؛ حيث أكد أن فهم العمل الأدبي لا يستقيم كليا إلا من خلال إدراك القارئ /المتلقي للمعاني التي اكتسبها عبر التعاقب الزمني؛ فكانت لدى "**ياوس**" الرغبة في صياغة مفهوم جديد انبثق من تتبع التاريخ الأدبي وإعادة قراءته؛ إذ لاحظ أن «**العمل الأدبي لا يفرض وجوده واستمراريته إلا عبر الجمهور. فالتاريخ الأدبي ليس هو تاريخ العمل الفني فقط،بل هو تاريخ قُرَائِهِ المتتابعين عبر الزمن. فينبغي تحليل الأدب باعتباره نشاطا تواصليا، عبر تأثيره في المعايير الاجتماعية»**[2]؛ فكانت نظريته نتاج مجادلات على الساحة الاجتماعية والثقافية في ألمانيا كان من بينها « **السخط العام تجاه قوانين الأدب ومناهجه التقليدية السائدة والإحساس بتهالكها»**[3].

ولعل هذا ما دفع "**ياوس**" إلى الانطلاق من المجتمع كونه اللبنة الأولى للمتلقي/القارئ الذي تحكمه رؤى متجددة «**تستند إلى مجموعة من المفاهيم النظرية والإجرائية المتضافرة لتأويل واقع الظاهرة الأدبية تأويلا جديدا يأخذ بعين الاعتبار تفاعل القُراء وخصوصية سياقهم التاريخي الذي يؤثر في كيفيات استيعابهم وتمثلهم للأعمال الأدبية»**[4].

ونتيجة استجابة القارئ/المتلقي لما يقدمه العمل الأدبي وانفتاحه على العملية التأويلية التي اعتمدت آفاقا متنوعة أعاد صياغة العمل الأدبي والتعامل معه وفق ما يفرضه المجتمع وما يوجهه إليه السياق التاريخي الذي يتتبع العمل الأدبي والقارئ معا.

---

[1] - محمد المتقن: مفاهيم نقدية ، ص13 .

[2] -فانسون جوف:القراءة،ترجمة وتقديم:محمد آيت لعميم ونصر الدين شكير،المطبعة والوراقة الوطنية،مراكش-المغرب،ط1، 2013،ص17-18.

[3] -عبدالله بن عودة العطوي: تلقي المعلقات-دراسة في الاستقبال التعاقبي، ص32.

[4] -أحمد الجرطي: تمثلات النظرية الأدبية الحديثة في النقد الروائي المعاصر،النايا للدراسات والنشر والتوزيع،دمشق - سوريا،ط1،2014، ص113.

وبهذا الطرح الجديد خلص "**ياوس**" «**الأدب الألماني من الأزمة التي كان يتخبط فيها تحت الجبرية المذهبية لتقاليد ماركس وتقاليد الشكلية الروسية، وكان شغله الشاغل هو الربط بين الأدب والتاريخ والدعوة إلى التوحد بين تاريخ النص وجمالياته**»[1]؛ وبهذا أضحى التاريخ هو المنهج الواصل بين ماضي النص والقارئ/المتلقي وحاضرهما.

يقف التلقي الأدبي على حدود النص لكشف جمالياته وسر خلوده من خلال فهم الظاهرة الجمالية القابلة لتأويلات متعددة؛ لذا «**اضطلعت نظرية القراءة وجماليات الاستقبال أو التلقي بالدور المهم في الكشف عن سر خلود النصوص الأدبية الفذة ،ذلك السر الكامن في الفرضية الجوهرية (تعدّد المعاني)الناجم عن عدم إحالة النص على مشار إليه معين، ليكون النص–وفق ذلك–محاورا نشطا للقارئ، ويكون القارئ فاعلا أساسيا في تنشيط النص للإيحاء بدلالات جديدة ومتغيرة عبر تاريخ تأويلاته**»[2] المتنوعة حسب تطور ثقافته ومجتمعه، وكذا حسب المسار التاريخي الذي يفرض جملة من الاستجابات للأوضاع التي تعيد تشكيل معنى غير المعنى الأول حسب القارئ.

يمتلك النص الأدبي «**قدرات فنية تكمن في ممتلكاته، وهي مرتبطة به باستمرار ولازمة له غير أن الجمال يوجد في الذات المتلقية للنص الفني والعلاقة بين ما تملكه الذات القارئة من رؤى جمالية تكشف عنها كل مرة ،عبر الزمن وما تسمح به ممتلكات النص الفنية من الاستجابة لذلك الكشف الجمالي، هو الذي يدعوه بجمالية التلقي** »[3]؛ فالقارئ/المتلقي في حالة استجابة وتغير دائمين لسجله ورصيده المعرفي مع كل تواصل أدبي ما يفتح أمامه حتمية تغيير توقعاته في كل مرة يتلقى فيها النص الأدبي الواحد، وهذا ما ركز عليه "ياوس"؛ أي اهتمامه بتلقي العمل الأدبي عبر التطور التاريخي وفق العلاقة التي تجمعه مع القارئ/المتلقي .

يقوم الأدب من منظور "**ياوس**" «**على إحداث تغيير هائل في آفاق متلقيه،حيث يغير شكل استجاباتهم له عن طريق تغيير معايير عصره التأويلية، بهذه**

---

[1]–حافيظ إسماعيل علوي: مدخل إلى نظرية التلقي،علامات في النقد ،ج 34، ع 10 ، 1999 ، ص88.

[2]–بوعيشة عمار:النقد القارئ: جماليات تلقي قصيدة الحداثة،كتابات معاصرة،المجلد23، ع90، بيروت–لبنان،2014،ص103.

[3]–أحمد بوحسن: نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث –نظرية التلقي،ص28.

الطريقة يقوم المتلقي بتغيير مدركاته السابقة أو تعديلها استجابة لحجم التغيير والانحراف عن المعيار الذي يقوم به النص»[1] بملاحظة تحول المعنى عبر مجموع القراءات التي تتحكم فيها الظروف النفسية والاجتماعية،حيث تتجسد عملية التأويل بذلك وفق الجدال الذي يحمله كل نص فيتحقق المعنى تدريجيا حسب مقترحاته وخبرات قارئه المتغيرة تاريخيا؛ إذ رغم الروابط المشتركة بين العمل وقارئه –التي تشكل وحدة اللغة ووحدة الثقافة ووحدة **البدائه** (المعتقدات والقيم التي يفرزها المجتمع)– إلا أنها تتغير مع التاريخ ما يعطي بدائل في كل مرة للنص والقارئ معا[2] .

وعليه يمكن اللإقرار بأن الأدب مؤسسة اجتماعية، وبذلك فإن « **إعادة تصور الأعمال التي تصلنا من الماضي عملية اجتماعية يساهم فيها الـمُؤَوِّلُون الأفراد ضمن تاريخ يعتمد على كل واحد منهم في استمراريته، برغم أنه يتجاوز أي قارئ فرد منهم»**[3]؛ لهذا ارتبط الأدب بمفهوم اجتماعي؛ حيث يرجع أي تفاعل مع النص إلى الحالة الاجتماعية للقارئ/المتلقي التي تجبره على اتخاذ منحا معينا لتفسيره وتأويله.

يعد التاريخ لبنة من بين أهم اللبنات التي قامت عليها نظرية "ياوس"؛ حيث عمد إلى معالجة تاريخ الأدب من خلال دراسة تداول النصوص وإعادة تلقيها تلقيا يختلف عن المعنى الأول؛ إذ يتسم التاريخ « **بالاستمرارية والقطيعة على حد سواء، بالتغير الذي يتعذر توقعه أواستشرافه بالبقاء والتشابه من جيل إلى جيل أيضا، .وما تاريخ التناقل إلا مثال على هذه القاعدة العامة. إذ يحتاج التناسب المتبدل بين الاستمرار والقطيعة، بينما أجيال من القراء تتعاقب،إلى نص قادر على أن يكون مختلفا عن نفسه حتى وهو يبقى النص نفسه»**[4].

---

[1] –عبدالله لحميمة:إشكالية القراءة –من نظرية التلقي إلى التفكيكية ،البلاغة والنقد الأدبي ،مجلة فصلية علمية محكمة ،ملف العدد:النقد الثقافي،الرباط –المغرب ، ع 2 ، 2014– 2015، ص42.

[2] –ينظر: رشيد بنحدو:العلاقة بين القارئ والنصفي التفكير الأدبي المعاصر،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،عالم الفكر،مج23، ع1 و2،الكويت 1994، ص477.

[3] –بول.ب.ارمسترونغ: القراءات المتصارعة–التنوع والمصداقية في التأويل،تر: فلاح رحيم ، دار الكتاب الجديد المتحدة ،بيروت –لبنان،ط1 ،2009،ص184.

[4] – المرجع نفسه،ص182.

وعليه فإن المنطلق الأول لإبراز "**جمالية التلقي**" هي ذوات الأجيال المتعاقبة لتحقيق مفهوم النص الأدبي؛ حيث يرتبط تطور الأذواق الجمالية بالاستمرارية التي يتسم بها التاريخ ويتميز بها تلقي هذا النص، الذي يختلف مع تعاقب الزمن ويبقى نفسه .

وبذلك تبقى العلاقة بين النص الأدبي وقارئه/متلقيه مرتبطة بجانبين: أولهما جمالي متعلق بإدراك القارئ/المتلقي «**وهذا الإدراك الأولي المحض للعمل يمكنه بعد ذلك أن يتطور ويغتني من جيل إلى جيل ليؤلف عبر التاريخ "سلسلة تلقيات متوالية"ستقرر الأهمية التاريخية للعمل وتحدد مقامه في التراتيب الجمالية**»[1] ؛ أما الجانب الثاني فيمثله التاريخ الذي يتشكل من خلاله النص الأدبي.

سعت "جمالية التلقي " إلى دراسة تطور الخبرة الجمالية للنصوص الأدبية عبر التاريخ، ويرجع اهتمام "ياوس" « **بمسائل التلقي إلى اشتغاله بالعلاقة بين الأدب والتاريخ وهو غالبا ما يركز –على الخصوص في عمله النظري المبكر–على السمعة السيئة التي أصابت تاريخ الأدب ،وعلى وجوه العلاج لهذا الوضع . وكان ما استشفه من البحث في ألمانيا وفي العالم في حقبة الستينات هو الإهمال المتصاعد لطبيعة الأدب التاريخية**»[2] فعمد إلى تقديم رؤية مغايرة لما هو سائد آنذاك[3] –الاهتمام بالكُتاب الكبار فقط متناسيين ما قد تحدثه أعمال المـُهمشين من تطور في الأدب– بالاستناد على مرجعيات نقدية سابقة كانت من أهمها الماركسية (***Marxisme***)؛ حيث تجاوز "ياوس" الدراسة السوسيولوجية للأدب التي ركز عليها "ماركس"، والتي تأسست على نظرية الانعكاس (***Réflexion***) التي ترى أن الأدب مرآة للواقع؛ أي دراسة الأدب وفق السياق الاجتماعيالموجه من الكاتب نحو النص وبالتالي إهمال القارئ/المتلقي وجانبه الجمالي[4] وهذا ما عارضه "**ياوس**" الذي عمد إلى

---

[1]–هانس روبير ياوس: جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي ،ص57.

[2]–روبرت هولب : نظرية التلقي ،ص97.

[3] – ينظر: خير الدين دعيش:أفق التوقع عند "ياوس" ما بين الجمالية والتاريخ،مجلة قراءات ،مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها ، ع1، 2009،ص69-70.

[4]–ينظر: علي بخوش: تأثير جمالية التلقي(الألمانية)في النقد العربي ، ورد في كتاب: عبد الرحمان تبرماسين وآخرون: نظرية القراءة المفهوم والإجراء ،منشورات مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها،جامعة محمد خيضر،بسكرة،ط1، 2009،ص31.

إعطاء نظرة جديدة لتاريخ الأدب (***Histoire de la Littérature***) من خلال تركيزه على القارئ/المتلقي.

وإلى جانب معارضته للماركسية عارض "ياوس" أيضا الشكلانية (***Formalisme***) التي انحصرت على حدود الشكل وأهملت الذات والتاريخ؛ وهي بذلك تتقاطع مع الماركسية في إهمالها للقارئ؛ حيث عملتا «**على حرمان الأدب من بعده الجمالي الجوهري، وهو بعد تلقيه وتأثيره. فهما معا منحتا القارئ دورا محدودا جدا، بل سلبيا في نسقيهما النظري**»[1] ؛ لذا حاول "ياوس" تجاوز قصور المذهبين بجمعه بين ما طرحته الماركسية والشكلانية** أي التاريخي والجمالي؛ حيث يرى أن « **تاريخ الأدب عبارة عن سيرورة تلق وإنتاج جماليين تتم عبر تحقيق النصوص الأدبية من قبل القارئ الذي يقرأ والناقد الذي يتأمل والكاتب الذي يضطر بدوره إلى أن ينتج**»[2]؛ ليخالف بذلك توجه الماركسية والشكلانية نحو معانقة عناصر التواصل الثلاث: المؤلف،النص،القارئ/المتلقي لدراسة العمل الأدبي من خلال الإسهام الفعلي للقارئ عبر سلسلة من التلقيات التاريخية للنص الأدبي؛ حيث تتوالى ردود أفعاله وتتغير خبراته الجمالية عبر السيرورة التاريخية .

اهتم "ياوس " «**بكيفية إعادة بناء تاريخ للأدب يقوم على بنية التلقي، لا على أساس التسلسل الزمني تبعا للحقب والعصور،وبذلك فإن ياوس(...)يتتبع حركة تفاعل النص مع القارئ، فبدلا من التساؤل عن تاريخ النصوص، يتساءل عن تاريخ تلقي هذه النصوص**»[3] ؛ لأن القارئ/المتلقي عند "ياوس" مرتبط بمرجعيات إيديولوجية مختلفة تقوده إلى صناعة عديد المعاني من خلال تأويلها انطلاقا من عملية الفهم والتفسير؛ وهذا يؤكد بناء الرؤية الجمالية لدى القارئ.

---

[1]- عبدالله لحميمة:إشكالية القراءة –من نظرية التلقي إلى التفكيكية،ص 42.

**للتوسع أكثر حول ما جادت به (الماركسية) و(الشكلانية) يمكن الإطلاع على:

-H.R.Jauss :Pour Une Esthétique De La Réception ,P34-47.

- هانس روبيرت ياوس: جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي،ص 36-35،ص48-49.

[2]- هانس روبيرت ياوس: نحو جمالية للتلقي تاريخ الأدب تحد لنظرية الأدب ،ص60.

[3]-على آيت أوشان: السياق والنص الشعري-من البنية إلى القراءة ،دار الثقافة ،الدار البيضاء-المغرب،ط1 2000،ص103.

وبذلك يبدو أن «**المتلقي عند (ياوس) طرف أساسي وضروري في تقييم العمل الأدبي فتاريخ الأدب برمته لا يقوم عنده إلا على أساس تاريخ تلقي النصوص الأدبية، وبهذه المعطيات فتح (ياوس) على الأدب مجالا أوسع هو جمالية التلقي**»[1]؛ التي تقوم أساسا على القارئ/المتلقي المدرك لجمالية النص الأدبي والمتتبع لها عبر السيرورة التاريخية التي تثمن سلسلة من التلقيات (***Une Chaine De Réceptions***)؛إذ تنطلق من لحظة تلاقي القارئ/المتلقي مع النص الأدبي واهتمامه بما حدث وما سيحدث.

وقبل الحديث عن الإجراءات النقدية التي تقدم بها ياوس لمقاربة النصوص الأدبية وجبت الإشارة إلى مصطلح الجماليات الذي ركزت عليه نظرية ياوس"، وهو ما سنعمل على توضيحه في العنصر الآتي:

3-مفهوم جـــــماليات الـــــتلقي:

قامت نظرية"القراءة والتلقي" في دراساتها للنصوص الأدبية على تحليل العلاقة الكامنة بين النص والقارئ، من خلال التأثر والتأثير بينهما، إلى جانب التركيز على الأبعاد الجمالية لتواصلهما، وما يحدثه هذا التواصل من تطهير،يوصل القارئ إلى بناء معنا جديدا للنص، عبر سلسلة التأويلات التي تنطلق من المضمون وصولا إلى فهمه وتفسيره استنادا إلى مرجعياته المختلفة.

سبقت الإشارة إلى تعدد ترجمة المصطلحات المرتبطة بنظرية "القراءة والتلقي" ومنها تحديدا ترجمة مصطلح "**جماليات التلقي** "؛ حيث يستوقفنا فيه مصطلح "**الجماليات**"؛ الذي تعدد استعماله بين لفظ الجميل والجماليات*، وقد أشار إلى ذلك كتاب "**جماليات التلقي في**

---

[1]-المرجع السابق ،ص103.

* ارتبط مفهوم :الجمال أو الجميل منذ أزل بما يستحسنه البصر وتميل إليه النفس البشرية (ومفهومه عام ومطلق حيث يوظف حسب الغرض)،وعلى الرغم من تنوع مفهوم الجمال أو الجمالية لدى الفلاسفة والنقاد إلا أن نقطة الاتفاق بينهم تكمن في اختلافه نسبيا حسب ذوق الأفراد واختلاف توجهاتهم ومدى تناسبهم مع الجميل الذي يمثل اللذة الحسية عندهم،وغالبا ما يرتبط الجمال بالفنية وعلى الرغم من الاتفاق العام بين مصطلحي الجمال والجمالية إلا أن الأخير يتميز بمفهومه الأوسع الذي يجمع من خلاله الفرد بين المضمون والشكل؛ وبما أن بحثنا يتعلق بجمالية التلقي في التجربة الروائية لعمارة لخوص فلن تتعدى دراستنا لمصطلح الجماليات حدود تقاطعه مع موضوع البحث من حيث تعلق الجماليات بالاتجاه النقدي الذي يتم بحضور القارئ في كنف العمل الأدبي وما يقدمه "**ياوس**" من إجراءات تظهر جماليات التناغم الفكري للقارئ مع المتن الروائي في ظل الجمالية التي تقدمها هذه الإجراءات . للتوسع حول مصطلحي الجميل=

السرد القرآني" ؛ حيث نوه إلى اختلاط المصطلحين وأثرهما النفسي؛ فمصطلح "**الجمال** " (***La Beauté***) مرتبط بمفهوم الحكم الإجمالي كونه مشترك لدى مجموع الأفراد فيتعلق بالشعور أوالإحساس بوصف الشيء جميلا ما يحدث في النفس نوعا من البهجة والسرور[1]؛ بالمقابل ينحو مصطلح "**الجمالية** " منحا مختلفا حيث يأخذ حيزا أوسع من الجمال فهو لا يشير إلى الجميل فقط « **ولا إلى مجرد الدراسة الفلسفية لما هو جميل (مهما كانت وجهة النظر ومهما تكن النتائج)،ولكن إلى مجموعة معينة من المعتقدات حول الفن والجمال ومكانتها في الحياة** »[2] ؛ وهذا وفقا لما يتلقاه كل فرد حسب توجهه الفكري وانتمائه الاجتماعي وما يحمله من معتقدات .

تعالق مفهوم "**جماليات التلقي** " –موضوع الدراسة– مع التوجه النقدي الذي يطالب مشاركة الذات القارئة في تحقيق معنى النص الأدبي؛ فيمثل مفهوم "الجماليات" «**مصطلحا يستخدم للإشارة على ذلك الاتجاه النقدي الذي يهتم بفعل تلقي النص الأدبي**»[3]، انطلاقا من الاستحسان الذي يتركه هذا النص في نفس متلقيه؛ كونه جزء لا يتجزأ من هذه المعادلة المرتبطة "**بجماليات التلقي**" أو "**نظرية التلقي**".

وعليه ارتبط مصطلح "**الجماليات** " بما جادت به قريحة " **ياوس**" من إجراءات عمد من خلالها إلى دراسة التأريخ في قلب الدراسات الأدبية لإيضاح منهج التلقي عبر السيرورة التاريخية؛ حيث ركز على جمالية الأثر(النص الأدبي) الذي يحدثه في نفس متلقيه/القارئ عند تواصلهما انطلاقا من تمرس هذا القارئ وخبرته من أجل إنتاج معنى الأثر الأدبي من خلال حواريتهما.

ارتبطت الجمالية بالعناصر الفنية الخاصة بالنص الأدبي، كما ارتبطت أيضا بالذات القارئة التي تساهم في تحديد معالم هذا النص الفنية بجماليات تختلف عن تواصلها الأول معه؛

=والجمال ينظر: يادكار لطيف الشهرزوري: جماليات التلقي في السرد القرآني ،دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع،دمشق–سوريا،ط1، 2010،ص ص17–21.

[1]–ينظر: يادكار لطيف الشهرزوري: جماليات التلقي في السرد القرآني ،ص17.

[2]– المرجع نفسه،ص17.

[3]– المرجع نفسه ،ص18.

ذلك من خلال الإدراك والخبرة اللذين يحملهما القارئ بين طياته حيث يشارك في تشكيل ملامح النص انطلاقا من القراءة، التي تشكل شرطا أساسيا للعملية التأويلية.

فالجديد أوالمختلف الذي يصدم القارئ يمثل في الأصل الضد الذي يعاكس توقعاته؛ ما يخلق لديه «**الإصرار على الفهم العميق له والإدراك المتعدد لأبعاده ويدفع إلى الغوص إلى مكوناته الفعلية والعلاقات التي تنشأ بين هذه المكونات وبفعله يتحّول النص–في الغالب إلى نص وثّاب قلق وصولا إلى الكمال الإبداعي**»[1]؛ بمساهمة القارئ في رسم ملامح جديدة نابعة من الاختلاف الذي يفرضه النص أول مرة نحو تشكيل ملامح رؤية تأويلية مختلفة.

عنيت "جماليات التلقي" بوصفها نظرية ومصطلحا نقديا بتوظيف قدرات الذات القارئة وخبرتها الثقافية على تحليل ما تقدمه النصوص الأدبية بفك شفراتها والوقوف على ما يميزها، ما يضمن تحقق المتعة الجمالية للقارئ بهذه المشاركة؛ عبر فك رموزه وأسراره؛ لأن النص الأدبي يحتاج حسب نظرية التلقي «**مراسا كبيرا وقارئا ذا بعد ثقافي أكبر وقارئا قادرا على فك مغاليق الضد وتأويل غموضه وإبهامه،إنه القارئ المعمّق وصاحب الخبرة الطويلة**»[2]؛ كما تتطلب العلاقة التي تجمع النص والقارئ إمكانات معرفية للدخول في معركة ثقافية بينهما لإنارة بعض العتمات أو المساحات الخفية التي شاكست القارئ في بداية التواصل ودفعته إلى الانحراف عن مفهومه الذي شكله أفق انتظاره أول مرة.

استطاع "ياوس" من خلال نظريته "جماليات التلقي" وضع جملة من الأطر المنهجية هي بمثابة إجراءات منهجه في تلقي النص الأدبي؛ حصرها في: "**أفق الانتظار**"،"**المسافة الجمالية**"،"**تغيرالأفق**"،"**إندماج الآفاق**" "**المنعطف التاريخي**" و"**المتعة الجمالية**"؛ التي سنفصل الحديث حولها في المبحث الآتي من هذا الفصل .

---

[1]–أحمد جمال المرازيق:جماليات النقد الثقافي–نحو رؤية للأنساق الثقافية في الشعر الأندلسي ،المؤسسة العربية للدراسات للنشر–دار الفارس للنشر والتوزيع،بيروت–لبنان،الأردن،ط1، 2009 ، ص20 .

[2]– يادكار لطيف الشهرزوري: جماليات التلقي في السرد القرآني ، ص23.

2-إجـــراءات المنـــــهج عنـــــد "ياوس":

عمد "**ياوس**" من خلال نظريته إلى صياغة مجموعة من الإجراءات التي تمكن القارئ/المتلقي من فهم العمل الأدبي وإدراكه،وتتمثل في:

1-أفق الانتظار *(Horizon D'attente)*:

يُعد "أفق الانتظار "* واحد من أهم الركائز المنهجية لنظرية "**ياوس**"؛ إذ يتأسس فهم العمل الأدبي على المكتسبات السوسيولوجية للقارئ المـــُطلع على مختلف الأعمال الأدبية، وهذا ما تقوم عليه "**جمالية التلقي** " التي تبحث عن التصورات المتعاقبة للقارئ من خلال احتكاكه المكرور بعديد النصوص الأدبية لتشكيل معاني جديدة عن طريق "أفق الانتظار" .

---

* -ترجم مصطلح (***Horizon D'attente***) إلى ترجمتين مختلفتين تتمثلان فيما يلي :

1- **أفق التوقع** : وقد اعتمده كل من :

- ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي،ص285.
- هانس روبيرت ياوس: نحو جمالية للتلقي تاريخ الأدب تحد لنظرية الأدب ،ترجمة وتقديم:محمد مساعدي.
- أيوب جرجيس العطية : الأسلوبية في النقد العربي المعاصر ، عالم الكتب الحديث،الأردن،ط1، 2014،ص126.
- جيروم روجي: النقد الأدبي ،بارت إيكو،جنيت،باختين،غولدمان،لانصون،مورون،ريشارد،ترجمة وتقديم:شكير نصر الدين،دار التكوين،دمشق-سوريا،ط1 ، 2013،ص 110.

2- **أفق الانتظار**: وقد اعتمده كل من:

- ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي،ص102.
- أحمد بوحسن: نظرية التلقي والنقد الأدبي العربي الحديث،ص29-30.
- بشرى موسى صالح: نظرية التلقي-أصول...وتطبيقات،ص45.
- علي آيت أوشان :السياق والنص الشعري-من البنية إلى القراءة،ص104.
- حميد سمير: النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري،اتحاد الكتاب العرب،دمشق - سوريا،(دط)،2005،ص 25-29.
- حسن الطالب: مفهوم التاريخ الأدبي -مجالات التوسع وآفاق التجديد،دار إقرأ، المغرب،(دط) ،ص ص95-100.

بالمقابل جمعت بعض الدراسات بين الترجمتين على اعتبار أنهما وجهين لعملة واحدة ومن بين الدراسات التي جمعت على سبيل المثال لا الحصر:

- نادر كاظم: المقامات والتلقي -بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ومملكة البحرين ووزارة الإعلام الثقافة والتراث الوطني ،عمان -الأردن ،ط1 ، 2003 ،ص33-34-35.
- فؤاد عفاني: نظرية التلقي-رحلة الهجرة،ص96-97.
- عبدالله بن عودة العطوي: تلقي المعلقات دراسة في الاستقبال التعاقبي ، ص46-47-48.

استند "**ياوس**" في فهم القارئ/المتلقي للنص الأدبي على أرضية تاريخية تساعده على تجسيد مجموعة معاني تعاقبية؛ أي بين ما كان وما سيكون عليه النص الأدبي من وجهة نظر القارئ؛ لأن الأثر الأدبي « **لا يقدم نفسه ،حتى في اللحظة التي ظهر فيها باعتباره جديدا جدة مطلقة منبثقة من فراغ من الأخبار ،فانطلاقا من مجموعة كبيرة من الإعلانات والإشارات –الظاهرة والخفية–ومن الإحالات الضمنية، والخصوصيات التي أصبحت مألوفة، يكون جمهوره مستعدا لنمط معين من التلقي، فهو يثير أمورا سبق أن قُرئت،ويضع القارئ في هذا الموقف الانفعالي أو ذاك، ويخلق منذ بدايته نوعا من التوقع لـ" ما سيأتي " في " وسط " الحكاية و"نهايتها" (...)هذا التوقع يمكن أن يُحْتَفَظَ به مع تقدم القراءة، أو أن يُكَيَفَ أو يُعاد توجيهه**»[1].

وبذلك يترك مساحة أوسع بين ما هو ملموس (الذي يمثله النص) وما هو مدرك (لدى القارئ)؛ حيث يقوم انتظار القارئ على جملة من التخمينات والاحتمالات ***(Les probabilités)*** ،وكذا التوقعات المكتسبة من تجارب سابقة يتسلح بها لمواجهة النص الأدبي.

لعل ما يجب الإشارة إليه بداية أن مصطلح الأفق (***L'horizon***) لم يكن مصطلحا خاصا "بياوس"؛ فقد سبقه إلى ذلك "هوسرل" الذي كان يستخدمه « **لتحديد التجربة الآنية أو الزمنية، أي الفنومونولوجية مؤكدا أن أفق الانتباه أو الاهتمام** ***L'horizon d'attention*** **يقابله أفق آخر هو أفق اللاانتباه أواللاهتمام** ***L'horizon de l'inattention*** »[2]؛ وإضافة إلى "هوسرل" الذي ارتبط الأفق لديه بأفق الأسئلة وبالمدة الزمنية التي تصحب الانتباه أو اللاهتمام، نجد أن هذا المصطلح كان شائعا ومتداولا في الفلسفة الألمانية بأفكار مختلفة؛ حيث استخدمه "جادامير" « **ليشير به إلى "مدى الرؤية التي تشمل كل شيء يمكن رؤيته من موقع بعينه مناسب "(...)كذلك لم يكن استخدامه مركبا مع "التوقعات"جديدا كل الجدة. وقد تبنى فيلسوف العلوم كارل بوبر* وعالم**

---

[1]– هانس روبيرت ياوس: نحو جمالية للتلقي تاريخ الأدب تحد لنظرية الأدب ،ص64-65.

[2]–عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة،ص162.

*للتوسع أكثر ينظر: ناظم عودة خضر :الأصول المعرفية لنظرية التلقي،ص13.

الاجتماع كارل مانهايم هذا المصطلح قبل ياوس بزمن طويل، بل إن هذا المصطلح كان له ارتباط سابق بالشئون الثقافية»**[1] ؛ وبذلك فقد استعار " ياوس" مصطلحي "الأفق " و" التوقع " ونحا بهما منحا مغايرا عما تقدم به كل من "**هوسرل**" و"**جادامير**" .

يمثل "أفق الانتظار " «**جملة من السلوكات والمعارف والأفكار السابقة التي يواجهها العمل وقت صدوره** »[2] ؛ ورغم اتفاق "**ياوس**" مع سابقه "**غادامير**" في تسمية المصطلح إلا أنه اختلف معه في استخدامه؛ حيث شكّل لديه أفقا تاريخيا يمثل بنية التجارب الأدبية المكتسبة التي يحملها (القارئ /المتلقي)، والتي يواجه بها نصه الذي يضيف إليه ويخرق توقعاته.

تشكّل "**أفق الانتظار**" لدى "**ياوس**" من «**مجموعة التوقعات الأدبية والثقافية التي يتسلح بها القارئ (عن وعي أو غير وعي) في تناوله للنص وقراءته**»[3]؛ بحيث تقوم توقعات القارئ على حصيلة المرجعيات الفكرية، التاريخية، الاجتماعية، السياسية والثقافية التي تجعل استيعاب العمل الأدبي لديه ممكنا في أي لحظة تاريخية أوزمنية معينة[4] .

لذا عمد "**ياوس**" من خلال مفهوم "أفق الانتظار " التأسيس لتاريخ أدبي جديد انطلاقا من الأفق التاريخي الذي صاغه "**غادامير**"؛ حيث حاول البحث عن تطور الوعي التاريخي المتشكل أساسا من اللغة [5] لدى قراء /متلقيّ العمل الأدبي .

إضافة إلى ذلك اختلفت أصول هذا المصطلح مما أسهم في غموضه؛ حيث «**يظهر ضمن جملة من الألفاظ والعبارات المركبة؛ فياوس يشير إلى "أفق التجربة " و"أفق**

**-للتوسع أكثر في منجزات كل من كارل مانهايم (*Karl Mannheim*) و كارل بوبر (*Karl Popper*) ينظر *-H.R.Jauss :Pour Une Esthétique De La Réception ,p81-83.*

[1]-روبرت هولب: نظرية التلقي ، ص104.

[2] *- «« horizon d'attente » qui est la somme de comportements, connaissances et idées préconçues que rencontre une œuvre au moment de sa parution»,voir : Arnold Rothe :Le rôle du lecteur dans la critique allemande contemporaine, In: Littérature, N°32, 1978.violences et autorite ,p99.*

[3]-ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي،ص285.

[4]-ينظر: جيروم روجي:النقد الأدبي ، ص110.

[5]-ينظر: ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي،ص147.

تجربة الحياة "، و"بنية الأفق"، و"التعبير في الأفق "، و"الأفق المادي للمعطيات" *(materieller Bedingungshorizont)*. وقد ظلت العلاقة بين هذه الاستخدامات المختلفة تعاني من الإبهام ما تعانيه مقولة "الأفق "ذاتها»[1] ؛ما جعل ترجمة المصطلح تختلف من مترجم إلى آخر.

عرّفت "بشرى موسى صالح " "أفق الانتظار " بـ « **الفضاء الذي تتم من خلاله عملية بناء المعنى ورسم الخطوات المركزية للتحليل ودور القارئ في إنتاج المعنى عن طريق التأويل الأدبي الذي هو محور اللذة ورواقها لدى جمالية التلقي**»[2]؛ بحيث يُنْتَجُ هذا الأفق عند إدراك القارئ/المتلقي لما يحمله العمل الأدبي باستناده على تجاربه الخاصة والمتتابعة والمدعمة أدبيا وتاريخيا.

يمثل "أفق الانتظار" شكلا من أشكال التلقي المحتمل، كما أنه لا ينطوي على قراءة واحدة؛ بل على تعدد القراءات المختلفة للنص الأدبي عبر الزمن، وبذلك ينفتح المجال أمام نص جديد من خلال سلسلة تأويلات القارئ النابعة من رحم قراءته للنص الأول وقراءته لنصوص سابقة.

دعّم "عبدالله بن عودة العطوي" الفكرة السابقة في تعريفه لـ"أفق الانتظار" على أنه «**حصيلة معرفية تدعمها قدرات ذاتية يمتلكها القارئ قبل معالجة النص ليواجه بها فالنص لا ينشأ من فراغ، والقارئ يجب أن يكون متسلحا بمهارات قبلية**»[3] لمواجهته كما أن هذا النص قد يضيف أو يتجاوز توقعات القارئ الأدبية والفكرية؛ كونه الوحيد الذي يمنح النص الأدبي خصوصية حضوره من خلال العلاقة الحوارية بينهما؛ حيث يتواصل هذا القارئ مع النص وفق فرضياته وقراءاته السابقة التي ينطلق منها نحو بناء جمالي يمثله النص الأدبي وبناء تاريخي يجسده القارئ/المتلقي عبر السلسلة التعاقبية لفعل التلقي، وتقوم العلاقة بين (القارئ/المتلقي) و(النص الأدبي) على[4] :

---

[1]-روبرت هولب: نظرية التلقي ،ص105.

[2]-بشرى موسى صالح: نظرية التلقي-أصول...وتطبيقات،ص45.

[3]- عبدالله بن عودة العطوي: تلقي المعلقات دراسة في الاستقبال التعاقبي،ص47.

[4]*-voir : «L'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève ,la forme et la thématique d'œuvre antérieures dont elle présuppose la connaissance ,et l'opposition entre langage poétique et=*

1.التجربة المسبقة التي اكتسبها الجمهور عن الجنس الذي ينتمي إليه النص.

2.شكل الأعمال السابقة وموضوعاته التي يفترض معرفتها.

3.التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية؛ أي التعارض بين العالم التخييلي والواقع اليومي.

تساعد هذه النقاط الثلاث على بناء عملية الفهم لدى القارئ؛ كون النص الأدبي لا يولد من العدم؛ بل يُؤَسس على خلفية معرفية، اجتماعية، سياسية وتاريخية مسبقة، وقد تكون مشتركة بين القارئ والنص؛ تمهد لتواصلهما وكيفية استقبال القارئ له، سواء أكان هذا النص مماثلا لما سبقه من النصوص أو مخالفا لها؛ فينتج بذلك معنا جديدا انطلاقا من اللغة اليومية أومن المتخيل والواقعي لتجسيد الوظيفة الاجتماعية للنص الأدبي.

تشكّل مفهوم "**أفق الانتظار**" لدى "**ياوس**" على منحيين متكاملين هما: "التخييب"و"الاستجابة"، ولا يمكن لأي باحث/ قارئ تحديد هذا المفهوم إلا من خلالهما ولعل هذا ما سنوضحه في العنصر الآتي:

1-1-التخييب والاستجابة (*Déception / Confirmation*):

اهتم " ياوس " بإعادة صياغة تاريخ الأدب من خلال الاهتمام بسيرورة التلقي لدى القارئ/المتلقي انطلاقا من " **أفق الانتظار** " ؛ هذا الإجراء القائم أساسا على فعل التلقي والفهم؛ بمعنى الانتقال مباشرة من إبداع مؤلف النص نحو تأويلات متعددة يكون القارئ المسؤول الأول والأخير عنها.

ففي احتكاك القارئ بالنص قد يتقبل ما يقدمه كما قد يخالفه؛ إذ «**يتميز الأفق الذي يحمله العمل الأدبي بخاصيتين تأثيريتين أساسيتين هما: التخييب *Déception* ثم الاستجابة أو التأكيد *Confirmation*. وقد استوحى "ياوس" مفهوم التخييب من كارل بوبر * *Karl Popper* الذي ذهب إلى أن العامل الأساسي في إنجاز أي**

=langage pratique ,monde imaginaire et réalité quotidienne » ,voir : H.R.Jauss :Pour Une Esthétique De La Réception ,P54.

وينظر أيضا: أيوب جرجيس العطية : الأسلوبية في النقد العربي المعاصر ،ص126.

*-أشار "هانس روبير ياوس" في كتابه (جمالية التلقي الأدبي) إلى اهتمام "كارل بوبر" بخيبة الانتظار باعتبارها دافعا لمعرفة الحقيقة والتقدم في العلم والحياة معا، ورأى بأنها طريقة للتعلم، وقد أعطى مثالا عن الشخص الكفيف الذي يصطدم بحاجز أو بشيء معين ليتعلم أو ليكون على علم بأنه موجود مرة أخرى ؛ ومن ذلك يشبه خيبة الانتظار بتجربة الكفيف؛ حيث يقول:-

مشروع علمي بصفة خاصة أو في أي تجربة إنسانية بصفة عامة، يتمثل في تخييب الانتظار *Déception de l'attente*»[1].

وقد رأى **"ياوس" «أن هذا الطرح العلمي الابستيمولوجي لتخييب الانتظار يساعد على تحديد وظيفة الأدب في الحياة الاجتماعية، بحيث أن العمل الأدبي لا يخيب أفق انتظار قرائه أو يقطع صلته به، باستعمال شكل جمالي غير مطروق من قبل فقط، بل يثير أيضا أسئلة مخيبة ومشاكسة، قد تمس الحكومة، الدولة، الدين، الجنس(...)إلخ. ومن ثم فإن هذا العمل قد يدفع الجمهور إلى مراجعة معتقداته أو تصوره للأشياء»[2]**؛لذا يقوم تعامل القارئ/المتلقي مع العمل الأدبي على مدى الاستجابة والتحقق.

بالمقابل فإن الغموض الذي يعتري بعض الأعمال قد يُحدث نوعا من الصدام والمشاكسة الداخلية لدى القارئ؛ فقد تَنتهك منهجه أو تفكيره وتخالف توقعاته؛ وهذا ما يُولد نوعا من التخييب* لعدم تَقَبُّلِهِ لفحوى العمل الأدبي « **فحين يشرع القارئ في تلقي عمل أدبي، فإن هذا العمل قد يستجيب لأفق انتظاره وينسجم بالتالي مع المعايير الجمالية التي تُكَوِّنُ تصوره الخاص للأدب، وقد تنتهك هذه المعايير وتخالفه، مما يجعل هذا العمل الأدبي يدخل في صراع مع أفق انتظار المتلقي»[3] .**

«= C'est « la déception de l'attente »: «Elle est semblable à l'expérience d'un aveugle qui heurte un obstacle et en apprend ainsi l'existence»

لتكون التجربة خير دليل على التعلم؛ ولعل المختلف في رؤية كل من "كارل بوبر" و"ياوس" إلى أفق التوقع /الانتظار أن "ياوس" أعطى هذا المصطلح بعدا أدبيا في حين ربطه "كارل بوبر" بمواقف الحياة عامة. وللتوسع حول مفهوم خيبة التوقع/الانتظار لدى "كارل بوبر" ينظر :

H.R.Jauss :Pour Une Esthétique De La Réception, p82.

[1] – سعيد عمري : الرواية من منظور نظرية التلقي، ص32-33.

[2] – المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

*–ترصد "بشرى موسى صالح" في كتابها: نظرية التلقي أصول ... وتطبيقات: الفرق بين مفهومي "خيبة الانتظار" و"كسر التوقع" فتقول: «**ويفترق مفهوم (خيبة الانتظار) عن مفهوم (كسر التوقع) الذي جاء به الشكلانيون الروس في أن (كسر التوقع) هو المقصدية الفنية للانزياحات الأسلوبية ،فهي إذن رهينة بالملفوظ اللساني وبنية الادب ،أما خيبة الانتظار فهو مفهوم يشيده المتلقي لقياس التغيرات أو التبدلات التي تطرأ على بنية التلقي عبر التاريخ** »،ص47.

[3] –علي آيت أوشان: السياق والنص الشعري من البنية إلى القراءة ،ص104.

وبذلك يفتح المجال أمام حوارية القارئ مع فحوى العمل الأدبي لإيجاد أفق آخر يناسب ما يبحث عنه ؛ فعندما «**يواجه المتلقي عملا جيدا فإنه يعرضه على أفق انتظاره القائم على مخزونه الثقافي،وتوجهه الفكري، فإذا وافق العمل انتظاره تقبله كما هو، وإذا خالفه قام بعملية تكيف مع العمل الجديد عن طريق تغيير الأفق** »[1].

وبناء عليه فإن العلاقة التي تربط القارئ/المتلقي بالنص الأدبي محكومة بمعيارين يحركان ردة فعله اتجاهه؛ فقد تتم الاستجابة بينهما وهذا ما نجده في الأعمال التي تحمل السمة الكلاسيكية من خلال اعتياد القارئ/المتلقي على النمط نفسه من الأعمال التي تمثل السائد والمألوف بالنسبة إليه، كما قد يصدم النص قارئه/متلقيه ويخيب أفق انتظاره ويَشُلُ موقفه أمامه[2] بوصفه نصا جديدا يخترق المساحة أوالتفاصيل التي تعود على انتظارها من النصوص السابقة، وبالتالي يسعى القارئ إلى نسج دلالات ومعاني جديدة يتكيف معها.

غدت علاقة القارئ بالنص مبنية على كفاءته في تعامله معه؛ من خلال ملء فراغاته وتجاوبه مع الصدام الذي قد يفرضه النص الجديد؛ حيث تفترض بعض الدراسات «**أن توقعات مستقبل النص كثيرا ما تكون توقعات تصورية، وليست معجمية،وتعود تلك التوقعات إلى معرفة مستقبل النص بالمتلقي، وخلفيته، والإمكانات الذهنية والتصورية التي يمكن أن تتمثل في النص الذي يقوله،كما تؤثر فيها المؤثرات السياقية العامة كمكان للنص، وزمانه وطبيعة المجتمع الذي يقال فيه النص، وتصنيف طبقة منْتج النص ومتلقيه من ذلك المجتمع،وكذلك المؤثرات السياقية الخاصة المتمثلة في الموقف اللغوي الخاص بسياق النص**»[3].

فاستجابة القارئ/المتلقي نابعة من خلفياته الفكرية والاجتماعية، ومن خلفيات النص الأدبي؛ لأن المؤثرات السياقية تُبْقِي القارئ حصير الزاوية ومتقبلا لما يقدمه أو يفرضه عليه النص ،بالمقابل فإن عنصر المفاجأة الذي يرسمه ويواجه به قارئه/متلقيه يكون بداية للجدال والنقاش

---

[1]- عبدالله بن عودة العطوي: تلقي المعلقات دراسة في الاستقبال التعاقبي،ص49.

[2]-ينظر: فاطمة أمجدرو: تلقي النص الأدبي عند الدكتور عباس الجراري،ص104.

[3]-جمعان بن عبد الكريم: إشكالات النص -دراسة لسانية النص ،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء-المغرب،بيروت-لبنان،ط1 ، 2009، ص506-507.

حول المعنى الخفي الذي لم يعتد القارئ عليه، وبذلك يلجأ إلى سجله ليواجه تساؤلات النص الجديدة له .

يجمع "أفق الانتظار " عند "**ياوس**" بين بعدين : فني–تاريخي؛ يرتبط الجانب الفني منه بقارئ النص في حين يحاور الجانب التاريخي النص من خلال تداخله مع نصوص سابقة بشكل واضح أو مضمر؛ حيث تتعالق مع القارئ/المتلقي المتسلح بأفق انتظاره؛ هذا الأفق المرتبط « **بالبعد الاجتماعي الذي يبرز من خلال موضعة "ياوس" لأفق انتظار القارئ ضمن أفق أوسع من الأفق الأدبي ممثلا في تجربة الحياة، ومجموعة المعايير والقيم الاجتماعية اللازمة لدى القارئ لفهم العمل الأدبي، وعلى هذا الأساس فبفضل مفهوم أفق الانتظار القابل للتحديد الموضوعي يتأتى لنا أن نستوعب التجربة الجمالية والتاريخية التي تحكم الفهم والتلقي**»[1]؛ كما أنه باستطاعتنا « **استيعاب العلاقة التي تقدمها مختلف الأعمال الأدبية مع آفاق الانتظار المستقرة لدى القارئ، وما تفضي إليه من نتائج تتراوح بين إعادة إنتاج وتكريس الأفق السائد،أو تعديله وخرقه بهدف تخليق أفق انتظار جديد يواكب من خلاله القارئ التحول الذي ينجزه النص الأدبي سواء داخل شعريته الأدبية أوضمن علاقته التناصية مع الجنس الأدبي وتيماته المتواترة** »[2] .

وعليه فإن القارئ لا يبقى حصير فترة زمنية معينة وكذلك العمل الأدبي؛ لأن التعاقب الزمني يفرض بشكل مباشر تغير الآفاق؛ حيث إن ثقافته تكون مدعمة بتجربة أدبية/تاريخية تبقى مفتوحة على سلسلة من التعاقبات تغير توجهات أفكاره وتبقيها مفتوحة، حتى يتمكن من تمييز تلقي العمل الأدبي في ضوء التسلسل الزمني والتاريخي الذين يفرضان في كل فترة تلقيا مختلفا عما سبقه.

[1] – أحمد الجرطي: تمثلات النظرية الأدبية الحديثة في النقد الروائي المعاصر،ص117-118.

[2] –المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

2-المسافة الجمالية: (*La Distance Esthétique*):

تهدف نظرية "ياوس" إلى إعطاء نظرة جديدة للعمل الأدبي الواحد من أجل الوصول إلى المعنى المرجو؛ كون هذا الأخير «**استنتاج يتحصل عليه الذهن المؤول معتمدا على الاحتمالات**»[1] التي تتجدد وتفتح بدورها مجالا أوسع وآفاقا غير منتهية من الدلالات. بحيث يُشكل أي تواصل بين القارئ والنص الأدبي مساحة من الحوار والتفاعل خاصة أن العلاقة بينهما تقوم على مجموع التوقعات الفكرية والاجتماعية التي قد يتفقا فيها كما قد يختلفا، وقد أطلق "ياوس" على المساحة الفاصلة بين ما يقدمه النص وما يتوقعه القارئ /المتلقي مصطلح "**المسافة الجمالية** "* الذي يمثل « **المسافة بين أفق الانتظار الموجود سلفا والعمل الجديد**»[2]؛ فالعمل الأدبي لحظة صدوره موجه نحو صنفين من القراء، صنف مستجيب وصنف رافض؛ فإن اتفق مع تطلعاتهم تحدث الاستجابة، وقد وصف "ياوس" هذا التلقي بالسلبي كونه لا يضيف شيئا إلى القارئ؛ وإما أن يرْفض الصنف الثاني من القراء ما يقدمه

---

[1] -روبرت كروسمان : هل يكون القراء المعنى من كتاب :سوزان روبين سليمان وإنجي كروسمان:القارئ في النص -مقالات في الجمهور والتأويل،ترجمة:حسن ناظم وعلى حاكم صالح،دار الكتاب الجديد، بيروت-لبنان،ط1 2007،ص184.

* -تعددت ترجمة المصطلح الأجنبي (***La Distance Esthétique***) إلى تسميات عديد و من بينها على سبيل المثال لا الحصر : **مصطلح العدول الجمالي** الذي استخدمه: محمد مساعدي في ترجمته لكتاب :هانس روبيرت ياوس: نحو جمالية للتلقي تاريخ الأدب تحد لنظرية الأدب،ص ص69-74.

في حين وظف **مصطلح الانزياح الجمالي** : فؤاد عفاني: نظرية التلقي-رحلة الهجرة،ص98.=

=**أما مصطلح المسافة الجمالية فقد ورد لدى** : - بشرى موسى صالح: نظرية التلقي،أصول...وتطبيقات،ص46.

- نادر كاظم:المقامات والتلقي -بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث،ص35.

-عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة،ص167.

-سعيد خرو(عمري) :الرواية من منظور نظرية التلقي -مع نموذج تحليلي حول رواية أولاد حارتنا لنجيب محفوظ،ص34.

ومن بين الترجمات أيضا : "الفجوة الجمالية"،"التباعد الجمالي " ، وقد تداول (ياوس) مصطلح "المسافة الجمالية" في كتابه ": *Pour Une Esthétique De La Réception* " تحت مسمى المصطلح الأجنبي *« écart esthétique »* ورغم تنوع التسميات إلا أنها تحتفظ بالمعنى نفسه ومن ذلك مثلا مصطلحي *« écart esthétique»* المرادف للترجمة العربية ب "الانزياح الجمالي" ،و *(La Distance Esthétique)* المرادف للترجمة العربية (المسافة الجمالية) بوصفه الأكثر ذيوعا.

[2] - *« «écart esthétique » la distance entre l'horizon d'attente préexistant et l'œuvre nouvelle »,voir : H.R. Jauss :Pour Une Esthétique De La Réception ,P58.*

العمل الأدبي كونه لا يتوافق مع أفق توقعاتهم ولا يسايرها «**وينجم عن التخييب حدوث مسافة جمالية *distance esthétique* فاصلة بين أفق الانتظار السائد وبين الأفق المستحدث في العمل الجديد**»[1]؛ بانحراف العمل الأدبي عن المعايير التي اعتاد عليها القارئ؛ فكلما كان الخرق أكبر حسب " ياوس" كلما كان التأثير أقوى لأن المسافة الجمالية هي وليدة الخيبة، فالرفض هو المنطلق الأول لنجاح العمل الأدبي.

تقتصر جمالية النص الأدبي لدى "ياوس" على النصوص التي تُخيب أفق انتظار القارئ/المتلقي وتدهشه من خلال طرحها لجملة من الاستفسارات التي تجعله يعيد البحث في سجلاته المتنوعة عن معنى جديد للنص؛ كونه اعتاد الوفاء لقواعد النوع الأدبي الذي كان يحدد جمالية النص قديما؛ ولعلها نقطة التحول التي انطلق منها "ياوس" في مخالفته للانطباع السائد لدى المتلقي، الذي يظل وفيا لنوع معين لكن سرعان ما يتغير هذا الوفاء بحكم اختلاف الفترة الزمنية والفكرية لديه عبر التاريخ وانزياح العمل عن الأفق المعتاد والموروث من الثقافة التي مارسها القارئ/المتلقي مرارا وتكرارا ما شكل المسافة الجمالية، التي مثلت «**مقياس جمالي أطلقه ياوس لتقاس به ردود أفعال القراء تجاه الأعمال الجديدة التي يواجهونها ؛ فتُحدث لدى المتلقي توافقا أو تعارضا ينبعان من ارتياحه للعمل أو نفوره منه**»[2] .

ولعل هذا ما شكل نقطة جوهرية في صلب نظريته؛ فكلما زاد النفور والاختلاف بين النص والقارئ زادت قيمة النص الفنية ، وغالبا «**ما تنطبق هذه الحالة على "الروائع" التي تتلاشى علاقتها السلبية بأفق الانتظار الذي تجاوزته أول الأمر لتتحول إلى قيم معيارية وتصبح بدورها جزءا من الأفق المستمر**»[3] بزوال الاندهاش أو الخيبة والمسافة الجمالية لدى جمهور القراء بتعاقب الأجيال؛ حيث يصبح مألوفا ومندرجا في التجارب الجمالية اللاحقة للعمل الأدبي.

وبالمقابل فإنه ليس من السهل «**تحديد تلك المسافة بين العمل والأفق بكل دقة وفي كل الأحوال ،أضف إلى ذلك خرق الأفق وكسره ليس مقياسا صالحا أو كافيا في كل**

---

[1]-سعيد خرو(عمري) :الرواية من منظور نظرية التلقي -مع نموذج تحليلي حول رواية أولاد حارتنا لنجيب محفوظ،ص34.

[2]-عبدالله بن عودة العطوي: تلقي المعلقات،ص49.

[3]-عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة،ص167.

الأحوال»[1] ؛ فلا يمكن للنص الأدبي أن يظل وفيا ومخلصا لأفق انتظار قارئه ردحا من الزمن، لذا يجب أن يوظف أفق الانتظار في مكانه الصحيح حتى لا ينحى منحا آخر لأن مقياس جمال النص مرهون بمدى خيانته لتوقع قارئه/متلقيه ، لتكون المسافة الجمالية* بذلك مفهوما إجرائيا «**لوصف حصيلة تفاعل القراء مع الأعمال الأجنبية وطريقة استجابتهم لأنساقها التخييلية والمرجعية**»[2]؛ فقيمة النص الأدبية رهينة بمسافة الاختلاف بينه وبين قارئه وهي مسافة جمالية بامتياز.

3-تغـــــير الأفـــــق (*changement d'horizon*):

يستند القارئ في تواصله مع العمل الأدبي على أرشيفه الثقافي؛ حيث بإمكانه أن يتقبل العمل بحكم التقليد الفني الذي اعتاد عليه، كما قد يشد انتباهه ف «**يحدث له شيء من الدهشة والمخالفة لما قد توقعه أو قد يكون النص مطابقا لما توقعه، فيحدث لأفقه تغيير أو تصحيح أو تعديل، أو يقتصر على إعادة إنتاجه**»[3]؛ لأن قيمة العمل الأدبي تكمن في الأثر الذي يحدثه في نفس متلقيه.

تختلف المقاييس التي اعتاد القارئ على تجسيد توقعاته وفقها، والتي يشيد بها «**لقياس التغيرات أو التبادلات التي تطرأ على بنية التلقي عبر التاريخ** »[4] ؛ لأن علاقته مع النص قائمة أساسا على أُطر مرجعية يتسلح بها للرد عليه؛ فالخيبة التي تصيب القارئ تفُعل عملية

---

[1]-نادر كاظم:المقامات والتلقي -بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث ، ص35.

*-يرى بعض الدارسين أن "**المسافة الجمالية**" أو "**الانزياح الجمالي**" يميز ثلاثة أنماط من ردود فعل القارئ ومن بينها

1-**الاستجابة** : وهي توافق أفق القارئ مع ما يقدمه النص .

2-**التغييب أو الخيبة** : تخييب النص لأفق انتظار القارئ .

3-**تغيير الأفق** : وهو الجديد والمختلف الذي يقدمه النص للقارئ.وللتوسع أكثر ينظر:

-فاطمة أمجدرو: تلقي النص الأدبي عند الدكتور عباس الجراري،ص 104.

- أيوب جرجيس العطية : الأسلوبية في النقد العربي المعاصر،128.

[2]- أحمد الجرطي: تمثلات النظرية الأدبية الحديثة في النقد الروائي المعاصر،ص118.

[3]-المرجع السابق،ص126.

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

القراءة وتثير في نفسه تساؤلات عديدة تدفعه للبحث عن إجابة لها؛ فهو «**لا يقوم بمجرد قراءة النص بل بكتابته،وإنه لا وجود حقيقيا للنص إلا داخل وعي المتلقي أوالقارئ** »[1].

كما أن عدم استجابة القارئ لمعطيات العمل الأدبي قد يحدث تغييرا في أفقه يدعوه لبناء أفق جديد؛ حيث إن التلقي يمكنه«**أن يؤدي إلى " تغيير الأفق "* بالتعارض الموجود مع التجارب المعهودة ،أو يجعل التجارب الأخرى ،المعبر عنها لأول مرة تنفذ إلى الوعي**»[2] وهو ما يسمح بتشكيل أفق جديد عن طريق اكتساب تجربة ووعي مغايرين يساهمان في بناء تاريخ أدبي متجدد مع كل قراءة[3]؛ فيكون بذلك مفهوم (تغير الأفق) هو بناء لأفق جديد مختلف نتيجة اكتساب القارئ وعيا جديدا.

---

[1]-عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة-نحو نظرية نقدية عربية،عالم المعرفة،الكويت،العدد272 1990،ص139.

* - ترجم هذا المصطلح إلى :

1- "**تحول الأفق**" الذي وظفه :

- أحمد الجرطي : تمثلات النظرية الأدبية الحديثة في النقد الروائي المعاصر،ص118.

- فؤاد عفاني: نظرية التلقي-رحلة الهجرة،ص98.

2 -" **تغير الأفق** " الذي تداوله العديد من الدارسين والنقاد وهو المصطلح الذي سنتداوله في هذا البحث كونه الأقرب إلى المصطلح الأجنبي ،بالمقابل كثيرا ما يقترن مصطلح "**تغير الأفق**" بمصطلح "**الانزياح الجمالي**" وقد أشار إلى ذلك أحمد الجرطي : تمثلات النظرية الأدبية الحديثة في النقد الروائي المعاصر،ص118.

[2]-أحمد بوحسن : نظرية التلقي والنقد الأدب العربي الحديث،ص30،وللتوسع أكثر في هذه النقطة ينظر: هانس روبير ياوس : نحو جمالية للتلقي،تاريخ الأدب تحد لنظرية الأدب،ترجمة وتقديم:محمد مساعدي ،ص69.

[3]-ينظر: بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول...وتطبيقات ،46.

4- انـدمـــــاج الآفـــــاق *(Fusion D'horizons)* :

من بين الآليات التي اعتمدها "**ياوس**" في مشروع نظريته للتلقي مفهوم "**اندماج الآفاق**"* وهو المفهوم الذي يسمح للقارئ بفهم العمل استنادا إلى قراءاته المتعاقبة.

يرى "**ياوس**" أن فهم القارئ للنص الأدبي مرهون باستجابته له، ومن خلال تأويلاته المتراكمة ينصهر أفقه الماضي مع الحاضر من أجل فهم هذا النص؛ ولهذا وظف "**ياوس**" مقولة "**اندماج الآفاق**" «**لتفسير ظاهرة "تراكم الفهم" والاختلافات الهرمينوطيقية التي يعرفها العمل الأدبي خلال سيرورة التلقيات المتتالية، ويستخدمها من الجهة الأخرى كأساس لفهم التاريخ الجديد**»[1]؛حيث تتشكل العلاقة بين التجاوبات التاريخية السابقة وبين الانتظارات المعاصرة؛ إذ ليس بإمكان القارئ أن يتنكر «**لطبيعة الأسئلة التي كان النص**

---

*انشطرت ترجمة المصطلح الأجنبي (***Fusion D'horizons***) في الدراسات النقدية والدراسات التي اهتمت بنظرية ياوس إلى إلى ترجمتين :

1-**انصهار الآفاق** لدى كل من :

-بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول...وتطبيقات ،ص 52.

-فؤاد عفاني: نظرية التلقي-رحلة الهجرة،ص88.

-كما أشار أيوب جرجيس العطية في كتابه:الأسلوبية في النقد العربي المعاصر :إلى مصطلح "انصهار الآفاق" ضمن "أفق التوقع"،ص126 .

في حين نَوَعَ: أحمد الجرطي في ترجمة المصطلح في كتابه :تمثلات النظرية الأدبية الحديثة؛ بين "**اندماج الآفاق**" و"**انصهار الأفاق**" ص119.

2-**اندماج الآفاق** لدى كل من:

-أحمد بوحسن: نظرية التلقي والنقد الأدب العربي الحديث،ص30-31.

-فاطمة أمجدرو: تلقي النص الأدبي عند الدكتور عباس الجراري،ص99 .

-عبد الكريم شرفي :من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة،ص 167-168-169.

-سعيد عمري (خرو):الرواية من منظور نظرية التلقي -مع نموذج تحليلي حول رواية أولاد حارتنا لنجيب محفوظ،ص35.

- هانس روبير ياوس : نحو جمالية للتلقي-تاريخ الأدب تحد لنظرية الأدب،ترجمة وتقديم:محمد مساعدي ، ص79.

- عبدالله بن عودة العطوي: تلقي المعلقات دراسة في الاستقبال التعاقبي ،ص54 -55.

-سعيد الفراع:جمالية التلقي وتجديد تاريخ الأدب ،ص19-20.

[1]-عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ،ص167.

يطرحها على القُرَاءْ في لحظتهم التاريخية، وبذلك فإن تاريخ التلقي هو حصيلة سيرورة من الفهم المتجدد والتأويل المتنامي والخلاق للعمل الأدبي عبر التاريخ »[1].

وبتفاعل واندماج الآفاق يتولد معنا جديدا يستند إلى الماضي والحاضر معا من أجل تطوير الفهم المتغير من جيل إلى آخر عبر تاريخ التلقيات.

قامت "نظرية التلقي" على تصحيح بعض المعايير والانحرافات عن طريق اهتمامها بعنصري التواصل (القارئ) و(النص)؛ فقد استعار "ياوس" مفهوم " اندماج الآفاق " من الفلسفة الهرمينوطيقية وبالضبط من أستاذه "غادامير"، الذي رأى أن العلاقة بين النص والقارئ تقوم « **على منطق السؤال والجواب ؛ ليكون النص جوابا عن سؤال أي لا أفهم إلا ما يعنيني من النص . فغالبا ما يقدم النص جوابا غير كاف عن سؤالي وعما أبحث عنه بالمقابل يقوم هذا الأخير بطرح أسئلة وجب على القارئ إيجاد الجواب . ليُقدم منطق السؤال والجواب في شكل جدلي (...) من خلال حلقة هيرمينوطيقية . وللسبب نفسه فإن فهم النص التاريخي يعني فهم السؤال الذي أجاب عنه النص سابقا .وبصفة عامة هذا ما يطلق عليه غادامير بأفق الأسئلة *L'horizon de questions*** »[2] .

فالقارئ يحتك بالعمل الأدبي من خلال منطق السؤال والجواب (***La logique de la question et de la réponse***) الذي يمنحه الإجابة عن سؤال طرحه على نصه في فترة زمنية سابقة؛ وبالمقابل فإن النص الأدبي يشارك قارئه أيضا في إجابته على الأسئلة ليكون

---

[1]– أحمد الجرطي : تمثلات النظرية الأدبية الحديثة في النقد الروائي المعاصر،ص119.

[2] - *« la logique de question et réponse. Le texte est donc la réponse à une question, autrement dit : je ne perçois dans un texte que ce qui me concerne .Toujours est-il que la réponse que donne le texte à ma question n'est jamais Entièrement suffisante, de manière que le texte lui aussi pose des questions, et c'est maintenant au lecteur de trouver les réponses. Il s'ensuit que la logique de question et réponse se présente sous une forme dialectique ou bien, puisqu'il s'agit d'épistémologie, sous la forme du cercle herméneutique. Pour la même raison, comprendre un texte historique cela veut dire: comprendre la Question à laquelle il a donné une réponse, plus généralement : trouver ce que Gadamer appelle l'horizon de questions», voir : Arnold Rothe :Le rôle du lecteur dans la critique allemande contemporaine,P98-99.*

منطق السؤال والجواب عملية استبدالية بين ما يسأله القارئ ويجاوب عنه النص وما يطرحه النص ويُلزم القارئ بالإجابة عنه،عن طريق تحديد الثغرات التي طرأت على النص الأدبي؛ فيتكون حوار فكري لدى القارئ (سياسة ،قضايا شائكة ،...) يملأ به ثغرات النص منطلقا من الآثار السابقة من خلال « **طرح أسئلة أجاب عنها الأثر في الماضي ومن ثمة اكتشاف الكيفية التي أمكن لقارئ ذلك العصر أن ينظر بها إليه ويفهمه**»[1] انطلاقا من صياغته لأفق السؤال والانتظار لدى قراء سابقين[2] .

تطرق " غادامير " إلى مفهوم "اندماج الآفاق " بتسميته في «**كتابه الحقيقة والمنهج بمنطق السؤال والجواب الذي يحصل بين النص والقارئ عبر مختلف الأزمان، فعملية القراءة –حسب غادامر –هي نوع من تجسير الفجوة بين الماضي والحاضر،ونحن إذ نمارس فعل القراءة في الحاضر لا نستطيع التخلص من الأفكار الجاهزة والتحيزات المستقرة في ثقافتنا؛ ولكننا مع ذلك نستطيع في هذا الأفق المحدود تاريخيا أن نتوصل إلى بعض الفهم الذي يمكننا من إلقاء بعض الضوء على النصوص القديمة**»[3] .

ورأى "غادامير" أنه ليس باستطاعة القارئ أن يتجاوز سجله الثقافي وانتماءه الاجتماعي الجاهز والمتراكم عبر التاريخ؛ لأن حواره مع النص الأدبي مستند أساسا على صيغة "سؤال وجواب"، يبحث القارئ بواسطتها عن أجوبة الأسئلة التي طُرحت من قبل في قراءاته السابقة؛ بحيث يكون اندماج الأفق لديه مستقل، وهي النقطة التي شاركه فيها تلميذه "ياوس"، فبالنسبة لهما أي عمل هو رد على سؤال[4] .

اختلف "ياوس" في طريقة تفعيله « **لمفهوم انصهار الآفاق داخل نظريته النقدية عن فهم "جادامير" ،فالفيلسوف التأويلي ظل مشدودا للتراث وشديد الإيمان بوجود نوع من المعايير الكلاسيكية المتجذرة في كل الآفاق التأويلية للقراء عبر العصور،وتتحكم**

---

[1]– هانس روبيرت ياوس: نحو جمالية للتلقي تاريخ الأدب تحد لنظرية الأدب،ص75.

[2]–ينظر: سعيد عمري(سعيد خرو):الرواية من منظور نظرية التلقي–مع نموذج تحليلي حول رواية أولاد حارتنا لنجيب محفوظ، ص35.

[3]– عبدالله بن عودة العطوي: تلقي المعلقات دراسة في الاستقبال التعاقبي ،ص54–55.

[4] *-voir : H.R. Jauss :Pour Une Esthétique De La Réception, préface, P 18.*

في استجابتهم للأعمال الأدبية،في حين تجاوز "ياوس" هذا الطرح واعتبر المقاييس الكلاسيكية نفسها متجددة ومتغيرة مع تغير السيرورات التاريخية التي تواكب عملية تأويل النصوص الأدبية»[1].

وبذلك شكّل تصور "**ياوس**" لهذا المفهوم صيغة متطورة، من خلال تركيزه على تغير الانتظارات الأولى نحو الانتظارات الجديدة للنص الأدبي، واهتمامه بتطور سيرورة الفهم المتنامية ، عبر محاورة أفقين تاريخيين أحدهما قُرأ والآخر يُقرأ في ظل تأويله المتعدد لدى القارئ/المتلقي الواحد.

أشار "ياوس" إلى أن الإطلاع على التجارب السابقة والمتعاقبة من جيل إلى جيل «**تساعد على وضع حدود لإمكانات التأويل عند القارئ الذي ينتمي إلى أفق الحاضر إلى جانب الحدود التي يضعها النص أمامه** »[2]؛ فمُنَاخْ القارئ الثقافي مرهون بماضيه لبناء حاضره ، وهو ما يدفعه إلى طرح أسئلة على النص الموضوع أمامه استنادا إلى القراءات السابقة ببحثه عن الأسئلة التي أجيب عنها فيما مضى لمحاورة النص وإيضاح فكرة أومعنى جديد.

وبإمكان القارئ أيضا في مواجهته لسياق تاريخي جديد أن يتجاوز القراءات السابقة بطرحه لأسئلة جديدة، يهدف من خلالها إلى إيجاد معاني مخالفة للاستجابة الأولى التي لا ترضيه[3]؛ زيادة على ذلك فإن أي نص أدبي لا يقدم الرؤية نفسها لجميع القُراء ما يجعل المعنى مختلف من قارئ/متلقي إلى آخر؛ لذا يكون تفاعلنا واندماج «**"أفقنا" الخاص المشكل من المعاني التاريخية والمسلمات ب " الأفق " الذي يوضع داخله العمل. آنذاك لا نلج العالم الغريب للنص فحسب، ولكننا نضمه إلى مجالنا الخاص لنصل بذلك إلى فهم لذواتنا يكون أكثر عمقا وشمولية** »[4] .

---

[1]- أحمد الجرطي : تمثلات النظرية الأدبية الحديثة في النقد الروائي المعاصر،ص119-120.

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

[3] *-voir : H.R. Jauss :Pour Une Esthétique De La Réception, préface, P 18.*

[4]-فؤاد عفاني: نظرية التلقي ...رحلة الهجرة،ص88 .

لتكون عملية الفهم مرتبطة أساسا بوعي القارئ والاسترجاعات السابقة له التي تسمح بالتعديل أوبالحذف لرسم معنى جديد وفق الظرف التاريخي والاجتماعي والثقافي لتلقي النص ولن يكون ذلك إلا عن طريق الاستجابة لما يتوافر عليه هذا النص.

شكل المفهوم الإجرائي **"اندماج الآفاق "** الذي اقترحه "ياوس" نقلة « **نوعية في النوع الأدبي عامة ،فأصبحت نظرية التلقي في بعدها الآخر وجها من وجوه نظرية الأدب**»[1] بانصهار الآفاق المتغيرة للنص الأدبي الواحد لدى مجموع القراء/المتلقين ،وسواء تمت الاستجابة أو التعارض بين أفق النص وقارئه/متلقيه فإن لكليهما حظ وفير في صنع مفهوم جديد وهذا وفق شروط متوافرة بينهما ؛ لأن القارئ يتلقى النص بقدر كفاءته.

اكتسب مفهوم "اندماج الآفاق " لدى "ياوس" أو"منطق السؤال والجواب" لـ"غادامير" فعالية في الكشف عن اختلاف التوقعات لدى القراء/المتلقين تاريخيا بدمج معنى جديد يفرضه تصاهر الآفاق الماضية والحاضرة للقارئ وللنص الأدبي استنادا إلى تطور تاريخ الأدب الذي تقوم عليه نظرية "ياوس"؛ حيث أكد أن تاريخية الأدب تؤسس على جوانب ثلاث تسهم في بنائه وهي: « **جانب الدياكرونية بتلقي الأعمال الأدبية عبر الزمن(...)– وجانب الساكرونية – من خلال تحديد نظام أدبي في مرحلة زمنية معينة (...) والعلاقة التي تجمع بين تطور الأدب الخاص وتطور التاريخ العام** »[2].

أما الدياكرونية (***Diachronie***) فهو المنطلق الذي أشار إليه "ياوس" لدراسة تاريخ الأدب وهو الشكل الذي سبق أن تداولته الشكلانية الروسية بفصلها بين التطور الأدبي والتطورات الاجتماعية؛ التي تُعد جزءا من هذا النص.

ركز "ياوس" على التجربة التاريخية للقارئ/المتلقي التي تسمح له بالإقرار بجدة النص أو بعدمه في لحظة زمنية معينة بقيام جمالية التلقي على «**تحديد موقع كل أثر داخل "السلسلة الأدبية " التي ينتمي إليها ،حتى نتمكن من تحديد وضعيته التاريخية وكذا دوره وأهميته**

---

[1]–بشرى موسى صالح:نظرية التلقي ،أصول...وتطبيقات،ص52.

[2]- *«Diachronie – la réception des œuvres littéraires à travers le temps (...),Synchronie le système de la littérature en un point donné du temps , et la succession des systèmes synchronique...enfin rapport entre l'évolution intrinsèque de la littérature et celle de l'histoire en général »,voir : H.R. Jauss :Pour Une Esthétique De La Réception ,p69.*

داخل السياق العام للخبرة الأدبية»[1] ؛ ويرجع هذا لارتباط الدياكرونية بتطور الأفق لدى القارئ /المتلقي الذي يختلف من فترة تاريخية إلى أخرى من خلال تنوع التلقيات التي اعتاد عليها.

لذا اعتمد "**ياوس**" على مفهومي الدياكرونية والسانكرونية* (***Synchronie***) لإيضاح تطور النوع الأدبي في مرحلة زمنية معينة في ظل السيرورة التاريخية؛ أي البحث عن الثابت والمتغير في هذا النوع ضمن سلسلة التلقيات المتطورة بوضع الأعمال الأدبية في خانتها وانتمائها الصحيح وإسهاماتها في هذا التاريخ لدمج الأفقين ضمن انتماء واحد يسمح بالإجابة عن الأسئلة.

5-المنعطـف الـــــتاريخي (*Tournant Historique*):

أسهم التاريخ في تشكيل هوية الأعمال الأدبية وفق التطورات التي تطرأ عليه بتسجيله للأحداث الاجتماعية والأدبية وحتى التاريخية الكبرى، وهذا ما دفع " **ياوس** " إلى دراسة تلقي الأعمال الأدبية عبر السلسلة التاريخية المتحولة من خلال بناء هوية النص عن طريق تاريخ قراءته.

يعود أصل مصطلح " المنعطف التاريخي " الذي اعتمد عليه " ياوس " إلى " هانس بلومبرج " (***Hans Blumbergue***) الذي وضعه للتأريخ والفلسفة، في حين استعاره " ياوس" لإظهار التطور الذي فرضته الأحداث التاريخية على الأعمال الأدبية من خلال«**ظهور أسئلة جديدة أو تعارض الأسئلة القديمة مع الأجوبة الحديثة المتطلبة** »[2]؛ إذ تفرض كل مرحلة زمنية جملة من التغييرات تهدف إلى إرساء آفاق جديدة للقارئ بإعطاء نظرة تتماشى مع التحولات التي فرضها التطور التاريخي ؛ بحيث يشكل المنعطف التاريخي «**تحولا مفاجئا**

---

[1]- هانس روبير ياوس: نحو جمالية للتلقي-تاريخ الأدب تحد لنظرية الأدب، ترجمة وتقديم: محمد مساعدي،ص83.

*-أسهب ياوس في الحديث عن الدياكرونية لدى الشكلانية الروسية وكذا الساكرونية وللتوسع أكثر ينظر إلى:

H.R. Jauss :Pour Une Esthétique De La Réception ,P69 jusqu'au P 79.

كما تحدث في هذه النقطة كل من:

-روبرت هولب : نظرية التلقي -مقدمة نقدية ، ص ص110 -114.

-سعيد الفراع في مقاله :جمالية التلقي وتجديد تاريخ الأدب ، ص ص23 - 26.=

=- هانس روبير ياوس: نحو جمالية للتلقي-تاريخ الأدب تحد لنظرية الأدب ،ترجمة وتقديم: محمد مساعدي، ص ص83 - 96.

[2]-أحمد بوحسن: نظرية التلقي والنقد الأدب العربي الحديث ،ص31.

للآفاق في زمن محدد، وفي ظروف حضارية وثقافية معينة، فإنه يُحدث تعارض بين أفق انتظار المتلقي والعمل الجديد »[1] ؛ ليكون تعايش الماضي والحاضر لدى القارئ/المتلقي مؤسسا على العلاقة التواصلية التي تربطه بهما، كون المنعطف التاريخي متعلق بأفق انتظاره .

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

وعليه انصب تركيز "**ياوس**" على تاريخ التلقيات وتنوعها في ظل المنعطفات التاريخية الكبرى، التي من شأنها أن ترسم أو تُشكل بقراءات جديدة للأعمال الأدبية بحكم تغييرها للآراء التي ظل عليها القارئ لسنوات عديدة؛ ولعل هذا ما ينطبق على تفاعل القارئ/المتلقي مع الأعمال الأدبية وتنوعها «**ولا شك في أن مقاربة النص الأدبي من هذه الزاوية يسمح بتأسيس تاريخ أدبي أصيل يشتغل على ثلاث مستويات :رصد مختلف تلقيات العمل في الزمن،وإدماج العمل في "سلسلته الأدبية'،وهو المستوى الدياكروني . أما المستوى السانكروني ،فينص على تحليل مرحلة معينة من التطور الأدبي، وإقامة علاقات بين أعمال مختلفة تنتمي إلى نفس الفترة بهدف وصف النسق الأدبي العام ،بين الاعتبارات الجمالية والاعتبارات التاريخية**»[3] ؛ ما يدعو تدخل الخبرة الأدبية للقارئ لتوجيه أفق توقعاته بالتغيير أو التصحيح والتعديل، وهذا حسب ما تفرضه النصوص الأدبية .

تقوم النصوص الأدبية على «**فهم "المنعطفات التاريخية " الكبرى التي تعرف تغيرات جذرية في الأنساق، والتي تؤدي إلى ظهور تجديدات ثورية في الإبداع والقراءة**

---

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

[2]- هانس روبير ياوس: نحو جمالية للتلقي-تاريخ الأدب تحد لنظرية الأدب ،ترجمة وتقديم : محمد مساعدي،106.

[3]-رشيد بنحدو: العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر، ص492.

على حد سواء»[1] ؛ فكل قراءة جديدة تصحبها انتظارات وآفاق مختلفة وتنوع في استجابات القُراء لصنع تاريخ قراءة أدبية مستندة على مختلف التأويلات؛ وهذا حسب ما تفرضه كل فترة من المنعطفات التاريخية؛ وبالتالي طرح أعمال متنوعة تتفق مع التحولات التي تفرض قراءات جديدة مغايرة للسائد من خلال المنعطفات الانسانية والتاريخية الكبرى.

6-المتـــــعة الجـــــمالية (*Le plaisir esthétique*):

تقوم العلاقة بين النص الأدبي و(القارئ/المتلقي) على أساس المتعة الجمالية التي تقوم حسب "ياوس" « **على لحظتين في اللحظة الأولى**(...) **يحدث استسلام** (***Hingabe***) **مباشر من الذات للموضوع؛ أما اللحظة الثانية،التي تخص المتعة الجمالية في صيغة** (...)"**الاستمتاع الذاتي الناشئ عن الاستمتاع بشيء آخر** " (***selbstgenuss im fremdgenuss***) »[2]؛ ولعل سبب هذا الارتياح والرضا الذي يتملك (القارئ/المتلقي) جراء تقابله مع النص الأدبي وتجاوبه معه هو « **المتعة الجمالية التي أصبحت قرينة بنصوص ترتبط بأفق ذي تقاليد جمالية موروثة، تنتج عنها لذة هي التي أطلق عليها بارث اسم "لذة النص"**»[3] التي تسمح للقارئ/المتلقي بالتجاوب مع النص من خلال الموروث أوالمتعارف عليه؛ حيث تعتمد المتعة الجمالية على[4]:

1- فعل الإبداع:أي المتعة الناجمة عن استخدام المرء لقدرته الإبداعية الخاصة .

2-الحس الجمالي : وتشير المتعة إلى اعتماد الإبداع على التلقي.

3-التطهير : وهي الخبرة الجمالية الاتصالية التي تنتج لذة العواطف المثارة؛ بمشاركة القارئ في فك شفرات العمل وإنتاج معنى يرضي ما يبحث عنه؛ ولن يكون ذلك إلا من خلال مساهمة القارئ/المتلقي في إثراء النص انطلاقا من مكتسباته الفكرية السابقة والمتنوعة؛ بالمقابل فإن هذا التفاعل يُكسبه خبرة جمالية هدفها تشكيل معنى جديد وتغيير مفاهيم النص الأدبي وتعويضها بأخرى .

---

[1]-عبدالكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ،ص176.

[2]- روبرت هولب : نظرية التلقي -مقدمة نقدية ،ص124-125.

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

[4]-ينظر: أيوب جرجيس العطية :الأسلوبية في النقد العربي المعاصر،ص128.

وبذلك استطاعت "جماليات التلقي " صياغة "**مفاهيمها الإجرائية** " انطلاقا من اهتمامها بالتاريخ ؛ كونه « **الناظم لأفكار ياوس** (...)،**سواء تاريخ الأدب نفسه أم علاقته بالتاريخ العام**»[1]؛ مع تركيزها على مرجعيات مختلفة كان من أهمها : «**الشكلانية الروسية وسوسيولوجيا الأدب ، والهرمينوطيقا** »[2] التي استقى منها "ياوس " مادته المعرفية لتأسيس تاريخ ردود أفعال المتلقين إزاء النص الأدبي ؛ وقد تمت الإشارة إلى ذلك في المدخل.

رغم الانتشار الواسع الذي حققته مبادئ هذه النظرية إلا أنها لاقت هُجوما من الدارسين والنقاد على -قُصور بعض إشكالاتها المعرفية -كونها لا تُلم بجميع ما دعت إليه؛ فقد واجه مفهوم " **أفق الانتظار**" انتقادات كثيرة كان من بينها حصر " **ياوس**" قيمة العمل وجمالياته على خاصية "**التخييب** " القائمة على تأثير النص الأدبي في قارئه؛ في حين تقوم نظرية "القراءة والتلقي " على التفاعل بين القارئ والنص الأدبي « **فإذا كانت جمالية نص ما تقاس بمقدار كسره لأفق توقعات القُراء ،فإن هذه الجمالية تحدد لنا ما يحدثه النص في القارئ فقط، أما ما يحدثه القارئ في النص فأمر لا اعتبار له،في حين أن موضوع جمالية التلقي الأثير، من منظور ياوس وإيزر،هو ذلك التفاعل والتواصل بين النص والقارئ أو المتلقي** »[3].

وظف " ياوس " مفهوم "**المسافة الجمالية** " هذا الإجراء الذي يمثل الفجوة بين النص وانتظار القارئ الذي يساهم في إنتاج المعنى وإبراز قيمته الجمالية ،ورغم ذلك وُجه انتقاد لهذا الإجراء كونه لا يمثل دليلا كافيا للحكم على قيمة النص « **ومن هذا المنطلق فإن المسافة الفاصلة بين الأفق المستقر والمعهود وبين العمل الأدبي تُعد معيارا غير كاف لتحديد القيمة الجمالية** »[4] كون الحكم على النص الأدبي يختلف حسب ما تفرضه كل فترة زمنية.

يكتمل فهم النص الأدبي عند "ياوس" باستناد القارئ/المتلقي على فهم الماضي أي الأفكار المسبقة لبناء حاضر النص؛ من خلال مفهوم "**اندماج الآفاق** " وبما أن حاضر العمل

---

[1]- عبدالكريم شرفي:من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة،ص146.

[2]- أحمد الجرطي: تمثلات النظرية الأدبية الحديثة في النقد الروائي المعاصر، ص120.

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

[4]- عبدالكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة،ص170.

في تغيير مستمر فإن العمل الجديد أي النموذج المـــُنتج (جراء تقابل الماضي مع الحاضر) سيكون أسرع إلى الزوال[1]؛ فتتبع "ياوس" لتاريخ الذوق الأدبي في ضوء ما طرحه القُراء السابقون من خلال تأويله « **يجعل التلقيات اللاحقة متورطة بقراءة التلقيات السابقة أكثر مما هي مشغولة بقراءة النص ذاته ؛إذ ثمة صعوبة كبيرة في التمييز بين ما هو للنص في أول ظهوره، وبين ما هو من إضافات التلقيات التي تعاقبت عليه**»[2]؛ زيادة على ذلك انشغال القارئ بالقراءات السابقة أكثر من تركيزه على النص الحالي بالمقابل فإن النص ينحو في كل مرة من الثابت نحو المتحول .

لذا فإن «**أي محاولة لتطبيق تلك الاقتراحات ستعترضها العديد من المشاكل نظرا لمثالية أفق الانتظار من جهة، ولإجرائية المسافة الجمالية من جهة ثانية**»[3] ؛ زيادة على ذلك فإن الاعتراضات أوالانتقادات التي وجهت إلى "نظرية القراءة والتلقي" لم تكن حكرا على "ياوس" فقط؛ بل لامست أيضا "**ايزر**" وعلى الرغم من اختلافهما في طريقة تحليل النصوص الأدبية ف «**كثيرا ما لقى ياوس وايزر التعنيف لافتقارهما إلى التأسيس الاجتماعي فيما يتصل بالقارئ، وقد شعر كثيرون بأن القيام بتحليل القارئ "الحقيقي "يعد طريقا من طرق تدارك هذا الاخفاق** »[4] ؛ كون القارئ الذي تقصده نظرية "القراءة والتلقي " ويقصده "ياوس" بالتحديد « **ليس أي قارئ ،القارئ الذي يفترضه هذا المفهوم قارئ كفء ذو حظ كبير من المعرفة المكتسبة من طول معاشرته للنصوص قراءة وتحليلا ؛إذ القارئ الكفء وحده من يستطيع أن يرصد بحساسية عالية أي تحريف أوتشويش يحدثه النص المقروء** »[5]؛ وهذا ما أعيب على هذه النظرية كونها تسعى إلى كمال قارئها .

إضافة إلى استناد هذه النظرية على القارئ الكفء فإن مصدر سيرورتها وتطورها هو خاصية التأويل الملازمة لتلاقي القارئ /المتلقي مع نصه والمتنامية عبر السيرورة التاريخية لبلوغ المعنى المرجو؛ الذي يمثل «**الغاية الكبرى التي تصبو إليها أية نظرية أدبية مهما تنوعت**

---

[1]-ينظر: المرجع السابق ،ص169.

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

[3]-عبدالله لحميمة: إشكالية القراءة -من نظرية التلقي إلى التفكيكية ، ص45.

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

[5]- نادر كاظم:المقامات والتلقي -بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث،ص34.

منطلقاتها المنهجية وتضاربت آلياتها القرائية .فهي ،إن انطلقت من بيئة الكاتب ووسطه السوسيوثقافي أوانطلقت من بنية النص وعناصره التركيبية أوحتى من تفاعل القارئ مع النص، فإنها دائما تلهث وراء الإمساك بحقيقة ما . والبحث عن تلك الحقيقة ذاتها هو ما استدعى نشوء فن التأويل الأدبي ونظرياته التي توخت توجيه قراءة النصوص وتبديد الغش والغموض الذي يُلم بالآثار المكتوبة في عموميتها، والأدبية منها على وجه الخصوص »[1].

وعليه فإن التأويل هو القيمة المنهجية التي تسعى برعاية قارئها إلى تحديد جوهر النص الأدبي الزئبقي والمتجددة مع كل قراءة؛ بحيث «**ينصب جهد القارئ النقدي ،وبمجرد أن تبدأ القراءة ،على تأويله الخاص الذي يصبح حينئذ "مادته الأولية " التي ينبغي عليه تحليلها وتمحيصها (في علاقة مستمرة بين النص والقراءة بطبيعة الحال) »**[2]؛ حسب فهمه وثقافته وبما أن التأويل هو حالة من حالات الفهم[3] ؛ فإنه يتجه في تعامله مع النص الأدبي صوب الأماكن المظلمة عله يجد تفسيرا لمواطن الشك والغموض التي تدفع به إلى تأويلات متنوعة.

ولعل ما يمكن الركون إليه في الأخير هو سعي نظرية التلقي إلى تجاوز القيود أحادية المعنى للنص الأدبي؛ بالعمل على تحقيق المعنى المحتمل عبر سلسلة التلقيات التاريخية انطلاقا من عملية التأويل، ولعله أيضا ما سنحاول توضيحه من خلال إسقاط هذه الإجراءات على رواية "**القاهرة الصغيرة**" للروائي الجزائري "**عمارة لخوص**" في الفصل الثاني من هذا الباب.

---

[1]- فؤاد عفاني: نظرية التلقي ...رحلة الهجرة،ص89.

[2]-فيرناند هالين وفرانك شويرفيجن وميشيل أوتان : بحوث في القراءة والتلقي،ترجمة:محمد البقاعي،مركز الإنماء الحضاري ، حلب-سوريا،ط1 ،1998،ص74.

[3]-ينظر: بول ريكور: نظرية التأويل -الخطاب وفائض المعنى،ترجمة: سعيد الغانمي،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء-المغرب، بيروت-لبنان، ط2، 2006،ص120.

الفصل الثاني :

تطبيق إجراءات منهج "ياوس" على رواية "القاهرة الصغيرة"

1-أفق الانتظار:

1-1-تداعيات العنوان:

1 -2-مواقف شخصية (عيسى التونسي) بين تخييب الأفق والاستجابة

1-3- مواقف شخصية "صوفيا" بين تخييب الأفق والاستجابة

2-المسافة الجمالية:

3-تغير الأفق:

3-1- دور شخصية "عيسى" في تغيير أفق القارئ

3-2- دور شخصية "صوفيا" في تغيير أفق القارئ

4-اندماج الآفاق:

4-1-اندماج الآفاق لدى القارئ من خلال مواقف شخصية "عيسى

4-2-اندماج الآفاق لدى القارئ من خلال مواقف شخصية "صوفيا "

5-المنعطف التاريخي :

6-المتعة الجمالية:

6-1-دور شخصية "عيسى" في إنتاج "المتعة الجمالية" لدى القارئ

6-2- دور شخصية "صوفيا" في إنتاج "المتعة الجمالية" لدى القارئ

عمد "**ياوس**" من خلال منهجه النقدي إلى استدراج القارئ لفهم النصوص الأدبية واستكناه معناها، ولعل هذا ما سنسعى إلى تحقيقه في مقاربتنا التطبيقية هذه لرواية "القاهرة الصغيرة" للروائي "**عمارة لخوص**" استنادا إلى إجراءات منهجه، التي تنسحب على العناصر الآتية:

1-أفق الانـــــــتظار :

يُعد "**أفق الانتظار** " من أبرز المفاهيم التي قامت عليها نظرية "**ياوس**" النقدية ارتسم في ضوئها توجهها العام؛ من خلال تتبع تلقي القُراء للنص الأدبي (والروائي منه تحديدا)، وفهم أبعاده التاريخية والجمالية والوظيفية، انطلاقا من سيرورة النص على مر الزمن؛ حيث يصف هذا المفهوم «**الطريقة التي في ضوئها يتلقى القُراء العمل الأدبي والتأثير الذي يمارسه عليهم**»[1]،على مر التاريخ واختلاف الأزمنة.

فلكل قارئ طقوسه في القراءة وإنتاجه للمعنى؛ لذا «**فإن تحديد الأفق الثقافي والمناخ التاريخي لكل نمط من أنماط التلقي مطلب ضروري للوقوف على خصوصية كل نمط من تلك الأنماط**»[2] ؛ التي تضفي بالضرورة معنا جديدا يختلف عما سبق ذكره؛ لأن القراءة الأولى للنص الروائي هي اختبار لقيمته الجمالية قبالة الأعمال الهائلة أو القليلة التي تعامل معها القارئ أو تلقاها؛ أضف إلى ذلك فإن القراءة الأولى لأي نص ستدعم حتما سلسلة القراءات المتتالية لتظهر قيمته جماليا وتاريخيا[3]؛ حيث تقدم كل قراءة إضافة معينة تنطلق منها القراءة التالية.

استطاع هذا الإجراء أن يجد لنفسه مكانا واضحا داخل المتن الروائي "**القاهرة الصغيرة**"؛ انطلاقا من العنوان الذي يبحر بالقارئ نحو فضاءات دلالية وتأويلية هدفها سبر أغوار النص وتوليد معناه . وصولا إلى مواقف الشخصيات وحركية الأحداث التي تتوزع بين الاستجابة إلى أفق القارئ وتخييبه.

---

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

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

[3] -ينظر: المرجع نفسه ، ص35.

ولعل العنوان أول فاتحة نصية يستهل بها قارئ رواية "القاهرة الصغيرة" رحلة أفق انتظاره بين التخييب والاستجابة؛ ولا يمكنه بأي حال من الأحوال فك شفراتها وتحديد دلالاتها إلا بعد قراءة النص كاملا؛ لأن النص الروائي « **لا يمكن انفتاحه كموضوع إلا في المرحلة النهائية للقراءة ، عندما نجد أنفسنا غارقين فيه، والقارئ باعتباره نقطة من المنظور يتحرك خلال الموضوعات، فهو يمثل نقطة رؤية متحركة داخل ما يجب عليه تَأَوُّلُهُ وهذا ما يحدد فهم الموضوعات الجمالية في النصوص**»[1] ؛ انطلاقا من التأويلات

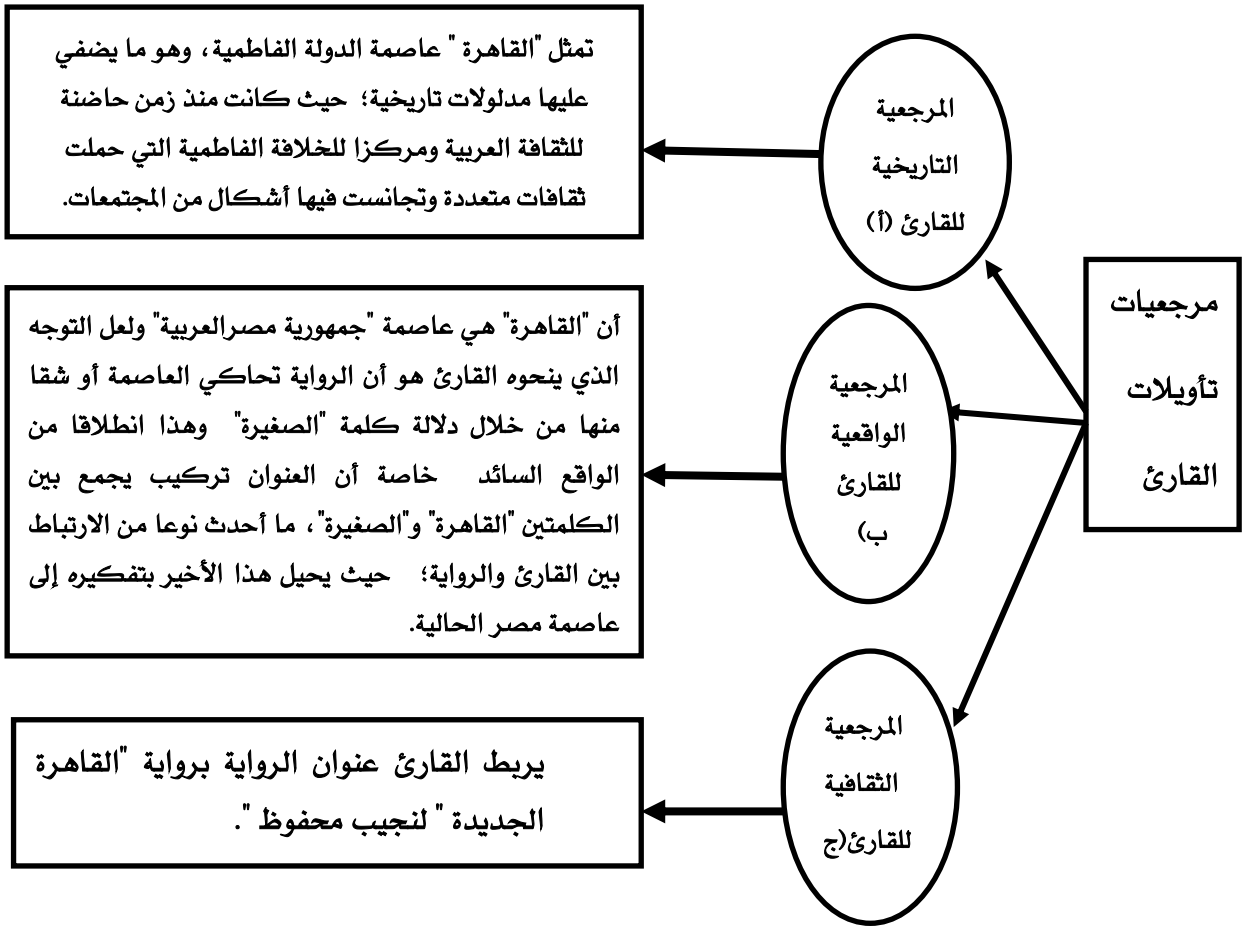
اللامنتهية للقارئ الواحد أو لمجموع القُراء كونها تنطلق من النص ولا تلغي قصديته.

1-1-تداعـــــيات العنوان:

مما لا شك فيه أن تجربة "**عمارة لخوص** " الروائية-وتحديدا روايته "**القاهرة الصغيرة**"- قد جسدت ملامح الاختلاف في الرواية الجزائرية المعاصرة، وهو ما أهلها أن تكون مدونة تطبيقية تستجيب بامتياز لاجراءات منهج التلقي عند ياوس.

يتجلى اختلاف الرواية أمام القارئ انطلاقا من عنوانها؛ الذي يفتح أمامه تأويلات وتداعيات مختلفة، ناشدت تعددية المعنى انطلاقا من تعدد المرجعيات التي يفرضها العنوان الرئيس على القارئ الواحد وعلى مجموع القُراء أيضا، وهو ما قد نوضحه في الخطاطة الآتية:

[1] -أيوب جرجيس العطية :الأسلوبية في القد العربي المعاصر،ص 127.



-مرجعيات تأويلات قارئ "القاهرة الصغيرة"-

ومن بين التأويلات التي يطرحها القارئ (أ) حول سبب تسمية عنوان الرواية "**بالقاهرة الصغيرة**" : هل صغرت بحكم الزمان؟، أم فقدت هيمنتها؟، أم تقلصت؟، أم ذهب بريقها وتأثيرها في عين الكاتب ؟، أم كان هدف الكاتب من هذه التسمية تسليط الضوء على زاوية من زوايا القاهرة المعتمة ؟ . كما قد يحيل القارئ (ج) على أن العنوان"القاهرة الصغيرة"؛ مقتبس من رواية" "**القاهرة الجديدة** "[1]؛ للروائي المصري العربي "**نجيب محفوظ**".

[1] -ينظر: نجيب محفوظ: القاهرة الجديدة ،مكتبة مصر،مصر،(دط)،(دت).

لكن سرعان ما يتلاشى غموض العنوان الرئيس أمام القارئ من خلال سرد بطل الرواية "**عيسى**" الذي يصدمه بقوله[1] :

«**وقفت عند عتبة محل الاتصالات الهاتفية وألقيت نظرة خاطفة على اللافتة المعلقة المكتوب عليها : *Little Cairo* أي القاهرة الصغيرة**»؛ لتكون بذلك الصدمة الأولى التي يتلقاها القارئ حول عنوان الرواية، وغير بعيد عنها يفاجأ مرة أخرى بعنوان الوثيقة التي قدمها النقيب "**جودا** "إلى "**عيسى** " الذي يسرد ذلك[2] :

«**أخرج ورقة من ملف وطلب مني قراءتها بتمعن . كانت نسخة عن وثيقة تحمل أختاما رسمية ، تتخللها كلمات وجمل محذوفة . أما الخط ،فيدل على أنها رُقِنَتْ على الآلة الكاتبة.**

Little Cairo الموضوع: عملية القاهرة الصغيرة

(...)

إننا نعمل جاهدين حاليا لكشف أعضاء الخلية الثانية.من أجل كسب الوقت وإنجاح عملية القاهرة الصغيرة Little Cairo ،قررنا

روما،21 أبريل 2005

تضع هذه الوثيقة القارئ أمام مفاجأة ثانية ومعنى أولي للعنوان؛ وهو أن "**القاهرة الصغيرة** " هي عملية استخبارية الهدف منها الكشف عن معقل الخلية الإرهابية في "**حي ماركوني**" ؛ لتحدد الوثيقة دلالة العنوان الوحيدة فيخيب أفق انتظار القارئ عند أول تحاور مع الرواية.

[1] -عمارة لخوص:القاهرة الصغيرة ،ص11.

[2] -المصدر السابق،ص ص18-20.

1-2-مواقف شخصية (عيسى التونسي) بين تخييب الأفق والاستجابة :

رسمت رواية "القاهرة الصغيرة" مسلكين جديدين عبر عنوانيها الفرعيين؛ الذين تناوبا بين شخصيتي " **عيسى**" و "**صوفيا** " ؛ ولعل المسار الذي رسمه الروائي في سرده لمسالك الأحداث قد أضفى نوعا من الغموض منذ بداية الرواية التي لم تفصح عن مجراها إلا بعد حين.

يلاحظ القارئ* أن " **أفق الانتظار** " قد شغل حيزا كبيرا داخل المتن الروائي مما دفعه للتزود بمختلف المعارف استعدادا لاستيعاب الرواية وكشف أبعادها؛ حيث ارتبط "**أفق الانتظار**" في "**القاهرة الصغيرة**" بمنحيين مختلفين، يتناوبان بين الاستجابة والتخييب؛ فسرعان ما تخيب استعدادات القارئ المتتبع لشخصية "**عيسى**" المجهولة في بادئ الأمر إلى أن يقول البطل[1]:

« وقفت على عتبة محل الاتصالات الهاتفية وألقيت نظرة خاطفة على اللافتة المعلقة المكتوب عليها :*Little Cairo* أي القاهرة الصغيرة. أخذت نفسا طويلا ودخلت بخطى واثقة،مطلقا رصاصاتي الأولى، أقصد كلماتي الأولى بالعربية في ذلك اليوم .

"السلام عليكم ".

"وعليكم السلام" .

رد علي شخص كنت قد رأيته في الصور الملتقطة له في مكة:حنفي . وهو صاحب المحل ،فقد يكون هو قائد الخلية الإرهابية الأولى ».

---

* -اعتمدت هذه الدراسة على كشف مواطن التخييب في الرواية التي كسرت أفق انتظار القارئ والبطل على حد سواء ، وفي هذه النقطة وجبت الإشارة إلى تعدد الدراسات التي تناولت أفق الانتظار بتوجه آخر ؛ كون هذا الإجراء يحتكم في الأصل إلى تتبع تلقي العمل الأدبي لدى مجموع القراء على مر التاريخ ، وهو ما انتهجه سعيد عمري في كتابه :الرواية من منظور نظرية التلقي – مع نموذج تحليلي حول رواية أولاد حارتنا لنجيب محفوظ؛ الذي ناقش من خلاله اختلاف القراء وتنوع دراساتهم عبر التاريخ ؛ وهو الأمر الذي صعب تجسيده في دراستنا لأفق الانتظار في رواية "**القاهرة الصغيرة**" ،ويرجع السبب الرئيس في ذلك إلى قلة الدراسات المنجزة حول تجربة "عمارة لخوص" الروائية التي لا تعدو أن تكون مقالات وبحوث منشورة في مجلات ومواقع إلكترونية ،وهذا ما سبقت الإشارة إليه في الفصل الثاني من الباب الأول .

لذا حاولنا في دراستنا هذه أن نتبين ملامح التخييب والاستجابة انطلاقا من سرد البطلين "**عيسى**" و"**صوفيا**" ، وعلاقة القارئ بما يقدمانه من مواقف قد يستجيب لها أو قد يندهش كما قد يستنكر.

[1] -عمارة لخوص:القاهرة الصغيرة ،ص11.

يستجيب قارئ الرواية في بادئ الأمر لأفق الانتظار الذي يقدمه الروائي، بتتبع البطل وما تمليه الأحداث؛ لكن سرعان ما يُكسر أفق انتظاره عند قول "**عيسى**"[1]:

«**فقد يكون هو قائد الخلية الإرهابية الأولى . إنه في الخمسين من عمره ،ثخين البدن عريض الكتفين ،قصير القامة** ».

لعل القارئ المتأمل لهذه الصفات يلاحظ أن "**عيسى** " قد أدخله في دوامة من التيه، وحالة من الشك حول شخصية "**حنفي** " صاحب المحل،خاصة حين كسر أفق انتظاره منذ البداية بحكم خالف ما اعتاد عليه بالنسبة للشخصيات الثانوية في الأعمال الروائية التي يستحيل استنادا إلى العادة أن تقوم بهكذا دور (قيادة خلية إرهابية)؛ ولعل هذا الفعل يمكن تصنيفه ضمن خانة التخييب الأول الذي يصادف القارئ .

غير بعيد عن المؤشرات التي قدمتها شخصية " **عيسى** " حول المهمة الصعبة أوالخطيرة التي أوكلت إليها، فإنه من بين ما يخيب أفق انتظار القارئ أيضا المكالمات العشوائية التي لم تكن تدري لمن تجريها ؛ فمن العادة يدرك المتصل لمن يوجه مكالماته في حين كسرت شخصية "**عيسى** " السائد بقولها[2] :

«**طلبت الإذن من حنفي لإجراء مكالمة إلى تونس ،فرد علي بالموافقة مطأطئا رأسه وأومأ لي بسبابته اليمنى لاختيار إحدى الغرف الهاتفية دون أن ينبس بكلمة لتركيزه هو الآخر على أخبار الجزيرة . اخترت دون تردد رقم ثلاثة لأنه رقمي المحظوظ. كان النقيب جودا (...) قد أعطاني أربعة أرقام هاتفية تونسية لاستخدامها حتى لا أثير الشبهات. مع من سأتحدث ؟ ماذا سأقول ؟ لا جواب لي . لغز ! أشعر كأنني ممثل يقف على خشبة المسرح أمام الجمهور دون الاعتماد على نص مكتوب**» .

و لم تستمر هذه الصدمة طويلا؛ فسرعان ما باغت "**عيسى**" القارئ بالمـــُتصل الأول في قوله[3] :

---

[1] –المصدر السابق،ص11.

[2] –المصدر نفسه ،ص12.

[3] – المصدر نفسه،الصفحة نفسها.

«**اتصلت بالرقم الأول، فوجدته مفتوحا، انتظرت بضع ثوان، فبلغ مسمعي صوت أنثوي يستفسر عمن أكون . ترددت قبل أجيب : « أنا عيسى » ،فجاءني الرد سريعا : « ولدي يا كبدي » . المفاجئة رقم واحد :لدي أم حنون وتتحدث اللهجة التونسية مثلي تماما**».

لعل أول معلومة كسرت أفق انتظار القارئ حول "**عيسى**" هي أنه يملك عائلة وأُمًا حنونا؛ وهذا ما زاد من حِدة التخييب لديه، خاصة أنه كان ينتظر انفراج العقدة التي لم يفصح عنها "**عيسى**"، فسرعان ما أدخله هذا الأخير في دوامة أكبر من التخييب بقوله: "**المفاجئة رقم واحد: لدي أم حنون وتتحدث اللهجة التونسية مثلي تماما** " ؛ فهذا "**التخييب**" الذي تعمده البطل أدى إلى تغيير أفق انتظار القارئ وتعديله وإعادة إنتاجه وفق توجهاته وتأويلاته.

انطلقت رواية" **القاهرة الصغيرة**" من منحيين تداولا على توجه القارئ ألا وهما التخييب والاستجابة ؛ "فمواضع اليقين "أو "الاستجابة «**هي نُقَطُ تثبيت القراءة،المقاطع الأكثر ظهورا في النص،ومن خلالها نصل إلى المعنى العام للنص** ."**أما مواضع الشك**"،**فتحيل إلى كل المقاطع الغامضة والملتبسة التي يتطلب فكها مساهمة القارئ**»[1]؛ ولا يمكن الإنكار أن أفق الانتظار داخل الرواية قد لامس هذين النمطين فالمكتسبات السوسيولوجية للقارئ قد تُفاجئ بين الفينة والأخرى ببعض المستجدات التي يقدمها "**عيسى**" بطل الرواية بالتوازي مع الشخصية البطلة "**صوفيا**"؛ فتدفعه إلى الإبحار في جملة من التخمينات والتأويلات لكن سرعان ما يُكيَف توجهه مع مضمون الرواية؛ أي بين ما كانت وما ستكون عليه معطياتها.

يطرح المتتبع لسرد "**عيسى** " العديد من التساؤلات حول الاسم الذي اختاره "**كريستيان مزاري** " لنفسه في مهمته "**القاهرة الصغيرة**"؛ حيث يقول[2]:

«**واشتغلنا طويلا على الشخصية التي سأتقمصها: مهاجر تونسي لا يتجاوز عمره الثلاثين ،انتقل من صقلية إلى روما بحثا عن غد أفضل .بدأنا نخوض في التفاصيل شيئا فشيئا** »؛ ثم يواصل سرده بقوله[1]:

---

[1] -فانسون جوف:القراءة ،ص85.

[2] -عمارة لخوص:القاهرة الصغيرة،ص 31.

«تحتم علي تغيير اسمي وشكلي وهندامي ،لذلك لم أتفاجأ عندما سألني النقيب:

«يجب أن نجد لك اسما عربيا يا تونسي ،ماذا تقترح؟ »

«عيسى»

«عيسى ؟ ! وماذا يعني؟ »

«اسم يسوع عند المسلمين »».

ما نستنتجه من هذا الحوار بين الشخصية الحقيقية "**كريستيان مزاري**" و نقيب الاستخبارات "**جودا** " هو التأويلات التي قد يلجأ إليها القارئ عن أسباب اختيار "**كريستيان** " لاسم "**عيسى** "بدل اسم "**محمد**" بوصفه الاسم الذي ارتبط برسول المسلمين (صلى الله عليه وسلم)، ومن الأسماء المقدسة لديهم، وكذا رمزا للدين الاسلامي،أواختيار اسم " **أدم** " كونه اسم أبو البشرية (عليه السلام)، ومن الأسماء المحببة عند المسلمين؛ خاصة أن "**كريستيان**" مطلع على الثقافة العربية ومتمكن من لغتها وتحديدا اللهجة التونسية، وكثير السفر إلى البلدان العربية، وعارف بعادات وتوجهات المسلمين لكن من أكثر التأويلات التي قد يعتمدها القارئ –عن سبب اختيار البطل لاسم "**عيسى**" –أن هذا الاسم مقدس لدى المسيحيين والمسلمين على حد سواء؛ ولعله التأويل أو الاحتمال الوحيد الذي يظهر سبب اختياره للاسم، وهو ما قد يشكل الصفاء النفسي لدى الشخصية الحقيقية "**كريستيان مزاري** " ولدى الشخصية العربية المتنكرة "**عيسى**" .

لم يكن أفق انتظار قارئ "القاهرة الصغيرة" مرتبطا فقط بالتخييب ؛ بل كان للاستجابة حضورا في متن الرواية، وقد تجسد هذا الحضور في اللقاء الذي جمع "**عيسى**" بشاب تونسي يعمل في قطاع البناء، والذي عبر عنه "**عيسى**" بقوله[2] :

«قدمت نفسي على أني مناصر للترجي الرياضي التونسي،وهو ناد عريق مثل يوفنتوس في إيطاليا تقريبا . أنا محظوظ جدا لأني مطلع على أخبار تونس أكثر من العديد من المهاجرين التونسيين الحقيقيين . لا أُنكر أنني مهاجر مزيف ولكني أملك طاقات مدهشة».

---

[1] –المصدر السابق،الصفحة نفسها.

[2] –المصدر نفسه ،ص50.

يحافظ القارئ في تفاعله مع المعلومات التي قدمها "عيسى" على توقعاته نتيجة ثقافته الموروثة أوالمكتسبة عن النادي الرياضي العريق (نادي الترجي التونسي)؛ وهذا الأثر الذي يستقبل بالاستحسان ويرضي توقعات القارئ سرعان ما ينضوي في خانة النسيان كونه متوقعا ومتعارفا عليه، كما أن أغلب ما تقدم به "**عيسى** " يستند إلى أفق انتظار إيجابي.

من بين ما أثار الغرابة داخل المتن الروائي هو شخصية "**عيسى**"، التي رسمت ملامحها في نظر القارئ على أنها شخصية أوكلت لها مهمة التجسس في قضية "**القاهرة الصغيرة** "؛ فأول ما يتبادر إلى ذهن القارئ أن هذه الشخصية هي موضوعة لرصد تحركات المسلمين أو بالأحرى الإرهابيين العرب في "**حي ماركوني** "؛ فهي ضد العرب ومن الممكن أن تضمر لهم الشر ولعل الغاية من ذلك إنجاح مهمته الرسمية؛ لكن التخييب الذي تقدمت به هذه الشخصية هو الموقف الذي اتخذته من زميله في السكن ولعل هذا ما يبدو جليا في سرد عيسى بقوله[1]:

«**وصل النقيب جودا . شربنا فنجان قهوة قبل الشروع في تحليل آخر تهديدات القاعدة الموجهة لايطاليا عبر الانترنيت .اغتمنت هذا الجو الهادئ للقيام بدور الوسيط وفاعل الخير ،قلت له: «هل يمكن أن أطلب منك معروفا؟ ».**

«**ماذا تحتاج يا تونسي؟**».

«**هل تستطيع أن تساعد محمد للحصول على وثيقة الإقامة ؟**».

«**من يكون محمد هذا ؟**»» .

ويواصل "عيسى " سرده قائلا[2]:

«« **محمد المغربي الذي يسكن معي في البيت**» .

« **ما هذا الطلب يا تونسي ؟هل نسيت هدف مهمتنا ؟ ! ».**

« **لا ،لم أنس ».**

[1] -المصدر السابق،ص84.

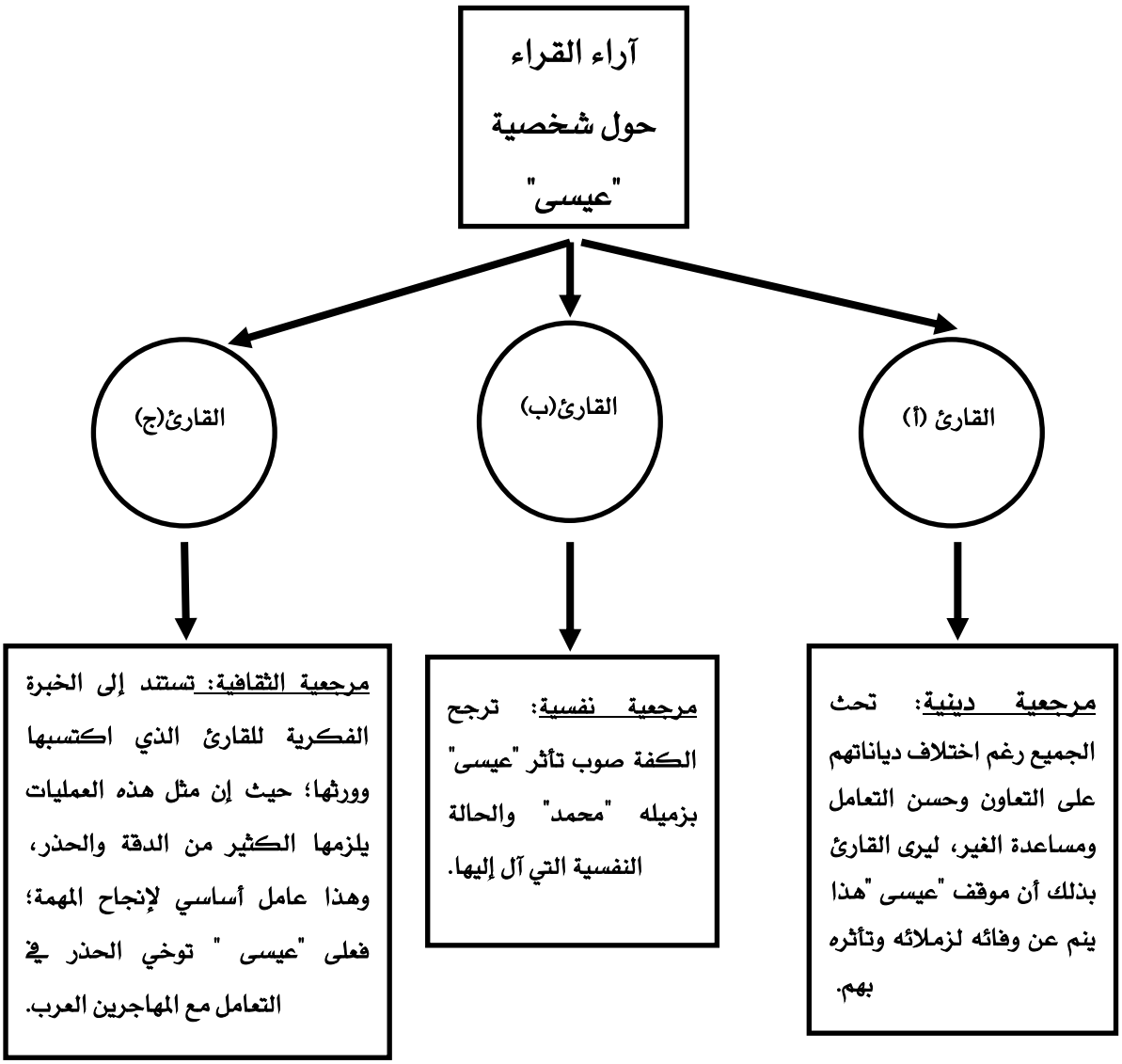
[2] - المصدر نفسه ،ص 84-85.

«**عوض أن تبحث عن الإرهابيين ،تتسلى في أداة دور المساعد الاجتماعي . برافو عليك**».

«**أنا أبذل كل ما في وسعي** ».

«**هذا لا يكفي**» ».

اختلفت مرجعيات القارئ في الحكم على شخصية "**عيسى**"؛ ولعل تنوع هذه المرجعيات المختلفة توحي بآفاق جديدة لتأويلات واحتمالات غير حصرية تبقيه في دائرة التشتت الفكري-التاريخي والنفسي- على أمل أن يجد حلا لهذا اللغز أوهذا الغموض، ولعل هذا ما يمكن تلخيصه في الخطاطة الآتية:



–مرجعيات قراء "القاهرة الصغيرة" في تأويلهم لمواقف شخصية "عيسى"–

يفاجئ "عيسى" القارئ–أثناء رحلة بحثه عن قائد الخلية الإرهابية– بتنوع الإرهابيين واختلافهم، ما يفتح الباب واسعا أمام تتعدد التأويلات من خلال التوترات التي تضعها الرواية والسارد كعائق في كل مرة؛ فبدء بالاحتمال الأول الذي وضع "**حنفي** " في زمرة الإرهابيين ،وبعد مد وجزر حول هوية أصحاب الخلية؛ تعيد الرواية توجيه أفق القارئ مرة أخرى بهوية مختلفة تماما عن الاحتمال الأول، من خلال الحوار الذي دار بين "**جودا** " و"**عيسى** " ؛ والذي جسده "**عيسى** " بقوله[1] :

« **جلست قبالته وأنا أتحرق شوقا لمعرفة سر كل هذا الانشراح .ولم تدم حيرتي طويلا . قال لي مبتسما:**

«**أريد أن أزف لك خبرا سعيدا يا عزيزي التونسي**».

«**أنا كلي آذان**».

«**لقد حددنا هوية قائد الخلية الثانية** ».

«**حقا؟ !ومن يكون** »».

ثم يواصل سرده بقوله[2] :

««**هو إمام ويعيش في ماركوني** ».

«**السينيور حرام ! ».**

«**لا، تذكر أن الكلب الذي ينبح لا يعض** ».

« ... ».

«**زكي المدعو السينيور حلال** ».

«**هل أنتم متأكدون؟** ».

«**طبعا . أراك مترددا** ».

---

[1] –المصدر السابق،ص155.

[2] –المصدر نفسه،ص155.

«**تعرفت عليه بالأمس. بدا لي شخصا طيبا** ».

«**لا تثق كثيرا في المظاهر يا تونسي . هؤلاء يتقنون جيدا فن التقيه** » ».

يتفاجأ "عيسى" كما يتفاجأ القارئ بهوية " **السينيور حلال**" أو"**الإمام زكي**"، الذي يخال أنه الإمام النزيه، والذي يساعد المهاجرين على حل أمور دينهم ودنياهم، لكن سرعان ما تتغير المعادلة ويخيب أفق انتظار القارئ مرة أخرى حول هوية قائد الخلية الإرهابية.

بعد التخييب الذي طال القارئ حول هوية "**السينيور حلال** " يتلقى صفعة تخييبة أخرى حول هوية "**السينيور حرام** "؛ ولعل هذا ما يثير أسئلة مخيبة ومشاكسة تجعل جميع الشخصيات محل شك انطلاقا من التنوع والاختلاف الذي اجتمع في هوية الإمام "**أبو بكر**"؛ الذي لا يضيع فرصة إلا ويحرم كل الفتاوى ؛ لكن ما قد يُصطدم به القارئ هو الوجه الآخر لهذه الشخصية التي قدمها "**عيسى** " في قوله[1]:

«**أبو بكر محام ينشط كذلك في ميدان التطوع دفاعا عن حقوق المهاجرين . قال لي إن الدستور الإيطالي يضمن حرية الاعتقاد ومع ذلك يعاني المسلمون من تمييز واضح . ولا يزال الإسلام يعامل على أنه دين مهاجرين فحسب علما أن ثمة أكثر من عشرة آلاف إيطالي اعتنقوا دين محمد ومن حقهم الحصول على أماكن عبادة لائقة . واستشهد أبو بكر أكثر من مرة بالبندين الرابع والتاسع عشر من الدستور**».

وغير بعيد عن التخييب الذي لامس جزءا كبيرا من الرواية يكسر "**فيليشي**" أفق انتظار القارئ من خلال ما سرده "**عيسى** " بقوله[2]:

« «**أنت الوحيد يا عيسى اللى يقدر يخرجني من الزفت اللي أنا فيه دا** ».

« **أنا؟كيفاش ؟**».

«**تتجوز مراتي** ».

«**واش؟ ! نتزوج مرتك؟ !** » .

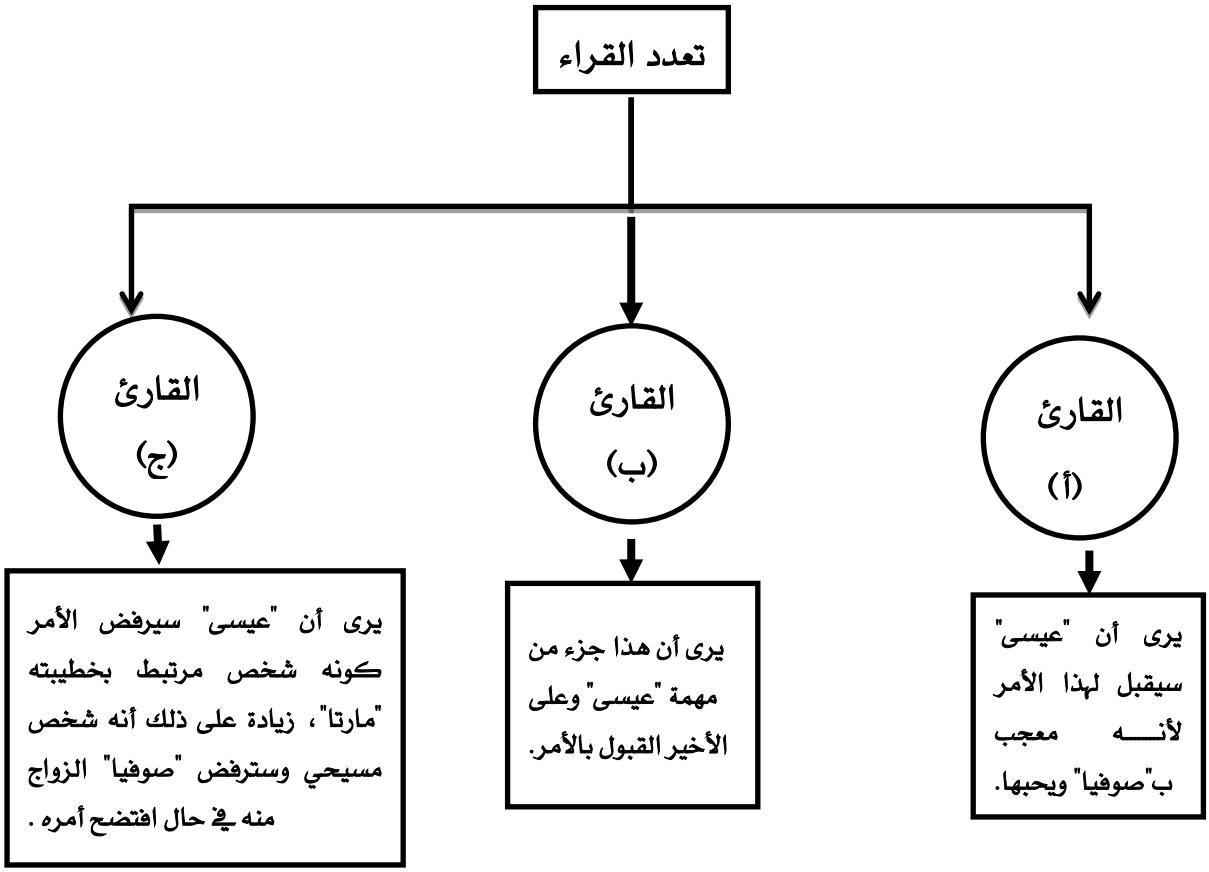
«**إنت ابن حلال يا عيسى وأنا باثق فيك** »».

---

[1] -المصدر السابق،ص177.

[2] -المصدر نفسه ،ص 193.

وهنا يكسر المتعارف عليه دينيا وفكريا واجتماعيا لدى القارئ؛ عند مفاجئته بهذه "**الشقلبة الدينية**"[1] –على حد تعبير "**عيسى**"–الناتجة عن صدام الثقافات والأديان خاصة أنه لا يجوز أن تتزوج "**صفية/صوفيا** " المسلمة زوجة "**سعيد/فيليشي**" من "**عيسى/كريستيان** " المسيحي، فينفتح باب التساؤلات والتأويلات أمام القراء ؛ وهو ما توضحه الخطاطة التالية:



–تأويلات القراء حول زواج "صوفيا" بـ"عيسى/كريستيان–

تتنوع التأويلات والافتراضات لدى القارئ الواحد ولدى مجموع القراء؛ حيث يستند أفق انتظار القارئ إلى خبرته التي تجمع بين الماضي والحاضر؛ فهو مهيأ مسبقا وفق ما تطرحه

[1] –المصدر السابق،الصفحة نفسها.

مرجعياته الثقافية، الاجتماعية، التاريخية والدينية،لتقديم معنا قد يتغير وفق تغير تلك المرجعيات، التي تسعى إلى بناء معنى يرضي غروره.

انتهجت الرواية سياسة التنوع بين الإستجابة والتخييب؛ حيث أجبرت قارئها على التخلي عن النمط الذي اتخذه في قراءته لها أول مرة، وتغييره لأفق انتظاره أوتعديله ولعل هذا ما نجده في الحوار الذي دار بين "**جودا**" و"**عيسى**" حول هوية الانتحاريين؛ حيث يسرد عيسى قائلا[1]:

«**خلال العصر تلقيت مكالمة هاتفية من النقيب جودا يريد أن يراني فورا في مقهى بالقرب من ساحة ديلا راديو وليس في مكاننا المعتاد في شارع ناتزيونالي .لم كل هذا الاستعجال ؟ ! عندما وصلت إلى عين المكان، وجدته جالسا في ركن استراتيجي يسمح له بمراقبة كل التحركات . بدا لي هادئا «مرحبا يا تونسي ».**

«**ماذا حدث؟لماذا طلبت مني الحضور على عجل والالتقاء في هذا المكان؟ ».**

«**اجلس »».**

ثم يواصل عيسى قائلا[2]:

«« (...) **لقد تعرفنا على اسمي الانتحاريين ».**

«**ومن هما ؟».**

«**صديقك فليشي وزوجته ».**

«**صوفيا؟ ! ».**

«**هي بالذات. يا له من صيد ثمين .إنها المرأة الانتحارية الأولى في الغرب ».**

«**هل أنتم متأكدون؟ !». «متأكدون جدا » ».**

لعل اللافت للانتباه هو تقاسم القارئ و"**عيسى**" الصدمة والتخييب نفسه؛ فمن خيبة حلم زواج "**عيسى**" بحبيبته "**صوفيا**"، إلى خيبة القارئ الذي كان ينتظر انفراج أزمة الطلاق بين "**فيليشي** " و"**صوفيا** " فيجد نفسه في توجه آخر بعيدا كل البعد عن تأويلاته –سابقة الذكر–التي كان ينتظر أن تتحقق إحداها على الأقل، فيفاجأ القارئ بضلوع الطليقين في

[1] –المصدر السابق ،ص202–203.

[2] –المصدر السابق،ص203.

العملية الارهابية وأن طلاقهما ما هو إلا « **إعلان عن بداية العد التنازلي للعملية الإرهابية** »[1].

ولعل الدهشة والمخالفة هي النقطة الأولى التي يتفق فيها "**عيسى** " مع قارئ العمل؛ إلا أن الاختلاف الطفيف بينهما يكمن في الدور الذي يؤديه القارئ في فهم الرواية وحيثياتها وتطوير معناها.

يعاين قارئ الرواية من خلال سرد "**عيسى**" تباين أفق انتظاره بين الاستجابة والتخييب؛ ولعل الاندهاش والحيرة التي تعتري مُحياه في كل مرة هدفها تجاوز الخطية الكلاسيكية والمعنى النهائي للعمل الروائي الذي تعود عليه.

إن الصدمة الكبرى التي أصابت كلا من القارئ والبطل "**عيسى**" في نهاية الرواية تتمثل في "**الوثيقة**" التي سلمها النقيب "**جودا**" إلى "**عيسى** " لقراءتها، والتي كانت نقطة التحول في الرواية؛ حيث وردت كالآتي[2] :

الموضوع: عملية كريستيان توقف في حي ماركوني

(...)

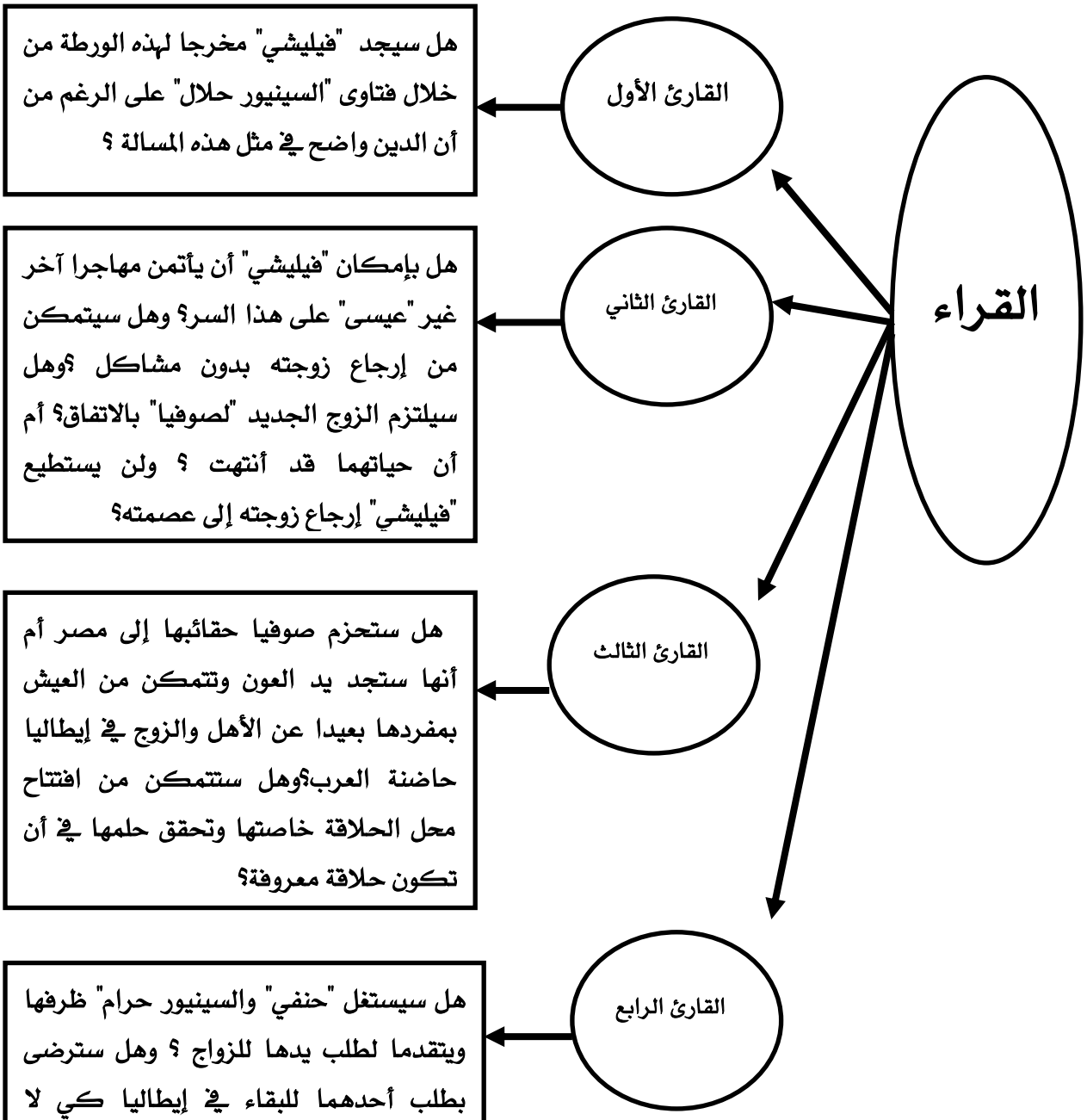
إن عملية القاهرة الصغيرة Little Cairo. تدريب جيد كانت الغاية هي اكتشاف خلية إرهابية وهمية في منطقة ماركوني .لقد أثبت كريستيان على مقدرة معتبرة للتأقلم وتحمل مشقات كبيرة (...) وبناء على ما ورد أعلاه فالمعني بالأمر نجح في الاختبار كما يمكن اعتبار الفترة الإختبارية تدريبا عمليا على القيام بالمهمات الخطيرة مستقبلا في إيطاليا أو في الخارج .
ويتوقف الأمر الآن على القرار الذي سيتخذه بشأن عرضنا للعمل معنا .

[1] -المصدر السابق ،ص204.

[2] -المصدر نفسه،ص207.

يقف القارئ مذهولا أمام المفاجأة التي فجرتها الوثيقة، كما يستنكر هذه الخدعة التي تفاعل معها ومع مستجداتها عبر مسار الرواية، والتي تبين في الأخير أنها مجرد تمثيلية هدفها تدريب مجند في صفوف المخابرات الإيطالية.

كما أن أفق انتظار أي قارئ يظل منفتحا على تأويلات لا منتهية وغير حصرية حول مصير " **صوفيا** " و"**فيليشي** " ومسألة الطلاق والزواج العالق بينهم؛ حيث يطلق هذا القارئ العنان لتساؤلات مختلفة؛ نلخصها في الخطاطة الآتية:



- تأويلات القراء حول مصير زواج "صوفيا" و"فيليشي"-

تتعدد التأويلات لدى القارئ/القراء، ويظل باب التساؤل مفتوحا حول مصير "**صوفيا**" "**فيليشي**" و"**عيسى**"؛ خاصة عندما يفاجأ هذا القارئ بخاتمة الرواية المفتوحة والتي تطرح بدل التساؤل تساؤلات عديدة تدخله في دوامة الصراع مع الشخصيات التي لم ترض غرور تأويلاته، وتركته يغزل معالم النهاية لوحده طارحا أسئلة لم يجد لها أجوبة بعد منها: هل سيقبل عيسى بالمهمة التي أوكلت إليه؟ أم أنه سيرفض؟، وهل سيعود إلى سابق حياته في صقلية ؟ ،أم أنه سيهرب مع صوفيا ويعترف لها بدينه ؟.

1-3- مواقف شخصية "صوفيا" بين تخييب الأفق والاستجابة :

نحت شخصية "**صوفيا**" في سردها لتفاصيل الرواية مسارا أدهش القارئ لقلة التخييب وكثرة الاستجابة التي جمعتها به؛ ففي بداية سردها أو بالأحرى تعارفها مع القارئ - في الفقرة الأولى من المساحة المخصصة لها- تدخله في نوع من الغموض حول اسم أي مولود وارتباطه بشكله، لتُشْعر الفقرة الثانية القارئ بالارتياح وبنوع من الرضا من خلال مواطن الاتفاق التي تجمعهما؛ ولعل من بينها الموضوع الذي تبنته "**صوفيا**" أوالروائي، المتمثل في مسألة الاسم عموما وتحديدا لدى المهاجرين، ولعل من ذلك قولها[1]:

«**ما أعنيه أن الاسم مسألة أساسية لجميع المهاجرين . أول سؤال يطرح على المهاجر هو ما اسمك ؟إذا كان الاسم أجنبيا ،فإن حاجزا أوتوماتيكيا سيحدد الفاصل بين "نحن " و"هم ". إن الاسم يحدد موقعنا في المجتمع** » .

لعل هذه البداية التي تؤنس القارئ وتشعره بنوع من الارتياح تستمر إلى حين أن تقرر "**صوفيا**" الزواج؛ حيث تقول[2]:

«**كان من بين المترشحين للاقتران بي شاب مهاجر مقيم في إيطاليا ،وهو خريج من كلية الهندسة المعمارية ،يسكن أهله في الحي المجاور لحينا ،وكان اسمه سعيد . قال إنه يعمل طباخا في مطعم كبير في روما .عندما صرت زوجته اكتشفت أمرين هامين**

[1] -عمارة لخوص: القاهرة الصغيرة ،ص21.

[2] - المصدر نفسه،ص35.

:أولا،لم يكن طباخا في مطعم فاخر وإنما طاهي بيتزا . ثانيا ،ينادونه فيليشي وهي الترجمة الإيطالية لاسمه العربي أي سعيد. من عادة المصريين القول: «جاور السعيد تسعد». أنا لست جارته بل أنا زوجته، وعلى الرغم من ذلك، لا أنتظر السعادة معه ! »

لعل الثقة التي شعر بها القارئ أثناء تفاعله مع ما تسرده "**صوفيا**" في بادئ الأمر سرعان ما تزعزعت بهذا التصريح الخطير؛ المتمثل في كونها "لا تنتظر السعادة من زوجها !".

هذا التصريح يجعل القارئ يعيد حساباته ويتساءل: أبسبب كذبه حول طبيعة عمله حملته مسؤولية عدم إسعادها أم ماذا ؟ ،ليقف الجواب مؤجلا إلى حين.

تنوعت الاستجابة التي طرحتها الرواية بين مسالكها خاصة في شق "**صوفيا**" حيث يتفق القارئ مع ما قدمته البطلة في سردها لبعض الجوانب من حياتها ؛ومن ذلك مثلا قولها[1]:

«**نتجنب العودة إلى الوطن سنويا بسبب تكاليف السفر، فتذكرة روما–القاهرة ذهابا وإيابا باهظة . ولا ننسى الهدايا للأقارب .في السفرية الماضية طلبنا سلفة لمجابهة المصاريف** ».

لعل الأمر الذي أشارت إليه "**صوفيا**" يعد من الخلفيات التي يشترك فيها قارئ الرواية مع البطلة ولا اختلاف حول هذه النقطة لدى العديد من القراء على تعدد توجهاتهم وثقافتهم وآرائهم، ولا يقف القارئ عند هذه النقطة فقط، بل يلحظ أن التوافق بينه وبين ما تسرده الشخصية يستمر لوقت طويل إلى أن تفاجئ "**صوفيا**" قارئها بقولها[2]:

« **للأسف أعرف تمام مسألة الطلاق ،فقد طلقني زوجي مرتين ثم تصالحنا .أذكر الحيثيات جيدا ،ففي الأولى تخاصمنا بعد أن ألححت عليه أن أعمل،وفي الثانية تشاجرنا إثر رفضي الإنجاب مرة أخرى. لم أكن ضد الإنجاب ولكني طلبت مهلة للتفكير قبل الإقدام على هذه الخطوة** ».

تتضح للقارئ حيثيات السعادة التي لم تكن تنتظرها "**صوفيا**" من زوجها "**فيليشي**" فيتساءل: ألهذين السببين البسيطين يُطلق "**فيليشي**" "**صوفيا**" ؟.

---

[1] – المصدر السابق ،ص54.

[2] –المصدر نفسه ،ص96–97.

ويظل الجواب مؤجلا مرة أخرى إلى حين؛ حيث تواصل "**صوفيا**" سردها للأحداث مع اتفاق القارئ مع ما تسرده خاصة بعد قولها[1]:

«**ولما جاء دوري سبقني رجل في الخمسينيات من عمره .في البداية ظننته لم يرني ولكني كنت مخطئة . لقد فعلها عمدا . نظر إلي باستخفاف ووقاحة وقال لي :**

«**جئت قبلك ! هل تفهمين الإيطالية؟** »

«**أنا أفهم الإيطالية جيدا. أنت قليل الأدب**»

« **مومياء وتتكلم !لماذا لا ترجعين إلى بلادك ؟لماذا تأتون إلى هنا لاختلاق المشاكل وتدبير التفجيرات ؟** »».

ثم تواصل بقولها[2]:

««**أنت غبي**»

«**اذهبي أنت وبرقعك إلى أفغانستان. إذا لم تنصرفي حالا،سأفقد صوابي وأشبعك ضربا**»».

هذه هي النقطة التي يتفق فيها القُراء على اختلاف ثقافاتهم مع صاحب الرواية وبطلتها وهي نظرة العنصرية التي يمارسها الغرب على العرب، كنوع من الاضطهاد والسيطرة ورفض للثقافة الدخيلة على مجتمعهم .

تواصل "**صوفيا**" سردها لبعض التقاليد المصرية التي تحدث الاشمئزاز بداخلها وبداخل القارئ رافضة هذه الممارسات التي لا تمت للدين والعرف والمجتمع بصلة، وعن حلمها في انقاذ ابنتها من بعض التصرفات التي تدمر مستقبل البنت ،كما تناولت علاقتها بجارتها الجزائرية "**سميرة**"،إلى أن تفاجئ قارئها بشجارها مع زوجها؛ حيث تقول[3]:

«**لقد بلغ السكين العظم .في تلك اللحظات أدركت أن زواجنا وصل إلى المحطة الأخيرة وأن وقت الوداع والفراق قد حان. بقيت في جعبتي رصاصة واحدة أخيرة أي طلقة الرحمة وكان علي أن أطلقها دون التفكير في العواقب .**

---

[1] -المصدر السابق،ص115.

[2] - المصدر نفسه،ص115.

[3] - المصدر نفسه ،ص187.

«إذا كنت راجل بصحيح، طلقني دلوقتي »»

ثم تواصل قولها[1]:

««اخرصي وإلا هأموتك »

«يا جبان »

«إنتي طالق ! »

إنتي طالق ! إنتي طالق ! إنتي طالق ! دوت هذه الجملة في أذني كالرعد ».

من البديهي للقارئ المتتبع لمسالك الرواية أن يدرك أن هذا الطلاق هو الأخير لـ"**صوفيا**" وأنها لن تحل لـ" **فيليشي** " إلا بعد زواجها من رجل آخر، كما أن "**صوفيا**" تفاجئ قارئها بقولها "**طلقة الرحمة** " وكأنها تشير إلى عدم الاستقرار الذي كان يعتري حياتها الزوجية وأن لا حل لمثل هذا الأمر إلا الطلاق.

وفي حديث "**صوفيا** "عن طلاق الرحمة يتوقع القارئ أنها تخلصت من زوجها وكان لها الطلاق الذي أرادته لكن التخييب سرعان ما يعانق مخيلة القارئ؛ وهذا من خلال الحوار الذي دار بين "**فيليشي** "و"**صوفيا**" حول المحلل الذي يسمح لهما بالزواج مرة أخرى ولعل الحوار الذي طال بينهما إلى أن بلغ البحث عن هوية المحلل يضع القارئ في دهشة بين ما كانت عليه "**صوفيا**"، وما ستكون عليه الأحداث؛ خاصة أن البطلة لا تخفي امتعاضها من هذه الفكرة ومن طليقها "**فيليشي**" لكنها فضلت الحوار معه بقولها[2] : «**شعرت أن صبري على وشك النفاذ وفكرت أن أقول له: «غور إنت والمحلل الزفت بتاعك في ستين داهية »،ولكني تراجعت.فضلت الاستمرار في طرح الأسئلة:**

«هتلاقيه فين المحلل دا؟».

«أنا خلاص لقيته ».

« (...)ما تقوللش إنه حنفي بتاع *Little Cairo* ».

« (...)لا،مش حنفي».

---

[1] –المصدر السابق،الصفحة نفسها.

[2] – المصدر نفسه ،ص197-198.

ثم تواصل قائلة[1] :

« « (...)**طب إذا كان ما كانش مصري هيبقى مين يعني ؟**».

«**صاحبي عيسى** ».

«**التونسي؟ !**» ».

لعل النقطة التي أدهشت القارئ وخيبت توقعاته هو قبول "**صوفيا** " الحوار حول مسألة المحلل لتعود لعصمة زوجها، في حين كانت مسرورة بطلاقها؛ فهذه المتناقضات تجعل القارئ يعيد حساباته مرة أخرى لسبب واحد فقط وهو "**سارة**" ابنة "**صوفيا**" و"**فيليشي**" ، ويرى أن سبب عودتها غير المقنعة هو مصلحة ابنتها لا غير ،في حين تثبت "**صوفيا**" العكس بأن المحلل الجديد يناسب تطلعاتها وأنها على استعداد للزواج به والبقاء معه دون الرجوع إلى "**فيليشي**" ؛ ولعل هذا ما توضحه من خلال الحوار الذي دار بينهما[2] :

«**ما أتعس مشهد المرأة المطلقة التي تبحث عن زوجا جديدا ينقذها . بعد أن تأكدت أن الباشمهندس أحاطه بتفاصيل الموضوع،سألته دون مقدمات:**

«**إنت موافق على الجوازة ولا لأ؟**».

«**يعني نعرّسو ونطلقو هكا ترجعي لفيليشي** »».

وتكمل قائلة بصدمها لعيسى[3]:

««**لا ،مش عايزة أتزوج فيليشي تاني. قصتنا انتهت خلاص** »

«**فيليشي صاحبي وما انّجّمش نخونو** »

«**ليه بتتكلم عن الخيانة ؟ إحنا ما بنعملش حاجة بتغضب ربنا.دلوقتي أنا ست مطلقة وبقدر أتزوج تاني بشرط يكون مسلم زيك الإسلام واضح في النقطة دي** »».

ورغم أن الإسلام شديد الوضوح في مثل هذه النقطة إلا أن تنافر الاتجاهين بين "**صوفيا**" و"**عيسى** " يجعل القارئ في حيرة متواصلة بين ما تريده البطلة، وما لا يستطيع "**عيسى**"

---

[1] -المصدر السابق،ص198.

[2] - المصدر نفسه،ص198.

[3] -المصدر نفسه،ص198-199.

القيام به ،كما يحيل تصرفها على إعجابها بـ"**مارشيلو العرب** "كما تحب أن تسميه، وهو ما يعطي توجها آخر لتأويلات القارئ:

هل كانت صوفيا تحب "**عيسى** " بدل الإعجاب به وهي امرأة متزوجة؟، ألهذا السبب قبلت الزواج به ورفضت العودة إلى زوجها ؟

لعل التوجه الذي أراده الروائي من خلال "**القاهرة الصغيرة** " هو إدراج قرائه على تنوعهم في لعبة التأويل الجمالي الذي يفتح آفاقا مختلفة لموضوع واحد ويرسم مسارا غير الذي أدرج أول مرة .

ويظل باب التساؤلات التي طرحتها الرواية مفتوحا على تأويلات متعددة من خلال شخصيتي "**عيسى**" و"**صوفيا**" ؛ حيث شهدت الرواية مشاركة القارئ كمتلق في تشكيل المعنى المفروض أو المرجو للعمل الروائي الذي أظهر مقدرة على المزج بين التيارات الفكرية والاجتماعية والدينية المختلفة.

لعل من بين ما صنع المختلف في هذه الرواية وغير توجه القارئ العادي عما تعود عليه في النصوص الروائية السابقة هو تناوب السرد بين "**عيسى**" و"**صوفيا**" ، وكذلك الكم المعتبر من التخييب الذي حمله سرد "**عيسى**" على غرار ما قدمته "**صوفيا**".

لكن ما صنع المفاجأة لدى "**عيسى**" هو السكون الذي يسبق العاصفة دائما، فبعد كل استجابة تخييب لا محالة وهو ما أضمرته الرواية، في حين اختلفت "**صوفيا**" عن هذا المنحى؛ حيث غلبت الاستجابة على مسالك سردها،الذي لم يمنعها من مفاجأة قارئها بين الفينة والأخرى بنوع من التخييب.

لعل التناوب الذي حمله إجراء "**أفق الانتظار** " بين "**الاستجابة/التخييب** " كان هدفه استكمال مواطن النقص والبحث عن المفهوم الجمالي الجديد للرواية؛ انطلاقا مما قدمته أثناء تفاعل القارئ معها وما سيؤثر فيه بعد قراءته لها، والمفهوم العام الذي يدركه في الأخير بعد اندماجه مع أحداثها.

في الأخير يلاحظ المتتبع لخط سير رواية "**القاهرة الصغيرة** " أن تعدد التأويلات واختلافها للقارئ الواحد ولمجموع القراء ناتج عن الصدام الذي أحدثته خاتمة الرواية التي خالفت التوقعات وخلقت مجالا للمشاكسة الجمالية الداخلية لديه .

ولعل الهدف من التخييب الذي انتهجه الروائي هو تحرير القارئ على تعدده من القرائن الاجتماعية التي قد تجمعته بقراءاته السابقة؛ كون أفق انتظار أي قارئ ينقسم بين أفق انتظار أدبي واجتماعي، مما يسمح له بخلق أفق جديد وتلق جمالي قائم على التخييب والاستجابة، ينسج من خلاله منحا جماليا مغايرا يبرز كفاءته أمام نص يختلف كثيرا عما تعود عليه من النصوص .

2-المـــــسافة الجـــــــمالية:

تُعد "**المسافة الجمالية** "* من الإجراءات الهامة التي اعتمدت عليها نظرية "**ياوس**" لإبراز البعد الجمالي للنص الأدبي/الروائي انطلاقا من الفجوة الناتجة عن التخييب الذي يقابله القارئ في تواصله معه؛ حيث «**ينجم عن التخييب حدوث مسافة جمالية *Distance esthétique* فاصلة بين أفق الانتظار السائد وبين الأفق المستحدث في العمل الجديد** »[1].

تمثل المسافة الجمالية اللا توافق بين ما يطرحه النص الأدبي وبين ما يعتقده ويحمله القارئ من مرجعيات سابقة، وبين النص الجديد الذي يغير توقعاته ويصدم محمولاته الفكرية؛ حيث يقوم هذا الإجراء على استقراء ردود أفعال القراء حول النص الأدبي انطلاقا من الأحكام النقدية الصادرة بحقه؛ سواء بالإيجاب أوبالسلب على مر التاريخ.

لعل المتمعن في المتن الروائي "**القاهرة الصغيرة** " يلاحظ أن إجراء "**المسافة الجمالية** " الذي جادت به دراسات "**ياوس**" متواجد داخل الرواية بكم التخييب الذي فاجأ قارئه والذي يتوجه إلى النص محملا بأفق انتظار معين؛ علما أنه كلما اتفق (النص) و(القارئ) قصرت المسافة الجمالية بينهما؛ وإن اختلفا فإنها تتسع كونها تركت القارئ في حالة اضطراب

---

* – يُمكن استيعاب هذا المفهوم والتفاعل معه من خلال استقراء ردود القراء حول النص الأدبي /الروائي عبر التاريخ، وهذا انطلاقا من الأحكام التي يصدرونها بحقه، وبما أن الرواية موضوع الدراسة "**القاهرة الصغيرة** " لم تنل حظها الكافي من الدراسات التي تمكننا من استقراء ردود أفعال القراء حول مسار الرواية ومضمونها ،فإننا سنحاول الكشف عن تجليات "**المسافة الجمالية** " انطلاقا من مواقع التخييب التي تبرزها بهدف دفع القارئ لإنشاء معنى جديد يمكّنه من تجاوز المضمر الذي تفرضه الرواية بين الفينة والأخرى.

[1] – سعيد عمري:الرواية من منظور نظرية التلقي مع نموذج تحليلي حول رواية أولاد حارتنا لنجيب محفوظ ،ص34.

وعدم يقين، فإما أن يغير موقفه ، أوأن يرفض هذا النص فينزوي في خانة انتظار قراءات لاحقة[1].

ولعل هذا ما يلمسه قارئ الرواية بدء من العنوان **"القاهرة الصغيرة** " الذي يفتح المجال على مسافة جمالية قصيرة المدى سرعان ما تتسع عند اكتشافه لمغزى التسمية والهدف منها ؛ من خلال الوثيقة التي تستند على مهمة المراد منها اختراق بطل الرواية «**الجالية العربية المسلمة في روما والتجسس عليها . الغاية هي منع حدوث عمليات إرهابية فتاكة وإنقاذ حياة الكثير من الأبرياء** »[2].

إن المسافة الجمالية التي خُيِلَتْ للقارئ في بادئ الأمر على أنها قصيرة المدى سرعان ما اتسعت إلى دلالات أجاب عنها بطل الرواية "**عيسى**"؛ ولعل هدف الروائي من هذا التخييب –الذي مارسه على القارئ ومرجعياته –هو لعبة تفنن من خلالها في تقليص المسافة الجمالية بين النص والقارئ حينا وتوسيعها حينا آخر، حسب ما يشكل الاطمئنان في نفس القارئ ويجعله يتفاعل مع الرواية ويستجلي جمالياتها.

لعل أول ما يلاحظه القارئ في تناوله للرواية هو الثنائية التي جسدتها الشخصية الواحدة (واقعي ومتخيل)، ما يبني مسافة جمالية تدفع القارئ إلى البحث عن الجانب الحقيقي للشخصيتين "**عيسى**"و "**صوفيا**".

تضع شخصية "**عيسى**" القارئ أمام توجهين أوخيارين؛ أولهما "**كريستيان مزاري**" المواطن الإيطالي الذي استطاع أن يفاجأ قارئه بتجرده من انتمائه ولغته وعلاقاته الاجتماعية لتقمص دور شخصية أخرى، ورغم ذلك فإن القارئ يرى أن لشخصية "**كريستيان**" بعضا من القرائن مع الشخصية المزيفة /المُـــــتقمصة فـ"كريستيان" كما يسرد هو عن نفسه: « **نشأت في مزارا ديل فالو مع الكثير من الأتراب العرب ،من أبناء الصيادين التونسيين** (...) **،درست العربية الفصحى في المدرسة الابتدائية في مزارا ديل فالو حيث أدرجت العربية في المناهج الدراسية منذ عقود .وتولدت لدي رغبة شديدة في إتقان العربية**

[1] –كلارا سروجي–شجرواوي: نظرية الاستقبال في الرواية العربية الحديثة –دراسة تطبيقية في ثلاثية نجيب محفوظ وأحلام مستغانمي،مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها ،باقة الغربية– فلسطين، ط1 ، 2011،ص47.

[2] –عمارة لخوص:القاهرة الصغيرة ،ص20.

فدخلت الجامعة باليرمو بعزم وحماس. كنت مولعا بالنحو الذي يدوخ الطلبة والأساتذة على حد سواء. كنت من المتفوقين، مما جعل البعض يشكك في أن لغتي الأم هي الإيطالية »[1].

يخيب توقع المتتبع لهذه الشخصية التي تبدي ملامح عن نفسها بين الفينة والأخرى عند معرفته لهذه المعلومات التي تخص مواطنا إيطاليا لا مهاجرا عربيا، وهو ما يطرح العديد من التساؤلات عن هذه الشخصية والمهمة التي أوكلت إليها، ولعل مما يعمق حِدة السؤال قول "**كريستيان**":

«**شاركت في العديد من مسابقات الدكتوراه ،غير أنهم أوصدوا كل الأبواب في وجهي . فهمت أن الجامعة أشبه بنظام المافيا ،فاكتفيت بعمل متواضع كمترجم من العربية في محكمة باليرمو**»[2].

ولعل السؤال الذي يطرحه القارئ أمام هذه المعطيات هو: ما الهدف من دراسة "**كريستيان**" للغة العربية والعمل في مجال يسمح له بالتعامل معها ؟.

وبما أن المسافة الجمالية هي الفرق بين ما يقدمه النص وما ينتظره القارئ؛ فإن ما قدمته الرواية جعل القارئ في حال اندهاش من هذه المعادلة غير المتساوية وغير السوية.

يضع الروائي القارئ في التوجه الثاني أمام مواجهة مسافة جمالية أخرى من خلال شخصية "**عيسى**" الشخصية المتقمصة؛ التي تجسد دور «**مهاجر تونسي لا يتجاوز عمره الثلاثين، انتقل من صقلية إلى روما بحثا عن غد أفضل**»[3].

وأمام هاتين الشخصيتين يرصد القارئ مسافة طويلة المدى يستنكر من خلالها لعب الروائي على شخصيتين؛ الأولى الواقعية والأخرى المزيفة.

ورغم أن الروائي لم يُفصل في ماهية شخصية "**كريستيان**" بشكل واضح وكبير إلا أنه عمق حجم الجانب الإنساني لدى الشخصية الثانية "**عيسى**" التي تخطت من خلالها توقع قارئها وأدهشته بالجانب السلمي لجاسوس يتعاطف مع المهاجرين العرب بشكل كبير، وهو ما يمثل

---

[1] – المصدر السابق ،ص16.

[2] – المصدر نفسه ،ص17.

[3] –المصدر نفسه،ص31.

المفارقة بين مثل هذه الشخصيات في الواقع وبين ما جسده "**عيسى**" ولعل هذا ما أدى إلى زعزعة استقرار القارئ .

وبالمقابل أيضا رسمت الرواية مسافة جمالية كبيرة نتجت عن الدهشة والمفارقة غير العادلتين بين شخصيتي " **صفية** "و"**صوفيا** "؛ حيث انطلق القارئ في رحلة اكتشافه لشخصية "**صفية** " من مفارقة بين الواقع والحلم تضع أمام مسافة جمالية؛ وذلك بين ما فرضته عليها الحياة في تلك الفترة وما تحلم بتحققه لإثبات ذاتها.

وإلى جانب مسألة الاسم التي ارتأتها الشخصية بداية للتعارف بينها وبين القارئ؛ أبدت "**البطلة** " تحت مسمى "**صوفيا**" له توجها قد يصدمه؛ حيث تقول[1] :

«**لم يكن عمري قد تجاوز اثنتي عشر سنة . كنا وقتها نقيم في السيدة زينب. وفي عصر أحد أيام الصيف،جاءت لزيارتي فاتن صديقتي الحميمة وابنة خالي وعلامات الاضطراب بادية على وجهها . كانت تخفي شيئا مهما تحت قميصها كأنها سرقت ثيابا داخلية وخرجت لتوها من السوبرماركت**».

ثم تواصل قائلة[2] :

«**قالت لي: «اقفلي الباب حالا،عايزة أوريكي حاجة ». أخرجت من تحت قميصها مجلة نسوية أجنبية مليئة بالصور الملونة، وصرخت في وجهي بنبرة تحمل بعض التهكم: «شوفي حبيبتك مارلين عاملة إزاي !». ألقيت نظرة سريعة على الصور،وأجبتها مدهوشة: «بتقولي إيه؟ ! إنتي اتجننتي؟ !بتشبه لها شوية،ما خذتيش بالك إني دي سمراء». «بالضبط ،مارلين سمرا زيك وزبي يا عبيطة »**».

لعل المسافة الجمالية التي تصدرت هذا المقطع هي: ما علاقة "**مارلين مونرو**" الممثلة الفاتنة المشهورة "**بصفية** "الفتاة المصرية البالغة من العمر اثنتي عشر سنة ؟، زيادة على ذلك فإن "**صفية** "تنتمي إلى عائلة محافظة، فما علاقتها بـ "**مارلين مونرو**"؟؛ خاصة أن الطريقة التي أدخلت بها المجلة وخبأت توحي بقنبلة موقوتة قابلة للانفجار في أية لحظة . وما زاد من حدة

[1] -المصدر السابق،ص25.

[2] - المصدر نفسه ،ص25.

الاندهاش هو اكتشاف "**صفية**" لملامح حبيبتها "**مارلين**" الحقيقية وهو ما زاد من كبر المسافة بين ما توقعه القارئ وما قدمته صفية.

كما يفاجأ القارئ أيضا بخيبة تفعيلية أخرى مفادها الكم المعرفي لـ"**صفية**" عن حبيبتها "**مارلين مونرو** " حتى أدق التفاصيل التي قد لا يعلم بها الكثير من القراء كقولها:

«**مسكينة مارلين،أخذوها لحمة طرية شهية ورموها عظمة تصلح للكلاب مأكلا . ما أكثر الرجال الذين استغلوا طيبتها ،بمن فيهم الأخوان كينيدي. لقد خاب ظني في جون كينيدي،إني لا أزال أتأثر عندما أشاهد لقطات اغتياله . بالمناسبة، لقد تساءلت دوما ما إذا كانت جاكلين على علم بخيانات زوجها لها ؟ قرأت مرة في إحدى الصحف جملة منسوبة إلى جون: «إذا لم أضاجع امرأة خلال ثلاثة أيام، فإني أصاب بصداع لا يطاق». قال «امرأة » ولم يقل : «امرأتي» »**[1].

لم تقتصر ثقافة "**صفية**" على معرفتها بممثلتها المشهورة بل امتد ذلك إلى أهل البيت الأبيض في أمريكا، وهذا ما شكل مسافة جمالية أخرى بين ما كان يتوقعه القارئ من فتاة مصرية من عائلة محافظة وما واجهته به البطلة؛ ما شكل نوعا من الفجوة دفعت القارئ إلى اكتشاف سر هذا التوجه من بنت في ذلك العمر تنتسب إلى مجتمع محافظ.

سلك الروائي منهج المفاجأة والادهاش في تجسيده لشخصية " **صفية**" ؛ ففي كل مرة يرسم المشهد الكامل لشخصية تخترق هدوء قارئها، ولعله من بين ما أدهش القارئ هو الطريق الذي أرادت "**صفية** " أن تسلكه لتكوين مستقبلها؛ حيث تسرد[2] :

«**من عادة الكبار تنغيص حياة الصغار بطرح ذلك السؤال الأحمق التافه : «يا أولاد عايزين تعملوا إيه لما تكبروا ؟ ». كان رفاقي في المدرسة يجيبون كشخص واحد: «دكتور»أو «مهندس ». أما أنا فكنت أجيب واثقة من نفسي وبلا تردد:«عايزة أشتغل كوافيرة ». ماذا ؟ ! نعم،كوافيرة. لم أكن غبية، وإنما طفلة عادية جدا. ولم أكن أميل إلى الاستفزاز والمشاكسة. ذات يوم اشتكى معلم الرياضيات لأبي قائلا: «بنتك مش راضية تذاكر »**».

---

[1] – المصدر السابق ،ص26.

[2] – المصدر نفسه ،ص27.

ثم تواصل سردها بقولها[1] :

«**«ليه؟ »**.

«**علشان عايزوة تبقى كوافيرة لما هتكبر »**.

«**يا خبر أسود ! كوافيرة ! »**.

« **والله العظيم كدا. هاهاها »**.

يا خرابي !لم يغضب أبي مني فقط، ولكن من أمي أيضا،إذ حملها مسؤولية عدم طموحي»».

ورغم التضاد الذي جمع بين المجتمع والحلم الذي طمحت إليه "**صفية**"؛ نجد أنها قد كسرت أفق انتظار القارئ وزادت من فجوة التباعد معه بهذا الاختيار، وسرعان ما عمقت هذا الحلم في وعي القارئ المتتبع لمسار حياتها عند جنوحها صوب التحقيق الفعلي لحلمها ولو خلسة؛ حيث تقول[2] :

«**يحضرني مثلا اليوم الذي قصصت فيه شعر أختي نادية. كانت في حالة يرثى لها ،لم يكن لديها من المال ما تدفعه للكوافيرة ولم ترد أن يفوتها عرس زواج أعز صديقاتها. أولتني ثقتها كاملة وحسنا فعلت،فلم يخب رجاءها . لقد وفقني ربنا في مسعاي. كانت التسريحة رائعة بشهادة الجميع . منذ ذلك اليوم،صرت الكوافيرة السرية لفقيرات الحي**»

.

وسرعان ما تتابع "**صفية** " تخييب قارئها بخلق مسافة للتواصل ولطرح العديد من التساؤلات رغم تعليمها الجامعي وتمكنها من اللغات وهذا على حد قولها[3] :

«**لم أتردد في اختيار اللغات في الجامعة. بذلت جهودا كبيرة لتعلم الإنجليزية والفرنسية الحمد لله أن اتقاني للفرنسية أعانني كثيرا في تعلم الإيطالية فيما بعد.أنهيت دراستي الجامعية دون صعوبات تذكر »** .

---

[1] -المصدر السابق،ص27.

[2] - المصدر نفسه ،ص34.

[3] -المصدر نفسه ،ص35.

إلى جانب ذلك يصدم القارئ بين ما كان يعتقد وبين ما هو موجود ليبني أفقا ومعنا جديدا من خلال هذه المساحة انطلاقا من المعطيات التي بحوزته وانطلاقا من ذوقه الفني؛ فقد يبني لنفسه مسافة جمالية يؤسس من خلالها لمعنى جديد قد يكون مفاده أن توجه "**صفية**" إلى عالم "**الحلاقة**" رغم انتمائها المحافظ ومستواها العلمي الجامعي مرده إلى حالة الكتمان الذي اعترى عائلتها وجملة من التقاليد الذي أثقلت كاهل إناث العائلة إلى جانب اعتبارهن قنابل يدوية على حد تعبير "**عمي عطية** "جار "**صفية**" في مصر الذي تقول عنه[1] :

«**عندما كانوا يسألونه عن عدد الأبناء والبنات،كان يجيب: «تَلَت ذكور وأربع قنابل يدوية، هتخلص منها إن شاء الله وقنبلتين ذريتين، واحدة عانس والثانية مطلقة** » ».

ولعل هذا ما جعل "**صفية**" تختار مثل هذه المهنة الخفية أو الحلم المؤجل إلى حين بتتبعها لجديد الموضة .

تقابل شخصية "**صوفيا**" القارئ من الجهة الثانية كونها تمثل الاسم الثاني للشخص نفسه(**صفية**)؛ حيث جسدت "**صوفيا**" شخصية الشابة المصرية المثقفة التي هاجرت إلى إيطاليا عند زوجها "**سعيد**" أو "**فيليشي**" رفقة ابنتها؛ وعاشت في حي مليء بالمهاجرين العرب، خاصة المصريين منهم ،وبنبرة تهكمية خيبت "**صوفيا**" أفق توقع القارئ وبنت له مسافة جمالية دفعته إلى إستظهار المفارقة التي أرادت أن تكشفها هذه الشخصية؛ وذلك من خلال حديثها عن العطل الصيفية في بلدها مصر والمصاريف التي يتكبدها المهاجرون لشراء هدايا وتوزيع الأموال بين هذا وذاك، لكنها تتجاوز كل هذا بقولها[2] :

«**عندما تصل إلى مطار روما الدولي أول مرة ، ستجد في انتظارك أرباب العمل يلحون بلافتات مكتوب عليها: نبحث عن عمال، مضمون المأكل والمبيت والراتب الجيد !لست مطالبا بقبول عروض العمل في الحين لأنك وصلت لتوك وتحتاج إلى الراحة فرص العمل لن تفوتك .عندما تركب القطار إلى وسط المدينة، ستجلس إلى جانبك شقراء حسناء مكشوفة الفخذين وابتسامتها تشبه ابتسامة مارلين مونرو. ستتحدث معها في مواضيع غير معقدة في متناول الجميع كالسياسة والرياضة**».

---

[1] -المصدر السابق،ص28.

[2] - المصدر نفسه ،ص54-55.

ثم تواصل سردها قائلة[1] :

«**عند وصولك إلى المحطة، لن تتركك الشقراء الجميلة تذهب إلى الفندق وستلح عليك لاستضافتك في بيتها** (...) **بعد إقامة وجيزة في بلد اسمه الجنة، يمكنك أن تذهب إلى البنك لاستلاف ما تحتاجه من مبالغ، تستطيع أن تشتري كل ما طاب لك: سيارة فيراري وفيلا مطلة على بحيرة غاردا الرائعة وزوجة جديدة مطيعة كالنعجة و...إلخ** .»

فاجأت "**صوفيا**" قارئها عندما تعمدت نمطا جديدا في السرد من خلال السخرية والتهكم من الواقع؛ ولعل هدفها من ذلك هو زعزعة الاستقرار الفكري والسوسيولوجي للقارئ، ما نجم عنه "**المسافة الجمالية**" التي بعثت على نقاط ثلاث:

1- الاتفاق بين ما طرحته الرواية؛ وهو ما يرفضه القارئ فلا شيء مما ذكرته "**صوفيا**" يتلاءم والواقع وأفق انتظاره.

2- التخييب؛ فقد ينصرف القارئ عن هذه الفكرة رافضا إياها رفضا مطلقا.

3- التكيف مع المنعرج الجديد الذي طرحته الرواية بتطويع أفق انتظار القارئ مع معطيات الفكرة الجديدة التي تتطور جراء الخيبة؛ ذلك أن التغيير يؤدي إلى«**خلق مسافة بين العمل الأول الذي أبدعه المؤلف والعمل الثاني الذي أبدعه القارئ**»[2].

ولعل المفارقة التي طرحتها "**صوفيا**" هي الصورة الخيالية التي رسمتها عن الهجرة للغرب وهو ما يتعارض والواقع، وهو أيضا ما يدفع القارئ إلى البحث عن المعنى المراد من كل ذلك في ظل المسافة الجمالية.

لا تتوقف "**صوفيا**" عن ترك مسافة جمالية بين ما تسرده وبين ما يتوقعه القارئ بل تعمد في كل مرة إلى دفعه إلى استنتاج معنا إضافيا يحرره من حالة التيه الذي تفرضه عليه الرواية والشخصية بين الفينة والأخرى؛ ومن ذلك مثلا ما ترويه عن صديقتها الألبانية "**أنيتا**" التي

[1] -المصدر السابق،ص 55.

[2] -فؤاد عفاني: نظرية التلقي –رحلة الهجرة،ص 98.

يخيل للقارئ في بادئ الأمر على أنها إيطالية أو مهاجرة أوجاءت للدراسة؛ في حين قدمت له "**صوفيا**" منعرجا آخر من خلال ما سردته عنها في قولها [1] :

« **ما إن وطئت قدماها البلد حتى تحول حلمها إلى كابوس ،إذ اكتشفت أن الخطيب العاشق ما هو إلا محتال شرير يستعمل وعد الزواج طمعا لاصطياد فتيات جميلات. لقد بيعت أنيتا جارية لعصابة من المجرمين وأجبرت على الدعارة. قضت أربع سنوات في الجحيم ثم تجاسرت وتمردت بفضل مساعدة جمعية خيرية تحارب الاستغلال الجنسي للفتيات المهاجرات،إذ اقنعتها هذه الجمعية بتبليغ الشرطة عن أفراد العصابة. هكذا تحررت أنيتا من قيود العبودية وحصلت على وثيقة الإقامة، ثم انتقلت للاستقرار في روما**».

ولعل هذا التوجه الذي سلكه الروائي من خلال شخصية "**صوفيا**" هدفه تحقيق المسافة الجمالية؛ بأسلوب مختلف في سرد حياة "**أنيتا**" ؛ هذه الشخصية التي قدمت نموذجا من الحالات الاجتماعية التي يعرفها المجتمع الإيطالي، والتي توهم القارئ في بادئ الأمر أنها مهاجرة لكن سرعان ما يخيب أفق انتظاره مما يدفعه إلى سحب توقعاته.

لا يزال حلم "**الحلاقة**" الذي يسكن شخصية "صفية"/"صوفيا" يتابع القارئ في رحلة القراءة، فلا تنفك "**صوفيا**" تذكره بهذا الحلم الذي يبرز بين الفينة والأخرى في ثنايا الرواية بحثا عن التحقق أوالتجسيد، لكن البطلة تفسر عدم تحقيقها له برفض زوجها فكرة العمل.

هذا الرفض لم يمنعها من إرضاء رغبتها؛ حيث تكشف عن شجاعتها في تحقيق حلمها في قولها[2]:

«**قصدت شقة سميرة (...) . وجدت في انتظاري زبونة جديدة ،طالبة في علم النفس . أخبرتني أنها سمعت عني (إلا الخير بطبيعة الحال) عن طريق صديقتها. أنا سعيدة لأن اسمي بدأ ينتشر. إنني أستثمر من أجل المستقبل . سيكون الطريق معبدا أمامي عندما أفتح صالوني،سأسميه على بركة الله صالون صوفيا ! »**.

لعل من بين الأسئلة التي يطرحها القارئ في ظل تأمله لهذا المقطع :

---

[1] -عمارة لخوص:القاهرة الصغيرة ،ص98.

[2] - المصدر السابق ،ص126.

1-هل سيغير "**فيليشي** " رأيه بشأن عمل زوجته ؟.

2-هل بإمكان "**صوفيا**" أن تفتتح صالونها الخاص بإيطاليا انطلاقا من المبالغ التي تتقاضاها من عملها السري ؟.

3-هل ستتوافد عليها الزبونات؟ وهل ستسلم من ردة فعل السينيور حرام وزوجته؟.

تساؤلات عديدة حول حلم لم يتحقق بعد؛ حيث يتساءل القارئ عن سبب الثقة التي تعتري كلام "**صوفيا**"، وهو ما يترك مسافة جمالية تضعه أمام خيار واحد وهو البحث عن المعنى المقصود من هذا التحدي، لكن يظل الروائي يحجب حقيقة المعنى وهذا ما يزيد من حدة السؤال لدى القارئ، كون طبيعة التأثير الذي أحدثته الرواية في القارئ يبقي سؤال الأخير معلقا بدون إجابة.

وهنا نشير إلى أن الاستجابة لا تكون بشكل مطلق دائما لأن الأمور التخييبية تخلق جمهورها يوما ما، وهو ما جعل الروائي يقف عند حدود هذا الوتر؛ حيث يختلف القراء حسب انتماءاتهم وثقافاتهم؛ فإن كان توقع القارئ مقاربا للرواية لا تكون هناك مسافة جمالية، بالمقابل كلما كان التباعد بينهما كلما كانت هناك فجوة ، ومن بين ما يلاحظه قارئ الرواية أن للمسافة الجمالية أساليب فنية تهتم بالجانب الفكري والنفسي والجمالي لديه وتؤدي : «**وظيفة انتباهية تقوي عوامل الاتصال بين النص والمتلقي . وترتبط هذه الوظيفة بالسياق ارتباطا مركبا،لأنها تثير المتلقي تحت تأثير الأحداث غير المتوقعة داخل النسيج السردي،هذا من جهة ،ويشكل السياق القصصي نفسه الوعي الذي يتم من خلاله إدراك المواقف المفاجئة ،وغير المتوقعة من جهة أخرى**»[1].

لعل هذا ما أظهرته النهاية غير المكتملة للرواية؛ حيث فتحت مسافة جمالية أخرى كسرت من خلالها أفق توقعات القارئ، الذي اعتقد بانفراج أزمة كل من "**عيسى**" و"**صوفيا**" ؛ **حيث** فتحت باب التأويلات أمامه على مصرعيها، بين ما سيحدث وبين ما لن يحدث.

ولعلها أيضا الفكرة التي ركز عليها "عمارة لخوص" في تصويره لواقع آخر يتفاعل معه أي قارئ مهما اختلفت توجهاته وميولاته الفكرية والسياسية وحتى الدينية، وهو ما ضمن لنصه الفرادة والاختلاف .

---

[1]- يادكار لطيف الشهرزوري: جماليات التلقي في السرد القرآني ،ص241.

هذا الاختلاف الذي تعمق من خلال اختراق الروائي أفق انتظار قراءه وبتخييبه لتوقعاتهم بافتعال مساحة من التردد والتفكير والتواصل بينهم وبين الرواية؛ لإدراك الجديد الذي يدفعهم في كل مرة إلى تغيير آفاقهم التي واجهوا بها العمل الروائي أول مرة.

وهنا نتساءل كيف تجسد هذا التغيير في الرواية موضوع الدراسة؟ ولعل هذا ما سنحاول الإجابة عنه في العنصر الآتي .

3-تغـــــــــير الأفـــــــــــق:

يجتمع النص الأدبي والقارئ على أفق انتظار معين قائم على الاستجابة والتخييب؛ حيث ينتج التخييب مسافة جمالية تتكون جراء مخالفة النص لتوقعات القارئ؛ بمعنى المفارقة بين ما جاد به النص والمحمولات الثقافية للقارئ، مما يولد مسافة جمالية قد يتجاوبا من خلالها كما قد يختلفا، فيحتفظ القارئ بمحموله الثقافي أو يغيره؛ فتكون المسافة الجمالية بذلك قادرة على إحداث تغير للأفق نتيجة التعارض الموجود النص والقارئ؛ لإنتاج معنى جديد انطلاقا من السجل الثقافي المتنوع للقارئ.

يستند القارئ في تأويله للنص الأدبي على التجارب السابقة؛ لأن النص «**الذي تضيق زاوية تحول أفقه تضيق بالموازاة درجة انزياحه الجمالي فيكون بالتالي نسخة مكرورة لما قبله، يمكن بكل يسر توقع بنيتها وأبعادها الجمالية التي لا تثير أي فضول في استشراف المستقبل. عكس العمل المفعم بتحولات الأفق التي تجعل منه عملا متجددا مستعصيا عن الانقياد لمعنى واحد تهمس به بدايات النص وتصرح به متتالياته التركيبية**»[1].

ينتهج قارئ الرواية جراء التغيرات التي طرأت على أفق انتظاره إجراء(**تغيير الأفق**) الذي اقترحه "**ياوس**"؛ حيث يحاول من خلاله الانسجام مع هذا النمط الجديد من التغيرات من أجل إدراك مفهوم جديد للرواية يُمكنه من تجاوز التخييب؛ وينجم عن تواصله معها عملية مقايضة بين ما تجود به قريحة النص الروائي وبين ما اكتسبه القارئ عبر قراءاته المتنوعة والمتتالية؛ فيحدث لأفق انتظاره تغيير أوتعديل أوإعادة برمجة وإنتاج جديد وهذا راجع لنوع الأثر الذي يحدثه أي نص في نفس قارئه الذي ينتمي إلى مجتمع وثقافة معينة.

---

[1]- فؤاد عفاني: نظرية التلقي..رحلة الهجرة ،ص98.

استطاع الروائي من خلال روايته "**القاهرة الصغيرة**"وشخصياتها أن يرسم لقارئه خطا مختلفا طرحا ومضمونا بإشراكه في تعزيز معاني جديدة؛ إذ يمتلك كل من العمل الروائي والقارئ محمولا معرفيا ورصيدا لغويا لا يمكن تجاوزهما ،لذا يكون القارئ في كل الأحوال مؤهلا إلى نمط معين من التلقي، وهذا وفقا لثقافته وميولاته الفكرية والحياتية، كما أن العمل الروائي في مضمونه يستكنز نوعا من المزاوجة بين ما مر به القارئ قبلا ؛ أي ما غدى مألوفا وما يحمله العمل من جديد يؤدي إلى تخييبه؛ ومن ثمة خلق مسافة جمالية بينه وبين قارئه تدفعه إلى تغيير أفقه واستبداله أوتعزيزه بآخر كون أفق انتظار أي قارئ عرضة للتغيير والتجدد، وكذلك للبقاء على حاله ،وهو ما طرحه الروائي بين ثنايا روايته "**القاهرة الصغيرة**"؛ حيث فرضت كل من شخصية "**عيسى** "و"**صوفيا**" توجها مخالفا لما انتظره القارئ.

3-1- دور شخـــصية "عيسى" في تغـــيير أفق القارئ:

ينطلق تغيير الأفق من المسافة الجمالية التي تصدر بدورها عن التخييب الذي يعتري أفق انتظار قارئ رواية"القاهرة الصغيرة"، وهو المنحى الذي اتبعه الروائي بدء من شخصية البطل "**عيسى**"؛ الذي يضع قارئه أمام فرضيات مفتوحة تجعله في حالة سؤال دائم عن الشخصية الساردة؛ حيث يبادر "**عيسى**" في بداية الرواية قائلا[1]:

«**شرعت في تنفيذ مهمتي عصر يوم سبت من آخر أسبوع أبريل (...)بهذه المناسبة أيضا حلقت شعري على الطريقة العسكرية ،الأكيد أنني سأوفر بعض المال بعد التقليل من الشامبو والاستغناء كليا عن الجال !كما أني ارتديت ملابس رثة ،سروالا وقميصا من إنتاج صيني ،متخليا عن هندامي الأنيق المعتاد. في المحصلة صرت شخصا آخر**».

ثم يواصل قوله[2]:

« (...) **أريد أن أطمئن على هويتي الجديدة فقط،فدون وثيقة الإقامة أنا مهاجر غير قانوني قد أتعرض للترحيل من هذا البلد الأمين في أية لحظة . حفظت عن ظهر قلب جميع المعلومات الإدارية الجديدة من اسم وتاريخ ومكان ميلاد وجنسية. لابد من**

[1] -عمارة لخوص:القاهرة الصغيرة،ص9.

[2] -المصدر نفسه ،ص9-10.

الوقت للغوص في الشخصية الجديدة.في هذه الأثناء، يجب أن أتعود على شاربي الملعون».

تكسر الرواية الخطية المتعارف عليها باختراق سكون القارئ وتشتيت أفكاره بالمهمة الغامضة التي يخيل له بادئ الأمر أنها مهمة خاصة بوظيفة أومهمة تتبع أحدهم أومهمة خيرية، وما يثير اندهاشه في كل مرة هو مواصلة "**عيسى**" سرد تفاصيل التي تزيد من حدة التساؤل لدى قارئ ومتلق الرواية حول شخصه المجهول؛ حيث يقول[1]:

«**تجولت قرابة ساعة ونصف مثل شحاذ متسكع لا وجهة له أو هدف** (...) **كنت أشبه بحيوان يبحث عن مأوى** » .

ولعل هذا ما دفع القارئ إلى البحث في غياهب هذه الشخصية الصماء التي كشفت الكثير لكن بشكل مضمر فتترك قارئها يصارع الحيرة بين عدم توافق بين ما تقدمه الرواية وبين أفق توقعه الذي اعتاد على البدايات الصريحة في الأعمال الروائية الأخرى،لكن لا تتوقف شخصية السارد "**عيسى**" عند هذا الحد بل تعمدت كسر هذا الجمود بإبراز نوع من ملامحها في حديثها عبر الهاتف مع أمها في تونس؛ حيث تقول[2] :

«**كان ختام المحادثة مؤثرا ،إذ جاء محملا بتوصيات أم عطوف لابنها المهاجر** : «**رد بالك من البرد وما تنساش العربي وما تثيقش في النسا خْلاصْ والقاوريات بالخصوص،ابعد على الشراب والديون ، ما تقربش أولاد الحرام الخمج** ».

يغير القارئ توقعه الذي انطلق من المهمة الغامضة نحو معرفة أولى خيوط هذه الشخصية التي تمثل مهاجرا تونسيا في بلاد الآخر وهذا من خلال التوصيات التي قدمتها له والدته من تونس . ولا تنتهي معاناة القارئ في اكتشاف غموض تفاصيل الرواية ؛ حيث سرعان ما يُصدم بمعطيات جديدة غير واضحة، من خلال ما يسرده "**عيسى**" (الحوار الذي دار بينه وبين "**حنفي**" صاحب محل الاتصالات الهاتفية) فيقول[3]:

«**«عايز حاجة تاني يا أخينا؟»**

---

[1] -المصدر السابق ،ص10-11.

[2] - المصدر نفسه ،ص12.

[3] - المصدر نفسه ،ص13.

«**أينعم**»

اللعنة على كلمة نعم ! لا أعرف ماذا أقول له !ينبغي أن أجد مخرجا بسرعة .لم أرغب في أن أكون سببا في فشل المهمة السرية. لقد نبهني النقيب جودا مرارا إلى ضيق الوقت . لحسن الحظ عثرت على مخرج بقدرة قادر» .

ويفاجأ القارئ بشخصية النقيب "**جودا**" الذي يصور له أن هذه المهمة هي مهمة سرية دولية ،ويثير "**عيسى**" قلق قارئه من جديد ؛ حيث يشاركه أسئلته بقوله[1]:

«**رحت أفكر في مهمتي السرية: هل اتخذت القرار الصائب عندما قبلت المشاركة فيها ؟ألا يزال في وسعي الانسحاب ؟ هل سأكون في المستوى المطلوب ؟**».

يكون القارئ في حالة متابعة دائمة لهذه التفاصيل مع تغير أفقه نتيجة الجديد يقدمه "**عيسى**" في كل مرة؛ غير أن هذا الجديد الذي يقدمه يشيح بأفق قارئه نحو التغير نهائيا بإيضاح بعض المعالم التي كانت غامضة لديه؛ حيث يسرد "**عيسى**"[2] :

«**بدأ كل شيء قبل بضعة أسابيع .**

كنت أهم بمغادرة قاعة المحكمة لتناول الغداء، عندما اقترب مني شخص في الأربعين من عمره ،طويل القامة ونحيف الجسم . كان يرتدي بدلة رمادية . حسبته قاضيا جديدا أو محاميا جاء يترافع في قضية ثم يعود من حيث أتى. قال بنبرة جادة : «السيد كريستيان مزاري ؟»

«**نعم**»».

ثم يكمل"عيسى " سرده قائلا[3]:

««**أنا النقيب ساندري من الاستخبارات،أريد أن أتحدث معك** ».

لم تخفني كلمة الاستخبارات، فقد تعاونت مع قسم مكافحة الإرهاب التابع للشرطة في ترجمة نصوص لمكالمات هاتفية ومناشير تحريضية مكتوبة بالعربية خلال السنوات الماضية » .

---

[1] – المصدر السابق ،ص15.

[2] – المصدر نفسه ،ص17-18.

[3] –المصدر نفسه ،ص18.

تعمد الروائي صدم القارئ كما دفعه إلى تغيير أفقه حول شخصية "**عيسى**" الغامضة كما أن غموض شخصية "**جودا**" يضعه أمام تساؤلات عديدة حول شخصه وشخص "**كريستيان**" الوافد الجديد الذي يضع القارئ أمام فوضى الشخصيات .

بما أن الرواية مقسمة إلى عناوين متناوبة بين "**عيسى**" و"**صوفيا**" بطلي الرواية فإن "**عيسى**" في الفصل الثاني من المساحة المخصصة لسرده يغير أفق قارئه عن شخصه الذي خيّل للقارئ في بادئ الأمر أنه مهاجر تونسي؛ لكنه يكشف بعضا من التفاصيل تدفع القارئ إلى تغيير أفقه؛ حيث يقول[1] :

«**لم يكن أمرا صعبا اختلاق ذريعة لتبرير غيابي المقبل ،قلت لأهلي :«سأسافر إلى تونس في مهمة عمل ». والداي لم يقولا شيئا ،إذ تعودا من زمان على هذا الابن كثير الأسفار . غير أنني عانيت الأمرين في إقناع خطيبتي مارتا** » .

لعل الأمر الذي يدفع القارئ إلى تغيير أفق انتظاره في كل مرة هي المعلومات المتضاربة التي يقدمها "**عيسى**"؛ حيث يغير الراوئي نمط هذا التوقع ويدخله في دوامة أخرى من خلال المعلومات التي أمده بها،والمتمثلة في كون "**عيسى**" مواطن إيطالي يتقمص دور مهاجر تونسي، وأن اسمه الحقيقي "**كريستيان مزاري** "، ولا يطيل الروائي على قارئه هذه المرة؛ حيث يدخله في غياهب هذه المهمة التي يقول البطل عنها[2]:

«**شاركت في اجتماع في غاية الأهمية خلال فترة تحضير العملية .القاهرة الصغيرة عملية مشتركة بين الاستخبارات الإيطالية والمصرية والأمريكية. عرفني جودا على زميليه الأمريكي جيمس والمصري عنتر. كان مقر الاجتماع خارج روما، على مقربة من مدينة نتونو الساحلية. جلسنا في قاعة واسعة مجهزة بأحدث التقنيات. كانت هناك شاشة كبيرة تعرض فيها صور أعضاء الخلية الإرهابية الأولى**».

وانطلاقا من هذه التفاصيل يغير القارئ أفق انتظاره؛ حيث كان يحسب أن هذه المهمة المتعلقة بالجوسسة ما هي إلا مهمة وطنية/دولية، لكن الوضع المختلف الذي تضعه الرواية أمام قارئها هو مشاركة كل من الاستخبارات الايطالية والأمريكية والمصرية ما يدل على خطورة هذه

---

[1] – المصدر السابق ،ص30.

[2] – المصدر نفسه ،ص32.

المهمة؛ وهو تغيير في معطيات الرواية وتغيير أيضا لأفق قارئها ولعل ما يزيد من حدة السؤال والحيرة لديه ما يقوله "**عيسى**" حول هذه النقطة[1]:

«**قبل العشاء ،وصل أروع ثنائي في العالم :عنتر وجيمس .الأول أسمر والثاني أشقر مثل شخصيتي الشرطيين الأمريكيين الشهيرين ستارسكي وهاتش .كان الأمريكي جيمس متوترا لأننا لم نتوصل بعد إلى تحديد هوية أي عضو من الخلية الثانية،وفيما تواصلت ضغوط الدوائر العليا في "سي أي أي" للحصول على توضيحات وتفاصيل بخصوص عملية القاهرة الصغيرة، ثمة مخاوف كبيرة من استهداف السفارة الأمريكية في إيطاليا بين لحظة وأخرى . وهذا سيوقع ضربة موجعة على إدارة الرئيس بوش الابن**».

لعل هذا التباين الذي يقدمه" **عيسى**" كمعلومات تنبه القارئ على أهمية هذه المهمة ينقل أفق توقعه بمحاولة البطل الكشف على مواطن الإرهابيين نحو تغيير أفقه بتعميق أهمية هذه المهمة السرية من خلال الإشارة الصريحة بأنها منظمة دولية وهذا ما يزيد من خطورة الوضع لدى القارئ حول أهمية المهمة بالنسبة لإيطاليا وأمريكا ومصر.

لعل هذا التوجه الجديد الذي يسلكه الروائي بانتهاج سياسة تغيير أفق قارئه أومجموع قرائه مع مواصلة قراءتهم يسمح بنشوء معيار نقدي مختلف جراء التوجه الجديد الذي تفرضه الرواية ، كما سيسمح بخروج القارئ والنص الروائي معا من دائرة النمط الثابت نحو المتغير ؛ يعني استبدال المعايير القديمة نحو معايير جديدة، عبر افتعال فجوات وجب على القارئ ملؤها لاستيعاب المعنى المرجو .

يقدم "**عيسى**" –بعيدا عن المهمة السرية التي أوكلت إليه– معلومات عن ساكني شقة "**ماركوني**" ،التي يقطنها مع مجموعة من المهاجرين المصريين وبنغالي ومغربي وسينغالي ،كما يغير أفق انتظار قارئه ببعض من المعلومات؛ حيث يخيل للقارئ أن غاية المهاجرين العرب من الهجرة هي الحصول على وظيفة وجني المال إلى جانب السياحة ولما لا الزواج من الأوروبيات من أجل كسب وثيقة للإقامة.

لكن سرعان ما يغير القارئ أفق انتظاره من خلال ما تقدمه شخصية المصري "**صبري** " الذي يسعى إلى الزواج من النجمة الإيطالية "**فرانشيسكا باربيريني**"، وهذا عن طريق الاستراتيجية

[1] – المصدر السابق ،ص51-52.

التي يقدمها من أجل زواجه من النجمة، والتي يغير عبرها توقعات القارئ كون الهجرة لا ترتبط فقط بالعمل أو الزواج من أية امرأة أروبية؛ بل بإمكان المهاجر العربي على رأي "**صبري** " أن ينال قلب نجمات أوروبا ،استنادا إلى المخطط الذي يسرده **على لسانه "عيسى"**؛ حيث يقول[1] :

«**أولا، التحول من مهاجر غير قانوني إلى مهاجر قانوني . ثانيا،البروز في ناد لكرة القدم (من الأفضل أن يكون نادي ميلان)،المهم اللعب في بطولة الدرجة الأولى. ثالثا المشاركة بانتظام في برامج تلفزيونية من أجل التعريف بنفسه، قد يكون مفيدا جدا لو صار ضيفا دائما في برامج ذائعة الصيت أو لو أدى دورا في فيلم كوميدي رفقة الممثل كريستيان دي سيكا يعرض في فترة أعياد الميلاد . رابعا وأخيرا ،الاستيلاء على قلب فرانشيسكا باربيريني** ».

ولعل طريقة تفكير "**صبري**" الكوميدية تطرح تباينا في مواقف القراء حول ما يمكن لأي مهاجر القيام به في بلاد الآخر– غير العمل والسياحة والزواج للإقامة– كما يتباين موقف القراء أيضا حول ما تبناه "**صبري** " لتحقيق حلمه بين مؤيد وبين مستهزئ .

يفاجأ القارئ بالوجه الآخر للجاسوس "**عيسى**" الذي يغير شيئا فشيئا أفق انتظار قرائه؛ حيث يبادر الروائي في كل مرة إلى إظهار شخصية البطل بوجه مختلف ؛ومن ذلك مثلا قوله[2] :

«**أعترف أنني معجب بالباعة المهاجرين المتجولين مثل إبراهيما .إنهم الفوضويون والثوريون في ساحة التجارة ،لا يكترثون بالرخص والضرائب ولا يخافون لومة لائم. السوق ملك الجميع وهو مكان للتواصل والتبادل. لماذا لا ترفع البلدية يدها الملعونة عن هؤلاء الباعة المغلوبين على أمرهم ؟** ».

لعل هذا التعاطف الذي يبديه "**عيسى**" المواطن الإيطالي يغير أفق انتظار قُرائه كيف لا وهو الجاسوس الذي دُس في أوساط الجالية العربية الإسلامية لاكتشاف معاقل الخلية الإرهابية،

[1] – المصدر السابق ،ص69-70.

[2] – المصدر نفسه ،ص78-79.

فكيف لهذا الجاسوس الذي دُس خدمة لمصالح وطنه؛ أن يتعاطف مع من يكون من المحتمل عدو وطنه؟.

ولعل ما يعمق حدة السؤال لدى القارئ أو مجموع القراء عن سر تعاطف "**عيسى**" مع المهاجرين العرب هو طلب "**عيسى**" من "**جودا**" مساعدة زميله في السكن "**محمد**" للحصول على وثيقة الإقامة.

إن التوقع الذي يصاحب القارئ أول مرة أن "**جودا** " لن يساعد "**محمد**" زميل "**عيسى**" لكن لا يلبث أن يغير القارئ موقفه من شخصية "**جودا** " ؛ وهذا من خلال قول "**عيسى**"[1] : «**في نهاية المطاف منحوه وثيقة إقامة جديدة مدتها سنتان**».

يقدم الروائي الوجه الآخر لإيطاليا فيغير أفق قارئه من وجهة نظر مختلفة على لسان بطله "**عيسى**"[2] :

«**شرعت في العمل على الفور بعد قبول شرط جانبا ولو أي أن أعمل بلا عقد. فكرت في أمر وثيقة الإقامة فوجدت أنها لم تفدني البتة سواء في استئجار السرير أوفي الحصول على العمل . قد أستعين بها لتنظيف مؤخرتي إذا نفد الورق الصحي !(...) أرباب العمل يتهربون من الضرائب ويفضلون استغلال المهاجرين بلا استثناء قانونيين كانوا مثلي أوغير ذلك ، بينما السلطات تغض الطرف كأن الأمر لا يعنيها لا من قريب أو من بعيد**».

وبعيدا عن الدلال الزائف الذي يعرضه بعض من المهاجرين يخرج ابن إيطاليا عن صمته بإيضاح بعض التجاوزات التي تعتري هذا المجتمع بدء من صاحبة الشقة وصولا إلى صاحب المطعم، الذي يشتغل به ما يدفع القارئ إلى تغيير رأيه /أفقه حول أفراد المجتمع الإيطالي، الذي يخُيلُ له في بادئ الأمر أنها الجنة،وإلى جانب صاحب المطعم يقدم "**عيسى**" تفاصيل أخرى عن "تيريزا"؛ حيث يسرد[3] :

---

[1] – المصدر السابق ،ص91.

[2] – المصدر نفسه ،ص109.

[3] – المصدر نفسه ،ص144.

«كشف لي صبري بعض التفاصيل الخطيرة عن تيريزا. قال إنها تحب قضاء ليالي الأنس والمتعة بصحبة شبان عرب فحول فقراء .وأخبرني كذلك أن رحلاتها المتتالية إلى البلدان العربية هي وسيلة لممارسة هوايتها المفضلة:السياحة الجنسية! رأيت بأم عيني أوروبيات مسنات من أرامل ومطلقات يعانقن ويقبلن شبانا في عمر أبنائهن بل وأحفادهن تنتمي تيريزا إلى هذه النوعية من البشر إذن ».

زيادة على ذلك فإن ما يغير أفق انتظار القارئ أو مجموع القراء بعيدا عن الواقع هو إفشاء "**عيسى/كريستيان**" تجاوزات أبناء جلدته، فيخيب أفق القارئ ويغيره عن هذا التعارض بين شخصية الجاسوس وبين الشخص المتعاطف مع زملائه والناقم على وضع وتجاوزات أبناء وطنه إيطاليا،ولعل هدف الروائي من انتهاج هذا التوجه المختلف هو دفع القارئ لإنتاج معنى جديد انطلاقا من التفاصيل التي يقدمها العمل الروائي الأصلي.

يبدو أن الروائي "**عمارة لخوص** " مصمم في كل مرة على معارضة أفق القارئ وتغيير توقعاته ،وهذا من خلال إظهار الوجه الآخر لشخصية "**عيسى**"؛ أي إظهار الجانب الإيجابي من تعامله مع زملائه العرب في السكن؛ حيث يسرد على لسان "**عيسى**"[1] :

« قررت مساعدة إبراهيما بمائتي يورو.في البداية رفض المبلغ بحجة أننا كلنا مهاجرون فقراء ولكل واحد حاجياته والتزاماته .في النهاية قبله بعد أن أقنعته أنها مجرد سلفة (بلا فوائد طبعا). ارتمى علي إبراهيما بغتة وعانقني بقوة. أعرف أن النقيب جودا سيوبخني على تصرفي هذا . سيحتج قائلا : «هل أنت متطوع أم عميل سري؟ !» ».

لعل أول ما يتبادر إلى ذهن القارئ أن شخصية العميل السري لا تعدو إلا أن تكون ذات ملامح شرسة وذات قلب قاس لا يهمها التعاطف والتعامل مع الآخر بشكل إنساني لكن المفارقة التي تصنعها الرواية والروائي هي إحداث مواطن من المختلف هدفه تجاوز توقعات القارئ وصدمه في كل مرة.

لا تتوقف صدمات القارئ حول هذه الشخصية عند هذا الحد، بل تتجاوزها إلى تغييره لموقفه منها استنادا إلى قول "**عيسى**"[2] :

---

[1] -المصدر السابق،ص146.

[2] - المصدر نفسه ،ص158.

«رحت أفكر فيما صار يسمى ب"فضيحة أبي عمر" التي تنذر ببوادر أزمة دبلوماسية بين واشنطن وروما. كان جودا قد أطلعني على تفاصيل هذه القضية التي تعود جذورها إلى فبراير 2003 عندما اختطف عملاء من الاستخبارات الأمريكية في ميلانو لاجئا سياسيا مصريا يقيم في إيطاليا منذ 1999. وتم نقلهّ إلى القاعدة العسكرية التابعة للحلف الأطلسي في أفيانو في شمال شرق إيطاليا لاستنطاقه وتعذيبه . وفي اليوم التالي أرسلوه على متن طائرة سرية على مصر، فقبع في سجن طرة أربعة عشر شهرا تعرض خلالها للتعذيب».

ولا يكتف الروائي بالتركيز على مفاجأة القارئ في شخص "**عيسى**" فقط بل يتجاوز ذلك نحو تغيير أفق القارئ عن الشخصيات الأخرى(المهاجرين العرب)؛ حيث يعتقد بفكرة التسامح التي تجسد تماسكهم داخل الشقة الواحدة رغم التفاوت الطفيف الموجود بينهم؛ إلا أن الروائي يقوم بتجاوز هذه الفكرة التي يعتقدها القارئ وذلك عبر تحويل مسار الأحداث نحو ما يغير أفق انتظاره؛ حيث يسرد "**عيسى**" قائلا[1] :

« شهدت قضية اختطاف فرانشيسكا تطورات غير منتظرة ،إذ اندلع الصراع بين الساكنين المتدينين من جهة والساكنين غير المتدينين من جهة ثانية بعد أن حمل صابر جماعة المتدينين مسؤولية ما حدث . ثم اطلق تهديدا واضحا : «هديكو 24 ساعة إما مرجعتوليش فرانشيسكا، والله العظيم ثلاثة هلزق صورها عريانة في المطبخ والحمام وفي البيت كله ! وروني هتعملوا إيه ! ». هذا إعلان حرب ! ».

لعل إظهار حالة الصراع بين ساكني البيت الواحد هو محاولة من الروائي لإحباط قارئه ليعيد انتاج النص انطلاقا من مرجعياته الذاتية، وكذا من العلاقة الحوارية بينه وبين النص؛ عبر نسج العديد من التساؤلات في مقدمتها التساؤل عن دوافع انتقال الصراع بين أهل إيطاليا؛ أي صراع أهل الشمال مع أهل الجنوب إلى صراع المهاجرين العرب مع بعضهم البعض ؟.

ولعل هذا ما يغير أفق القارئ الذي يحسب في بادئ الأمر أن الصراعات تقتصر فقط على أبناء إيطاليا والمهاجرين،لكن الروائي أضاء جانبا من حياة العرب المهاجرين قد يتقبله القارئ كما قد يفاجأ به .

---

[1] – المصدر السابق ،ص167.

لا تتوانى الرواية في تغيير أفق القارئ وتنويعه وصدمه بشخصية "**عيسى**"؛ ومن ذلك مثلا ما جاء على لسانه في قوله[1]:

«**جلسنا أنا وهي متلاصقين على أريكة وشرعنا في الحديث . أخبرتني أنها لبنانية وتعمل في وكالة سياحية . ليس لدي أدنى رغبة في مزاولة مهنة المستشرق . لقد فقدت العادة اللعينة في استعراض عضلاتي المعرفية وطرح أسئلة لإدهاش الآخر كأن أقول لها مثلا: « أنت لبنانية، ولكن هل أنت مارونية أم مسلمة؟إذا كنت مسلمة،هل أنت سنية أم شيعية ؟إذا كنت شيعية، هل أنت قريبة من حزب الله أم من حركة أمل ؟إلخ». ينبغي أن تثبت للآخر أنك تعرفه معرفة جيدة . هذا هو جوهر عمل المستشرق . يا لها من مهنة لعينة !** » .

معلومات "**عيسى**" -كما يبدو- لم تقتصر فقط على الجانب السياسي أوالاقتصادي أوحتى الوضع الاجتماعي؛ بل تعدته إلى الجمع بين هذه الجوانب وتعدت الوضع الإيطالي نحو العربي وتحديدا اللبناني؛ وهو ما يجبر القارئ على تغير نظرته وكذا أفقه حول هذه الشخصية التي تحمل الكثير من التناقضات .

لا يركز القارئ فقط على مهمة "**عيسى**"، بل يحاول الروائي دائما تشتيت تركيزه وجعله في صراع دائم بين توجهاته وأفكاره من جهة وفحوى العمل الروائي وما يُقدم عليه "**عيسى**" في خضم مهمته التجسسية السرية من جهة ثانية؛ حيث يصدم قارئه بقوله[2]:

«**أسرعت الخطى إلى المقهى وطلبت فنجان قهوة لمقاومة الصداع. أنا وصوفيا سنتزوج . من يصدق؟أنا أحبها ،لا داعي للنفي . إني أفكر فيها باستمرار. كم سيكون رائعا لو تزوجنا واختفينا عن الأنظار، بعيدا عن ماركوني وجودا وفيليشي وعن الدنيا كلها .أنا وهي فقط. لن أعارض إذا أرادت أن تحتفظ بابنتها . لا مشكلة،أنا مستعد لأحل محل والدها الحقيقي ما أجمل أن أصحو وأجد صوفيا بجانبي . أنظر في عينيها وأشد على يديها وأقبل شفتيها . هل أنا في الواقع أم في الخيال ؟** ».

---

[1] - المصدر السابق ،ص182.

[2] - المصدر نفسه ،ص194.

لعل هذا الاعتراف الصريح من"**عيسى**" بحبه لـ"**صوفيا**" يخلط أوراق القارئ ويبعثر تكهناته حول المهمة السرية لعيسى، كما يدخله في دوامة أخرى تدفعه إلى تغيير أفقه عن الشخصية والمهمة على حد سواء،كما تدفعه أيضا إلى التساؤل عن تحول مسار عمله وكيف لجاسوس مسيحي مندس بين المهاجرين العرب أن يتزوج من مسلمة وكيف سينهي مهمته في سرية؟.

شكلت نهاية الرواية صدمة للقارئ؛ حيث أحدث هذا الانزياح نوعا من المفاجئة الجمالية دفعه لتغيير أفقه والبحث عن تأويل آخر للرواية، يرضي توجهاته وفكره. وانطلاقا من المهمة السرية التي لم تكن إلا تدريبا سريا لإدراك مدى جاهزية "**كريستيان مزاري /عيسى**" لهذا النوع من العمل، لم يقف الروائي على حدود مواطن التوتر والتصدع بين القارئ والرواية؛ فالمعلومات التي تصدرت نهاية الأحداث جعلت القارئ في حالة تيه حثته على تجاوز تجربته الجمالية السابقة التي اكتسبها على مر التاريخ وقراءاته الماضية والتجربة المشتركة بينه والأعمال الروائية السابقة من أجل صياغة أفقه الجديد.

لكن المفاجئة التي فجرها الروائي شتتت أفكاره وغيرت أفقه؛ ولعل الصدمة الأولى كانت إتقان نقيب الاستخبارات "**جودا** " للغة العربية وهذا ما يبدو جليا في المقطع الآتي من الرواية[1] :

«**«ربما نسيت الإيطالية، هل تريد أن نتحدث بالعربية ؟»**.

كدت أن يغشى علي من هول المفاجأة.النقيب جودا يتقن اللغة العربية،له لكنة شامية . روى لي قصته باختصار كعميل في الاستخبارات الإيطالية ، إذ قضى سنوات طويلة في البلدان العربية » .

لم تقتصر المفاجأة فقط على حدود شخصية "**جودا**" بل امتدت لتشمل بعض من شخصيات الرواية؛ وهذا ما يوضحه الحوار الذي دار بين "**جودا**" و"**عيسى**"[2]:

«**«إذا قررت مزاولة مهنتنا،فإنه يتعين عليك الالتزام بمبدأ حيوي:يجب أن لا تعشق النساء وإنما تقتصر على جماعهن فقط** ».

---

[1] – المصدر السابق ،ص206.

[2] – المصدر نفسه ،ص208-209.

«إذا لا يوجد إرهابيون وانتحاريون في ماركوني »، «لا».

« (...)وماذا عن صور حنفي في مكة ؟»، «لا علاقة له بالإرهاب. هو زير نساء لا أكثر ولا أقل ».

«أنت ابن حرام يا جودا ».

«أعرف . لهذا السبب اخترت اسم الخائن جودا وليس عيسى مثلك !ماذا قررت ؟هل تريد العمل معي؟»».

لعل الهدف من هذا الحوار الذي اختتمت به الرواية هو تأجيج الصراع لدى القارئ وتخييب توقعاته ودفعه إلى تغييرها لبناء معنى جديد للرواية انطلاقا مما قدمته له وكذلك إبراز ملامح النص الروائي المختلف الذي راهن عليه "عمارة لخوص" متجاوزا به السائد والمألوف في النصوص الروائية الجزائرية المعاصرة.

ولا يتأتى لقارئ الرواية ذلك إلا من خلال خرق الاستجابة للأفق السائد والمستقر الذي دأب عليه في تواصله مع نصوص روائية أخرى، ولعل هذا هو الجديد الذي حاول من خلاله الروائي الاشتغال على توجهات القارئ وقناعاته الفكرية والاجتماعية والسياسية برسم مسار تلقي مختلف يدفعه إلى إعادة النظر في محمولاته الثقافية التي اخترقت والبحث عما يملأ هذا الفراغ بتغيير أفق توقعه .

3-2- دور شخصـــية "صوفيا" في تغـــيير أفق القارئ:

يعمد أي نص روائي إلى تأكيد أفق انتظار قارئه،سواء بالتخييب أو التغيير؛ وهذا النمط الأخير هو الذي انتهجه الروائي "**عمارة لخوص** "في "**القاهرة الصغيرة** " التي تناوب السرد فيها بين شخصيتي: "**عيسى**" و"**صوفيا**".

حملت شخصية "صوفيا" بين طياتها الكثير من التناقض والاختلاف الذي أدخل القارئ في دوامة من الأسئلة دفعته إلى تتبع مسارها في الرواية بحثا عن أجوبة قد ترضي تطلعاته.

لا تنفك "**صوفيا**" في التصميم على تحقيق حلمها بأن تصبح "**حلاقة**" بإبراز بوادر التخطيط له لتدهش قارئها وتدفعه إلى تغيير موقفه منها تدريجيا؛ حيث تقول "**صوفيا**" عن حلمها[1]:

«**كنت على دراية تامة بالصعوبات،إذ ليس من السهل تحقيق هذا المشروع في مصر أوفي البلدان الإسلامية لكثرة المحجبات . هذا يعني أن الطلب قليل. شيئا فشيئا بدأت أقتنع أن المكان المناسب لتنفيذ حلمي هو باريس أولندن أوروما أومدريد أونيويورك !**».

بدأ حلم "**صوفيا**" بخلق مجال واسع من التساؤلات دفعت القارئ تدريجيا إلى تغيير أفقه مع تتبعه لمسار هذه الشخصية التي لا تبخل عليه بموجات صدامية؛ فكيف لعائلة ملتزمة أن تسمح لابنتها بالسفر خارجا لتحقيق حلمها المرفوض؟.

ولعل في ارتباط "**صوفيا**" بمهاجر مصري وسفرها إليه في إيطاليا مساهمة كبيرة في تحقيق حلمها؛ حيث لا تتوانى لحظة في تعميق هذا الحلم في وعي القارئ وتأكيد تحقيقها له؛ مصرة على اختراق أفق قارئها بقولها[2] : «**كنت متيقنة من النجاح في إيطاليا**».

إن حالة التناقض بين رفض العائلة للحلم "**صوفيا**" ونيتها في تحقيقه يغير اتجاه الأحداث بالنسبة إليها وكذلك بالنسبة للقارئ؛ الذي لا ينفك يقنع نفسه بهذا الحلم لكنه سرعان ما يفاجأ بتحول آخر قد يوصد الأبواب أمام الحلم؛ حيث تسرد "**صوفيا**" تطورات أخرى وتقول[3] :

« (...) **ارتداء الحجاب ؟ ! ربما لم أفهم جيدا. هل سنستقر في روما أم في طهران؟هل الحجاب إجباري في روما ؟ الباشمهندس أي زوجي لاحقا لم يكن يمزح، بل كان يعني ما يقول. هذه ضربة ممنوعة أي تحت الحزام. لو كنا على حلبة الملاكمة، لأعطاه الحكم إنذار .وكنت أنا سأكسب بعض النقاط مما يعزز حظوظي في الفوز. يجب احترام قواعد اللعبة،أليس كذلك ؟المشكلة الأساسية أننا نعيش في مجتمع حيث يكون الرجل**

[1] – المصدر السابق ،ص34.

[2] – المصدر نفسه ،ص37.

[3] – المصدر نفسه ،ص38.

هو الخصم والحكم في آن واحد. ما العمل ؟ !هل يمكن إحراز الفوز في مثل هذه الظروف؟ ».

لعل التغيير الذي اعترى تفكير القارئ وتوقعه لا ينحصر فقط على "**صوفيا**"؛ بل يتعداه أيضا إلى شخصية زوجها "**فيليشي**" الذي يخيل إلى القارئ في بادئ الأمر –بما أنه شخص متعلم وجامعي–أنه إنسان منفتح كون أغلبية المهاجرين العرب يندمجون مع ثقافة البلدان التي تأويهم ، لكن "**فيليشي**" يغير أفق قارئه ويخلط حساباته؛ فكيف لمهاجر في بلد غير إسلامي أن يفرض الحجاب على زوجته، وكيف لصوفيا أن تحقق حلمها الهارب من بلد الحجاب ؟.

لا يزال مشكل الحجاب يلقي بظلاله على حياة "**صوفيا**" الاجتماعية، وهو الأمر الذي يكتشفه القارئ من خلال ما تقدمه ؛ فكيف لبنت من عائلة ومجتمع محافظين أن تفسخ الخطوبة لمجرد رفضها لبس الحجاب في بلاد الآخر؟ بالمقابل لا تلبث "**صوفيا**" أن تغير أفق قارئها بإظهار رجاحة عقلها؛ حيث تقول[1] :

«**كنت على يقين أن فسخ الخطوبة سيجلب عواقب وخيمة. وستلقى المسؤولية على عاتقي . ولن تقف عائلة الخطيب مكتوفة الأيدي ،بل ستسعى بشتى الوسائل للانتقام مني كنشر الإشاعات ومنها أنني لست عذراء . وسيقع الفأس على الرأس. هذه حيلة جهنمية لا نجاة منها أبدا ،قد تدنس شرف عائلتي وسمعتي إلى يوم يبعثون،وتحرم أخواتي وبنات أعمامي وأخوالي من استيفاء نصف دينهن، وستصدر عليهن حكما بالعنوسة المؤبدة** ».

تغير "**صوفيا**" أفق انتظار قارئها مرة أخرى ،بإبرازها الوجه الآخر المتهكم والساخر من الواقع؛ حيث تقول[2] :

«**أرجوك يا عزيزي المهاجر أن لا توقظ المساكين الحالمين من أحلام اليقظة. ولا تَشْكُ حالك للذين بقوا في البلد وهم يتحرقون شوقا لمغادرة جهنم والالتحاق بك في جنتك.وتذكر دائما: ليس من حق من يعاني من آلام الأسنان أن يشتكي وضعه لمريض**

[1] – المصدر السابق ،ص40.

[2] – المصدر نفسه ،ص56.

يصارع سرطان المثانة أو المخ ! هناك حدود لا يمكن تخطيها، يجب احترام المشاعر والأحاسيس لمن ينتظر فرصته للهجرة.واضح؟ » .

لعل هذه النصيحة التي نتافي الواقع تجعل القارئ يفهم المغزى من تهكم "**صوفيا**" بطريقة لبقة وإيجابية بعيدا عن السواد الذي يلف الواقع .

أثناء متابعة القارئ ليوميات "**صوفيا**" والمفاجآت التي لا تبخل بها عليه؛ يصدم مجددا بعمل بطلته وهذا من خلال الحوار الذي دار بينها وبين حنفي صاحب ***Little Cairo***[1]

«**صباخ الخير يا حاج حنفي** ».

«**صباح النور يا مدام ،إزيك ؟** ».

«(...) **وزاي الشغل ؟**».

الشغل !يخرب بيتك يا حنفي ! سألني عن العمل وهو يعرف أنني ربة بيت ،(...). منذ سنة تقريبا أزاول نشاطي ككوافيرة للأوانس والسيدات ولكن في الخفاء في بيت صديقتي سميرة. عندي زبونتان كل أسبوع . زوجي لا يعرف شيئا».

وأمام ما مرت به "**صوفيا**" ورفض زوجها للعمل، تتغير توقعات القارئ عن الزوجة المطيعة والراضخة، وتظهر جرأتها في اختراق كل العوائق بتحقيق حلمها حتى وإن كان دون علم زوجها، وهو ما يضع القارئ في حيرة من الخرجات التي لا تبخل بها عليه ،والتي لا تتركه يرسم توجها موحدا لشخصيتها؛ ففي كل مرة ترسم له مفاجئة يغير من خلالها أفق توقعاته.

إضافة إلى طبيعة العلاقة بين "**صوفيا**" وزوجها "**فيليشي** " وكذلك طبيعة مهنتها السرية، تدخل هذه الشخصية القارئ متاهة جديدة وتغير أفقه مرة أخرى بموضوع يدهشه ويزيد من حدة تعقيدها؛ من خلال الحوار الذي دار مع جارتها الجزائرية "**سميرة** " حيث تسرد "**صوفيا**"[2]:

«**انتهزت الفرصة لأروي لها حلمي في فونتانا دي تريفي. وبعد أن أفرغت ما في جعبتي نظرت إلي قائلة : «قلبك دليلك** ».

«**قصدك إيه؟** ».

---

[1] – المصدر السابق ،ص58.

[2] – المصدر نفسه ،ص126-127.

«يعني أنت توا وليتي عاشقة !».

«(...) ترى سميرة كل علامات العشق بادية علي. لا أنكر أن مارشلو العربي يعجبني ولكني امرأة متزوجة وأم لطفلة . لا أريد أن أكون مراهقة ».

ورغم اعتراف "**صوفيا**" أنها امرأة متزوجة؛ إلا أنها لا تنفي وجود نوع من الإعجاب نحو "**مارشلو العربي**" أو "**عيسى**"؛ وهو ما يخرق العرف الإسلامي لدى القارئ،إلى جانب ذلك فإن ما يصدمه أيضا هو انتماء البطلة إلى عائلة محافظة، فيتساءل بذلك عن أسباب هذا التجاوز ؟ .

ولعل هذه التناقضات التي تحملها شخصية البطلة "صوفيا" تدفع القارئ إلى تغيير أفقه مع كل جديد تجود به هذه الشخصية المتحولة.

لا تتوانى "صوفيا" في إظهار التناقض الذي يحمله هذا المجتمع؛ حيث تقول[1]:

«تابعت برنامجا إذاعيا مهما على إحدى القنوات العمومية. وكان موضوعه العنف المنزلي ضد النساء في إيطاليا .إنّ أمر يدعو للعجب، فالمرأة لا تتعرض للعنف النفسي والجسدي والجنسي في الشارع وهي عائدة من العمل تحت جنح الظلام، وإنما في عقر بيتها . نعم في بيتها. من يصدق ذلك ؟ ! المذنبون هم الأزواج أو العرسان أو الآباء أو الإخوة أو الأبناء . لسوء الحظ لم يعد البيت مكانا آمنا بالنسبة للنساء».

ولم تقتصر مفاجآت "**صوفيا** " على مسار الأحداث التي صادفتها في حياتها الشخصية بل أدخلت قارئها في دوامة اجتماعية أخرى تغير أفق توقعه حول إيطاليا المافيا .

أثناء قراءة القارئ لمتن الروائي فإنه يسعى إلى استكناه مغاليقه التي تفترض «**توقعات محتملة يسعى القارئ إلى تحقيقها بينما يحاول النص مخالفتها لتجسيد الأبعاد الجمالية**»[2].

وعلاوة على تتبع القارئ لحياة "**صوفيا** "ولما تخفيه إيطاليا؛ فإن "**صوفيا**" في تفاعلها معه لا تسير على نمط واحد بل تسعى دائما إلى تشتيت فكره وتواصله مع العمل الروائي بجعل قصصها تتشابك في المشهد الواحد لتغيير العادات التي تتلمذ عليها القارئ لقرون عدة ؛

---

[1] -المصدر السابق ،ص134.

[2] -فؤاد عفاني: نظرية التلقي..رحلة الهجرة ،ص96.

بخرق نظام القصة الواحدة كون "**صوفيا** " لا تبخل عليه بالكم الوافر من الأحداث والقصص التي تصدمه بها وتدفعه إلى تغيير أفقه ومعارضته وعلى الرغم من أن زمن الرواية كان العام 2005؛ إلا أن الشخصية تفجر مفاجأة من نوع آخر لقارئها؛ حيث تقول في حديثها عن ابنتها "سارة"[1]:

«**أنا متأكدة من أمر واحد: لن تتعرض لأبشع عنف منزلي على الإطلاق أي ختان الإناث . لن تكون ابنتي امرأة مختونة أبدا ،جريحة الجسد والنفس. هذا ليس وعدا منى وإنما قسم سأحافظ عليه ما دمت حية ومهما كلفني.يا صغيرتي ،لن تسمح أمك لأي شخص كان أن يؤذيك . آه منك يا جراحات الذاكرة ! لا يقوى على مداواتك حتى الزمن. من أين تبدأ قصتي مع الختان؟** ».

لا تقتصر مفاجآت "**صوفيا**" على إبراز الوجه الآخر لإيطاليا بل تتعداه إلى تشتيت فكر القارئ وصدمه بمثل هذه التفاصيل، التي لا تمثل في الأصل إلا تقاليد اعتاد عليها المصريون منذ القديم ولا تزال راسخة في المجتمع المصري إلى وقتنا هذا؛ وهو ما يغير أفق القارئ خاصة أن الزمن الذي صور أحداث الحكاية هو عام (2005)، إذ لا يعقل أن تكون مثل هذه العادات لا تزال عالقة في بعض من الأسر المصرية رغم التقدم الثقافي والاجتماعي؟، وهو ما لمحت إليه "**صوفيا**" بصريح العبارة ؛حيث غيرت أفق توقع قارئها.

لا تترك "صوفيا" قارئها لحظة إلا وتبادر إلى إقحامه للتعرف على الوجه الآخر للبلاد التي تحويها وهذا على لسان أبناء هذا البلد؛ حيث تسرد حوارها مع "**أنجلا** " وتقول[2]:

«**أنجلا في قمة السعادة . لكن ...الهجرة إلى أستراليا ... ! يا لها من مغامرة !**(...)

أنجلا ساخطة جدا على الوضع هنا:

«**إيطاليا مثل مونتي كارلو يا صوفيا . يمكن أن تعيشي فيها إذا كنت غنية .إنه بلد للسياح فقط**«...»».

«**أنا لا أبالغ،فأنا إيطالية وأحب بلدي .الحقيقة أنه لا مستقبل هنا** (...)».

---

[1] -عمارة لخوص: القاهرة الصغيرة ،ص136.

[2] - المصدر السابق ،ص174-175.

ليس لنا مستقبل في إيطاليا !؟ أدخلتني هذه الكلمات في دوامة من القلق. (...) **الإيطاليون يغادرون إيطاليا للبحث عن مستقبل أفضل في بلد آخر. نحن المهاجرون نأتي إلى هنا لنفس الغاية** » .

لعل ما ترويه "**صوفيا** " من موضوعات تنافي توقعات القارئ كان الهدف منها تحديث المسار الذي اعتاد عليه وتغيير أفقه ونظرته لإيطاليا التي اعترف أبناؤها أنها مكان للسياحة فقط لا العمل، وهو الأمر الذي أقلق "**صوفيا**" ووضعها في مفترق الطرق وأدهش قارئها الذي لاحظ أن شخصيتي الرواية (عيسى وصوفيا) لا يتركان مجالا إلا ورسما مشهدا دراميا واضحا عن الحياة في إيطاليا لقارئهما.

لا تضيع "**صوفيا**" أية فرصة للكشف عن شخصها لقارئها الذي يرسم في كل مرة صورة مغايرة عنها؛ وهو الأمر الذي يدفعه إلى تغيير أفقه حول هذه الشخصية المتحررة رغم انتمائها إلى مجتمع وعائلة محافظين؛ حيث لا تنفك في صدم قارئها مرة أخرى بقوة شخصيتها في ظرف يمثل الشيء الصعب على امرأة تتعرض للطلاق للمرة الثالثة بعيدا عن بلدها الأم وهي في بلاد الآخر؛ إلا أن "**صوفيا**" تنزاح عن مثل هذا الخيار؛ حيث تقول[1]:

«**لا أريد العودة إلى مصر في هذه الظروف . يجب أن أتحلى بالدبلوماسية حتى لا أفقد مساندة أهلي . لا بديل عن الصمود والصبر. لو عدت إلى مصر مطلقة، فإني لن أخرج منها مرة أخرى . قد لا أستطيع أن أحمي ابنتي سارة من الختان. أعرف أن ربنا لن يخذلني وسيجد لي مخرجا. أنا متيقنة بأن أمي ستدرك عاجلا أن زمن المطلقات المغبونات قد ولى ثم إنني أعيش في روما وليس في القاهرة. أنا في منأى عن الضغوط الاجتماعية المسلطة على المطلقات والعوانس** » .

لعل عدم الرضوخ الذي أظهرته هذه الشخصية يعطي القارئ بعدا آخر في الحكم عليها؛ حيث إنها لا تتردد في إبراز الجانب القوي في شخصيتها وعدم استسلامها للواقع ومحاولة تغييره.

لا تتوانى "**صوفيا**" في تغيير أفق قارئها بلا هوادة ؛ حيث تصدمه بالجرأة التي تتعامل بها مع مسألة زواجها من محلل؛ وهو ما يشكل فجوة فكرية واجتماعية بين البيئة التي نشأت فيها

[1] – عمارة لخوص: القاهرة الصغيرة ،ص189.

"**صوفيا**" وما آلت إليه هذه الشخصية نتيجة ضغوطات الحياة ومحاولة البحث عن منافذ أخرى تطلق من خلالها العنان لأحلامها وطموحاتها .

إن «**مقاربة اللحظة الأولى من القراءة للنص بوضعه في سياقه الجمالي والتاريخي تفسح الباب على مصراعيه أمام الارتقاء بعملية القراءة إلى مرتبة أرقى تتوق إلى تقصي المعنى واستجماع تلابيبه،إنها منزلة التأويل أو الاسترجاع**»[1] التي يستند عليها القارئ لفهم فحوى العمل الروائي ومغزى تصرفات "**صوفيا**" التي تضعه بين شخصيتي "**صفية** " و"**صوفيا** " اللتين تتفقان في أمور وتختلفان في أخرى.

لعل المعنى الجديد الذي فاجأت به "**صوفيا**" القارئ وجعلته يتجاوز المعنى الأول الذي قدمته "**صفية**"،دفعه إلى الانطلاق بكل جرأة من أجل تخطي الغامض في الرواية نحو مجاراة واقع أحداثها وتوجه شخصياتها باستحداث أسئلة متجددة مع كل قراءة تفتح تأويلات وآفاق واسعة أمامه.

تؤرخ هذه القراءات لجماليات فكرية يشارك القارئ في انتاجها انطلاقا من العلاقة الجدلية التي تجمعه بالنص الروائي، الذي لا يمكن لقارئه فهمه دفعة واحدة؛ بل من خلال استناده لمجموع قراءاته السابقة والحالية لتكوين مفهوم جديد هو نتيجة اندماج الآفاق ، ولعل هذا ما سنعمل على توضيحه في العنصر الآتي .

[1]- المصدر السابق ،ص101.

4-اندمـــــــــاج الآفـــــاق:

يقوم إجراء "**اندماج الآفاق** " على فهم القارئ للنص الأدبي انطلاقا من قراءاته المتعاقبة والقائمة على أساس الاستجابة؛ فيتشكل معنى النص من خلال تراكم الآراء الماضية مع الحاضرة في ذهن القارئ استنادا إلى خلفياته الثقافية لفهم مغزاه الجديد أي المزاوجة بين التجارب السابقة والانتظارات الحالية من خلال اندماج هذه الآفاق لاستيعاب تطور عملية الفهم لدى القارئ أو مجموع القراء ؛ «**لأن اندماج الآفاق وضعية لا تتحقق إلا بالدخول في علاقة حوارية بين الأفقين التاريخيين وهما هنا أفق الماضي المقروء وأفق الحاضر القارئ**»[1].

يتلاقى هذا المفهوم مع ما اقترحه "**غادامير**" من خلال فلسفته الهرمنوطيقية القائمة على منطق السؤال والجواب؛ التي انطلق منها "**ياوس** " لفهم النص الأدبي بمزاوجة القارئ بين ماضيه وحاضره من أجل بلوغ المعنى انطلاقا من التأويل.

لا يستطيع القارئ التملص من الأفكار المسبقة والجاهزة التي شكلت ثقافته على مر القراءات، وأثناء مقابلته للنص فهو يقابل فهما وجب عليه أن يدمجه مع آفاق وتجارب ومكتسبات سابقة لفك شفراته ولتبين المعنى الجديد.

ولتحقيق الانسجام الفكري بين الأفق الماضي والحاضر وجب على القارئ الإلمام بالظروف التي شكلت ظهور النص انطلاقا من مجموع القراءات التي حملت في طياتها حذفا وإضافة وتعديلا ؛ بمعنى الميزة التي تمثل كل قراءة، كون القراءات السابقة للنص تساعد على فهمه والتواصل معه .

4-1-اندماج الآفاق لدى القارئ من خلال مواقف شخصية "عيسى " :

تتنوع الأعمال الروائية باختلاف مضمونها وطرحها، وكذا قراءاتها المتعددة،ولعل تنوع هذه الأخيرة مرده إلى النمط الذي يعتري توجه أي روائي ؛فقد حمّل "**عمارة لخوص** " روايته "**القاهرة الصغيرة**" صيغا تأويلية مختلفة دفعت القارئ إلى استدعاء محمولاته المعرفية وقراءاته السابقة من أجل تشكيل ملامح النص الجديد وفهمه؛ حيث يجمع أي نص أدبي « **تأويلات**

[1] -نادر كاظم :المقامات والتلقي،ص67.

وأشكال من الفهم ،يبني "المعنى " بجهات مختلفة ومن مصادر متعددة ويوفر بسبب التباسه وغموضه قرائن تفتح الطريق. إلى هنا وهناك »[1].

ولعل هذا هو التوجه الذي سارت عليه رواية "**القاهرة الصغيرة** " التي يحاول القارئ في تواصله معها أن يحافظ على النمط الذي اعتاد عليه في القراءة، لكنه سرعان ما يُصدم بالخطية الجديدة التي سارت عليها الرواية ما يجعله وبسبب استعصاء فهم بعض من ملامحها يجمع بين الماضي والحاضر في علاقة حوارية لفهم المتن الروائي الذي بين يديه ليصير النص قابلا للفهم والاستيعاب.

تبقى مخيلة القارئ وتجاربه المبنية على ردود أفعاله المكتسبة من قراءات عديدة في الآن نفسه مفتوحة على ما تجود به الرواية التي لا يتردد قارئها في استرجاع أفكاره وثقافته لفهم حاضر العمل الذي يصور ظاهر البيئة الإيطالية ؛ حيث لم يتردد الروائي"**عمارة لخوص**" في تعرية المجتمع شيئا فشيئا بإشراك قارئه هذا الكشف فيقول على لسان بطله "**عيسى** "[2]:

«**لاحظت تنوعا كبيرا كالتنوع في الوجوه التي تمر أمامي (...)غجريات في ملابسهن الطويلة المتنافرة الألوان يطلبن صدقة المحسنين . ها أنا في إيطاليا المستقبل التي يبشر بها أو يحذر منها علماء الاجتماع (...) قررت الهجوم كنمرة تريد إطعام صغارها الجائعين . مرحلة تسخين العضلات دامت أكثر من اللازم والمباراة قد بدأت فعلا .لا أستطيع تضييع الوقت مثل الأوانس والسيدات خلال مشاوير التسوق ! انطلقت كالسهم من ساحة فيرمي وعبرت شارع غريمالدي حتى وصلت إلى وجهتي النهائية** ».

لعل القارئ المتتبع لهذه التفاصيل التي لا تعدو إلا أن تكون بداية للرواية يدعو ماضيه للانصهار مع حاضره؛ حيث يعتقد انطلاقا من ماضيه أن هذه التفاصيل تتعلق بقادم من بلاد الآخر الذي يصل إلى إيطاليا هائما متجولا بين أزقة تروي حضور ساكنيها سواء أكان سائحا أم مهاجرا؛ في حين يعرض حاضره صورة أخرى عن أحداث الرواية حتى يخيل إليه أن القادم بصدد التخطيط لهجوم أو لسرقة؛ بالمقابل تعرض الرواية بعدا آخر من خلال توالي السرد وتوالي

---

[1] -محمد الدغمومي : تأويل النص الروائي ،من قضايا التلقي والتأويل ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط ،سلسلة ندوات ومناظرات رقم 36،الدار البيضاء ،1995، ص48.

[2] -عمارة لخوص :القاهرة الصغيرة ،ص10-11.

الاندماج اللذان اختصرا التجربة الفكرية لماضي القارئ وحاضره، التي تؤتيه معرفة وضع ومأساة الهاربين أوالمهاجرين غير الشرعيين في دول أوروبا كبداية لمضمون الرواية.

يستمر غموض الرواية من خلال شخصية البطل "عيسى"، التي وظفها الروائي لجلب القارئ ودفعه للتواصل مع مجريات أحداثها؛ ومن ذلك مثلا ما يبدو في قوله[1]:

«**فكرت في عرض نقيب الاستخبارات مدة أسبوع ،وتناولته من جوانب مختلفة . قلت في نفسي إن التجسس عمل قبيح مذموم .الجاسوس لا بد أن تتوفر فيه بعض الشروط الأساسية إذا أراد أن ينجح :إخلاء قبله من الشفقة وسريان الخيانة في دمه.رغم ذلك يجب أن لا أغطي الشمس بغربال ،فالإرهابيون الإسلاميون موجودون فعلا،لم تخترعهم وسائل الإعلام من العدم . لقد برهنوا للعالم أجمع على مدى قدرتهم وعزيمتهم فتفجيرات 11 سبتمبر دليل كاف .في آخر المطاف قررت قبول المهمة**».

انطلاقا من المكتسبات الماضية للقارئ فإنه لا يبدي نية طيبة حول موضوع التجسس وهو ما يتفق معه حاضره من خلال ما سرده "**عيسى** "؛ حيث عمد البطل إلى تقديم مفهوم مغاير للجوسسة بإدراج الجانب الإيجابي لتفكير جاسوس. ولا يطيل الروائي انتظار قارئه للتعريف عن المهاجر والجاسوس الخفي؛ حيث سرعان ما يكشف أسرار بطله على لسانه بقوله[2] :

«**سلمني جودا وثيقة الإقامة بعد أيام قليلة . فبدأت رسميا حياة المهاجر في إيطاليا .صار اسمي عيسى ، لقبي كاملي ،تونسي المولد والجنسية . لحسن الحظ جعلوني عازبا بلا زوجة وأولاد . هذه المعلومة في غاية الأهمية لأن خطيبتي مارتا غيور،وحامية الأعصاب أيضا . لو أنها علمت بأنني متزوج بأي شكل من الأشكال (حتى ولو على الورق) فلن تتساهل معي ولن تمهلني الوقت المطلوب لأشرح لها جلية الأمر. فمن عادتها المبادرة بصفعة ،ثم تسوية المسألة باستجداء العفو على وقع بكاء مؤثر** ».

وبين تزاوج ماضي القارئ وحاضره تبقي الرواية انتظاره معلقا بين ما يحمله من مكتسبات فكرية من جهة وبين ما يقدمه حاضره من جهة ثانية وما ينتج جراء اندماجهما لاستنتاج المعنى من

---

[1] – المصدر السابق ،ص 30.

[2] – المصدر نفسه ،ص32.

جهة ثالثة؛ هذا المعنى الذي يظل رهين متابعاته وما تجود به أحداث الرواية التي لا تتوانى لحظة في إرباك القارئ بكم المعلومات المتناقضة التي تقدمها له؛ حيث إنه كلما استوعب ملمحا من ملامح هذه المهمة واستطاع فهم بعض مواقف الشخصية البطلة تقابله علامات استفهام جديدة حولها وحول علاقتها بها.

يظل القارئ يتابع تفاصيل الأحداث من خلال ما يسرده "**عيسى**" من أجل فهم الغموض الذي أظهرته شخصية البطل أول مرة.

ولعل التفاصيل الأولى التي تشد انتباه أي قارئ عن شخصية الجاسوس "**عيسى**" قد تأخذ مجرى الأحداث نحو تقمص "**عيسى**" لشخصية سلبية متوارية عن الأنظار من أجل تنفيذ مهمة الجوسسة، وهو ما تفرضه ثقافة القارئ المسبقة؛ في حين قدم حاضره طرحا مغايرا على لسان "**عيسى**" الذي يقول[1] :

«**خلال الفاصل الإعلاني القصير، أردت استغلال الفرصة لتجاذب أطراف الحديث مع الشاب الجالس على يميني . حتى أنا لدي ما أقول عن الديمقراطية(...) بادرته قائلا :**

«**حسب رأيي، تصدير الديمقراطية كأنها سلعة، كلام ما يحط ما يهز**».

«**يا أخينا،مين اللي جاب سيرة الديمقراطية ؟ ! دا الغرب عايز يحتلنا من جديد** » .

«(...)**ممكن تقول لي ،ليه ما بيصدروش الديمقراطية بتاعهم لكوريا الشمالية ولا كوبا بتاعة فيديل كاسترو؟ !** »».

لعل الحاضر الذي يقدمه الروائي لقارئه؛ والذي يخيل إليه في بادئ الأمر أن مهمة الجوسسة المسندة "**لعيسى**" لا تخرج من الإطار العام للأخذ والرد ونقل الأخبار ؛في حين يغير البطل أفق قارئه من خلال تواصله فكريا مع أهل ماركوني من المهاجرين بدء من "**القاهرة الصغيرة** ".

ولعل عملية الاندماج التي ينتهجها الروائي والرواية على حد سواء غايتها إنتاج جمالية فكرية من رحم ثقافة القارئ، الذي يقوم تواصله مع المتن أساسا على عملية الفهم التي تمثل انتاجية متطورة ومختلفة مع مرور الوقت؛ كون العمل الروائي يتغير مع التاريخ ويُغير بالضرورة عملية تأويل النصوص وفق تصور القارئ ووفق تطور عملية الفهم لديه.

---

[1] – المصدر السابق ،ص43.

لا تتوقف رواية "القاهرة الصغيرة" عن تذكير قارئها بحجم المهمة المسندة "**لعيسى**"، ورغم التوجهات المختلفة التي تشغله بها (طرائق تفكير المهاجرين ووضعيات المعيشة التي تدفعهم إلى ابتداع حياة مغايرة)؛ إلا أن حوار الأفكار بين شخصيات الرواية والقارئ لا يخرج عن الإطار الذي يدفع القارئ إلى دمج حاضره وماضيه من أجل إنتاج بعض معاني النص الروائي؛ ولعل هذا ما يبدو جليا في ما سرده "**عيسى** " بقوله[1]:

«**سارت الأمور بلا مفاجآت تذكر مطابقا لسيناريو حنفي . فقد وافقت تيريزا على 200 يورو، بعد أخذ ورد .ولكنها استطاعت خداعي بخصوص العربون المقدر ب400 يورو أين الخدعة ؟ لن أدفع شيئا من جيبي ،فالدولة هي التي تتولى تغطية المصاريف ،أنا في مهمة رسمية** »».

وبين ماضي القارئ حول مهمة التجسس وحاضره الذي يسرد تلاعب صاحبة الشقة "**تيريزا**" بالمستأجرين إلا أن اندماجهما لا يبرح إلا أن يؤكد أهمية المهمة وحجم المسؤولية التي يحملها "**عيسى**" على عاتقه خاصة الإجراءات والخدمات التي تقدمها الدولة والتي تقوم بتغطية مصاريف المهمة من أجل إنجاحها ما يُحَمِلُ القارئ مسؤولية أعمق من خلال تأويلات مختلفة ومتنوعة تجعله في حالة استعداد دائم لخبايا هذه المهمة وفي حالة شك دائم لجميع شخصيات الرواية.

يسعى الروائي في أغلب الأحيان إلى تشتيت تركيز القارئ وخلق حالة من الفوضى والاستنكار من خلال مضايقته بمواضيع تنفتح على تأويلات لا نهائية بسبب التوجهات المتنوعة لـ "**عيسى** " الذي يعتبر أن أي محاولة لتوطيد العلاقة مع المهاجرين العرب القاطنين في شقة " **تيريزا** " هي شق إيجابي في مسار مهمته.

ولعل بعضا من التفاصيل التي قدمها الروائي على لسان " **عيسى**" حول بلده الأم "**إيطاليا**" قد تخلط بعض المعلومات التي ورثها القارئ ولو على بساطتها حول "**إيطاليا** " ومن بين ما يسرده "**عيسى**" بقوله[2] :

---

[1] – المصدر السابق ،ص47.

[2] – المصدر نفسه ،ص50.

«يبدو أن أخبار الموت والدمار هذه لم تعد تستثير أحدا من الإيطاليين . قد يهتم الإعلام بخبر سرقة متجر سجائر أو نهش كلب شرس لأوراك أحد المارة ،بدلا من الاكتراث بما يصيب عشرات العراقيين من قتل وحرق ودمار ».

ينطلق القارئ في مقاربته لهذا النص الروائي من حقائق ثابتة مفادها احتقار الغرب للعرب وعدم الاكتراث لهم؛ وسرعان ما تؤكد النص هذه الحقائق من خلال تركيز الروائي على اهتمام الإيطاليين بمشاكلهم الداخلية دون الاكتراث لما يجري خارج إيطاليا.

يؤكد اندماج حاضر وماضي القارئ على هذه الفكرة التي تظهر استثمار الإيطاليين في مشاكلهم الخاصة، التي لا تخلو من مناوشات بين أهل الشمال مع أهل الجنوب وكذا رفضهم للمهاجرين وكل ما يتعلق بهم .

وغير بعيد عن معاينة واقع الإيطاليين ومهمة اكتشاف معاقل الإرهابيين؛ لا ينفك "**عيسى**" في استظهار وضعية المهاجرين العرب في إيطاليا؛ وذلك في قوله[1] :

«تشبه الغرفة التي أنام فيها مخزنا لتكديس البضائع. يعود الفضل إلى السنغالي إبراهيما. أكياسه الكبيرة المعبئة بالسلع المقلدة مبعثرة هنا وهناك ،تحت الأسرة وفوق الخزانة .إذا باغتتنا عملية تفتيش لقوات الأمن،فسيكون مصيرنا السجن.

إبراهيما بائع متجول للسلع المقلدة كحقائب اليد النسوية على غرار أبناء بلده،وهي مهنة غير معترف بها من طرف السلطات،ومحفوفة بالمخاطر ».

لعل من بين ما تصبو إليه الرواية هو تصوير جانب من حياة التجار المهاجرين غير الشرعيين الذين لا يملكون سجلا تجاريا.

وبين هذا الحاضر الذي سلط الضوء على واقع المهاجرين وتجارتهم والمخاطر التي تحاصرهم أثناء سعيهم لتحقيق أحلامهم، وماضي القارئ الذي يحمل بعضا من خبايا مشاكل التجار في دول الغرب؛ يتجلى المعنى المقصود أوالمرجو الذي تسعى الرواية إلى إيصاله لقارئها، الذي يتمثل في محاولة إظهار الوجه الآخر لإيطاليا عن طريق هؤلاء المهاجرين الذين يحاولون فرض أنفسهم وكسب لقمة العيش رغم الرفض الذي يقابلوه من المجتمع والسلطات.

---

[1] – المصدر السابق ،ص77.

توجه "**عمارة لخوص** "بروايته "**القاهرة الصغيرة** " صوب التفرد من خلال معاينة المختلف في اللغة والثقافة بعيدا عما اعتاد عليه القارئ؛ مع الإبقاء على خيط رفيع يدفع المتلقي إلى ضرورة الانضمام إلى الرواية لفك مغاليقها التي لا يمكن الإجابة عنها إلا هو من خلال عنصر التأويل واندماج آفاقه الماضية والحاضرة لإنشاء جمالية معنى جديد نابع من لدن ثقافته.

ومن ذلك مثلا الجدال الذي صورته الرواية حول الحلال والحرام، وهذا من خلال الحوار الذي دار بين "**السينيور حرام**" وشاب عربي في قول "**عيسى** "[1] :

«« **انت بتعمل بيتزا اللي فيها خنزير ولالا ؟**».

«**أيوه ،بس...**».

«**ما تقولش بس. لمس الخنزير حرام. دا مش كلامي أنا ،دا فيه فتاوى وإجماع العلماء** ».

«**أنا بعرف اشتغل في البيتزا بس . لو سبت الشغل دا مش ألاقي حاجة تانية** ».

«**يا أخي إنت لازم تثيق في ربنا . إذا كنت طالع وتتبع كلامه ،هو مش حيسيبك أبدا. دا ربنا قال في القرآن : وما من دابة في الأرض إلا على الله رزقها ،صدق الله العظيم** »».

أسهمت الخلفيات الثقافية للقارئ حول المشاكل التي يعانيها المهاجرون أثناء بحثهم عن عمل، وما يقدمه حاضره؛ في انصهار أفقه بين المعطيات التي تحاكي ماضيه وحاضره حول أزمة المهاجرين العرب ولعبة الحلال والحرام التي يمارسها أغلب الأئمة والمتدينين؛ الذين يزيدون من حدة التوتر أثناء محاولة العرب المهاجرين التعايش مع ما تفرضه ثقافة الآخر بإلزامهم على التشكيك في سبل العيش، ومعاينة اقترانها بالحلال أو الحرام.

يقف القارئ في تواصله مع شخصية "**عيسى**" على نمطين مختلفين تتفاوت درجة حضورهما في الرواية حول ما يتوافق معه القارئ دون أن يسعى إلى استنطاق ذخيرته المعرفية، وبين ما يقدمه الحاضر من مكتسبات تجعله يراجع ما جادت به قراءاته المتعاقبة؛ فتكون دعوة صريحة من الرواية إلى القارئ لدمج آفاقه من أجل إنتاج معنا جماليا جديدا، الهدف منه خلق تواصل دائم قائم على ثقافة التأويل، التي تستنطق مكامن الرواية لإبراز جمالياتها.

[1] – المصدر السابق ،ص121.

4-2- اندماج الآفاق لدى القارئ من خلال مواقف شخصية "صوفيا " :

يقوم إجراء "**اندماج الآفاق** " على فهم النص الأدبي من خلال دمج القارئ لماضي ثقافته وحاضرها من أجل بلوغ المعنى المرجو؛ بوضع النص «**في سياق زمني يتيح التغلب على المسافة التاريخية التي توجد بين الحاضر والماضي. من هنا تأتي أهمية تاريخ القراءات نظرا للدور التوسطي الذي تؤديه فيما يخص مد جسور الحوار والتواصل بين الماضي والحاضر وتمكين المؤرخ الأدبي من الارتحال إلى الآخرين ،قصد الاستهداء بشهاداتهم والاحتكاك بتجاربهم واستعادتها ودمجها في أفقه الخاص** »[1]؛ في محاولة من القارئ مقاربة المعنى المقصود انطلاقا من إشراك الرواية لقارئها /قرائها في صياغة مفهومها العام أومضمون أحداثها؛ كما قد تنافي الرواية قارئها/قراءها في بعض من المواضع ما يدفعه إلى استحضار ماضيه وحاضره من أجل فهم المراد منها، بدمجه لبعض من التفاصيل الماضية التي يتفق فيها أغلب القراء مع تفاصيل حاضرهم، ولعل هذا ما قدمته شخصية "**صوفيا**" في قولها[2] :

«**يفضل العديد من المصريين تأجيل عودتهم إلى أرض الوطن** (...). **من عادتهم القول بنبرة فيها الكثير من الانكسار والحسرة** : «**ما فيش نصيب السنة دي. إن شاء الله السنة اللي جاية** » (...) . **يحبذ المهاجرون الكذب على أهاليهم عندما يعانون من محنة البطالة أومن الاستغلال في أماكن العمل أو من سوء معاملة قوات الأمن** (...). **أخشى ما يخشاه المهاجر أن يعد من الفاشلين ! يجب أن يصير غنيا بقطع النظر عن الظروف القاسية التي يعيش فيها. كيف ؟ لا تهم الكيفية،بل النتائج** ».

لعل الهدف من الجمع بين ماضي وحاضر القارئ في هذا المقطع هو إثبات حالة البؤس المزري الذي يعانيه المهاجر والذي يصل في أحيان كثيرة إلى القتل والسرقة والاختلاس لإثبات الذات في البلد الأم وبلاد الآخر؛ وقد ينم هذا التجاوز في سرد "**صوفيا**" التي جمعت بين ماضي وحاضر آفاق قارئها على استنطاق قدرة القارئ التواصلية لاستنتاج أكبر قدر من المعاني التي قد يتفق معها القارئ كما قد يختلف بحكم انتماءاته وثقافته وطريقة تفكيره .

---

[1] -سعيد عمري: الرواية من منظور نظرية التلقي ، ص35.

[2] -عمارة لخوص :القاهرة الصغيرة ،ص56.

تتجاوز "**صوفيا**" في حالة إدماج قارئها ببلاد الآخر "**إيطاليا**" إلى البلاد العربية؛ حيث تقول[1] :

«ما أصعب أن أشرح للناس هنا أن المرأة عندنا تتزوج تنتقل من كفيل إلى آخر،من سلطة الأب إلى سلطة الزوج،كمحل تتحول ملكيته من مالك إلى آخر. بداية الزواج فيض من الأمل والحماس،لكن بمرور الوقت نكتشف أن الوضعية لم تتغير ،بل تدهورت. «انتقلنا من سيئ إلى أسوأ » (...) ما يهم هو أن المتزوجة خرجت سالمة غانمة من سوق العوانس . أما سوق المطلقات فهو الأسوأ على الإطلاق بسبب انتشار المفترسين والمستغليين والمتطفلين . فالأولى للمرأة أن تكون عانسا ،لا مطلقة .أنا متأكدة من هذه المسألة » .

وحول ماضي القارئ عن السلطة الذكورية للمجتمع على الإناث يقابله الحاضر بما ترويه "**صوفيا**" ليكون خلاصة دمج الماضي وحاضر الرواية تسليط الضوء على حال المرأة في الوطن العربي من بلاد الآخر التي تظهر الوجه الإيجابي للمعاملات النسوية والمساواة بين الرجل والمرأة على غرار البلاد العربية التي تظهر النقيض .

يلاحظ المتتبع لسرد "**صوفيا** " الاختلاف السردي من خلال حالة إدماج القارئ في جو الرواية ومحاولة جعله يتجاوب مع ما تقدمه الشخصيات لإعادة بناء نسق جمالي جديد، ولعل ما يشد الانتباه هو إنشاء "**صوفيا**" لقارئها حالة من الدمج الجاهز بين ماضيه وحاضره في فكرة واحدة تمثلها من خلال فقرات متنافرة تروي بين الفينة والأخرى حالة نفسية واجتماعية قد يجتمع قارئها في إحدى هذه الحالات؛ وهو الغالب على نمط سردها؛ حيث لا تتوانى لحظة في دفع القارئ إلى استنتاج المعنى المرجو والمغزى الخفي لحقيقة قولها.

لعله من بين ذلك حالة التمرد التي صورتها "صوفيا" لقارئها حول موضوع الحجاب الذي هو بالنسبة لأغلبية القراء شيء من المقدسات، في حين أعطته هذه الشخصية منحا آخر، قد يدفع القارئ إلى التعاطف معه، رغم ما يمتلكه من ثقافة حول موضوع الحجاب في بلاد الغرب؛ حيث تقول في مسعاها لإقناع زوجها "**فيليشي**" لاستبدال الحجاب بالقبعة[2]:

---

[1] -المصدر السابق ،ص60.

[2] - المصدر نفسه،ص75-76.

«حذرت الباشمهندس من العواقب على مصير ابنتنا سارة . لماذا نسمم حياتها بعقد نفسية هي في غنى عنها؟لسوء الحظ لم يكترث لي ولتوسلاتي واكتفى باجترار كلمات كالببغاء . «كل زوجات صحابي لابسين الحجاب،هيقولوا عليّ إيه المصريين والمسلمين بتوع ماركوني؟ » .اللعنة ،يفكر في نفسه وفي سمعته فقط .لا يهمه أمري ولا أمر ابنته. ثم أنا من ترتدي الحجاب وليس هو ولا يحس بالجمرة إلا من يكتوي بها».

رغم ماضي القارئ حول فكرة الحجاب وعدم تقبله من الغرب، وحاضره الذي يقدم صورة عن محاولة التعايش معه في ظل بعض التجاوزات ؛إلا أنه من بين المعاني التي يستقيها القارئ من حديث "**صوفيا**" هو التناقض الذي يطرحه الغرب.

إذ وعلى الرغم من التطور الذي بلغه الآخر في ظل الامكانيات المتوفرة والعقليات المتجددة، إلا أن نظرة الغرب للمحجبات لم تتغير، وهو الواقع الذي حاول الروائي "**عمارة لخوص** " إظهاره في روايته التي تسرد التفاصيل واقع المهاجرين والمهاجرات والضغوط النفسية والايديولوجية التي يتعرضون لها.

لا تتوقف البطلة على إظهار الوجه الآخر لمقابلات الغرب للحجاب بل تسعى إلى إثبات نظرة الآخر له؛ حيث تسرد وجه نظر الغربيين للمسلمات المحجبات فتقول عن الجد "**جوفاني**"[1]:

« يناديني دائما:«يا راهبة !». قلت له مرارا : «أنا لست راهبة لأنني مسلمة ولا رهبانية في الإسلام ». فيرد : «لكن أنت تشبهين الراهبات في اللباس ». عندئذ أحاول إقناعه بالقول : «وكيف لي أن أكون راهبة ولي زوج وبنت ؟». فيجيبني بابتسامة لا تخلو من المكر: «فهمت ،المسلمون مغرمون بالنساء لدرجة أنهم يتزوجون الراهبات أيضا ». لا أرغب البتة في إفهامه أن الزواج عندنا هو نصف الدين ».

وأمام ما يطرحه ماضي القارئ حول فكرة عدم تقبل الغرب للحجاب وحاضره الذي يؤول أفكار الغربيين حول هذه المسألة وربطهم الحجاب بلباس الراهبات،يقدم القارئ معنى الفكرة التي تحاول "**صوفيا**" توضيحها بشكل كبير، من خلال إمعان النظر حول ما تقابله المسلمات المحجبات من طرائق الاضطهاد؛ والتأويلات السلبية المختلفة التي يتعرضن إليها نتاج لباسهن .

[1] – المصدر السابق ،ص99.

تجتاح "**صوفيا** " أفق قارئها بجملة من الموضوعات التي تجعله في شتات فكري مستمر،إذ لا يلبث أن يحقق الانسجام مع موضوع الحجاب في بلاد الآخر وموضوع عملها السري المنبوذ من قبل زوجها؛ فتفاجئه بموضوع آخر تقارب من خلاله توجهاته الفكرية والدينية قد يختلف عند مجموع القراء، وهذا حسب توجهاتهم وانتماءاتهم بين الداعم لمثل هذه الأنماط والرافض لها،ولعل هذا ما يبدو جليا في قول "**صوفيا**" [1] :

«**شرحت لي أنجلا مرات عديدة السبب الذي يدفع الرجال والنساء على اختيار المعاشرة بلا زواج . والسبب الرئيسي هو أن إجراءات الطلاق مرهقة ومكلفة للغاية وتتطلب ثلاث سنوات على الأقل للحصول على الانفصال النهائي في حالة التراضي أما إذا اعترض أحدهما فإن القصة ستطول أكثر . في بلادي الطلاق سريع كالبرق يكفي أن يتلفظ الزوج بكلمتين اثنتين : «أنت طالق »،وإذا بالمسكينة تتحول من زوجة إلى امرأة مطلقة** » .

وتصعد "**صوفيا**" المواجهة وتصر على تشتيت القارئ بين موضوعات قد يتساءل عن سبب تواجدها في ظل أزمة مرتقبة لاحت في سرد "**عيسى** " عن الخلية الإرهابية ،فلا تتوقف "**صوفيا** " على الجمع بين ماضي القارئ وحاضره سعيا منها إلى إشراكه في بناء واقع فكري مؤسس على معنى جاهز مسبقا من وجهة نظره الخاصة؛ بل تسعى إلى محاصرته بعديد الموضوعات التي قد تكون من الممنوعات في ثقافته وتوجهاته؛ حيث تسرد[2] :

«**تشجعت صديقتنا الألبانية من كلام أنجلا ،فقالت : «أنا لا أنكر أنني مسلمة ولكني أريد أن أكون حرة في حياتي الشخصية . إن جسدي ملكي أولنقل هدية من عند الله ،أليس من حقنا أن نتصرف بهدايانا كيفما نشاء ؟ »**».

لعل سبب هذا التنوع الفكري في الطرح الموضوعاتي لفتاة مصرية من عائلة محافظة تروي تفاصيل عن نظرة الغرب للحجاب وللزواج غير الشرعي وصولا إلى عمليات التجميل التي تعتبرها من المحرمات مرده إلى الكم الهائل من القُراء الذين تتواصل معهم "**صوفيا**" والذين يختلفون في التوجه والدين والفكر والانتساب الاجتماعي ،وهو ما يجعل بعضا من هذه

---

[1] – المصدر السابق ،ص 96.

[2] –المصدر نفسه ،ص113.

الموضوعات تتنوع بين إيجابية المواقف وسلبيتها لدى القراء حسب انتماءاتهم الدينية والإيديولوجية.

إضافة إلى أن ماضي بعض القراء بالنسبة لموضوع الجراحة التجميلية هو الرفض القاطع بحكم تحريمها بالنسبة للمسلمين، وهو الحال الذي يعرضه حاضر قارئ الرواية ولعل المعنى المقصود التوجه إليه هو تبيان أن التدين أو الانتماء إلى ديانة ما قد يكون عنوانا فقط لا يحمل في مضمونه تطبيقا للتعاليم، وأن أغلبية المسلمين لا يكترثون بما يسطره الدين من حلال أو حرام فما بالك في بلاد الآخر وتأثيرها عليهم .

قدم "**عمارة لخوص** " في روايته "**القاهرة الصغيرة** " مجالا واسعا لقرائه للتحاور والتواصل مع ماضيهم وحاضرهم لاستكناه المعاني التي تصبو الرواية إلى تحقيقها في ظل ما تختزنه في كل قراءة جديدة للنص ؛ إلى جانب تطور التلقي لدى القارئ واختلاف التأويل للعمل الروائي الواحد .

ولعل ما يلاحظه القارئ أثناء ممارسته لأبجديات التواصل الجمالي الهادف إلى إنتاج نص روائي مختلف هو تطابق أغلب ثقافته مع ما قدمه الروائي من موضوعات؛ كعدم تقبل الغرب للمهاجرين العرب، ومشكل الحجاب وموضوعات أخرى.

استطاعت الرواية تقديم شكل مغاير عما اعتاد عليه القارئ من خلال تداول السرد بين شخصيتين لكل منهما عالمه الخاص ومشاكله التي تختلف بين الواقعين الإيطالي والعربي بشكل عام ؛ ولم تكتف شخصيتا "**عيسى**" و"**صوفيا**" على شغل القارئ بمشاكلهما فقط، بل تعدتا ذلك إلى إشراكه في صياغة مفاهيم جديدة انطلاقا من الفراغات الثقافية والاجتماعية التي تخلق في نفسه جملة من الأسئلة تختلف كلما غير أحدهما في طريقة دمجه للأحداث وطرحه للموضوعات العامة والخاصة؛ وهو ما يدفع القارئ في كل مرة إلى استنطاق ماضيه وفهم حاضره ودمجهما لتكوين المعنى المرجو في ظل تغير طريقة السرد وتداخل الأفكار ،ما يُؤَزِمُ عملية التواصل والفهم على حد سواء .

وبدء من العنوان "**القاهرة الصغيرة** " الذي يغير عادة القارئ في التفاعل مع الرواية ويكسر تلك الخطية التي اعتاد عليها من خلال البحث عن ثقافة تساير الموجود ؛ ترتبط قراءته

بعنصر التأويل الذي يفتح له آفاقا معرفية تساعده على فهم بعض مما يطمح العمل الروائي إلى إيصاله لمجموع القراء الذين يختلفون في الفكر والانتماء الديني والاجتماعي وكذا السياسي .

ورغم تباين الآراء والمواقف حول ما تضمره الرواية إلا أن القارئ لسرد "**عيسى** " يرى أن هذه الشخصية تدفعه في كل مرة إلى التفاعل الجاد مع ما تسرده من خلال استنتاجه المقصود عن طريق إدماج أفقه الماضي مع حاضره .

في حين يلاحظ المتتبع لسرد "**صوفيا**" نوعا من الاختلاف في فهم النص الروائي؛ ففي الوقت الذي أجبر فيه "**عيسى**" قراءه على الجمع بين ما اكتسبوه سابقا وما يقدمه واقع الرواية؛ نحت "**صوفيا**" منحا مغايرا ، وفاجأت قارئها بجمعها بين ماضيه وحاضره في نمط سردي واحد دفعه إلى البحث فقط عن المغزى الذي تهدف إلى إيصاله له.

يلاحظ القارئ أن أغلب ما تحويه الرواية يحمل جزءا منه في ماضيه؛ لأن قراءاته لها تختلف على أصعدة عديدة، وهذا راجع لمقصديته في كل مرة ، إلا أن أهم ما يخلق المفارقة أن حاضر هذا القارئ يمنح ماضيه قيمة حضورية في صياغة المعنى الذي يرضي غروره، باستفادته من الأسئلة التي تم طرحها وأجيب عنها سابقا.

فتتراكم الخبرات لدى القارئ ،كما يختلف حكمه على النص الروائي حسب حضوره الزمني ؛ وبما أن إدراكه متجدد يبقى القارئ قاصرا ومقصرا على جمع شتات الرواية كون الهدف الذي تصبو إليه هو الانتقال من مقصدية المعنى نحو وقعه لدى القارئ وتأثيره الجمالي عليه.

5- الـــمنعـــــطف التـــــاريـــــخي :

استطاعت أغلب الأعمال الأدبية مواكبة التحولات التاريخية الكبرى من خلال رصدها لأهم الأحداث التاريخية التي غيرت مسار الكتابة الأدبية، ما أدى إلى بروز أشكال روائية تجريبية تمردت على التوجهات السابقة وانصاعت للتحولات أوالمنعطفات التاريخية باتجاهها نحو المختلف في الطرح والمضمون.

بسطت هذه الأشكال الروائية التجريبية هيمنتها على الساحة الأدبية انطلاقا من الجديد الذي شكلته؛ ما أدى إلى اختلاف أحكام القارئ/القراء عليها، من خلال تطور لعبة الأسئلة والأجوبة لديهم وفقا للتحولات الزمنية التي تفرضها الظروف في مرحلة معينة.

فقد يتوافق معها القارئ كما قد يختلف،وهذا انطلاقا من اندماج أفقه الماضي مع الحاضر الذي يؤدي إلى تنوع تلقياته تبعا لتطور ثقافته وحكمه على ما تقدمه تلك الأعمال الأدبية التي تُؤَلف على وقع تأثرها بالمنعطفات التاريخية الكبرى التي تحدد نوع قراءتها؛ انطلاقا مما كانت وما هي وما ستكون عليه ثقافة القارئ وتوجهاته الفكرية، ووفقا لخبرته الأدبية والجمالية؛ ما يؤدي إلى تطور في الاستجابة والحكم عليها من خلال فعل القراءة الذي يجسد خطاب الذات مع الفكر .

لعل المتتبع لمسار التجارب الروائية الجزائرية قد لامس بعض معالم التحول التي رسخت مسارات جديدة للرواية الجزائرية، والتي حاولت الانفتاح على آفاق مغايرة هدفها تشكيل ملامح نص روائي جزائري جديد.

وبما أن الأعمال الأدبية عامة هي وليدة التأثر بالمنعطفات التاريخية الكبرى التي تؤسس الهيكل العام لمعالم هذه الأعمال انطلاقا من الخبرة الجمالية والتحولات الفكرية والسياسية والاجتماعية التي تعطي القارئ نقلة نوعية في الحكم عليها؛ فإن قارئ رواية "**القاهرة الصغيرة** " لـ "**عمارة لخوص**" يلاحظ هذا المنعطف التاريخي الكبير الذي أثر على مضمون الرواية ومعالم شخصياتها، والذي لا يعدو أن يكون تاريخيا بحتا جمع بين التكتلات الاجتماعية والفكرية والدينية والسياسية المختلفة.

انطلقت الرواية في معطيات أحداثها وبوضوح بارز من "**أحداث 11 سبتمبر 2001** "؛ ولعل هذا التحول الذي أثر على الحركات الثقافية والسياسية قد أثرى توجهات

الساحة الفكرية وتَبِعَ ذلك تخوف الغرب من العرب بشكل خاص وهو ما نلمسه في الرواية، التي انطلق الروائي في صياغة مضمونها من الهجمات والخلية الإرهابية التي يسعى بطله "**عيسى**" إلى اكتشافها.

ولعل الرعب الذي تملك البطل من هذه القضية هي أحداث "**11 سبتمبر** " التي غيرت فكر العالم نحو العرب ؛علاوة على ذلك يلاحظ القارئ أن هذه الأحداث قد ألقت بظلالها على ما تسرده البطلة "**صوفيا** " من خلال مسألة النظر إلى المسلمات المحجبات فيلامس القارئ الحضور الطاغي لمعالم هذا المنعطف في ظل ما تسرده الرواية من بلاد الآخر .

إن القراءة في مضمون رواية "**القاهرة الصغيرة** " تلقي بفكر القارئ إلى التجارب السابقة لهذا المتن كون التجربة الأولى "**لعمارة لخوص** " "**البق والقرصان** " قد انطلقت من "**الجزائر**" كأرضية لمضمونها ،في حين رسمت التجربة الثانية "**كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك** " خروجا عن النمط السائد في ظل حال المهاجرين من بقاع العالم في "**إيطاليا**" وصراع الهويات داخل مصعد في "**فيتوريو** ".

بالمقابل راهن المتن الروائي الأخير "**القاهرة الصغيرة** " على ضرورة ترسيخ واستثمار ما حمله التطور التاريخي من أحداث وتوظيفها بما يسمح له بإنشاء نص روائي أدبي يعمد على تربص محمولات القارئ الثقافية ومفاجئتها بهذا الاستوحاء الذي غير في أفكاره وتوجهات العديد من القراء ،وكذا خبراتهم التي تتغير مع كل تقدم وتطور فلا تعدو أن تكون هذه الخبرة نهائية ؛حيث كلما يكتسب القارئ خبرة جمالية جديدة يُفترض أن تعدل الخبرات السابقة لها ما يسهل عليه التجاوب مع الأسئلة التي تطرحها الأعمال الأدبية والأجوبة التي تتغير مع تطور التاريخ .

ساعد "**المنعطف التاريخي** " الذي استثمرته رواية " **القاهرة الصغيرة** " على تكوين قراءات جديدة تختلف باختلاف المؤثرات ؛حيث ترتبط أية قراءة آليا بالتحولات الكبرى التي تحمل تصورات مغايرة لما اعتاد عليه القارئ بالتعارض ما يقدمه النص، وما تبناه القارئ مسبقا؛ وبذلك تتطور الأسئلة وتختلف الأجوبة، ولعل الهدف الذي يدفع القارئ إلى تغيير أسئلته وتطوير الإجابة عنها في كل مرة؛ هو إعطاء النصوص الأدبية على اختلافها طابعها الخاص،

وهو ما جسدته رواية "القاهرة الصغيرة" ،وذلك حسب ما تجود به ثقافة القارئ في كل مرة، التي تزيد عليه أو تعدله أو تحذفه وهذا تبعا للسياق الحضاري الذي يعيد تشكيل وعي القارئ .

6-المتـــــعة الجـــــــمالـية:

يستدعي لقاء القارئ والنص الأدبي إنشاء علاقة تواصلية الهدف منها تحقيق المتعة الجمالية،وذلك من خلال تنصل القارئ من الأفكار السلبية العالقة في ذهنه مسبقا بهدف تقريب النص الأدبي لمتلقيه، واستحسانه لبناء معنى مغاير للطرح الأول الذي تقدم به هذا النص.

تعد "**المتعة الجمالية**" أحد أهم إجراء منهج "**ياوس**"النقدي ، وقد تقدم به قصد كسر حاجز النمطية التي اعتاد عليها القارئ وخضع لها؛ من خلال السماح للقارئ بخلق فرصته وتجربته الخاصة في إنتاج المعنى انطلاقا من تجربة الآخر؛ أي ما يحمله النص من دلالات ومعاني.

ترسم هذه التجربة في نفس القارئ المتعة الجمالية نتاج تفاعله مع ما يتوافق معه في النص وما يتعارض معه أيضا؛ وذلك من خلال تجربة متخيله الجمالية السابقة التي يستدعيها أثناء قراءته لهذا النص.

جسدت رواية "**القاهرة الصغيرة** " علاقة حوارية بين الذات القارئة والآخر الذي تنوع طرحه بتنوع الثقافات الساكنة في مضمونها؛ حيث دفعت قارئها إلى دمج مجالات معرفية مختلفة من أجل فهم الموضوعات التي عالجها الروائي من خلال شخصيتي البطلين "**عيسى** " و"**صوفيا**"؛ حيث أثر كل من النص الروائي والقارئ فيما بينهما مما أدى إلى تغيرهما عند هذا التواصل والتفاعل.

زيادة على ذلك فإن هذا التعدد الذي جسده نص "**القاهرة الصغيرة** " قد فتح آفاقا تأويلية عديدة للقارئ الواحد؛ حيث شكلت موضوعات: **الهجرة،الأنا،الآخر، الخلية الإرهابية، المهمة التجسسية،الإيواء، الاستغلال، الاحتقار، العمل، الغرب والعرب** بؤر نصية تفاعل معها القارئ وتأثر بها انطلاقا من مرجعياته (الفكرية والسياسية والاجتماعية والدينية) التي جمعته مع مرجعيات المتن الروائي وانتماءاته الزمكانية والتي تأثر بها وأصبحت عالقة فيه .

سعت "**المتعة الجمالية** " التي اقترحها "**ياوس**" إلى إكساب القارئ تجربة جمالية متغيرة تمنحه مفاهيم ومعاني جديدة، تغير تصوراته وفق ما يجود به النص الأدبي عليه من معايير قد تخالف توجهاته،و ذلك من خلال الأثر الذي يتركه في نفسه وكذا المعنى الجديد الذي يتبناه .

اعتاد القارئ للروايات الجزائرية الكلاسيكية على توجه ثابت لمضامينها؛ في حيث أزاحت رواية "**القاهرة الصغيرة** " الحدود الفاصلة بين ثقافتي النص والقارئ «**في محاولة لتوليد شكل روائي يعيد الاعتبار للذاكرة الجمعية، أو لما هو منسي أو مبعد في مستوى الذاكرة الرسمية**»[1]؛ فكلما تشاكس القارئ مع الرواية كلما كان استحقاقها لمعنى جديد يخلق متعة جمالية تنطلق من مشاركته في حل تفاصيلها الغامضة.

وبسبر القارئ أغوار "**القاهرة الصغيرة** " اعتمادا على خبرته الطويلة وكفاءته المتجددة يستكنه الملامح الجمالية لهذه الرواية التي لا تترك فرصة إلا وتنشد مساعدة مخيال قارئها للخروج من مأزق وحدة المعنى نحو انفتاحه وتوالده،على اعتبار أن القراءة الواحدة تفتح تأويلات مختلفة؛ وهي المتعة الجمالية التي يحققها القارئ من خلال هذه المشاركة.

6-1-دور شخصية "عيسى" في إنتاج "المتعة الجمالية" لدى القارئ:

يلاحظ قارئ رواية "القاهرة الصغيرة" وانطلاقا من سرد شخصيتي "**عيسى**" و"**صوفيا**" أنه مدعو إلى تشكيل المعنى المقصود منها؛ فأماكن الغموض التي دعا من خلالها "**عيسى**" هذا القارئ لا تعدو إلا أن تكون لحظات من المتعة الجمالية التي يشارك بها في إعادة تشكيل الرواية؛ حيث يدعو "**عيسى** " قارئه لمعايشته إحساس الغربة عن النفس والوطن في قوله[2]:

«**خالجني إحساس بأنني أسكن جسد شخص آخر،أشعر أني غريب عن نفسي (...) ينبغي أن أكف عن الشكوى،لأن الشعور بالغربة حاليا ليس عائقا بل حافزا لأداء الدور ليكن الأمر واضحا ،لست مكلفا بتمثيل دور في فيلم بل بتنفيذ مهمة خطيرة. لا أنوي**

[1] -أبو المعاطي أبو النجا: فن الرواية يجمع بين المشرق والمغرب العربي، مجلة العربي ،تصدر شهريا عن وزارة الإعلام بدولة الكويت، ع 504، 2000 ، ص149.

[2] -عمارة لخوص :القاهرة الصغيرة ،ص10.

تقليد جيمس بوند أو الشرطي دوني براسكو الذي اخترق عصابات المافيا في نيويورك . لسوء الحظ لا تتوفر لدي المؤهلات الضرورية» .

انطلاقا من الغموض الذي رسم بدايات سرد "**عيسى**" تتراءى أمام القارئ تأويلات مختلفة حول هذا الشخص المتحدث الذي يثير حفيظته ويدفعه إلى البحث عن هويته وعن سر هذه المهمة الخطيرة التي اسندت إليه.

ولعل الانطباع الذي تتركه هذه المهمة المجهولة لدى القارئ قد يفتح أمامه عديد التأويلات؛ فقد يتبادر إلى ذهنه أن القادم ما هو إلا مهاجر غريب عن الديار، كما قد يعتقد أن القادم بصدد تنفيذ مهمة سرقة أوقتل أوحتى مهمة إرهابية، ولعل هذا ما توحي إليه كلمة الخطيرة التي وصفها بها الروائي محاولا خلق حوار بناء بين القارئ والرواية غايته البحث عن الحقيقة .

عمد الروائي إلى تشتيت ذهن القارئ حول المهمة الخطيرة التي أسندت إلى بطل الرواية "عيسى" ،من خلال إثارة بعض القضايا الثانوية التي جمعت بين هذه الشخصية والشخصيات الثانوية في الرواية، ومن ذلك مثلا ما سرده "عيسى" عن لقائه مع صاحبة الشقة "**تيريزا**" في قوله[1] :

«**ينبغي أن أتحدث بلغة إيطالية ركيكة، حتى أبدو مقنعا. المطلوب تقمص شخصية عيسى ،المهاجر التونسي . حاولت تذكر طريقة كلام ونطق معارفي العرب،خصوصا التونسيين من أجل تقليدهم .الحل الأمثل هو أن أتحدث بلغة إيطالية ذات صبغتين :عربية لأنني تونسي،وصقلية مكسرة لأنني أقمت في جزيرة صقلية مهاجرا. من الأفضل استعمال الإيطالية عند الحاجة فقط . قررت تعطيل بعض القواعد اللغوية مؤقتا. طلبت المعذرة من آباء اللغة الإيطالية العظماء على رأسهم النابغة دانتي أليغييري ! »**.

ورغم الأحداث التي سردها "**عيسى**" إلا أن القارئ على دراية تامة بأن مثل هذه التفاصيل الصغيرة تشكل فارقا كبيرا في مهمته؛ فهي جزء لا يتجزأ من خطة هدفها إقناع "**تيريزا**" بضرورة السكن من جهة والاندماج مع ساكني الشقة من العرب لتقفي الخلية الإرهابية من جهة أخرى.

[1] -المصدر السابق،ص45.

ولا يتوقف استدراج "**عيسى**" للقارئ عند هذا الحد بل يتجاوزه نحو دعوة صريحة للنقاش حول الوضع داخل الشقة فيقول[1] :

« (...) **هناك هرج ومرج دائمان في هذه الشقة بسبب العائدين من العمل بعد منتصف الليل أوالذاهبين إلى ورديا تهم بعد الفجر. أما عن ضجيج صنابير المياه وتحريك الكراسي وصفق الأبواب، فحدث عنها ولا حرج .في المحصلة صرت أعاني من الأرق وهو داء لم يعترض طريقي من قبل . لقد عشت طول حياتي أنعم بالنوم السهل رغم تغيير الأسرة باستمرار خلال الأسفار . هيهات أن أكون كثير الشكوى بسبب حرماني من الرفاهية لكن إذا لم آخذ كفايتي من الراحة،فكيف لي أن أركز على مهمتي السرية ؟**».

تتجلى المتعة الجمالية لدى القارئ وهو يتابع تفاصيل حياة "عيسى" مع المهاجرين العرب الذين يتقاسمون معه الشقة، كما يتقاسمون معه أيضا الشكوى من معاناتهم اليومية المتكررة نتاج الظروف المعيشية التي دفعتهم إلى الهجرة إلى إيطاليا بحثا عن حياة أفضل.

وهذه الشكوى أيضا هي التي أسهمت في عدم تأقلم "عيسى" مع هذا الوضع الذي فرضته عليه المهمة الصعبة؛ خاصة أنه في الأصل كان يعيش حياة الرفاهية والترف.

حالة الحذر التي تعيشها شخصية "عيسى" سرعان ما تتسرب إلى القارئ وهو يحاول تتبع التفاصيل التي قد تكشف بين لحظة وأخرى عناصر الخلية الإرهابية، ففي محاولته البحث عن الخلية لا يبرح "**عيسى**" تذكير هذا القارئ بالجانب المظلم من حياة المهاجرين في قوله[2] :

«**يعيش أفراد المجموعة الأولى في فزع دائم بسبب خوفهم من الاعتقال والاحتجاز في مراكز موحشة ومن ثم الترحيل من البلد. يتحدثون بتوجس وهوس عن التسوية القانونية لوضعيتهم مما سيسمح لهم بالحصول على وثائق الإقامة (...) أما المهاجرون القانونيون فإنهم يستفيدون من تخفيض الإيجار بمقدار خمسين يورو. هذا من كرم تيريزا وتمييزها العنصري. كما لا يخافون لومة لائم ولا ترتعد فرائصهم لذكر كلمات مثل الشرطة والكاربنييري والترحيل ومراكز الاحتجاز وحزب رابطة الشمال الحاقد على المهاجرين** ».

---

[1] -المصدر السابق ،ص61-62.

[2] - المصدر نفسه ،ص 66-67.

يتضح مما سبق أن ثقافة القارئ تمثل جزءً هاما مما قدمه النص؛ وبالمقابل فإن هذا القارئ يشارك الروائي بجزء آخر من ثقافته في إعادة تشكيل هذا النص، من خلال جملة من التأويلات التي تحمله على تفسير المضمر في الرواية؛ حيث يعاني أغلبية المهاجرين التهميش والاحتقار كونهم غير إيطاليين، زيادة على ذلك فإن هدف "**عيسى** " من سرد هذه التفاصيل هو توسيع نطاق عمله الجاسوسي لدى القارئ بطريقة غير مباشرة .

فتح "**عيسى**" أمام القارئ منفذا آخر أخرجه من رتابة موضوع الخلية الإرهابية وكذلك معاناة المهاجرين، من خلال موقف إعجابه بفتاة محجبة التقاها صدفة في محل "**القاهرة الصغيرة** "؛ ولعل هذا ما يبدو جليا في قوله[1]:

«**لم يتيسر لي أن أرى وجهها بما يكفي . بقي صدى كلمة "متشكرة " يتردد على مسمعي مما سمح لي بتسجيل صوتها الرخيم . الأمر الأكيد أنها مصرية. رأيتها تتجه نحو حنفي لتسديد ثمن المكالمة ثم خرجت دون الالتفات إلى الوراء . كنت أود أن أعرف أصلها وفصلها وسبب بكائها . قاومت رغبة جامحة في تقفي آثارها أو مساءلة حنفي عنها** ».

يفتح "**عيسى**" المجال واسعا أمام قارئ الرواية لتحقيق متعة جمالية نتاج التساؤلات المتعددة التي يثيرها، والتي يبحث لها عن إجابات موضوعية استنادا إلى تفاصيل الرواية ومرجعياته الثقافته المختلفة؛ حيث يتساءل عن سبب اهتمام "**عيسى**" بالفتاة المحجبة؟ فهل هو معجب بها؟ أم أن هذا جزء من خطته لاكتشاف الخلية ؟ لتتشابك الأحداث بعدها، فيبقى القارئ رهين الانتظار إلى حين انفراج أزمة الهوية المخفية لأصحاب الخلية.

إن الزخم الثقافي المتنوع الذي اسنده الروائي إلى شخصية "**عيسى**" وكذلك المرجعيات السياسية،الفكرية، الدينية والاجتماعية التي قابلت بها هذه الشخصية قارئ الرواية،ليست إلا خطة محكمة نسجها "عمارة لخوص" لشد انتباه هذا القارئ وأسره لمتابعة تفاصيل الرواية، التي تنسج أمامه باستمرار جوا مفتوحا على المغايرة والاختلاف، ومن ذلك مثلا القنبلة الجديدة التي فاجأ بها "**عيسى**" القارئ وهي قراره بأداء الصلاة وذهابه إلى المسجد رغم عدم توفر الأحكام

[1] -المصدر السابق ،ص82.

الشرعية التي تبيح له ذلك إضافة إلى وصفه المسجد الذي يؤم الصلاة وهو ما كسر به أفق توقع قارئه؛ في قوله[1] :

«**نظرت إلى مسجد السلام من الخارج ،كان أشبه بمستودع للسيارات .خلعت حذائي ودخلت بقدمي اليمنى عملا بالسنة النبوية . أبصرت الإمام زكي أي "السينيور حرام" فذهبت إلى تحيته .(...) وأخبرني أن مسجد السلام كان في السابق مخزنا للسلع وتشتد عليه الحرارة صيفا والبرد شتاء ،أما عن الرطوبة المرتفعة فحدث ولا حرج . من العسير الحصول على تصريح لفتح مصلى جديد** » .

ورغم هذا الوصف القاسي لهذا المكان المقدس لدى المسلمين، إلا أن "**عيسى**" قد حاول إعطاء نظرة عن حالته؛ إذ يتراءى للقارئ في بادئ الأمر على أنه بناء معماري على الطراز الإسلامي، لكنه سرعان ما يصدم بكلمة "**مستودع** " التي تثير أمامه جملة من التساؤلات مفادها؛ هل هذه إهانة من الآخر للمقدسات الدينية للمسلمين ؟، أم أنه مجرد حل مؤقت من قبل المصلين في انتظار بناء مسجد جديد ؟.

كما يتساءل القارئ عن وضع "**عيسى**" المسيحي الذي لا يتقن صلاة المسلمين: فهل سيكتشف أمره من قبل المصلين، أومن قبل "**السينيورحرام**" بسبب حركاته العشوائية؟،أم أنه سيتجاوز هذا الاختبار كما تجاوز غيره ؟.

ولعل مبادرة الروائي في إقحام قارئ الرواية في بنائها وتحديد مسارها كان هدفه كسر الرتابة، وتجاوز حالة الملل التي قد تتسلل إلى نفس هذا القارئ وهو يتابع تفاصيل الرواية، كما أن المفاجآت التي تثيرها شخصية "عيسى" بين الحين والآخر هدفها تفعيل مخيال القارئ واستنطاقه من أجل إعادة تشكيل معنى جديد للنص الروائي؛ هو نتاج تفاعل عميق وفاعل بين ثقافة القارئ وهذا النص؛ ومن ثمة خلق متعة جمالية لديه.

6-2- دور شخصية "صوفيا" في إنتاج "المتعة الجمالية" لدى القارئ:

لم تقتصر مساهمة القارئ في إعادة تشكيل الرواية على ما أثارته شخصية "**عيسى**" بل تعدتها إلى شخصية "**صوفيا**" التي قدمت بدورها دعوة صريحة لهذا القارئ من أجل المشاركة في تفسير الرواية وكشف مضمرات الآخر، وذلك في قولها[1] :

---

[1] -المصدر السابق ،ص176-177.

«يا عزيزي،الأوروبيات لسن مثل نساء بلدك المعقدات والمتخلفات . هن متفتحات بجميع معاني الكلمة. ماذا تقول؟ لم أسمع جيدا. هل يمكن أن تعيد سؤالك من فضلك؟حسنا،(...). ها ها ها ،لن يرغمك أحد على الزواج من الشقراء الحسناء لمجرد أنك تمتعت بدفئها . هذه الأمور تحدث في بلدك الأصلي فقط ».

حديث صوفيا غير موجه لقارئ بعينه، بل هو مفتوح أمام كم هائل من القراء المختلفين في الدين والفكر والسياسة،وقد تعمدت هذه الشخصية إشراك القارئ في عملية التواصل معها من خلال أسئلتها المتتابعة: ماذا تقول ؟ هل يمكن أن تعيد سؤالك من فضلك ؟ ، التي تثير في نفس القارئ شعورا أنه المقصود بكلامها.

كما أن هذه الشخصية لا تتوقف عن مطالبة القارئ بالتدخل والمشاركة في تشكيل معنى جديد للرواية بقولها[2]:

«تسألوني عن تعدد الزوجات في الإسلام؟ لا تخيفني الأسئلة .لست خريجة الأزهر إلا أنني قرأت كثيرا حول الموضوع (...) أقول بأسف شديد إن المعركة ضد تعدد الزوجات في بلادنا معركة خاسرة مسبقا . لماذا سبق لي أن أجبت على هذا السؤال.حسنا سأكرر الجواب ولكن للمرة الأخيرة:في مجتمعنا الإسلامي ،الرجل هو الخصم والحكم في آن واحد . فاهمين ؟على كل حال ،فيما يخصني لا داعي للقلق على مصيري لأن زوجي الباشمهندس ليس غنيا. فتعدد الزوجات ليس في متناول جميع الجيوب ! ».

لعل دعوى "**صوفيا**" الصريحة لقرائها بقولها : **تسألونني ،فاهمين** ؟ تدفعهم إلى حالة من الاستنفار قد يتفق معها البعض كما قد يختلفون بسبب التوجه الديني أوالفكري أوحتى الاجتماعي، وقد يتوجه القارئ الواحد من خلال ما تسرده "**صوفيا**"إلى فكرة مفادها انفتاح العرب على الغرب والغرب على العرب؛ فقد أصبح لكليهما مادة ثقافية حول الآخر بإيجابياته وسلبياته؛ ولعل هذا ما فتح المجال أمام "**صوفيا** " للحديث عن الإسلام إلى جميع قرائها رغم اختلافاتهم العرقية والدينية .

---

[1] – المصدر السابق ،ص55.

[2] –المصدر نفسه،ص72–73.

تشاطر "**صوفيا**" قارئها تفاصيل حياتها اليومية التي تفتح أبواب التأويلات أمامه على مصرعيها آملة مشاركته الفاعلة لتحصيل أكبر كم من الآراء فيما يخص شخصيات الرواية، ومن ذلك مثلا الفارق الكبير بينها وبين زوجها "فيليشي" في التوجه وفي طريقة التفكير؛ الذي تناشد من خلاله القارئ بالحكم فيه في قولها[1]:

«**جدوله لا يتغير إذ يخرج إلى العمل في حدود الرابعة مساء ويعود إلى البيت بعد منتصف الليل، يتعشى ويرتمي على كنبته يتابع الفضائيات العربية (خصوصا السينيورة الجزيرة)** (...). **إنه مطلع جدا على قضايا السياسة الدولية مثل الحرب في العراق والسلاح النووي الإيراني وحزب الله وحماس** (...) **لا أشاطر الباشمهندس هذا الطرح. قلت له إنه مخطئ .عندما يعيش المرء في بلد ما،عليه إعطاء الأولوية للأخبار المحلية.أنا مثلا أهتم كثيرا لأخبار روما وما جاورها. أريد أن أعرف ما يحدث هنا أي في المدينة التي أقيم فيها وليس في كابل أو بغداد** ».

تدفع " **صوفيا** " القارئ إلى عقد موازنة سيكولوجية واجتماعية وكذا ثقافية بينها وبين زوجها "**فيليشي** "؛ استنادا إلى اختلاف توجهاتهما التي تسعى من خلال عرضها إلى مشاركة القارئ في إبراز تعدد المهاجرين العرب واختلافهم بين متشبث بالوطن الأم وبكل ما يتعلق به وبين مساير لوضع البلد الذي يستقر فيه.

ورغم نقاط الاتفاق بين الشخصيتين –من حيث المستوى الثقافي كونهما خريجي الجامعة– إلا أن "صوفيا" تدعو القارئ إلى الاندماج مع الوضع والبحث عن سبب هذا الشرخ بين تطلعات هذه الأسرة المهاجرة التي من المفروض أن تتوجه بتقارب لتثبيت وجودها الفكري والاجتماعي وكذا النفسي في البلاد الإيطالية.

إلا أن القارئ المتطلع إلى ما وراء هذا التوجه يتتبع واقع الشخصيتين في محاولة لاستيعاب مواقفهما وأبعادها؛ فشخصية "**فيليشي**" تمثل العربي الذي يحاول تثبيت انتمائه الوطني من خلال الاتصال الدائم مع ما تغطيه "**السينيورة الجزيرة**" في محاولة جادة منه إخفاء خوفه من السيطرة الإيطالية على توجهاته الفكرية والاجتماعية وانتماءاته الوطنية والدينية؛ إضافة إلى

[1] –المصدر السابق ،ص86–87.

رفضه القاطع لما يقدمه الواقع الإيطالي من أخبار محلية أوحتى دولية تخل بالرأي العام وتخفي الحقائق كما تشوه صورة الإسلام والمسلمين.

وعلى النقيض من ذلك قدمت شخصية "**صوفيا** " صورة العربي المتحرر من عقدة الآخر والمتابع للوضع المحلي الإيطالي في محاولة منها تنبيه القارئ إلى ضرورة مجارات الوضع العام وتجاوز العقدة التي يعاني منها زوجها في محاولة إثبات تواجدها وانتمائها للمجتمع الإيطالي والقبول به .

فضلا عن الدعوات الصريحة والمضمرة التي أجهرت بها "**صوفيا** " لقارئها فإنها قد وفرت له جوا من الهدوء فيما قدمته؛ بوصفها للجو العام لشخصيات الرواية بطريقة ذكية صرفت انتباهه في أحيان كثيرة عما قدمه له "**عيسى** "، كما لا يخلو هذا الهدوء من أفكار مضمرة استدعت القارئ للوقوف عندها من أجل فك تواجد بعض الشخصيات التي لا تتوانى في تشتيت توجه الرواية نحو آراء أخرى ؛ ولعل هذا ما وضحته "**صوفيا** " في قولها[1] :

«**أما الجد جوفاني فقد تجاوز عمره الثمانين، وقد مسه الصم وبوادر الخرف** (...) **بعد الانتهاء من قراءة المقالات، ينطلق كالخيل الجامح في تعليقاته المعتادة : «أتمنى أن أموت قبل أن تنظم رومانيا إلى الاتحاد الأوروبي » أو«سيغزونا الغجر الرومانيين كالجراد » أو«ماذا تنتظر الحكومة لإغلاق جميع المساجد وزج المصلين المسلمين الإرهابيين في السجون ؟ ! » أو «إذا أراد المهاجرون المسلمون الاندماج في مجتمعنا ،فعليهم أن يعتنقوا المسيحية !» أو «اللعنة على الشيوعيين ! » أو « آه يا وطني ،ما أجملك وما أتعسك !» » .**

لا تنفك الرواية في إظهار أوجه الشبه والاختلاف بين المهاجرين أنفسهم والإيطاليين كما لا تترك مجالا واضحا وصريحا لقارئها الذي تدعوه إلى فك طلامس بعض المسكوت عنه أو الغامض، ولعل توظيف الجد "**جوفاني**" غايته دعوة القارئ إلى الانتباه إلى الطبقة المسكوت عنها في الرواية؛ وهي عامة الشعب من الإيطاليين الذين لا يستطيعون الإدلاء بآرائهم إلا من خلال حيز صغير .

[1] – المصدر السابق ،ص99.

وقد يكون الجد "**جوفاني** " الذي مثل الجزء المهمش من آراء الإيطاليين المثال الذي وظفه الروائي من أجل تثبيت هذه الفكرة في ذهن القارئ، والذي قدم عبر هلوساته الفكرية عدم اقتناعه بفكرة الهجرة الغجرية للرومانيين، وبذلك رفضه القاطع للمهاجرين غير الإيطاليين من عرب وغيرهم من الجنسيات الأخرى، كما تجاوز هذه النقطة بشروط؛ من بينها اعتناق المسلمين للمسيحية من أجل قبول تواجدهم داخل الأراضي الإيطالية، وبين مد وجزر بين المعطيات التي قدمها الجد "**جوفاني** " يبقى القارئ رهين تحوير ثقافته واكتشاف ما تحمله إيطاليا من خبايا للمسلمين والمهاجرين على وجه العموم.

قربت "**صوفيا**" قارئ الرواية من التفاصيل الدقيقة لمثل هذا الاضطهاد الذي تعانيه أغلب الجاليات العربية المسلمة؛ حيث شاركته صورة مقربة من تجربتها الشخصية حين تعرضت لاعتداء وحش بشري إيطالي على حقها ونعتها بالطالبانية والأفغانية بسبب زيها، والأثر الذي تركه في نفسها هذا الموقف بقولها[1] :

«**إثر المكالمة ذهبت إلى سوق ماركوني، أتمنى أن لا تجمعني مساوئ الصدف مع الوحش العنصري . أرفض التنازل عن حريتي بسبب الخوف . أنا مسلمة مؤمنة يجب أن لا أخاف إلا من ربنا. لا أقبل التهديد والوعيد من أي شخص كان،فالسوق ملك للجميع إذا لي الحق في المجيء متى شئت**».

وبمشاركتها القارئ هذا الخوف من مواقف الآخر، عبرت "صوفيا" عن رفضها لهذا الشعور بالخوف مستدرجة القارئ إلى استنتاج مضايقات الآخر للعرب في ظل التطور الحضاري الذي يفتخر به الإيطاليون؛ حيث ارتبطت النساء المحجبات لديهم بالطالبانيات أوالأفغانيات الإرهابيات .

إضافة إلى الرفض الذي يتفاعل معه القارئ في كل مرة نَوعت "**صوفيا**" في طرح قضاياها ومشاكستها له بهذه التوجهات المختلفة؛ حيث تعود مرة أخرى إلى دعوته للمشاركة في حل لغز المفارقة الدينية في قولها[2] :

---

[1] -المصدر السابق ،ص163-164.

[2] -المصدر نفسه،ص164.

«الآن نمر إلى السؤال الآخر : «ما هي مكافأة المسلمة إذا كتبت لها الجنة ؟ »قد يجيب قائل : «حور العين » .الجواب صحيح في حالة واحدة إذا كانت المسلمة سحاقية ولكن الشذوذ الجنسي حرام في الإسلام ! لا أعتقد أن ثمة حور العين من الذكور كلهن إناث في إناث . أمامنا مشكلة عويصة تستعصي الحل أليس كذلك ؟».

وبسؤالها هذا تدخل "**صوفيا**" القارئ في دوامة من الأسئلة والأجوبة على حد سواء كما أن الأجوبة تتنوع حسب اختلاف القراء وانتماءاتهم الدينية والفكرية؛ بين قابل للفكرة ومعارض لها؛ ولعل هدفها من ذلك إشراك القارئ في إعطاء توجهات أخرى للرواية، ومراجعته لثقافته بتطويرها أوتغييرها.

إن المتتبع لتوجه الرواية يلاحظ اختلاف حضور "**المتعة الجمالية** " بوصفها إجراء جماليا لدى القارئ انطلاقا مما قدمته شخصيتا: "**عيسى** "و"**صوفيا**"، ورغم الاختلاف الطفيف والفرق البسيط؛ إلا أن كلا الشخصيتين استطاعتا أن تستقطبا أكبر قدر من القراء ذوي القدرات الفكرية والثقافية المختلفة والمنتمين إلى تيارات اجتماعية وسياسية ودينية متعددة، خاصة أن كل من "**عيسى**" و"**صوفيا**" ردما الهوة التي اعتاد عليها القارئ وهي تتبع أحداث لا تخرج عن إطار الفكرة الواحدة؛ وهذا بتنوع الموضوعات: **فمهمة الجوسسة،علاقة عيسى بالمهاجرين وتعاطفهم معهم،صراع أهل الشمال والجنوب الإيطاليين ،العلاقة العاطفية بين المتناقضين في الدين والانتماء والفكر،الصداقة الاستغلال**،كلها موضوعات طرحتها شخصية "**عيسى**" بمنتهى الذكاء لشد انتباه القراء بالمعارضة أوالتأييد.

بالمقابل طرحت "**صوفيا**" موضوعات متعددة تقاطعت فيها مع ما قدمه "عيسى" ؛ حيث توزعت بين : **الحجاب، الانتماء،الأنا الآخر ،العمل ،الأصدقاء،العلاقة بين المهاجرين العرب ،الحب،عادات الختان،العلاقة الزوجية ،الإعجاب برجل آخر.**

يجد القارئ نفسه أمام جولة فكرية تكشف الوجه الآخر لبعض الإشكالات التي دفعته إلى تغيير أفقه أوتعديله باكتساب بعض المعلومات كفرضيات مقدمة هدفها المشاركة في حل تلك القضايا التي تقدم بها كل من البطلين .

والملاحظ أن الموضوعات التي قدمتها الرواية يصلح كل واحد منها لأن يكون رواية بذاتها، فما بالك بتداخلها داخل متن روائي واحد، ومن خلال شخصيتين أساسيتين تصارعتا مع

الأحداث واستنجدتا بالقارئ للمساهمة في الإدلاء بآرائه، من أجل حل بعض الإشكالات التي جعلته في حالة تيه؛ حيث لم ينصب اهتمامه على موضوع واحد بل على موضوعات متعددة.

ورغم اختلاف القارئ في الانتماء الديني،الفكري،السياسي والاجتماعي، إلا أنه وجد مساحة كافية من الحرية للإدلاء بآرائه ومناقشتها وتغييرها،مما أكسبه راحة في التعامل مع الرواية،وذلك عبر مشاركته الفعالة في بناء نمط فكري جديد وظف فيه مكتسباته وخبراته من أجل تحليلها وفك أسرارها واستنتاج جمالياتها .

استطاع المتن الروائي **"القاهرة الصغيرة"** أن يُكون حيزا واسعا جامعا لأنماط مختلفة من القراء رغم الاختلافات المتباينة بينهم، التي جعلت من القارئ ملكا لهذا النص؛ حيث إن قارئ "**القاهرة الصغيرة** " لا يتردد في الجزم بأنها نص مفتوح على احتمالات كثيرة ومتعددة، وهذا انطلاقا من تطبيق إجراءات منهج "ياوس" التي فرضت نفسها عنوة على مسالك هذا الطرح ؛ وقد تفاوت حضورها في مسار السرد بين "**عيسى**" و"**صوفيا**" بين الحضور التام والجزئي .

غلب "**أفق الانتظار** " في سرد "**عيسى**" على قرائه من خلال الكم التخييبي الذي فاجئهم به؛ ما دفعهم إلى الاستعداد الفكري والنفسي مع كل لقاء يجمعهم به.

في حين طغت الاستجابة على إجراء أفق الانتظار لدى شخصية "**صوفيا**"، ورغم هذا الاختلاف إلا أن البطلين أبقيا قارءهما/قراءهم في حالة تساؤل دائم عن مصير زواج صوفيا وارتباطها من المحلل، وكذلك قرار عيسى بقبول المهمة أورفضها، وهو ما ترك باب التأويل مفتوحا على ما تجود به قريحة قراء آخرين أو قراءات أخرى للقارئ الأول.

عمد إجراء "**المسافة الجمالية**" من خلال سرد شخصيتي "**عيسى** "و"**صوفيا** " إلى زعزعة استقرار القارئ فكريا؛ حيث أنشأ كل منهما مسافة جمالية استدعيا من خلالها قارئهما/قراءهم للبحث عن معنى آخر غير الذي قابلوه أول مرة، وهذا انطلاقا من التخييب الذي واجهم،وهو ما دفعهم إلى البحث عما يسكت روح السؤال لديهم من خلال بعض المعطيات التي لم تستجب لها ثقافتهم وما اعتادوا عليه .

رغم الاختلاف والتوافق الذي أدركه القارئ في شقي سرد "**عيسى**" و"**صوفيا**" ؛إلا أنه لاحظ أن بعض التفاصيل الدقيقة قد رسمت مسارا مختلفا لتوجهاته؛ فرغم اجتماع البطلين

على "**تغيير أفق**" انتظار القارئ؛ إلا أنهما اختلفا في تحديد ملامح "**اندماج الأفق**" لديه؛ ففي الوقت الذي دفع فيه "**عيسى**" قارئه إلى الجمع بين ماضيه وحاضره ؛ اجتمعت خاصية الاندماج في أغلب ما قدمته "**صوفيا**"؛ حيث دفعت القارئ إلى استنتاج المقصود من هذا الدمج الجاهز الذي حمل في شقيه أفقا أدبيا واجتماعيا؛ إذ جمعت بين أفق الرواية وتجربة القارئ السابقة؛ ولعل هذا هو المختلف الذي قدمته "**صوفيا**"، والذي دفعت من خلاله قارئ الرواية إلى الكشف عن المقصود من هذا الانصهار الجاهز.

لعل المتأمل للتطورات الكبرى التي شهدها العالم في العشريتين الأخيرتين لا يستبعد تأثر الكتابات الروائية المعاصرة بها وتفاعلها معها؛ فقارئ رواية "**القاهرة الصغيرة** " أدرك أن "**المتعة التاريخية**" الجمالية التي بحث عنها في الرواية مردها إلى الحدث التاريخي الكبير الذي رسم الخطوط العريضة لمشكل الخلية الإرهابية التي تعد حجر أساس الرواية، فقد استدرجت أحداث **11** سبتمبر **2001** الروائي لنسج روايته ورسم شخصياتها استنادا لهذا الحدث التاريخي الهام؛ حيث لاحظ أن هذه المحطة الكبرى التي صنعت فنية هذا النص لم تكن حدثا بسيطا؛ بل هي حدث استطاع أن يفجر موضوعات متشابكة داخل متن روائي واحد.

لم يقتصر تواجد الإجراءات التي صاغها "**ياوس**" على بعض المقاطع بل انسحب على مجموع الرواية؛ حيث إن أحداث الرواية لم تترك فرصة إلا واستدعت ثقافة قارئها/قرائها استنادا إلى تلك الإجراءات المنهجية؛ ومنها تحديدا "**المتعة الجمالية**" التي استدعت القارئ لفك الغموض الذي ميز سرد البطلين ،والمشاركة في تشكيل ملامح نص روائي جمالي جديد غير الذي قدم أول مرة،من خلال توظيفه لثقافته وخبرته في التعامل مع الأعمال الروائية السابقة والوقوف على أسرارها.

لعل هذه المشاركة التي أرهقت القارئ بين الفينة والأخرى؛ قد رسمت متعة جمالية زادت من قيمة العمل وقادته نحو معاني أخرى غير التي صيغت له أول مرة.

إن تجاوب القارئ مع العمل الروائي "**القاهرة الصغيرة** " مرده إلى ثقافته وما حمله من موروث ومكتسب تتلمذ عليه على مر التطور الزمني من خلال مشاركته في صناعة المعنى في أكثر من عمل، انطلاقا من حسه الجمالي والمعرفي الذي سمح له برسم معاني جديدة

وتشكيلها؛ حيث يكتسب أي نص هويته من خلال تجسيده في ذهن قارئه انطلاقا من تفاعلهما وهو ما تجسد فيما أثمرته علاقة القارئ برواية "**القاهرة الصغيرة** ".

إن ما يمكن الإقرار به في الأخير هو أن "**القاهرة الصغيرة**" نص قابل لإعادة القراءة والتشكيل، مع تعدد القراء واختلاف مرجعياتهم، ولعل هذا ما ضمن لهذه التجربة خصوصيتها وتفردها.

البـــاب الثالث:

رواية "كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك" من منظور نظرية القراءة

الفـــــصل الأول:

نظرية "القراءة" عند "إيزر"

تمـــــــــهيد:

1- القراءة والنص والقارئ عند "إيزر ":

1-1-القـــــــــــــراءة:

1-1-1-مفهومها :

1-1-2-أنواع القراءة:

1 -1-2-1- القراءة التأويلية

1-1-2-2-القراءة الإيديولوجية

1-1-2-3-القراءة التاريخية

1-2 -النـــــــــــــص:

1 -2-1-مفهومه

1 -3-القـــــــــــــارئ:

1-3-1-مفهومه

1-3-2-أنواع القارئ:

1-3-2-1- القارئ النموذجي

1-3-2-2- القارئ التاريخي

2- إجراءات المنهج عند إيزر:

2-1-القارئ الضمني :(***Le lecteur implicite***)

2- 2-السجل النصي : (***Le Répertoire du Texte***)

2-2-1-الإنتقاء

2-2-2-التشويه

2-3-الاستراتيجيات النصية: (***Les Stratégies Textuelles***)

2-3-1-القاعدة الخلفية والقاعدة الأمامية: (***le rapport entre le premier plan et l'arrière plan***)

2- 2-3-بنية الموضوع والأفق: (***La structure du thème et de l'horizon***)

2- 3 -2-1- منظور السارد : (***La perspective du narrateur***)

2 -3 -2-2- منظور الشخصيات: (***La perspective des personnages***) **2- 3-2-3-** منظور الحدث / الحبكة: (***La perspective de l'action ou de l'intrigue***)

2- 3-2-4- منظور القارئ (***La perspective du lecteur***)

2-4-أماكن اللاتحديد: (***Lieux d'indéterminations***)

2-5-البياض عند إيزر :(***Le Blanc***)

2-6-الطرائق الغائبة : (***Procédés-Moins***)

2-7-السلبية : (***La négativité***)

تمـــــــــهيد:

استطاع "القارئ" أن يجد لنفسه مكانة هامة في زخم الدراسات النقدية المعاصرة حيث استطاعت نظرية "**القراءة والتلقي**"؛ أن تحاور تلقي القارئ للنص الأدبي عبر التتابع التاريخي من خلال ما اقترحه "**ياوس**"، وأيضا من خلال إبراز العلاقة التفاعلية بين هذه الثنائية انطلاقا مما سطرته جهود "**إيزر**"؛ الذي انطلق في آليات نظريته من التفاعل الذي ينتج جراء تقابل القارئ والنص الأدبي.

ومن بين المرتكزات التي وجب محاورتها قبل الولوج إلى الإجراءات التي تقدم بها "**إيزر**" "**القراءة**" باعتبارها العملية الأولى التي تجمع بين النص والقارئ، وكذا "**النص**" الذي يمثل مادة فعل القراءة، إلى جانب"**القارئ** "الذي يحقق ما يقدمه النص الأدبي عن طريق فعل القراءة،وهو ما سنتناوله في المبحث الأول من هذا الفصل.

صاغت نظرية "**القراءة والتلقي**" مجموعة من الإجراءات التي تستعرض فاعلية القارئ داخل النص الأدبي، ورغم تركيز هذه النظرية عليه؛ إلا أن "**إيزر**" قد ركز على عملية بناء المعنى الناتج عن تقابلهما؛ أي "التأثير الجمالي " (***L'effet esthétique***) الذي يتضح لدى القراء فيُنْتج المعنى .

استند"إيزر" في نظريته إلى التفاعل الكامن بين النص وقارئه ***(L'interaction entre le Texte et le Lecteur)***؛ حيث رأى أن هذه العملية هي نتاج "فعل القراءة " الذي يجعل القارئ على تواصل مع ما يحمله النص،والذي لا يكتسب معناه ولا هويته إلا بتلاقيه مع قُرائه وبفهمهم المتعدد له ؛ لأن «**النصوص الأدبية لا تنضب من دلالات العوالم المعطاة،إذ تبحث على ما لم يقدم**»[1]، ومردُ ذلك إلى فعل القراءة الذي يشكل نشاطا فكريا يمارس سلطته على النص الأدبي ؛ إذ ليس لهذا الأخير « **وجود إلا عندما يتحقق وهو لا يتحقق إلا من خلال القارئ، ومن ثم تكون عملية القراءة هي التشكيل الجديد لواقع مُشكل قبْل هو العمل الأدبي**

[1]- *« les textes littéraires ne s'épuisent pas à dénoter des mondes d'objets donnés sur le mode empirique ,ils cherchent à présenter ce qui n'est pas donné»,voir : Wolfgang Iser : l'acte de lecture théorie de l'effet esthétique ,P99.*

نفسه»[1] ؛ لأن قُراءه دائمي البحث عما يرضيهم؛ فقد «**نختلف في القراءة لاختلافنا في الذوق، ولاختلافنا في مستويات المخزون الثقافي ولاختلافنا في درجات التحسس بالجمال العظيم، وربما يكون اختلافنا في قراءة مثل هذه اللوحة –حبرية كانت أم زيتية– عائدة علته إلى اختلافنا في كثير من الأشياء أصلا :في السن أوفي اللغة،أوفي التجربة،أوفي الذوق،أوفي الثقافة، أوفي الايديولوجيا (لا يمكن إبعادها لدى الحديث عن الكتابة والقراءة بأصنافهما المختلفة) »**[2].

لعل أهم سبب في اختلاف قراءات النص الأدبي الواحد هو الانتماء الاجتماعي، وما يحمله من أبعاد سوسيولوجية تجعل «**أحد مصادر هذا الصراع هو التوتر القائم بين السنن الاجتماعي والثقافي للقارئ وبين الطبيعة الحدثية للنص . فالنصوص الأدبية تعيد تسنين السنن عن طريق الانتقاء والتأليف، وهكذا، سيجد القارئ، وهو يجمع المعنى ،أن هناك تنافرات بين سننه الخاص وبين السنن الذي أعيد تشكيله في النص**»[3]؛ لأن القارئ متأثر بدوره بما تنتجه سننه المتغيرة في كل مرة وما يفرضه عليه واقعه، ليصطدم بالتالي مع ما يوظفه النص من سنن قد لا يتجاوب معها لتصبح العلاقة بينهما «**خاضعة لمنطق المعضلة والحل السؤال والجواب،حيث يكون النص جوابا عن سؤال،وبتعبير آخر،فالقارئ لا يدرك من النص سوى ما يعنيه،بيد أن جواب النص على سؤال القارئ لا يكون دائما كافيا. فالنص نفسه يطرح أسئلته التي تتطلب بدورها جواب القارئ عنها**»[4] ؛ فتنحكم علاقة الاثنين بما يحمله القارئ وما يقدمه النص؛ ليشتغل الرهان على مسارين: ما يتفق فيه الاثنان وما يختلفان فيه .

أشار "**إيزر**" إلى أن النص الأدبي في تعامله مع قُرائه يحمل قطبين : فني وجمالي ورأى بأن الشيء الأساس في قراءته «**هو التفاعل بين بنيته ومتلقيه ،لهذا السبب نبّهت الفينومينولوجيا**

---

[1] –نبيلة ابراهيم: القارئ في النص –نظرية التأثير والإتصال، فصول ،مجلة النقد الأدبي،الهيئة المصرية العامة للكتاب،مج5 ، (العدد1–2)،1984 ، ص102.

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

[3] –فولفغانغ إيزر: آفاق نقد استجابة القارئ،تر:أحمد بوحسن ،من قضايا التلقي والتأويل ،منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية،عدد 36،الرباط،المغرب،1995،ص220.

[4] –رشيد بنحدو :العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر، ص488.

بإلحاح إلى أن دراسة العمل الأدبي يجب أن تهتم ،ليس فقط بالنص الفعلي بل كذلك وبنفس الدرجة بالأفعال المرتبطة بالتجاوب مع ذلك النص . فالنص ذاتُه لا يقدم إلا "مظاهر خُطاطية " يمكن من خلالها أن ينْتُج الموضوع الجمالي للنص بينما يحدث الإنتاج " الفعلي " من خلال فعل التحقق .ومن هنا يمكن أن نستخلص أن للعمل الأدبي قطبين ،قد نسميهما :القطب الفني والقطب الجمالي،الأول هو نص المؤلف ،والثاني هو التّحقق الذي يُنجزه القارئ»[1] .

فالنص الأدبي أوكما أسماه "**إنغاردن**" "**الموضوع الجمالي**" بنية مفتوحة على مجموعة من الاحتمالات تجعل القارئ في حالة تأهب دائم لاستقبالها، وبتعدد قراءاته لهذا النص فإن كل منها تبعث مدلولا مغايرا عن القراءة الأولى ما يجعله بنية ثابتة تنتمي إلى "القطب الفني " «**الذي يخلقه المؤلف من خلال البناء اللغوي**(...)**أي إن القطب الفني يحمل معنى ودلالة وبناء شكليا**»[2]؛ ليجسد النص بنية تأثيرية، بينما يُصور "**القطب الجمالي**" التجسيد الفعلي لما يكتسبه القارئ من النص انطلاقا من تحققه «**بصريا وذهنيا عبر استيعاب النص وفهمه وتأويله**»[3]؛ لأن التفاعل بين كل من النص والقارئ مرهون بفعل القراءة ومتبوع بعملية الفهم، من أجل إنتاج المعنى .

لا ينتج المعنى عشوائيا جراء التقاء القطبين (**النص والقارئ**) فقط؛ بل نتيجة دعوة النص لقارئه في صياغة معناه ومغزاه العام، لتكون عملية الإبداع هي إقحام القارئ في إعادة تشكيل النص؛ لأن معناه «**ناتج عن تلك الشبكة المعقدة من التفاعلات بين العلامات التي تشكل في النهاية نسقا معينا. فالمعنى بهذا المفهوم قابع في النص، وقابل للإدراك،والوصول إليه متوقف على مهارة القارئ وكفايته في استنباط آلياته، وديناميةبنيته الدلالية**»[4].

تشكل ثقافة القارئ صمام أمان يعمد إليه مؤلف النص لاستنباط مغزاه الذي يحتفظ هو بنصفه ليكمل القارئ ما تبقى منه؛ لأن النص الأدبي «**ليس نصا تماما وليس ذاتية القارئ تماما ولكنه يشملهما مجتمعين أومندمجين** »[5]؛ فهو يعتمد على ما يحمله القارئ من رصيد معرفي

---

[1] –ولفغانغ إيزر: فعل القراءة ،نظرية جمالة التجاوب (في الأدب)، تر: حميد لحمداني،جيلالي كدية ،ص12.

[2] – جميل حمداوي: مناهج النقد العربي الحديث والمعاصر، ص27.

[3] –المرجع نفسه،ص27.

[4] –أحمد يوسف:القراءة النسقية –سلطة البنية ووهم المحايثة،ص443.

[5] –روبرت هولب:نظرية التلقي ،ص135.

يتفاعل به مع ما يمليه وهذا انطلاقا من فعل القراءة الذي يضع كلا منهما أمام وضعية أخذ ورد، لكن هذا لا يحتم بالضرورة تساوي النص والقارئ في الحصيلة المعرفية لأن «**كفاءة المتلقي ليست بالضرورة نفسها كفاءة المـــرْسَلْ** »[1]؛ ما يجعل صراع انتاج المعنى قائما «**فلا يمكن لنص ما أن يُكيف نفسه لكل قارئ يتصل بهذا النص** »[2] ؛ كون المعنى مختلف باختلاف مرجعيات القُراء.

ركز "**إيزر**" على "**سيرورة القراءة** " « ***Processus De Lecture*** » التي يتداولها القارئ على النص الأدبي الواحد؛ بحيث يكون التفاعل بينهما مرهونا بنقائص النص واستعدادات القارئ النفسية والفكرية؛ فلكلٍ تجربته الشخصية في تعامله معه، ليكون نتاج المعنى مرهونا بتضافر جهود كل من النص والقارئ الذي يساهم مساهمة فعالة في تحقيقه بفعل ما يلوح إليه النص؛ من خلال فجوات تبرز عجزه على إكمال حلقة عمله فيعمد القارئ إلى تحقيقها باستناده على خبراته وثقافته المكتسبة التي يتجاوز المألوف بها إلى مجابهة ما يقدمه، ليشكل طرحا مغايرا لما كان يملكه وليحي أفكاره بأخرى.

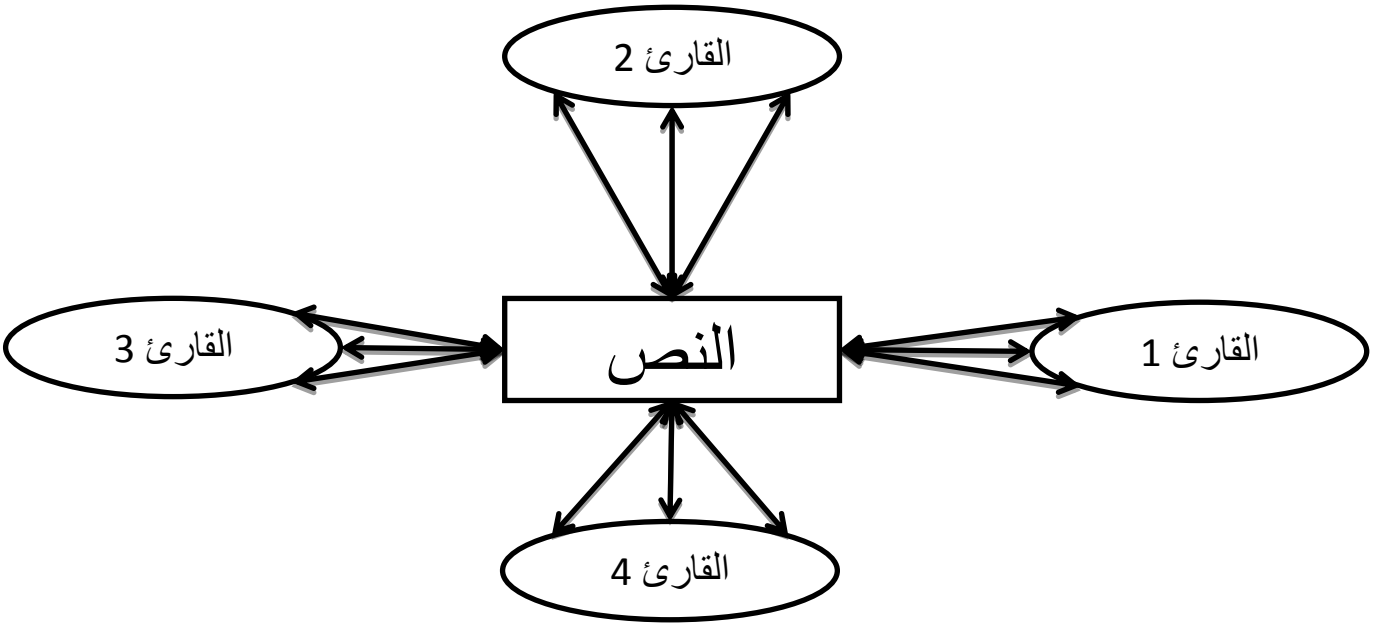
ولعل هذا ما جعل سيرورة النص سيرورة محكومة باختلاف القارئ ووحدة المقروء أوبالأحرى ثبات النص وتعدد قراءات القارئ الواحد «**فكل قراءة تقترئها تمنحك شيئا جديدا من روح هذا النص نفسه .ولو ظللت تقرأ نصا واحدا،دهرا متطاولا، وفي أوقات متفاوتة،لعسى أن يمنحك في كل اقتراء له شيئا جديدا لم يمنحكه قبلا** »[3]،وهذا ما يبقي النص مفتوحا وقابلا للنقاش في كل وقت، ولعل هذا ما نوضحه في المخطط الآتي:

---

[1]- **« *la compétence du destinataire n'est pas nécessairement celle de l'émetteur*»,** ***voir : Umberto Eco :Lector in Fabula , Bernard Grasset,Paris,1979 ,P67.***

[2] – فولفغانغ إيزر:التفاعل بين النص والقارئ،من كتاب : سوزان روبين سليمان وإنجي كروسمان :القارئ في النص ص132.

[3] –عبد الملك مرتاض : القراءة بين القيود النظرية وحرية التلقي ،ص29.



–تعدد القراءات والقراء للنص الأدبي الواحد–

يمثل هذا المخطط جملة من التصورات المفتوحة التي يضعها النص رهن ثقافة القارئ ليكون على اتصال دائم ومتنوع معه للاشتغال على وضع نهاية معنى محتمل.

وبما أن النص الأدبي « **هو المقام الأول فإنه يغفل الكثير من التفاصيل ويعتمد نوعا من الاقتصاد العلامي، تاركا استكمال هذه الإضافات لمبادرات القارئ ولمجهوداته التعاونية،ولذلك فإنه في حاجة إلى القارئ لتحيين بنياته النصية**»[1]؛ لأن سيرورة القراءة نشاط تواصلي دائم وقائم على التأثير والتواصل بين كلا القطبين(النص والقارئ)، وهذا وفقا لما يعرضه النص ويقدمه من نقائص تتمثل في فجوات تدفع بالقارئ إلى إعادة تشكيلها استنادا لحصيلته الثقافية.

[1] –ميلود حبيبي : النص الأدبي بين التلقي وإعادة الإنتاج من أجل بيداغوجيا تفاعلية للقراءة والكتابة ، نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ،جامعة محمد الخامس،سلسلة ندوات ومناظرات رقم: 24، 1993 ،ص168.

ابتدع « آيزر **مجموعة من المفاهيم الإجرائية مثل السجل، والاستراتيجية ومستويات المعنى ومواقع اللاتحديد يدلل بها على التفاعل بين النص والقارئ لسد الثغرات وملء الفجوات لخلق توافق النص وانسجامه الجديد** »[1]؛ وهذه هي الإجراءات الجوهرية التي تبرز أهم المعطيات التي تشغل نظريته إضافة إلى: **القارئ الضمني، البياض،الطرائق الغائبة والسلبية،** وهو ما سنعرضه بالتفصيل في المبحث الثاني من هذا الفصل.

1- الـــقراءة والنـــــص والقـــارئ عند "إيـــــزر":

لا يمكن أن يتفق النص الأدبي والقارئ دون تواصلهما، ولن يتواصلا إلا من خلال القراءة التي تربط بينهما من أجل الكشف عن أسرار النص وغموضه. فما هو مفهوم القراءة ؟ وما هي أنواعها ؟ .

1-1-القـــــــــــــــراءة (*La Lecture*) :

انطلق النقد الأدبي من النص[2] كون نشاط الأول مرهون بتواجد الثاني، وبما أن الممارسات النقدية قد اشتغلت على النص منذ أمد فقد شكل محور تفاعل إلى جانب القارئ؛ ولعل هذا ما أشار إليه "**ولفغانغ إيزر**" أبرز الفاعلين بـ"**مدرسة كونسطانس**" الذي دعا إلى ضرورة وجود القارئ وحتميته لبناء معنى النص؛ بتجاوز النظرة الأحادية والاهتمام بتصفحه للنص بوصفه عملا أدبيا يحمل بين طياته تساؤلات عديدة وجب الكشف عن معانيها.

بهذه النظرة الجديدة التي نادت بها "**مدرسة كونسطانس**" لم يصبح القارئ مجرد مستقبل للنص وقابل له؛ بل أصبح مشاكسا له ومشاركا فيه للظفر بثماره[3]، ومن أجل استنطاق النص الأدبي وجب أن يحرك هذا الأخير في نفس القارئ شيئا من المتعة (***le plaisir***)؛ ذلك أنها « **شعور عادي تماما،لا بل قد نقول إنه شعور** (...)**يناسب الجلوس بجانب المدفأة والكتابة القابلة للقراءة** »[1]؛ فالتواصل بين القارئ والنص لا يتم إلا عن طريق فعل القراءة الذي يعد الوسيلة الأولى لتلقي النص الأدبي والتفاعل معه وكشف خباياه.

---

[1] -بشرى موس صالح: نظرية التلقي،أصول ...وتطبيقات،ص 50.

[2] -ينظر: حسن مصطفى سحلول: نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، منشورات إتحاد الكتاب العرب،دمشق-سوريا،2001،ص12.

[3] -ينظر: فوزي عيسى : النص الشعري وآليات القراءة،منشأة المعارف بالإسكندرية ، مصر، 1997 ،ص9 .

1-1-1-مفهومها:

تجدر الإشارة قبل الولوج إلى استظهار المفاهيم التي جادت بها الدراسات النقدية حول مصطلح **القراءة**؛ أن نشير إلى أن هذا اللفظ قد ورد في القرآن الكريم؛ ومن ذلك ما جاء في **"سورة العلق"** في قوله تعالى: ﴿**إِقْرَأْ بِاسْمِ رَبِكَ الذِي خَلَقَ (1) خَلَقَ الإِنسَانَ مِنْ عَلَقٍ(2) إِقْرَأْ ورَبُّكَ الأَكْرَمُ (3) الذي عَلَّمَ بِالقَلَمِ(4)** ﴾[2] ، وكذلك ما ورد في **"سورة النمل"** في قوله تعالى : ﴿ **وَإِنّكَ لَتُلَقَّى القُرْءَانَ مِن لَّدُنْ حَكِيمٍ عَلِيمٍ**﴾[3]، وقوله عز وجل في سورة الأعلى : ﴿**سَنُقْرِئُكَ فَلَا تنسى** ﴾[4].

وقد وردت دلالة استعمال اللفظ الأول في سورة "العلق" بمعنى « **أوجد القراءة مبتدأً** »[5] في حين رود اللفظ الثاني "**اقرأْ** " كتأكيد للفظ الأول .

تنوعت الكلمات العربية في الدلالة والمدلول مع حفاظها على جذرها الأصلي، وهذا ما نسجله على كلمة "**القراءة** "؛ حيث وردت في معجم **"لسان العرب"** مرتبطة بفعل قراءة القرآن ومدارسته في قول ابن منظور: « **قَرَأَ يَقْرَأُ قراءة وقُرْآنًا. والاقتراء : إفتعالُ من القراءة. قال وقد تحذف منه الهمزة منه تخفيفا فيقال: قرآن، وقريت ،وقارِ ،ونحو ذلك من التصريف**(...)**،وقَارأهُ مُقارَأَةَ وقِراءً،بغير الهاء: دراسه. والقارئ والمقرئ والقراء كله :النَّاسِكُ** »[6].

وقد تكرر الحديث في ذكر "القراءة"« **والإقْتِراء والقَارِئ والقُرْآن والأصل في هذه اللفظة الجمع، وكل شيء جمعته فقد قرأته. وسمي القرآن لأنه جمع القصص والأمر والنهي والوعد والوعيد والآيات والسور بعضها إلى بعض**»[7].

---

[1] -أمينة غصن: قراءات غير بريئة في التأويل والتلقي،دار الآداب ،بيروت -لبنان، ط1 ،1999،ص70.

[2] -القرآن الكريم: رواية ورش عن نافع،سورة العلق،الآية :1-4.

[3] - سورة النمل،الآية :6.

[4] -سورة الأعلى،الآية :6.

[5] -جلال الدين محمد بن أحمد المـُحلي و جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السُيُوطِيِّ: تفسير الجلالين-بهامش المصحف الشريف بالرسم العثماني،تحقيق هاني الحاج،المكتبة التوفيقية،القاهرة –مصر، ط10، 2008 ،ص597.

[6] -ابن منظور: لسان العرب ،(مادة قرأ)،ص70-71.

[7] -المصدر نفسه،الصفحة نفسها.

وهذا يعني أن الدلالة اللغوية للكلمة كما ثبتها معجم "**لسان العرب**" ارتبطت بقراءة القرآن ودراسته وتأمل معناه، كما تضمنت معنى جمع الشيء بعضه إلى بعض.

قدمت معاجم المصطلحات العربية الحديثة مفهوما لـ"القراءة" بوصفها من أهم المصطلحات النقدية الحديثة،مؤكدة من خلاله أنها نشاط تفاعلي بين الذات القارئة والنص؛ حيث عرفها "**مجدي وهبة** " في معجمه بأنها « **تحريك النظر على رموز الكتابة منطوقة بصوت عال أومن غير صوت مع إدراك العقل للمعاني التي ترمز إليها الحالتين**»[1] ففعل القراءة لديه مرهون بهدف واحد سواء أكانت القراءة صامتة أم لا وهو إدراك العقل لما يحمله النص من إشارات وصفات وآثار، كما عرفها "**سعيد علوش**" بقوله : « (**القراءة**) **هي فك كود ،الخبر المكتوب، وتأويل نص أدبي ما** »[2].

وقد انطلق "**سعيد علوش**" في تعريفه السابق من قناعة مفادها أن "**القراءة** " هي عملية تفكيكية لمكنون النص وحل شفراته للوصول إلى معاني مختلفة بدل المعنى الأحادي من خلال عملية التأويل؛ حيث يتواصل معه القارئ من خلال تأويلاته؛ كون النص الأرضية الأدبية لعملية الفهم التي تنتجها "**القراءة**"؛ حيث يرتبط وجودها بالنص والعكس فهما يكملان بعضهما البعض من خلال ما يحمله من معاني وما يخزنه القارئ من ثقافة؛ فقد يتفق تصور القارئ مع ما ينتجه فيروق له، كما قد يعاكسه فينصرف عنه.

ولعل هذا الطرح الاصطلاحي العربي له مسوغاته فيما قدمته المعاجم الغربية من دلالة للمصطلح؛ حيث عرف قاموس: " ***Le Grande Larousse*** " "القراءة" بأنها «**التعرف على الحروف بشكل أوبموقع يسمح بالتحقق البصري**»[3] ؛ حيث ينطلق فعل القراءة بمجرد التحقق البصري للحروف .

---

[1] –مجدي وهبة : معجم مصطلحات الأدب –انجليزي –فرنسي– عربي،مكتبة لبنان،بيروت–لبنان،دط، 1974 ص465.

[2] – سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، ص175.

[3]- *« reconnaissance de caractères dont la forme ou l'emplacement permet l'identification visuelle »,voir :Grande Larousse :encyclopédique , librairie Larousse ,paris,1969, p.lec.*

وفي موطن آخرها وردت الكلمة في قاموس:" ***Dictionnaire Encyclopédique*** " على أنها «**تأويل وفهم العمل** »[1] ؛ ويربط هذا التعريف القراءة بفعل الفهم والتأويل من خلال تفكيك القراءة للنص الأدبي لاستكناه معناه.

كما عرفها قاموس: " ***Le Grande Larousse Encyclopédique*** " بأنها «**فعل**(...) **تفكيك** »[2]؛ وهذا من خلال التواصل البصري، لأن مفهوم النص الأدبي يتضح انطلاقا من تفكيكه وتأويله لتبليغ معناه.

وعليه يمكن للمتأمل في هذه المفاهيم اللغوية للكلمة الإقرار بأن " القراءة" فعل يتضمن معاني: التفكيك والتأويل والفهم، وهي المعاني ذاتها التي استثمرتها نظرية القراءة عند "إيزر".

وقبل الولوج إلى هذه النظرية كما صاغت أطرها المنهجية طروحات "إيزر" يستوقفنا المفهوم الذي قدمه "**رولان بارث**" (***Roland Barthes***)" لمصطلح "القراءة"؛ حيث عرفه بقوله: «**القراءة هي إيجاد المعاني**»[3]؛ وبذلك ربط "**بارث**" القراءة بإنتاجها للمعاني بدل وحدة المعنى مما يؤكد وجود قراءات متعددة للنص الواحد؛ بمعنى أن كل نص يقدم دلالات ومعاني عديدة؛ حيث تعمد القراءة إلى بناء حقيقة معادلة للنص بتوظيف معلومات القارئ المسبقة، التي تساعد على فتح المجال أمام أيقونته المعرفية ليوظفها، كما تقوم القراءة أيضا على إثارة أخطاء قارئها بتأسيسها لشرعية النص[4] ؛ من خلال تواصلهما الذي يكشف تفوق النص أوهفواته.

وبالمقابل ربط " **إيزر**" مفهومه للقراءة بما تحمله ترسانة النص مسبقا لأن «**قراءة النص تحمل في كل حالة شرطا أساسيا مرتبط دائما بالفعل الذي سبقه** »[5] ؛ حيث عمد إلى إيضاح العملية التواصلية التي تؤسس لفعل القراءة، والتي ترتبط بالذخيرة المعرفية السابقة التي يملكها النص، والتي ساعدت على تجسيده انطلاقا من قارئه الذي يبصره.

---

[1] *-« interprétation ,compréhension d'une œuvre. »,voir : Dictionnaire Encyclopédique p935.*

[2] *- « action de lire et de déchiffrer »,voir :Le Grande Larousse Encyclopédique ,volume(2 kingston-zythum),Larousse ,Paris,2007,p1415.*

[3] *-« lire, c'est trouver des sens ,et trouver des sens… »,voir :Roland Barthes :S/Z ,édition du seuil,1970,France ,p 16.*

[4] *-Ibid ,p16.*

[5] *-« la lecture du texte constitue en tout cas une condition indispensable à l'interprétation quelle qu'elle soit ,un acte qui précède toujours celle-ci… » ,voir :Wolfgang Iser : l'acte de lecture théorie de l'effet esthétique ,p47.*

تحرك القراءة «**سلسلة كاملة من الأنشطة تعتمد على كل من النص وعلى ممارسة بعض الملكات الإنسانية الأساسية** »[1]؛ لأنها التقاء مجموعة من الأنشطة على صعيدي النص من خلال ما يطرحه ويقدمه للقارئ؛ والقارئ الذي من واجبه تفعيل تواصله مع النص باستنطاق ملكاته الإنسانية وتطبيق خلفياته الثقافية والمعرفية المنطلقة أساسا منه.

تلقى النقاد العرب المعاصرون المصطلح واجتهدوا أيضا في ضبط مفهومه ؛ حيث رأى "**عبد الملك مرتاض**" أن القراءة ورغم كونها تفسيرا وتشريحا ونقدا للنص الأدبي إلا أنها لا تخرج عن كونها حاملة لجميع هذه المفاهيم؛ فهي نشاط إبداعي واع ينفرد بوظيفة كاملة؛ وذلك في قوله: «**إذا كانت القراءة لا تخرج عن كونها شرحا أو تعليقا،أوتفسيرا أوتأويلا أوتحليلا أوتشريحا،أونقدَ نقدٍ أونقداً(...)فإن هذه المظاهر بحكم تعددها وتنوعها تجعل من القراءة ،هي أيضا،نشاطا ذهنيا وإبداعيا متعدد الأشكال بحيث تراه قابلا لأن يتخذ أي شكل من بعض هذه** »[2]، وبما أن القراءة قابلة لتجسيد أشكال عديدة فهي تمثل حلقة تواصلية بالدرجة الأولى.

اتفق "**عبد العزيز طليمات** " مع الفكرة التي قدمها "**عبد الملك مرتاض**" في تعريفه للقراءة بأنها «**عملية تفاعلية أي تواصلية بالأساس** »[3]؛ انطلاقا من التفاعل بين النص بوصفه عملا إبداعيا موجها و بين مستقبله؛ أي قارئه لتحقيق التواصل بينهما، وبذلك يظل النص المنطلق الأول لأن «**فعل القراءة متعلق بفاعلية النص** »[4] ؛ فهذه الديناميكية التي يولدها تُفسح المجال أمام القارئ لاقتناص دلالاته انطلاقا من فعل القراءة الذي يسمح له بالتقرب من النص ورصد حيثياته.

ارتبط النص الأدبي بفعل "القراءة" الذي يشكل إثباتا لهويته؛ ولعل هذا ما أكده "**جميل حمداوي**" في قوله أن النص الأدبي « **لا تكتمل حياته وحركته الإبداعية إلا عن طريق القراءة**

---

[1] –ولفغانغ إيزر: نظرية في الإستجابة الجمالية،تر:عبد الوهاب علوب ،ص3.

[2] – عبد المالك مرتاض: نظرية القراءة ،تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية ،دار الغرب للنشر والتوزيع ، وهران –الجزائر ،2003 ،ص29.

[3] – عبد العزيز طليمات : فعل القراءة، بناء المعنى وبناء الذات ،قراءة في بعض أطروحات ولفغانغ إيزر، نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ،جامعة محمد الخامس،سلسلة ندوات ومناظرات رقم: 24، 1993 ، ص152.

[4] –أحمد يوسف: القراءة النسقية،سلطة البنية ووهم المحايثة، ص26.

»[1] ؛ فهي تفعيل لحركة الكلمات المدونة التي تتبنى إبداعه ولولاها لما رأى النور؛ حيث تشكل فضاءً تواصليا بين ما ينتجه المؤلف وما يحمله النص وما يستقبله القارئ .

اتفق "**فوزي عيسى**" مع رأي سابقه "**جميل حمداوي**" في كون القراءة استمرارية لفعل الإبداع ؛ حيث ربط مفهومها بالنص الأدبي الذي يتشكل «**من خلال فعل القراءة وأن جوهره ومعناه لا ينتميان إلى النص بل إلى العملية التي تتفاعل فيها الوحدات البنائية النصية مع تصور القارئ**»[2].

ويحيل هذا التعريف على العنصر الثالث من العملية التواصلية وهو القارئ؛ الذي أُولِ له الدور الكبير لإتمام معنى النص ؛فالوحدات البنائية التي يشكلها الأخير تفرز معاني قد تتوافق مع ما تطرحه دلالة القارئ المنتجة جراء هذا التقابل، كما قد تختلف؛ لأن القراءة على رأي " **قاسم المومني**" تحتضن « **النص وتتأمله فتكشف عن خباياه ،وتجلو غوامضه وخفاياه ، تقدمه في صورة قد تروق الناظرين ،وقد تصرفهم عنه**»[3]،فهي تطرح ملمحا من ملامح التواصل القائم بينهما، كون القراءة أداة منهجية تكشف ما يحمله النص .

تجسد القراءة ما يطرحه النص الأدبي بين ثناياه إذ تقود جوا تفاعليا ديناميا بين القارئ ونصه «**أو بالأحرى تقترب وتتداخل وتتكامل ؛إذ القارئ دائما يقول شيئا لا يقوله النص ،أويقوله النص بصورة ملتبسة خاطفة .وفي هذا التداخل بين ما يقوله النص وما يقوله القارئ يتحقق ،من منظور فولفغانغ إيزر، فعل القراءة بوصفه تفاعلا ديناميا بين النص والقارئ ،حيث النص يجاوز نفسه ممتدا في القارئ ،والقارئ يخرج عن ذاته ممتدا في النص** »[4]؛ لتجمع القراءة بين ما قدمه النص وبين خلفيات القارئ المعرفية ،ولعل هذا ما يحيل إلى الطرح الظاهراتي الذي ركز على العلاقة الجامعة بين الذات والموضوع فلولا وجود الذات لما وجد الموضوع والعكس.

يفضي البناء النسقي لفعل القراءة إلى أن سيرورته مرهونة بلقاء النص والقارئ من خلال هذا الفعل ، وقد نوه "**سعيد الحنصالي**" إلى ذلك؛ حيث أكد أن القراءة «**تبحث عن العلاقة بين الذات والموضوع،النص والقارئ، والتفاعل الذي يحصل بينهما مما سيؤدي إلى استخراج**

---

[1] –جميل حمداوي: مناهج النقد العربي الحديث والمعاصر ، ص26.

[2] – فوزي عيسى : النص الشعري وآليات القراءة ، ص22–23.

[3] – قاسم المومني :في قراءة النص ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، الأردن ،ط1 ،1999، ص94.

[4] – نادر كاظم:المقامات والتلقي –بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث ، ص26.

مفاهيم جديدة للنص تقوم على البحث عن القراءة كشرط لوجود النص،وصيرورة تلك القراءة »[1]؛ لأن القارئ يتواصل مع النص ويتعايش معه وفق ما تفرضه كل فترة زمنية.

وانطلاقا من هذا التلاقي الذي يولد مفاهيم مغايرة لمعنى النص الأول على اعتبار أن «**القراءة منذ أن وجدت هي عملية تقرير مصيري بالنسبة للنص**»[2] ،لذلك فإن السؤال الذي يتبادر إلى الذهن: هل يحتمل كل نص قراءات عديدة؟ أم أنه يظل رهينا لتجربة ومرجعيات القارئ ؟

وأجاب "**حبيب مونسي**" عن هذا السؤال ؛ حيث رأى أنها فعل محرك للنص والقارئ معا من خلال خلق الصراع بينهما؛ لأن «**القراءة التي لا تجسد هذا الصراع إنما هي قراءة مملّة، قراءة تُسلّم نفسها من أول وهلة ولا تستديم فعل " اللعب " الذي تقوم عليه كلّ لذة فالنص الجيّد – والقاعدة هذه – هو النّص الذي يكفل لأكبر عدد ممكن من القراءة مزاولة لعبة الصراع ، والكتاب المجيدون ، هم الذين تستدعي كتاباتهم قراءات لنفس القارئ أو لعدد من القُراء ، عبر أجيال متلاحقة، بمحافظتهم على حرارة السؤال وجدّته ذلك ما يستدعي تسلّح القارئ لهذا الصراع المستمر**»[3].

وقد ربط " **مونسي** " تعددية القراءة بمدى جودة النص وما يقدمه من تساؤلات متجددة ودائمة تضفي على القراءة عامل اللذة، الذي يساعد على اكتساب قاعدة جماهيرية للأجيال المتعاقبة من القُراء، في حين يُخيب الاهتمام الفعلي بمقتضيات النص إن اعتاد الأخير على تقديم الصورة نفسها للقارئ الذي يصبو في أغلب الأحيان إلى المختلف .

يرتبط النص دائما بقارئه الذي يحدد هويته ومصيره انطلاقا من فعل القراءة وقد تناول هذه الفكرة "**عبدالله الغذامي**"؛ حيث رأى أنها تقرير مصير النص الذي يحدد صيرورتها ؛ إذ يختلف « **الحكم على النص نفسه حسب استقبالنا له؛ فالقراءة إذا تتضمن تقرير مصير النص الأدبي، ومثلما أنها مهمة كفعالية ثقافية فإن نوعيتها مهمة أيضا، وما دام أنه ينتج عنها تقرير مصير النص فإنه من الضروري أن نعرف أي نوع من القراءة يستطيع تحقيق ذلك بقدر من الكفاءة**

---

[1] –سعيد الحنصالي: نظرية التلقي: البناء والتفاعل والنسقية–قراءة في أعمال ندوة "نظرية التلقي–إشكالات وتطبيقات "، ص176.

[2] –قاسم المومني: في قراءة النص،ص29.

[3] –حبيب مونسي :القراءة و الحداثة مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب سوريا،2000،ص186.

يؤهله للحكم الصحيح»[1]؛ لأن الحكم على جودة النص مرهون بسياسة الاستقبال التي ينتهجها القارئ الذي يحدد مساره وفقا لثقافته وتطلعاته المرهونة بما تقدمه معتقداته وسجله الثقافي.

ورأى "**محمد الأخضر الصبيحي**" في هذا الموطن أن القراءة «**عملية خلاقة يُباشرها القارئ بكل مداركه الحسية والذهنية، وبما أوتي من تكوين وتجارب في الحياة**»[2] ؛ حيث تحدد نوعية قراءة هذا النص وفقا للكفاءة التي يتمتع بها القارئ والتي تمكنه من الحكم عليه حكما صحيحا؛ فيفتح هذا المجال أمام تعددية القراءة تبعا لما يطرحه النص وما يحمله القارئ من ذخيرة فكرية؛ لأن«**كل نص يفرز نوع القراءة أويحدد مداخلها**»[3] وبالتالي فإن النص يختلف في ظل تنوع القراءات التي تحدد مفهومه لدى جمهور القُراء.

بعد استجلاء المفهوم العام للقراءة بوصفها نشاطا نفسيا واعيا يحقق التفاعل بين الذات والموضوع استنادا إلى رباط التحاور؛ فإن استخلاص معاني النص وما يجود به القارئ من دلالات لا يكون إلا بانتهاء فعل القراءة ؛حيث «**نصبح في حاجة واعية لدمج التجارب الجديدة في مخزون معارفنا**»[4] ؛ ولعل هذا ما يؤكد على دور القارئ في تحديد معاني النص حسب ما تفرضه قراءته المتجددة مع كل تصافح قرائي، لأن النص سيفقد وجوده إن لم يُقرأ؛ وهذا يؤكد أن للقراءة فاعلـــية نقدية فهي حسب "فانسان جوف"

" ***Vincent Jauve*** « **لا تعني استقبال الكلام بل تعني بناءه** »[5] ،وهذا ما تركز عليه "**نظرية القراءة والتلقي** " التي تسعى إلى بناء المعنى انطلاقا من استقباله وفق قراءات مختلفة .

وعليه فإن السؤال الذي يطرح نفسه أمام الباحث القارئ المتأمل في مفهوم القراءة هو : ما هي أنواع القراءات التي يطرحها النص بوصفه عملا أدبيا موجها لمجموع القراء؟

---

[1] –عبدالله الغذامي : الخطيئة والتكفير–من البنيوية إلى التشريحية ، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء–المغرب،ط6 ، 2006 ،ص 70.

[2] –محمد الأخضر الصبيحي: مدخل إلى علم النص ومجالاته وتطبيقه،منشورات الاختلاف،الجزائر،ط1، 2008 ص19.

[3] –خالد حسين : قراءة ما بعد الحداثة –موت المؤلف : لذة إحياء القارئ، مجلة كتابات معاصرة ، مج 9 ، عدد 36 بيروت – لبنان، 1999، ص 136.

[4] –فولفغانغ إيزر : فعل القراءة،نظرية في الاستجابة الجمالية،تر:عبد الوهاب علوب،ص 42.

[5] –فانسان جوف:الأدب عند رولان بارث ،تر:عبد الرحمن بوعلي،دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع،سوريا ،ط1 2004، ص135.

1-1-2-أنـــــــواع الـــــــــقراءة:

أخذت القراءة إلى جانب (القارئ والنص) حيزا كبيرا من منجزات "مدرسة كونسطانس" ؛ فقد كانت المفهوم الأول الذي احتفى بتفاعل هذه الثنائية التي نادى بها "إيزر" إيمانا منه بأنها تلتقي من خلال القراءة باعتبارها فعلا ونشاطا دائم التجدد ووسيطا مساعدا للقارئ، الذي يتحقق فعل القراءة بوجوده .

يصوغ القارئ من خلال فعل القراءة معنا جديدا للنص انطلاقا من الأثر الجمالي الذي تحدثه القراءة،وهو ما يطرح فكرة أن القراءة قد تختلف وتتعدد* وفق ما يقدمه النص وما تتوافر عليه ثقافة القارئ؛ وهذا ما تسعى نظرية" القراءة والتلقي" إلى تجسيده؛ من خلال تواصل القارئ مع النص لأن « **السياق الثقافي المتجلي في البنيوية وفي التأويلية وفي بداية هَيْمنة النسقية** (...)**تجعل القراءات متعددة لهذه النظرية وتَلَقِيْهَا يختلف من بيئة إلى بيئة**»[1] .

لتبقى القراءة على اختلافها وتنوعها نتاج الظرف السياسي والسياق اللذان يفرضان على القارئ توجها معينا في قراءته وتلقيه للنص؛ لأن تعدد القراءات نابع من تنوع «**الثقافات وتعدد الايديولوجيات والفلسفات وأصبحت النظرة المعاصرة مغايرة تماما لما هو سائد في الماضي فتجاوزت العوالم الظاهرة والقراءات السطحية فأخذت تبحث في حفريات النصوص انطلاقا**

---

* تباينت المراجع في رصد أنواع القراءة ،فمنها من وظف مصطلح "مستويات القراءة "بدل "أنواع القراءة " ؛ولعل ما يجمع هذين المصطلحين تقاطعهما في بعض من تسميات القراءة لذا حاولنا التركيز على بعض القراءات التي تقدم بها "حميد لحمداني" بالشرح والتفصيل في كتابه "القراءة وتوليد الدلالة " إلى جانب ما قدمه "عبدالملك مرتاض" ،وللتوسع ينظر:

- حبيب مونسي: فعل القراءة النشأة والتحول -مقاربة تطبيقية في قراءة القراءة عبر أعمال عبد الملك مرتاض،منشورات دار الغرب،وهران-الجزائر،دط، 2001، ص ص152-159.

-عبد الملك مرتاض: نظرية القراءة -تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية.

-حميد لحمداني :القراءة وتوليد الدلالة .

-حسن مصطفى سحلول : نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياه ،ص17،ص28-29،ص31،ص84.

وعادة ما يقترن مصطلح "القراءات " بأنواع القراءات القُرآنية وللتوسع في هذا المفهوم ينظر:

-إميل يعقوب وآخرون: قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية -عربي ،إنكليزي ،فرنسي، دار العلم للملايين ،بيروت-لبنان ،ط1، 1987، ص315 .

[1] -محمد مفتاح :النص من القراءة إلى التنظير ،شركة النشر والتوزيع –المدارس،الدار البيضاء-المغرب ، ط1 2000،ص45.

من الشكل إلى الدلالة وصولا إلى التأويل وما بعده تفكيكا وتركيبا»[1] ؛ وعليه يفضي تعدد الثقافات والأفكار واختلافها إلى فرض نظرة معاصرة تغاير الماضي ذو القرارات السطحية والدلالات ذات المعنى الواحد .

لم يعد المعنى قارا داخل النص (إثر تعدد القراءات) بل أصبح عابرا للشكل العام نحو الدلالة المقصودة وصولا إلى التأويل الذي يعمده القارئ لإعادة تشكيل معنى نص آخر حسب ما يفرضه الزمان والمكان؛ إذ لا « **شك أن المراحل التاريخية المؤطرة لنوعية القراء تكون مسؤولة إلى حد كبير عن تحديد نمطية معينة للقراءة والقراءات ،وهذا ما يعني أن النص لا يفرض سلطة كاملة على القارئ،فهناك المعطيات الذاتية للقارئ نفسه وهناك الإكراهات الاجتماعية والثقافية التي تفرضها أيضا المرحلة التاريخية»**[2]، فلا يمكن للنص محاصرة القارئ بمجموعة من المفاهيم والقيود بل على العكس؛ يسيطر التاريخ على قرارات القارئ واختياراته ما يجعله يتغير من جوانب عديدة سواء أكانت ذاتية تؤثر عليه أم جوانب اجتماعية وثقافية تقوم المراحل التاريخية بفرضها عليه مما يؤدي إلى تنوع قراءاته.

قدّم "**حميد لحميداني**" في كتابه " القراءة وتوليد الدلالة" عرضا تفصيليا لأنواع القراءات نجد منها ما هو أقرب إلى توضيح مدار اشتغالنا في هذا البحث؛ وهي[3]:

1-1-2-1-القراءة التأويلية:

ظل النص محل تشابك مع قُرائه من خلال الرموز والشفرات والألغاز التي يختبئ وراءها من أجل إيصال ما يكتنزه لقارئه، الذي يضيف إلى المعنى الأول دلالات غير منتهية.

فالنص حسب "**جاك دريدا** " (***Jacques Derrida***) « **آلة تنتج سلسلة من الإحالات اللامتناهية»**[4] ؛ ما يجعل القارئ غير مكتف بمعنى القراءة الواحدة بل ينطلق منها نحو قراءات تحوي

---

[1] -عبد الرحمان تبرماسين: ما القراءة؟ تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر،قسم اللغة العربية ،كلية الآداب جامعة اليرموك، عالم الكتب الحديث ،مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر (25-2006/7/27)،أربد -الأردن،ط1، 2006 ،ص318.

[2] -حميد لحميداني: نظرية قراءة الأدب وتأويله من المقصدية إلى المحصلة-تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر قسم اللغة العربية ،كلية الآداب جامعة اليرموك، عالم الكتب الحديث ،مؤتمر النقد الدولي الحادي عشر (25-2006/7/27)،أربد - الأردن،ط1، 2006 ،ص279.

[3] - ينظر: حميد لحمداني:القراءة وتوليد الدلالة إلى القراءة،ص21،ص ص74-79،ص ص 81-104.

[4] -أمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائية والتفكيكية ،تر:سعيد بنكراد،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء –المغرب،بيروت-لبنان،ط2، 2004، ص124.

وجهات نظر مختلفة، تنطلق أساسا من فكره عقيدته وثقافته؛ لأن الإرث الاجتماعي كما رأى "لحميداني" لا يحيل على « **لغة بعينها باعتبارها نسقا من القواعد فقط،بل يتسع هذا المفهوم ليشمل الموسوعة العامة التي أنتجها الاستعمال الخاص لهذه اللغة، أي المواصفات الثقافية التي أنتجتها اللغة، وكذا تاريخ التأويلات السابقة الخاصة بمجموعة كبيرة من النصوص** »[1]؛ ليتضح بأن القارئ رهين السوسيولوجية التي تمرس عليها منذ أمد ليس ببعيد .

اتفق "هيثم سرحان" مع "لحميداني" في الفكرة نفسها؛ حيث إن « **السنن الثقافية هي الكفيلة بتوجيه عملية التلقي والتأويل** »[2]؛ حيث وظف ما اصطلح عليه "**امبرتو إيكو**" (***Umberto Eco***) بـ:"**الموسوعة**" « ***l'encyclopédie***» وما اسماه " **إيزر**" بـ"**الذخيرة / السجل**" « ***Le Répertoire*** » التي تساعد القارئ على إدراك بناء النص المعقد وتجاوزه ؛ لأن «**التأويل حالة خاصة من حالات الفهم** »[3].

وبفهم القارئ للنص ينطلق البحث نحو آفاق أخرى يكمل من خلالها هذا القارئ الدور المنوط به، وذلك بانفتاحه على دلالات متنوعة حسب سجله؛ لأن واقع النص ومحتواه مرهون بكفاءة القارئ الثقافية .

يُفصح التأويل(***l'interprétation***) عن اتجاهين متقابلين: نص-قارئ /قارئ –نص، وعلى هذا الأساس « **فإن أي فعل للقراءة هو تفاعل مركب بين أهلية القارئ (معرفة الكون الذي يتحرك داخله القارئ) وبين الأهلية التي يستدعيها النص لكي يقرأ قراءة اقتصادية**»[4]؛ وبذلك يتجدد المعنى باستخراجه المسكوت عنه داخل النص بالقراءة ليبقى مفتوحا على قراءات قد تتفق وقد تختلف، ما يجعل القراءة التأويلية «**قراءة لإخراج المخفي والصامت و المسكوت عنه من طبقات النص التحتية**»[5].

---

[1] – حميد لحميداني: نظرية قراءة الأدب وتأويله من المقصدية إلى المحصلة-تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر ،ص86.

[2] –هيثم سرحان :الأنظمة السيميائية –دراسة في السرد العربي القديم ،دار الكتاب الجديد المتحدة ،بيروت –لبنان،ط1 ، 2008،ص19-20.

[3] –بول ريكور: نظرية التأويل –الخطاب وفائض المعنى ، ص120.

[4] – المرجع نفسه ،ص86.

[5] – خليل الموسى :جماليات الشعرية ،ص336.

وبذلك يظل النص قابلا للمشاكسة في كل زمان ومكان ؛ وبالتالي استمرارية العمل التأويلي من خلال إعادة كتابة النص في كل مرة؛ لينطلق التأويل من المعنى الأحادي نحو التعددية؛ أي فائضية المعنى حسب دلالات القارئ.

اتسع هذا المفهوم من خلال نظرية "**القراءة والتلقي**" التي تخلت عن أحادية المعنى ودعت إلى تفعيله مع القارئ لإبراز ما بحوزته ؛ ليبقى «**التأويل قراءة متعددة في مواجهة سلطة القراءة الوحيدة** »[1]،وهذا استنادا للأحكام المسبقة "***Les Préjugés***" الموجودة في وعي القارئ بوصفه مؤولا.

زيادة على ذلك فإن القارئ أوبالأحرى مجموع القُراء يقرؤون النص كُلٌ حسب ما يريده لا حسب ما يطرحه النص ما يؤدي إلى اختلاف في الرؤى والتأويلات انطلاقا من السياقات

" ***Les Contextes***" المؤثرة في القارئ، وهذا ما انطلقت منه نظرية "**القراءة والتلقي**" التي فتحت على رأي "**حميد لحميداني**" « **أفقا جديدا في مجال التأويل ضمن النقد الأدبي بحيث لم تعد غاية دراسة الأدب هي المعرفة فحسب بل معرفة طرائق المعرفة وإمكانياتها وممكناتها** »[2]؛ حيث يرتبط التأويل بالمرجع الاجتماعي المـُسبق على اختلافه، كما يرتبط «**التأويل بالقراءة المنهاجية التي تقوم على المستوى الإبستمولوجي، والتي تسعى إلى المقارنة وإدراك الأبعاد، والبحث عن المرجعيات**»[3] .

وبذلك تطرح القراءة التأويلية جملة من التفاعلات التي تبرز هوية القارئ جراء تقابله مع النص من خلال تبادل حواري بين الاثنين، انطلاقا من تعدد المعنى وصولا إلى ارتباط هذا التعدد بما يقدمه القارئ من دلالات.

1-1-2-2-القـــــراءة الايديولوجـــــية:

سعت القراءة على تعدد أنواعها إلى إبراز الاختلاف بين جمهور القُراء؛ ولعله من أبرز أنواع القراءات التي جسدت هذا الاختلاف: "**القراءة الايديولوجية** " التي استطاعت إظهار خبايا النص الواحد لدى القارئ الواحد و لدى قُراء كُثُر أيضا.

---

[1] -المرجع السابق ،ص336.

[2] -حميد لحميداني:القراءة وتوليد الدلالة ،ص81.

[3] -حبيب مونسي: فعل القراءة النشأة والتحول -مقاربة تطبيقية في قراءة القراءة عبر أعمال عبد الملك مرتاض ،ص156.

وبما أن النص الأدبي يفرض تساؤلات عديدة فإنه يُطالب قارئه بأجوبة عنها وتكون هذه الأخيرة وفق ثقافة القارئ التي يكتسبها من عصره؛ حيث تنطلق القراءة الايديولوجية من خلفيات القارئ التي تشكل له مفهوم النص المـُمَثَلِ أمامه والمتأثر بثقافة مؤلفه (الذات المنتجة له)؛ لذلك «**ارتكزت سوسيولوجيا القراءة ،بعكس ما تذهب إليه المقاربات النصانية كالشكلانية والبنيوية والسيميائية والشعرية وغيرها،على رفض مقولة البنية المغلقة وعلى تجاوز الفرضية القائلة أن النصوص الأدبية تمتلك "ماهيتها" و"دلالاتها" في ذاتها وبكيفية "جوهرية " و "لاتاريخية"،وتتعلق ببنية النصوص وحدها** »[1].

وبذلك ترتبط القراءة الايديولوجية ارتباطا وثيقا بما يفرضه واقع القارئ ومجتمعه؛ فبنية النص ومعناه يتفاعلان مع الدلالات السوسيولوجية المؤثرة في المرجعية الثقافية التي يكتسبها القارئ إثر تفاعله مع مجتمعه وتواصله معه ليتولد صراع الفكر بين ما يكتنزه القارئ في ظل ما يفرضه المجتمع وما يقدمه النص لهذا القارئ .

تقوم القراءة الايديولوجية على تجاوز البنى المغلقة للنص الأدبي استنادا لما يقدمه المجتمع الحامل لأفكار قُرائه الذين يختلفون باختلاف المجتمع والعصر والتاريخ، هذا الأخير الذي يعد المصدر الأول والأساس للايديولوجيا التي تقوم على تداخل المعارف حيث تختلف قراءات النص حسب رؤية القارئ وثقافته؛ إذ يبقى استقباله للنص مرهونا بتغير التاريخ و اختلاف التأويلات .

وبذلك يتغير قارئ النص وفق تطور المجتمع وتأثره بتاريخه، زد على ذلك فإن أية قراءة هي رهينة التأويل الذي يحل في كل واحدة منها ليُفسح المجال أمام ما يختاره القارئ من ترسانته المعرفية ليظل على تواصل دائم أمام ما يطرحه النص الأدبي؛ لأن القارئ محل متابعة التاريخ والتأويل اللذيْنِ يمتلكا «**البِنية الابستيمولوجية نفسها** »[2] ليتعامل القارئ مع النص الأدبي حسب اتساع بؤرة فهمه وتوظيفها وفق ما تقتضيه الضرورة.

أعطى "**حميد لحميداني**" مصطلحا آخر للقراءة الايديولوجية؛ ألا وهو القراءة "العقائدية "؛ وفي محاولة منه لتوضيح معنى هذه القراءة في قوله: «**ماذا يفعل الناقد أوالقارئ الايديولوجي بالنص الأدبي ؟إنه يعيد تنظيمه من جديد،أوهو يختزل عناصره ويقدمها على أنها معبرة عن**

---

[1] –عبد الكريم شرفي:من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ،ص241.

[2] –بول ب.آرمسترونغ: القراءات المتصارعة–التنوع والمصداقية في التأويل، ص149.

حقيقته العميقة ،في حين أنها –بالتحديد–معبرة عن مقاصد القراءة »[1]؛ لأن النص الأدبي يخضع لمجريات الطابع العام الذي يعيش فيه القارئ ويتأثر به كون الوظيفة المرتبطة به تتمثل في إعادة ترتيب النص الأول في شكل جديد انطلاقا من المقاصد التي يريد القارئ الوصول إليها استنادا إلى الأسس الفكرية المختلفة والمتغيرة من فرد إلى آخر .

وبذلك يُعاين النص وفق ما تشبعت عليه أفكاره حسب «**ثلاث رؤيات تسود كل واحدة مرحلة معينة من مراحل تطورنا الاجتماعي ،ولا نزال نراها قائمة بيننا حسب ما تمليه حاجة كل فئة اجتماعية**»[2]؛ وقد تكون هذه الرؤيات الثلاث منحصرة فيما يقدمه النص من خلال نظرة مؤلفه،وما يراه القارئ من خلال رؤية ثقافته المنحصرة في رؤية المجتمع المتطور والمختلف حسب المراحل والعصور التاريخية.

وعليه فإن القراءة الايديولوجية تندرج لا إراديا تحت لواء التأويل لممارسة السلطة الثقافية المتنوعة التي يكتسبها القارئ على مر الزمن من مجتمعه من أجل مواجهة النص بوصفه عملا أدبيا يحمل بين ثناياه موجة لا منتهية من المصوغات المعرفية السوسيولوجية والايديولوجية المختلفة التي تبرز وجها آخر من ثقافة النص في مواجهة ما يحمله القارئ الذي يميل إلى النصوص الايديولوجية بوصفها نصوصا تحمل ما يجمعها مع قُرائها.

1-1-2-3-القـــــراءة الـــــتاريـــــخية:

يستحضر التاريخ أسئلة متنوعة بين الماضي والحاضر، ويظل السؤال شائكا في الإجابة عنهما، وهذا ما تقتضيه القراءة التاريخية التي تنطلق من النص بموجب أن التاريخ يثمر تاريخيته وأحداثه داخل النصوص الأدبية.

وبما أن المؤلف جزء لا يتجزأ من المجتمع والتاريخ فإنه يصور تاريخية مجتمعه التي يعايشها منذ أمد ليس ببعيد من خلال نصوصه التي تحاكي اتجاهات عديدة يفرضها تاريخ مجتمعه، وهذا ما أثر على عقلية المؤلف في كتابته لنصه الذي قد يوافق التاريخ كما قد يشوهه ويعطيه صورة أخرى، كما يؤثر أيضا على القارئ ومستواه الفكري في تعامله مع ذخيرة وفحوى الترسانة التاريخية المزودة بشفرات ورموز تعكس واقع مجتمع معين .

---

[1] –حميد لحميداني: القراءة وتوليد الدلالة ،ص212.

[2] –عبدالله العروي : الإيديولوجيا العربية المعاصرة،المركز الثقافي العربي،بيروت – لبنان، ط1، 1995، ص103.

اهتم " **ياوس**" بتتبع القارئ للمسار التاريخي للنص الأدبي ما عكس اختلاف بؤرة تلقيه وفق هويته التاريخية التي تختلف عن السابق واللاحق له.

تقتضي القراءة التاريخية حسبه أن يكون هذا القارئ «**صاحب معرفة شمولية بالإضافة إلى أن عليه أن يكون صاحب نظرة ابستيمولوجية**»[1] ؛ فلتحديد المعالم الهامة التي تحكم النص وجب أن يتمتع القارئ بكفاءة ثقافية قادرة على مواجهة الموجود أمامه ولن تتكون هذه الكفاءة إلا من خلال تراكم المعرفة التي يكتسبها بشكل واع أوغير واع عبر التاريخ، الذي يصقل في كل مرة رؤية القارئ وذوقه ليتعامل مع النصوص الإبداعية باختلاف دائم.

ولتحقيق القراءة التاريخية وجب على القارئ –حسب "**ياوس**" –التعامل مع النص على مراحل تسمح باستيعاب فحواه بدءا بـ «**مرحلة قراءة الفهم ،مرحلة قراءة التأويل،مرحلة القراءة التاريخية وهذه القراءة الأخيرة هي التي تعيد بناء أفق الانتظار بتتبع تاريخ تلقي النص الأدبي إلى أن يبلغ لحظة القراءات الحالية**»[2] .

تعددت تأويلات النص حسب فهم القارئ له مما أحال على عديد القراءات التي جسدت شرط القراءة التاريخية انطلاقا من اشتغال القارئ على النصوص الأدبية باعتماده على سجله الثقافي المتنامي في كل مرة؛ فتكون بذلك « **القراءة المنتجة والنشطة هي القراءة التي تؤسس تاريخيتها *Historicité* ولا تذوب في القراءات السابقة عليها أوالمتزامنة معها،إن تاريخية القراءة لا تعني تاريخ إنجازها أوالظروف المحيطة بهذه العملية ولكنها تعني خصوصيات هذه القراءة أي مجموع الإضافات أوأنواع الحذف أوالتحويلات مقارنة مع القراءات السابقة التي تمت بالنسبة للنص العيني الواحد**»[3].

وبذلك يحيل النص على خصوصية كل قراءة تحاكي المختلف مع ما يقدمه كل قارئ للنص الأدبي الواحد، ومرد ذلك إلى البنية الايديولوجية والنفسية والثقافية التي نشأ عليها القارئ. لتنطلق القراءة التاريخية من ذخيرة القارئ التي اكتسبها عبر تواصله مع مجتمعه وتاريخه على مر الزمن كون القراءة بناء دائم لثقافته.

---

[1] –حميد لحميداني: القراءة وتوليد الدلالة ،ص76.

[2] – عبدالله العروي :الإيديولوجيا العربية المعاصرة ،ص76.

[3] –حسين خمري: نظريات القراءة وتلقي النص الأدبي،مجلة العلوم الإنسانية ، دار الهدى ،عين مليلة – الجزائر ع12 1999، ص176.

ولعل ما يمكن التأكيد عليه هو أنه ما دام إنتاج المعنى ينطلق من النص فإن الهدف الأول والأخير للقراءة هو تشكيل حلقة تواصلية تستنطق المكنون الذي يوصل ذخيرة القارئ وفحوى النص للتفاعل انطلاقا من الخطاب الابستيمولوجي الذي نهض عليه النص وتربى في كنفه القارئ ؛ ليؤدي هذا التفاعل إلى هيكلة أخرى ؛ بمعنى إعادة إنتاج نص جديد من رحم الأول من خلال خاصية التفاعل (الناتج بين القارئ والنص)؛ ليكون فعل القراءة بأنواعه دعوة جديدة لنصوص أخرى تولد جراء تلاقي معنى النص الأدبي ودلالات أفكار القارئ وثقافته المتجددة مع كل قراءة وعمل،وهو ما أثمر ثنائية النص والقارئ التي ركز عليها "ولفغانغ إيزر" في بحثه .

انطلاقا من هذه الأنواع يبقى النص مفتوحا أمام تعددية القراءة،التي يحمل القارئ تفاصيلا عن ماهيتها في ظل وجود المادة الخام ألا وهي النص الأدبي، الذي يتزود به القارئ وينطلق منه لصنع قراءاته ،فما مفهوم النص؟.

1-2-الـــــــــنص (*Le Texte*):

تعددت مفاهيم النص* واختلفت بين المدارس والمناهج والنقاد كون مفهومه مرتبط بالسياق المؤثر في القارئ والقراءة، وكذا السياق الناتج عن هذين الأخيرين ؛ حيث ظل مفهومه الشائك محل تساؤل؛ إذ لم يستطيع النقاد ضبط مفهوم موحد له، وهذا لانتسابهم إلى اتجاهات/مدارس مختلفة جعل من مفهوم النص محل تباين دائم.

---

* لم يستقم "النص " على مفهوم واحد يتفق عليه النقاد والدارسين؛ و يعود هذا إلى كونه مفهوما متغيرا غير ثابت وإن اختلفت مراجع عديدة في ضبط ماهيته وتشعبت في تعريفه، فإن هذا راجع إلى تعدد الاتجاهات التي تبنته وأدرجته في نطاق دراستها ؛ ومن ذلك مفهوم النص عند الظاهراتيين: الذي يركز على تجانس المستويات الدلالية والصوتية وغيرها في حين درس لدى البنيويين كبنية مغلقة بعيدة عن المؤثرات الخارجية وتداخله مع مصطلح الخطاب والأثر الأدبي ،أما مفهومه عند السوسيولوجيين فقد ارتبط بنظام السياق الذي طُرح فيه، كما ارتبط عند السيميائيين بالتناص (*L'intertextualité*) الذي يستدعي تداخل النصوص داخل بنية نصية واحدة، .وقد أدى تعدد الاتجاهات إلى ظهور مصطلحات أوتسميات عديدة لهذا المفهوم؛ ومنها: نحو النص ،علم النص،بلاغة النص، وصولا إلى نظرية النص بوصفها مصطلحا شاملا يضم التسميات التي سبقته ،لذا سنتبنى مصطلحا واحدا هو:النص، وللتوسع ينظر:

-الأزهر الزناد: نسيج النص-بحث في ما يَكُونُ به الملفُوظُ نصاً،المركز الثقافي العربي،بيروت-لبنان ،ط1، 1993.

-*Jean Michel Adam :Les Textes type et prototypes , éditions Nathan,2001,Paris.*

- محمد عزام: النص الغائب،تجليات التناص في الشعر العربي،اتحاد الكتاب العرب، دمشق -سوريا،دط 2001،ص ص11-20.

-زتيسيلاف واورزنيال: مدخل إلى علم النص -مشكلات بناء النص ،تر:سعيد حسن بحيري ،مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ،القاهرة -مصر،ط1، 2003،ص ص53-60.

-محمد بن عياد : مضارب التأويل-التفسير الفني،صفاقس،تونس،ط1، 2003،ص ص40-45.

-سعيد حسن بحيري : علم لغة النص-المفاهيم والاتجاهات ،مؤسسة المختار للنشر والتوزيع،القاهرة-مصر،ط1 2004، ص ص 93-107.

-كلاوس برينكر:التحليل اللغوي للنص-مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمناهج ،تر: سعيد حسن بحيري ،مؤسسة المختار للنشر والتوزيع،القاهرة ،مصر،ط1، 2005، ص ص19-30.

-أوزوالد ديكرو وجان ماري سشايفر:القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان ،ص ص533-543.

-عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي،دار هومة، الجزائر،ط2، 2010.

-يوري لوتمان : مفهوم النص،النص والبنيات الفو-نصية،تر:عزيز توما،كتابات معاصرة،الشركة العربية للتوزيع، بيروت-لبنان ، المجلد السادس ،العدد الحادي والعشرون، ،1994 ،ص124-125.

عرّف قاموس ""***Le Grand Larousse Encyclopédique***" النص على أنه «**نسيج** (...) **مجموعة من المصطلحات والجمل المكونة للكتابة والعمل**»[1]؛ وبالتالي حصر هذا التعريف النص في مصطلح النسيج الذي يُبنى جراء التقاء المفردات والجمل المشكلة للحكاية،القصة والعمل .

عرض " ***Georeges Mounin***" مفهوم النص من وجه نظر مختلفة؛ حيث رأى أن «**هذا المصطلح لا يمثل فقط وثيقة مكتوبة،لكن كل الأجزاء المستعملة من الطرف اللغوي**»[2]؛ إذ لم يربط تعريف النص بما هو آلي للكتابة فقط بل بكل ما هو لغوي ليُخرجه من دائرة الكتابي إلى الشفوي معارضا بذلك التعريف السابق له، ما جعل النص مصطلحا شائكا متغيرا حسب الاتجاهات والمناهج التي يتبعها المُعرِفْ.

تناولت "**جوليا كريستيفا**" " ***Julia Kristeva***" مفهوم النص بقولها إنه «**يشبه الجهاز اللغوي الذي يعيد توزيع نظام أوامر اللغة بوضع علاقة الخطاب التواصلي، صوب المعلومة مباشرة بمختلف أنواع التصريحات السابقة أوالمتزامنة**»[3]،ويضع هذا التعريف النص في تواصل خطابي مباشر مع متلقيه من خلال إيصاله المعلومة مباشرة.

تقاطع "**امبرتو إيكو** " في تعريفه للنص مع "**جوليا كريستيفا**"؛ حيث رأى أنه «**عبارة عن آلة كسولة تفرض على القارئ عملا جادا و كبيرا بتعاون كل الأطراف لملئ المساحات المعلن وغير المعلن عنها مسبقا،ليظل النص بذلك آلة افتراضية**»[4] ؛ وليقوم حسبه على إجبار القارئ على

---

[1]-« *tissu(...)ensemble des termes ,des phrase constituant un écrit, une œuvre* »,*voir : Le Grand Larousse Encyclopédique, p2458.*

[2]-«*ce terme peut désigner non seulement un document écrit mais tout corpus utilisé par le linguiste.* »,*voir :George Mounin : Dictionnaire de la Linguistique ,Quadrige/Puf, France,2006,P323*

[3]-« *Le texte comme appareil translinguistique qui redistribue l'ordre de la langue, en mettant en relation une parole communicative visant l'information directe , avec différents types d'énoncés antérieurs ou synchroniques* »,*voir : Julia Kristeva :le texte du Roman approche- =sémiologique d'une structure discursive transformationnelle ,Mouton Publishers ,Paris,1970,p12.*

[4] -« *Le texte et une machine paresseuse qui exige du lecteur un travail coopératif acharné pour remplir les espaces de non-dit ou de déjà –dit restés en blanc ,alors le texte n'est pas autre chose qu'une machine présuppositionnelle* » *,voir : Umberto Uco : Lector in Fabula ,P29.*

المشاركة في إضفاء لمساته الفكرية على البياض الذي يُخلفه قصدا أومن غير قصد ليتحدد مفهومه من خلال تعاون القارئ معه في تشكيل معانيه وصولا إلى ماهيته المختلفة والمتنوعة.

رأى "**رولان بارث** " أنه باستطاعة النص «**الدخول في اتصال مع أي نظام**»[1]؛ ليفتح على فرضيات عديدة تحدد مفهومه كونه يندرج تحت أنظمة عديدة ؛ حيث يقول عنه "**جون ميشال آدم**" "***Jean Michel Adam***" أنه «**شبكة تواصلية هرمية حجمها متحلل إلى أجزاء مرتبطة ومتصلة فيما بينها وفي تكونها**»[2] ؛ليحصر هذا المفهوم النص في نطاق البنية التواصلية الموحدة المتصلة الأجزاء الموحية على مدلولها .

رصد النقد العربي المعاصر مفاهيم متنوعة لمصطلح النص؛ ولعل الفارق بين هذه المفاهيم اختلاف الاتجاه الذي ينتمي المعرف، ورغم تباين هذه الاتجاهات إلا أنها تتفق على كون مفهوم النص ضبابيا وزئبقيا، فقد عرف "**معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب** " النص على أنه«**الكلمات المطبوعة أوالمخطوطة التي يتألف منها الأثر الأدبي**»[3] واتفق معه قاموس "**المصطلحات اللغوية والأدبية** " في كون النص «**كلام مكتوب أومطبوع**»[4]؛ ليحصر كلا التعريفين مفهومه في الألفاظ المثبتة كتابيا وأن تشكل النص بصفته عملا أدبيا لا يكون إلا بتلاقي الكلمات مع بعضها في شكل مخطوط.

انطلق "**منذر عياشي** " من المرجعية الغربية التي ترى أن النص عبارة عن نسيج ؛حيث يقول في ترجمته لكتاب "لذة النص"[*]«**تعني كلمة نص (*Texte*) النسيج (*Tissu*)**»[5] ولعل هذا ما اتفقت حوله أغلبية الدراسات التي أعطت هذا المصطلح حيزا كبيرا من اهتمامها،كما عرفه "**عبد**

---

[1]-*« un texte peut entrer en contact avec n'importe quel système » ,voir : Roland Barthes :S/Z,P200.*

[2]- *« un réseau relationnel hiérarchique grandeur décomposable en parties reliées au tout qu'elles constituent »,voir :Jean Michel Adam :Les Textes type et prototypes , édition Nathan,Paris,2001 , P28.*

[3]-مجدي وهبة،كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب،ص226.

[4] -إميل يعقوب وآخرون: قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية،ص389.

[*] يتفق هذا التعريف مع المفهوم الذي قدمه بول آرون وآخرون للنص بقوله: « **من اللاتينية "*Textus*" (منسوج كما في الجذر "نسيج ") تعني هذه الكلمة كل تجميع للكلمات** ». **ينظر**: بول آرون وآخرون : معجم المصطلحات الأدبية،تر:محمد حمود،مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ،بيروت-لبنان،ط1، 2012، ص1180.

[5] -رولان بارث: لذة النص ،تر:منذر عياشي ،ص108.

الملك مرتاض" بأنه « **نسيج أنيق من الألفاظ الصامتة التي تحتمل المعاني في ذاتها ؛فهو كتابة سحرية أوكتابة كأنها السحر**»[1].

ركز "**مرتاض**" على اجتماع الألفاظ الحاملة لمفاهيم ومعاني عديدة في تشكيل مفهوم النص القائم على أناقة الألفاظ وسحرها.

رأى كل من " **حسن ناظم** "و"**على حاكم صالح**" في ترجمتهما لمقال "**جيرالد برنس**" أن النص ركيزة أساسية ينطلق منها فعل القراءة ،وهذا من خلال قولهما: «**القراءة فعالية تفترض قبلا وجود نص (مجموعة من الرموز اللغوية الواضحة بصريا يمكن استخلاص المعنى منها)** »[2]؛ واتفق هذا التعريف مع التعريفات التي حصرت مفهوم النص في الرموز اللغوية البصرية؛ التي تربطه بالكتابة؛ ليكون مفهومه جملة من المفردات المترابطة المشكلة عن طريق اللغة والمكونة للمعنى من خلال التواصل معها بصريا .

تداخل مفهوم (**النص**) مع مفهوم (**الخطاب**) * (***discours***) الذي أُفْرَدَتْ له مفاهيم مشتركة مع سابقه رغم اختلافهما؛ وهذا من خلال المفهوم الحديث لهذا المصطلح فالخطاب مرتبط بالصوت أي بالشفوي، أما النص فمتعلق أساسا بالكتابة أي الجانب الخطي؛ وقد حاول "**محمد عزام**" في كتابه "النص الغائب "إعطاء فروق بين النص الخطاب والكتابة**كونها مصطلحات متقاربة المفهوم؛ حيث يقول «**وهناك فرق واضح بين (النص)و(الخطاب)و(الكتابة)،وبالمقابل فإن هناك ارتباطا واضحا بينها ،فإذا كان (النص) هو كل خطاب تم تثبيته بوساطة الكتابة،فإن (الكتابة) هي آخر صيحة في عالم الأدب،وهي التي تستدعي القراءة المنتجة من قبل القارئ**

---

[1] -عبد الملك مرتاض : نظرية النص الأدبي ،ص47.

[2] -جيرالد برنس: ملاحظات عن النص بوصفه قارئا،من كتاب سوزان روبين سليمان وانجي كروسمان :القارئ في النص ،مقالات في الجمهور والتأويل،ص261.

* - تداخل مفهوم كل من النص والخطاب في النقد العربي المعاصر ، وللتوسع ينظر :

-محمد عزام :النص الغائب،تجليات التناص في الشعر العربي.

-محمد بن عياد : مضارب التأويل ،ص ص40-62.

-محمد بازي: تقابلات النص وبلاغة الخطاب-نحو تأويل تقابلي،الدار العربية للعلوم ناشرون،بيروت،لبنان،ط1، 2010،ص131 ص-133.

** بالإضافة إلى تداخل مفهومي النص والخطاب، ربط فكرنا العربي مفهوم النص بالكتابة وللتوسع أكثر ينظر:منذر عياشي:النص ممارسته وتجلياته،مجلة الفكر العربي المعاصر،مركز الإنماء القومي، لبنان،ع96 -97 ،1992 ص53.

الذي يعيد إنتاج النص،تبعا لوعيه الثقافي والفني،وهي التي تسمح بتعدد التأويلات»[1]؛ لتشكل هذه المصطلحات كُلا متكاملا لتحديد هوية النص الأدبي بنوعيه الشفوي والخطابي؛ وإضافة إلى ذلك يدخل القارئ حيز إنتاج العمل تبعا لتأويلاته القائمة أساسا على مخزونه الثقافي المتنامي والمتغير في كل مرة عبر التاريخ.

أشارت عديد الدراسات إلى أنه لا يمكن ضبط مفهوم النص إلا من خلال ارتباطه بسياقاته المختلفة والمتنوعة؛ لأنه وليد العوامل المؤثرة فيه التي تنسج مفهومه؛ وقد تحدث "فريد الزاهي" في ترجمته لكتاب "**علم النص**" عن تداخل النص بالسياق «**فالنص إذا خاضع لتوجه مزدوج : نحو النسق الدال الذي يُنتَجُ ضمنه (لسان ولغة مرحلة ومجتمع محددين) ونحو السيرورة الاجتماعية التي يساهم فيها كخطاب»**[2].

وعليه يرتبط النص بمنحيين اثنين: أولهما الحضن الذي ينمو في كنفه والخاضع لقواعد المجتمع الذي ينتمي إليه ولغته؛ أما المنحى الثاني فقد ركز على توجهه وفق تطور الطابع والسيرورة الاجتماعية التي يشغل فيها حيزا منه كخطاب ويكون هذا في خضم السيرورة وتبعا للشروط التي تحكمها السياقات المختلفة والتي تؤثر في إنتاجه ؛ لأنه رغم اختلاف هذه السياقات وتنوعها إلا أن المقصود منها هو محاولة «**تحديد العلاقات الموجودة بين (بنية النص) والسياق»**[3]؛ لتبين الشروط أوجه التلاقي والعلاقات الرابطة بينه بوصفه بنية حاملة لمفاهيم متنوعة يُخلفها السياق وبين السياق في حد ذاته بوصفه نقطة عبور يتزود منها النص بحمولة تمكنه من نسج مضامينه ،فهو لا ينطوي على دواخله فقط .

رأى "**علي آيت أوشان** " أن النص الأدبي «**لا يملك فقط بنياته الداخلية كما يذهب إلى ذلك الشكلانيون وأصحاب لسانيات الجملة،وإنما يملك أيضا بنى أخرى يجب استحضارها والربط فيما بينها في إطار التحليل النصي فليس المهم هو فهم النص وتحليله لذاته،وإنما فهم وتحليل مختلف وظائفه تبعا لسياقه»**[4] ؛ ليحكم السياق فحوى النص إلى جانب بنياته الداخلية ؛لأن «**مصطلح السياق أساسي في تفسير النص المكتوب المدون وفهمه،**

---

[1] – محمد عزام :النص الغائب–تجليات التناص في الشعر العربي،ص26.

[2] –جوليا كريستيفا:علم النص،تر: فريد الزاهي،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء،المغرب،ط1، 1991،ص9.

[3] –منذر عياشي: العلاماتية وعلم النص،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب،ط1، 2004،ص137-138.

[4] –علي آيت أوشان :السياق والنص الشعري–من البنية إلى القراءة ، ص138-139.

ويحيل إلى وقائع حقيقية أوتخيلية،ويسهم في تفسير النص وفهمه وفك شفرته اللغوية وتحديد مدلولاته ما دام النص الأدبي ببنية لغوية، فالسياق قرين النص المكتوب ويقصد به *Contexte* أي المحيط اللغوي الخاص في العلاقة بالنص،أي ما قبل وما بعد»[1]؛ ويفرض هذا القول أحقية السياق في فرض سلطته على النص المكتوب وتوجيه معناه المتغير والمتنوع قبل النص وبعده حسب الظروف والأسباب الخارجية كون النص جامعا.

وبهذا يبقى السياق جزءا لا يتجزأ من مفهوم النص الذي «**يمتلك قدرة استيعاب ما هو براني، وجعله جزء منه، فيتصف بصفاته ويحمل دلالاته وإيحاءاته ومن ثم تستدعي المقاربة النصية معرفة تصنع النص في مواجهة السؤال الذي ينفذ إلى بنيته دون اللجوء إلى المحيط على اعتبار أن النص صياغات ووظائف ودلالات**»[2] ؛ ويؤكد هذا القول أن النص يُبنى على ما هو خارج محيطه؛ أي أنه قائم أساسا على ما تمليه عليه مختلف هذه الاتجاهات المتغير والمختلفة .

انقسم الدارسون في تعريفهم للنص بوصفه سياقا وخطابا إلى اتجاهات عديدة ؛ ومن بين التصنيفات التي خُص بها هذا المفهوم تميزه بخاصية التأويل القائمة على التأثر والتأثير مع قارئه؛ ولعل هذا ما عرجت عليه نظرية "**القراءة والتلقي** " فرغم اتفاق الكثيرين على القطب التواصلي المزدوج؛ إلا أن " **إيزر**" رأى أن «**النماذج النصية لا تدل إلا على جانب واحد من عملية التواصل وتقدم الأرصدة والاستراتيجيات النصية إطارا يجب على القارئ أن يبني في داخله الشيء الجمالي بنفسه من ثم فالبنى النصية وعمليات الفهم المركبة هما قطبا عملية التواصل التي يتوقف نجاحها على مدى ثبات النص كلازمة في وعي القارئ**»[3].

أكد " **إيزر**" من خلال قوله إن النص لا يقدم إلا تواصلا واحدا مفهومه أن البنية النصية هي بنية واحدة تسعى إلى تجسيد الشيء الجمالي في نفس القارئ الراضخ للنص الساعي إلى التأويل والانفتاح عبر توظيف مدلولاته المعرفية في خدمة القارئ؛ إذ يفرض عليه جملة من الاستراتيجيات تحتم عليه قبول أورفض فحواه.

---

[1] –صلاح مصيلحي علي: تفسير النص في ضوء تداخل مفاهيم النقد والبلاغة،مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر ،تداخل الأنواع الأدبية، مؤسسة عبد الحميد شومان ،مج1 ،الأردن،ط1، 2008،ص587.

[2] –مشري بن خليفة: سلطة النص ،منشورات الاختلاف ،الجزائر ،ط1، 2000،ص7–8.

[3] –ولفغانغ إيزر: فعل القراءة ،نظرية في الاستجابة الجمالية ،تر:عبدالوهاب علوب،ص115.

جسدت عديد الدراسات ثنائية التواصل القائمة على تعددية المعنى التي يقوم عليها النص انطلاقا من خاصية التأويل ؛ وفصل "**عبد الكريم الشرقاوي**" في هذه الخاصية من خلال ترجمته لكتاب "**تحليل النص**" الذي قامت دراسته على مفهوم عام « **مفاده أن النص الأدبي يقوم على الإيحاء، أي على معان ثانية يكون معناها الأول هو المعنى التعييني اللغوي الموجود في اللغة المتداولة ولغة المعاجم . فالكاتب لا يستعمل في الحقيقة اللغة الأولى التعيينية المتداولة في الخطاب الاعتيادي و"المحايد "،بل اللغة الثانية والمعاني الثانية التي لا تخضع لقواعد إنتاج وتلقي اللغة التعيينية والمعاني الأولى ؛ ومن هنا ربما تأتي صعوبة تحليل لغة الأدب، واستعصاء النص الأدبي على كل النظريات التحليلية التي تجعل من اللسانيات "نموذجها الابستيمولوجي"**»[1].

وعليه يعتمد النص الأدبي على دلالتين لغويتين؛ تستند الأولى إلى وضع خطاب متداول يفرض المعنى الأولي له؛ في حين تقوم الدلالة اللغوية الثانية على انفتاحه على معاني لانهائية يفرضها السياق والقراءة والقارئ الخاضعين لسوسيولوجيا متغيرة ومتنوعة. فالنصوص على اختلافها تسعى إلى تفادي رسم حدود لها لتبقى منفتحة متجاوبة (للتأثر والتأثير) مع نصوص أخرى قد تتداخل وتتعايش معها؛ وبذلك ينتج "التناص" .

وبالتقاء النصوص مع القُراءْ والتنوع الذي يفرضه كل ما سبق ذكره يتعدى النص حدود أحادية المعنى نحو معاني أخرى يفرضها تداخل النصوص وقراءات القُرَاء المختلفة انطلاقا من خبراتهم؛ لأن النص «**ينهض بوظيفة الأداة العملية التي تستطيع أن تفرض –بما لها من سلطات –قواعد القراءة الأبدية التي تختلف باختلاف المقام القرائي زمانا وأشخاصا ومكانا**»[2]؛ ويؤكد هذا القول تمثيل النص لـــبُنية مفتوحة تسمح بتعدد الآراء والقراءات على مر الزمن؛ استنادا لما يحمله هذا النص من مؤثرات جمالية تبقيه قادرا على الإتيان بالمختلف مع كل قراءة.

إن أهم ما يميز النص هو سمته التواصلية التأثيرية؛ فكلما «**كانت الطاقة الكامنة في النص طاقة جمالية متعددة الأبعاد والمستويات كلما كان قادرا على أن تنبثق عنه أجهزة قراءة**

---

[1] –رولان بارث : تحليل النص،تر:عبد الكريم الشرقاوي،دار التكوين،دمشق ،سوريا،(دط)،2009،ص15.

[2] –محمد بن عياد: مضارب التأويل–التفسير الفني،ص42.

متعددة ومستمرة عبر التاريخ ؛ أي محاولات للفهم والتأويل والتفاعل »[1] معه؛ لأن جوهر خلوده وقدرته على إبهار قرائه عبر التاريخ هو تحليه بجماليات تشد متلقيه في كل مرة،وتفتح قراءات وتأويلات تختلف الثانية عن الأولى مع كل تلاقي ؛أي أنه يسمح بتعدديته؛ حيث ينطلق من المعنى الواحد إلى مجموعة لا نهائية من المعاني تتغير مع كل قارئ (المستند أساسا على المجتمع بوصفه السياق الأول المؤثر على تلقيه للأعمال الأدبية وتواصله معها) ،« **ويأتي تعدد أصعدة النص من طبيعته ذاتها ،لأنه يتصل بحقول تعبيرية وأنماط تواصلية مختلفة، وهو (أي النص) إنتاج سيميائي بالدرجة الأولى يتمفصل داخل نظام ثقافي محدد ويولد حقيقة اجتماعية وتاريخية معينة»**[2]؛فبنيته متعددة من البداية لارتباطاتها التواصلية المختلفة في الوقت نفسه، والتابعة لوعي اجتماعي تفرضه السياقات الثقافية المتغيرة والخاضعة لتوجيه سيميائي يعكس ويحقق التواصل بين النص الأدبي وقرائه المختلفين-حسب أعراقهم وانتماءاتهم وثقافاتهم ومستوياتهم الفكرية والطبقية- فيختلف النص بذلك لدى كل واحد منهم وكلٌ يحدد وجهته وهويته حسب قاموسه المنتمي إليه رغم اتفاق الأغلبية على أنه متعدد المفاهيم والتأويلات.

ورغم تعدد مفاهيم النص واختلافها إلا أنه يبقى زئبقيا تختلف زوايا النظر إليه؛ ويبقى من الصعب الظفر بتعريف موحد له، وهذا باختلاف الرؤى والتوجهات المنهجية والفكرية التي ينتمي إليها الدارسون،إضافة إلى تأثر النص بالسياقات الخارجية وصولا إلى تعدد معانيه؛ وهو ما ركزت عليه "**نظرية القراءة والتلقي** ".

ولا يمكن استكناه معاني النص دون تواصله مع القارئ ؛ حيث لا يبرز على الساحة إلا إذا كان هناك من يناقش،يتابع ويواصل مشاكسته له للظفر بمعناه؛ وهو القارئ وعليه فإننا نتساءل عن مفهوم القارئ و أنواعه ؟ ولعل هذا ما سنسعى إلى الإجابة عنه في العنصر الآتي.

1-3-القـــــارئ (***Le Lecteur***):

شَكّل الاهتمام بمتلقي النص الأدبي أولى اهتمامات "**نظرية القراءة والتلقي** " التي ألقت بالاً للقارئ؛ الذي يشغل دورا هاما وأساسيا في تشكيل ملامح النص الأدبي حيث صنفه "**إيزر**"

---

[1]-ادريس بلمليح:القراءة التفاعلية -دراسات لنصوص شعرية حديثة،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء ،المغرب، ط1 2000،ص102.

[2] -حسين خمري: نظرية النص من بنية المعنى إلى سميائية الدال ،منشورات الاختلاف ،الجزائر، ط1 ،2007،ص36.

ضمن الأدوات الاجرائية المحققة لماهية النص الذي يستدعي بالضرورة قارئا يتواصل معه عن طريق فعل القراءة الباحث في أعماقه؛ وبذلك كان الاهتمام بالقارئ في ظل هذه النظرية خطوة إجرائية على قدر كبير من الأهمية أعطت بعدا آخر للنقد الأدبي.

1-3-1-مفهومه:

تعددت تعريفات القارئ وتنوعت؛ لكنها اتفقت على كونه عنصرا مستقبلا عموما سواء للنص الأدبي أوغيره من الأعمال الشفوية والكتابية، ومن ذلك تعريف معجم " ***Le Grand Larousse Encyclopédique***" له بأنه «**الشخص الذي يقرأ كتاب،صحيفة**»[1]؛ وقد ربط هذا التعريف تجسيد القارئ من خلال فعل القراءة؛ بمعنى أنه من يطلع ويتواصل مع الكتاب أوالصحيفة، كما أن حضوره لا يتحقق إلا عن طريق قيامه بفعل القراءة وتواصله مع المكتوب دون غيره.

وفي الصدد نفسه عرفه "**إيزر**" بأنه مستقبل النص[2]، ليربطه به سواء أكان هذا النص شفاهيا أوكتابيا.

اتفق الفكر العربي في تعريفه للقارئ مع الفكر الغربي في كونه مستقبلا وقارئا للنص؛ فقد أفرد معجما "**مصطلحات الأدب إنجليزي ،فرنسي وعربي**" و"**المصطلحات العربية في اللغة والأدب**" تعريفا موحدا للقارئ على أنه « **الشخص الذي يقرأ نصا ما**»[3] ويحصر المعجمان تعريفهما له استنادا إلى علاقته بالنص من خلال تواصله مباشرة مع المكتوب، وهي النقطة التي يشاطرهما فيها "**قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية** " الذي يرى أن «**القارئ هو الذي يقرأ الكتب والصحف والمجلات وما إليها**»[4].

اقترب "**دليل الناقد الأدبي** " من التعريفات السابقة للقارئ بتعريفه على أنه ذات «**واعية تتفاعل مع النص وتمنحه وجوده كما هي الحال عند الظاهراتية**»[5]؛ حيث يُربط وجود القارئ

---

[1] *-« personne qui lit un livre, un journal »,voir : Le Grande Larousse Encyclopédique ,P1415.*

[2] *- Wolfgang Iser : l'acte de lecture théorie de l'effet esthétique ,p47.*

[3] – مجدي وهبة : معجم مصطلحات الأدب –أنكليزي-فرنسي-عربي،ص 464-465،مجدي وهبة وكامل المهندس : المصطلحات العربية في اللغة والأدب،ص157.

[4] –إميل يعقوب وآخرون: قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية ،ص313.

[5] – ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي،ص283.

بوجود النص والعكس؛ إذ لا وجود للنص إلا بوجود الذات القارئة التي تحقق له كينونته وماهيته، وهو ما دعت إليه الظاهراتية التي تضع الذات المتلقية سببا لتحقق النص الأدبي .

ورغم اتفاق التعريفات السابقة على أن وجود القارئ مرهون بالنص؛ إلا أن معجم "المصطلحات الأدبية المعاصرة " "**لسعيد علوش** " يعطي مفهوما مغايرا مُوَسِعًا بذلك دائرة تعريف القارئ على أنه متلقٍ* "***Récepteur***"؛ فهو «**الكائن أو الآلة التي يصدر إليها خبر ما**»[1] .

ووسع " **علوش**" مفهومه من قارئ إلى متلق، باعتباره إما كائنا أو آلة يستقبل أَيَ خبرٍ مكتوبا أو شفاهيا لينقل هذا التعريف القارئ من حيز النص إلى متلق يستقبل أي شيء .

رأى "**خالد حسين** " أن القارئ ما هو إلا«**كائن لغوي عرضة لاختراق اللغات والمفاهيم والأفكار.إنه بمثابة مسطح بلغة جيل (...)تتقاطع عليه الأفكار وتتشابك ليبدأ القراءة ويُفعل النص المقروء ،ويُخْرِجَهُ من صمته وبُكمه ،إلى مشهد حواري ،وعلى إثر ذلك تبدأ رحلة القارئ في مجاهيل الدال وعتمته كما لو أن النص أرض لا تعرف نعمة الضوء**»[2].

رسم هذا التعريف صورة لغوية للقارئ كونه يخترق لغة النص التي تتقاطع بعضها مع معرفته السابقة، ما يجعلها تتفاعل وتتشابك معه انطلاقا من رحلة قراءته لها عن طريق استنطاقها واستخراج فحواها والمسكوت عنه فيها،في حوار مباشر مع ما يتضمنه ويحويه هذا النص الذي لا يستقيم على مضمونٍ واحد؛ كونه يمثل أرضا خصبة قابلة لتجديد معناها مع كل قراءة قارئ، انطلاقا من استخدام اللغة كمُنْتَجْ يساعد القارئ على تجسيد تلاقيه مع النص الأدبي .

لا يمكن أن يُفَعِلَ القارئ النص إلا من خلال تلاقيهما ؛ فعندما يقرأ « **يخترع ويجاوز نفسه ذاتها مثل ما يجاوز المكتوب أمامه**»[3] ؛ فهو ليس مجبرا أثناء مقابلته للنص على الالتزام

---

* -يختلف تعريف القارئ وتسميته حسب كل اتجاه ودراسة فإما أن يكون : قارئا، متلقيا، ناقدا ، مسرود له. وللتوسع ينظر : عبد الملك مرتاض: نظرية القراءة -تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية، ص ص169-175.

[1] -سعيد علوش: معجم المصطحات الأدبية المعاصرة ،ص200.

[2] -خالد حسين: قراءة ما بعد الحداثة -موت المؤلف :لذة إحياء القارئ ،ص136.

[3] -لحسن كرومي:القراءة :الاختلافي والمغرض (القارئ في المقروء)،مجلة كتابات معاصرة ،الشركة اللبنانية الدولية للتوزيع ، العدد الثاني والثلاثون ، بيروت-لبنان ،1998 ، المجلد الثامن ،ص108.

بالمعنى الواحد الذي طرحه، بل يتجاوز ذلك ليتفاعل معه من أجل تكوين بعد آخر لمضمونه انطلاقا من فعل القراءة؛ لأن «**القراءة الحقيقية ما هي إلا تفاعل ديناميكي بين النص والقارئ**»[1].

وبناء عليه يتشكل المعنى الذي يمثل دستور النص في وعي القارئ[2] ؛ فبالتقائهما تبدأ رحلة البحث عن دلائل جديدة تسهم في تحديد المعنى في وعي هذا القارئ، الذي يمتلك القدرة على استخلاصه[3] .

إذ يستطيع القارئ تكوين معنى النص وتشكيل ملامحه من خلال احتكاكه به؛ لأن المعنى الأول للنص يكون من إنتاج مؤلفه، في حين يُكون القُراء معانيهم الخاصة التي تتشكل بشكل مباشر أوغير مباشر عن طريق تفاعلهم مع ما يطرحه النص أو بالأحرى بما يقدمه مؤلف النص من معنى أولي يفضي بالضرورة إلى معاني من انتاجهم انطلاقا من المحصلة الفكرية الثقافية المضمرة عبر قراءات متنوعة على نصوص أخرى تدفع القارئ إلى تكوين المعنى[4].

وفي هذا السياق يستوقفنا الطرح الذي قدمته "**فاطمة أمجدرو**"؛ حيث أكدت أن القارئ ما هو إلا«**المصدر النهائي للمعنى والتاريخ الأدبي**»[5]؛ فيكون بذلك منتجا ثاني لمعنى النص بعد مؤلفه.

يدفع النص القارئ للبحث في طياته واستخراج خباياه؛ إذ بإمكان«**النصوص الأدبية أن تدفع القارئ إلى نشاط منتج وتتركه يُنتج خلال مدة قراءته**»[6] ؛خاصة إذا كان النص غامضا فإنه يستدعي قارئه لتبني معانيه، كما يدعوه لمشاركته في بنائه لإيجاد المعنى «**وإذا كان العمل الأدبي يتكون من الثلاثي المعروف المؤلف/العمل الأدبي/القارئ،فإن ياوس لا يعتبر العنصر الثالث**

---

[1]- *« La véritable lecture est une interaction dynamique entre le texte et le lecteur »,voir :Laila Aboussi :Réception Des Textes Littéraires Maghrébins dans l'institution scolaire Marocaine , Thèse de Doctorat, directeur de thèse :Marc Gontard, Université Rennes 2 ,Bretagne, 2010,P83.*

[2]- *voir : Wolfgang Iser : l'acte de lecture théorie de l'effet esthétique ,p49.*

[3] – ينظر: جيرالد برنس : ملاحظات عن النص بوصفه قارئا ،من كتاب : سوزان روبين سليمان وإنجي كروسمان: القارئ في النص ،ص261.

[4] - *voir : Wolfgang Iser : l'acte de lecture théorie de l'effet esthétique ,p193.*

[5] – فاطمة أمجدرو: تلقي النص الأدبي عند الدكتور عباس الجراري،ص107.

[6] –ولفغانغ إيزر: آفاق نقد استجابة القارئ، تر: أحمدبوحسن ،من قضايا التلقي والتأويل ،منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية بالرباط، سلسلة ندوات ومناظرات ،الدار البيضاء،المغرب،رقم 36،ط1، 1994،ص221.

فقط عنصرا معبرا بل عاملا موجودا مشاركا في التجربة،بل يعد كذلك مركزا لطاقة العمل المـــتَقدمْ»[1].

وبالتالي فإن فهم العمل الأدبي وبناء معناه يتمحور حول مُستقبله؛ الذي يشارك في إعادة تشكيله بوصفه منتجا لأفكاره ،لأنه « **شريك في تشكيل النص وبناء صرحه ،وهو شريك فعال ومشروع؛ لأن النص لم يكتب إلا من أجله** »[2].

ولعل هذا ما يؤهل القارئ لرعاية النص فيغدو صاحبه الروحي؛ لأن معنى النص لن يكون نهائيا ولا جامدا ما دام القارئ يقابله في كل مرة بمفهوم مغاير لمعناه الأول والأخير الذي توصل إليه، زد على ذلك فإن هذا التغاير مرده بحث القارئ عن نفسه داخل النص؛ فهو لا يبحث عن معنى يلائم مغزاه بقدر ما يبحث عما يسكت روح السؤال بداخله؛ فالقراءة «**إنتاج، وكل قارئ يقرأ ذاته في النص**»[3] ، ولعل هذا ما يوضح تعددية المعاني التي يُفردها كل قارئ لنصه؛ حيث يتجه صوب ما تُمليه وتُلزِمه به ذاته، فهو يبحث عما ينقصه بين ثنايا النص.

لكل مواجهة بين القارئ والنص ردة فعل يخلفها هذا الأخير في نفس متلقيه؛ قد تختلف بين الإعجاب والرفض، كما قد لا تحمل شيئا من هذين، خاصة أن القارئ أوبالأحرى جمهور القُراء يختلفون من حيث المرجعيات الثقافية والاجتماعية؛ فيمكن «**للجمهور(أو المرسل إليه) أن تكون له ردود فعل جد مختلفة: بحيث يمكن للعمل الفني أن يُستهلك فقط،أويُنتقد، ويمكننا أن نُعجب به أونرفضه،ويمكننا التمتع بشكله،وتأويل مضمونه وتبني تأويل معترف به،أوأن نحاول تأويله من جديد** »[4].

تختلف علاقة القارئ بالنص الأدبي حسب مرجعياته وفكره إذ من الممكن أن يكون التقابل بينهما عاديا لا يفضي إلى نتيجة تذكر؛ أي أنه يُستهلك فقط كما قد تكون ردة فعل القارئ إنتاج لنصٍ آخر غير الذي بين يديه من خلال تأويل مضمونه والذهاب به إلى أبعد من فكره ومعناه الأول.

---

[1] –عبد الناصر حسن محمد: نظرية التلقي بين ياوس وإيزر،دار النهضة العربية،القاهرة ،مصر، دط،2002،ص12.

[2] – لحسن كرومي: القراءة: الاختلافي والمغرض (القارئ في المقروء)،مجلة كتابات معاصرة،ص107.

[3] –خليل الموسى: جماليات الشعرية ،ص306.

[4] –هانس روبير ياوس: جماليات التلقي والتواصل الأدبي(مدرسة كونستانس الألمانية)، مجلة الفكر العربي،ص106.

وبهذا لا يبقى النص مجرد أداة فكرية يتلقاها القارئ ويستسلم لفحواها بل إن ردة فعل هذا الأخير مختلفة ومتغيرة بفعل القراءة التي يعدها "**إيزر**" «**إعادة بناء مستمر لتجربتنا "المألوفة"**»[1]،فمستوى ثقافة القارئ يختلف مع كل مواجهة تجمعه مع أي نص ما يسمح له بإعادة بناء تجربته انطلاقا من الاتجاهات السوسيولوجية المتغيرة والمتحكمة فيه.

ليس باستطاعة النص إيصال معناه إلى القارئ إن لم يكن هذا الأخير جزءا من هذا الاشتغال؛ فالنصوص تتواجد بفضل قارئها، الذي يطور أفكارها ليصبح مع مرور الوقت محور أفكار المؤلف[2] .

وبهذا انطلق « **إيزر من فكرة مفادها أن النص لا يعدو أن يكون رصفا للكلمات بينما القارئ هو الذي يأتيه بالمعنى،الشيء الذي يفهم منه أن العمل الأدبي لا يتحقق من تلقاء نفسه،إنما استنادا إلى فعل إنجازي يقوم به قُراء ومتلقون**»[3]؛ ليتحقق النص بمشاركة القارئ وفهمه، الذي يمنحه هويته في كنف التجربة المعرفية التي يتحكم بها.

ولهذا السبب أدخل «**"امبرتو ايكو" القارئ طرفا أساسيا في عملية خلق العوالم الممكنة للنصوص**»[4]؛ بمحاولة فتحه لآفاق تأويلية تُخرج النص الأدبي من سياقه الموحد إلى سياقات أخرى تُجسد مفاهيم مختلفة له؛ ليكون القارئ المسؤول عنه بمنحه لهويته «**معتمدا على السليقة التي زودته بها الطبيعة والمجتمع فعملية التحديد ومنح بطاقة الجنس فردية جماعية وليست مفروضة من قِبَلِ النص سلفا وقبلياً،وإنما الغرض تابع للاتفاق والمواضعة**»[5] ؛ لذا فإن تعامل القارئ مع أي نص ما هو إلا نتاج تجارب أنشأتها بداخله طبيعة مجتمعه؛ فمنح المعنى للنص لا يكون اعتباطيا بل مؤسسا على تجربة فكرية خصبة تسعى من وراء ذلك إلى إعطاء وظيفة له وإدراجه ضمن هيكلة معنى العمل الأدبي .

لا يكمُن دور القارئ فقط في فهم فحوى النص الأدبي والالتزام به؛ بل يقوم بمحاورته أثناء تلاقيهما بإضفاء تعديلات تلائم ما يبحث عنه داخل نصه، الذي «**يمنح الحركة للآراء المبرمجة،**

---

[1] – ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي،ص288.

[2] *-Voir :Wolfgang Iser : l'acte de lecture théorie de l'effet esthétique ,p276.*

[3] –حميد سمير: النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري،ص37.

[4] –عبدالله ابراهيم :التلقي والسياقات الثقافية ،منشورات الاختلاف ،الجزائر،ط2 ،2005،ص12 وما بعدها.

[5] –محمد مفتاح : دينامية النص(تنظير وإنجاز) ،المركز الثقافي العربي،المغرب،لبنان،ط3 ،2006،ص157.

وهو الذي من خلال هذه العلمية يجعل العمل يُفصح عن طبيعته الديناميكية»[1]؛ ليفعل الآراء التي يقدمها هيكل النص بالعمل على توضيحها حسب ما تطرحه كل نقطة فيه؛ حيث بإمكانه تأويل أفكاره وإخراج معناها من المنحى الضيق إلى أوسع مجال تلتقي من خلاله تفاعلات القارئ الواحد أوجمهور القراء.

ولعل مرد هذا التعدد إلى كون القارئ مختلفا ومتنوعا من نطاق جغرافي وثقافي إلى آخر؛ حيث لم يعد دوره سلبيا في صلته بالنص، وكذا استجابته له « **عفوية ترضي تعطشه الجمالي، وتشبع فيه نزوعه إلى التلقي الشخصي الممعن في كثافته في آن،بل أصبح هذا القارئ مشاركا في صنع النص»**[2] .

فالقارئ بمفهومه الواسع عموما ومفهومه الخاص المتعلق بهذا الأخير، لم يَعُدْ ذا دور فوضوي سلبي يتلقى النص ولا يتأثر به؛ بل أصبح يشتغل على تصنيفه ضمن أملاكه الشخصية عن طريق مشاركته في صنع مفهوم يرضي غرور ما يبحث عنه بتفعيل معناه وفق ما يتناسب مع ذاته.

عرف "**امبرتو إيكو**" (***Umberto Uco***) فعل التفاعل بين القارئ والنص الأدبي في قوله: «***Actualiser*** **وهو الفعل الذي يمارسه القارئ حالما تقع عيناه على نص،ساعيا إلى إدراكه ووضعه في إطاره الزمني والمكاني وإلى تحقيقه بما تيسر له من ثقافة»**[3] وذلك عبر توظيف مداركه لتفكيك المبهم الذي يتبناه هذا النص في كثير من الأحيان ليحقق انتباه قارئه.

لأن القارئ الحقيقي- أوبالأحرى القارئ الذي تسعى "**نظرية القراءة والتلقي**" إلى التعامل معه- هو "**القارئ الكفء** " الذي يستنطق فجوات النص وثغراته ليضفي عليه «**أبعادا جديدة ،قد لا يكون لها وجود»**[4] فيه؛ وذلك من خلال تأويلاته اللانهائية والمختلفة لذلك النص على اختلاف أنواعه-

---

[1] -يوسف نور عوض: نظرية النقد الأدبي الحديث،دار الأمين،القاهرة،مصر،ط1، 1994،ص54.

[2] -عبد الناصر حسن محمد : نظرية التلقي بين ياوس وإيزر،ص2.

[3] -امبرتو إيكو : القارئ في الحكاية -التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية ،تر:انطوان أبو زيد ،المركز الثقافي العربي،المغرب – لبنان، ط1، 1996،ص61.

[4] -نبيلة إبراهيم: القارئ في النص، ص101.

نثري كان أم شعري-ما يعطي ميزة في تعامل القارئ مع كل نوع تدُبُ فيه الحياة إذا تحقق فعل التلاقي والتحاور بينهما[1]؛ حيث يُنتج المعنى الذي سيبقى رهين الزاوية إن لم يتم هذا التلاقي.

وعليه فإن المعنى أولا وآخرا هو شيء كامن في النص بإمكانيات دلالية تنطوي عليها عناصره وتتحفز بها، وهو أيضا شيء من فعل القارئ يدركه ويلتقطه من داخل نسيج ذلك النص[2]؛ ليكون كامنا فيه ومُتماشٍ معه ومع سياقاته.

وبما أن النص عمل مقدم إلى قراء مختلفين؛ فمن هم؟ وما هي أنواعهم ؟ .

1-3-2-أنواع القارئ:

يختلف قُراء* النص الأدبي حسب ثقافتهم واتجاهاتهم الفكرية التي نشأوا عليها فمنهم من يقرأ النص قراءة سطحية، ومنهم من يتفاعل معه ويستخرج المسكوت عنه فيه تبعا لدوره الذي «**تبنيه**

---

[1] -ينظر: حافيظ إسماعيلي علوي: مدخل إلى نظرية التلقي،مجلة علامات في النقد،النادي الأدبي الثقافي،الجزء 34،مج 10، 1999،ص95.

[2] -ينظر: عبدالله محمد الغذامي: سلطان مملكة النص-فعل القارئ (المستقبل) ومفعول القراءة ،مجلة كتابات معاصرة،الشركة العربية للتوزيع،بيروت -لبنان ،مج6 ،العدد الحادي والعشرون،1994،ص118 .

* -تعددت أنواع القارئ داخل متن النظرية الأدبية واختلفت أدواره ؛ ومن بين الأنواع التي أشار إليها "إيزر" :القارئ الجامع (*L'archilecteur*) الذي جاء به "ريفاتير" (*Michael Riffaterre*) ،القارئ المجرد (*Lecteur abstrait*)الذي= =اقترحه "جاب لينتفلت" (*Jaup Lintvelt*)، القارئ المـُطلع (*Le lecteur informé*) لـ"ستانلي فيش" (*Stanley Fish*)،القارئ المقصود (*Le lecteur visé*) لـ "إرفين فولف"(*Irving wolfe*).

إضافة إلى ذلك نجد أيضا :القارئ المثالي (*Le lecteur idéal*) لدى "انغاردن" (*Ingarden*)، والقارئ المعاصر (*Le lecteur contemporaine*) والقارئ الحقيقي (*Le lecteur réel*) .

سنتناول في بحثنا هذا القارئ النموذجي (*Le lecteur modèle*) الذي اقترحه "امبرتو إيكو"(*Umberto uco*) والقارئ التاريخي (*Le lecteur historique*) الذي اقترحه "هانس روبير ياوس " من خلال تتبعه لتلقي القارئ للنص الأدبي تاريخيا ؛ باعتبارهما الأقرب إلى موضوع بحثنا، كما سنركز على القارئ الضمني (*Le lecteur implicite*) الذي قدمه "**ولفغانغ إيزر**" من خلال طرحه الذي شكل صلب نظريته بإدراجه ضمن إجراءاتها التي تقوم على التفاعل الذي ينشأ بين كل من النص والقارئ لإنتاج المعنى،.وللتوسع حول هذه الأنواع التي تداولتها النظرية الأدبية ينظر إلى :

-Wolgang Iser : l'acte de lecture théorie de l'effet esthétique ,p46-61-62-63-65-69.

-جاب لينتفلت: مستويات النص السردي الأدبي ، تر: رشيد بنحدو ،مجلة آفاق-طرائق تحليل السرد الأدبي،اتحاد كتاب المغرب،المغرب، ع 8، 1988،ص80-81.

-روبرت هولب : نظرية التلقي مقدمة نقدية،ص222.

-عبدالكريم شرفي:من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ،ص ص186-189.

مسبقًا ثلاثة عناصر أساسية هي: الرؤى المختلفة الممثلة في النص ونقطة التميز التي يربط بينها منها، ونقطة الالتقاء التي تتجمع عندها»[1] ؛ فمن القارئ العادي إلى القارئ المتمكن أوكما أسماه "**إيزر**" "**القارئ الكفء**" يكْمُنُ الاختلاف وهذا حسب المؤثرات التي شكلت شخصه وأثرت في علاقته مع النص؛ ومن بين أنواع القراء نجد :

1-3-2-1 –القارئ النموذجي :(***Le lecteur modèle***):

تناول "**امبرتو إيكو**" هذا النموذج من القراء بالحديث في كتابه "القارئ في الحكاية" (***Lecteur in Fabula***)* ؛ وهو القارئ الذي تتفق استجابته مع ما يرمي إليه المؤلف من مقاصد أو بالأحرى هو القارئ الذي يضعه المؤلف نصب عينيه أثناء كتابته للنص الأدبي،ويشكل قارئ "امبرتو إيكو" «**الـمُتلقي الذي يكتب له المؤلف نفسه ؛ فهو يشكل البنية المعرفية التي يكتب ويفكر في الكتابة لها**»[2] .

ليكون بذلك قارئا مجردا يقبع داخل النص الذي «**ينتهي "إيكو" إلى التأكيد على أن المؤلف وهو يكتب نصا فإنه يصوغ فرضية حول تصرف قارئه النموذجي**»[3] ؛ الذي يعمل على فك شفرات أوكود النص الأدبي الذي يجسده المؤلف.

قدّم "**أُمبرتو إيكو** " مثالا تفصيليا عن القارئ النموذجي أوالمثالي في قوله: «**نحن نفكر في قارئ ما أثناء الكتابة . تماما كما هو حال الرسام الذي يفكر في المشاهد أثناء رسمه للوحة. فبعد لطخة من لطخات الفرشاة يتراجع إلى الخلف خطوتين أوثلاث خطوات ليدرس**

-بشرى موسى صالح: نظرية التلقي:أصول...وتطبيقات،ص50-51.

- فاطمة أمجدرو: تلقي النص الأدبي عند الدكتور عباس الجراري،ص ص116-120.

[1] –فولفغانغ إيزر: فعل القراءة –نظرية في الاستجابة الجمالية،تر:عبد الوهاب علوب ، ص41.

* - *Umberto Uco :Lector in Fabula ,1979*

[2] *- « le destinataire à l'intention duquel l'auteur rédige son texte .il s'agit d'une construction cognitive à laquelle l'auteur s'oblige pour penser sa rédaction »,voir : Lauence schmoll :Le lecteur modèle des concepteurs de sites internet pédagogique ,Revue des sciences sociales, 2006,N36, " écrire les science sociales ,p68.*

[3] – عبدالله إبراهيم :التلقي والسياقات الثقافية،ص13.

الوقع . إنه ينظر إلى اللوحة كما يجب أن ينظر إليها مشاهد ما،ضمن شروط إضاءة مناسبة ويتأملها وهي معلقة على الحائط»[1] .

زيادة على ذلك فإن القارئ النموذجي قارئ يمتلك أعلى معرفة في التعامل مع النصوص على اختلافها؛ إذْ «**يمثل الكفاءة المعرفية المتمثلة في الجهاز النظري الذي يُسائل النص من الداخل وهو يوجه القارئ الواقعي كي لا يقع في شرك الإسقاطات أوتحميل النص ما لا يمكن تحمله** (...) **ولكن باعتبار القارئ النموذجي كفاءة من (ورق) ،أي باعتباره ذاتا تجريدية ،فإنه يستدعي كائنا حقيقيا يستطيع تقمص شخصية تلك الذات . من هنا يصبح النموذجي ذاتا ثانيا للقارئ الواقعي؛ ولكي يتقمص هذا الأخير شخصية القارئ النموذجي،عليه أن يُغيِبَ مجموعة من الأدوار المـــــنُوطة به باعتباره كائنا بشريًا**»[2]وذلك بتجرده من كل ما يُعيقُهُ.

وإن قلنا "القارئ النموذجي" و"القارئ الواقعي/الحقيقي" فهذا يمثل نوعا من العلاقة التفاعلية والتواصلية بينهما من خلال إثارة القارئ النموذجي اهتمام القارئ الواقعي؛ لأن الهدف من توظيف هذا النموذج (القارئ النموذجي) هو تحقيق التأويل بمشاركته ومساهمته في تشكيل معنى النص الأدبي من خلال تفاعل القارئين انطلاقا من هذا الفعل (التأويل).

يبدأ تفاعل " القارئ النموذجي" مع النص الأدبي انطلاقا من "الموسوعة المعجمية" « ***Encyclopédie lexicale*** » التي يحملها القارئ في جعبته والتي يضعها المؤلف نصب عينيه أثناء كتابته لنصه؛ لأن « **اختيار القارئ النموذجي يمكن أن يكون وفقا للعديد من الوسائل :اختيار اللغة، اختيار نوع الموسوعة ، والتراث المعجمي والأسلوبي**»[3] الذي ينشأ عليه القارئ بإطلاعه على نصوص سابقة ما يُعَزِزُ الكم المعرفي المعجمي لديه ويُسهل عليه عملية التأويل بسد "الثغرات أوالفجوات" « ***Les lacunes*** » .

---

[1] –امبرتو إيكو: آليات الكتابة السردية –نصوص حول تجربة خاصة ،تر: سعيد بنكراد ،دار الحوار سوريا،ط1، 2009، ص50-51.

[2] –حسن أحمد سرحان :في التلقي الأدبي نحو تصور جديد للقراءة ،دار جرير للنشر والتوزيع،الأردن،ط1، 2012،ص38-39.

[3]- *« La sélection d'un lecteur modèle peut se faire par plusieurs moyens : le choix de la langue, le choix d'un type d'encyclopédie, d'un patrimoine lexical et stylistique » ,voir : Lauence schmoll :Le lecteur modèle des concepteurs de sites internet pédagogique ,P68.*

لأن النص «**نسيج من المساحات البيضاء ،وثغرات للملء**»[1] ، تفرض على القارئ ذخيرة معرفية لغوية يواجه بها ما يفرضه عليه هذا النص من بياض أو ثغرات، فماذا يعني«**التفكير في قارئ نموذجي قادر على تجاوز العوائق التي تخلقها المائة صفحة الأولى؟ إنه يعني كتابة مائة صفحة بهدف بناء قارئ مناسب للصفحات التي ستأتي بعد ذلك**»[2]. وهذا ما يُظهر أن القارئ النموذجي قادر على استيعاب الغامض من النصوص انطلاقا من حمولته المعرفية التي يستطيع من خلالها فك شفرات هذا النص؛ وعليه فإن القارئ النموذجي لدى "**أمبرتو إيكو**" قارئ قادر، وذو موسوعة قرائية تسمح له بفك شفرات النص الأدبي.

حدد "**امبرتو إيكو** " مستويين للقارئ النموذجي [3]:

1-قارئ من المستوى الأول، وهو القارئ الذي يكون تعامله مع النص ومعرفته به سطحية (معرفة مجرى أحداث القصة أوالرواية)؛ إذ يكتفي بما يقدمه المؤلف دون الغوص في تفاصيل قد تأخذ مجرى الأحداث إلى بُعد آخر؛ فالقارئ من المستوى الأول قارئ يهتم بمجرى أحداث النص من بدايتها إلى نهايتها دون النظر إلى ما يرمي إليه هذا النص ؛ إذ بإمكاننا «**أن نطلق عليه قارئا دلاليا،فهذا القارئ يود أن يعرف (وعن حق) كيف ستنتهي القصة (...) يود أن يعرف ما يجري وما يُروى**»[4] بعيدا عن المضامين التي تعطي بُعدا تأويليا آخر له .

2- قارئ من المستوى الثاني، وهو القارئ الذي يتجاوز ما قدمه المؤلف وقارئ المستوى الأول، وذلك بانتقاله من القراءة الدلالية صوب القراءة التأويلية، التي تشتغل على أصعدة عديدة للنص الواحد؛ هذا النص الذي لا يكتفي بقارئ دلالي بل يتوجه أيضا إلى قارئ نموذجي من مستوى ثان، أطلق عليه "**امبرتو إيكو**" مصطلح « **القارئ السيميائي أوالجمالي، وهو قارئ يتساءل عن نوعية القارئ الذي يبحث عنه المحكي والذي يود اكتشاف الطريقة التي يشتغل بها المؤلف**

---

[1]- *« Le texte est donc un tissu d'espaces blancs ,d'interstices à remplir »,voir : Umberto Uco :Lector in Fabula,P66.*

[2]-امبرتو إيكو: حاشية على اسم الوردة-آليات الكتابة،تر: سعيد بنكراد،دار كرم الله للنشر والتوزيع،الجزائر،دط، 2012،ص55.

[3] -ينظر: امبرتو إيكو: آليات الكتابة السردية -نصوص حول تجربة خاصة،ص140-141.

[4] - المرجع السابق،ص140.

النموذجي الذي يزوده بجرعات من المعلومات (...)فلكي يصبح المرء قارئا من هذا المستوى يجب أن يكون قارئا جيدا من المستوى الأول»[1].

يقدّم هذا القارئ نموذجا من القراءات المتعددة؛ أي القراءات المـــؤولة تأويلا يختلف الأول عن الثاني والثاني عن الثالث وهكذا دواليك، من خلال قراءاته للنص الأدبي الواحد مرات عديدة؛ فهو يتجاوز المستوى الأول ليحقق المستوى الثاني انطلاقا من فضوله في تفسير النص الأدبي؛ بمعنى عدم اكتفائه بالمعنى الأول الذي يورده النص والذي يفرضه المؤلف.

يتطلب هذا النموذج قارئا موسوعيا لغويا أوبالأحرى معجميا قادرا على فك المبهم من النص، وتكون هذه الموسوعية خلاصة تجاربه المتراكمة جراء التقائه ومحاورته التفاعلية التأويلية مع نصوص سابقة .

وعليه فإن النص يمر شيئا فشيئا من وظيفته التعليمية التي يستدل بها القارئ على مفهوم العمل السطحي نحو الوظيفة الجمالية التي تتجاوز المفهوم السطحي صوب التأويلي لتسند له المبادرة التأويلية لتشكيل ملامح النص الأدبي للاشتغال عليه[2].

لعل العلاقة الـــــكامنة بين المؤلف وقـارئه قائمة أساســـا على معرفة مُسْبقة بينهما؛ حيث يضع المؤلف في حسبانه وضع قارئ نصه، والشيء نفسه بالنسبة لهذا القارئ؛ وبذلك تكون العلاقة بينهما قائمة على التصوّر المسبق لكل طرف عن الآخر. وعليه فإن المؤلف يكّون أثناء كتابة نصه صورة عن قارئه، ليكون القارئ النموذجي جزء من تكوين النص الأدبي، وهو يسعى إلى إنجاح عملية القراءة بالنسبة للقارئ الحقيقي أوالواقعي الذي يوظف كفاءاته في تفسير النص.

1-3-2-2-القارئ التاريخي (*Le lecteur historique*):

اهتم "**إيزر**" من خلال نظريته بالقارئ عموما؛ حيث لم يحدد نوعه بل ركز عبر آلياته الإجرائية على تفاعله مع النص الأدبي وتأويلاته المختلفة للنص الأدبي الواحد.

ومن بين هؤلاء القراء "**القارئ التاريخي**"*،الذي لم يكن محل اهتمام "**إيزر**" فقط، بل شغل اهتمام "**ياوس**" أيضا في دراسته للنص الأدبي عبر ما يقدمه القارئ من تأويلات مختلفة خلال

---

[1] - المرجع نفسه، ص140-141.

[2]- *voir :Umberto Uco :Lector in Fabula,P67.*

* -للتوسع ينظر:

-روبرت هولب: نظرية التلقي -مقدمة نقدية، ص ص 97-133.=

السيرورة التاريخية لذلك النص؛ حيث «**كان هدفه المحدد هو العمل على إعادة التاريخ إلى المركز من الدراسات الأدبية**»[1] ، **وذلك** بتركيزه على الأدب في علاقته بالتاريخ الذي يتضمنه النص الأدبي؛ أي تتبع المسار التأريخي لتلقي هذا النص .

كما اهتم "**ياوس**" أيضا باختلاف القارئ على مر التطور التاريخي، وفي خضم طرحه ركز على ما قدمه القارئ التاريخي واستقباله للنصوص الأدبية (عبر سيرورة القراءة) «**وقد حاول ياوس من خلال نظرية جمالية التلقي،الإجابة عن هذا السؤال الكبير عن طريق تبئير الدرس الأدبي على الذات المتلقية للعمل الأدبي، وسعى إلى تأسيس تاريخ جديد للأدب يقوم بالدرجة الأولى على رصد ردود أفعال جمهور المتلقين الأول ،واستقراء تلك الردود هكذا تباعا جيلا بعد جيل . وهو ما أطلق عليه :" تاريخ التلقيات**»[2].

ومرد هذا إلى اختلاف المرجعيات والذوائق الاجتماعية التي ينهض عليها الفرد القارئ وتطور المناهج التي تتدخل في توجهه، فقراءته للنص الواحد تتغير مع مرور الوقت لتختلف نظرته الأخيرة عن قراءته الأولى للنص ما يضمن القيمة الجمالية "***La valeur esthétique***" المتغيرة للنص الأدبي نفسه.

حاول "**ياوس**" التأسيس لتاريخ أدبي جديد قائم على تاريخ التلقي من خلال العلاقة الحوارية بين النص الأدبي وأجيال من القراء المتلاحقين،ورأى أن تاريخ التلقيات المتتابعة هذا « **يسمح لنا (...) بإحياء العلاقة التي قطعتها الممارسات التاريخية الأخرى بين أعمال الماضي والتجربة الأدبية المعاصرة، وذلك من خلال الاستمرارية التي يخلقها الحوار بين العمل الأدبي والجمهور المتلقي،أي من خلال "سلسلة التلقيات المتتالية،التي تكشف بوضوح عن التطورات**

=-عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص ص150-162.

-محمد عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي -بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي،ص ص27-30 .

-ناظم خضر عودة: الأصول المعرفية لنظرية التلقي ،ص 137،ص140،ص142،ص146.

-على آيت أوشان:السياق والنص الشعري-من البنية إلى القراءة،ص102-103.

[1] -روبرت هولب:نظرية التلقي ،ص97.

[2]- بوخال لخضر :المتلقي بين التجلي والغياب ،مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير ،إشراف أحمد دكار،جامعة أبي بكر بلقايد،تلمسان ،2011-2012،ص32.

الحاصلة في التجربة الأدبية»[1]، وذلك تبعا للظروف والمعطيات السوسيولوجية وكذا النفسية التي تؤثر في بناء الفكرة التي يطرحها النص.

وفي هذا السياق نشير إلى أن فهم النص الأدبي نفسيا «**هو فهم خاص لقراءة خاصة وهذا الفهم قوامه الغوص في مكنونات النص، وعلى هذا الأساس تكون القراءة صعبة وتحتاج إلى خبرة ومعرفة»**[2]، تضمن التغيير والتنوع الذي يفرضه القارئ عن طريق اختلاف رؤيته على مر التاريخ ؛ لأن مشروع القراءة الذي يفرضه على النص في كل مقابلة بينهما يختلف وهذا ما يطرح التاريخية في كل مرة.

لعل ما يمكن الركون إليه بعد تتبع مفهوم القراءة والنص والقارئ وأنواعه هو الإقرار بأن العلاقة التفاعلية التي دعا إليها " **إيزر**" عبر نظريته لا تتجسد إلا من خلال سلسلة من الآليات التي سطرتها نظريته للظفر بمعنى النص الأدبي؛ وهي تباعا: القارئ الضمني، السجل النصي،الاستراتيجيات النصية،البياض عند إيزر،الطرائق الغائبة،السلبية، وهو ما سيعرف طريقه إلى التوضيح في المبحث الآتي.

---

[1] –عبد الكريم شرفي:من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة،ص161.

[2] –محمد عيسى :القراءة النفسية للنص الأدبي العربي،مجلة جامعة دمشق ،مج 19،العدد (1+2) ،2003،ص25.

2-إجـــــــراءات المنـــــــــهج عند إيزر:

ركز "**إيزر**" في نظريته على فعل القراءة الناتج عن تفاعل القارئ مع النص الأدبي ودوره في تفعيله وتأويله وتتبع معناه وذلك من خلال جملة من الآليات التي سطرها "إيزر" تسهيلا لأطر هذا الفعل ومحدداته؛ وهي تباعا كالآتي:

2-1-القارئ الضمني: (*Le lecteur implicite*):

شكل "القارئ الضمني"* محور نظرية "القراءة والتلقي" وعنصرا هاما فيها فقد استحدث مفهوم "القارئ الضمني " كإجراء هام في صلب النص الأدبي بعد انتقال الدراسات الأدبية من الاهتمام بالمؤلف إلى النص نحو "القارئ "؛ فالقارئ الضمني حسب ما تقدم به واضعه "**ايزر**": فرضية مُتخيلة يضعها الكاتب صوب عينيه ؛ إذ يفترض أي عمل أدبي قارئا يستقبل رسالة ما[1] ،سواء أكان هذا الأخير مثقفا أم ساذجا.

يعد القارئ الضمني لدى"إيزر" نموذجا متعاليا« **يفسر كيفية إنتاج النص التخييلي ومحاولته كسب المعنى بعيدا عما يقدمه وهذا استنادا للدور الذي يلعبه القارئ المفروض بين ثنايا النص ، هذا الأخير الذي يفرض ازدواجية داخل بنية النص /بنية الفعل**»[2].

فالقارئ الضمني نموذج نصي لا يمت للواقع بصلة؛ يعيد إنتاج المعنى للقارئ الواقعي بأبعاد جديدة مغايرة عما طرحه النص أول مرة؛ أي أثناء قراءة القارئ الواقعي/الحقيقي له يُمثل القارئ الضمني بذلك نموذجا تفعيليا ينشأ لحظة تلاقي النص مع القارئ الواقعي/الحقيقي.

---

* استعار "إيزر "مصطلح القارئ الضمني من الناقد الأمريكي "واين بوث" (*Wayne Booth*)،الذي تعرض إلى المؤلف الضمني (*l'auteur implicite*) في كتابه "بلاغة الفن القصصي " الصادر عام (1961) ؛ فكان أول من تناول هذا المصطلح الذي ارتبط بـ(أنا) المؤلف المُتخيلة داخل النص الأدبي المقدم للقراء ، وقد تجاوز "إيزر" مفهوم "واين بوث " لأن المؤلف يوجه كلامه لقارئ وليس لمؤلف آخر؛ أي لقارئ ضمني بوسعه رسم علاقة تفاعلية مع النص. .وللتوسع ينظر:

-ناظم خضر عودة: الأصول المعرفية لنظرية التلقي،ص159.

-روبرت هوليب: نظرية التلقي -مقدمة نقدية،ص136.

[1] -ينظر : كاظم عودة خضر:الأصول المعرفية لنظرية التلقي،ص164.

[2] -« *un modèle transcendental qui permet d'expliquer comment le texte de fiction produit un effet et acquiert un sens .il désigne le rôle de lecteur imposé dans le texte ,d'où le doublement structure du texte /structure d'action.* » *voir : Wolfgang Iser : l'acte de lecture théorie de l'effet esthétique ,P75.*

ولعل هذا ما ركز عليه "**إيزر**"؛ حيث اتخذ « **مفهوم القارئ الضمني عنده صبغة تفاعلية فهو من جهة يجعل عنصر المعنى مسألة غير مبررة دون ربطه بعملية الوقع الناتج عن عملية القراءة ، كما يجعل القارئ من جهة أخرى ،عنصرا محايثا للنص ،فالمتلقي لا يوجد في مقابل النص أوالنص في مقابل المتلقي بل إنهما يوجدان معا داخل بنية النص**»[1].

يضع النص نفسه جانبا أثناء تقابله مع القارئ الحقيقي، الذي يجبر على الاستعانة برصيده المعرفي لفهم فحوى هذا النص؛ انطلاقا من العلاقة الحوارية التي تنتج جراء تقابله مع القارئ الضمني، الذي يمثل في كل الأحوال مفهوما إجرائيا « **ينم عن تحول التلقي إلى بنية نصية نتيجة للعلاقة الحوارية بين النص والمتلقي ويعبر عن الاستجابات الفنية التي يتطلبها فعل التلقي في النص** »[2]، وهذا من خلال الدور الذي يسنده النص إلى قارئه والذي يعمل على سد فجواته وبلوغ معناه.

لا يتحدد القارئ الضمني بمفهوم مخصص لقارئ حقيقي معين ؛ إذ باستطاعة أي قارئ التجاوب مع البنى الداخلية التي يساهم القارئ الضمني فيها ليكون قارئا افتراضيا ومجردا ينتظر تجسيدا حقيقيا من القارئ الحقيقي؛ لأن هذا الإجراء عند "**إيزر**" «**محدد من خلال حالة نصية واستمرارية لنتاج المعنى ،على أساس أن النتاج من صنيع القارئ أيضا لا من صنيع الأديب وحده** »[3].

ولعل هذا ما يثبت تواجد القارئ الضمني لحظة وجود النص الأدبي ،إذ يقوم المؤلف بإدراجه بين ثنايا نصه؛ فهو «**طريقة لإلقاء الضوء على وجود القارئ دون الحاجة للتعامل مع القراء التجريبيين أوالحقيقيين**»[4].

يعد القارئ الضمني «**بنية نصية تتوقع وجود متلق دون أن تحدده بالضرورة ؛ وهو مفهوم يبنى الدور الذي يتخذه كل متلق مسبقا ،وهو ما يصدق حتى حين تعمد النصوص إلى تجاهل متلقيها المحتمل أو إقصائه . لذا فمفهوم القارئ الضمني يخلق شبكة من البنى المثيرة للاستجابة ،مما يدفع القارئ لفهم النص**»[5].

---

[1] -علي آيت أوشان:السياق والنص الشعري من البنية إلى القراءة،ص107.

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

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

[4] -المرجع السابق،ص36 ..وللتوسع أكثر ينظر : روبرت هوليب:نظرية التلقي -مقدمة نقدية،ص136-137.

[5] -ولفغانغ إيزر: فعل القراءة،نظرية في الاستجابة الجمالية،تر:عبدالوهاب علوب ،ص40.

وعليه فإن هذا المفهوم يبنى داخل النص ، حسب ثقافة المؤلف وتوجهاته الفكرية والاجتماعية؛ حيث يتشكل "القارئ الضمني" بالطريقة نفسها لدى جميع القراء ويكون الاختلاف بينهم فقط في معنى النص الأدبي؛ الذي يوؤل حسب المرجعية الفكرية والعقائدية لكل قارئ.

حاول "ايزر "من خلال هذا الإجراء تجاوز معطيات القُراء السابقين الذين يتباين قُربهم من القارئ الواقعي أوبُعدهم عنه؛ حيث قدم نموذج قارئ مشارك في بناء النص ووصف بنيته النصية التي يتأسس عليها أوينجم عنها، وهو "**القارئ الضمني**" الذي شكل محور نظرية "**إيزر**"؛ التي تفترض أن البنيات النصية هي التي توجه عملية القراءة[1] .

عمد "**إيزر**" إلى تجاوز تصور "**انجاردن**" لعملية القراءة؛ الذي يرى أن اتجاه عملية القراءة يكون من النص نحو القارئ؛ أما نظرية "**إيزر**" « **فترى أن عملية القراءة تسير في اتجاهين متبادلين ؛ من النص إلى القارئ، ومن القارئ إلى النص فبقدر ما يُقدم النص للقارئ يضفي القارئ على النص أبعادا جديدة ،قد لا يكون لها وجود في النص**»[2].

وهذا انطلاقا من فعل القراءة الذي يجسد معنى النص؛ حيث شكل القارئ الضمني مبنى النص وتواصل معناه بفعل احتكاك القارئ الحقيقي به ؛ الذي يحقق وجوده من خلال قراءته للنص الأدبي.

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

فباستطاعة أي قارئ التعرف على القارئ الضمني والتفاعل معه وفقا للميزة التي يختص بها داخل نسيج النص الذي يحتويه، وبذلك فإنه « **يعادل "شبكة من أبنية استجابة " تغرينا على القراءة بطرائق معينة**»[4].

---

[1] –ينظر: عبدالكريم شرفي:من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ،ص189.

[2] –نبيلة إبراهيم: القارئ في النص، مجلة فصول،ص101.

[3] –فرانك شويرويجن: نظريات التلقي،تر:عبدالرحمن بوعلي،ص143.

[4] –محمد شبل الكومي: المذاهب النقدية الحديثة –مدخل فلسفي،ص338.

إن القارئ الضمني لدى "**إيزر**" –في حقيقة الأمر– قارئ حقيقي، ينطلق منه المؤلف ويضعه نصب عينيه أثناء كتابته للنص الأدبي ليكون مفهومه مستندا على نمطين أوأساسين متواصلين :« **الأول ذو معنى تجريدي يتبدى في صورة نمطية مثالية،تحضر في جميع النصوص التي تنتمي إلى حقبة فنية داخل ثقافة ما في حين يكون الثاني مجسدا في قارئ كفء له وجود فعلي؛ ويملك مقدرة على التفاعل**»[1].

فالنمط الأول حقيقة متواجدة داخل أي نص،أما النمط الثاني فهو القارئ الكفء الذي سعى "**إيزر**" إلى تحقيقه من خلال امتلاكه لميزات تسمح له بتجسيد ما يسعى إليه النص بتفاعله معه من خلال سد الثغرات التي يحدثها معناه الأول .

2-2-السجل النصي : (*Le Répertoire du Texte*) :

يستند أي نص في بناء هيكله على مرجعية ثقافية يتزود بها ؛ فهو لا يبني هويته من العدم، وهو ما أطلق عليه "**إيزر**" "**السجل النصي** "*؛ إذ يعتمد أي نص على ثقافة سابقة تُمثل مجموعة من الحمولات المعرفية الثقافية والاجتماعية يتواصل بها مع قُرائه؛ أي علاقة النص بالواقع؛ حيث يضم « **كل من السجل والنص أعرافا وتقاليد معروفة** (...)**هذه العناصر التي لا ترتبط**

---

[1] – حميد سمير:النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري ، ص38

* –تعددت ترجمة المصطلح الأجنبي (*Le Répertoire du Texte*) بين النقاد والدارسين فمنهم من ترجمه بمصطلح "**الرصيد**" التي تناولها :

–روبرت هولب: نظرية التلقي،مقدمة نقدية،ص139.

فيما يوظف مصطلح "**الذخيرة**" كل من :

–محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي،ص35.

–حميد سمير : النص وتفاعل المتلقي–في الخطاب الأدبي عند المتلقي،ص38.

أما مصطلح "السجل النصي " فقد ورد لدى كل من :

–عبد العزيز طليمات: فعل القراءة :بناء المعنى وبناء الذات –قراءة في بعض أطروحات ولفغانغ إيزر ،ص154.

–ناظم خضر عودة:الأصول المعرفية لنظرية التلقي،ص153.

–عبد الناصر حسين محمد: نظرية التلقي بين إيزر وياوس،ص42.

–فرانك شويرويجن:نظريات التلقي،ص145.

–عبد الكريم شرفي:من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة،ص193.

وهو المصطلح المعتمد في هذا البحث .

فقط بنصوص داخلية لكن أيضا بمعايير اجتماعية وتاريخية في سياق اجتماعي وثقافي أكثر توسعا (...)**فالسجل هو الجزء المُقوِم للنص والمشِير تحديدا إلى ما هو خارج عنه**»[1].

تحمل هذه المرجعيات في جُلها نصوصا وقراءات سابقة ومتداخلة مع النص المتواجد بيد قُرائه؛ ليكون السجل النصي إجراء راجع «**إلى كل ما هو سابق على النص** (**كنصوص**)،**وخارج عنه،كأوضاع وقيم وأعراف** (**تاريخية ، اجتماعية ،ثقافية**) **إن كل ذلك يساهم في بناء وتحديد معنى النص،لكنه يفقد خصوصيته بالقدر الذي يؤسس فيه ذلك المعنى –طبعا لا يتعلق الأمر بفهم تبسيطي لعلاقة النص بالواقع ،بل،على حد تعبير "إيزر" "بنماذج للواقع"**»[2] ؛ لأن النص الأول مبني على مرجعيات يتشارك فيها مع قرائه لبناء ذاته .

وهذا ما أكده "**ناظم خضر عودة** " في قوله إن السجل النصي يتشكل من «**مجموع الاتفاقات الضرورية لقيام وضعية ما،أي أن النص في لحظة قراءته ،ولكي يتحقق المعنى يتطلب إحالات ضرورية لحصول ذلك التحقق** »[3] .

ولعل هذا ما يجعل خلفيات النص والقارئ مشتركة أوبالأحرى ما يطلق عليه "**روبرت هولب**" «**المنطقة المألوفة " التي يلتقي فيها النص والقارئ من أجل الشروع في التواصل . على أنه إذا كان الرصيد مألوفا على الإجمال فإن النص قد لا يحقق الوظيفة المعزوة إليه في توصيل شيء جديد إلى القارئ** »[4].

يحمل النص بين طياته أنساقا دلالية واقعية موجودة من قبل وهذا ما يجعله ناقلا لجزء كبير من المعايير الواقعية؛ لكن الاختلاف يكمن في اشتغاله على آليتين هما:

---

[1] - *« Le répertoire contient des conventions dans la mesure ou le texte absorbe des éléments connus(...)Ces éléments ne se rapportent pas seulement à des textes antérieurs ,mais également –sinon bien plus-à des normes sociales et historiques ,au contexte socioculturel au sens le plus large(...)le répertoire est la partie constitutive du texte qui précidément renvoie à ce qui lui est extérieur» ، voir : Wolfgang Iser : l'acte de lecture théorie de l'effet esthétique ,P128-129.*

[2] –وضع عبد العزيز طليمات تصنيفا مغايرا لنظرية التفاعل التي ركز عليها إيزر ،إذ صنف "السجل النصي "ضمن خانه بناء المعنى ،وللتوسع ينظر: عبد العزيز طليمات: فعل القراءة :بناء المعنى وبناء الذات –قراءة في بعض أطروحات ولفغانغ إيزر ،ص ص154-155.

[3] –ناظم خضر عودة: الأصول المعرفية لنظرية التلقي ،ص153.

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

2- 2-1-الانتقاء :

تقوم آلية "**الانتقاء**" على أساس الاختيار ؛ فالنص لا ينقل الواقع نقلا حرفيا، بل يكون نقله مؤسسا عن طريق عملية اختيار معيار أوحدث من الواقع يشكل «**الواجهة الخلفية التي جاءت منها والتي تسمح لنا بفهم دلالاتها الجديدة**»[1].

حيث إن النص يسلط اهتمامه على جزء من هذه المعايير الواقعية التي تتمحور بعد ذلك وفق ما يصبو إليه انطلاقا من : الواجهة الخلفية " ***L' arrière-Plan*** " أي من «**الواقع الخارجي للنص أوأفقه المرجعي** »[2] ،الذي يمثل أصل الواقع نحو المطابقة غير الكاملة له التي يسعى النص إلى تجسيدها .

وعليه فإن هذه الخلفية تشكل هيكل دلالات تناسب السياق الجديد الذي يقدمه النص للقارئ، والذي يسمح له «**بالمشاركة في صنع المعنى**»[3]؛ حيث إن النص ينقل المعيار الواقعي بطريقة مضمرة دون التخلي عن مرجعيته الأصلية المشتركة بينه وبين القارئ.

2-2-2-التشويه:

يرجع النص إلى "الواجهة الخلفية " لتشكيل مدلوله ؛ وفي خضم هذه الوقائع يعمد على "تشويهها"؛ حيث يبتعد عن التشويه السلبي ليحقق هدفه ؛ فهو ينقل الواقع وأحداثه بمتغيرات تجسد بنيته (بنية الواقع)، وذلك بعدم الإبقاء على الأحداث أوالمجريات كما هي بل بصيغة دلالات أخرى يريدها؛ أي تحويلها انطلاقا من الأعراف والتقاليد الاجتماعية « ***Les Conventions sociales***» التي تُفصل عن المرجع الأصلي لها وتُحاور في نمط مختلف؛ مع حفاظها على الصلة الاجتماعية بين النص والقارئ في ضوء السياق السوسيولوجي « ***Le Cotexte Sociologique*** » الذي يمثل التجربة الخام التي ينطلق منها الاثنان للظفر بالمعنى المقصود وإعادة بنائه.

وعليه يشكل "**التشويه** " فضاء متنوعا من الأنساق الدلالية، المستندة على أرضية واقعية لكن بمفهوم جديد يجسد معاني متحولة، وبرؤى مختلفة ومتعددة زيادة أونقصانا.

---

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

[2] - المرجع السابق ،ص194.

[3] -محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي ،ص35.

2-3-الاستراتيجيات النصية : (***Les Stratégies Textuelles***) :

لكي يتحقق التفاعل بين القارئ والنص وجب أن يكون "**السجل** " الذي يحمله هذا النص على ارتباط وثيق مع عناصره التي تتحدد عن طريق " فعل القراءة " بوصفه نشاطا ذاتيا؛ فعلاقة النص بآلياته المؤثرة على قُرائه تكون وفقا لعملية "**الفـــهم** " ***« La Compréhension »*** ؛ لأن « **المعنى لا يُشرح بقدر ما يُعاش ،ويتجلى ذلك في إدراك المعاني والآثار التي يتركها** » [1] .

فتواصل الذات القارئة -المختلفة تبعا للتجارب التي تستقي منها هذه الذات نتاج المعنى- مع النص يُكسبها تجربة متجددة « ***L'expérience Acquise*** » مرهونة بما يقدمه هذا النص من بنيات تمكنها من التفاعل معه؛ وقد حددها "**إيزر**" تحت مسمى "**الاستراتيجيات النصية** " .

سعت الاستراتيجيات حسب "**إيزر**" إلى « **ربط عناصر السجل ؛أي الامكانيات الضرورية أو اللازمة لتحديد مسار الخطية النصية وهذا انطلاقا من العناصر التي يحملها السجل باعتباره جزءا متكاملا في النص**»[2] ؛ فلا يحمل السجل ما قد يحمله القارئ لمواجهته، لذا تقوم الاستراتيجيات النصية على تقريبهما أي تقريب ما يحمله النص وما يفهمه القارئ، من أجل تجسيد «**مجموع القواعد التي يجب أن ترافق تواصل المرسل والمرسل إليه كي يتم ذلك التواصل بنجاح(...) ولذلك فإن النص ،كما يرى إيزر ينظم نوعا من الاستراتيجية فوظيفتها هي أنها تصل فيما بين عناصر السجل وتقييم العلاقة بين السياق المرجعي والمتلقي**»[3] من خلال جمعها لمكونات النص ؛حيث تلحم ما بين أجزائه[4].

لا تنضوي "الاستراتيجيات النصية" فقط على البناء « **بل إنها تتضمن الأنساق المادية والأحوال التي تصل تلك المواد ببعضها** »[5]؛ بتفعيل إجراءات بناء النص الذي يبعث بسُبُله لتنبيه القارئ للتواصل معه؛ كونها « **لا تشكل المعنى بنفسها ،إن هذه المهمة ملقاة على عاتق القارئ**

---

[1]- *« Le sens n'est plus à expliquer mais bien à vivre :il s'agit d'en ressentir les effets»,voir : Wolfgang Iser : l'acte de lecture théorie de l'effet esthétique ,P31.*

[2]- *«les stratégie doivent relier les élément du répertoire autrement dit les possibilités nécessaires de combinaisons en vue de l'établissement de la linéarisation textuelle de ces éléments en tant qu'éléments à part entière et équivalents au sein du texte... » , ibid,p161.*

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

[4] -ينظر: عبد العزيز طليمات: فعل القراءة: بناء المعنى وبناء الذات -قراءة في بعض أطروحات ولفغانغ إيزر ،ص156.

[5] -فاطمة أمجدرو: تلقي النص الأدبي عند الدكتور عباس الجراري ،ص139.

،ولكنها في المقابل تشكل مجموعة التأثيرات والتعليمات النصية الضرورية لتوجيه القارئ أثناء بنائه لمعنى النص»[1] .

فتكون "الاستراتيجيات النصية" بذلك عملية ممهدة لبناء المعنى الذي يمثل تجربة يتفاعل من خلالها كل من النص وقارئه.

ولكن فيما تكمن هذه البنيات التي تستطيع الاستراتيجيات من خلالها توجيه القارئ للتعامل مع النص؟

حرص "**إيزر** " في دراسته لعلاقة النص مع القارئ على بناء هيكل يجسد هذا الطرح وأكد أن من بين البنيات التي راهنت عليها الاستراتيجيات لفهم هذه العلاقة :

2- 3-1-القاعدة الخلفية والقاعدة الأمامية : (*le rapport entre le premier plan et l'arrière plan*) :

يبني أي سجل نصي أرضية مشتركة بين النص وقارئه تبعا لما تقوم به الاستراتيجيات من عملية تقريبية بينهما من خلال ربط عناصر السجل مع بعضها لإقامة تواصل بين المرجع والمتلقي، وليكون بناء معنى النص مرتبطا أساسا «**ببُنيتين أساسيتين** »[2] إحداهما: **القاعدة الخلفية** والأخرى **القاعدة الأمامية***، اللتين تُبْقِيَا عملية بناء المعنى متواصلة بفعل الإدراك الجمالي للقارئ؛ فهما تقومان

---

[1] -عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل لإلى نظريات القراءة ،ص201.

[2] -المرجع السابق ،ص201.

* -تنوعت ترجمة مصطلح : (***le rapport entre le premier plan et l'arrière plan***) الذي اقترحه إيزر ومن بينها **مصطلح :الصورة الأمامية والخلفية** التي أوردها عبد الوهاب علوب في ترجمته لكتاب فعل القراءة لولفغانغ إيزر،ص101.

في حين تبنى ترجمة : **بنية الواجهة الأمامية والواجهة الخلفية** :

-عبد الكريم شرفي :من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ،ص202.

-عبد الرحمن بوعلي في ترجمته لمقال :فرانك شويرويجن: نظريات التلقي ،ص146.

فيما أدرج عبد العزيز طليمات ترجمة هذا المصطلح ضمن خانة مستويات بناء المعنى بترجمة :**المستويات الخلفية والمستويات الأمامية**،ص156.

أما مصطلح: **الصدارة و الخلفية** فقد استخدمه :"عز الدين اسماعيل" في ترجمته لكتاب : روبرت هولب: نظرية التلقي ،ص141.

بالمقابل اقترب "خضر عودة" في كتابه :الأصول المعرفية لنظرية التلقي ؛ من ترجمة عبد العزيز طليمات بتوظيفه مصطلح: **مستويات المعنى**،ص154.

في إطار النص الأدبي على « **هيكلة وتأسيس نوع مغاير تماما من التقرير ،بالمقابل فإن كل من القاعدة الخلفية والقاعدة الأمامية تعملان على تطوير البناء بين المتغيرين**» [1].

تُمثل القاعدة الخلفية المرجعية الواقعية لسجل النص،في حين تشكل القاعدة الأمامية النص الجديد المـُقدم للقارئ؛ أي مجاله البصري[2].

فبتقابل القارئ مع النص تلتقي خبراتهما وتتقاطع، فلا يستطيع القارئ أن يفهم دلالة النص الجديدة « **إلا على ضوء هذه الخلفية التي انفصل عنها والتي يستمر في إثارتها والإشارة إليها** »[3]؛ ما يجعل هذه الثنائية (القاعدة الأمامية/الخلفية) على تواصل دائم.

يُعد انفصال عناصر القاعدتين (الخلفية والأمامية) عن بعضهما البعض « **شرطا أساسيا لعمليتي التلقي والإدراك**»[4]؛ فهما تعتمدان دائما على الكفاءة المعرفية التي يمتلكها القارئ[5] للتواصل مع ما يقدمه النص عبر القاعدة الأمامية التي تحيله بالضرورة إلى الخلفية الأصلية (الواقعية).

فقد تغيب على القارئ بعض الأمور في تعامله مع النص، كما قد يدقق في العناصر المنتقاة التي طرحها أيضا، وهذا تبعا لما يحمله من مردود ثقافي متنوع يسمح له بالتعامل مع معطياته.

فالقارئ لا يتعامل مع النص إلا عند التقاء القاعدتين والتحامهما كسياق عام[6]؛إذْ تعملان على توجيه مدركاته الحسية لتكون مسؤولة عن " معنى " هذا النص[7] .

أما **مصطلح القاعدة الخلفية والقاعدة الأمامية** المعتمد في هذا البحث ؛ فقد تداوله كل من :

-محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي ،ص35 .

-فاطمة امجدرو: تلقي النص الأدبي عند الدكتور عباس الجراري ،ص139.

[1] *-«le premier plan et l'arrière –plan établissement tout autre type de rapport .tandis que ce rapport se développe les deux plans peuvent se transformer » ,P176,voir : Wolfgang Iser : l'acte de lecture théorie de l'effet esthétique .*

[2] -ينظر: فرانك شويرويجن : نظريات التلقي ،ص146.

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

[4] -عبد العزيز طليمات: فعل القراءة: بناء المعنى وبناء الذات -قراءة في بعض أطروحات ولفغانغ إيزر ص157.

[5] -عبد الكريم شرفي:المرجع السابق،ص203.

[6] -ينظر: محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي ،ص35.

[7] -ينظر: روبرت هولب: نظرية التلقي ،ص142.

ولعل هذا ما يفتح فرصا أمام القارئ من أجل التواصل مع ما تمليه خطاطات النص الخلفية؛ حيث يتشكل واقع مغاير تماما للمستوى الأول الذي قدمه النص،أي مستوا جديدا يفرض وجها مختلفا تنبثق من خلاله تفاعلات أخرى تسهم في بناء سياق جديد للنص الأدبي ؛ وذلك باحلال « **الجديد محل القديم في عملية الحركة الكلية المستمرة وبهذا ينفتح كل من التصوير الخيالي الجديد والقديم(...)على معان جديدة لم تكن بارزة حينما بني لأول مرة**» [1].

ورغم تجسيد كل قاعدة لدور معين في بناء النص إلا أن العلاقة بينهما جدلية[2] فالمعطيات التي ترسمها القاعدة الأمامية تختلف عن معطيات القاعدة الخلفية؛ ما يجعل القارئ في حيرة مع المستوى الجديد الذي يصور توقعات تجعله يحدث موازنة بين المرجعية الأصلية- التي تمثل الحقل المرجعي المشترك الذي « **يتيح للقارئ أن يربط التشابهات والاختلافات**»[3]-وبين النمط المغاير الذي تفرضه الدلالات الجديدة، ما يحتم على القارئ تغيير شكلي هاتين القاعدتين وعلاقتهما لبناء الموضوع الجمالي .

2-3 -2-بنية الموضوع والأفق: *La structure du thème et de l'horizon*)

يسعى القارئ أثناء تواصله مع النص الأدبي إلى تشكيل المفهوم العام أوبالأحرى الموضوع الجمالي، انطلاقا من عمليتي الفهم والتأويل اللتين يسعى من خلالهما إلى الإدراك الجمالي للنص.

رأى "**إيزر**" أن القارئ لا يمكن أن يحدد قيمة النص إلا عن طريق تحديد الأفق *لأن «**الموضوع الجمالي لا يظهر دفعة واحدة ،بل يتشكل أو يتركب تدريجيا** »[1] ؛ وهذا وفقا لمجموعة من

---

[1] -ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي،ص286.

[2] *-voir : «Le rapport entre les deux plans devient dialectique » , voir : Wolfgang Iser : l'acte de lecture théorie de l'effet esthétique ,P177 .*

[3] - فولفغانغ إيزر:التفاعل بين النص والقارئ ،من كتاب :سوزان روبين سليمان وإنجي كروسمان :القارئ في النص ،ص137.

* -عَرَفَ المصطلح الأجنبي (***La structure du thème et de l'horizon***) الذي وظفه "**ولفغانغ إيزر**" في كتابه "**فعل القراءة** " ترجمات عديدة:

-**بنية التيمة والأفق**:في ترجمة عبد الوهاب علوب لكتاب فعل القراءة "لإيزر" ،ص104.

-**الموضوع والأفق**:في ترجمة عز الدين اسماعيل لكتاب: روبرت هولب: نظرية التلقي،ص141- 142.

-**الهدف الجمالي**:محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي ،ص35.

-**بنية الموضوع والأفق** :لدى عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ،ص204.

-**القيمة والأفق** :فاطمة أمجدرو: تلقي النص الأدبي عند الدكتور عباس الجراري ،ص139.=

المنظورات (***Perspectives***)؛ أوالآفاق التي تمثل المسافة الجمالية بين منظور ما يقدمه النص وما يستقبله منظور القارئ الشخصي؛ الذي يشكل خلاصة مجموع المنظورات التي دعا إليها "**إيزر**"؛ والمتمثلة في « **منظور السارد ومنظور الشخصيات ومنظور الحدث ومنظور القارئ المتخيل**»[2] ، الذي يتشكل منظوره جراء تقابله مع المنظورات السابقة.

حدد "**إيزر**" ثلاث آفاق للنص مقابل أفق القارئ ليكون الأفق بذلك المسافة الجمالية التي تفصل ما قدمه النص وما يستقبله القارئ ،من خلال اعتماد "إيزر" على الآفاق الآتية[3]:

2-3-2-1-أفق السارد (***La perspective du narrateur***):

ينطلق القارئ في حواره مع النص من « **تعليقات السارد**» [4] ؛ وهي المعلومات التي يقدمها له بوصفه العالِم الوحيد بمجريات الأحداث وتفاصيل الشخصيات .

2-3-2-2-أفق الشخصيات (***La perspective des personnages***):

يحمل أي نص بين ثناياه ساردا ينقل أخبار شخصياته، ويوضح الرؤية للقارئ من خلال إبراز «**الحوارات بين الشخصيات الأساسية والثانوية** » [5] .

2-3-2-3-أفق الحدث أوالحبكة(***La perspective de l'action ou de l'intrigue***): وهو ما تحمله الأحداث من مغزى يتفاعل معه القارئ .

2-3-2-4-أفق القارئ (***La perspective du lecteur***):

=-مصطلحي "التيمة" و"الأفق" :في ترجمة عبد الرحمن بوعلي لمقال فرانك شويرويجن: نظرية التلقي،146.

ويأخذ "إيزر" مصطلح "الموضوع والأفق " من الظواهري "ألفرد شوتس" (*Alfred Schutez*) وللتوسع ينظر : *Wolfgang Iser : l'acte de lecture théorie de l'effet esthétique,p181.* ، وسنلتزم في بحثنا هذا بترجمة: بنية الموضوع والأفق لاقتراب هذه الترجمة من المصطلح الأجنبي.

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

[2]- *« Il s'agit de la perspective du narrateur ,de celle des personnage, de celle de l'action ou de l'intrigue ,ainsi que de celle qui vise le lecteur fictionnel »,voir : Wolfgang Iser : l'acte de lecture théorie de l'effet esthétique ,P180 .*

[3]- *voir : Wolfgang Iser : l'acte de lecture théorie de l'effet esthétique ,P180 - 182.*

[4]- *«Les commentaires du narrateur» ,Ibid ,P181.*

[5]-*« les dialogues entre personnages principaux et secondaires», Ibid,P181 .*

لا يستطيع القارئ أن يشكل منظورا خاصا به إلا من خلال هيكلة أفكاره وفقا لمنظور كل من السارد، الشخصيات والحدث التي تؤسس للمعنى ضمنيا؛ فليس بإمكان القارئ إدراك النص دفعة واحدة؛ إلا من خلال « **فعل القراءة وانتقاله من منظور إلى آخر**»[1] ؛ لاكتساب المفهوم العام للنص وهذا ما يُطلق عليه "**وجهة النظر الجوالة** "

(***Le point de vue mobile***) * التي ينتهجها القارئ للربط بين المنظورات السابقة ؛حيث يحيل بتطلعاته عبر النص ليتشكل المفهوم في وعيه إذ « **يتخذ ايزر من مفهوم "وجهة النظر المتحركة "*le point de vue mobile* " الأداة الإجرائية الجوهرية في تحليله الفنومنولوجي لسيرورة القراءة ،ذلك أن الموضوع الجمالي لا يمكن رؤيته أوإدراكه دفعة واحدة**»[2].

فالقارئ في احتكاكه بمعطيات النص يضطر إلى الانتقال والتجوال من دلالة إلى أخرى لإدراك الموضوع الجمالي؛ إذ يختزل كل منظور فكرة معينة يكشف من خلالها نظرته للنص دون إعطاء المعنى كاملا .

يمثل القارئ المحور الأساس لتشكيل المعنى ، فعندما نقرأ نصا ما « **نقوم بعملية الإدراك وفقا لتوقعاتنا المستقبلية في النص ولخلفيات الماضي ،وعندما نجد في النص شيئا غير متوقع أوخلاف التوقع يتعدل هذا التوقع،ونعيد تفسير المـــَعني الذي تَكَوَنَ لدينا وهذا ما يدعى**

---

[1]-« *il se déplace au cours de la lecture de perspective en perspective*» ,*voir : Wolfgang Iser : l'acte de lecture théorie de l'effet esthétique ,P181-182.*

* اختلف العديد من الدارسين على ترجمة المصطلح الأجنبي (***le point de vue mobile***) ومن بين الترجمات:

–ترجمة : وجهة النظر المتحركة: لـ عبد الكريم شرفي : من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ،ص206.

وصيغة ترجمة: "**وجهة النظر الشاردة** " التي استعملها:

=–عبدالوهاب علوب في ترجمته لكتاب : فعل القراءة لولفغانغ إيزر،ص116 وما بعدها.

وكذا ترجمة :**وجهة النظر الطوافة** في ترجمة :عز الدين اسماعيل لكتاب: روبيرت هوليب:نظرية التلقي ،مقدمة نقدية ص214.

ومن بين الترجمات أيضا : "**وجهة النظر الجوالة" وهي الترجمة المعتمدة في البحث التي وظفها :**

– مراد حسن فطوم:التلقي في النقد العربي في القرن الرابع الهجري ، ص36.–

–فاطمة أمجدرو : تلقي النص الأدبي عند الدكتور عباس الجراري ،ص142

[2] –عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ،206

وجهة النظر الجوالة التي تتيح للقارئ أن يسافر عبر النص كاشفا بذلك جملة من المنظورات المترابطة» [1] .

وبين توقعات القارئ والتحولات التي يمر بها أثناء التقائه بالنص ينشطر هذا القارئ بين ما قدمه النص من طرح سوسيولوجي، وما يمتلكه هو من ذخيرة فكرية انطلاقا من سيرورة القراءة المتغيرة في كل زمان؛ حيث « **سرعان ما يُبنى المعنى،ثم يُغير بالتدريج»** [2] .

لأن المعنى لا يعاد مرة أخرى في قراءة القارئ للنص نفسه؛ أي أنه لا يتكرر، فلكل احتكاك بينهما زمن معين يُنتج فكرة لا تتكرر في تقابل مقبل بينهما؛ وهذا راجع للأنساق الخارجية المؤثرة في تجسيد الموضوع الجمالي لدى القارئ، الذي « **سيجد نفسه مضطرا في كل مرة جديدة من مراحل القراءة للتخلي عن التشكيل الدلالي السابق الذي منحه للموضوع الجمالي ،وبناء تشكيل آخر يكون قادرا على إدماج المعطيات الجديدة التي تمنحه إياها المرحلة الجديدة والتي لم تكن متوفرة لديه في السابق »**[3] ،وهذا وفقا للنظرة الجوالة .

تنسج "**وجهة النظر الجوالة** " بناء الدلالات والمنظورات في مخيلة القارئ؛ أي في فضاء الادراك "***l'espace de la perception***" ؛ فكل خطوة إلى الأمام تستدعي الرجوع إلى الوراء لتجسيد الانسجام بين ما طرحته المنظورات وما يريد القارئ تجسيده ؛حيث يمكن « **تقسيم منظور القارئ الخيالي بين الموقع الظاهر المخصص له وبين الموقف الضمني الذي يتبناه من هذا الموقع »** [4] .

وعليه تشكل هذه المنظورات جزءا من منظومة متلازمة؛ وهي الاستراتيجيات النصية التي تقوم على منظورات القاعدة الخلفية والأمامية؛ وتتعاقب المنظورات من خلال فعل القراءة « **بين الخلفية والواجهة باستمرار ،ونتيجة لذلك يقوم القارئ بتطوير نظرة شمولية كلية تتجاوز أيا من المراكز منفردة ،ولهذا يمكنه تأمل جميع المراكز ومراقبتها بغض النظر عما هو في الواجهة أوالخلفية .وحتى يتجنب النموذج أحادي الاتجاه تبنى "إيزر" نموذج الاتصال حيث يكون عدم**

---

[1] –صالح مفقودة :القارئ والنص،النقد العربي المعاصر ،المرجع والتلقي،كتاب ملتقى الخطاب النقدي العربي المعاصر قضاياه واتجاهاته ،يومي 22–23 مارس ،المركز الجامعي خنشلة ، 2004، ص 206.

[2] –إليزابيت غافو غالو: مناهج النقد الأدبي،تر: يونس لشهب،عالم الكتب الحديث ،إربد ،الأردن، ط1 ، 2013 ص225.

[3] –عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ،207–208.

[4] –مالك سلمان: وولفغانغ إيزر–التفاعل بين النص والقارئ،مجلة علامات ،ص222.

تطابق القارئ مع الوضع النصي هو أصل التفاعل التبادلي ومنبعه» [1] ؛إذ يجد القارئ نفسه في كل مرة على تأهب للتخلي عما أعطاه النص لبناء مجموعة من علامات نصية أخرى ، انطلاقا من الغموض الذي يعتريه بين الفينة والأخرى؛ والذي يفجر فضوله ويصنع تواصله مع النص؛ وهذا ما أطلق عليه "**إيزر**" الفجوات.

2-4-أماكن اللا تحديد (*Lieux d'indéterminations*) :

لا بد من الإشارة بداية إلى أن مصطلح "أماكن اللاتحديد" قد تم تداوله عند "إنغاردن" وقد استقاه "إيزر" وحور مفهومه موظفا مصطلحا آخر هو البياض كما سوف نوضح في العنصر الآتي من هذا الفصل.

يقوم التفاعل بين النص والقارئ بوصفهما شريكين على جملة من البنيات التواصلية بدءا بفعل القراءة باعتباره شرطا من شروط تواصلهما؛ وصولا إلى المعنى المتغير بسبب الاختلاف بين عنصري التواصل (النص والقارئ)؛ إذ يقوم القارئ على «**تحوير طبيعة النص باستمرار وتجديده مع كل ممارسة قرائية والطرح الصائب هو أن "المعنى النقدي " ينسب إلى "قارئ معين المرتبط بظروفه وملابساته ومقتضيات المنهج الذي توخاه الناقد في حين أن "معنى النص " متجدد ومتحول مع كل قراءة جديدة** »[2] .

وبالمقابل فإن هذا الاختلاف أوالتشابه بين كليهما يفرضه النص بفجواته أوفراغاته التي تعتريه لتحقق المعنى المرجو؛ بزعزعتها لتجربة القارئ المكتسبة واستبدالها بتجربة جديدة .

وعليه فإن كل نشاط تواصلي بين القارئ والنص تُوَجهه جملة من الاعتراضات أوالنقائص التي يحملها النص لجعل القارئ في حالة بحث دائم عن المعنى المطلوب ؛ فغير المتوقع في النص أوالعرضية (*La contingence*)* تدفعه إلى البحث عما يجمع بين قصد النص وفهمه.

---

[1] -عبدالله أبو هيف: نظرية التلقي في النقد الأدبي العربي الحديث ،مجلة ملتقى الخطاب النقدي العربي المعاصر المرجع والتلقي،ص47.وللتوسع أكثر ينظر : ميجان الرويلي وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ،ص286-287.

[2] -حسين خمري : متخيل النص وعنف القراءة ،مجلة علامات في النقد، الفلاح للنشر والتوزيع،جدة، مج 11، ج 41، 2001،ص356.

* استعار "**إيزر**" مصطلح "**العرضية** " في إبرازه التفاعل بين القارئ والنص من علم النفس الاجتماعي باعتماده كتاب "**أسس علم النفس الاجتماعي** " لـ : جون وهارولد وآخرون، .وللتوسع في حدود مصطلح العرضية وأنواعها يُنظر:=

خالف "إنغاردن" الطرح التقليدي الذي نظر إلى النص الأدبي على أنه عمل كامل[1] غير ناقص؛ وذلك من خلال تعامله مع النص بوصفه بنية تعتريها فراغات تُعرف "بأماكن اللاتحديد"*؛ حيث رأى أن العلاقة بين النص والقارئ هي علاقة أحادية، موجهة من النص إلى القارئ الذي يتجاوب معه بشكل تلقائي من خلال الإشارات النصية التي تخلق فرصة التفاعل بينهما عن طريق فعل القراءة.

يقوم قارئ النص بملء الفراغات أوالفجوات الموجودة في النص، التي تحول دون التناسق التام بينهما؛ إذ إن ملء الفجوات ضرورة تعمل كحوافز ودوافع لفعل التكوين الفكري[2]، وهذا من أجل وصل الانفصالات (***Disjonction***) التي تعتري النص وإعادة تشكيلها لاستكمال معناه بشكل نسبي، من خلال استحضار القارئ لسجله وخبراته الفكرية المختلفة.

أي أن ملء تلك الفجوات يختلف باختلاف القراء وثقافاتهم وتوقعاتهم دون أن يتغير مضمون النص؛ لأن القارئ –وكما بينا سلفا –لا يقف عند حدود « **التفسير التقليدي للنص بل عليه أن يشارك في وضع المعنى. فالقارئ ليس عنصرا خارجا عن النص،لأن التركيز فيه يتحول من موضوع النص إلى سلوك القراءة ،فلا تعود مرجعية العمل الفني إلى الموضوع ولا إلى ذاتية القارئ بل إلى الالتحام والمشاركة والتفاعل بينهما**» [3].

ولن تتم المشاركة إلا بتجسيد القارئ لسمة الوجود على النص الذي يستفزه لمطالعته ليتمحور دوره في تجاوبه مع أماكن اللاتحديد أوالفراغات التي تدفعه للتواصل مع النص وبناء مفهومه وربط

=-*Wolfgang Iser : l'acte de lecture théorie de l'effet esthétique ,P290-300.*

[1]- *voir : Wolfgang Iser : l'acte de lecture théorie de l'effet esthétique ,P312.*

* -أماكن اللاتحديد ، الفجوات (*Les lacunes*)،الفراغات (*Les vides*)؛مصطلحات متنوعة تصب في تحديد مفهوم الغموض الذي يدفع به النص القارئ إلى البحث بين ثناياه لكشف المعنى .كما تعددت ترجمات المصطلح الأجنبي إلى:

-مصطلح : **مواقع الإبهام** عند عبدالوهاب علوب في ترجمته لكتاب فعل القراءة لولفغانغ إيزر.

-ومصطلح: **مكان الالتباس** الذي ورد في ترجمة عبدالرحمن بوعلي لمقال:فرانك شويرويجن:نظريات التلقي،ص148.

[2] – ينظر: عبدالله أبو الهيف : نظرية التلقي في النقد الأدبي العربي الحديث، مجلة ملتقي الخطاب النقدي العربي للخطاب،ص48.

[3]-عمر بوسماحة: جمالية التلقي ومشكلة إنتاج المعنى،مجلة التدوين، تصدر عن المدرسة الدكتورالية للعلوم الاجتماعي والإنسانية/جامعة وهران،العدد 3، وهران،2011، ص15.

الإنفصالات التي تعتريه ليُشَكل المعنى؛ فتكون وظيفة أماكن اللاتحديد تأجيل معنى النص إلى حين إدراك القارئ له.

2-5-البياض (*Le Blanc*):

عمد "إيزر" إلى إستعارة مصطلح "**مواقع اللاتحديد** " من " **انغاردن** " الذي وصف العلاقة بين النص والقارئ بالعلاقة الأحادية؛ « **وحتى يتجنب النموذج أحادي الاتجاه تبنى إيزر نموذج الاتصال حين يكون عدم تطابق القارئ مع الوضع النصي هو أصل التفاعل التبادلي ومنبعه** »[1] .

حيث شكل البياض* لدى "**إيزر**" الفراغ أوالانفصال بين المنظورات التي يعرضها النص على القارئ لاستخراج الأنشطة التي تسمح له بالتعرف عليه[2] ؛ أي التعرف على ما لم يقله النص، لينشأ المعنى انطلاقا من عدم التوافق (الغموض) بينهما؛ فانبثاق البياض ناتج عن الحوار بين كليهما (**النص/القارئ**)،«**ما يحفز القارئ على ملء الفراغات بإسقاطاته،فهو ينقاد إلى الأحداث ويدفع به إلى تكملة ما قُصِد إليه مما لم يُقَلْ . فما يقال يظهر فقط على أنه يتخذ دلالة بوصفها مرجعا لما لم يُقَلْ،فالتلميحات وليس التصريحات،هي التي تعطي شكلا ووزنا للمعنى** »[3]، بوصفها الحلقة المفقودة من بنية النص .

رأى "**إيزر**" أن النص تجربة فكرية مليئة بالبياض موجهة إلى قارئ لا يقوم بملئها فحسب بل يقوم بتحقيق فرص تعويضية؛ أي أنه لا يقبل بكل ما يمليه عليه النص، وقد أطلق عليها "**إيزر**" "**طاقات النفي" أو"إمكانات السلب**" (***Potentielles De Négations***) حيث يحذف القارئ ما لا يوافق تفكيره ويعوضه بما يتماشى ورؤيته.

---

[1]-ميجان الرويلي وسعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ،ص287.

* – يُجمع العديد من الدارسين أن لكل من : مصطلح **اللاتحديد** لدى "انغاردن" **والبياض** لدى "إيزر" مفهوم مشترك ألا وهو الفراغ.وللتوسع أكثر ينظر:

-ناظم عودة خضر :الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، ص ص154 -159.

-عبد العزيز طليمات: فعل القراءة : بناء المعنى وبناء الذات قراءة في بعض أطروحات وولفغانغ إيزر ،ص ص157-159.

-فاطمة أمجدرو: تلقي النص الأدبي عند د.عباس الجراري،ص ص147 -151

[2]- *voir :Wolfgang Iser : l'acte de lecture théorie de l'effet esthétique ,P.299*

[3] -فولفغانغ إيزر:التفاعل بين النص والقارئ ،من كتاب :سوزان روبين سليمان وانجي كروسمان:القارئ في النص مقالات في الجمهور والتأويل،ص134.

يمثل هذا الغموض الذي طرحه النص دعوة صريحة للقارئ من أجل المشاركة في إنتاج معنى آخر للنص غير المعنى الأول، وذلك من وحي مرجعياته الثقافية المتجددة التي تسهم في ملء الفراغات من أجل تحديد المقصود من النص؛ وهو ما أسماه "**إيزر**" بـ"**الفراغ الباني**" ***(Le vide Constitutif)***.

تُملأ هذه الفجوات « **بطرائق مختلفة، ولهذا السبب،فإن للنص الواحد قابلية كامنة لبضعة تحققات مختلفة ،وليس ثمة قراءة يمكن أن تستنفذ أبدا كل الإمكان الكامن فيه لأن كل قارئ فرد سوف يملأ الفجوات بطريقته الخاصة**»[1]،وهذا تبعا لسيرورة القراءة التي تفرض عليه في كل تقابل تصورات مختلفة للنص الواحد؛ من خلال ما تعرضه الفجوات التي « **تمثل في جوهر النص "بقع إبهام " أو"أماكن غموض " وتلك يستشعرها القارئ في تعامله مع النص،فتصبح بالنسبة له أهدافا يجب استكمالها لملء فراغات الغموض**»[2].

ورغم كون البياض أوالفراغ مساحة أغفلها النص عنوة؛ فإنه يعيد الترابط لتنشيط خيال القارئ من جهة وتحفيز مشاركته لتعويض النقائص وتعديل التوازن في النص من جهة أخرى، فتكون البياضات بذلك «**مفاتيح الإثارة**»[3] والحوافز التي تقع بين الخطاطات التي يضعها النص وبين المنظورات النصية المختلفة، وتكون قراءة القارئ في المقابل «**قادرة على الانتقال من التلقي إلى المساءلة ،من التقليد إلى التملّك** »[4] عبر تجاوز المعطيات الأولى نحو تجسيد معان مختلفة للنص الواحد ليصبح مِلْكًا له .

2-6-الطرائق الغائبة: (***Procédés-Moins***):

اعتاد القارئ في ظل علاقته بالنص الأدبي التقليدي على قراءة ما يتفق مع انتظاره أي التوافق الإيجابي بينهما (اتفاق المـُرْسَلْ مع المـُرْسَل إليه) ،في حين عمدت النصوص الحديثة إلى تخيب أفق انتظاره وتوقعه الدائم عبر نسيج غير مكتمل؛ من خلال بياضات وجب عليه ملؤها؛ مما ولد لديه سلبية التحقق ودفعه للاستعانة بالواجهة الخلفية للموضوع المعروض أمامه من أجل إثارة حركة تواصلية مع هذه النصوص.

---

[1] -جين ب.تومبكنز: نقد استجابة القارئ -من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية ، ص120-121.

[2] -محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي،ص38.

[3] -نبيلة ابراهيم:القارئ في النص، مجلة فصول،ص103.

[4] -يمنى العيد:الراوي الموقع والشكل -بحث في السرد الروائي ،مؤسسة الأبحاث العربية ،بيروت-لبنان،ط1 1986،ص18.

تسمح الفراغات الموجودة في النص بمشاركة القارئ في سيرورة العمل، ولا تتحقق هذه المشاركة إلا من خلال دعوة النص للقارئ لاستثمار هذه البياضات، حتى يتمكن من تحديد مصير النص[1]، وتشكيل تصور عنه انطلاقا من النظرة التفاعلية بينهما التي أكد عليها "إيزر".

قد تتفق هذه التصورات مع ما طرحه النص الأدبي كما قد تختلف، وهو ما أطلق عليه "**إيزر**" "الطرائق الغائبة أوالناقصة" "***Procédés-Moins***"[2]، التي تستفز القارئ باستقرارها بين ثنايا النص وتعاكس توقعاته؛ إذ تكون مهيأة في ذهنه من خلال أفكار مُسْبقة تُشَكلها الواجهة الخلفية، التي تعطي صورة عما هو غائب أوناقص في النص؛ حيث يتدخل وعي القارئ ويجدد مفاهيمه فتتعدد تأويلاته نتيجة النشاط المتواصل مع النص عبر سيرورة القراءة، بحيث تكشف كل قراءة موضوعا جماليا يكون نتيجة عملية بناء دلالي متجدد للغياب الذي يمارسه النص .

2-7-السـلبية: (***La négativité***):

تشكل السلبية* واحدة من البنى التواصلية للنص الأدبي؛ إذ تتحكم فيه عن طريق الفراغات التي تتوسطه؛ حيث تقوم على تجسيد تعدد مرجعيات النص المكتوب بنقل تجارب جديدة إلى وعي القارئ أثناء عملية التأويل؛ انطلاقا من اللاتماثل الذي يجمعه به.

تساعد السلبية على فهم ما يقدمه النص الأدبي من خلال فعل القراءة الذي يربط عناصره عن طريق ملء الفراغات وتشكيل مفهومه[3]؛ فهي جمالية فنية داخل النصوص تُستنتج من خلال عمليتي الفهم

---

[1] *-voir :« le blanc permet ainsi la participation du lecteur au Déroulement de l'action cette participation ne se réalise pas tant par l'occupation par le lecteur des positions que le texte l'invite à investir que par l'action que ce lecteur peut excercer sur ces positions qui lui sont destinées. »,voir : Wolfgang Iser : l'acte de lecture théorie de l'effet esthétique P.359*

[2] – ينظر: عبد الكريم شرفي:من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ، ص229-230.

* –تعد السلبية من الإجراءات التي تقدم بها "إيزر" في "نظرية القراءة والتلقي" من خلال التفاعل بين النص والقارئ ،وعلى الرغم من وجودها داخل هيكل الاجراءات إلا أنها لا تفسر ولا تعايش؛ بل تكمن مهمتها في إعطاء النص معناه كونها تمثل جوهره حيث تنطلق السلبية من اللاتماثل بين النص والقارئ الذي يقوم على الفراغات التي تتحكم فيه ،وللتوسع حول مصطلح السلبية ينظر:

- *Wolfgang Iser : l'acte de lecture théorie de l'effet esthétique ,P387-395.*

-عبد الكريم شرفي:من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ،ص ص233-239.

-روبرت هولب: نظرية التلقي ،مقدمة نقدية،ص ص144-151.

[3] *- voir :Wolfgang Iser : l'acte de lecture théorie de l'effet esthétique , P388.*

والتأويل، وتنطلق من التناثر الذي تقوم عليه النصوص؛ بحيث تحدد السلبية ما لم يتم قوله داخل الفراغات.

ليكون هذا الإجراء خاصية تهدف إلى بناء الفهم داخل النص من خلال الجمع بين تناثرات بنيات النص وفراغاته وبين القيم المتصارعة والمتضادة داخله لبناء الفهم عند القارئ.

وعليه يمكننا القول إن إجراءات المنهج لدى "**إيزر**" تستند إلى شقين هما: النص والقارئ؛ حيث يشكل فعل القراءة الوسيط الذي يتحكم فيه القارئ أثناء تواصله مع النص؛ انطلاقا من السجل النصي والإستراتيجيات التي تسمح له بالتقرب منه، لفهم مقتضياته وما يرمي إليه؛ ولعل هذا ما سنسعى إلى إيضاحه من خلال تطبيق هذه الآليات على رواية "**كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك**" في الفصل الآتي.

الفصل الثاني:

تطبيق إجراءات منهج "إيزر" على رواية "كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك"

1- السجلات النصية لشخصيات الرواية بين الانتقاء والتشويه:

1 -1 - سجل"بارويز منصور صمدي "النصي بين الانتقاء والتشويه.

1- 2- سجل "بِنِدِتَا إِسْبُوزِيتُو" النصي بين الانتقاء والتشويه.

1- 3- سجل " إِلزابِتا فَابْيانِي" النصي بين الانتقاء والتشويه.

1- 4- سجل " ماريا كريستينا غُونْزاليز" النصي بين الانتقاء والتشويه.

1- 5- سجل " أنطُونْيُو مارِيني " النصي بين الانتقاء والتشويه.

1- 6- سجل " يُوهان فان مارْتَن " النصي بين الانتقاء والتشويه.

1- 7- سجل " سأنْدْرو دَنْدِينِي " النصي بين الانتقاء والتشويه.

2- الاستراتيجيات النصية في الرواية :

2 - 1- القاعدة الخلفية والقاعدة الأمامية :

2- 1- 1- إيطاليا /الذئبة :

2 - 1- 1- 1- إيطاليا /الذئبة من خلال شخصية "بارويز منصور صمدي".

2- 1- 1- 2- إيطاليا /الذئبة من خلال شخصية " بِنِدِتا اسْبُوزِيتُو" .

2- 1- 1- 3- إيطاليا /الذئبة من خلال شخصية "إلزابِتا فَابْيانِي " .

2- 1- 1- 4- "إيطاليا / الذئبة " من خلال شخصية "ماريا كريستينا غُونْزاليز".

2- 1- 1- 5- "إيطاليا / الذئبة " من خلال شخصية :"أنْطُونْيُو مارِيني".

2- 1- 1- 6- إيطاليا / الذئبة من خلال شخصية"يُوهان فان مارْتَن".

2- 1- 1- 7- إيطاليا / الذئبة من خلال شخصية" سأنْدرو دنْديني ".

2- 1- 2- أمِدِيو- أحمد سالمي/الجريمة :

2- 1- 2- 1- أمِدِيو- أحمد سالمي/الجريمة من خلال شخصية "بارويز منصور صمدي".

2- 1- 2- 2- أمِدِيو- أحمد سالمي/الجريمة " من خلال شخصية "بِنِدِتا إسْبُوزِيتو" .

2- 1- 2- 3- أمِدِيو- أحمد سالمي/الجريمة من خلال شخصيتي"إقبال أمير الله"و"مارِيا كرِيستِينا غوْنْزالِيز".

2- 1- 2- 4- أمِدِيو- أحمد سالمي/الجريمة من خلال شخصية "أنْطُونْيُو مارِينِي" .

2- 1- 2- 5- أمِدِيو- أحمد سالمي/الجريمة من خلال شخصيات "يوهان فان مارْتن" وسأنْدرو دَنْدِيني" و" سْتِيفانْيا مسّارو".

2- 1- 2- 6- أمِدِيو- أحمد سالمي/الجريمة من خلال شخصية "عبدالله بن قدور".

2- 1- 2- 7- أمِدِيو- أحمد سالمي/الجريمة من خلال شخصية " ماوْرُو بتارِينِي".

2- 2- بـــــــنية الموضـــــوع والأفـــــــق :

2- 2- 1- منظور السارد " أمِدِيُو":

2- 2- 2- منظور الشخصيات

2- 2- 3- منظور الحدث

2- 2- 4- منظور القارئ /القارئ الضمني:

3 - البـــــــــــــياض

طرحت نظرية "**إيزر**" مجموعة من الإجراءات التطبيقية التي سمحت للقارئ بالتفاعل مع معطيات النص الأدبي من خلال«**الغور في بنائه العميق،ومستوياته الأدائية الراقية وأبعاده النصية والماوراء النصية،مع إبراز أبعاد احتفائه بالمتلقي/الإنسان وإظهار دوره وتركه مساحات كبيرة أمامه للاستجابة والحوار والبحث والتواصل وربط المعطيات بالواقع المعيش**»[1].

تسمح هذه الإجراءات باستعراض كفاءة القارئ في ظل ما يقدمه هذا النص وصولا إلى تحقيق معنى مختلف ناتج عن تفاعلهما انطلاقا من فعل القراءة؛ الذي يمثل أولى خطوات إنتاج التأثير الجمالي لدى مجموع القراء، الذين يختلفون في تحديد المعنى حسب تعدد توجهاتم الفكرية والسوسيولوجية التي تكفل عملية تحقيق البنية الجمالية للنص الأدبي.

تكمن فاعلية النص الأدبي «**في عمقه البنائي، وقدرته على إثارة أفكار المتلقي ومشاعره،فالطريقة التي يختارها النص للانتفاع بملكات القارئ تفضي إلى حصوله على تجربة جمالية تمكنه بنيتها من الاستبصار بمواقع النص ومحاوره الدلالية**»[2]؛ وهذا انطلاقا من دعوى النص للقارئ المتنوع عبر سيرورة القراءة المتواصلة بينهما لإنتاج معناه من خلال حجم البياضات التي تحفزه على استثمار مرجعياته الفكرية من أجل استقاء المعنى وتحقيق جمالية النص.

تساعد استراتيجيات "**إيزر**" القارئ على فهم النص الروائي، وفقا لإمكاناته المعرفية التي تسمح له باستيعاب أكبر عدد من المعاني التي يقدمها أي نص، وهذا استنادا لخبرة قارئه التي قد تتوافق أوتتنافى مع ما يقدمه انطلاقا من تفاعلهما.

ولعل هذا ما سنحاول توضيحه من خلال إسقاط إجراءات منهج "**إيزر**" على رواية "**كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك**" من أجل استنطاق أبعاد الرواية ورسم مشهد آخر لخباياها انطلاقا من مقاربة المسكوت فيها، الذي يستفز أي قارئ ويدفعه لفك رموزه.

وفي هذا السياق نشير إلى أن رواية "**كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك**" قد رسمت مشهد تواصلها مع قارئها على اختلاف أنواعه، الذي يسعى إلى إدراك مواطن التفاعل

---

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

[2]-المرجع نفسه ،ص53.

بينهما والاشتغال عليها من أجل إنتاج المعنى، وذلك من خلال فعل الفهم الذي يمثل « **العلاقة القائمة بين الإدراك والتخزين (الذاكرة) على أساس أن إوالية التخزين لا تختصر في النظر إلى الذاكرة كخزان للمعلومات ،بل كاشتغال دينامي وظيفته معالجة المعلومات (في الذاكرة العملية) وتنظيمها والاحتفاظ بها (في الذاكرة البعيدة المدى)**»[1] استنادا لما يبادر به النص الروائي وما تمنحه الذات القارئة في المقابل من مجموع إدراكاتها وتجاربها المكتسبة على مر الزمن .

اختلف حضور الإجراءات النقدية التي تقدم بها "**إيزر**" داخل الرواية موضوع الدراسة، ولعل مرد ذلك إلى كم الاختلاف الذي حملته؛ حيث تنوعت طرائق سردها وحضور شخصياتها التي طرحت جدلية التعايش الفكري والديني في ما بينها، إضافة إلى صراع الحضارات وجدلية الأنا والآخر التي وقفنا عندها في الباب الأول من هذا البحث .

تكشف القراءة المتأملة في ثنايا الرواية عن استجابتها الكبيرة لأغلب الإجراءات التي حددها منهج "**إيزر**" سبيلا لفهم النص الأدبي وتأويله؛ كون هذه الرواية قد ركزت على الجانب المخبوء في شخصياتها الذي يجسد باستمرار رؤيا الآخر، أوالضد؛ ولعل هذا ما منحها سمة الاختلاف والتميز، والانفتاح على التعدد القرائي باستمرار.

وفي هذا السياق وجبت الإشارة إلى أن ثمة تداخلا بين هذه الإجراءات في صلب الرواية يصعب على الباحث/ القارئ عملية فصلها وتحديدها بدقة؛ الأمر الذي ألزمنا الحديث عنها بطريقة غير مباشرة ضمن سياق الحديث عن إجراءات أخرى ذات علاقة وطيدة بها، ومن ذلك تحديدا "**الطرائق الغائبة**" و"**السلبية**".

وعليه سنحاول تقديم قراءة في رواية "**كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك**" تستند منهجيا على إجراءات "**إيزر**" ، التي تتجلى كالآتي:

[1]-ميلود حبيبي :النص الأدبي بين التلقي وإعادة الإنتاج ،ص169.

1- السجلات النصية لشخصيات الرواية بين الانتقاء والتشويه:

يحمل أي نص أدبي بين طياته محمولات ثقافية يتزود بها ويبني من خلالها هيكله العام الذي يضم معارف وأعراف مألوفة سوسيولوجيا لدى القارئ استنادا لقراءاته لأعمال أدبية سابقة، يوظفها من أجل إنتاج معنا جديدا لهذا النص انطلاقا من تفاعله مع هذه الخلفيات المشتركة بينهما.

واستنادا إلى ما تم ذكره سابقا فإن هذا النص قد ينتقي ملامحه من الواقع، كما قد يشوهها آملا رسم مشهد مغاير يستدعي القارئ للتواصل معه وإدراك المختلف فيه وقبوله الآخر الذي جسده النص الأدبي؛ أي تلقيه حسب النظرة أوالفكرة المسبقة التي يحملها هذا القارئ، والتي يتسلح بها أثناء تفاعله مع حيثيات النص.

وعليه يجسد السجل النصي «**تلك الإحالات الضرورية كالنصوص السابقة والسياقات الخارجية المختلفة (الأوضاع الثقافية والاجتماعية ...الخ) التي يحتاجها النص في لحظة القراءة لكي يتحقق**»[1]؛ ليمثل بذلك مجموع المحمولات الاجتماعية والفكرية التي يتواصل من خلالها القارئ مع النص؛ حيث يتشكل هذا التواصل نتاج ثقافات متراكمة ومتداخلة تُكوّن مرجعيات مشتركة بينهما، يوظفها النص ليدفع القارئ للتواصل معه انطلاقا من نقل الواقع سواء بالانتقاء عن طريق الاختيار أوالتشويه الناتج عن كسر توقع القارئ وخرق المعتقد والمتوقع لديه، ودفعه إلى البحث عن معنى جديد.

يعمد النص الأدبي إلى تغيير مرجعيات القارئ نحو ما يتفق معه لأن حياة الإنسان « **لا تستدعي منه دائما أن يفهم ،بل تحرضه في كثير من الحالات على أن ينفعل ويؤول ويقترح ويغير. .والنصوص الأدبية هي من أكثر النصوص اللغوية إثارة لهذه الملكات فهي حافز متميز بتشغيل القدرة التفاعلية والإنتاجية لحظة القراءة**»[2]؛ وهو ما يلاحظه قارئ رواية "**كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك**" التي جسدت نقاطا تفاعلية عمدت من خلالها إلى تحفيز القارئ للتواصل والتفاعل معها بشكل مباشر (على اختلاف

[1]-علي بخوش: تأثير جمالية التلقي (الألمانية) في النقد العربي ،ص44.

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

مرجعياته الفكرية والدينية والاجتماعية)؛ كونه قد يتغير في تعامله مع شخصيات الرواية؛ فقد يتعاطف مع بعضها، كما قد يعادي بعضها الآخر.

لعل ما يوجه القارئ إلى هذا التمسك بمجريات الأحداث أوالتخلي عنها هو ما يقترحه السجل النصي لكل شخصية من شخصيات الرواية، التي تشربت مرجعيات فكرية وحضارية متعددة، تنوعت بين الحفاظ على واقعيتها أوتشويه حقيقتها، وقد انسحب ذلك على مجمل شخصيات الرواية، التي تفتح المجال أمام القارئ للبحث عن فرضيات تتناسب مع واقعه وقدراته الفكرية؛ خاصة أن العناوين الفرعية للرواية وضعته أمام تداخل تأويلات، تتضارب بين السلب والإيجاب انطلاقا من الكلمة المفتاح فيها "**حقيقة**" التي توحي في ظاهرها بالتقريرية والثبات والوضوح، وهو ما يدفع القارئ إلى تلمس أبعاد هذه "الحقيقية" وتجلياتها في متن الرواية استنادا إلى ما تقدمه كل شخصية من شخصياتها.

1-1 -سجل"بارويز منصور صمدي "النصي بين الانتقاء والتشويه:

يلاحظ القارئ للوهلة الأولى تربع العناوين الفرعية على عرش الرواية، ونحوها صوب المغامرة التأويلية، وذلك بانفتاحها على تعدد المعاني المرجو الوصول إليها انطلاقا من فعل القراءة وحتمية التفاعل معها لاستكناه المغزى منها.

إن أول عنوان فرعي يقابل القارئ هو: "**حقيقة بارويز منصور صمدي**" ؛ حيث تبدو كلمة "**حقيقة**" جامعة لما حملته شخصية "**برويز منصور صمدي** " وما قدمته، وما يتوقعه القارئ منها، ذلك أنها شخصية حملت هم الوطن والذاكرة وكرهها للآخر، وتسلحها بثقافتها الإيرانية في مواجهتها له .

تضع القراءة الأولى لشخصية "**بارويز**" القارئ أمام مفاجأة تخفي مشاكل نفسية وفكرية واجتماعية عديدة ،فكيف لمن هاجر للبحث عن عمل في بلاد الآخر أن يهاجم ما يميز عاداته وهو في عقر داره؟، خاصة أن الهجوم الذي شنه "**بارويز** "لم يكن هجوما عاديا بل عنيفا حتى يظن القارئ أنه يهاجم شخصا بعينه؛ ذلك أنه لم يضيع أي فرصة إلا وأظهر فيها عداءه الكبير لإيطاليا مجسدا في "**البيتزا** "؛ وهو ما يبدو جليا في قوله[1]:

[1]-عمارة لخوص : كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك،ص9.

«لا شك أن الضرر الناجم عن أكل البيتزا في المترو يفوق بكثير أضرار التدخين. أرجو أن ينتبه المسؤولون إلى هذه الظاهرة الخطيرة ،فيسرعون إلى وضع لافتة مكتوب عليها ممنوع أكل البيتزا إلى تلك اللافتات المنتشرة في مداخل وأروقة المترو».

ولا تتوقف الشخصية عند هذا الحد بل تُذَكر قارئها في كل مرة بهذا الكره الموجه "**للبيتزا** " فتقول[1]:

« أنا أكره البيتزا كرها لا نظير له،لكن هذا لا يعني أنني أكره كل من يأكلها ! هذه الملاحظة في غاية الأهمية ،فلتكن الأمور واضحة من البداية: أنا لا أكن أي عداء للإيطاليين».

تعدى كره "**بارويز**" " **للبيتزا** " إلى بقية الأطباق الإيطالية؛ حيث أظهر موقفه المعادي لكل ما يمت بصلة للعجائن ؛ في قوله[2] :

« ثم الطبق الأول أي البريمو الذي يشمل على العجائن المتنوعة التي لا أطيق رؤيتها من سباغيتي ورفيولي وفيتوشيني ولازانيا إلى آخر القائمة».

ولعل ما يدفع القارئ للتفاعل مع هذه الشخصية هو رفضها لثقافة الآخر، المجسدة في بعض العادات المحبوبة لدى عدد كبير من الناس وقطيعتها معها في محاولة منها لتشويه الحقيقة، وإظهار عدم تأقلمها مع وضعها الجديد في إيطاليا، وعدم الاندماج في هذه الحضارة مقابل حنينها الدائم إلى وطنها الأم "**شيراز –إيران**".

تختزل كلمة "**البيتزا**" الثقافة الإيطالية، التي حاول الروائي إظهارها مركزا على عدم تقبل "**بارويز**" لها مقابل تشبثه الكبير بثقافته الإيرانية،وهو ما أوضحه "**أمِدِيُو**" الشخصية الإيجابية، التي كان يلجأ إليها "**بارويز** " كلما حلت به ورطة، في قوله[3]:

« حاولت أكثر من مرة إقناع بارويز بتعلم أصول الطبخ الإيطالي لكنه رفض. هذه المسألة تثير تساؤلات عدة ،إنها تتجاوز عتبة المطبخ . أعتقد أن بارويز خائف من نسيان الطبخ الإيراني إذا ما تعلم شيئا من الطبخ الإيطالي . هذا هو التفسير الوحيد

---

[1]- المصدر السابق ،ص9-10.

[2]- المصدر نفسه،ص11.

[3]-المصدر نفسه ،ص28-29.

لكرهه للبيتزا خصوصا والعجائن عموما(...) بارويز مقتنع باستحالة الجمع بينهما . بالنسبة لبارويز الطبخ الإيراني بتوابله وروائحه هو ما تبقى من الذاكرة بل إنها الذاكرة والحنين ورائحة الأحبة معا».

وعليه فإن الخوف من التأثر بالآخر ونسيان الهوية أصبح عائقا أمام "**بارويز** "، الذي جعل من موقفه من "**البيتزا**" بداية تعارفه مع قرائه المختلفين بين مؤيد لموقفه ومعارض له .

يواصل القارئ تباعا الكشف عن "**حقيقة بارويز منصور صمدي** " وكرهه "**للبيتزا**"، التي حاول من خلالها تشويه حقيقة الواقع الإيطالي، وتصدير الوجه الآخر لمعاناة المهاجرين.

ورغم هذا التشويه إلا أن ما قدمته هذه الشخصية –في حديثها عن شخص "**أمِدِيُو**"– أظهر بعض النواحي الإيجابية للمجتمع الإيطالي، وذلك بانتقائها بعض الوجوه التي بعثت على الراحة والطمأنينة في نفس "**بارويز**" والقارئ على حد سواء ؛حيث لا يتوانى "**بارويز**" في تقديم "**أمِدِيُو**" على أنه الصديق الوحيد في روما[1]،حتى أثناء إبدائه الكره " **للبيتزا**" .

ولم يتوقف الإعجاب بـ" **أمِدِيُو**" عند هذا الحد، بل تعداه إلى وصف هذه الشخصية الغامضة لدى القراء بـ « **الفاكهة تماما تؤكل في آخر المطاف بعد الانتهاء من المشهيات** (...) **إنه حلو وطيب كالعنب وما أحلاك يا عصير العنب**»[2].

ولعل ما زاد من حدة التساؤل لدى القارئ عن حقيقة "**أمِدِيُو**" ما قاله "**بارويز**" عنه[3] :

«**هل هو إيطالي أم لا ؟ لا فائدة ترجى من هذا السؤال؛ النفي أوالإيجاب لن يحل المشكلة ثم ما أدراك من هو الإيطالي ؟من ولد في إيطاليا،أو من يملك جواز سفر وبطاقة تعريف إيطالية، أومن يتقن اللغة الإيطالية، أومن يحمل اسماً إيطاليًا، أومن يسكن في إيطاليا ؟ المسألة كما ترون معقدة جدا**».

يقف القارئ حائرا بين إشكالية هوية هذا الزائر الجديد/ " **أَمِدِيُو**" وانتمائه من جهة والمشاكل التي يتخبط فيها "**بارويز**" من جهة ثانية،ولعل ما يشد انتباه القارئ إلى هذه

---

[1]- المصدر السابق،ص10.

[2]-المصدر نفسه،ص11.

[3]-المصدر نفسه، ص11.

الشخصية هو أنها مفتاحه لمعرفة أسرار " **أَمِدِيُو** " ؛ حيث إنها لا تضيع فرصة إلا وتنشد أطرب الألحان والمدائح فيه؛ ومن ذلك مثلا قولها[1]:

« **أَمِدِيُو كالمرفأ الجميل ،نبحر منه لنعود إليه دائما .عندما أُطرد من العمل أجد نفسي كالغريق،وحده أَمِدِيُو يمد لي يد المساعدة** ».

قدّم **"برويز"** صورة إيجابية للمجتمع الإيطالي وللآخر بوجه عام مجسدة في شخص **"أَمِدِيُو"** الذي مثّل بالنسبة إليه الأخ ،الصديق، المثقف، الواعي،الوطن والمنفى في آن؛ حيث كان ملجأه في أحلك حالاته رغم غموضه وعدم إدراكه لبياناته.

لا تتوقف رواية **"كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك"** عن خرق ثقافة القارئ وتوجهاته عبر سجلها الجديد الذي حاولت من خلاله رسم مشهد مختلف غير الذي اعتاد عليه، في خضم الحقائق التي كشفت عنها شخصية **"بارويز منصور صمدي"** بدأ بـ**"البيتزا"** التي أراد من خلالها إظهار محاولة تأثير عادات وتقاليد المجتمع الإيطالي على زواره وساكنيه الجدد وإدماجهم بشكل إجباري،مرورا إلى **"أَمِدِيُو"** الملاك المنقذ الذي صور الشق الإيجابي من الآخر، وصولا إلى **"رُوبِرْتُو بُوسُوسُو"**« **زعيم حزب " الشمال" الذي يعادي المهاجرين المسلمين ! »**[2]؛ الذي رمز **"بارويز"** به لمعاداة السلطة إلى طالبي اللجوء أوالمهاجرين عموما والعرب تحديدا.

ومن هنا لجأت الرواية لاستبيان سجلها، من خلال انتقاء بعض من الحقائق التي أكدت رفض الآخر للآخر،ولم يقتصر هذا الرفض على السلطة فقط، بل تعداه إلى رفض **"بارويز"** لواقعه في **"إيطاليا"** الذي لخصه في كلمتيّ **"المستنقع "** و**"الجحيم"** ؛ وهو ما يبدو جليا في قوله[3]:

« **أن أعشق المصعد،لا أستعمله بدافع الكسل وإنما من أجل التأمل . تضع أصبعك على الزر دون أي جهد،تصعد إلى الأعلى أوتنزل إلى الأسفل،قد يتعطل وأنت قابع فيه،إنه كالحياة تماما لا يخلو من العطب ؛ تارة أنت في الأعلى وتارة أخرى في**

---

[1]- المصدر السابق ،ص18-19.

[2]- المصدر نفسه،ص12.

[3]- المصدر نفسه،ص14.

الأسفل:كنت في الأعلى ...في الجنة ...في شيراز سعيدا مع زوجتي وأولادي أما الآن، فأنا هنا في أسفل المستنقع ...في الجحيم أقاسي حرقة الحنين والفراق».

وقد انتقت الرواية "**المصعد** "رمزا لمعاناة المهاجرين في "إيطاليا" التي تختزل معاناة الذات في مواجهتها للآخر، الذي لا يترك فرصة إلا ويتصيد أخطاء وافديه، فإلى جانب الشرطة التي لم يسلم منها "**بارويز**"؛ رسمت "**بندتا**" العجوز البوابة عنصرية أخرى غير التي تعاملت بها الشرطة الإيطالية باحتكارها للمصعد الذي يشكل الحياة لـ"**برويز** "؛ حيث يقول عن العجوز[1] :

« **دعنا من سوء المعاملة التي أتلقاها من الشرطة،فلنتكلم عن البوابة بندتا التي لا تكف عن تسليط لسانها القبيح وإسماعي ما لا أرغب،قلت لها ذات مرة بعد أن ذاق صدري ونفذ صبري : عيب عليك وأنت في هذا السن أن تقول لي "وايّو " أي كاتْسُو ! إهانات هذه الملعونة ليس لها أول ولا آخر»** .

قدمت الرواية من خلال شخصية "**بارويز**" انتقاء واقعيا ومماثلا جسدته شخصية "**بندتا**" التي مثلت العامة من المجتمع الإيطالي والبعض الرافض لتواجد الآخر أمثال "**بارويز**" وغيره من المهاجرين .

أنشأت الرواية فضاء تحريريا آخر لشخصية "**بارويز**" جسده انتقاء "**المطبخ** " بوصفه سجلا نصيا لافتا، إلى جانب كونه العالم الخاص لهذه الشخصية، التي تقول عنه[2]:

«**يفتح لي أمِدِيُو باب المطبخ قائلا : "مرحبا بك في مملكتك يا ملك الفرس !" ثم يغلق الباب ويتركني وحدي ساعات طويلة. أشرع دون تأخير في تحضير أطباق إيرانية متنوعة مثل غورْمة سبْزي وبره كباب وكشك بادِمْجال وبورَاني كدُو . الروائح التي تعم المطبخ تنسيني الواقع ومشاكله وأتخيّل نفسي في مطعمي في شيراز، في غضون دقائق قليلة تتحول رائحة التوابل إلى بخور مما يدفعني إلى الرقص والإنشاد كالدراويش : حي ! حي ! حي ! هكذا ينقلب المطبخ في دقائق معدودة إلى حضرة صوفية ! »** .

---

[1]- المصدر السابق،ص25.

[2]- المصدر نفسه،ص16-17.

ولعل "**المطبخ**" قد اختصر ما بقي من الوطن (**إيران**) في نفس "**بارويز**" ؛ حيث كان ملجأه هربا من ضغوط المجتمع الإيطالي؛ الذي لا يتردد في تذكيره بأنه دخيل عليه؛ ولعل هذا ما أكده بقوله[1] :

«**لكل شخص مكان يرتاح فيه،هناك من يجد راحة البال في الكنيسة أوفي المسجد أوفي المعبد أوفي السينما أوفي الملعب أوفي السوق،أما أنا فأرتاح في المطبخ**»؛ ليكون المطبخ الملجأ الذي يأوي إليه "**بارويز**"كلما أحس بالحنين والحزن.

تمكنت الرواية من تشكيل سجل نصي لشخصيتها، يجمع بين الحمولة الفكرية والاجتماعية للنص، والمرجعيات النصية السابقة للقارئ ورصيده الثقافي، كما يوازي بين عنصري الانتقاء والتشويه، مع تركيزه على التشويه الذي يسهم في إنتاج نص روائي جديد ينسجه تفاعل القارئ مع المعطيات التي قدمتها شخصية "**بارويز منصور صمدي**"، التي استعرضت موقفها من الآخر انطلاقا من تشبثها بثقافتها وتقاليدها ومعطيات توجهاتها السوسيولوجية.

ولعل اللافت للانتباه في السجل النصي الذي قدمته شخصية "**بارويز**" هو تنوع دلالاته استنادا إلى تنوع العناصر التي جسدته؛ بدأ بـ"**البيتزا**" التي لخصت عدم قبول الشخصية الإيرانية لتقاليد الآخر؛ ولعل توظيفها في بداية الرواية مفاده عدم تقبل الآخر لحضور "**بارويز**" وغيره من المهاجرين، وفرضه لطبيعة مجتمعه وعاداته وتقاليده على القادمين إلى أراضيه؛ وهو ما لم يتقبله "**بارويز**".

بالمقابل قدّم "**بارويز**" في علاقته بشخصية "**أَمِدِيُو**" صورة الحنين الضائع الذي يبحث عنه المهاجر، والذي يلجأ إليه كلما قست عليه الحياة،إلى جانب ذلك جسد المتن الروائي انطلاقا من سجله انتقاء مباشرا وواضحا لدور السلطة في قبول أورفض أمثال "**بارويز**" وهذا من خلال الإشارة بشكل واضح إلى شخصية السياسي"**رُوبِرْتُو بُوسُوسُو** ".

قدّم "**المصعد**" صورة أخرى للحياة في ظل هذا السجل؛ حيث جسد مفهوم الوضع النفسي والإنساني لشخصية "**بارويز منصور صمدي**"، الذي أحب استخدامه من أجل ممارسة

[1]- المصدر السابق،ص17.

رياضة "**اليوغا** "، كونها تشبه إلى حد كبير عقبات حياته التي ترفعه إلى الأعلى أوتدفعه إلى الأسفل.

ورغم الانتقاء المماثل لواقع الحياة من خلال توظيف "**بارويز**" للمصعد؛ إلا أن الحياة لم تخلو من منغصين على حد رأيه، وهو ما مثلته شخصية "**بِنِدِتَا**" ؛التي رسمت مشهدا بعيدا عن السلطة، وقريبا إلى عامة الناس؛ وهو الجانب الرافض لوجود "**بارويز**" وغيره من المهاجرين وعدم استطاعتهم مزاولة أبسط حقوقهم؛ حيث كان "**المطبخ** " بذلك المتنفس الوحيد الذي حقق فيه "**بارويز**" ما كل ما يطمح إليه، ويبحث عنه كي يكون قريبا من هويته ووطنه "**إيران** " وأسرته في "**شيراز**" .

1-2- سجل "بِنِدِتَا إِسْبُوزِيتُو" النصي بين الانتقاء والتشويه:

استطاعت رواية "**كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك**" أن تنسج واقعا جديدا من خلال شخصياتها؛ ولعل ما قدمه الجزء الموسوم :" **حقيقة بِنِدِتَا إِسْبُوزِيتُو**" قد أعطى مفهوما آخر لنظرة الإيطالي إلى الوافد الجديد أوالمهاجرين؛ حيث عرض سجل "**بِنِدِتَا**" مدلولات: طائفية،اجتماعية ودينية؛ذلك أنها قد ارتأت أن تكون بداية تعارفها مع القارئ بداية تَحَدٍ لانتمائها الجغرافي لـ"**إيطاليا**" بوصفها من سكان الجنوب ؛ وذلك في قولها[1]:

«أنا من نابولي،أقولها بصوت مرتفع دون خجل. ثم لماذا أخجل؟ ألم يولد طُوطُو Totoفي نابولي !إنه أكبر ممثل في العالم ،فاز بجائزة الأوسكار خمس مرات».

ولعل هذا التعارف الاجتماعي المبكر الذي ارتأته "**بندتا** " مرده إلى التهكم الكبير الذي يعانيه أهل الجنوب الإيطالي من قبل أهل الشمال، وقد عززت حضور الجنوبي داخل الشأن الإيطالي بانتماء الممثل "**طوطو**" إلى الجنوب ودوره الكبير في رفع راية إيطاليا في محفل سينمائي دولي، في إحالة منها إلى ما أنجزه الجنوبي في ظل احتقار أهل الشمال له، ولعل كلمة "**نابولي**" التي شكلت السجل النصي الذي وظفته "**بندتا**" قد أحال أيضا إلى الصراع الجغرافي بين أبناء إيطاليا الواحدة .

لم تكتف "**بندتا**" بإطلاع قارئها على واقع الجنوبيين، بل أبرزت بعضا من ملامحها كمواطنة تقوم بواجباتها، لتظهر للقارئ أن أبناء الجنوب قادرين على مجارات أهل الشمال بما

[1]-المصدر السابق،ص33.

يحملونه من تعددية فكرية وثقافية واجتماعية، ولعل كلمة "**العمارة**" هي السجل النصي الذي فتح باب التفاعل بين القارئ والرواية على مصرعيه، كيف لا وهي المكان الحاوي لأطياف بشرية من جنسيات مختلفة وعقليات إيطالية متعددة؛ وهو ما أوضحته في قولها[1]:

«**أعرف أن الكثير من سكان العمارة يكرهونني بلا أدنى سبب رغم أنني أمينة ومخلصة في عملي. اسألوا الناس عن أنظف عمارة في ساحة فِيتُورْيو،سيجيبونكم دون تردّد :" عمارة بِنِدِتَا إِسْبُوزِيتُو !"،لا أقصد أن هذه العمارة ملكي ،(...) أن مجرد بوابة لا أكثر في هذه العمارة قضيت أكثر من أربعين عاما،أنا أقدم بوابة في روما كلها**».

اختزلت "**العمارة** " ما تحمله إيطاليا من تعدد عرقي وجغرافي بين مهاجرين وإيطاليين من أبناء جلدة البوابة" **بِنِدِتَا** " من أهل شمال إيطاليا الذين لم تتوافق اتجاهاتهم وانتماءاتهم الفكرية مع ما قدمته وطرحته وأمرت به هذه الشخصية، التي مثلت الإيطالي الأصيل العارف بخبايا مجتمعه، ولعل ذلك ما يبدو جليا في قولها عن سكان عمارتها[2]:

« **أنا أعرف كل شيء عن سكان عمارتي لهذا السبب يتهمونني بالنميمة والتجسس هل هذا هو جزائي ؟ أنا أخاف على مصلحتهم ولا أدخر جهدا في خدمتهم، قولوا لي: هل التفاني في خدمتهم يعني تدخلا في حياتهم الشخصية ؟ الرأفة يا قديس نابولي العظيم**».

ولعل "**العمارة** " هي الشاهد في نظر الشخصية على تحوّل أبناء الوطن والوطن نفسه بسبب الدخلاء الذين أفسدوه بحضورهم غير المرحب به.

احتل المشهد السياسي داخل السجل النصي لـ " **بِنِدِتَا** " حيزا هامة، أظهر مقدرة الشخصية على التواصل والعلم الدائم بما تحمله السلطة رغم تعليمها المنعدم أولنقل المحدود، كما أظهرت كفاءة أهل الجنوب في استظهار الولاء لعملهم رغم الظروف القاهرة التي حملها عمل" **بِنِدِتَا**" بوصفها بوابة لعمارة في ساحة "**فيتوريو**"؛ وهو ما أكدته بقولها[3]:

---

[1]- المصدر السابق،ص33.

[2]- المصدر نفسه،ص36.

[3]- المصدر نفسه،ص34.

« أصبحت لا أقوى على تحمل أعمال التنظيف لكن ما حيلتي إذا كانت منحة التقاعد لا تكفي حتى لشراء الأدوية . المصيبة أنهم دمروا الحزب الديمقراطي المسيحي بعد أن قتلوا زعيمه أَلْدُو مُورُو .في الماضي كنت أصوت لمرشح هذا الحزب أما الآن اختلط الحامل بالنابل ،لا أعرف لمن أعطي صوتي في الانتخابات».

ولعل هذا الانتماء الكلي للوطن "**إيطاليا**" لم يخف التجاوزات الخفية والظاهرة للطبقة السياسية التي حملت بين طياتها تبعات إيديولوجية كثيرة دفعت "**بندتا** "إلى الكشف عن هذا الخلط الذي يظهر ولاءها التام لإيطاليا ؛ بينما انعكس هذا التداخل على حال الطبقة الدنيا التي ينهش غنيها فقيرها وشمالها جنوبها .

ولعل هذا دليل على انتقاء دقيق يوحي للقارئ بعدم تقبل كل من يعكر صفو "**روما**" واستقرارها من المهاجرين؛ عربا كانوا أوغربا بسلبياتهم وإيجابياتهم؛ فإذا كانت الصراعات تلف حياة الإيطاليين فيما بينهم، فكيف للآخر أن يجد لنفسه مكانة داخل بلد يختلف أبناؤه ؟.

أعادت شخصية "**أَمِدِيُو**" صورة البطل الأسطوري إلى ذهن القارئ، وهذا من خلال علاقته الإيجابية بجميع شخصيات الرواية، فبدأ بـ"**برويز منصور صمدي** " مرورا إلى شخصية "**بندتا**"؛ لازم المدح حضور هذه الشخصية التي أثبتت هويتها الإيطالية في عرف "**بندتا** "؛ نتاج عدم استخدامها "**المصعد**" احتراما لها ، وذلك في قولها[1] :

«يجب أن تعرفوا أن السِينْيُور أَمِدِيُو هو الوحيد الذي يمتنع عن استعمال المصعد في هذه العمارة احتراما لي فهو يدرك المصائب التي تنهال على رأسي كلما تعطّل».

ولعل تفاعل القارئ مع غموض "**أَمِدِيُو**" دفعه إلى التفكير مليا حول امتناع هذا البطل الغامض عن استخدام المصعد، الذي يكتسب دلالة مختلفة مع كل شخصية من شخصيات الرواية؛ فقد يكون مرده إلى الخوف من الاندماج في ثقافة أبناء "الذئبة" والتأثر بهم حد نسيان الهوية والذات، لكن سرعان ما أوضح "**أَمِدِيُو** " سبب معارضته للمصعد بقوله[2] : «**أنا أكره المصعد كثيرا لأنه يذكرني بالقبر. أكره الأماكن الضيقة** ».

---

[1]- المصدر السابق ، ص36-37.

[2]- المصدر نفسه،ص45.

هذه التفسيرات التي قدمها "**أَمِدِيُو**" والتي أعقبت ما سردته الشخصيات، لم تمنعه أن يكون الوافد المجهول المحبوب من قبل سكان العمارة .

لاحظ القارئ المتتبع لأحداث الرواية قلة معطيات السجل النصي لدى "**بندتا**" مع ميولاتها الإصلاحية التي هدفت من خلالها إلى تجسيد روح النظام داخل العمارة في ساحة "**فيتوريو**" رغم مخالفة الجميع لها، ورغم سطحية العلاقة التي قد تجمع شخصية البوابة "**بندتا** " مع قارئها؛ إلا أن تأكيدها على بعض النقاط داخل المتن الروائي قد زاوج بين الانتقاء والتشويه لإظهار الوجه الآخر للبيئة الإيطالية؛ مثل انتمائها بقولها: "**نابولي** " الذي أحال إلى محاولة أبناء إيطاليا من الجنوب إثبات أنفسهم في ظل الرفض الشمالي لتواجدهم "**بروما** "بدافع التخلف،وهو ما صور الفجوة التي تتكتم عليها إيطاليا؛ وهي عدم التواصل وعدم التوافق بين أبنائها .

إضافة إلى توظيف الرواية لـ"**العمارة** " التي أفيد من خلالها الإشارة إلى "**إيطاليا**" الحاضنة لأهل الشمال والجنوب إلى جانب الوافدين المهاجرين من جنسيات مختلفة؛ قدم "**أَمِدِيُو**" صورة مركبة حول الشخصية الغامضة التي حملت شقين من الحقيقة بين الإيطالي الأصيل والمهاجر الذي رضع من " **الذئبة** " حد إدراك أسرارها، ولعل ما أحال إليه "**أَمِدِيُو**" من خلال شخصية "**بندتا**" هو تأقلم المهاجرين داخل المجتمع وتشربهم ثقافة الآخر وحضارته حد التشبع وبلوغ التفوق على أهل روما الأصليين؛ وهو الانتقاء الذي أرادت الرواية تحقيقه وإبرازه لقارئها.

1-3-سجل " إِلزابِتا فاَبْيانِي" النصي بين الانتقاء والتشويه:

قدمت الرواية مساحة تفاعلية مع قارئها، وهذا بتشكيلها لشبكة تواصلية انطلاقا من المختلف الذي قدمته شخصياتها؛ حيث عرضت شخصية الإيطالية " **إِلزابِتا فاَبْيانِي** " توجها آخر لتفاعل القارئ بالرواية من خلال ما قدمته من طرح وضع القارئ أمام توجهين أحدهما: خاص بالمهاجرين في إيطاليا، أما الآخر فمرتبط بالإيطاليين أنفسهم؛ ولعل ما أثار الانتباه داخل السجل النصي الذي أوردته الرواية هو المحور الذي دارت حوله حياة الإيطالية " **إِلزابِتا** "؛ ألا وهو الكلب "**فالِنْتِينُو**" الذي قالت عن اختفائه[1]: «**ذهبت إلى المحامي لأرفع قضية**

[1]-المصدر السابق،ص61.

ضد مجهول من أساء إلى الصغير فَالِنْتِينو يجب أن يعاقب»؛ وقد بررت " **إلزابِتا فابياني** " هذا الاهتمام بـ" **فالِنْتِينُو** " في قولها[1] :

«**لقد حرموني من تحقيق حلمي الكبير في جعل فَالِنْتِينو ممثلا مشهورا كالمفتش "ركس" الذي يلاحق المجرمين الأشرار ويلقي القبض عليهم (...) كنت أحضر فالنتينو للمستقبل بعد أن خاب أملي في ابني الوحيد ألْبِرتو قال لي ألبرتو قبل أن يغادر البيت نهائيا ويلتحق بأصدقائه الهّببين :"هذا البيت سجن وأنت سجّانة وأنا سجين ،أريد أن أعيش حرا بلا قضبان ! »**.

لعل ما قدمه سجل " **إلزابِتا** " رغم محدوديته من خلال " **فَالِنْتِينو** " ؛ هو إشارة إلى القارئ بالجمود الحياتي والاجتماعي والأسري الذي يعاني منه الفرد الإيطالي، والذي يدفعه إلى الارتباط بغير الإنسان ليشكل علاقة أبدية قائمة على أساس الوفاء ،كون الوفاء لدى "**فالِنْتِينُو/الكلب**" شيء أبدي غير وفاء الإنسان ؛ ولعل هذا ما جعلها تبدي امتعاضها من المهاجرين في قولها[2]:

«**الحقيقة أننا لسنا بحاجة إلى المهاجرين . سمعت من يقول إن الاقتصاد الإيطالي معرض للانهيار إذا غاب المهاجرون! هذه كذبة ينشرها الشيوعيون . نستطيع الاستغناء عن المهاجرين بسهولة، يكفي أن ندرّب كلابنا تدريبا جيدا**».

ولعل ما شد انتباه القارئ واهتمامه أيضا هو وقوف الرواية من خلال سجلها على قطبين "**فالِنْتِينُو**" و"**المهاجرين**" بما يحملانه من دلالات تنشطر بين الثابت والمتحول ،الأنا والآخر الإيجابيات والسلبيات التي يقدمها كليهما حسب وجهة نظر "**إلزابتا** "؛ وهو ما شكل الخيط الرفيع الذي وضح طبيعة المشهد الاجتماعي الإيطالي لدى القارئ،والذي اعتمدت عليه الرواية لتقديم حقائق عن المجتمع الإيطالي ونفي أخرى من خلال التداول بين الانتقاء والتشويه.

---

[1]- المصدر السابق ،ص63-64

[2]-المصدر نفسه،ص65.

1-4-سجل " ماريا كريستينا غُونْزالِيز" النصي بين الانتقاء والتشويه:

قدمت الخادمة البيرونية "**ماريا كريستينا غُونْزالِيز** " قصصا متقاربة مع ما قدمه "**برويز منصور صمدي**" بالنسبة لعدم تقبل الآخر للمهاجرين سواء أكانوا إيجابيين فاعليين في المجتمع الإيطالي أوسلبيين رافضين له ومرفوضين منه، ولعله من أهم المفردات التي شغلت السجل النصي لـ"**ماريا**" هو "**الإجهاض** "، الذي وضحته في قولها[1] :

«**عندما أتزوج وأنجب ولدا سأسميه أَمِدِيُو ! هذا عهد قطعته على نفسي منذ سنوات. للأسف ليومنا هذا لم أذق حلاوة الإنجاب، رغم أنني تجرعت مرارة الحمل عدة مرات ..أعرف أن الكنيسة والبابا والقساوسة يعارضون الإجهاض بشدة ،لكن لماذا يفكرون في الجنين فقط ؟ ألا أستحق القليل من العناية والاهتمام: من يفكر في المسكينة ماريا كريستينا غُونْزالِيز؟**».

لعل في هذه البداية الغامضة ما يدفع القارئ إلى البحث عن سبب هذا التقديم الغريب؛ ليكتشف بعدها مرارة الوضع الذي حاولت الشخصية استظهاره من خلال سجلها النصي، المنطلق من التشويه الذي يعري الواقع ؛ ولعل كلمة "**الإجهاض**" ما هي إلا دليل قاطع على الهروب من الواقع الإيطالي، وما يكتنزه بين أروقة ساحة "**فيتوريو**" من كل ما قد تكتسبه الشخصية عن قصد أوغير قصد .

إلى جانب الهروب من الواقع قدمت الرواية على لسان " **ماريا كريستينا غُونْزالِيز**" انتقاء مناسبا لنقل حيثيات الوضع المتردي والخوف من الضياع والفقر والمستقبل في قولها[2]:

« **أنا أخاف من البوابة لأنها قد تبلّغ الشرطة،أنا لا أملك وثيقة الإقامة،فلو وقعت في يد قوات الأمن فإنهم لن يرحموني،في رمش العين أجد نفسي في مطار ليما،سأعود إلى جحيم الفقر. لا أريد العودة إلى بيرو قبل أن أحقق أمنيتي الثلاثية: البيت والزوج والأولاد**».

يجد المتمعن في هذا المقطع والقارئ لفحوى الرسالة التي تحاول الشخصية إيصالها سواء عن طريق الانتقاء أوالتشويه ارتباط ما تصبو " **ماريا كريستينا غُونْزالِيز**" إلى تحقيقه بـ"**وثيقة**

---

[1]- المصدر السابق،ص73.

[2]- المصدر نفسه،ص76.

الإقامة "؛ ولعل ما تحيل عليه هذه الوثيقة للقارئ هو عدم استقرار الوضع في "إيطاليا"، وما يحمله من مصاعب تصبح عائقا أمام تحقيق أحلامها واستقرارها .

حدد السجل النصي لدى شخصية " **ماريا كريستينا** " معالم واضحة المفهوم دفعت القارئ إلى التفاعل معه والتواصل لغاية محدودة وهي الإلمام بالمعنى المقصود من هذه الدلالات النصية؛ حيث قامت الرواية على مرجعيات ميزتها عن غيرها ،كما دفعت قارئها إلى التدخل مع كل شخصية من شخصياتها والبحث في غياهب المضمر لبناء معنى جديد خاص بها.

وإلى جانب الدلالات التي قدمها السجل النصي للشخصية البيرونية؛ يلاحظ القارئ تعلقها بـ "**التلفاز**"؛ الذي قالت عنه[1]:

«**أنا أعاني من الوحدة الشديدة ،أكاد أجنّ في بعض الأحيان،أشاهد التلفزيون طوال اليوم وآكل كثيرا،أنا ألتهم كمّيات معتبرة من الشكولاتة يوميا»، وقد أكدت** لقارئها حرصها على متابعة التلفزيون بقولها[2] :

«**ذات مرة تعطّل التلفزيون ،فأحسست بيدي ترتجف وقلبي ينبض بسرعة،اتصلت بالأبناء الأربعة للسِنْيُورة رُوزا بالتتابع وطلبت منهم الحضور على عجل** (...)**استجمعت ما تبقى لي من قوة وقلت لهم :" لن أبقى هنا دقيقة أخرى إذا لم تصلحوا هذا التلفزيون في الحال**(...)**التلفزيون هو الصديق والأخ والزوج والابن والأم ومريم العذراء . التلفزيون كالهواء تماما ،هل يستطيع الإنسان أن يعيش بلا هواء ؟** ».

ولعل المغزى الوحيد الذي أريد من تركيز الروائي على " **التلفزيون** " هو تصوير المشاهد المزرية لوضع المهاجرين الذين حاولوا أن يرضعوا من الذئبة، لكن محاولاتهم باءت بالفشل ليكون "**التلفزيون** " من المشاهد المنتقاة داخل السجل النصي لـ "**ماريا**" بوصفه متنفسها الوحيد من جهة، ووسيلة التواصل المباشرة للمهاجرين من أجل معرفة الوضع داخل إيطاليا وخارجها، وكذلك كل ما يتعلق بالوضع في الوطن الأم من جهة ثانية.

---

[1]- المصدر السابق،ص77.

[2]- المصدر نفسه، ص78-79.

1-5- سجل " أنطُونْيُو مارِيني " النصي بين الانتقاء والتشويه:

قدمت الرواية بعدا آخر لشخصياتها، فبالإضافة إلى المهاجر والخادمة والبوابة عرضت شخصية " **أنطُونْيُو مارِيني** " الأستاذ الجامعي الذي زاوج من خلال سجله النصي بين عنصري الانتقاء والتشويه أيضا؛ ليقدم صورة عن الوضع في إيطاليا، قد تتطابق مع ما يعتقده القارئ كما قد تختلف .

لعل المتمعن في السجل النصي الذي وقعته شخصية الإيطالي " **انطونيو**" القادم من "**ميلانو**" إلى ساحة "**فيتوريو**" يشير إلى دلالات فكرية اجتماعية يسعى من خلالها إلى استدراج القارئ للتفاعل معه، ولقراءة المعنى انطلاقا من المزاوجة بين الانتقاء والتشويه في الآن نفسه، ومن ذلك مثلا ما قاله عن "**روما**"[1] :

«روما !المدينة الخالدة !روما الجميلة ! روما الحب ! أنا آسف ! أنا لا أرى روما بعين السائح الذي يأتي إليها أسبوعا أوأسبوعين يطوف على ساحة نافُونا وساحة دي سْبانْيا وفُونْتنا دي تْريفي، يلتقط بعض الصور التذكارية،يأكل البيتزا والسْباغيتي ثم يعود إلى بلده ».

ثم واصل قائلا[2]:

« أنا لا أعيش في جنة السياح وإنما في جحيم الفوضى !بالنسبة لي لا فرق بين روما ومدن الجنوب كنابولي وبَلِرْمو وباري وسيراكوزا !روما مدينة جنوبية ولا علاقة لها بميلانو أو طورينو أو فلورنسا . أهل روما كسالى ،هذه هي الحقيقة التي لا يمكن المفر منها : يعيشون من خيرات السياحة باستغلال الآثار الرومانية والكنائس والمتاحف والشمس التي تسحر سياح أروبا الشمالية».

ولعل المعنى الذي قدمته "**روما** " بعيدا عن المتعارف عليه لدى القارئ هو نظرة الآخر أوالوافد إليها أمام ما يدركه أبناؤها في ظل التطورات التي يلمسونها، وهو ما يضع روما بين الواقع

[1]- المصدر السابق،ص84.

[2] -المصدر نفسه،ص84.

والخيال، ولعل ما أكد هذا الخبر المفاجئ للقارئ حول روما الجحيم والفوضى هم أهل روما أنفسهم ،وهو ما أكده أحد أبنائها بقوله[1] :

« **أنهم يفتخرون بعيوبهم ولا يجدون حرجا في التعبير عن إعجابهم بالمرأة التي تخون زوجها أوبالشخص الذي يتهرب من دفع الضرائب وبالمنحرف الذي يركب الأوتوبيس بلا تذكرة!** ».

ولعل الغرض من هذا الاعتراف الصريح هو تصوير المشهد الواقعي أمام القارئ وإظهار خبايا روما وأهلها ؛ وإلى جانب الانتقاء الذي قدمه "**أنطونيو**" بشأن بعض أهل روما عزز نقطة الخوف لدى القارئ بتشويه كل ما يمت بصلة لـ "**روما**" من أجل إظهار وجهها الحقيقي الذي طالما حجب عنه ، وذلك في قوله[2] :

«**أليست الذئبة هي رمز روما ! أنا لا أثق أبدا في أبناء الذئبة لأنهم حيوانات مفترسة متوحشة . إن الحيلة الخبيثة هي وسيلتهم المفضلة في استغلال عرق الآخرين !** ».

إن الأسئلة التي قد تتبادر إلى ذهن القارئ فور تفاعله مع مجريات الحقائق التي لا يتوقف "**أنطونيو**" على تقديمها هي :

كيف لأستاذ جامعي مثقف أن يُفشي هذه الأسرار المتعلقة بهويته ؟ ألم تكن الذئبة مثالا للقوة والشراسة ؟ ما الذي يدفع الإيطالي المثقف إلى النقم على الوضع ؟.

ولا يمكن الإجابة عن الأسئلة السابقة دون التنويه إلى سبب هذا الحزن الشديد لوضع "**روما**" من قبل "**أنطونيو**"، الذي أوضح حقيقة الوضع في قوله[3] :

«**هكذا أهل الشمال يعملون وينتجون ويدفعون الضرائب وأهل الجنوب يستغلون هذه الأموال في إنشاء العصابات الإجرامية مثل المافيا في صقلية ولاكامورَّا في نابولي ولانْدراغِتا في كلاْبرِيا وعصابات الاختطاف في سَرْدِينْيا .المصيبة أن الشمال عملاق اقتصادي وقزم سياسي !هذه هي الحقيقة المرّة** ».

---

[1]- المصدر السابق ،ص85.

[2]- المصدر نفسه،ص85.

[3]- المصدر نفسه ،ص 85.

ويلاحظ قارئ الرواية اختلاف رؤية شخصياتها لبعضهم البعض؛ فما قالته "**بتدتا**" سابقا حول الشمالي تقابله الصورة التي قدمها "**أنطونيو**" عن أهل الجنوب، الذي يرمز لهم بـ «**الكسل والثرثرة والتخلّف والنميمة والإيمان بالشعوذة والبربرية**»[1] ؛ ولعل ما يشد انتباه القارئ هو التشويه الذي لجأ إليه " **أنطونيو** "، والذي قد يعاكس عُرف القارئ ليغير مرجعياته ويغير منحى الرواية .

اتفق "**أنطونيو**" مع الشخصيات السابقة له حول موضوع "**المصعد** "، الذي اختلفت تموضوعاته لدى كل شخصية؛ حيث أخذ حيزا مختلفا لدى "**أنطونيو**" الذي قال عنه[2]:

«**عطب المصعد كارثة كبيرة تدفعنا إلى استعمال السلالم من جديد، هذه إهانة في حق الحداثة والتقدّم والتنوير ! سعيت لإقناعهم مرات عديدة لكن دون جدوى، قلت لهم:"المصعد وسيلة حضارية تهدف إلى ربح الوقت وادخار الجهد، فهي لا تقل أهمية عن المترو والطائرة"**».

استنادا إلى التفاصيل التي حملها "**المصعد** " مع الشخصيات السابقة، عمد سجل "**أنطونيو**" إلى انتقاء المصعد للتنويه على تعقد الحياة التي أصبح كل يعيشها كما يرغب وحسب انتماءاته الفكرية والاجتماعية ؛ فيكون "**المصعد** " بذلك النقطة الفاصلة بين الحضارة والهمجية في قاموس " **أنطونيو** "، الذي لا يكف على حد قول "**أمديو**"[3] :

«**عن التصريح بأن المصعد هو الحضارة ، وأن الفرق الأساسي بين المتحضرين والبرابرة يكمن بالدرجة الأولى في الحفاظ على المصعد** ».

حيث برر " **أنطونيو**" لقارئه سبب عنصريته إزاء أهل الجنوب والمهاجرين عموما؛ كونه يؤمن بالعلو ولو على حساب الآخرين، ولعل هذا ما أرادت الرواية توظيفه من خلال سجل نصي يزاوج بين الانتقاء والتشويه لتحقيق البعد النفسي لشخصية تضع كل من لم يستطع الاقتراب من الذئبة والتعايش معها في خانة الفشل.

---

[1]- المصدر السابق، ص 86.

[2]- المصدر نفسه ،ص 88 .

[3]- المصدر نفسه،ص92.

1-6- سجل " يُوهان فان مارْتَن " النصي بين الانتقاء والتشويه:

التقى القارئ في رحلة قراءته للرواية شخصية قد تشبهه في المعتقد الفكري والثقافي، الذي قد يحمله عن **الذئبة "روما"**؛ وهي شخصية المهاجر الهولندي **"يُوهان فان مارْتَن "**، الذي كشف لقارئه الحجم العميق للدلالة الفكرية التي أراد من خلالها التواصل معه، ومن بينها كلمة "**جَنْتِيلِي**" (***GENTILE***)؛ وهي« **كلمة إيطالية تعني لطيف ومهذّب** »[1] .

ورغم الدلالة الإيجابية التي تشير إليها الكلمة؛ إلا أن "**يوهان**" قدم لها بعدا غير المقصود والمتعارف عليه لدى القارئ؛ الذي يكتشفها من خلال رفض والد "**يوهان**" سفر ابنه إلى "**إيطاليا**" ؛ حيث قال "**يوهان** " في هذا الصدد[2]:

« **لم يغفر لي والدي هذا العصيان فأصبح يناديني على سبيل السخرية والمزاح : "جَنْتِيلِي" (*GENTILE*) لأنني حسب رأيه لا أستحق اسم يُوهان لأنه يحيل إلى اللاعب الكبير كْرُويِفْ** ».

بالمقابل ألغى والده اسم ابنه الأصلي ليعوضه بـ **"جَنْتِيلي"** كونه يحيل إلى اللاعب الإيطالي **"كْلاوْديُو جَنْتِيلي"** المعروف بـ «**خشونته ومراقبته اللصيقة لمهاجمي فريق الخصم . بالنسبة لوالدي جَنْتِيلي هو العدو الأول لهذه اللعبة** (...) **لهذا السبب تعوّدت على تبرئة نفسي قائلا: "أنا لست جَنْتِيلي (! *Io non sono GENTILE*) "، ولكن هل جَنْتِيلي هو الصورة الحقيقة لإيطاليا؟** »[3].

وفي مقابل الصورة الإيجابية التي رفضها "**يوهان**"، حاول الخروج من دائرة الالتزام الجمالي أمام الإيطاليين لتبرئة نفسه أمامهم؛ لأن الكلمة حسب واقعه بعيدا عما يعتقده الإيطاليون تحمل دلالة الفشل في نفسية الهولندي، وهو ما حاول الخروج منه عن طريق اكتشاف معالم إيجابية مكنته من إثبات نفسه وسط زخم الفوضى، والإجابة عن السؤال الذي يبحث عنه في فيلمه: **هل جَنْتِيلي هو الصورة الحقيقة لإيطاليا؟**.

---

[1]- المصدر السابق ، ص95.

[2]- المصدر نفسه ،ص95.

[3]- المصدر نفسه،ص95-96.

عمد القارئ إلى البحث عن إجابة لسؤال "**يوهان**" من خلال كلمة "**فيلم**" التي تحيل على المعنى والمقصود نفسه؛ حيث انتقى"**يوهان**" صورة من الواقع الإيطالي سعى من خلالها إلى تصوير ثقافة الآخر في ظل الاختلاف الذي تحمله عمارة "**بندتا**" التي يقطنها وذلك في قوله[1]:

«**اكتشفت أن المصعد هو موضوع جيد لفيلم واعد . فكرت في فيلم يمزج بين الواقعية الجديدة وسينما المخرج الألماني فاسْبِنْدر . ثم خطرت ببالي عناوين مدهشة :"صدام الحضارات حول مصعد في ساحة فِيتُورْيو " أو"كاتِناشُو" أو"مصعد ساحة فِتُوريْو" أو"صدام الحضارات على الطريقة الإيطالية " (...) أنا معجب كثيرا بالإيراني بارْويز لأنّه يذّكرني بأنطُوني كْوين في أفلامه الأولى . أما البوابة النابوليتانية بِنِدِتا فهي الشخصية المحورية في فيلمي القادم لأنها تمثل الواقع الشعبي**».

لعل المعنى الذي استثمرته كلمة "**فيلم**" داخل المتن الروائي، وبالخصوص السجل النصي للشخصية الهولندية؛ هو تثبيت مشهد الآخر في عقر إيطاليا لدى القارئ،من خلال محاولة المهاجرالهولندي كغيره من المهاجرين إثبات نفسه وسط المعارضة الأسرية والمجتمع بالعمل على تشرب ثقافة الآخر قدر الإمكان وإعادة انتاجها وفق منظور جديد ينطلق من رؤية الآخر للذئبة؛ عبر التشبع والارتواء منها بغية ترسيخ مكانته في ظل رفض الآخر له وهو ما حاول "**يوهان**" تجسيده؛ أي صراع العقليات من أجل الاندماج انطلاقا من سياسة الانتقاء التي ترمي إلى توضيح الصورة المضمرة لدى العديد من القراء .

1-7- سجل " سأنْدْرو دَنْدِينِي " النصي بين الانتقاء والتشويه:

لم تعط شخصية " **سأنْدْرو دَنْدِيني** " الإيطالي مجالا واسعا للقارئ للتفاعل معها والبحث في غياهب سيكولوجيتها وتوجهاتها الفكرية ؛ لأن التفاصيل التي قدمها شخص "**سأنْدْرو**" أعطت مثالا واضحا عن إيطالي بسيط متعصب في الانتماءات الكروية لمن يشجع ناديه المفضل ضد من يعاديه؛ حيث أوضح بتفاصيل بسيطة رؤية الانتماء الوطني للإيطاليين من خلال "**كرة القدم** "؛ وهو السجل النصي الذي استندت إليه شخصية "**سأنْدْرو** "

[1]- المصدر السابق ،ص100.

بتشويهه عن طريق ترسيخ ثقافة الأنا الإيطالية وتجسيد انتمائها الوطني وهويتها الشخصية انطلاقا من رياضة كرة القدم ؛ وهو ما أوضحه في قوله[1]:

«أنا لا أوافق على وصف كرة القدم بأنها مجرّد لعبة للتسلية وتمضية للوقت ! كرة القدم هي مدرسة تعلمك الجد والصبر والمثابرة وحب الفوز والمقاومة إلى آخر ثانية» .

كشف الإيطالي " **سأنْدْرو** "من زاوية أخرى وبعيدا عن التصور الذي حاول " **أنطُونْيُو مارِيني** " تصديره لقارئه ؛ مشهدا آخر شوه من خلاله صورة أهل "**روما**" في ذهن القارئ ليحول الولاء والهوية الوطنية من خلال سياسة التشويه إلى شيئين مرتبطين بـ"**كرة القدم** ".

إضافة إلى السياسات المتعددة التي اعتمدتها الرواية في الانتقاء والتشويه من خلال شخصياتها الإيطالية والمهاجرة ؛ يجد القارئ المتفاعل معها نقطة تلاقي تجمع بينها، التي تستوقفه من أجل فك لغزي "**أمِدِيُو**" و"**الجريمة**" والعلاقة بينهما، اللذين شكلا العامل المشترك في السجل النصي لدى جميع شخصيات رواية "**كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك** ".

ورغم تعنت بعضها وانصياع الآخر؛ إلا أن جميعها يتفق على إيجابية شخص "**أمِدِيُو**" وثقافته وكذا مكانته لدى سكان العمارة و قاطني حي "**فيتوريو**"؛ ولعل الدليل الفكري الذي أُريد من خلاله انتقاء شخص "**أمِدِيُو**" هو نقل صورة حية من بلاد الآخر جسدها البطل سواء بوصفه مواطنا إيطاليا مثقفا وعارفا بخبايا روما وما تحمله من تجاوزات وإيجابيات، أوبوصفه مهاجرا نجح في اختبار "**الذئبة** "؛ حيث تجرع كل ما تُرضعه لأبنائها حد التفوق عليهم ،ولعل ما أثبت ذلك قوله[2] :

«ما يهمني حقا هو أن أرضع من الذئبة دون أن تعضَّني وأن أمارس هوايتي المفضّلة:العواء !أوووووووووووووووووووووووووو».

يلمس القارئ –بعيدا عن سياسة الأسئلة التي تلح على معرفة أصل الشخصية المحبوبة– توحد سياق الحكم على "**أمِدِيُو**" من قبل جميع الشخصيات ؛ حيث قدمت الرواية دورا أساسيا لجميعها دون استثناء عدى "**أمِدِيُو**"، الذي أولت له دور البطولة المطلقة.

---

[1]- المصدر السابق،ص111.

[2]- المصدر نفسه،ص94.

ورغم تنوع مشاكل الشخصيات بين قبول الآخر ورفضه بطرق سلمية أوبعنصرية زائدة حافظ "**أمِدِيُو**" على انتمائه المجهول ؛ لكن سرعان ما اتضحت معالم هذا الغامض من خلال شخص الإيطالية: "**سْتِيفانْيا مساو**" زوجة "**أمِدِيُو** "؛ التي كشفت معالم من هويته والتي تضل مجهولة التفاصيل رغم توضيحاتها؛ التي تبدو في قولها[1]:

« **أعرف أن أمِدِيُو يتقن الإيطالية أحسن من الإيطاليين ،الفضل يرجع إلى إرادته وفضوله. لم ألعب دورا كبيرا في هذه المعجزة التي تنسب إلّي عادة . أَمِدِيُو عصامي،يكفي أن تعرفوا أنه كان يسمّي قاموس زِينْغارِلي بالِمرْضعة ! كان بالفعل كالرضيع الذي يتغذى من حليب أمه عدة مرات في اليوم. كان يقرأ بصوت مرتفع ليحسّن قراءته ولا يتضايق عندما كنت أنبهه إلى بعض الأخطاء في النطق . كان لا يمل من مراجعة القاموس لفهم الكلمات الصعبة،كان بالفعل يرضع من الإيطالية كل يوم**».

إلى جانب ارتباط " **ستيفانيا** " بـ" **أمِدِيُو** " لم ينكر هو تعلقه بها؛ وذلك ما يبدو جليا في قوله [2] : «**أحب سْتِيفانْيا لأنها مستقبلي**».

لعل الدلالة الفكرية والمعنى المقصود من توظيف "**أمِدِيُو** " لدى جميع شخصيات الرواية وزواجه من "**سْتِيفانْيا**"؛ ما هو إلا دليل قاطع على تجرع حليب "**الذئبة**" في عقر دارها،ولم تتضح المعالم الكاملة لشخصية الوافد لإيطاليا حد تجنسه بثقافة "**الذئبة**"؛ إلا من خلال شخصية "**عبدالله بن قدور**" المهاجر الجزائري الذي أطفأ عطش القارئ بالتفاصيل التي سردها عن البطل الغامض "**أمِدِيُو** " في قوله [3] :

«**أحمد هو ابن حومتي ،أعرفه جيدا كما أعرف كل أفراد عائلته كان شقيقه فريد أعز أصدقائي ،كان رفيق الدراسة واللعب. كان أحمد شخصا محبوباً ومحترماً في الحومة . لا أذكر أنه تخاصم مع أحد رغم أن الاشتباكات بين أولاد الحومة أوبين أولاد الحومات المجاورة عادة منتشرة بكثرة في أحياء الجزائر العاصمة . بدأت محنة أحمد عندما ماتت خطيبته " بَهْجة " بنت الجيران. كان أحمد يحبها كثيرا منذ الصغر،خطبها مبكرا وأراد**

[1]- المصدر السابق،ص119-120.

[2]-المصدر نفسه ،ص126.

[3]-المصدر نفسه،ص131.

أن يتزوجها ،لكن حدث ما حدث . بالمناسبة "بَهْجة " هو اسم يُطلق على الجزائر العاصمة».

ينقشع الغموض الذي رافق شخصية **"أمِدِيُو"**، والذي أظهر هشاشة وضعه النفسي من خلال تصريحات **"عبدالله"**، ومن خلال العواء المتكرر مع كل مساحة تخصصها له الرواية. إلى جانب ذلك أعرب الجزائري **"عبدالله"** عن يقينه بتغير شخصية **"أحمد"** الجزائري إلى **"أمِدِيُو** " الإيطالي ، ولعل السجل النصي الذي قامت عليه رواية **"كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك"** كان شخص " **أمِدِيُو** " الذي جسد حال الوافدين إلى **"إيطاليا"** ومجاراتهم الوضع هناك حد الاندماج والارتواء التام من ثقافة المختلف عن الأنا؛ ولعلها نقطة الانتقاء التي استندت عليها الرواية، والتي شكلت حجر الأساس لاجتماع باقي الشخصيات .

إلى جانب **"أمِدِيُو"** شكل السجل النصي الثاني **"الجريمة** " قلقا كبيرا للشخصيات؛ حيث لاحظ القارئ تداوله من أول الرواية إلى نهايتها؛ ولعل المتمعن في التفاصيل التي قدمتها الرواية بين المهاجرين والإيطاليين يدرك التهمة الملفقة التي ألصقت بـ **"أمِدِيُو"** ويستمد هذه الحقيقة من الإيجابيات التي كانت تلف حديث الشخصيات عنه ولعل من وضع نقطة النهاية لهذا النزاع القائم بين القارئ والخلفية المجهولة عن جريمة قتل **"الغلادياتور** " هو المحقق " **ماوْرُو بِتارِينِي"**، الذي قدم سرده فاصلة بين ما كان وما حصل في قوله[1]:

«أمديو ليس هو القاتل قال الطبيب الشرعي إن الجريمة وقعت بعد الواحدة زوالا كما أكد شهود عيان أنهم شاهدوا الضحية في صبيحة ذلك اليوم ما بين التاسعة ومنتصف النهار. إذا ليس هناك أدنى شك : أحمد سالمي المدعو أمِدِيُو بريء (...) هل تذكرون اختفاء الكلب الصغير فالِنْتِينُو قبل أسابيع من حدوث الجريمة ؟ كان لُورانْزو وراء هذه العملية . بعد تحرّيات طويلة تمكّنت إلزابِتا فابْيانِي من اكتشاف المسؤول عن اختطاف كلبها وقررت الانتقام منه شر انتقام إثر تأكدها من العذاب الشنيع الذي ذاقه الكلب الصغير قبل موته».

عمدت الرواية إلى ربط سجلها من خلال كلمة **"الجريمة** " بالسلبيات التي ألحقها الإيطاليون بالمهاجرين؛ إلى جانب ذلك وضعت هذه المفردة قارئها في كل مرة ومع كل

[1]- المصدر السابق،ص147.

الشخصيات أمام الوضع الظاهر والخفي في إيطاليا؛ ألا وهو "**المافيا**" وواقع الجريمة المتفشي من خلال حرب العصابات التي ترسم المجتمع الإيطالي الخفي .

تمكنت رواية "**كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك**" من تحديد ملامح متنها بالاشتغال على سجله النصي من خلال المزاوجة بين الانتقاء والتشويه في بعض المرات لدى الشخصية الواحدة.

ولعل الأثر الذي نجحت الرواية في تركه لدى القارئ قد انطلق أساسا من الفهم وصولا إلى تحقيق المعنى من خلال انتهاج سياسة الانتقاء إلى جانب التشويه مع الجمع بينهما؛ إذ اقتضى الأمر، من أجل تحقيق التوازن الفكري والفكرة المراد تبليغها ومفاجأة القارئ بها؛ ولهذا كان لاهتمام "**ايزر**" بفردية النص وعلاقته بالقارئ بعيدا عن التحولات التاريخية لهذا النص مسوغه في هذه الرواية.

يلاحظ القارئ أن الوتيرة اللغوية والفكرية التي قدمتها الرواية قد استطاعت أن ترسم نسقا جديدا ومغايرا كان الهدف منه تشكيل نص مختلف؛ انطلاقا من نفسية البطل "**أمِدِيُو** " التي أثرت في قارئها ودفعته إلى التفاعل معها والتساؤل عن سبب حزنها والغموض الذي لازمها؛ حيث تتلاقى هذه الفوضى النفسية وتتصارع من أجل الابتعاد عن فوضى الذاكرة المجروحة، التي هربت منها شخصية "**أحمد سالمي** " صوب "**أمِدِيُو**" .

وعليه يمكننا القول إن السجل النصي للرواية ورغم تنوعه بين الشخصيات « **لا يتكون فقط من معايير اجتماعية وثقافية؛ فهو يضم عناصر أدب الماضي بل كل تراثه ممتزجا مع تلك المعايير. بل يمكن القول إن نسب هذا المزيج هي جوهر الفروق بين أجناس الأدب**»[1]؛ وهو ما شكل المختلف في هذه الرواية من خلال ما قدمته الشخصيات ومضمون الرواية واشتغاله على المدلولات الفكرية والاجتماعية والدينية بين التشويه والانتقاء.

وبذلك فإن السجل النصي في رواية "**كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك** " هو المنطقة المألوفة بينها وبين القارئ، التي انطلقت من الوطن "**ايطاليا**" المألوف لديه، مرورا بالتحولات والتشويهات التي قدمتها أحداثها، والتي رسمت منحا مغايرا لما اعتاد عليه القارئ؛ حيث تجسد التواصل الفعال بينهما انطلاقا من اشتراك سجلهما النصي في بعض المواضع من الرواية .

---

[1]-ولفغانغ إيزر: فعل القراءة –نظرية في الاستجابة الجمالية ،ص84.

ولعل الجدير بالتنبيه إليه في هذا **المقام** هو أن القارئ /الباحث عن السجل النصي داخل معطيات الرواية يجد اختلافا بسيطا من حيث خاصيتي التشويه والانتقاء لدى شخصياتها ؛ كما يشد انتباهه انعدام سجل نصي لافت لدى بعضها؛ وهو ما يبرر سبب عدم إشارتنا إليها،إلى جانب ذلك استطاعت بعض الشخصيات أن تشكل ملمحا خاصا بها رسخت من خلاله صورة الآخر اعتمادا على سياسة التشويه؛ كما هو حال الإيراني **"برويز منصور صمدي "** ،الذي لم يخلو سرده من بعض الانتقاءات الطفيفة التي وضح من خلالها صورته لقارئه.

2- الإستراتيـــــجيات النصـــــية في الرواية :

يقوم النص الأدبي على عناصر تواصلية تدفع القارئ إلى التفاعل معه انطلاقا من قراءته وفهمه من أجل إنتاج معنى معين يترك في نفسه أثرا بعيدا كل البعد عن المعنى الأول الذي قدمه ذلك النص؛ وهو في هذا يوظف خبرته المستقاة من الواقع؛ بحيث تعتمد هذه الخبرة عموما على ما قدمته النصوص الأدبية كون لكل من النص والقارئ مسارا وخطية معينة.

واستنادا إلى ذلك عمد "**إيزر**" من خلال استراتيجيته إلى تقريب الهوة الموجودة بين النص الأدبي والقارئ بتوجيهه إلى تبني«**استراتيجيات مؤطرة معرفيا وتقويميا ،حيث ينشئ أثناء المسلسل القرائي تمثلات نفسية ومعرفية ،ترتكز على مخزونه من المعارف، ويحاول عن طريقها الوصل بين المكتسب القديم والمعلومات الجديدة** »[1] .

فالاندماج شرط للتواصل بين النص والقارئ؛ حيث يعمد النص الأدبي من خلال ذلك إلى تنشيط ملكات القارئ المكتسبة والموروثة لاستحداث معنى جديد انطلاقا من فعل القراءة ؛ حيث تتفاعل كل قراءة «**مع الثقافة والأنماط السائدة في وسط ما وعصر ما لترفضها أوتدعمها**»[2]، بوصفها عملية تمهيدية لبناء المعنى؛ وهذا وفقا لبنيات تسهل عملية التواصل، تتمثل في:

---

[1]- ميلود حبيبي: النص الأدبي بين التلقي وإعادة الإنتاج ، ص 185.

[2]-فانسون جوف: القراءة ،ترجمة بديار البشير،مجلة الآداب واللغات ،مجلة دولية محكمة تصدر عن كلية الآداب واللغات ، الأغواط-الجزائر ، العدد 15، 2015، ص17.

2-1-القاعدة الخـــــلفية والقاعدة الأمـــامية :

تمثل هذه الاستراتيجية علاقة الشراكة الموجود بين الرواية والقارئ، ذلك أنهما وجهان لعملة واحدة؛ حيث يقومان على الجمع بين الواقع والمتخيل بتقاطع الخبرات وتداخلها على جدلية إدراك القارئ للجديد على خلفية القديم؛ كما تقوم على كفاءته ومعارفه المسبقة؛ أي المرجعيات الأصلية لبناء الموضوع الجمالي؛ «**فأي رواية كيفما كانت لا تمتلك أدوات اقتراح عالم مغاير بالمرة للعالم الذي نعيش فيه** (...)،**وليست لديها الإمكانية لقول كل شيء عن العالم الذي نحيا فيه** (...) **فالنص لا يمكنه بناء شخصيات مختلفة بالمرة عن تلك التي نلتقي بها في الحياة اليومية . فحتى المخلوقات الأكثر فنطاستيكية لروايات الخيال العلمي ،تحتفظ داخل الخاصيات الشاذة تقريبا وبخصائص مستعارة من أفراد العالم "الواقعي "**»[1].

وهو ما قامت عليه رواية "**كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك**" التي حاولت تأسيس خاصية متفردة من حيث المعنى الذي تضمنه المتن، والدلالة التي سعت إلى استنطاق مهارة القارئ لفك الشفرات والكشف عن المضمر الذي تضمنته القاعدة الأمامية.

قامت تفاصيل هذه الاستراتيجية؛ أي "**القاعدة الخلفية والقاعدة الأمامية** " داخل الرواية على ملمحين جماليين؛ هما "**إيطاليا/الذئبة**" و"**أمِديو-أحمد سالمي/الجريمة** " .

2-1-1- إيطـــــاليا /الذئبـــــــة" :

يلاحظ الباحث/ القارئ والمتتبع لمسالك الرواية تعلقها بملمح مكاني واضح هو "**إيطاليا**"؛ حيث استفادت من الصورة الواقعية الثابتة لهذا البلد وجسدتها بوسائط مختلفة وصولا إلى تجسيد المتخيل، من أجل إعطاء معنا ومفهوما جديدا ومغايرا لما اعتقده القارئ دوما؛ حيث تمكنت من تقديم مشهد سردي قائم على المفارقة بين الواقع "**إيطاليا** " والصورة المتخيلة "**الذئبة** ".

[1]-فانسون جوف :القراءة،ص 79-80.

ورغم بعض السلبيات التي قد يحملها القارئ عن الوضع الخفي في "**إيطاليا** " إلا أن توقعه يظل قائما على الجوانب الجمالية التي تصور هذا البلد بوصفه بلدا متطورا، متحضرا يحترم الأطياف والأقليات والأديان ويعطي صورة حسنة عن نفسه وقيمه ومواطنيه.

ولعل كل هذا قد مثل القاعدة الخلفية أوالواقع؛ ورغم الحقائق التي قدمتها هذه القاعدة لقارئها حول وضع المهاجرين في بلاد الآخر؛ إلا أن الرواية قدمت مشهدا أكثر اسوداد وتشويها عن واقع المهاجرين من خلال القاعدة الامامية التي رسمت ملامحها تصريحات شخصيات الرواية كالآتي:

2-1-1-1- إيطاليا /الذئبة من خلال شخصية " بارويز منصور صمدي" :

تتجلى ملامح هذه القاعدة واضحة في تصريحات شخصية "**بارويز منصور صمدي**"؛ ومن ذلك قوله[1] :

«عندما ذهبت إلى مركز الشرطة بشارع جِنوفا لاستلام جواب اللجنة العليا للاجئين صُدمت بكلمات مفتشة الشرطة :"طلبك مرفوض وما عليك إلا الاستئناف!". ذهبت مباشرة إلى أول بار صادفته،اشتريت زجاجات من "كيانْتي" لا أذكر عددها (...)ثم خطرت ببالي فكرة مدهشة،(...) أخذت إبرة وخيط ونفّذت فكرتي. لا أزال أذكر صرخة المساعدة الاجتماعية:"يا الهي، بارويز خاط فمه !"».

ثم واصل قائلا[2] :

«تدخّل أكثر من شخص لإقناعي بفك الحصار عن فمي ،لكنني رفضت .(...)اتصلوا بالشرطة. حاولوا حملي عُنوة إلى المستشفى، لكنني قاومت بكل ما أوتيت من قوة (...) ثم فتحت عيني على وقع صراخ شرطي وهو يلوّح بعصاه قائلا :"إما أن تذهب إلى المستشفى طواعية وإمّا نأخذك مقّيدا إلى المصحة العقلية !"قلت في نفسي لن أتحرّك من هذا المكان إلا في نعش » .

ولعل هذا المقطع الذي صدم قارئه قد يلتقي مع الواقع أوبالأحرى ينطلق منه ليعزز المعاناة القاسية للمهاجرين واللاجئين؛ حيث نحت الرواية نحو تعميق الألم وجعله يتكلم من خلال

---

[1] -عمارة لخوص: كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك ،ص20-21.

[2] -المصدر نفسه ، ص21.

شخص "**بارويز منصور صمدي**" الذي قدم سردا واقعا جامعا بين الواقع والخيال، والذي صور درجة البؤس النفسي وعدم تقبل ثقافة الآخر وتجرعها إلى أبعد الحدود.

لم تكتف الرواية بنقل مشاهد بؤس المهاجرين فحسب؛ بل أدخلت قارئها إلى غياهب المسكوت عنه، مجسدة في معاناة الباحثين عن الأمان في بلاد "**الذئبة**"؛ و بما أن الرواية قد انطلقت خلفية تقاسمتها مع قارئها ألا وهي عدم قبول أبناء "**الذئبة**" للوافدين على اختلاف أعراقهم وانتماءاتهم ودياناتهم؛ فقد عمقت هذا الشرخ واخترقت المساحة البيضاء على لسان الشخصية الإيرانية "**بارويز**" الذي عبّر عن تلك الهوة في قوله[1] :

« **ما علاقة أمِدِيُو بذلك المنحرف المقتول الذي يبول في المصعد ؟ رأيته بعيني يبول في المصعد ،قلت له :"هذا المصعد ليس مرحاضا عموميا" ! ،نظر إلي بوقاحة قائلا: "لو قلت لي هذا الكلام مرة أخرى ،فإني سأبول في فمك !أنت في بيتي،لا حق لك في الكلام !هل فهمت أيها الأجنبي الحقير ؟". ثم أخذ يصرخ في وجهي :" إيطاليا للإيطاليين ! إيطاليا للإيطاليين !إيطاليا للإيطاليين ".لم أرغب في الاشتباك معه لأنه مجنون . هل سمعتم عن إنسان عاقل يبول في المصعد بلا حياء ويطلق على نفسه كنية "الغْلاذْياتور"؟ ! ».**

يبدو أن الرواية قد قدمت نوعا من المغالاة والتلذذ في التشويه لإعطاء بعد آخر غير حال المهاجرين وعلاقاتهم مع السكان الأصليين؛ ولعل القصد من ذلك استحضار مكارم النفس البشرية أمام القارئ لاستبيان صغر الذات المهاجرة أمام كِبر وهول المعالم البشرية التي يصطدم بها المهاجر والقارئ على حد سواء، ولعل هذا سبب تسمية الشخصية الإيطالية المتسلطة والعنصرية بـ"**الغْلاذْياتور**".

2-1-1-2- إيطاليا /الذئبة من خلال شخصية" بِنِدِتا اسْبُوزِيتُو" :

سلكت الرواية منحا موحدا لدى جميع الشخصيات الإيطالية في رفضها للمهاجرين سواء بشكل كلي أوجزئي، ظاهرا أوخفيا؛ لذا فإن الخلفية الواقعية المشتركة لازالت تخيم على أجواء الرواية ومسالك أحداثها؛ حيث قدمت القاعدة الخلفية للقارئ تمكن بعض المهاجرين من إثبات أنفسهم في ظل الحصار الثقافي والاجتماعي والنفسي؛ في حين سعت الرواية من

---

[1]-المصدر السابق ،ص22.

خلال تجسيد القاعدة الأمامية إلى تشكيك هذا النجاح وإعطائه قراءات سلبية، وقد جُسدت هذه الشكوك من خلال الشخصية الإيطالية " **بِنِدِتا اسْبُوزِيتُو**" التي قالت عن أحد المهاجرين في إيطاليا[1] :

«**هل يعقل أن يكره الإنسان بلده بهذا الشكل ؟ !أنا أذكر إِقبَال جيدا ،كان حمالا في سوق في ساحة فِيتُوريُو قبل سنوات قليلة أما الآن فصار تاجرا كبيرا ! قولوا لي: من أين له كل هذه الخيرات ؟ من أين جاء بالمال لشراء البقالة وسيارة شحن البضائع والمحمول والبضائع المستوردة ؟التفسير الوحيد أنه يتاجر في المخدرات ويدير شبكة كبيرة للدعارة !** » .

ولعل النماذج السوسيولوجية التي حاولت الرواية أن تعاكس بها قدرات القارئ وتوقعاته هي محاولة جادة لخرق المساحات الشاغرة وتأثيثها بحركية تفاعلية؛ من خلال تصوير عمق الآخر بطريقة متعصبة قد يتوافق معها القارئ كما قد يختلف؛ كما أظهرت عدم قدرة الإيطالي على قبول نجاح الآخر وتشويهه في ظل فشله.

ولعل الغاية من ذلك هي تشكيل مسار تواصلي قائم على المفاجئة والاستناد على بئار السياق المرجعي للقارئ والرواية من أجل تحويل المعنى إلى بناء آخر غير المقصود.

2-1-1-3- إيطاليا /الذئبة من خلال شخصية"إِلزابِتا فَابْيانِي " :

بالغت الرواية من خلال شخصياتها -في بعض المواضع- في تجسيد أحداث لا تأخذ حيزا بالغ الاهتمام في الواقع أي القاعدة الخلفية؛ ولعل من ذلك ما قدمته من خلال الإيطالية "**إِلزابِتا فَابْيانِي**"، التي أظهرت اختلاف الثقافات أوالتوجهات الدينية الفكرية والنفسية ؛ كما قدمت الشخصية صورة إيطاليا المتخلفة على حد تعبيرها ،وقد يتساءل القارئ عن سبب تجسيد "**الكلب فالِنْتِينُو**" بوصفه حيوانا وعلاقته بصاحبته " **إِلزابِتا** " التي لجأت إلى المحامي بعد اختفائه، وهو ما يوضحه المقطع الآتي[2]:

«**طرحت على المحامي سؤالا واحدا: "هل يعاقب القانون من يأكل لحم الكلب ؟" فأجابني بشيء من الدهشة والحيرة :"لم أفّكر أبدا في هذه المسألة "، وطلب مهلة من**

---

[1]- المصدر السابق ،ص39.

[2]-المصدر نفسه ،ص61.

الوقت لمراجعة مجلدات القانون الجنائي واستشارة زملاء المهنة . لم أبق مكتوفة اليدين بل رحت أبحث عن الجمعيات التي تدافع عن حقوق الإنسان وعلى رأسها منظمة العفو الدولية ولكنني صدمت بالرّد :" نحن ندافع عن الإنسان وليس على الحيوان "».

وقد واصلت " **إلزابِتا** " كلامها لتظهر للقارئ واجهة خلفية معاكسة لإيطاليا بقولها[1]:

« **أنا أقول إن هذا البلد ليس بلدا متحضرا . قبل سنة زرت سويسرا وشاهدت بعيني كيف تُعامل الكلاب ؛ ما أكثر محلات الحلاقة والعيادات والمطاعم المخصّصة لها،بل رأيت مقبرة صغيرة في جنيف يدفن فيها الكلاب !متى تصير إيطاليا بلدا متحضرا كسويسرا؟ ».**

وأمام القاعدة الخلفية التي وضعت القارئ في فكرة مفادها تعلق الغرب بالحيوانات إلى جانب الوضع الذي طال المجتمع الإيطالي ككل من تشرد وبطالة؛ خصصت الرواية من خلال القاعدة الأمامية مساحة تعبيرية لشخصيتها العجوز " **إلزابِتا** " بل وتجاوزت حدود المعقول لدى قارئ عملها الذي يحسب في بادئ الأمر أن "**فالِنْتِينُو**" ابنها ؛ ولعل الهدف من استظهار الولاء من قبل المالكة للمملوك هو تهكم من الواقع واستهزاء بوضع مقارنة غير مباشرة بين حال المهاجرين وحال " **فالِنْتِينُو** " ؛ كما أن إظهار الوفاء للحيوان بدل العباد محاولة جادة لإظهار عدم التوافق بين أهل "**إيطاليا**" وعدم الاهتمام بالحرمان الذي يعاني منه البعض، والسذاجة التي تظهرها " **إلزابِتا** "في التعامل مع أتفه التفاصيل وتحجيمها كدليل على عدم مبالاتها بالوافدين غير المرحب بهم.

قدمت الرواية من خلال شخصية " **إلزابِتا** " واختفاء كلبها " **فالِنْتِيُنو**" واختفاء الشخصية المحورية "**أمِدِيُو**" توجها يلامس القاعدة الخلفية للقارئ؛ ألا وهي قضية الاختفاء المرتبطة بحرب العصابات والمافيا ؛ في حين انطلقت الرواية من هذا التصور لتظهر بعضا من خبايا أهل إيطاليا، وذلك في قول " **إلزابِتا** "[2]:

«**في النهاية من واجبي لفت أنظاركم إلى المسألة التالية :هناك تشابه كبير بين اختفاء أمِدِيُو واختفاء فالِنْتِيُنو . أعتقد أن أمِدِيُو تعرّض للاختطاف . يجب على الشرطة**

---

[1]- المصدر السابق ،ص61.

[2]- المصدر نفسه ،ص67.

أن تلقي القبض على عصابة المختطِفين التي تنشط في ساحة فِيتُورْيو. هناك تحالف سري بين أهل سَرْدِينْيا والصينيين . هذه هي الحقيقة التي توصّلت إليها بعد تفكير طويل . ليست بحوزتي أدلة كافية لكن هناك شكوك ومؤشرات بالغة الخطورة . إذا لم يعد فالِنْتِيُنو سالما ومعافى، فإني لن أدفع الضرائب بعد اليوم بل سأهاجر إلى سويسرا بلا إبطاء ولن أرجع إلى إيطاليا أبدا».

ولعل الغاية من الانطلاق من "**المافيا**" هو دفع القارئ إلى مسار الرواية للتواصل والتفاعل مع جميع شخصياتها لينكشف سر الاختفاء في نهايتها؛ حيث حاولت عرض المساحة الفاصلة بين سر الاختفاء وانكشاف السبب ليظل القارئ في صراع بين ما جرى وما سيكون، لذا انطلقت الرواية من القاعدة الواقعية "**المافيا**" لتشكيل ملامح الانفلات النفسي لدى بعض من أهل "**إيطاليا** "، وتجذُّر سياسة العصابات لدى ثقافة الآخر وسيطرتها عليه.

2-1-1-4-إيطاليا / الذئبة من خلال شخصية "ماريا كريستينا غُونْزالِيز":

لم تترك الرواية مساحة إلا وأظهرت فيها عداء إيطاليا للباحثين عن الأمان من المهاجرين الذين تعتبرهم غرباء عن أرضها، حتى وإن أدوا مهامهم على أكمل وجه .

ولعل القاعدة الخلفية والقاعدة الأمامية قد التقتا بشكل كبير وواضح المعالم في موضوع عدم تقبل "**روما**" للمقبلين عليها ،لكن تمكنت القاعدة الأمامية التي تشتغل عليها الرواية من تصعيد الوضع النفسي لدى الشخصيات المهاجرة والقارئ على حد سواء ولعل من ذلك ما قدمته "البيرونية" " **ماريا كريستينا غُونْزالِيز**" في قولها[1] :

«**كما ترون أنا سمينة جدا ،أريد أن أخفض وزني لكن الظروف الحالية لا تساعدني لكن لا بأس مسألة تخفيض الوزن مسألة هينة ،عندما أتزوج وأشعر بالراحة النفسية سينخفض وزني من تلقاء نفسه لقد** (...)**حّملوني مسؤولية تعطّل المصعد بحجة أن وزني يفوق طاقة المصعد المسكين ! قالوا لي :" خفّضي وزنك أولا ثم استعملي المصعد !"** .»

ولعل اشتغال الرواية على سيكولوجيا شخصية "**ماريا كريستينا**" ؛ ما هو إلا محاولة لإظهار الوجه الآخر لخبايا أهل إيطاليا من خلال الحجج الواهية التي يتصيدوها لطردهم

[1]-المصدر السابق ،ص77.

أولمنعهم من مزاولة أبسط الحقوق المسلوبة،بالمقابل قدمت الرواية الصورة الأخرى لأهل "**روما**" على لسان المهاجرة البيرونية في قولها[1] :

«هل من العدل أن أُمنع من استعمال المصعد بينما يسمحون لكلب الِسنْيُورة فَابْيانِي التبّول فيه؟».

لعل المراد من توظيف هذه المفارقة بين المهاجرين وكلب "**إِلْزَابتَا**" هو إدخال القارئ في دوامة التعالق بين الواقعي والمتخيل، ولعل الهدف من هذه المقاربة هو مسح الصورة الأولى من ذهن القارئ وبناء نسق فكري مغاير انطلاقا من التشويه الذي انطلق من الواقعية .

2-1-1-5- إيطاليا / الذئبة من خلال شخصية "أنْطُونْيُو مارِيني":

تَوَحَدَ مفهوم الواقع الإيطالي بين شخصيات الرواية، ولعل ما قدمته شخصية الأستاذ الإيطالي " **أنْطُونْيُو** "قد أحدث شرخا ومفهوما له بعد غير واقعه ؛ حيث حملت القاعدة الخلفية للقارئ بين طياتها بعضا من خبايا إيطاليا تجاه الإيطاليين، إضافة إلى تقديم خلفياته لملامح إيجابية عن الحضارة والتطور الفكري اللذين يحملهما المجتمع لكن الرواية قد خرقت حدود المتوقع بسحبها للقارئ نحو البحث عن سبب التهجم والتهكم الذي حمله أحد مثقفي "**إيطاليا** " الأستاذ الجامعي "**أنْطُونْيُو** "الذي أوضح ذلك في قوله[2] :

« أنا أنصح دوما تلاميذي في الجامعة بقراءة متأنية وعميقة لكتاب كارْلو ليفي الرائع "المسيح توقّف في إيّبولي" لفهم حقيقة الجنوب القائم على الكسل والتخلّف .الوضع لم يتغيّر عن الماضي،العقلية هي نفسها لم تتغيّر . لن يفيد الهروب إلى الأمام ؛حان الأوان للاعتراف أن الوحدة الإيطالية خطأ تاريخي لا يُغتفر».

حمل المقطع تماثلا واشتراكا بين القاعدة الخلفية للرواية والقارئ الذي أظهر: روما الجميلة،الحالمة المثقفة والواعية،في حين سلطت القاعدة الأمامية الضوء على خبايا إيطاليا وبالتحديد أهل الجنوب الذين وصفوا بالكسل والفوضى، ولعل الهدف من ذلك محاولة تعرية

[1]- المصدر السابق ،ص 77.

[2]-المصدر نفسه ،ص85.

الواقع وكسر حلم وتوقعات القارئ بنموذج الشخصية الإيطالية المثقفة التي لم تترك مساحة شاغرة له للشك وقد أكد على ذلك أيضا من خلال قوله[1] :

«**أنا أقول إن هذا البلد غارق في بحر الغرائب ،كأس العالم في كرة القدم على سبيل المثال هي مناسبة يكتشف فيها الإيطاليون أنهم إيطاليون . يضعون الأعلام الوطنية على النوافذ وفي الشرفات وأمام مداخل المحلات،يا للعجب كرة القدم تصنع الهوية !لا فائدة من الدين الواحد واللغة الواحدة والتاريخ المشترك والمستقبل المشترك. ما الفائدة من الوحدة الإيطالية ؟ أين نحن ؟ هل نحن بلد متخلف حقا ؟الرحمة والشفقة يا إلهي** ».

ولعل الهدف من هذا التأكيد من قبل الشخصية الإيطالية المثقفة هو تشويه صورة إيطاليا في ذهن القارئ بغية الوصول إلى حوارية بين الأسئلة التي تبادرت إلى ذهنه وما حاولت الرواية إثباته بعيدا عن المتفق عليه في القاعدة الخلفية.

2-1-1-6- إيطاليا / الذئبة من خلال شخصية "يُوهان فان مارْتَن":

أسست رواية "**كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك**" ثنائية خاصة بها؛ هي ثنائية (**الإيطالي** و**المهاجر**) ؛ كما لم تترك مهاجريها يمرون مرور الكرام؛ حيث تعمدت استنطاق الوافدين لتشتيت فكر قارئها وتوجهاته وتعاطفه مع كل الشخصيات ؛ ومن ذلك الوافد الهولندي "**يُوهان فان مارْتَن**" الذي حاولت الرواية تعرية الوضع الخفي وما يحمله بعض الناس من خلفيات تشوه القاعدة الخلفية للقارئ من خلال ما قدمه بوصفه مهاجرا غربيا وافدا على إيطاليا .

تمثلت القاعدة الخلفية في حلم الهجرة بالنسبة للشباب الذين تمثل لهم "**أوروبا** ": الحب والعمل والثروة؛ لكن ما لاحظه القارئ هي محاولة الرواية من خلال القاعدة الأمامية ومع كل شخصية من شخصياتها الإحدى عشر استبيان مدى تردي الوضع في إيطاليا، وهو ما أظهرته من خلال ما قاله المهاجر الهولندي "**يُوهان** " [2]:

---

[1]- المصدر السابق ،ص89.

[2]-المصدر نفسه ،ص95.

« لم يكن والدي متحمّسا كثيرا لمشروعي،حاول إقناعي بشتى الطرق حتى أتراجع عن قراري :"دعك يا يُوهان من إيطاليا، لن تتعلّم شيئا من الإيطاليين، تذكّر أن هذا البلد هو الذي أبدع "الكاتِناشُو (*Catenaccio*) !كادت هذه الطريقة أن تقتل كرة القدم لو لم تبرز الكرة الشاملة التي بشّر بها الهولنديون وعلى رأسهم الغزال يوهان كْرُويِفْ ».

حاولت الرواية في كل لقاء يجمع بين القارئ والشخصية – إضافة إلى جانب الإيحاءات الخلفية واللغة المقابلة والمباشرة للقارئ التي دعت إلى التشاؤم الدائم كلما ذكرت "**روما** "– كسر الأمل الذي يقيمه هذا القارئ في نظرته وتوقعاته حول إيطاليا "**الجنة**"؛ ولعلها محاولة من الرواية لتجسيد وضع"**الذئبة** "، وعدم قدرة أيا كان الاقتراب منها واللعب في ملعبها ،وهذا ما دفع شخصيات الرواية إلى الإقرار في كل مرة بسلبياتها بدل إيجابياتها؛ حيث أحدث "**يُوهان**" مقارنة سوسيولوجية بين مجتمعه الأم والمجتمع الإيطالي في قوله[1] :

«ذات يوم ذاق صدري بها وصرخت قائلا :"هل تعرفون أن البرلمان الهولندي أقرّ مؤخرا قانونا يسمح للشخص بالانتحار ؟إنه أول قانون في العالم يبيح الموت الرحيم (*Euthanasia*) بينما الشعب الهولندي يناقش بحماس هذا القانون الجديد ، نحن نناقش قواعد استعمال المصعد !. أليس هذا هو التخلّف بعينه» .

وبما أن "**إيزر** " قد اهتم بتشكيل النص الأدبي في وعي القارئ ؛ يمكننا القول إن الرواية قد استطاعت أن تقدم بوضوح تام تداعيات الوضع في إيطاليا؛ من مختلف توجهات الشخصيات المهاجرة في ظل الثقافات المتعددة للقارئ الواحد؛ الذي قد يتقبل الوضع ويتعاطف مع المهاجرين وحالاتهم النفسية والاجتماعية لبناء تجليات جديدة؛ كما قد ينتفض ويعارض المعلومات التي تقدم له في ظل ما يعتقده ويتخيله .

2-1-1-7- إيطاليا / الذئبة من خلال شخصية " سأنْدرو دنْديني ":

فاجئت الرواية قارئها بعيدا عن صراع الإيطاليين والمهاجرين بفكرة عاكست ما طرح سابقا، وهذا من خلال الشخصية الإيطالية :"**سأنْدرو دنْديني**" الذي قدم مشهدا أظهر حقيقة الإيطاليين في قوله[2] :

---

[1]- المصدر السابق،ص99.

[2]- المصدر نفسه،ص110.

« أنا لا أحب أهل الشمال لأنهم يتحكّمون في ثروات البلد ويحتكرونها . أولاد الحرام ،لا يفكرون إلا في مصالحهم . خذ مثلا أنْطُونْيُو مارِيني الذي يعامل سكان العمارة كأطفال الحضانة أوكأفراد قبائل الزُولُو . لا يكف عن توجيه الإرشادات وإلقاء الأوامر. جاء من ميلانو ليدرّس في جامعة روما كأن روما مدينة الحمير لا تنجب أساتذة جامعيين ،أولاد (...)يتقنون جيدا أصول المحسوبية وفن الوساطات .إنهم مصابون بمرض التسلّط وفرض إرادتهم على الآخرين».

وفي الوقت الذي قد تحيل عليه القاعدة الخلفية على تضامن الإيطاليين كشعب ورفضهم للمهاجرين،وضعت القاعدة الأمامية القارئ أمام فضائح وخبايا طبقية المجتمع الإيطالي والنزاع القائم بين الشمال والجنوب؛ حيث تمكنت أن تقدم للقارئ رؤية تجعله وسيطا وحكما بين ما يقدمه الشمالي عن الجنوبي والأخير عن الشمالي؛ حيث رأى كل واحد منهما الآخر مصدرا للنزاع .

حاولت الملامح الروائية أن تخرج قارئها من روتين الصراع والازدواجية (**إيطالي/مهاجر**) (**إيطالي/إيطالي**)؛ لتغرقه في صراع آخر وهو صراع العقليات؛ وهذا على لسان شخصية "**سأنْدرو دنْديني**" الذي جعل القارئ شاهدا على الخرق الواضح في بعض التوجهات الفكرية التي تعد من المسلمات؛ كما اشتغلت الرواية على النزوع نحو المستقبل وكيفية الوصول إليه من خلال هذه شخصية؛ التي أوضحت ذلك في قولها[1]:

«كثيرا ما تشاجرت مع زوجتي بسبب ابننا الوحيد بِيبُو ،فهي ترى أنني أشجعه على ترك المدرسة ،قلت لها : يا غبية،ألا تزالين تؤمنين بالمدرسة ؟ألا ترين ماذا يحدث في المدارس من قتل واغتصاب واحتجاز ؟ ردّت متذرّعة أن كل ذلك يحدث في الأفلام أوفي بعض مدارس السود في الولايات المتحدة !(...)ستشاهدين على شاشة التلفزيون وعلى البث المباشر عمليات قتل داخل المدارس الإيطالية (...) ألم يحذّر علماء النفس في إيطاليا من انتشار ظاهرة الوحوش الصغار ؟ ! » .

وقد واصلت الشخصية تبرير رأيها في قولها [2]:

---

[1]-المصدر السابق ، ص111- 112.

[2]-المصدر نفسه ، ص112.

«من حقي أن أربّي ابني كما أريد ،أنا أدرى بمستقبله، ثم ألا يحصل لاعب كرة القدم على الملايير بينما يصطف المتخرجون من الجامعات في طابور البطالة !لا فائدة ترجى من المدرسة، فهي حقا مضيعة ».

ففي الوقت الذي قدمت فيه القاعدة الخلفية للقارئ بلدا متحضرا ومثقفا تقل فيه نسبة الأمية؛ تُصدّر له القاعدة الأمامية صورة واضحة المعالم عن العنف في المدارس؛ في حين تقدم كرة القدم مستقبلا وبذخا بين الشهرة والمال، ولعل المراد من هذا التغيير هو كسر وتجاوز المألوف والمعتاد عليه واقعيا وإشراك القارئ بوساطة غير مباشرة بين رأيين لكل واحد منهما نظرة من الصواب بعيدا عن سلطة الهوية.

يلخص القارئ من خلال تفاعله مع الوضع الذي قدمته الرواية اختلاف الرؤية التي تقوم على ملمحين خلفي وأمامي؛ حيث وبمجرد «**انتقاء عنصر معين ،أدبي أوغير أدبي ضمن السجل النصي، يثار السياق المرجعي أو"الواجهة الخلفية " التي جاء منها هذا العنصر، ولكن انتقاله إلى السياق النصي الجديد أو"الواجهة الأمامية " يفقده دلالاته ووظائفه التي كان يؤديها داخل سياقه الأصلي ويمنحه دلالات ووظائف جديدة داخل السياق الجديد**»[1].

ورغم التقارب بين القاعدتين الخلفية والأمامية في رواية "**كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك**"، إلا أنها تمكنت من العبث بالمفهوم الأصلي من خلال بناء حيثيات تشاركت فيها مع القارئ؛ بإعطائه أبعادا عمدت من خلالها إلى إشراكه في إنتاج موضوع جمالي منطلق من الظرف المعطى؛ أي وضع المجتمع الإيطالي والنزاع القائم بين الشمالي والجنوبي وما يضمرانه من رفض للمهاجرين .

لعل الهدف من هذا التشكيك والتشويه هو تعميق الصلة بين الواقع والمتخيل، ورغم ابتعاد القاعدة الأمامية عن المتخيل الكلي إلا أنها تمكنت من خلال حيثيات الطرح أن تعبث بسوسيولوجيا القارئ عبر تصعيد وتيرة الترقب، خاصة أن الرواية قد اشتغلت على الوتر المزدوج؛ ما يشتكي منه المهاجر والإيطالي معا.

[1]-عبد الكريم شرفي:من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ، ص 202.

ولعل هذه المفارقة أوالظاهرة البارزة التي تشد انتباه القارئ هي محاولة الروائي المستمرة إحباط هذا القارئ وإعطائه صورة يائسة عن الواقع تتكرر بأشكال مختلفة مع شخصيات الرواية؛ حيث كسرت قناعاته جاعلة منه طرفا مساهما في إعادة بنائها استنادا إلى تزاوج القاعدتين الخلفية والأمامية لديه.

2-1-2- أمِدِيو-أحمد ســـــالمي/الجـــريمة :

نهضت ملامح الرواية إضافة إلى خلفية الثنائية (**إيطاليا/الذئبة**) على خلفية أخرى أسست لها "**روما الذئبة**" ، هي ثنائية (**أمِدِيو-أحمد سالمي/الجريمة**) ؛ حيث انكشفت معالم هذه الثنائية من خلال الشخصيات الإيطالية والمهاجرة، التي تعالقت معها شخصية "**أمِدِيُو**" المرتبطة بجريمة قتل "**الغْلادْيَاتُور**" ؛ ولعل الغاية من هذه الجريمة المركبة هو الولوج إلى عالم العبثية الذي جسدت من خلاله الرواية التقاء رأي الشخصيات على اختلافها (بين الإيطاليين والمهاجرين) وتوحده حول براءة شخصية "**أمِدِيُو**" .

2-1-2-1-" أمِدِيو-أحمد سالمي/الجريمة" من خلال شخصية "بارويز منصور صمدي" :

أظهرت الرواية قدرة هائلة على التأقلم مع جميع شخصيات المهاجرين الذين توحدت آراءهم حول الشخص الغامض "**أمِدِيُو**" ؛ وهذا بعد اتضاح معالمه لدى القارئ انطلاقا من السجل النصي.

لعل الغرض من توظيفه وتحبيبه في أوساط العامة والمهاجرين تمكنه من اصطياد نقائص "**الذئبة**" والتحكم في مجريات الوضع الإيطالي المتقلب ؛ وهو ما أكده "**بارويز**" في قوله[1]:

«كان أمِدِيُو رائعا،كنت أستمع إليه وهو يتكلم إيطالية أنيقة ، بعد بضعة اتصالات يأخذ دليل روما ويلقي نظرة خاطفة على بعض الملاحظات في دفتره الصغير ثم ينظر إلي قائلا:"مطاعم روما في انتظارك يا سِنْيُور بارْوِيز !". نذهب سويا للقاء أصحاب المطاعم كان أمِدِيُو يتكلم نيابة عني، كم كان مقنعا ورائعا في آن واحد».

[1]- عمارة لخوص: كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك،ص19.

وأمام ما قدمته القاعدة الخلفية للقارئ والرواية عن الظروف الصعبة التي يعاني منها المهاجرون؛ سعت القاعدة الأمامية إلى استظهار وتكذيب واقعية الأزمات من خلال شخص المهاجر "**أَمِدِيُو**" الذي ثَبَّتَ مكانته بين أوساط المهاجرين بتجرعه ثقافة "**الذئبة**" حد التمكن منها .

2-1-2-2- "أمِديو-أحمد سالمي/الجريمة " من خلال شخصية الإيطالية "بِنِدِتا إسْبُوزِيتو" :

تتأكد شكوك القارئ جراء موضوع تجرع **"أَمِدِيُو"** من ثقافة **"الذئبة"**حد الارتواء حيث لم تبخل عليه الإيطالية:"**بِنِدِتا إسْبُوزِيتو**" ببعض المعلومات التي تنهض بفكرة التشبع بثقافة الإيطالي من قبل وافد تفوق على أبناء "**الذئبة**" ؛ في قولها[1]:

«لماذا تصرّون على الخطأ ؟ قلت لكم إن السِينْيور أَمِدِيُو إيطالي أصيل. لقد سألته شخصياً عدة مرات عن أصله وفصله، قال لي إنه من الجنوب. سألته عن والديه وعائلته عن مكان ميلاده، عن أشياء أخرى لا أذكرها، كان يجيبني دائما بكلمة واحدة: الجنوب » ، وقد واصلت سردها بقولها[2] :

«قلت في نفسي لعله من صقلية أوكلابْريا أو ساردِينْيا. ثم لا فرق بين كتانْيا ونابولي بين باري وبوتَنْزا، كلنا من الجنوب ، لا عيب في ذلك ،لأننا في النهاية إيطاليون !روما هي مدينة الوافدين ،فالرجاء أن تكفوا عن اتهام أَمِدِيُو بأنه أجنبي. هكذا نحن: في وقت الشدائد نتنكر لبعضنا البعض،بدل أن نتعاون ونتآزر، نسعى بشتى الوسائل للإساءة إلى أنفسنا ! »

أمام القاعدة الخلفية التي كرست لثقافة عدم تقبل الغربي للعربي أوللآخر بشتى انتماءاته؛ قدمت القاعدة الأمامية المفارقة العبثية جراء تأقلم المهاجر "**أَمِدِيُو**" الذي راهنت عليه جميع الشخصيات مهاجرة كانت أوإيطالية.

لعل المراد تقديمه من خلال القاعدة الأمامية هو الإقرار بتفوق بعض الوافدين على أهل إيطاليا والتغلغل العميق في كل ما يمكن للإيطالي تعلمه واكتسابه، وهي القدرة الهائلة التي تملكت القارئ عند معرفته غربة شخص " **أَمِدِيُو** " أمام ما يتابعه من حركية غير عادية

---

[1] -المصدر السابق ،ص42.

[2] -المصدر نفسه،ص42.

تقاطعت فيها كل من الشخصيات الإيطالية والمهاجرة؛ ولعل اشتغال الرواية على هذه النقطة هو ما شكل المختلف الذي طرحه القاعدة الأمامية في ظل القاعدة الخلفية الواقعية .

2-1-2-3- "أمِديو-أحمد سالمي/الجريمة " من خلال شخصيتي "إقبال أمير الله" و "مارِيا كرِيستِينا غْونْزالِيز" :

ارتقت أحداث الرواية من كونها قصصا متتابعة بشكل سردي إلى محاولة استدراج القارئ نحو شبكة العلاقات التي نسجتها بشكل غامض بين شخصياتها حيث جسدت القاعدة الأمامية حالة اقتربت في كثير من الأحيان من الخيال ،فقد انقسم القراء بين من يساير طرح الرواية وبين من يرفض وجود من يتفوق على أبناء "**الذئبة**".

ولعل المعطى الذي نحت باتجاهه الرواية قد لمحه القارئ استنادا إلى تأمل تنوع الشخصيات من خلال خاصية التتابع بين المهاجر لتليه مباشرة الشخصية الإيطالية حيث يتضح الحضور الطاغي "**لأمِديو**" المثقف المحترم الذي قال عنه المهاجر البنغالي "**إقْبال أمير الله**"[1] :

« **السِنْيُور أمِديُو الإيطالي الوحيد الذي يمتنع عن إحراجي بالأسئلة المتعلّقة بالحجاب وحقوق المرأة والمحرمات ،لا شك أنه سافر كثيرا إلى البلدان الإسلامية خصوصا أن زوجته السِنْيُورة سْتِفانْيا تملك وكالة سياحية على مقربة من شارع نازيُونالي. الإيطاليون لا يعرفون الإسلام كما يجب ،يعتقدون أن الإسلام هو دين الممنوعات :ممنوع شرب الخمر ! ممنوع أكل الخنزير ! ممنوع ممارسة الجنس خارج إطار الزواج**».

ولعل القارئ المتابع لشخص " **أمِديُو** " قد يلاحظ أيضا أنه ورغم غموض هذه الشخصية لدى الطرفين (مهاجرين وإيطاليين)؛ إلا أن كليهما التقيا في نقطة مفادها حسن سلوكه وإيجابياته التي جعلته محبوبا (كونه يحترم الانتماءات الدينية والعرقية والاجتماعية وحتى التوجهات السياسية لكل شخصية في الرواية)،ولعل هذا ما حاولت الرواية استطلاعه؛ أي التسامح الداخلي مع الغير سواء أكانوا مهاجرين أوإيطاليين.

إن ما عمق هذا الطرح هو جريمة القتل التي ألصقت منذ بداية الرواية إلى نهايتها "**بأمِديُو**"؛ فالشيء الظاهر الذي شدّ انتباه القارئ على اختلافه وتنوعه هو اتفاق جميع شخصوص الرواية

[1]- المصدر السابق،ص50-51.

على براءته من هذه الجريمة؛ ومن ذلك ما قالته المهاجرة البيرونية **"ماريا كْريستينا "** بقطع جازم[1]:

«السِينيُور أمِديُو قاتل ! هذا شيء لا يقبله العقل. أنا متأكدة من براءته ».

فالتعاطف الذي قرّب **"أمِديُو"**من شخصيات الرواية رغم اختلافاتهم الانتمائية والدينية جعله محل احترام الجميع ويقينهم القاطع ببراءته .

2-1-2-4- أمِديو-أحمد سالمي/الجريمة من خلال شخصية"أنْطُونْيُو مارِينِي":

قدمت الشخصيات الإيطالية على اختلاف عقلياتها وثقافتها نظرة موحدة حول **"أمِديُو"**؛ ولعل أبعاد هذا الطرح الموحد مفاده تمكن البطل من الجمع بين الموروث سابقا والمكتسب الذي أعطاه أحقية التربع على الجسر الرابط بين الشرق والغرب؛ حيث حسبه الإيطالي إيطاليا عريقا وهذا لتمكنه من المجتمع والأفراد وحتى عمله مترجما ومبارزاته الثقافية؛ ورغم أن القاعدة الخلفية للقارئ والرواية معا قد صدّرت فكرة عدم تقبل الإيطاليين للآخر على اعتبار أنه أمي وجاهل، إلا أن القاعدة الأمامية أثبتت عكس المتوقع ؛ ولعل هذا ما يبدو جليا في ما قاله عنه المثقف الإيطالي الأستاذ الجامعي **"أنطُونيُو"**[2] :

« التقينا صدفة عدة مرات في مكتبة معهد التاريخ بجامعة روما وتجاذبنا أطراف الحديث حول مختلف المواضيع المتعلّقة بالتاريخ الروماني واكتشفت أنه مطّلع جدا على الاستعمار الروماني في إفريقيا. رأيته يقرأ باهتمام شديد كتاب سالُوسْتيو"حرب يوغرْطا'. ما شدّ انتباهي هو معرفته الجيدة بالقديس أوغسطين،لا شك أنه كاثوليكي أصيل يؤمن بقيم الكنيسة المتمثلة في قداسة العمل والعائلة. كما أنه مطلع على الإنجيل لا أزال أذكر نقاشنا الطويل حول الجملة الواردة في إنجيل متى :"وستجعله الحقيقة حرا" (...) لا أتصوّر أن يكون هو القاتل الحقيقي ».

لم تترك الرواية استنادا إلى مجمل شخصياتها فرصة إلا وحفزت فيها القارئ على التفاعل مع تفاصيلها؛ من خلال الأسئلة الثقافية التي نافس بها " **أمِديُو"** غيره من الإيطاليين؛ حيث نقلت القاعدة الأمامية صورة واضحة المعالم عن المهاجر المثقف كما أوضحت جدلية التعايش

---

[1]- المصدر السابق ،ص78.

[2]-المصدر نفسه ،ص86-87.

بين الأعراق على اختلافها؛ وهذا من خلال توظيف هذه الشخصية التي ثبّتت جذورها داخل المجتمع الإيطالي بعمق اجتماعي وفكري وديني.

2-1-2-5- "أمِدِيو-أحمد سالمي/الجريمة " من خلال شخصية "يوهان فان مارْتن" وسأنْدرو دَنْدِيني" و" سْتِيفانْيا مسّارو":

عمقت الرواية تواصل القارئ مع معطياتها السردية؛ حيث رسمت من خلال شخصياتها خطوطا تفاعلية؛ بل نصا كوميديا تراجيديا نقل أبعادا طرحتها القاعدة الخلفية عن وضعية التهميش التي طالت المهاجرين في بلاد الغربة؛ حيث بسطت الوجه الآخر للمهاجر الذي تمكن من فرض احترام الجميع رغم اختلافاتهم الفكرية والاجتماعية بين مثقف وأُمِي ؛ كما تقاطعت آراء كل من المهاجر الهولندي: "**يوهان فان مارْتن**"، والإيطاليين :"**سأنْدرو دَنْدِيني**" و" **سْتِيفانْيا مسّارو**" حول استحالة أن يكون "**أمِدِيُو**" غريبا عن ديار "**روما**"؛ ولعل هذا ما أوضحته شخصية الهولندية في قولها[1] :

« **أمِدِيُو أجنبي !هل يُعقل أن يكون الشخص الذي يمثل إيطاليا العظيمة أجنبيا؟إنه الوحيد الذي يجيب على أسئلتي المتعلقة باللغة الإيطالية والسياسة والمافيا والطبخ والسينما**».

استطاعت الرواية أن تعمق صورة **المهاجر/الإيطالي** في تفكير الشخصيات؛ فالقارئ لملامح الشخصيات للمرة الأولى يحسب " **أمِدِيُو**" إيطاليا بداية من الاسم وصولا إلى تصرفاته، وما قدمته الشخصيات حوله، ومن ذلك ما قاله عنه الإيطالي" **سأنْدرو دَنْدِيني**"[2] :

«**أمِدِيُو طيب وكريم، فهو كالخبز كما نقول نحن في روما، يعطف مثلا على الإيراني ويساعده في العثور على العمل ويدفع له حساب المشروبات** ».

تجاوزت القاعدة الأمامية طرح القاعدة الخلفية باستبيان انصياع بعض المهاجرين لثقافة "**الذئبة** "ومعتقداتها حد الشك في عدم انتمائهم لها؛ حيث استظهرت الإيطالية

[1]- المصدر السابق،ص98.

[2]-المصدر نفسه ،ص108.

"**سْتِيفانْيا مسّارو**" مثالا حيا عن واحد من الذين سمحت لهم "**الذئبة**" بالرضاعة منها حد الارتواء ؛ في قولها[1] :

« **لقد ضحى أَمِدِيُو بكل شيء من أجلي ،إذ تنازل عن وطنه ولغته وثقافته واسمه وذاكرته . أراد أَمِدِيُو إسعادي بأي ثمن . تعلّم الإيطالية من أجلي وأحبّ الطبخ الإيطالي من أجلي وسمى نفسه أَمِدِيُو من أجلي،باختصار صار إيطاليا لإسعادي .صدّقوني لا مجال للمقارنة بين قصتي مع أَمِدِيُو وقصة حب (Love story) لبتريك سيغال**».

لعل الملاحظة الواجب تسجيلها في هذا المقطع: هي إزاحة فكرة الإيطالي الأصيل وإدخال الشك في نفس القارئ حول هوية المحبوب: "**أَمِدِيُو**"؛ وهو ما حاولت القاعدة الأمامية للرواية الخروج منه؛ أي كسر القاعدة الخلفية حول الهوية الإيطالية للشخصية وبناء تفاصيل جديدة تدهش المتابع في انتماء "**أَمِدِيُو** "وتمكنه من التغلغل العميق في بلد الذئبة والعمل على التفاعل مع التفاصيل الجديدة للوافد المتمرس.

ورغم هذه المفاجئة غير المتوقعة، ظل طيف الجريمة التي لاحقت " **أَمِدِيُو** " يقلق قارئه خاصة بعد أن استظهرت زوجته "**سْتِيفانْيا**"بياناته غير الإيطالية؛ ما دفعه للتساؤل عن سبب إلصاق التهمة بـ"**أَمِدِيُو** " رغم الصلات الطيبة والحسنة التي تربطه بالإيطاليين والمهاجرين؟.

2-1-2-6- "أمِديو-أحمد سالمي/الجريمة " من خلال شخصية "عبدالله بن قدور":

ظل السؤال قائما لدى القارئ حول شخص:" **أَمِدِيُو**" إلى أن قدمت له الرواية وبصورة مباشرة معلومات أدق حول هذا الوافد، من خلال ابن بلده "**عبدالله بن قدور**" الذي استهل المساحة المخصصة لسرده قائلا [2]:

« **لماذا سمّى نفسه أَمِدِيُو ؟هذا هو السؤال الذي يحيّرني. اسمه الحقيقي أحمد وهو اسم عظيم لأنه اسم الرسول وقد ذُكر في القرآن والإنجيل**».

وبين القاعدة الخلفية التي قدمت صورة الإيطالي الأصيل، المثقف والمحترم؛ عاكست القاعدة الأمامية رؤية القارئ وتوقعاته بهذه الحقيقة التي استهلها "**عبدالله بن قدور**" الذي لم يبخل على قارئه بالمعلومات التي يتوق الأخير إلى قراءتها لمعرفة المزيد عن الرجل الغامض "**أَمِدِيُو**"؛

---

[1]- المصدر السابق ،ص117.

[2]-المصدر نفسه ،ص129.

والتي كسر من خلالها "**عبدالله بن قدور**" القاعدة الخلفية؛ حيث عوضها بحقيقة القاعدة الأمامية التي وضعت نقطة النهاية بالنسبة للهوية، والوضع الذي دفع بـ"**أَمِدِيُو**" إلى تجرع مرارة الغربة والتعود عليها حد الانسجام فيها؛ بعد أن كان «**يعمل في المحكمة العليا بالجزائر العاصمة مترجماً من الفرنسية إلى العربية**»[1].

كما «**اشترى شقة في باب الزوار كي يعيش فيها مع بَهْجَة بعد الزواج** »[2]؛ حيث قال عنه جاره وابن حومته بالجزائر[3]:

« **ذات يوم ذهبت بَهْجَة إلى بُوفاريك لتزور أختها،في طريق عودتها أوقف الإرهابيون الحافلة في حاجز مزيّف وأقدموا على ذبح كل المسافرين ما عدا الفتيات . حاولت بَهْجَة الهروب من قبضة المجرمين والنجاة من الاغتصاب ،فأطلقوا عليها وابلا من الرصاص .لم يقبل أحمد بالأمر الواقع فقبع في البيت لا يغادره حتى اختفى وغاب عن الأنظار**».

تبينت ملامح القاعدة الخلفية من خلال المشهد الواضح الذي قدمته القاعدة الأمامية، والذي استبين القارئ من خلاله المخفي من حياة "**أَمِدِيُو**" أوبالأحرى الجزائري "**أحمد سالمي** "، رغم مخاطبة "**عبدالله بن قدور**" قراءه حول هذه النقطة بقوله[4]:

« **كما ترون قصة أحمد سالمي بسيطة ولا تحتمل التعقيدات.الحقيقة غير ما تعتقدون . ليست هناك أسرارا خفية عن حياته الماضية قبل الاستقرار في روما** ».

فهذه النقلة النوعية من حالة إلى أخرى جعلت القارئ يدرك أبعاد هذا التوظيف الغامض لشخص "**أَمِدِيُو**" و"**الجريمة**"؛ هو ارتباط الأخيرة في المجتمع الإيطالي بالغرباء وبالكثير «**من المهاجرين المهمشين الذين يتوسّدون زجاجات البيرة والخمر في حديقة ساحة فِيتُورْيو لا يكفون عن العواء الحزين لأن عضّة الذئبة قاسية ومؤلمة** »[5].

---

[1]-المصدر السابق ،132-133.

[2]- المصدر نفسه،ص132-133.

[3]-المصدر نفسه،ص131.

[4]-المصدر نفسه ،ص133.

[5]- المصدر نفسه،ص137.

وتبقى الحقيقة معلقة في ذهن القارئ ومرتبطة ارتباطا وثيقا بغياب **"أمِدِيُو"** عن الساحة. ورغم ذلك تعمدت القاعدة الأمامية استدراج القارئ من أجل إنتاج الموضوع الجمالي من هذه التفاصيل المتداخلة على طول الرواية.

وعليه يظل السؤال ملحا على القارئ حول تورط المهاجر الجزائري " **أمِدِيُو** " في جريمة قتل الإيطالي "**الغلادْياتُور**"؟.

2-1-2-7- "أمِدِيو-أحمد سالمي/الجريمة " من خلال شخصية " ماوْرُو بِتارِينِي":

تبقى الإجابة على السؤال السابق مرهونة بما قدمته الشخصية الأخيرة من الرواية، وهي شخصية مفتش الشرطة :"**ماوْرُو بِتارِينِي** "، الذي سحب قارئه إلى التفاعل بطريقة غير مباشرة قصد إشراكه في التحقيق بعيدا عن القاعدة الخلفية التي تتغير كلما تغيرت معطيات الرواية، وذلك في قوله[1]:

«**لقد تعلّمت من عملي كمفتش الشرطة أن الحقيقة مثل قطعة نقود، تتألف من وجهين مختلفين ،الوجه الأوّل يكمّل دائما الوجه الثاني**».

ثم واصل قائلا[2]:

«**الحقيقة: الوجه الأول**

لم يزوّر أحمد سالمي المدعو أمِدِيُو وثيقة رسمية واحدة . لماذا اختفى ؟ هل هي مجرد صدفة أم هروب من القضاء ؟ هناك شهود عيان رأوه يتشاجر مع الضحية في الليلة التي سبقت الجريمة. لا أحد يعرف السبب . كما سمعوه وهو يقول للضحية:"سأقتلك إذا فعلتها مرة أخرى!". بالنسبة لي التحقيق انتهى ، أمِدِيُو هو القاتل،فهو مجرم فارّ من العدالة» .

مثّل هذا المقطع القاعدة الخلفية التي تردد صداها منذ بداية الرواية إلى نهايتها بالمقابل قدمت الشخصية نفسها صورة أخرى عن" **أمِدِيُو**" من خلال القاعدة الأمامية التي خُصص لها الوجه الثاني من الحقيقة في قول مفتش الشرطة :"**ماوْرُو بِتارِينِي** "[3] :

---

[1]-المصدر السابق ،ص ص143-146.

[2] -المصدر نفسه،ص 146.

[3]- المصدر نفسه، ص146.

«الحقيقة: الوجه الثاني

التحقيق لم ينته وأحمد سالمي المدعو أَمِدِيُو ليس هو قاتل لُورانْزو مانْفْرِيدِي المدعو الغْلادْياتور. اتصلت بي الطبيبة (...)، أخذتني إلى قسم الإنعاش حيث رأيت أَمِدِيُو ممدّدا على السرير. قالت لي الطبيبة إن صباح الأربعاء 21 مارس أي اليوم الذي قُتل فيه لُورانْزو تعرّض المريض إلى حادث مرور بينما كان يعبر الطريق قريبا من الكُولُوسِيُو،تم نقله على عجل إلى المستشفى» .

ثم واصل قوله[1]:

« لحد الآن لا يزال في حالة غيبوبة بعد أن أصيب بجروح خطيرة في رأسه قد تعرّضه إلى فقدان الذاكرة. سألتها عن الوقت المحدّد للحادث،فقالت (...)في حدود الثامنة والنصف وهذا يعني أن الحادث الأليم قد وقع قبل ذلك بعشر دقائق تقريبا».

لعل هذا التنوع على مدار المحمولات الثقافية التي حملها كل من :"**أَمِدِيُو** "و" **الجريمة**" قد قدم مفهوما روائيا انطلق من قناعة استحداث طرائق أدبية مغايرة قصد إشراك القارئ في إنتاج موضوع جمالي يحمل طابع وفحوى ثقافته وتوجهاته المختلفة، وهذا بعيدا عن التفاصيل التي تقدمت بها الرواية أول مرة والتي جعلته في حالة أخذ ورد بين ما تقدمت به كل شخصية من شخصيات الرواية.

تبدأ « **متعة القارئ عندما يصبح هو نفسه مُنتِجا.أي عندما يسمح النص له بأن يأخذ ملكاته الخاصة بعين الاعتبار. وهناك بالطبع حدود لاستعداد القارئ من أجل المشاركة وستُتَجاوز هذه الحدود إذا جعل النصُّ الأشياء واضحة أكثر من اللازم ،أوجعلها من ناحية أخرى بالغة الغموض : ويمثل الملل والإرهاق قطبي التسامح ،ففي كلتا الحالتين من الممكن أن يكون للقارئ اختيار في اللعبة»**[2]؛ وهي النقطة التي اشتغلت عليها الرواية من خلال القاعدتين الخلفية والأمامية، والتي سعت كل واحدة منهما في ظل ما طرح إلى بناء معنى مستوحى من القاعدة الخلفية .

---

[1] -المصدر السابق ،ص146.

[2] -فولفغانغ إيزر: فعل القراءة –نظرية جمالية التجاوب (في الأدب) ،ص56.

ولعل الهدف المنشود من القاعدة الأمامية من خلال هذا المقطع؛ هو توضيح الصورة المشوهة التي ألصقت بالمهاجر " **أمِدِيُو**" وتقريب الهوة الفاصلة بين ما كان يتوقعه القارئ من المعنى الأول وما صنعه من فهمه وتفاعله مع معطيات العمل الروائي؛ من خلال استدراجه للقارئ نفسيا وفنيا وثقافيا للاندماج والتواصل عن طريق تنشيط ملكاته الفكرية قصد التفاعل لاستنباط المعنى المقصود، وهذا حسب ثقافته والمدة أوالفترة الزمنية التي قدم فيها العمل.

ولعل هذا هو المقصود من رواية "**كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك**" التي نهضت على مفهوم تجريبي مستوحى من ثقافة وواقع جمع بين القارئ والرواية التي أسهمت بشكل كبير في بناء نسق جمالي غايته الخروج من المألوف الذي اعتاد عليه هذا القارئ نحو بناء مفهوم يقترب في بعض من الأحيان من الخيال ، قصد إبعاده عن تتبع المعلومات التي تقدمها القاعدة الخلفية بإشراكه في حالة التيه الأدبي من خلال ثنائيتي (**إيطاليا / الذئبة**) و(**أمِدِيو–أحمد سالمي/الجريمة**) ؛ قصد تشكيل صورة مختلفة تماما عما قُدّم أول مرة.

2-2-بنيـــــة الموضـــــــــوع والأفق :

لا يمكن للقارئ إدراك معنى العمل الروائي دفعة واحدة ؛ بل من خلال مجموع المنظورات التي تحقق لديه المفهوم العام انطلاقا من فهمه وتأويله من أجل إيضاح الموضوع الجمالي الذي تسعى من خلاله نظرية "**إيزر**" إلى إشراك القارئ في صناعة تفاصيل الرواية ؛استنادا لآفاق ثلاث تشكل مساحة بين ما يتلقاه منظور القارئ شخصيا والمنظورات الثلاث التي تؤثث لعملية بناء المعنى أوالموضوع الجمالي الخاص بالرواية لدى القارئ؛ وهي:

2-2-1-منظور السارد " أمِدِيُو":

قام عمل السارد داخل المتن الروائي على تقديم جملة من التعليقات والمعلومات التي يكون عالما بتفاصيلها لصياغة أفكار القارئ وإطلاعه على مدلولات الرواية ؛انطلاقا من قراءة الأخير لها وتأويلها بالتفاعل معها؛ من خلال المواضيع التي سردها السارد على قارئه والتي قد تحمل بين مدلولاتها: حالة تاريخية أووضعا إنسانيا.

لعل ما يلاحظه القارئ هو تنوع السارد في رواية "**كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك**" من خلال تداول الشخصيات الثانوية على عملية السرد من بداية الرواية إلى نهايتها.

يلاحظ المتمعن للتفاصيل التي تقدمت بها الشخصيات الثانوية مدى جزئياتها ومحدودية معلوماتها عن باقي الشخصيات الأخرى، أوعدم صحتها؛ ما جعل القارئ في حيرة من خلال هذه السرود غير الكاملة.

بالمقابل سجل هذا القارئ من خلال تأمله لما قدمته كل شخصية على حدة مدى قدرة إحداها؛ وهي شخصية " **أمِدِيُو** " –التي لحقت بسرد كل شخصيات الرواية لتبرير موقف أولتوضيح مسألة أولحل عقدة-.على استدراجه وإسكات روح السؤال لديه بالمعلومات الشافية والكافية وإقناعه بتوجهات كل الشخصيات التي تأويها "**الذئبة**" على اختلاف هوياتها بين مهاجرين من مختلف بقاع العالم؛ وبين سكان "**روما** "الأصليين من إيطاليين.

سمحت الرواية من خلال تعدد شخصياتها وسردهم الثانوي؛ أن تنقل للقارئ من خلال شخص: " **أمِدِيُو**" السارد الرئيس والعليم في الرواية ملامح توضيحية لتتركه يصارع نفسيات الشخصيات المتنوعة بين مهاجرين وإيطاليين ؛ ولعل هذا ما فسر تواجد المساحة المخصصة للسارد العليم تحت عنوان "**العواء** " بعد سرد كل شخصية ثانوية.

2-2-1-1-منظـــــور الســـــارد " أمِدِيُو" في الـــعواء الأول:

قدّم العواء الأول لـ" **أمِدِيُو**" حقائق حول شخصية الإيراني " **بارويز منصور صمدي**" الذي تعاطف معه القارئ ؛ كونه فشل في إثبات نفسه للآخر، الذي ظل مقصرا في أبسط حقوقه.

فبعد أن تعرف القارئ على ملامح هذه الشخصية سابقا ، أعلم " **أمِدِيُو** " قارئه بمدى تعلق " **بارْوِيز**" بالمطبخ الذي مثل عالمه الخاص، والذي هرع إليه هربا من "**الذئبة**" في قوله[1]:

« **لا يجانب بارْوِيز الصواب حينما يقول إن لكل شخص مكاناً يرتاح فيه،يكفي أن تبصر بارْوِيز في المطبخ،إنه يشبه الملك في مملكته إذ يستعيد صفاءه وهدوءه في لحظات**».

لعل غرض السارد العليم"**أمِدِيُو**" من هذه الإضاءة على شخصية المهاجر الإيراني هو تشكيل ملامح من الواقع الذي قد يغفل عنه القارئ (المتنوع)، وهو وضع المهاجرين في كنف ما تفرضه عليهم "**الذئبة** "، وعدم قدرة بعضهم على التأقلم مع أبسط ما فرضته ثقافة الآخر؛ فأحال على شخصية الإيراني الرافض للآخر والمحافظ على ثقافته الأم في محاولة منه الحفاظ على هويته والخوف من التغير وسط ما تفرضه الثقافة الجديدة .

ولعل سبب تمسك " **بارْوِيز** " بالمطبخ عموما والطبخ الإيراني خصوصا بوصفه طابعا وخاصية مميزة لشخصه ولهويته، هو الحفاظ عليها في ظل ضغوط الثقافة الأخرى؛ وهذا ما أراد " **أمِدِيُو** " تثبيته في فكر القارئ في قوله عن " **بارويز**"[2]:

«**الطبخ هو الخيط الذي يربطه بشيراز التي لم يفارقها أبدا.عجيب أمر بارْوِيز ،لا يعيش في روما وإنما في شيراز ! إذا لماذا نصّر على تعليم بارْوِيز الإيطالية وأصول الطبخ الإيطالي؟ هل يتكلم الناس الإيطالية في شيراز ؟ هل تؤكل البيتزا والسْباغيتي والفِتوشِيني واللازانْيا (...) في شيراز**» .

---

[1]- عمارة لخوص: كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك،ص28.

[2]-المصدر نفسه ،ص29.

لعل إفراد السارد العواء الأول للمهاجر الإيراني سببه تثبيت وتصوير حجم المعاناة واللاوجود الذي يعانيهما المهاجر(عامة)؛ خاصة إذا لم يتقبل ثقافة الآخر في ظل تمسكه بوطنه وكل ما يُذكره به.

2-2-1-2-منـــــظور السارد " أمِدِيُو" في الـــــــعواء الثاني:

يلاحظ القارئ المتتبع لما قدمته شخصيات الرواية نوعا من الغموض اعترى ملامح سردها الذي تراوح بين التوضيح الشديد والغموض العميق؛ ولعل ما برر حضور السارد "**أمِدِيُو** " في الرواية بعد سرد الشخصيات مباشرة ؛ هو تبديد حيرة القارئ بعد قراءة كل مقطع سردي أوبعد تشكيل الصورة الكاملة للطابع النفسي والاجتماعي للشخصية بتوضيح المضمر أوالغامض؛ وبمقابل عالم المهاجرين أوضح "**أمِدِيُو**" لقارئه نظرة الآخر الإيطالي للوافدين وسبب كرههم له ؛ في قوله عن شخصية الإيطالية "**بِندِتا** "[1]:

«**حاولت عبثا إقناع البوابة بِندِتا أن بارْوِيز ليس ألبانياً وأن "مِرْسي " كلمة فرنسية تعني شكرا وتُستعمل بنفس المعنى في إيران . عندما عدت هذا المساء إلى البيت أوقفتني كعادتها ،وبعد مقدمة طويلة أكّدت لي أني في مقام ابنها الوحيد،نصحتني بالابتعاد عن طريق الألباني . قالت لي إن هذا المنحرف سيسبب لك الكثير من المشاكل لأن هناك شهود عيان رأوه يتاجر في المخدرات في ساحة سانتا ماريا ماجُورِي متظاهرا بإعطاء الأكل للحمام . لقد أوقفته الشرطة عدة مرات لكنها لم تفهم لماذا أُطلق سراحه بتلك السرعة**».

لعل أبرز ما حمله هذا المقطع هو تداوله على مدلولين فكريين أكدهما السارد لقارئه الذي وقف على اختلاف محمولات الرواية بما جادت به ثنائية (المهاجر/الإيطالي) وفي الوقت الذي أوضح فيه السارد بعض الأحداث والخلفيات لمتتبعه أكد بالمقابل فكرة واقع المهاجر في بلاد الآخر، ودعا قارئه للتواصل ولم شمل أفكاره بين ما قدمه المهاجر الإيطالي " **أمِدِيُو** " بين ثنايا الرواية، وما قدمه بصفته ساردا عليما.

لم يترك السارد فرصة إلا وعمد من خلالها إلى تصحيح بعض الأفكار المغلوطة التي غرستها الشخصيات الإيطالية حول المهاجرين؛ ولعل هذا ما دفع " **أمِدِيُو** " إلى توضيح وجهات نظر

---

[1]- المصدر السابق،ص45.

الشخصيات لقرائه الذين انقسموا بين مؤيد للإيطاليين ومعارض للمهاجرين والعكس؛ ومن ذلك ما وضحه حول البنغالي الذي شككت " **بِنِدِتا** " في مصدر أمواله في قوله عنه[1]:

«**ما لا تعرفه أولا ترغب في سماعه أن إقْبَال البنغالي وليس الباكستاني لا يتاجر في المخدرات ولا علاقة له بشبكات الدعارة ! إقْبَال عضو تعاونية تجارية تتكون من خمسين عضوا من بنغلاديش،لا سيارة الشحن ولا البقالة من أملاكه الخاصة. لم أر في حياتي عاملا مثله ،إنه نحلة بشرية . فكّرت في إخبار بِنِدِتا بالمعلومات التي أعرفها عن إقْبَال ثم عدلت عن ذلك : ما الفائدة ؟ ! البقاء في الكهف أفضل من الخروج منه**» .

لعل هدف الرواية من توظيف سرد " **أمِدِيُو** " عقب ما تقدمه كل شخصية من شخصيات الرواية هو دفع القارئ أولا إلى التفاعل مع ما تجود به قريحة المهاجرين والإيطاليين بين ما يقبله وما يرفضه؛ إلى جانب صناعة معنا ومفهوما جديدا لمعنى الرواية الأول من خلال توضيحات السارد التي قصد بها تقديم صورة كاملة للمشهد من أجل إنتاج قارئ غير القارئ الأول .

2-2-1-3-منظـــــور الســـــارد " أمِدِيُو" في العـــــواء الثالث:

استوقفت مواضيع المهاجرين القارئ كما دفعته إلى البحث من خلال الثغرات والتساؤلات التي طرحتها الرواية، جراء غموض بعض النقاط التي تبقى عالقة لدى شخصياتها من منظور القارئ؛ بالمقابل حاول السارد "**أمِدِيُو**" توضيح بعض المشاكل التي تعيق المهاجرين وسير حياتهم؛ ولعل من بعضها ما أوضحه " **أمِدِيُو**" حول مشكل الاسم واللقب؛ في قوله[2] :

« **مدّ إقْبَال يده إلى جيبه وأخذ وثيقة الإقامة فشرح لي مشكلة الخلط بين الاسم واللقب ،إذ توقّف طويلا عند معضلة تشابه الأسماء وذكر لي قصة رجل في بنْغلادِش أُعدم عن طريق الخطأ لان اسمه الكامل كان يتطابق مع اسم مجرم خطير .في النهاية نظر إليّ وهو يقاوم بصعوبة فرار الدموع من مقلتيه :" أنت تعرفني يا سِنْيُور ،اسمي إقْبال أمير الله وليست لي علاقة لا من قريب ولا من بعيد بأمير الله إقبال !أنت الشاهد الإيطالي الوحيد الذي بإمكانه إنقاذي من التهم التي ستوجه إلّي في المستقبل"**».

---

[1]- المصدر السابق،ص47-48.

[2]- المصدر نفسه،ص58.

يستظهر السارد بعضا من الملامح التي تجعله يتشارك مع قارئه محمولات الرواية الفكرية والاجتماعية والنفسية؛ إذ عمد إلى تبسيط بعض التفاصيل حتى يرتسم المشهد كاملا لدى القارئ ؛ من خلال الحوارية غير المباشرة أوسرد المعلومات التي قدمها له "**أمِدِيُو**".

أصر " **أمِدِيُو** " على تفسير بعض الظواهر والأحداث الواردة في الرواية لكي يتعاطف أكبر قدر من القراء مع المشكل الذي طرحه " **إقْبَال أمير الله** "، والذي رمى بظلاله على مدلولات سوسيولوجية؛ في قوله[1] :

«كلمات إقْبَال جعلتني أنتبه إلى مسألة إلصاق ظاهرة الإجرام بالمهاجرين بلا تمييز كم عانى المهاجرون الإيطاليون في الولايات المتحدة من تهمة المافيا لكن يبدو أن الإيطاليين لم يتعلّموا من دروس الماضي ».

وهنا يوضح السارد تداعيات الاسم خاصة إذا كان عربيا وموقف "**إقْبَال**" من هذه القضية؛ ولعله توضيح يلامس واقعية جميع القراء .

2-2-1-4-منـــــظور السارد " أمِدِيُو" في الـــــعواء الرابع:

تباينت طروحات الرواية حول ما تقدمت به شخصياتها التي اتفقت في مواقف واختلفت في أخرى، ورغم اتفاق الشخصيات الإيطالية على رفض الآخر وعدم الإحساس بآلامه صعد السارد حجم دهشة القارئ من خلال دلالات الرؤية التي قدمها له عبر أحداث الرواية ؛ في قوله[2]:

«طلبت مني إلِزابِتا فَابْيانِي هذا الصباح أن أتضامن معها في معركتها الحضارية دفاعا على كلاب العالم. قالت إن سكان العمارة ينوون التصويت على قانون داخلي يمنع الكلاب من استعمال المصعد، وهذا القانون موّجه أساسا ضد المسكين فالِنْتِينُو».

ثم واصل قائلا[3]:

«ثم راحت تشرح لي أن التمييز العنصري في الولايات المتحدة بدأ عندما تم منع السود من الجلوس على المقاعد الأوتوبيس. في النهاية طلبت منّي الإمضاء على لائحة

---

[1] -المصدر السابق،ص59.

[2] - المصدر نفسه،ص70.

[3] -المصدر نفسه ،ص 70-71.

تدافع عن حق فالِنْتِينُو وإخوانه الكلاب في العالم أجمع لاستعمال المصعد والمترو وركوب الطائرة والقطار والباخرة والحق في الوراثة والحق في الجنس والحق في الصحة والحق في السكن».

لعل الهدف من توظيف هذا المقطع هو استظهار تباين الاهتمام بالمهاجرين والكلاب لدى فئة من الإيطاليين، وتثبيت مشهد الاستهزاء بالوضع الذي يعيشه المهاجر في ظل مشهد الاهتمام الطاغي بالحيوان؛ من خلال شرح هذه المفارقة الحياتية التي تدفع القارئ للحكم عليها انطلاقا مما تفرضه عليه ضوابطه السوسيولوجية.

2-2-1-5-منـــــظور السارد " أمِدِيُو" في الـــــعواء الخامس:

حاول السارد من خلال عوائه إعلام قارئه بمعالم كل شخصية على حدة؛ من أجل تقديم تصورات متنوعة لمشاهد سردية مختلفة؛ ولعل الهدف من ذلك تسليط الضوء على حالة أووضعية معينة، وهو الحال حين وضّح " **أمِدِيُو**" حالة الشيخوخة التي تداهم "**الذئبة/ إيطاليا**" وتسودها ؛ في قوله[1] :

« **قرأت اليوم مقالا في صحيفة "الكورْييرِي دِلا سِيْرا " عنوانه مثير: هل الإيطالي مثل الديناصور ؟ ويتناول مشكلة انخفاض الولادات في إيطاليا، وهي من أخفض النسب في العالم. قال كاتب المقال إن الإيطالي سينقرض في القرن التالي والخلاص الوحيد هو قدوم المهاجرين أوعقد صفقة مع السلطات الصينية لاستيراد البشر. ما أكثر عدد الشيوخ في هذا البلد».**

استظهر السارد مدى الحلول التي قد يتقاطع معها القارئ لتجنب فكرة الشيخوخة وهذا استنادا إلى شخصية "**ماريا كريستينا غُونْزالِيز**" الذي أوضح من خلالها " **أمِدِيُو**" عدم استغلال "**الذئبة**" لوافديها إيجابيا في قوله[2] :

«**غدا ستذهب ماريا كريستينا للمستشفى للإجهاض،هذه ليست المرة الأولى سْتيفانْيا مصيبة عندما تقول إن ماريا كريستينا ستدخل سجل غينيس للأرقام القياسية نظرا لعدد المرّات التي أجهضت فيها** » .

---

[1]- المصدر السابق ،ص81.

[2]-المصدر نفسه ،ص82.

لعل المتمعن في ما حاول السارد إيصاله لقارئه هو إعطاء حل غير مباشر لتجاوز مشكل الشيخوخة في بلاد "**الذئبة** "، والاستفادة من المهاجرين بطرائق إيجابية بدل تهجيرهم سلوكيا.

2-2-1-6-منظـــور السارد " أمِدِيُو" في الـــــعواء السادس:

كشفت الرواية من خلال ساردها الوجه الآخر للطبقة المثقفة في روما؛ حيث استطلع "**أمِدِيُو**" تمرد الأستاذ الجامعي "**أنْطُونيُو مارِيني**" على واقعه ومجتمعه الفاصل أفراده بين الشمال والجنوب ؛ ولعل صيغة المثقف التي وظفتها الرواية ما هي إلا دليل على نظرة الإيطالي لابن جلدته، الذي قال عنه السارد " **أمِدِيُو**"[1]:

« **يشتكي أنْطُونيُو كثيرا من سائقي الأوتوبيس ،يقول إنهم لا يقومون بعملهم كما يجب ،ينبغي إرسالهم إلى ميلانو للتعلّم من زملائهم هنالك.إنه يكرر دائما أن الوحدة الإيطالية جريمة في حق الشمال وأن الجنوب عبء ثقيل على كاهل أهل الشمال. لو كنت مؤمنا بالبوذية لقلت إن هذا الرجل قد تقمّص روح ديك الحي لأنه كثير الصياح**».

لعل هذا المقطع الذي يظهر تذمر السارد من الإيطالي؛ ما هو إلا دليل على إظهار الصورة الحقيقية لعنصرية الإيطاليين بين ثنائية الشماليين والجنوبيين ولعبة التراشق بالاتهامات العنصرية بينهما؛ ومحاولة توضيح بشكل أدق صورة فئة من المثقفين أبناء "**الذئبة**" ومدى تمسكهم بالقيم العليا الخاصة بكل ما يمس التطور المرتبط عندهم بأبسط الأشياء ذات العلاقات الاجتماعية، ومن ذلك ما تمت الإشارة إليه سابقا من خلال المصعد في مبحث سابق.

2-2-1-7-منظور الســـــارد " أمِدِيُو" في العـــــواء السابع:

قدم السارد في عوائه السابع طابعا آخر لمعاناة المهاجرين من مختلف بقاع العالم مع مجتمع "**الذئبة** "؛ حيث تنوعت شخصيات المهاجرين بين ثنايا الرواية، ومن بين ما استظهرته؛ مشهد صمود القادم الهولندي " **يُوهان**" في ظل استقبال الآخر له، مع تبيان مدى حرفية"**أمِدِيُو** " في الاندماج في المجتمع حتى حسبه أهل الدار إيطاليا عريقا؛ لمدى معرفته بحضارة "**الذئبة** " وخفايا تاريخها ؛ وهو ما دل عليه قول السارد " **أمِدِيُو**"[2] :

---

[1]- المصدر السابق ،ص92.

[2]-المصدر نفسه،ص102.

«طلب مني يُوهان أن أصبح دليله في روما .غدا سنذهب إلى كامْبو دي فْيوري حيث تم تصوير الفيلم الشهير مع آنا مانْياني وألْدو فابْريزي .في وسط ساحة كامْبو دي فْيوري أقدمت محاكم التفتيش عام 1600 على حرق جورْدانو بْرونو حياً. الآن هناك تمثال ضخم في هذا المكان المشؤوم يُخلد ذكرى الفيلسوف المأسوف عليه . ذهبت هذا المساء مع يُوهان إلى معهد غوته الألماني في روما لمتابعة الأيام السينمائية المخّصصة للمخرج فاسْبِنْدر» .

لعل هذه المزاوجة بين إصرار "**يُوهان**" على تنفيذ خططه، وتحقيقه حلمه يؤكدها "**أمِدِيُو**" في قوله[1] :

« لا يزال الأشقر يُوهان مصمما على إنجاز فيلمه حول سكان العمارة وتعلقهم بالمصعد».

ولعل الغرض من هذه الإشارة والتأكيد هو إظهار صمود المهاجر في ظل سلبية "**الذئبة** " وإصراره على تحقيق طموحه؛ من خلال اكتشاف خباياها بتحديه للواقع والمجتمع ولعائلته من أجل إثبات نفسه وسط صراع الاختلاف لتحقيق الاندماج .

2-2-1-8-منـــــظور السارد " أمِدِيُو" في الـــــــعواء الثامن:

يتساءل قارئ العمل حول سبب تسمية بطل الرواية وساردها الأساس بـ" **أمِدِيُو**" رغم انتمائه العربي؛ وهو ما أوضحه هذا الأخير بإظهار براءته من تغيير اسمه الحقيقي (الذي تكشف عنه شخصية مهاجر آخر) في قوله [2] :

« هناك شيء يستحق أن يذكر :عندما سألني سانْدْرو عن اسمي، قلت له :أحمد فنطق اسمي دون حرف الحاء أي أمِدْ لأن الأبجدية الإيطالية لا تتوفّر على هذا الحرف في النهاية ناداني باسم أمِدِيُو وهو اسم إيطالي ويمكن أن يُختصر إلى أمِدْ بحذف الحرفين الأخيرين».

لعل غرض السارد من هذا التوضيح هو تبرئة نفسه من الاتهامات التي قد يوجهها له القارئ عن اندماجه في ثقافة الآخر وتخليه عن اسمه الذي يشكل هويته وانتماءه؛ فيبرر مدى

---

[1]- المصدر السابق ،ص103.

[2]- المصدر نفسه،ص113.

تأثير الآخر الإيطالي عليه دون قصد في ما يظهر انتماءه وعروبته وهويته وهو اسمه بالمقابل يشير السارد إلى الحرب الدائرة بين "**أحمد سالمي** " الشخصية والهوية الحقيقية و"**أمِدِيُو**" الاسم الايطالي في قوله[1]:

« **إن تغيير الاسم يساعد على العيش أفضل لأنه يخفف من أعباء الذاكرة . إذا أنا في مأمن من انفصام الشخصية بسبب اسمي الإيطالي ،لا ضرر من أمِدِيُو ،لكن هل هناك نزاع صامت بين أمِدِيُو وأحمد ؟سأبحث عن الجواب في العواء :أوووووووووووووو**» .

ولعل سبب هذه الإشارة إلى شخصيتين تجتمعان بين الماضي والحاضر؛ هو توظيف البعد النفسي؛ بين ما عاناه "**أحمد سالمي**" الشخصية الحقيقة وما استطاع تحقيقه في ظل الشخصية الإيطالية " **أمِدِيُو**" .

لكن ما يشدّ انتباه القارئ هو العواء الذي يلي نهاية سرد السارد، الذي يوضح حجم المعانات النفسية التي يخفيها عن أصدقائه من المهاجرين والإيطاليين، وبعضا من القصص التي يلتقي بها ويتأثر نفسيا وفكريا ؛ مع ما سردته باقي الشخصيات، وقد وضّح "**أمِدِيُو**" سبب عوائه بتفصيل أكبر من خلال العواء التّاسع.

2-2-1-9-منظور الســـــــارد " أمِدِيُو" في الـــــعواء التاسع:

سعى السارد إلى استدراج القارئ للتفاعل معه واستنتاج مضمون العمل الروائي عن طريق تشويقه بترك فراغات فكرية آملا مشاركته ؛ ليتمكن من كسب انتباهه من خلال الغموض الذي كان يلف تفاصيل عنه في قوله[2] :

«**مسكينة سْتِفانْيا ،فهي قلقة من أجلي ،إذ تعتقد أنني أعاني من آلام المعدة .الحقيقة أن معدتي سليمة ،المشكلة في معدة ذاكرتي التي لم تهضم جيدا ما تناولته قبل قدومي إلى روما . الذاكرة كالمعدة تماما ؛ ترغمني من حين لآخر على التقيؤ أنا أتقيأ ذكريات الدم دون توقف . إنني أعاني من قرحة معدية في الذاكرة . هل من دواء ؟ نعم :العواء ! أوووووووووووووووو**».

---

[1]-المصدر السابق ،ص114.

[2]- المصدر نفسه ،ص125-126.

لعل أول ما يتبادر إلى ذهن القارئ عند قراءته لهذا المقطع هو قصة الحب التي جمعت السارد بخطيبته "**بهجة**" ابنة الجيران، والتي اغتالها الإرهاب في الجزائر، هي النقطة المضمرة في حياته مع زوجته الإيطالية "**سْتِفانْيا**"؛ ولعل إشارته إلى حال ذاكرته ما هو إلا اعتراف صريح من السارد بحجم المأساة الإنسانية والنفسية التي يعاني منها وعدم التخلص منها رغم رضاعته من "**الذئبة** "؛ ولعلها أيضا إحالة واضحة إلى الارتباط بالهوية والوطن بشكل غير مباشر رغم هروبه منهما و تجرعه من ثقافة روما وحضارتها، وهو ما أحال عليه السارد في العواء العاشر.

2-2-1-10-منظور السارد " أمِدِيُو" في العواء العاشر:

طرح "**أمِدِيُو**" على قارئه خطين جماليين، عمد من خلالهما إلى إظهار الجوانب الإنسانية والتوجهات الفكرية للأنا والآخر المختلف؛ عبر الاشتغال على ما سرده بشكل مباشر أوغير مباشر عن نفسه لقرائه؛ وبين ما قدمته ثنائية (**المهاجر / الإيطالي**) الذي أطل عليها في العواء العاشر مشبها حاله بهاته الثنائية في قوله[1] :

« **ما هو الفرق بين الحمامة والغراب ؟هل أنا غراب يريد تقليد الحمامة ؟ما هو العواء ؟العواء نوعان :عواء الألم وعواء الفرح** »؛ في إشارة منه إلى من استطاعوا تقليد الحمامة التي تحيل على "**الذئبة** ".

لعل المتابع لتفاصيل سرد " **أمِدِيُو**" قد يلاحظ مدى تمكنه من تجاوز خطية السواد الذي دفعته إليه "**بهجة الحبيبة والوطن** " ، والذي أوضحه في قوله[2] :

«**عندما ناداني أحمد ! لم أتعرف عليه في الحين،أحسست بيد تحط على كتفي تذكرته بمشقة . قال لي :" أنا عبدالله ابن حومتك ! صديق أخيك فريد ". تذّكرت بصعوبة الحومة وأخي فريد والجزائر**» .

ولعل صعوبة تذكر شخصية "**عبدالله بن قدور** " التي يرويها السارد ؛ تؤكد هروبه من الواقع نحو الحلم والكابوس حد الاندماج في شخصية " **أمِدِيُو**" الإيطالي بعيدا عن "**أحمد سالمي**" الجزائري، الذي يمثل الوطن والأم والحبيبة والأنا المنسية بين ربوع الزوجة والمستقبل "**سْتِفانْيا**" التي تتقمص صورة " **الذئبة**" .

---

[1]- المصدر السابق ،ص137.

[2]-المصدر نفسه ،ص137.

2-2-1-11-منظـــــور السارد " أمِدِيُو" في العـواء الأخير أوقبل صيحة الديك:

يظل قارئ الرواية في كل ما يتلقاه من شخصياتها يطالب سارده بتوضيحات وإجابات شافية وكافية عن الجريمة المرتكبة في حق المواطن الإيطالي "**الغلاذْياتُور**" خاصة أن هذه التهمة قد لاحقت السارد منذ بداية الرواية، لتستقر على منحيين أحدهما : يُدين " **أمِدِيُو**" والآخر يحرره من هذه التهمة.

بالمقابل وضع السارد قارئه أمام خيار واحد يعطيه حرية الخيار بين الحقيقتين التي قدمهما المفتش الإيطالي "**ماوْرُو بِتارِينِي**"، وذلك في قوله[1]:

« **الحقيقة مُرّة كالدواء ! ينبغي تناول الدواء على جرعات ،قد يؤدي الدواء إلى الموت إذا تناوله المريض دفعة واحدة . ليس صحيحا أن الحقيقة تجرح (...)كما يقول الفرنسيون،الحقيقة لا تجرح وإنما تقتل.أما العواء فهو أغنية أورفي الأبدية. أووووووووووو**».

لعل ما قدمه السارد عن الحقيقة قد يحيل بقارئه مباشرة إلى الجريمة التي ألبست له والتي تبقي متتبعه بين رأيين مختلفين : بين يقينه ببراءته وشكه بارتكابها؛ خاصة أن السارد استطاع اقناع قارئه بتغلغله في الثقافة الإيطالية، وما تحمله من أبعاد ثقافية واجتماعية وإنسانية وسياسية وحتى دينية، ولعل هذا ما أكده في قوله[2] :

« **أنا لست في فم الذئب (La gueule du loup) كما كان يقول كاتب ياسين . لقد خرجت من فم الذئبة وارتميت في أحضانها حتى ارتويت من حليبها. أووووووووووووووووو**».

أكد السارد لقارئه تمكنه من فرض حالته الاجتماعية بين ربوع "**الذئبة**" بصفته مهاجرا استطاع أن ينجو من أنيابها والارتواء من حليبها حد التملك.

---

[1]- المصدر السابق ،ص149.

[2]-المصدر نفسه ،ص149.

في عواءه الأخير يفتح السارد مساحة ومجالا للتواصل مع قرائه من خلال دفعهم للبحث عن الحقيقة الكاملة بين ارتباطه بالجريمة أوبراءته منها؛ فلا يدع فرصة من خلال هذا العواء إلا ويكسر توقعاته ويبني له حاجزا أمام ما كان وما يتوقع أن يكون في قوله[1]:

«**أحياناً تتملّكني الدهشة عندما أفكّر في الأمر التالي:أنا طيّب في نظر الجميع ! لكن من يدريهم ؟قد يكون أمِدِيُو قناعاً ليس إلا ! أنا حيوان مفترس لا يستطيع التخلّي عن طبيعته الأولى. الحقيقة أن ذاكرتي هي حيوان مفترس كالذئب تماما: أووووووووووووو**».

لعل أول ما يتبادر إلى ذهن القارئ هو أسئلة السارد التي تدفعه إلى البحث عن سبب هذه العبثية، هل كان دافع الجريمة التخلص من جرح الذاكرة؟ أوالهروب من واقع ظل مخيما على معدة الذاكرة المهشمة بالدم ؟.

بالمقابل قد يضع قارئ آخر حدا للشك الذي دفعه إليه سارد الرواية، وهذا بالاستناد على تبرئة مفتش الشرطة "**ماوْرُو بِتارِينِي**" لـ " **أمِدِيُو**" .

ورغم هذه الخطية المزدوجة التي اعتمدها السارد لاستدعاء تفاعل قرائه؛ إلا أن نهاية الرواية بشقها المفتوح على توجهات وصراعات فكرية ونفسية مختلفة (تجمع السارد وكذا الشخصيات)؛ تظل تدفع القارئ إلى التساؤل عن الحقيقة كاملة التي قال عنها السارد "**الحقيقة مُرّة كالدواء ! ينبغي تناول الدواء على جرعات**"؛ وهو ما يستدعي تأويلات مختلفة قد يختلف فيها رأي القارئ الواحد بين مؤيد لبراءة " **أمِدِيُو**" استنادا لصورته الإيجابية التي قدمتها شخصيات الرواية، وبين مقتنع بانتساب الجريمة إليه انطلاقا مما قدمه السارد من خلال عوائه الأخير المستند أساسا على تشكيك القارئ في هويته وشخصه.

رغم تعدد الأصوات الساردة داخل المتن الروائي " **كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك**"،إلا أن السارد الواضح " **أمِدِيُو** "والعليم بفحوى الرواية وما تخفيه يقدم معلومات تغري القارئ بمتابعة تفاصيل الرواية والتفاعل معها،رغم ما قد يعاكس توقعاته ويكسر أمله في بطل العمل وسارده في آخر صيحاته وعوائه.

يلاحظ القارئ مدى نجاح السارد وشخصيات الرواية في تشكيل منحا مختلف عما تناوله سابقا –رغم خطية التضاد التي التزمت بها الرواية– حيث تمكنت كل شخصية من إعطاء معلومات

[1]–المصدر السابق ،ص150.

عن شخصها مع ترك مساحة لكل من القارئ للبحث عن سبب الغموض الذي لف سرد الرواية ؛ والسارد العليم لتوضيح المعطيات الغامضة التي قابلته ودفعته للبحث عن الحقيقة التي صدم بها "**أمِدِيُو" القارئ** في نهاية الرواية.

2-2-2-منـــظور الشخـــصيات :

استطاعت رواية " **كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك** " أن تشكل فارقا كبيرا من خلال ما طرحته شخصياتها المتنوعة، ولعل أول ما يثير اهتمام القارئ انطلاقا من قراءته الأولى للرواية هو انعدام المعالم الحوارية بين الشخصيات بشكل مباشر.

ورغم غياب هذا التواصل المتواجد في مواضع معدودة؛ إلا أن القارئ يتشارك هذه الحوارية من خلال المجال المخصص لحضوره ؛ فلا تُفوت الشخصيات لحظة إلا وترد على أسئلة مجهولة يتولى القارئ إيجاد صيغها، ولعل من بين هذه الحوارية غير المعلومة أوالموجه لمجهول ما يقوله شخص "**بارويز منصور صمدي**"[1] :

«**بالمناسبة هل تعرفون أن "مِرْسِي" كلمة فرنسية تستخدم للشكر ؟ أمِدِيُو هو الذي أخبرني بذلك فهو يعرف الفرنسية معرفة جيدة.**

-...؟

تعرفت عليه في إحدى المدارس المجانية لتعليم الإيطالية للأجانب في ساحة فِيتُورْيُو،كان ذلك عقب وصولي إلى روما بقليل» .

وما يشدّ انتباه القارئ في هذا المقطع هو المساحة المخصصة له ولغيره من القراء قصد ملئها في شكل أسئلة مضمرة وخفية تقدم حسب توجه كل قارئ؛ كما أن إجاباتها قدمت سابقا وهنا تتباين أسئلة القراء بين :

أين التقيت بـ" **أمِدِيُو**" ؟ متى تعرفت على "**أمِدِيُو**" ؟ وغيرها من الأسئلة التي تخطر ببال القارئ حالما يسند له المجال للمشاركة، كما يتبين الأخير بعضا من الملامح الحوارية غير المباشرة التي تقدم بها "**بارويز**" في قوله[2] :

---

[1]- المصدر السابق،ص15.

[2]- المصدر نفسه ،ص15.

«في إحدى المرّات سألني هل يوجد أنصار نادي روما في إيران ؟قلت له بالتأكيد. عندئذ أخذني في حضنه» .

لعل مقابلة القارئ لهذا الحوار المحكي في غياب الشخصية المقابلة لـ"**سانْدرو** "؛ يحيله إلى السردية التي اكتسحت الرواية بطريقة غير مباشرة استنادا إلى صيغ حوارية مضمرة أبرزت موقف الشخصيات .

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

لعل من بين ما دفع القارئ بشكل غير مباشر لتخيل الوقائع أوالحوار الذي دار بين شخصيات الرواية –وهو على دراية تامة بنقاط الاختلاف والاتفاق التي قد تجمع بينها– هو إتمام معنى الرواية المضمر.

ومن بين ما أوردته الرواية ودعت قارئها لاستشراف هذا الحوار الغامض ما يقدمه شخص "**أنْطُونْيُو مارِيني**" في سرده عن اللقاء الذي جمعه مع "**أمِدِيُو** "؛ بقوله[1] :

«التقينا صدفة عدة مرات في مكتبة معهد التاريخ بجامعة روما وتجاذبنا أطراف الحديث حول مختلف المواضيع المتعلّقة بالتاريخ الروماني واكتشفت أنه مطّلع جدا على الاستعمار الروماني في إفريقيا ».

لعل من بين التساؤلات التي تخطر ببال القارئ فور قراءته للمقطع : ما هي الأفكار والطروحات وكذا الاستنتاجات التاريخية والحضارية المتعلقة بـ"**روما** " التي تبادلها كل من " **أنْطُونْيُو** " و " **أمِدِيُو**" ؛ رغم الاختلافات التي يحملانها فكريا وثقافيا وانتمائيا وكذا عقائديا؛ وهو ما يدفع القارئ للتفكير مليا في هذا النقاش غير المعلن.

---

[1]– المصدر السابق ،ص86.

وهنا تتباين مواقف القارئ وتختلف آراؤه حول هذا المقطع حسب المكانة التي يحتلها في قراءته للرواية بصفته مبدعا أو قارئا كفئا أوناقدا .

لم تقتصر خاصية السؤال المضمر والجواب الواضح على شخصية بعينها إنما امتدت لجميع شخوص الرواية، التي تمكنت من بسط بعض الحوارات الواضحة والمباشرة بين شخصيات المهاجرين والإيطاليين ؛ ومن ذلك الحوار الذي دار بين: البنغالي "**إقبال أمير الله**" والإيطالي "**مارْيو روسي**" في المقطع الآتي[1] :

« **كنت أذهب يوميا إلى قسم الشرطة حتى نفذ صبر المفتش وقال لي:" أنا اسمي الكامل مارْيو روسي وروسي مارْيو كما أنه لا فرق بين إقْبَال أمير الله وأمير الله إقْبَال !". ثم أخذ وثيقة الإقامة وقال لي :**

–هل هذه صورتك؟، نعم.

–هل هذا إمضاؤك؟، نعم.

–هل هذا عنوانك؟،نعم».

ثم واصل قائلا[2]:

«**–هل هذا هو تاريخ ميلادك؟،نعم.**

–إذا ليس هناك مشكلة عويصة،أنا اسمي إقْبَال أمير الله وليس أمير الله إقْبَال !

عندئذ غضب مني وهدّدني قائلا :"لو عدت إلى هنا مرة أخرى ،فإني سأمزق وثيقة الإقامة هذه وآخذك رأسا إلى مطار فْيومِيشِينو وأضعك في أول طائرة متوجّهة إلى بنْغلادِش !لا أريد أن أراك هنا مرة أخر، هل فهمت ؟"».

لعل غاية الرواية من هذا الحوار المباشر هو استدراج القارئ لاكتشاف العلاقة الحقيقة التي جمعت شخصياتها المتنوعة؛ كما تهدف إلى دفعه لفك شفرة الغموض الذي يعتري هذه العلاقة، وهذا لبناء معنى الرواية وتوجهاتها؛ رغم ذلك فإن آراء القارئ أومجموع القراء تظل متباينة الأحكام، وهذا حسب المرجعيات التي تقف عليها.

---

[1]- المصدر السابق،ص52-53.

[2] -المصدر نفسه،ص53.

اكتست الرواية من خلال الحوارية المضمرة مع شخصياتها طابعا مغايرا لما اعتاد عليه القارئ، لتتمكن من فرض خصوصيتها الجمالية بطرائقها المختلفة بدأ من استدعائه للتفاعل معها من خلال الاشتغال على غياب المعلومات التي تشوقه للإطلاع عليها؛ قصد إكمال بناء مفهومها فكريا وجماليا.

وبما أنها قد تناولت عنصر التفاعل بين ما قدمته وما انتظره القارئ؛ فإن استمراريتها بما تحمله من توجهات سوسيولوجية مرهون بفهم متتبعها (أومجموع القراء) وتفاعله معها انطلاقا من استعداداته النفسية وثقافته الفكرية وتذوقه؛ الذي اكتسبه أوورثه من خلال احتكاكه بالأعمال الأدبية والروائية المختلفة، و«**بما أنه لا يمكن أن نصف كلية الشخصيات**(...) ، **فإن القارئ بتحليله سيكمل الحكاية وفق ما يظهر له أنه محتمل الوقوع** »[1]؛ وهو حال العلاقة التي جمعت الرواية وقارئها الذي لمس عدم اكتمال المعنى الروائي ما لزم عليه استكمال المعنى من خلال تدخله اعتمادا على العلاقة الحوارية بين الشخصيات التي وجهته لبناء معنى الرواية .

2-2-3-مـــــــنظور الحـــــــــدث :

تضمنت الرواية حدثا واحدا تمكنت من خلاله استطلاع رأي القارئ واستدراجه لفك لغزه؛ وهو "**جريمة القتل**" التي أثثت سرد شخصياتها،كما اقترنت بالبطل المحوري "**أمِدِيُو**"؛ الذي شكل قلب هذا الحدث ؛حيث تمكن من تفعيل القارئ معه وحثه على البحث عن المخفي طوال المساحة المخصصة لسرد الشخصيات والبطل على حد سواء ومن هذه النقطة ينطلق القارئ في تفاعله مع الأحداث للحكم على التفاصيل التي تقدمت بها كل شخصية على حدة (للحكم على من ألصقت به التهمة) ؛ ولعل من بين النقاط التي لفتت انتباهه هو الإجماع على براءة " **أمِدِيُو**" (هذا الشخص المجهول إلى إشعار لاحق).

ولعل الغرض أيضا من هذا التشويق هو دفع تأويلات القارئ إلى الانطلاق من القراءة نحو التفسير؛ وبما أن محور الرواية كان حدث "**الجريمة** " فإنه يكتشف ذلك من خلال الأحكام التي تقدمت بها جميع الشخوص، ومن بينها على سبيل المثال ما قاله عنه البنغالي "**إقبال أمير الله**"[2] :

---

[1]-فانسون جوف:القراءة ،ص81.

[2]- عمارة لخوص: كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك،ص54.

« أنا لا أعرف أين هو الآن لكني متأكد من أمر واحد :السِينْيُور أمِدِيُو ليس أجنبيا ومجرما ! أنا واثق من براءته من دم الشاب الإيطالي الذي لا يبتسم أبدا».

لم تقتصر صيغة هذه المقولة على شخصية بعينها بل تتقاسم الرأي نفسه مع باقي الشخصيات الأخرى من مهاجرين وإيطاليين، ومن بين سكان روما الذين استنكروا التهمة الموجه إلى " **أمِدِيُو**" **"سانْدرو دَنْدِينِي"**، الذي قال في هذا الشأن[1] :

«أنا أقول وأكرّر :لا دخل لأَمِدِيُو بهذه الجريمة. أنا مقتنع تماما ببراءته ومستعد لأضع يدي على الجمر» .

ولعل المراد من توظيف هذا الحدث الغامض للقارئ في بدايات الرواية مرده محاولة إحداث المفارقة في وقع هذا الحدث بين الواقع والمتخيل؛ الذي تحاكيه الرواية في نفس القارئ كما أن ما يثيره هذا التصور هو دفع القارئ لتقديم مسوغات جديدة للرواية من خلال مشاركته في تحليل هذا الغموض والكشف عنه؛ من خلال ثنائية الشخصيات التي تنهض عليها الرواية، والتي تتعاقب بصيغة (مهاجر-إيطالي / إيطالي -مهاجر) .

قُدِمُ حدث "**الجريمة** " من وجهات نظر مختلفة بدأت من الاختلاف الذي قامت عليه الشخصيات وصولا إلى ما تبادر في ذهن القارئ؛ الذي تختلف قراءته الأولى عن القراءة الثانية، كما أنه يتغير حسب نوعية النصوص ومعطياتها ؛ وهو ما جعل هذا الحدث بالنسبة لكثير من القراء عماد الرواية وبؤرة تتحدى بها ثقافتهم ليصبح «**القارئ في هذه الحالة لن يكون في موقع المستقبل ولكن في موقع المحاور للنص**»[2] ؛ من أجل كشف خباياه وفك أسراره رغم ما قدمته الرواية من إجابات من خلال شخص المفتش الإيطالي الذي خيّر قارئه بين الحقيقة الأولى التي تتهم " **أمِدِيُو**" بارتكاب الجريمة وبين الحقيقة الثانية التي تبرؤه منها، والتي يلتزم بها بعض القراء بوصفها الخبر اليقين.

كما قد يقدم قراء آخرون آراء مخالفة لما تقدمت به الحقيقة الثانية من خلال ما أثاره "**أمِدِيُو**" من ريبة وشك حول ضلوعه في الجريمة وهو ما يدفع القارئ إلى التفكير مليا في انتساب البطل لها.

---

[1]- المصدر السابق ،ص112.

[2]-حميد لحمداني:القراءة وتوليد الدلالة ،ص57.

لعل ما تقدمت به الرواية من خلال هذا الحدث كان خطوة مباشرة وصريحة للقارئ لاستكناه هذا الانفتاح الذي جسدته؛ حيث طالبته بالمشاركة في تحليل هذا الحدث/اللغز واستشراف معانيه لتكون دعوى صريحة من الرواية لقارئها لقيادة المعنى في ظل هذا الحدث .

2-2-4-منظـــــور القارئ /القارئ الضـــــمني:

ينطلق القارئ* في فهمه لفحوى العمل الروائي من التفاصيل التي تقدمت بها المنظورات السابقة (منظور:السارد،الشخصيات،الحدث)، والتي أضاء كل منها بعض الغموض الذي خيم على القارئ وعتم على الرواية في بادئ الأمر؛ من خلال الإشارة إلى التفاصيل العامة التي زوده بها السارد مرورا إلى الثنائية التي شكلتها الشخصيات بين المهاجرين والإيطاليين وصولا إلى لغز الجريمة الذي شغل الهيكل العام للرواية، والذي كان الحدث الأبرز؛ حيث يتشكل مضمون الرواية لدى القارئ انطلاقا من الخلفيات الماضية والحاضرة التي قدمتها والتي سمحت له بالانتقال بين دلالة المنظورات التي تتأسس عليها من خلال وجهة النظر الجوالة التي مكنته من إلقاء نظرة على المعطيات العامة انطلاقا من المنظورات السابقة؛ إذ «**لا يمكن لأي واحد منها أن يمثل الموضوع الجمالي في كليته،بل على العكس من ذلك ،فإن بناء هذا الموضوع يبقى مشروطا بتعلق وترابط كل هذه المنظورات ببعضها البعض وإحالاتها وإضاءاتها المتبادلة**»[1]؛ كونها تقدم جزء من المعنى الذي يبحث عنه القارئ.

يلمس القارئ في تناوله لرواية "**كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك**" اختلاف الدلالات والمعاني بينه وبين ما قدمته الرواية، ومن بين ما يحيل عليه هذا الاختلاف هو تغير دلالات القارئ مع كل مرحلة أدبية جديدة يتفاعل معها؛ خاصة أنه في تناوله لمضمونها يلاحظ دعوة الشخصيات له باستمرار على مدار السرد.

انطلاقا من وجهة النظر الجوالة يبني القارئ الهيكل العام للرواية استنادا إلى جملة من الاستراتيجيات القائمة أساسا على قاعدة خلفية وأمامية لتتطور نظرته بإدراكه لما هو مختلف عنه، ومن ذلك تلاقيه بالقارئ الضمني الذي يمثل فرضية دائمة الوجود داخل النصوص الأدبية

---

*- لضرورة اقتضاها التحليل تم توظيف عنصر القارئ الضمني مع منظور القارئ حتى تتم المقاربة بينهما من حيث انطلاق القارئ الواقعي في تفاعله مع العمل الروائي مما يقدمه القارئ الضمني من بيانات مختلفة تسمح للقارئ بفهم الرواية .

[1]-عبد الكريم شرفي : من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ،ص 204.

؛ حيث يمكن القول إن «**القارئ الضمني هو الخصوصيةُ ذاتُها التي يشتملُ عليها نصٌ من النصوص،والتي تجعلُهُ يستقطب نوعا معيَّنا من القرَّاء العينيين ويُحقق دلالته من خلال تفاعلاتهم المختلفة**»[1]؛ حيث يسعى إلى تفعيل العلاقة بين القارئ ومضمون الرواية فور تلاقيهما فتنشأ علاقة حوارية من خلال سلسلة التوجيهات.

يدفع الغموض القارئ إلى المشاركة في بناء وصنع العمل الروائي من خلال انتقاله من منظور إلى آخر؛ ولعل انفتاحها على معاني وتوجهات عديدة سمح له بالانتقال من التأويل الأحادي إلى استشراف المعاني الغامضة؛ انطلاقا مما يقدمه القارئ الضمني للرواية الذي يمثل بنية مستنتجة وآلية فكرية مطروحة لا يمكن تحديدها إلا من خلال التوجيهات التي يقدمها لقارئه الحقيقي؛ من خلال سلسلة من التوجيهات .

ولعل من بين ذلك ما قدمته شخصية "**بارْويز منصور صَمَدِي**" التي أشركت قُراءها في سؤالها علها تجد لديهم الجواب الشافي ؛ بقولها[2]:

« **أريد أن أفهم : كيف يستطيع الإيطاليون التهام هذه الكميات المعتبرة من العجائن في الصباح والمساء**» .

لعل ما يلاحظه المتتبع لشخصيات الرواية أن هذه الأسئلة التي قد تبدو استفزازية هي موجهة إلى قارئ حقيقي؛ حيث تُقدم له دعوة مباشرة للمشاركة في صنع الملامح الغائبة من خلال تفعيل دوره انطلاقا من تأويلاته، ليمتثل من خلال ذلك للمعنى المرجو تحقيقه.

تقدم الرواية من خلال قارئها الضمني أساليب متعددة لشد انتباه قارئها؛ ومن بين التفاصيل التي تدفعه إلى ذلك: الخطابات المضمرة التي يطالب من خلالها شخص " **بارْويز منصور صَمَدِي**" أجوبة تسكت روح السؤال لديه، إلى جانب الأماكن الشاغرة التي تدعو القارئ بإلحاح شديد أوتقوم بإلزامه على تشكيل الملامح العامة للرواية؛ من خلال المساحة المخصصة له بطرح الأسئلة، ومنها ما ورد في قول " **بارْويز** " [3]:

---

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

[2]-عمارة لخوص : كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك،ص9.

[3]- المصدر نفسه،ص10-11.

« أريد أن أعرف : هل يعاقب القانون من يكره البيتزا أم لا ؟ إذا كان الجواب بالإيجاب؛ فهذه الفضيحة لا يمكن التستّر عليها ،أما إذا كان الجواب بالسلب ؛فمن حقي أن أرفع قضية لأحصل على تعويض.

–...؟

لا داعي للاستعجال .اسمحوا لي أن أقول لكم :عيبكم الكبير هو الاستعجال» .

إن ما يرسخ في ذهن القارئ عند قراءته لهذا المقطع هو التفاصيل المبهمة التي تطالبه الشخصية بتوضيحها من خلال المشاركة فيها حسب توقعاته وثقافته وتأويلاته ليكتمل بناء المعنى، إلى جانب ذلك توظف الرواية وانطلاقا من شخصياتها شخصيات أخرى غامضة تدفع قارئها إلى التساؤل من المقصود من هذا التوظيف ؟؛ وهو ما يلاحظه في مقطع الإيراني "**بارْويز**" الذي جاء فيه قوله[1]:

«**أنتم على حق ،سأحدّثكم عن مارْيُو النابوليتاني في مناسبة أخرى. ما يهمكم الآن هو معرفة كل شيء عن أَمِدِيُو .يبدو أنكم ستبدؤون العشاء بالفاكهة مباشرة ،هذا من حقكم .ألا يقال إن الزبون هو الملك !** ».

إن اقحام الرواية لشخصية غريبة عنها تشغل فكر القارئ الذي يسجل إلى جانب ذلك حوارية مضمرة؛ المراد منها تشتيت تركيزه وتواصله ودفعه إلى البحث عن دور هذه الشخصية الغامضة والهدف من حضورها؛ حيث يهدف القارئ الضمني من خلال هذه الهوية الضبابية إلى جلب القارئ وإشراكه انطلاقا من شغف القراءة في المساهمة لإزالة الغموض عن الوافد الجديد .

يتقصى القارئ ملامح الاختلاف الذي أوردته رواية "**كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك**" وهذا من خلال تعليمات قارئه الضمنيّ، ولعل ما يلفت انتباهه للوهلة الأولى في شخص " **بارْويز** " هي حالة البؤس التي تغلف حياته ،إلا أن قارئه الضمني يقدم جملة من التوضيحات من خلال ما قالته هذه الشخصية[2] :

---

[1]–المصدر السابق ،ص13.

[2]– المصدر نفسه،ص17.

«كنت أملك مطعما جميلاً في شيراز ،لعن الله من كان وراء ضياعي ،في رمش العين فقدت كل شيء ؛الأهل والبيت والمطعم والمال.قيل لي أكثر من مرة إذا أردت أن تشتغل طباخاً في إيطاليا ،يجب عليك أن تتعلّم أصول الطبخ الإيطالي. ما حيلتي! لا أطيق رؤية البيتزا والسْباغِيتي وأخواتها . ثم ما الفائدة من تعلّم الطبخ الإيطالي ! أنا لن أبقى طويلا في روما ،بعد زمن قصير أعود إلى شيراز ،فأنا لن أبقى طويلا في روما ،بعد زمن قصير أعود إلى شيراز ،فأنا متأكد من ذلك».

ووسط الزخم المعلوماتي الذي قدمه القارئ الضمني لقارئه الحقيقي فإن العلاقة التي تجمعهما تعمد من خلال هذا المقطع إلى تقديم سلسلة من التوجيهات للقارئ الحقيقي الذي يتساءل عن سبب حزن " **بارْويز** " وشقائه الدائم ومدى علاقته بشخصية "**أَمِدِيو**" .

إن ما قدمه القارئ الضمني ما هو إلا إجابة شافية للتساؤلات التي تلاحق هذه الشخصية، ولعل ما يفسر سبب توظيف هذا الغموض هو دفع القارئ وتأويلاته إلى علاقة حوارية بين معنى العمل الروائي ومدلولاته الفكرية .

من بين ما يشكل النص الروائي هو حركة ضمير المخاطب الذي يعتمده القارئ الضمني في خطابه الموجه إلى جمهور القراء بصفتها دعوة لتحديد المعنى وتذليل الصعوبات انطلاقا من هذه المشاركة؛ ولعل من بين ذلك ما قدمه شخص " **بارْويز**" في قوله[1]:

« ابحثوا عن الحقيقة في مكان آخر. أنا أشك في الشاب الأشقر الذي كان يسكن مع الغْلادْياتور في نفس الشقة . من المؤكد أنه جاسوس أوعميل أحد أجهزة المخابرات . رأيته عدة مرات يتبعني ويراقبني من بعيد بينما كنت منهمكا في بإطعام حمام ساحة سانْتا مارِيا ماجُورِي ».

وبنبرة قد يراها بعض القراء قاسية وابتزازية يوجه القارئ الضمني دعوته لهم للتشبث بالعمل الروائي أكثر؛ من خلال بحثهم عن حقيقة الأمر أوالجاني الحقيقي في قضية مقتل "**الغْلادْياتور**" ؛ وهو ما يحاول القارئ الضمني استظهاره لقرائه الواقعين من خلال اعتماده على مبدأ الشراكة الإنتاجية بالحفر بعيدا عن سطحية الرواية والغوص في التفاصيل التي تحدد ماهيته .

[1]- المصدر السابق،ص23.

يخيم ضمير المخاطب على السرود المخصصة لشخصيات الرواية التي توجهه بدورها إلى قرائها الحقيقيين الذين يجدون أنفسهم محاصرين فكريا من قبل كل شخصية تقدم تمظهرات مختلفة لموضوع واحد؛ ولعل من بينها ما خاطبت به الإيطالية **"بِنِدِتا"** قراءها بعد السؤال المجهول بالنسبة للقارئ في قولها[1]:

«-...؟

ماذا تقولون ؟ ! السِنْيُور أمِدِيُو أجنبي! لا أصدّق أنه ليس إيطالياً. أنا لم أفقد عقلي بعد،بإمكاني التمييز بين الإيطاليين والأجانب» .

ويظل القراء في ظل غموض شخصية **"أمِدِيُو"** في غربة المعنى والمفهوم الذي يريد القارئ الضمني إيصاله لهم؛ حيث يراهن الأخير على إقحام متتبعيه في كل مرة في غياهب التساؤلات المشفرة التي تسبق كل فقرة أومقطع ؛ لتترك من خلاله الحرية الكاملة للقراء لبناء صيغة السؤال كيفما يشاؤون ووفق ما يجدوه مناسبا؛ ما يحيل على علاقة حوارية غير مباشرة موجه إلى عموم القراء من خلال شخصية " **بِنِدِتا** "؛ ولعل الغرض من هذا المقطع الموجه إلى مجموع القراء (أوقارئ بعينه) هو محاولة لاستنطاق قدراتهم وتركهم يصارعون ايديولوجياتهم الخاصة وإيديولوجيات العمل الروائي لاكتشاف حقيقة أمر الجاني استنادا لما تقدمه شخصية الرواية .

تُصعد الرواية استنادا لقارئها الضمني من حدة توتر قرائها الملزمين بالإجابة وتبيان الحقيقة الغائبة بين ثناياها، لذا يشغل ضمير المخاطب حيزا كبيرا في المقاطع السردية المخصصة لشخصية " **بِنِدِتا**" التي لا تترك فرصة إلا وتشرك قراءها في إنتاج المعنى الخفي للأحداث، التي تستند عليها الرواية في قولها مخاطبة إياهم[2]:

« **أصبحت لا أفهم شيئا .اللعنة على الشيخوخة !حسنا ،إذا كان السِنْيُور أمِدِيُو أجنبياً كما تدّعون ،فمن هو الإيطالي حقا؟** ».

ولعل المراد من توظيف ضمير المخاطب الموجه إلى جمهور مختلف من القراء؛ هو قيادة المعنى نحو قناعة ايديولوجية أوسياسية لكثرة الدخلاء على **"الذئبة"** روما وعدم تمكنها من إظهار الفروق بين الأجانب وأبنائها، ولم تتوقف الشخصية على حدود الإعلام بل تواصل توجيه

---

[1]-المصدر السابق ،ص34-35.

[2]- المصدر نفسه،ص35.

أسئلتها لتراهن على إظهار النسق المعرفي والفكري للرواية من خلال خطاباتها المتكررة لقرائها في قولها[1]:

«قولوا لي: هل تستحق سْتِيفانيا مسّارو شابا وسيما مثل السِنْيُور أمِدِيُو ؟ !هذه الشيطانة تكرهني كأنني قتلت والديها ،أنا أيضا أكرهها ،أتحاشى قدر الاستطاعة التحدّث معها» .

لعل ما يستجديه القراء من خلال هذا المقطع هي الحوارية الصماء التي توضح لهم مجموعة من التفاصيل التي قد يجهلونها عن شخصيات الرواية؛ ومن ذلك ما أوردته "**بِنِدِتا**" في حديثها عن شخصية "**سْتِيفانيا مسّارو**" الغامضة بالنسبة لهم (في بادئ الأمر)، وهو ما يصعد عليهم حجم المسؤولية لكشف هوية الوافدة الجديدة والهدف من تقديم تفاصيل عنها للقراء.

تتفق جميع شخصيات رواية "**كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك**" على نقطة مفادها إشراك المتتبعين بشغف لأحداث الرواية؛ حيث لا تنحصر أسئلتها على القُراء فحسب بل تشرك شخصيات الرواية وتطالبهم بإجابات؛ ومن ذلك ما قدمته الإيطالية "**إلزابِتا**" موجهة أسئلتها إلى " **سْتِيفانيا**" والقارئ معا في قولها[2] :

«هل نضرب الطفل الصغير عندما يبول في سريره؟ليس خافياً على أحد أن الكلاب تستخدم البول وحاسة الشم للاتصال بالعالم الخارجي. هل نحرم الكلاب من حقوقها الطبيعية المشروعة؟ » .

لعل ما تراهن عليه الرواية من خلال قارئها الضمني هو ضم القراء في جوّها انطلاقا من الإجابات التي يقدمونها على تساؤلات الشخصية التي توجه ما يجول بخاطرها في شكل أسئلة لشخصية الرواية "**سْتِيفانيا**" ولقرائها الذين يشاطرونها الرأي كما قد يختلفون معها.

تدعو شخصيات الرواية قراءها إلى الإجابة عن تساؤلاتها بإلحاح شديد بعيدا عن السرود القديمة، التي خلفت في أنفسهم مللا دفعهم إلى النفور منها ؛ فتُواصل " **إلزابِتا**" في استقطاب قرائها استنادا لقارئها الضمني؛ حيث قالت مطالبة إياهم بأجوبة محددة[3]:

---

[1]-المصدر السابق ،ص37.

[2]- المصدر نفسه،ص62.

[3]- المصدر نفسه ،ص64-65.

«هل تعرفون الغجري الذي يتردّد على بيت أمِدِيُو ويجلس معه في بار دَنْدِيني ويبيع المخدارت في سانْتا ماريا ماجُورِي متظاهرا بإطعام الحمام ؟ ».

لعل الهدف من مجموع الأسئلة التي تخللت الرواية وحوارات الشخصيات مع قرائها؛ هو توجيههم إلى طرح معين المراد إيصاله لهم من قبل كل شخصية ؛حيث يتبع السؤال سلسلة من التوجيهات والإيضاحات بخصوص شخصية " **بارْوِيز**" الذي كَوَنَ عنه القراء لمحة واكتشفوا هويته في بداية الرواية؛ ليروا أن الهدف من هذا الظن الذي دفعهم إليه القارئ الضمني؛ ما هو إلا تشكيك في هوية الإيراني من خلال الإحالة على قناعة سياسية تتمحور حول المشروع النووي الذي تختبئ وراءه إيران ما جعلها مصدر قوة يخشاه ويرفضه الأروبيون؛ وهو ما قد يُلمح إليه القارئ الضمني من خلال محاورته لقرائه الحقيقيين.

تمكن القارئ الضمني أن يتمظهر في عدة وضعيات أبعدته عن التكرار وسمحت له بالتعاطي مع قرائه بأريحية فسحت له مجالا وفضاء أوسع للتفاعل معهم حيث لم يكتف بالتواصل معهم من خلال أسئلته الموجهة فحسب؛ بل حاول أن يراهن على تعاطفهم مع ما قدمته الشخصيات من مستجدات مختلفة داخل الرواية، ومن ذلك ما قدمه من خلال شخص "**ماريا كريستينا غُونْزالِيز** " في قولها[1] :

« أنا ألتهم كمّيات معتبرة من الشوكولاتة يوميا.كما ترون أن سمينة جدا ،أريد أن أخفض وزني لكن الظروف الحالية لا تساعدني،لكن لا بأس مسألة تخفيض الوزن مسألة هينة ،عندما أتزوج وأشعر بالراحة النفسية سينخفض وزني من تلقاء نفسه» .

لعل المتمعن لهذا المقطع يجد أنه أُشرك بشكل غير مباشر في إيجاد حل "**لماريا كريستينا**"، ولعل الغرض أيضا من هذا الإدماج هو التعبير عن إيديولوجيا حال المهاجرين قبل وبعد الارتباط بالذئبة من أجل الحصول على الهوية، وهو ما تناوله القارئ الضمني محاولا توضيح حال المهاجرة "**ماريا كريستينا**" لقُرائه مصعدا بذلك حجم الاحتمالات والتساؤلات التي يراهنون عليها ليحددوا المعنى الخفي انطلاقا من تفاعلهم معه.

تواصل الرواية انطلاقا من قارئها الضمني ضم قرائها الحقيقيين لتشكيل بنائها العام واستكناه المضمر لتوضيح المشهد لهم؛ حيث يُفَصِل الإيطالي "**أنْطُونْيُو مارِيني**" تمظهرات

---

[1]-المصدر السابق ،ص77.

الواقع الروائي مع مزاوجته بواقع القراء الحقيقيين؛ ذلك أن الشخصية تشدّ متتبعيها من خلال سرد تفاصيل قد تراهن من خلالها على إرساء فكرة معينة في ذهنهم في قول " **أنْطُونْيُو**"[1]:

« **بقينا نصف ساعة أخرى تنتظر انطلاق الأوتوبيس،في النهاية قام السائقون من مقاعدهم كرجل واحد وتوجّه كل واحد منهم إلى مقعده،وانطلقوا دفعة واحدة !قولوا لي :هل نحن في مقديشو أم في أديس أبابا؟هل نحن في روما أم في بومباي ؟هل نحن في العالم المتقدّم أم في العالم الثالث ؟ أين نحن ؟ عمّا قريب سنُطرد من نادي الدول المصنّعة**».

ويؤكد القارئ الضمني من خلال أسئلة الشخصية الإيطالية لقرائه الحقيقيين على ضرورة تفاعلهم معه إلى جانب إعلامهم بما تخفيه أسئلة " **أنْطُونْيُو** "؛ ما يجبرهم على الإجابة عنها انطلاقا من معطياتهم الفكرية؛ زيادة على ذلك فإن غرض القارئ الضمني من توظيف هذا المقطع التعبير عن حال مجتمع يراه الكثير من القراء مجتمع فوق العادة إضافة إلى كسر أفقهم استنادا لمعطيات واحد من أبناء روما.

يقتحم القارئ الضمني هدوء قرائه الواقعيين بأسئلته الموجهة لهم والمنطلقة من الإشراك نحو النسق المعرفي المراد تجسيده داخل الرواية؛ وهو ما يلاحظه القراء من خلال شخص " **أنْطُونْيُو**" الذي راهن استنادا على قارئه الضمني على اختلاف وجهات النظر التي سيتحاور بها القراء معه ؛من خلال تأويلاتهم المتعددة ومن ذلك قوله[2] :

«**هناك فضيحة لا يمكن السكوت عنها : هل تعرفون أن سكان عمارتنا يبولون في المصعد ! إنه أمر مؤسف حقا.لم نكتشف الفاعل بعد ،الأمر الأكيد أن أمِدِيُو بريء لأنه لا يستعمل المصعد ويفضّل السلالم**» .

لعل سبب هذا الإفصاح عن عادة من العادات الخفية التي تعرقل سلم التطور في نظر واحد من أبناء الذئبة؛ ما هو إلا سبب لجر القراء نحو التحري واكتشاف الفاعل؛ خاصة أن الأسلوب الذي خاطب به القارئ الضمني قراءه الحقيقيين لم يكمن في هذا المقطع فقط؛ بل اقتحم جميع ثنايا الرواية .

---

[1]- المصدر السابق ،ص83.

[2]- المصدر نفسه،ص87.

ولعل المعطى اللغوي الذي شكله ضمير المخاطب **"أنتم"** والموجه إلى جمهور عريض من القراء المختلفين باختلاف الايديولوجيات؛ ما هو إلا دعوة مضمرة وعامة لتتبع الأحداث والإدلاء بآرائهم بشكل إجباري انطلاقا من إخفاء الرواية عن طريق قارئها الضمني للمعنى المقصود قصد إغرائهم بحيثيات مجهولة تضعهم في موقف يحتم عليهم التقصي لاستكمال المفهوم العام وراء جريمة القتل التي تدور حولها الأحداث ؛ إضافة إلى ذلك يقيم القارئ الضمني علاقة حوارية مباشرة وغير مباشرة مع قرائه الذين يحسسهم بالقصدية من خلال خطاباته ليؤثر فيهم ويصعد من حجم مسؤولياتهم لاستكناه حقيقة الأمر.

تنوعت أساليب الرواية بين الحوارات المباشرة والمضمرة كما شغلت الخطابات أوالأسئلة المبهمة حيزا واسعا في المجال الذي سمح بتلاقي القراء وتواصلهم معها؛ ولعل المختلف الذي راهن عليه القارئ الضمني هذه المرة هو فسح المجال أمام القراء للبوح بما يجول في خواطرهم من أسئلة تحتمل إجابة واحدة، ومن ذلك ما تقدمت به شخصية **"يُوهان فان مارْتَن"** التي أجابت عن السؤال الغامض في قولها[1]:

«–...؟

نعم لا أزال أذكر لقاءنا الأوّل، رأيته يخرج من بوابة العمارة متأبطا فيلم "الطلاق على الطريقة الإيطالية"،سألته عن اسم المخرج ،فردّ قائلا: بيتْرو جِرْمِي ،هذا الفيلم من أروع الأفلام الإيطالية". قلت له إنني أفضّل الواقعية الجديدة . عندئذ نظر إلّي مبتسماً:"هذا الموضوع يستحق جلسة في بار سانْدْرو» .

لعل إجابة " **يُوهان** " تحيل إلى قرائه بتجاوبه مع أي سؤال قد يتبادر إلى ذهنهم ؛خاصة أن الرواية تقدم إجابات تدفعه إلى استخلاص السؤال الذي تجيب عنه شخصياتها إجابة كافية وملمة، ومن بين الأسئلة التي قد تتبادر إلى أذهان القراء: هل تذكر لقائكما الأول ؟ أين التقيتما ؟عن ماذا تحدثتما ؟.

إلى جانب الأسئلة الغائبة التي شغلت حيزا كبيرا في ذهن القراء، تحتل الحوارات المضمرة مساحة فكرية؛ يشدّ القارئ الضمني من خلالها متتبعيه الذين يجدون أنفسهم ملزمين

[1]- المصدر السابق،ص96.

في كل تواصل بالإجابة عن أسئلته والكشف عن خفاياها؛ حيث يوجه شخص" **يُوهان"** حوارا خفيا لقرائه عن الضحية "**الغلادياتور**" قائلا [1]:

«هل كانت هناك عداوة مسبقة بينه وبين أمِدِيُو ؟ لا أملك الجواب . أنا متأكد من شيء واحد : العثور على القتيل في المصعد يحمل دلالة معينة .أغلب المشاكل بين سكان العمارة سببها المصعد» [2] .

إن المتتبع لفحوى أحداث الرواية وطرائق تفكير شخصياتها يرى أن القارئ الضمني يتعمد في كل تواصل تشويق قرائه؛ ولعل هذا ما يحاول لفت الانتباه إليه من خلال الإشارة الدائمة إلى " **المصعد** "؛ الذي يمثل النقطة التي تختلف فيها الذئبة مع المهاجرين، ورغم هذه الرفاهية الاجتماعية إلا أن المصعد يحيل على أبعاد إيديولوجية مرتبطة بالصراع الطبقي للمجتمع الإيطالي .

إلى جانب المعطى اللغوي الذي شكله ضمير "**أنتم**" بين ثنايا الرواية، الذي يمثله القراء لم يترك القارئ الضمني فرصة إلا وأقام علاقة حوارية متينة ومضمرة مع قرائه الحقيقيين الذين تختلف آراؤهم باختلاف ايديولوجياتهم وثقافتهم، وبين الاستفهام والتعجب يبني القارئ الضمني عالما لقرائه يؤثر فيهم ويتأثرون به وفقا لقناعاتهم وتوجهاتهم.

شغلت الجمل الاستفهامية حيزا داخل الرواية ؛حيث حاول القراء في ظل تفاعلهم مع مدلولاتها أن يتقصوا ملامح المختلف فيها؛ من خلال الشخصيات التي لا تترك أية فرصة إلا وتشرك قراءها في نسج تأويلات تحيل على فكرة بعينها؛ ومن ذلك مثلا ما قالته "**سْتِيفانْيا مسّارو**" عن علاقتها بـ"**أمِدِيُو**" [3]:

« الآن فقط أفتح عينيّ على الحقيقة التالية : لا أعرف من يكون أمِدِيُو قبل الاستقرار في روما ؟ لماذا غادر بلده الأصلي؟ لماذا اختار روما؟ ماذا يُخفي في ذاكرته ؟ ما سر الكوابيس التي تلاحقه ؟».

---

[1]-المصدر السابق ،ص99.

[2]-المصدر نفسه ،ص99.

[3]- المصدر نفسه ،ص120.

لعل هذا الإشراك ما هو إلا دفع للقراء من أجل فك غموض شخصية " **أمِدِيُو**" واكتشاف المجهول فيها، من خلال استعمال الجمل الاستفهامية التي تجمع بين شخصية الرواية وقرائها في البحث عن حقيقة المعنى، رغم التفاصيل الزئبقية التي يقدمها القارئ الضمني لهم.

لم تتوقف أسئلة القارئ الضمني عند شخصية " **سْتِيفانْيا**"، بل امتدت إلى شخصية المهاجر "**عبدالله بن قدّور**" الذي لا يخلو سرده من أسئلة يطلب عبرها من قرائه كشف إيديولوجيا هوية " **أمِدِيُو** " المفقودة، ومن ذلك قوله[1] :

« **هل تعرفون قصة البغل الذي سئل عن والده فردّ أن الحصان خاله؟ هل تذكرون الغراب الذي أراد أن يقلّد مشي الحمامة بعد محاولات فاشلة قرر العودة إلى مشيته الأصلية لكنه اكتشف أنه نسيها؟** » .

كما أن الرواية لا تتردد في تقديم جملة من الحوارات التي تستدعي تجاوب القراء؛ ومن ذلك مثلا ما قدمه " **عبدالله بن قدّور**" عن شخصية " **أمِدِيُو**" المجهولة في مخاطبته إياهم بقوله[2]:

« **ألا ترون ماذا تقول الصحف عن أَحمد من أكاذيب ،عندما اكتشفوا أنه مهاجر وليس إيطالياً ، لم يتأخّروا في اتهامه بجريمة القتل. لقد أخطأ أحمد عندما سبح خارج الحوض . اختفاؤه هذا يثير التساؤل القديم الذي حيّر أولاد الحومة كثيرا:أين ذهب أحمد أو أمِدِيُو –كما تسمونه أنتم–؟** » .

وبما أن العمل الروائي يحدد متلقيه من خلال قارئه الضمني؛ فإنه يترك القراء في معترك ثنائية السؤال والجواب ؛ ولعل هذا ما يشير إليه المقطع المُوجه إلى جموع القُراء الملزمون من خلال هذا الخطاب المباشر إلى البحث في غياهب هذا الاختلاف واستنتاج معطيات هذا الغموض؛ حيث يتمثل المعنى الجمالي في وعيهم انطلاقا من جملة التجاوبات التي يقدمها القارئ الضمني، الذي يستدعيهم نحو بناء معنى ومفهوم جديد استنادا إلى فهمهم للرواية .

تمكنت رواية "**كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك**" أن تقف عند حدود المعنى الخفي من خلال ما قدمه منظور السارد والشخصيات والحدث والقارئ؛ الذي استطاع تشكيل نسق معرفي قائم على ما تقدمت به المنظورات السابقة له وفقا لوجهة النظر الجوالة، التي

---

[1]- المصدر السابق ،ص130-131.

[2]- المصدر نفسه،ص135.

سمحت له بإدراك الرواية من خلال ربطه بين المنظورات بالجمع بين خلفياته الايديولوجية والمعرفية السابقة والحاضرة من أجل بناء معنى جديد للمتن الروائي.

وقد رمى "**إيزر**" من خلال جوهر فرضيته (المنظورات) إلى تحقيق بعد قرائي مختلف عما تقدم به العمل الروائي أول مرة، وهذا بإنتاج أدبي جديد؛ من خلال مسوغات مختلفة نابعة من توجهات القارئ المنطلقة من علاقة التفاعل والتواصل المستندة على منطق سؤال-جواب ،كون الرواية لا تقدم إجابات وافية عن جميع تساؤلات القارئ ما يجعله ينطلق النقاط التي يوجهه إليها القارئ الضمني؛ هذا القارئ الضمني الذي اختلف حضوره لدى شخصيات رواية "كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك" من حضور دلالي إيديولوجي مضمر ومـُعطى لغوي جسدته حركة الضمائر، وكذا من خلال الحوارية المباشرة والمضمرة التي تخللت ثنايا الرواية .

3-البيـــــــــاض :

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

وبما أن نظرية "**إيزر**" قائمة على استجابة القارئ للنص من خلال ما يعاكس توقعاته وملاحظاته ووجهات نظره المتغيرة وفقا لتجربته؛ فإنه من بين ما أسست له هذه النظرية تلك الأماكن الشاغرة التي تؤجج روح السؤال في نفس القارئ وتستدعيه للبحث في خلفياته الثقافية عما يملؤها، وهي الآلية التي اعتمدها "**إيزر**" في نظريته تحت مسمى "**البياض**" الذي يمثل الفراغ؛ والذي يسمح للقارئ بإثبات ذاته في ظل الحلقات المفقودة التي تعمدت الرواية تركها لاستدراجه في ظل الاستناد على الواجهة الخلفية وما تقدمه الواجهة الأمامية للرواية .

وبما أن البياض «**يُنشئ إسقاطات القارئ دون أن يتغير النص نفسه ،فإن(...)العلاقة الناجحة بين النص والقارئ لا يمكن أن تحدُث إلا من خلال تغييرات في اسقاطات القارئ**»[1] ؛ وهو ما عمدت رواية "**كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك**" إلى توظيفه في

[1]-فولفغانغ إيزر: فعل القراءة ،ص99.

تواصلها مع قارئها، الذي يلاحظ تنوع البياضات، التي تلزمه في كل مرة بالإدلاء بآرائه والمساهمة في إعادة بنائها؛ بملء الفجوات التي تستفز سكونه.

تمكنت الرواية تجسيد مواقع مختلفة للتواصل مع القارئ؛ ولعل من بينها الانقطاعات الفكرية المكرورة بين ثناياها، التي سببت له خللا في استقباله لها؛ من خلال استفزازها لسكونه من أجل إنتاج موضوع جمالي.

وبما أن «**النص الناقص بنيويا ،لا يمكنه أن يستغني عن إسهام وتشارك القارئ**»[1]؛ فقد تنوعت دعوات الرواية لقارئها من أجل تجاوز ذاتها نحو ذات القارئ؛ حيث يلاحظ تنوع "**البياضات**" التي وظفها المتن الروائي وتعددها،مما أبعده عن النمط التقليدي في الكتابة الروائية نحو الكتابة الحداثية التي تشرك القارئ في إعادة بنائها، وهو ما طُرِحَ منذ بداية الرواية مع شخصية " **بارْوِيز منصور صَمَدي** " إلى نهايتها مع شخصية "**ماوْرُوُ بِتارِبِني**".

لعل الصيغة الشكلية للسؤال التي استخدمتها الرواية، والتي تتخلل أجوبة شخصياتها قد بادرت إلى تشكيل علاقات حوارية بينها وبين القارئ ؛ ولعل من بينها ما قدمته شخصية المهاجرة البيرونية "**ماريا كريستينا غُونْزالِيز**"، التي اختلفت أسئلة قرائها في البياض المخصص لمساهماتهم الفكرية نسبة إلى معطيات الأجوبة التي قدمتها، ومن ذلك ما قالته الشخصية ردا على أسئلة قرائها المختلفة[2]:

«-...؟

عندما تبدأ الشمس بالغروب،يزداد قلقي وأحس أن رحلة الحرية على وشك الانتهاء فأستعين بزجاجات البيرة واستنجد بمشروب "بيسْكُو" الكحولي لصد هجمات الحزن. أشرب كثيرا لأنسى العالم وما فيه،لست الوحيدة التي ينتظرها سجن الشيخوخة والموت الزاحف، نحن كثيرون ذكورا وإناثا، يجمعنا قدر العمل المشترك مع المرضى المسنين المرشحين للانتقال إلى العالم الآخر بين لحظة وأخرى».

إن المتأمل في ما قدمته " **ماريا كريستينا** " في ردها على واحد من الأسئلة التي قد يقدمها جمهور القراء، والتي قد تكون من بينها: **كيف تقضين نهارك ؟ أوماذا تفعلين في أوقات**

---

[1]-فانسون جوف:القراءة،ص81.

[2]- عمارة لخوص : كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك ،ص74-75.

فراغك ؟، يلاحظ أنها تقدم للقارئ مساحة للتفكير في البياض الذي تجاوزته لتفسح له المجال للتخمين.

ولعل الهدف من هذه الحوارية الخفية بين القارئ و"**ماريا كريستينا**" ما هي إلا دعوة من الشخصية لاستكناه الغامض والبحث عن التفاصيل الضائعة في هذا المقطع .

يختلف انطباع القراء حول مضمون الرواية وأحداثها كما يتباين تعلقهم بالشخصيات التي شكلت ثنائية (المهاجرين-الإيطاليين)، وبين الموافق والمعارض لما حملته مجمل الرواية يرى القارئ/الباحث المتتبع لتفاصيلها والمنتقل من شخصية إلى أخرى أن الصيغة الشكلية التي أتاحتها لإجابة شخصياتها وأسئلة قرائها؛ قد مكنتهم من تجاوز ذواتهم نحو آراء ودلالات يحققون من خلالها ما يريدون أن يجدوه داخلها ؛ ومن ذلك محاولتهم اكتشاف تفاصيل الهوية الخفية لشخصية "**أَمِدِيُو**" التي تدفعهم إلى البحث عنها في إجابات الشخصيات وفي أسئلتهم المضمرة، والتي يسعون من خلالها إلى اختراق الرواية بالبحث عن تفاصيل أكثر عن الحاضر الغائب.

لعل من بين الأسئلة التي يقدمونها: **هل "أَمِدِيُو" مهاجر؟** ،ولعله السؤال الأقرب لرد "**سأنْدْرو دنْدِيني**" في قوله[1]:

«-...؟

أجد صعوبة في تصديق ما تقولون ! أَمِدِيُو مهاجر مثل بارْوِيز الإيراني وإقْبال البنغالي والخادمة السمينة ماريا كريستينا (...)أنتم لا تعرفون أَمِدِيُو كما أعرفه أنا ،إنه يعرف تاريخ روما وشوارعها أكثر مني بل أكثر من ريكاردو نارْدِي الذي يفتخر بعائلته التي ترجع أصولها إلى العهد الروماني. ريكاردو سائق تاكسي، يقطع شوارع روما ذهاباً وإياباً كل يوم منذ عشرين سنة ؛إنه يعرف روما معرفة دقيقة» .

لعل من أبرز ما يحيل إليه جواب " **سأنْدْرو**" هو انتماء " **أَمِدِيُو**" لروما، كونه واحدا من أبناء الذئبة الأصليين ؛ إلا أن هذا الرد قد يحيل القارئ إلى سبب هذا التأكيد العميق من قبل شخص " **سأنْدْرو**" إلى معرفة " **أَمِدِيُو** " لروما معرفة دقيقة،ما يفتح للقراء مبادرات تأويلية مختلفة لمقطع الجواب الذي أوردته الشخصية في ردها على البياض الذي انتظر مساهمة القراء

[1]- المصدر السابق،ص108-109.

استنادا إلى حوارية خفية قد تسكت روح السؤال لديهم كما قد تؤجج أسئلة أخرى بين قابل للجواب ومعارض له.

استهدفت الرواية من خلال حلقاتها المفقودة قراء مختلفين في الايديولوجيا والثقافة، وإلى جانب الأسئلة الغائبة التي شكّلت مسارا هاما للتفاعل مع قرائها من أجل بناء معناها؛ اعتمدت الغموض الذي لمحت من خلاله إلى النقائص الملزم ملؤها لاستكمال معناها استنادا لمرجعياتهم المتجددة.

لعل أهم ما يشد انتباه القراء ذلك الفراغ الزمني الذي تعمدته العناوين الخاصة بشخصية " **أمِدِيُو**"، والذي يُلمح لهم بغياب الطرائق الغائبة التي تقدم عادة صورة عما هو ناقص أوغائب في الرواية استنادا إلى مرجعياتهم الخلفية التي اعتادوا من خلالها على الانتقال بين ما تقدمه الرواية من خلال فصولها بكل سلاسة.

قدمت رواية:" **كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك**" رؤية مغايرة استطاعت من خلالها أن تضيق الخناق على قرائها وكسر كرونولوجيا التتابع الذي اعتادوا عليه؛ من خلال العناوين الفرعية المخصصة لتوضيحات البطل "**أمِدِيُو**" لقرائه عما سردته الشخصية السابقة له.

ومن أبرز البياضات التي دفعت بالقراء إلى استحداث تأويلات غير التي قدموها في الأماكن المخصصة للأسئلة الشاغرة؛ البياض الزمني الذي اشتغلت عليه الرواية في المساحة المخصصة لسرد "**أمِدِيُو**" تحت العنوان الفرعي "**العواء...**" ،والذي قدم للقراء جمالية فكرية تحفزهم على تقويل ما لم يُقل في الرواية، وهو ما ورد مثلا في " **العواء الرابع**" الذي ومن خلال التوضيحات والتعليقات التي قدمها السارد" **أمِدِيُو** " عن شخص "**إلِزابِتا فابْيانِي**" يلاحظ القارئ التباعد الزمني الذي يخلق فجوات التي تحفزه على المشاركة في إعادة بنائه:

«الثلاثاء 23 مارس :22,48

إن جارتنا إلِزابِتا فَابْيانِي مدمنة على شيئين :حب الكلاب والتعلّق بالأفلام البوليسية .لا داعي للحديث معها في مواضيع لا يذكر فيها كلب (...).

السّبت 16 جانفي :23,28

نباح كلب إلِزابِتا يشبه العواء ،إنه يدخل شيئا من الغبطة والسرور إلى قلبي. سْتِفانْيا لا تطيق سماعه، هذا الصباح تشاجرت مع إلِزابِتا وهددتها باستدعاء الشرطة إذا لم يتوقّف كلبها عن النباح في ساعات الليل المتأخرة (...)»[1].

بين الفترة الزمنية الممتدة من شهر **مارس** إلى **جانفي** قدمت الرواية فجوة زمنية أخلطت أوراق قرائها الذين قد يؤولوا هذا التباعد إلى نوع من الاسترجاع الزمني المنطلق من شهر **مارس** إلى **جانفي** ،كما قد يحيلوه إلى نوع من التتابع الكرونولوجي الذي تحتكم إليه عادة أغلب الروايات.

لكن وأثناء متابعة القراء للمساحة المخصصة "**لأمِدِيُو** " قد يلاحظوا أن هذا التداخل الزمني والبياضات التي حملتها الرواية (من خلال الانتقال من فترة زمنية إلى أخرى خاصة أن الشخصية توثقها بالساعة) قد تدخل قراءها في حالة فراغ رهيب تدفعهم إلى التساؤل عن الذي حدث في الوقت الفاصل بين شهري (مارس)و(جانفي)، وما الذي قام به "**أمِدِيُو**" في البياض الفاصل بينهما ؛ فيلاحظ القراء استمرار السرد على الوتيرة نفسها مع حفاظه على التباعد الزمني الذي خلف فجوة يستدعي ملؤها مرجعياتهم المتجددة؛ ومن ذلك مثلا ما يتابعونه في العواء الرابع لـ"**أمِدِيُو** "المرتبط بشخص " **إلِزابِتا فابْيانِي**"[2]:

«الثلاثاء 14 نوفمبر:57 ,22

حذّرتني جارتنا إلِزابِتا هذا المساء من الغجر الذين يرتادون سوق ساحة فِيتُوريو لبيع بعض السلع المسروقة .

الخميس 23 مارس:45,23

طلبت مني إلِزابِتا فابْيانِي هذا الصباح أن أتضامن معها في معركتها الحضارية دفاعا على كلاب العالم.

الأربعاء 27 أوت: 49 ,22

[1]- المصدر السابق ،ص69.

[2]- المصدر نفسه ،ص70-71.

هذا الصباح التقيت إلِزابِتا ،كانت حزينة جدا،قالت إنها لم تفقد الأمل في رجوع فالِنْتِينُو(...).

الأحد 20 أكتوبر: 23,08

تزداد حالة إلِزابِتا فابْيانِي سوءا يوما بعد يوم(...)».

استمرت الرواية في نسج دعوات مختلفة لقرائها تحت مسمى الغموض الذي شكل حلقة الوصل معهم ؛ وهذا من خلال سلسلة الحوارات غير المباشرة مع " **أمِدِيُو** " في حديثه عن " **إلِزابِتا**"؛ حيث يلاحظ القراء تسلسلا زمنيا واضحا في الفترة الزمنية الممتدة من شهر : **نوفمبر** مرورا **بمارس وأوت** وصولا إلى شهر **أكتوبر**؛ وإلى جانب ذلك يلاحظ القراء تباعد الأيام وهو ما يحفزهم على البحث عن التفاصيل المـــُهملة التي تجاوزتها الرواية من خلال شخص " **أمِدِيُو**" قبل اختطاف "**فانتينو**" وبعد الحادث وما آلت إليه"**إلِزابِتا**".

وبما أن "**البياض**" من المواطن التي استهدفت من خلالها الرواية قُراءها لاستكمال المعنى والمشاركة في تشييد مفهوم مختلف غير الذي قُدم أول مرة ؛ فإن من بين ما عملت عليه أيضا تحفيزها للصراع بين مناطق البياض الذي استدعى القراء للتدخل والإدلاء بمرجعياتهم المتجددة، والسواد الذي مثله المـــُعطى المكتوب، والذي يستقي منه القراء أيضا معلوماتهم لوصل الحلقة الغائبة.

لم يقتصر البياض على الأسئلة الخفية أوالتباعد الزمني فقط، وإنما امتد إلى "**العواء**" المتكرر داخل الرواية والخاص بشخص "**أمِدِيُو**"، الذي يحمل بين طياته مضمر الحقيقة والإيديولوجيا والانتماء، والذي يخفيه في كل محاولة للقُراء الاقتراب منه والتعرف عليه.

لعل من بين ما يلفت انتباه هؤلاء القراء ويستدعي تركيزهم الفصل الأخير المخصص للبطل تحت مسمى "**العواء الأخير أو قبل صيحة الديك**"؛ حيث قدّم " **أمِدِيُو**" لقرائه جملة من البياضات التي تفرض عليهم البحث والتقصي لمعرفة ما يقوله، وهو ما يعاينه القراء في المقطع الآتي[1]: « **علميني يا سيدتي الجليلة حرفة التملّص من الموت. علميني يا شهرزاد كيف أكر وأفر من غضب شهريار وحقده . علّميني كيف أُبعد سيف شهريار عن رقبتي. علميني يا شهرزاد كيف أنتصر على شهريار الذي يسكنني. ذاكرتي هي شهريار.**

[1]- المصدر السابق،ص150-151.

أووووووووووووووو... ذاكرتي هي شهريار . أووووووووووووووووو... ذاكرتي هي شهريار...أووووووووووووووووو... ذاكرتي هي شهريار ...أووووووووووو».

لعل ما يلفت نظر القُراء في هذا المقطع هي تلك المفارقة المليئة بالغموض التي تدفعهم إلى استظهار ما يحمله من معاني توضح هدف" **أمِدِيُو**" من هذا المقطع، الذي يوقظ ذاكرة القراء على ما يخفيه البطل ولا يفصح عنه حتى عند نهاية الرواية؛ حيث لم يقتصر البياض على الكلام الغامض الذي يُشبه من خلاله ذاكرته(أحمد سالمي) بشهريار، ولعل وجه الشبه بينهما هو الموت المتكرر كل ليلة الذي اقترن في الرواية بصرخة العواء، وهي صرخة الذاكرة الضاغطة على " **أمِدِيُو** " والمسيطرة عليه؛ فـ"**أحمد سالمي**" بعد أن فقد حبيبته "**بهجة**" هرب من هويته ومن "**الجزائر**" وتجاوز جميع النساء اللاتي تذكرنه بها حيث تحول إلى "**أمِدِيُو**" الذي يعاني هذا الإزدواج ملخصا معاناته في العواء .

بل إن البياض في الرواية قد امتد إلى حد محاورة القراء لذواتهم حول ما يحمله العواء الذي أخذ مساحة لا بأس بها داخل الرواية وما يضمره،والذي حدد مواطن الماضي من خلال إثارة سخريته من الواقع ومن المجتمع الذي حمّله سبب معاناته ومسؤولية ما آل إليه.

واعتمادا على المعطيات السابقة التي زودت بها شخصية "**عبدالله بن قدور**" القراء فإن هذه الخلفية تساعدهم على فك لغز العواء الذي قُدم لمبادرة حوارية تأويلية قائمة على أساس تجاوز العمل لمضمونه نحو ذوات القراء.

إلى جانب الأنواع التي قد يضمرها البياض سواء أكانت بياضات طباعية أوفكرية /كلامية إلا أن تعامل القراء مع الفراغات قد يدفعهم إلى المزاوجة بين الراهن الذي يقدمه مضمون الرواية والمضمر الذي يحيل عليه لتقفي المعنى المقصود ضمن ما تحمله الحلقة المفقودة منها، التي تستهدف قراء أكفاء قادرين على مجارات ما قدمته وما اكتسبوه من تجاربهم السابقة، وبذلك فإن البياضات التي أسست عليها الرواية تأويلاتها تعد فضاء واسعا سمح للقراء بملء الفجوات التي تعمدت إحداثها، واستنطاق ما خفي فيها وصولا إلى استظهار جماليتها الفنية استنادا لمرجعياتهم المتجددة .

بناء على ما تقدمت به هذه المزاوجة بين الطروحات النظرية لـ"**إيزر**" وما جادت به مضامين الرواية فإن ما قد يخلص إليه القارئ /الباحث أو مجموع القراء هو أن إدراك جماليات

الرواية نابع من قدرته/قدرتهم على التعاطي مع فرضياتها من خلال تقييمها انطلاقا من مكتسباته/مكتسباتهم وموروثاته/موروثاتهم الثقافية،إلى جانب استلهام العناصر الجمالية التي تعطي العمل الروائي بريقه واختلافه نحو تشكيل نص جديد.

وفي ضوء ذلك « **ينبغي للمتلقي على وفق منظور نظرية التلقي، وعلى وجه الخصوص على وفق رؤية ايزر أن يكون أثناء القراءة ،مرنًا ومنفتحاً ومستعداً لوضع قناعاته موضع سؤال وأن يسمح لها بالتغير، فكّلما تقدّم المتلقي في القراءة فسوف يطرح افتراضات ويراجع قناعات،ويقوم باستنباطات**»[1] ؛ تجعل قراءته قابلة للتجدد مما ينتج ثقافة الاختلاف لديه انطلاقا من سلسلة التأويلات المتعددة .

ولذلك بنى "**إيزر**" مشروعه على أساس التفاعل المنطلق من تأويلات القارئ للعمل الأدبي استنادا إلى آليات إجرائية تظهر مدى فاعلية هذا التلاقي والتواصل في تفسير غموض هذا العمل الأدبي، وذلك بالبحث عن دلالاته المتجددة التي تولدها كل قراءة وهي السلطة التي منحها "**ايزر**" للقارئ، والتي تفوق سلطة العمل نفسه .

هذه السلطة هي التي منحت قارئ رواية "**كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك**" القدرة على فك مغالق هذا النص ، وتقديم قراءة له استنادا إلى ما حمله "**السجل النصي**" لبعض شخصياته، والذي خول له إمكانية تمثل هيكله العام، وكذلك تفاعل هذا القارئ مع ما قدمه النص من أجل تشكّل الموضوع الجمالي في ذهنه انطلاقا مما قدمته استراتيجياته النصية المتعددة وما قامت عليه، وصولا إلى البياضات التي فرضت عليه المساهمة في إعادة تشكيل البناء العام للرواية بملء الفجوات التي تعمدت إحداثها.

ومع ذلك يبقى الإقرار بأن هذه الرواية نص مفتوح على تعددية القراءة ولا محدودية التأويل.

[1]-يادكار لطيف الشهرزوري: جماليات التلقي في السرد القرآني ،ص39.

خـــــاتمة:

بعد تتبعنا لـ" تجربة عمارة لخوص الروائية من منظور جماليات القراءة والتلقي" خلصنا إلى جملة من النتائج نوردها تباعا في النقاط الآتية:

1 – لم تولد نظرية "القراءة والتلقي" من فراغ، بل وقفت على حدود توجهات نقدية عديدة، تعدت مزاياها صوب البحث عن ثغراتها لبناء تصورات جديدة لها؛ لذا شكلت هذه النظريات مجتمعة سلسلة مسار معرفي أثرى الحركة النقدية، وأسهم في تشكيل طروحات نظرية "القراءة والتلقي" .

2- رغم ارتباط مصطلح "**الجماليات** " بما جادت به قريحة " **ياوس**" من إجراءات عمد من خلالها إلى دراسة التأريخ في قلب الدراسات الأدبية لإيضاح منهج التلقي عبر السيرورة التاريخية؛ إلا أن نظرية "القراءة والتلقي" قد لاقت هجوما عنيفا على إجراءاتها كونها لم تلم بجميع ما دعت إليه .

3-استطاع النموذج الروائي لـ" عمارة لخوص" التملص من أسر التبعية والتكرار؛ حيث اعتمد في تجربته موضوع الدراسة على طرح إشكالية الأبعاد الفردية والحضارية في ظل ثنائية(الأنا) و(الآخر) وما قدمه الواقع الراهن من أسئلة؛ لذا عدت عملية التفاعل همزة وصل دائمة واستمرارية بين طرفي ثنائية (الأنا) و(الآخر) في ظل ما طرحته الحضارة الإنسانية وأوضحته هذه التجربة الروائية .

4- هدف التناوب الذي حمله إجراء "**أفق الانتظار**"؛ على استكمال مواطن النقص والبحث عن المفهوم الجمالي الجديد الذي تضمنته رواية "**القاهرة الصغيرة**"؛ حيث اعتمد التخييب على تحرير القارئ من القرائن الاجتماعية التي اجتمع بها في قراءاته السابقة لأن أفق انتظار أي قارئ ينقسم بين أفق انتظار أدبي واجتماعي.

5 -اقتصرت جمالية النص الأدبي لدى "ياوس" على النصوص التي تُخيب أفق انتظار القارئ/المتلقي وتدهشه بطرحها لمجموعة من التساؤلات؛ وهو ما أظهرته النهاية غير المكتملة لرواية "القاهرة الصغيرة"؛ حيث جسدت مسافة جمالية تخييبية اعتقد القارئ من خلالها انفراج أزمة كل من "**عيسى**" و"**صوفيا**" ؛ كما فتحت باب التأويلات بين ما سيحدث وبين ما لن يحدث في ظل انتظار القارئ.

6- تقوم علاقة النص بالقارئ على أطر مرجعية يتسلح بها هذا القارئ للرد على ما يقدمه النص الأدبي،لأن الخيبة التي تصيبه تفُعل عملية القراءة وتثير في نفسه تساؤلات عديدة تدفعه للبحث عن إجابة لها؛ ليشكل أفقا جديدا من خلال تغيير أفقه؛ وهو ما قدمته رواية "**القاهرة الصغيرة**" من خلال بطليها (**عيسى**) و(**صوفيا**) اللذين خيبا القارئ ودفعاه إلى بناء معنى جديد للرواية؛ هدفَ من خلال ذلك إلى تخطي المخفي ومجاراة الأسئلة المتجددة التي قدمتها شخصيات الرواية.

7-انطلق مفهوم "اندماج الآفاق" الذي تقدم به "ياوس" من تصاهر الآفاق الماضية والحاضرة للقارئ وللنص الأدبي استنادا إلى تطور تاريخ الأدب؛ فقد تمكنت رواية "القاهرة الصغيرة" من تقديم صورة مختلفة؛ من خلال تداول السرد بين شخصيتين (**عيسى**) و(**صوفيا**) المختلفتين في الانتماء والتفكير والعقيدة، كما لم تكتف هاتين الشخصيتين بشغل القارئ بمشاكلهما فقط، بل عمدتا على إشراكه في صياغة مفاهيم جديدة انطلاقا من الفراغات الثقافية والاجتماعية التي خلقت في نفسه جملة من الأسئلة دفعته إلى دمج ماضيه وحاضره وفهمهما من أجل تكوين المعنى؛ انطلاقا مما قدمته شخصيات وأحداث الرواية.

8- ساعد "**المنعطف التاريخي** " الذي استثمرته رواية " **القاهرة الصغيرة** " على تكوين قراءات جديدة تختلف باختلاف المؤثرات، وهو ما جسدته الرواية؛ حيث ربط جل القراء المنعطف التاريخي للرواية بأحداث 11 سبتمبر 2001 ،وهي النقطة التي اعتمد عليها القارئ في تفاعله مع الرواية وفقا لتوجهاته الفكرية والاجتماعية وكذا انتمائه؛ أي تبعا للسياق الحضاري الذي أعاد تشكيل وعيه في كل مرة .

9-استدعت "**المتعة الجمالية**" القارئ لفك الغموض الذي ميز سرد البطلين (عيسى)و(صوفيا) ،والمشاركة في تشكيل نص روائي جمالي جديد مختلف عن النص الأول؛ حيث رسم هذا الاستدعاء المتكرر متعة جمالية زادت من قيمة الرواية وقادت القارئ نحو معاني جديدة.

10-يقوم أي نص في بناء هيكله على ثقافة سابقة تُمثل مجموعة من الحمولات المعرفية الثقافية والاجتماعية يتواصل بها مع القارئ ، وهو ما أطلق عليه "**إيزر**" "**السجل النصي** " أي علاقة النص بالواقع؛ وعليه وجد القارئ /الباحث عن السجل النصي داخل رواية "**كيف ترضع من**

الذئبة دون أن تعضك" اختلافا بسيطا؛ من حيث خاصيتي التشويه والانتقاء لدى بعض شخصياتها وانعدام سجل نصي لافت لدى بعضها الآخر وهو ما برر عدم إشارتنا إليها في الجانب التطبيقي من هذا البحث.

11-نهضت رواية "**كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك**" على مفهوم الاستراتجيات النصية من خلال "**القاعدة الأمامية والقاعدة الخلفية**"؛ التي جمعت بين واقع الرواية وثقافة القارئ من أجل تجاوز المألوف صوب التجديد بانطلاقها من التشكيك والتشويه لتعميق الصلة بين الواقع والمتخيل، ورغم ابتعاد القاعدة الأمامية عن المتخيل الكلي، إلا أنها عبثت بتوجهات القارئ الفكرية والاجتماعية والدينية داخل الرواية؛ حيث جعلته في حالة ترقب دائم من خلال ثنائيتي (**إيطاليا / الذئبة) و(أمِديو–أحمد سالمي/الجريمة)**؛ قصد تشكيل صورة مختلفة تماما عما قُدّم أول مرة، وذلك بكسر قناعات القارئ وجعله طرفا بارزا في تشكيل العمل الروائي.

12- لاحظ القارئ مدى نجاح السارد "**أمْدِيُو**" وشخصيات الرواية المختلفة في تشكيل منحا مغايرا لمسار الرواية ؛ حيث تمكنت كل شخصية من إعطاء معلومات عن نفسها مع إشراك هذا القارئ في البحث عن الغموض الذي لف سردها وسرد السارد العليم من خلال ما صدم به "**أمِديُو**" القارئ في نهاية الرواية.

13-حاول الروائي إحداث المفارقة في نصه " **كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك**" بتوظيفه حدث "**الجريمة**" الغامض في بداية الرواية ووقعه على القارئ؛ حيث دفعه إلى تقديم مسوغات جديدة لها؛ من خلال مشاركته في تحليل هذا الغموض والكشف عنه انطلاقا من المعلومات التي قدمتها له ثنائية(مهاجر-إيطالي/ إيطالي -مهاجر) التي تعاقبت في الرواية.

14-استند القارئ على المعلومات والنقاط التي أمده بها القارئ الضمني الذي اختلف حضوره لدى شخصيات رواية "**كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك**"؛ دلاليا أيديولوجيا ولغويا عبر حركة الضمائر ؛ كما اختلف هذا الحضور من خلال الحوارية المباشرة والمضمرة بين الشخصيات والقارئ داخل الرواية .

15 -تتم المشاركة بين النص والقارئ بتجسيد هذا القارئ سمة الوجود على النص الذي يدفعه إلى تصفحه؛ من خلال البياضات التي تحثه على التواصل معه ليُشَكل المعنى؛ وقد تعامل القارئ مع الأنواع التي أضمرها البياض داخل رواية "**كيف ترضع من الذئبة دون أن**

تعضك" سواء أكانت بياضات طباعية أوفكرية بالمزاوجة بين مضمون الرواية والمضمر أوالحلقة المفقودة التي أحالت عليها شخصياتها، والتي استهدفت قارئا كفئا قادرا على استنطاقها لقول ما لم يقل بطريقة مباشرة، وهذا باعتماده على ما مكتسباته المتجددة.

16-منحت إجراءات "**إيزر**" القارئ القدرة على فك مغالق رواية "**كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك**"؛ من خلال ما حمله سجلها النصي، الذي سمح له بالغوص في ما قدمته شخصياتها، إلى جانب التفاعل معها استنادا إلى ما تقدمت به هذه الإجراءات من استراتيجيات نصية متعددة، وصولا إلى بياضات متنوعة؛ فرضت على القارئ المشاركة في إبداء رأيه والمساهمة في تحديد المعنى .

ونحن بهذه النتائج لا ندعي أننا قد أعطينا الموضوع حقه من الدراسة والبحث؛ بل أملنا أن يكون بحثنا هذا لبنة لبحوث أخرى أكثر عمقا وتأصيلا، قد تصل إلى ما عجزنا عن بلوغه ،والله من وراء القصد وحده نسأل التوفيق.

قائمة المصادر والمراجع:

*القرآن الكريم، رواية ورش عن نافع.

1 –المصـــــــــادر :

1- لخوص (عمارة): كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك، الدار العربية للعلوم –منشورات الاختلاف،بيروت-لبنان،الجزائر،ط2 ،2006.

- القاهرة الصغيرة،الدار العربية للعلوم ناشرون-منشورات الاختلاف،بيروت-لبنان،الجزائر،ط1، 2010.

2 -Amara Lakhous : querelle autour d'un petit cochon italianissime à San Salvario ,roman traduit de l'italien par élise Gruau, ACTES SUD,France ,2014.

2-الـــــــــمراجع:

2-1-المراجـع العـــربية :

-(أ)-

1- آيت أوشان (على): السياق والنص الشعري-من البنية إلى القراءة ،دار الثقافة الدار البيضاء-المغرب،ط1 ،2000.

2- إبراهيم (عبدالله):التلقي والسياقات الثقافية،منشورات الاختلاف، الجزائر،ط2 2005.

3- الأعرج (واسيني): النزوع الواقعي الانتقادي في الرواية الجزائرية-دراسة،اتحاد الكتاب العرب،دمشق-سوريا،ط1، 1985.

-اتجاهات الرواية العربية في الجزائر-بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية،المؤسسة الوطنية للكتاب،الجزائر،دط،1986.

- سيدة المقام،مرثيات اليوم الحزين،موفم للنشر،الجزائر،ط2 1997.

- كتاب الأمير،مسالك أبواب الحديد،الفضاء الحر،الجزائر،دط،2010.

4- أمجدرو (فاطمة): تلقي النص الأدبي عند الدكتور عباس الجراري،منشورات زاوية،الرباط-المغرب،2006.

5- أمنصور (محمد):استراتيجيات التجريب في الرواية المغربية المعاصرة،شركة النشر والتوزيع المدارس،المغرب،ط1 2006.

6- أومقران (حكيم): البحث عن الذات في الرواية الجزائرية (الطاهر وطار) ،دار الغرب للنشر والتوزيع وهران-الجزائر،2005.

-(ب)-

7- البازعي (سعد): مقاربة الآخر،مقارنات أدبية، دار الشروق،مصر،ط1، 1999.

8-بازي (محمد): تقابلات النص وبلاغة الخطاب-نحو تأويل تقابلي،الدار العربية للعلوم ناشرون،بيروت،لبنان،ط1، 2010.

9- بحيري (سعيد حسن): علم لغة النص-المفاهيم والاتجاهات، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع،القاهرة-مصر،ط1 2004.

10- برادة (محمد): الرواية العربية ورهان التجديد، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة –مصر (دط)،2012.

11- بلمليح (ادريس):القراءة التفاعلية -دراسات لنصوص شعرية حديثة،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء ،المغرب، ط1، 2000.

12- البنا (عزالدين حسن): قراءة الآخر /قراءة الآنا-نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد الأدبي العربي المعاصر،الهيئة العامة لقصور الثقافة،القاهرة-مصر،ط1، 2008.

13-بنكراد (سعيد): سيرورات التأويل من الهرموسية إلى السيميائيات،منشورات الاختلاف ،الجزئر،2012.

14- بن أحمد المـُحلي (جلال الدين محمد) وبن أبي بكر السُيُوطِيِّ (جلال الدين عبد الرحمن): تفسير الجلالين-بهامش المصحف الشريف بالرسم العثماني،تحقيق هاني الحاج،المكتبة التوفيقية،القاهرة –مصر، ط10، 2008.

15- بن جمعة (بوشوشة): سردية التجريب وحداثته السردية في الرواية العربية الجزائرية،المغاربية للطباعة والنشر،تونس،(دط)،(دت).

- اتجاهات الرواية في المغرب العربي،تقديم:محمود طرشونة المغاربية للطباعة والنشر والإشهار،ط1 ،1999.

- التجريب وارتحالات السرد الروائي المغاربي، المغاربية للنشر،تونس،ط1، 2003.

16-بن خليفة (مشري): سلطة النص ،منشورات الاختلاف ،الجزائر ،ط1، 2000.

17-بن سلامة (الربعي): الوجيز في مناهج البحث الأدبي وفنيات البحث العلمي،منشورات جامعة الإخوة منتوري قسنطينة1 ،الجزائر،ط2، 2008.
18-بن عبد الكريم (جمعان): إشكالات النص -دراسة لسانية النص ،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء-المغرب،بيروت-لبنان،ط1 ، 2009.
19- بن عودة العطوي (عبدالله): تلقي المعلقات دراسة في الاستقبال التعاقبي،عالم الكتب الحديث،الأردن،دط،2013.
20- بن عياد (محمد): مضارب التأويل-التفسير الفني،صفاقس،تونس،ط1، 2003.
21-بن قينة (عمر): في الأدب الجزائري الحديث-تاريخا..وأنواعا وقضايا..وأعلاما،ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر،(دط)،(دت).
22-بن هدوقة (عبد الحميد): ريح الجنوب،دار القصبة للنشر ،الجزائر،2014.
23-بوحسن(أحمد):في المناهج النقدية المعاصرة،دار الأمان،الرباط-المغرب،2004.
24-بوخالفة (فتحي): شعرية القراءة والتأويل في الرواية الحديثة،عالم الكتب الحديث،إربد-الأردن،ط 1، 2010 .
-التجربة الروائية المغاربية،دراسة في الفاعليات النصية وآليات القراءة،عالم الكتب الحديث،إربد- الأردن،ط1 ، 2010.
25- بولرباح (عثماني): دراسات نقدية في الأدب الشعبي،الرابطة الوطنية للأدب الشعبي لاتحاد الكتاب الجزائريين،الجزائر،ط1، 2009.
26- بويجرة محمد (بشير): الأنا، الآخر-ورهانات الهويّة في المنظومة الأدبية الجزائرية منشورات دار الأديب، وهران-الجزائر،دط،2007.

-(ت)-

27- تبرماسين (عبد الرحمان) وآخرون: نظرية القراءة المفهوم والإجراء ،منشورات مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجها،جامعة محمد خيضر،بسكرة،ط1، 2009.
28-التمارة (عبد الرحمان): مرجعيات بناء النص الروائي،دار ورد الأردنية للنشر والتوزيع الأردن، ط1،2013.

-(ج)-

29- جرجيس العطية (أيوب) : الأسلوبية في النقد العربي المعاصر ، عالم الكتب الحديث،الأردن،ط1، 2014،ص126.

30- الجرطي (أحمد): تمثلات النظرية الأدبية الحديثة في النقد الروائي المعاصر،النايا للدراسات والنشر والتوزيع،دمشق -سوريا، ط1، 2014.

31- جلاوجي (عز الدين): حوبة ورحلة البحث عن المهدي المنتظر،دار الروائع،سطيف-الجزائر،ط1، 2001.

-العشق المقدنس، دار الروائع للنشر والتوزيع، سطيف-الجزائر، ط2، 2014.

-(ح)-

32-حليفي (شعيب): شعرية الرواية الفانتاستيكية ،دار الحرف،الدار البيضاء-المغرب،ط2 ، 2007.

33- حمداوي (جميل): مناهج النقد العربي الحديث والمعاصر مكتبة المعارف الرباط المغرب،ط1، 2010.

34-حمود(ماجدة):إشكالية الأنا والآخر (نماذج روائية عربية)،عالم المعرفة الكويت،2013.

35- حمودة (عبد العزيز):المرايا المقعرة-نحو نظرية نقدية عربية،عالم المعرفة الكويت،العدد 272 ، 1990.

-(خ)-

36- الخباز (محمد): صورة الآخر في شعر المتنبي —نقد ثقافي،المؤسسة العربية للدراسات والنشر-دار الفارس للنشر والتوزيع، بيروت-لبنان،الأردن،ط1، 2009.

37- الخضور (صادق عيسى): التواصل بالتراث في شعر عز الدين المناصرة،دار مجدلاوي للنشر والتوزيع،عمان الأردن،ط1، 2007.

38- الخطيب (إبراهيم): نظرية المنهج الشكلي -نصوص الشكلانين الروس،مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت-لبنان ، ط1982،1.

39- خمري (حسين): نظرية النص من بنية المعنى إلى سميائية الدال ،منشورات الاختلاف الجزائر، ط1 ،2007.

-(ز)-

40- زامل (صالح): مناهج النقد الأدبي دراسة لمكونات الفكر النقدي في العراق من 1980-2005، منشورات ضفاف،العراق، ط1، 2014.

41- الزناد (الأزهر): نسيج النص-بحث في ما يَكُونُ به الملفُوظُ نصاً،المركز الثقافي العربي،بيروت-لبنان ،ط1، 1993.

-(س)-

42- سحلول (حسن مصطفى): نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، منشورات إتحاد الكتاب العرب،دمشق-سوريا،2001.

43- سرحان (حسن أحمد): في التلقي الأدبي نحو تصور جديد للقراءة ،دار جرير للنشر والتوزيع،الأردن،ط1، 2012.

44- سرحان (هيثم):الأنظمة السيميائية -دراسة في السرد العربي القديم،دار الكتاب الجديد المتحدة ،بيروت -لبنان،ط1 ، 2008.

45-سروجي شجراوي(كلارا) : نظرية الاستقبال في الرواية العربية الحديثة —دراسة تطبيقية في ثلاثية نجيب محفوظ وأحلام مستغانمي ،مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها، باقة الغربية-فلسطين،ط1 ،2011.

46- سعيدي (محمد الأمين): شعرية المفارقة في القصيدة الجزائرية المعاصرة-كسر السائد والبحث عن المغايرة،دار فيسيرا ،الجزائر،2013.

47- سمير (حميد): النص وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري،اتحاد الكتاب العرب،دمشق -سوريا،دط،2005.

48- السمري (إبراهيم عبد العزيز): اتجاهات النقد الأدبي العربي في القرن العشرين،دار الآفاق العربية ،القاهرة مصر، ط1، 2011.

-(ش)-

49- شرفي (عبد الكريم): من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة،دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة،منشورات الاختلاف، الجزائر،ط1، 2007.

50- الشهرزوري (يادكار لطيف): جماليات التلقي في السرد القرآني،دار الزمان للطباعة والنشر والتوزيع،دمشق-سوريا،ط1، 2010.

-(ص)-

51-صالح (بشرى موسى): نظرية التلقي أصول...وتطبيقات، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء -المغرب، بيروت -لبنان ، ط1، 2001.

52-صالح (صلاح): سرد الآخر،الأنا والآخر عبر اللغة السردية،المركز الثقافي العربي،المغرب،ط1، 2003 .

53- صالح (ياسمينة): بحر الصمت،دار الآداب،بيروت-لبنان، ط1 ،2002.

- وطن من زجاج، الدار العربية للعلوم ناشرون،الجزائر-لبنان ط1 2006.

- لخضر،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت –لبنان،ط1 2010.

54- الصبيحي (محمد الأخضر): مدخل إلى علم النص ومجالاته وتطبيقه،منشورات الاختلاف،الجزائر،ط1، 2008 .

-(ط)-

55- الطالب (حسن): مفهوم التاريخ الأدبي -مجالات التوسع وآفاق التجديد،دار إقرأ المغرب،(دط).

-(ع)-

56- عبد الواحد (محمود عباس): قراءة النص وجماليات التلقي-بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي،دار الفكر العربي،القاهرة-مصر ،دط،1996.

57-عبد الناصر (حسن محمد): نظرية التلقي بين ياوس وإيزر،دار النهضة العربية،القاهرة ،مصر، دط،2002.

58- العروي (عبدالله): الإيديولوجيا العربية المعاصرة،المركز الثقافي العربي،بيروت لبنان، ط1، 1995.

59- عزام (محمد): النص الغائب،تجليات التناص في الشعر العربي،اتحاد الكتاب العرب، دمشق -سوريا،دط 2001.

60- العسري (عمر):القصة والتجريب-دراسة في أعمال أنيس الرافعي،منشورات أثر المغرب، ط1 ، 2013.

61-عفاني (فؤاد): نظرية التلقي، رحلة الهجرة،دار نينوى، دمشق-سوريا،دط،2011.

62- عقار (عبد الحميد):الرواية المغاربية –تحولات اللغة والخِطاب ،شركة النشر والتوزيع – المدارس-،الدار البيضاء –المغرب، ط1 ،2000.

63-علاوي (الخامسة):العجائبية في الروايةالجزائرية،دارالتنوير،الجزائر،(دط)، 2013.

64- عمري (سعيد):الرواية من منظور نظرية التلقي مع نموذج تحليلي حول رواية أولاد حارتنا لنجيب محفوظ ،منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة ،فاس-المغرب،ط1، 2009.

65- عوض (يوسف نور): نظرية النقد الأدبي الحديث،دار الأمين،القاهرة،مصر،ط1 1994.

66- عياشي (منذر): العلاماتية وعلم النص،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب،ط1، 2004.

67- العيد (يمنى): الراوي الموقع والشكل -بحث في السرد الروائي،مؤسسة الأبحاث العربية ،بيروت-لبنان،ط1 ، 1986.

68- عيسى (فوزي): النص الشعري وآليات القراءة،منشأة المعارف بالإسكندرية مصر، 1997.

69- عيلان (عمر): الايديولوجيا وبنية الخطاب في روايات عبد الحميد بن هدوقة،دراسة سوسيوبنائية،الفضاء الحر،الجزائر،دط،2008.

-(غ)-

70- الغامدي (صالح معيض): كتابة الذات،دراسات في السيرة الذاتية،المركز الثقافي العربي،المغرب،ط1 2013.

71- الغذامي (عبدالله): الخطيئة والتكفير-من البنيوية إلى التشريحية، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء-المغرب،ط6 ، 2006.

72- غصن (أمينة): قراءات غير بريئة في التأويل والتلقي،دار الآداب ،بيروت –لبنان ط1 1999،.

-(ف)-

73-الفاروق (فضيلة): اكتشاف الشهوة، منشورات رياض نجيب الريس، بيروت-لبنان،2006.

74- الفانوس (وجيه): مخاطبات من الضفة الأخرى للنقد الأدبي،اتحاد الكتاب اللبنانيين لبنان،ط1، 2001.

75- فطوم (مراد حسن): التلقي في النقد العربي -في القرن الرابع عشر،منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق- سوريا، 2013.

76- فوراري (تسعديت): المتلقي في منهاج البلغاء وسراج الأدباء، اتحاد الكتاب العرب،دمشق-سوريا،دط، 2008.

77- فيدوح (عبد القادر):إرادة التأويل ومدارج معنى الشعر،صفحات للدراسات والنشر،سوريا،ط1 ،2009.

-(ق)-

78- قسيمي (سمير): يوم رائع للموت،منشورات الاختلاف ،الجزائر،ط1، 2009.

-(ك)-

79- كاظم (نادر): المقامات والتلقي -بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ومملكة البحرين ووزارة الإعلام الثقافة والتراث الوطني ،عمان -الأردن ،ط1 ، 2003.

80- كاظم (نجم عبدالله): الرواية العربية المعاصرة والآخر-دراسات أدبية مقارنة،عالم الكتب الحديث،إربد -الأردن،ط2007،1.

81- الكومي (محمد شبل):المذاهب النقدية الحديثة مدخل فلسفي،الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة-مصر،دط ،2004.

-(ل)-

82-لحمداني (حميد):الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي،دراسة بنيوية تكوينية،دار الثقافة،المغرب،ط1 1985.

-القراءة وتوليد الدلالة -تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء -المغرب،ط2003،1.

83-لحيلح (عبدالله عيسى): كراف الخطايا،ج1، مطبعة المعارف، عنابة –الجزائر،ط1،أوت 2002.

- كراف الخطايا ،ج2، دار الوسام العربي للنشر والتوزيع عنابة – الجزائر،(دط)،2010.

-(م)-

84-المبارك (محمد):استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت-لبنان، ط1999،1.

85-المتقن (محمد): مفاهيم نقدية -القراءة ..التأويل..الوضوح والغموض في الشعر،مطبعة آنفو-برانت ، فاس -المغرب ،ط1، 2013.

86-مجموعة من المؤلفين: المحكي-الروائي العربي أسئلة الذات والمجتمع، تقديم: سعيد بوطاجين،إشراف منى بشلم، دار الألمعية للنشر والتوزيع،قسنطينة-الجزائر 2014.

87-محبك (أحمد زياد): من التراث الشعبي،دراسة تحليلية للحكاية الشعبية ، دار المعرفة،بيروت -لبنان،ط1، 2005.

88-محفوظ (نجيب):القاهرة الجديدة،مكتبة مصر، مصر،(دط)، (دت).

89-المديني (أحمد): تحولات النوع في الرواية العربية بين مغرب ومشرق،منتدى المعارف،بيروت-لبنان،ط1، 2013.

90-المرازيق (أحمد جمال): جماليات النقد الثقافي-نحو رؤية للأنساق الثقافية في الشعر الأندلسي،المؤسسة العربية للدراسات للنشر-دار الفارس للنشر والتوزيع،بيروت-لبنان،الأردن،ط1، 2009 .

91- مرتاض (عبد المالك): نظرية القراءة ،تأسيس للنظرية العامة للقراءة الأدبية ،دار الغرب للنشر والتوزيع ، وهران -الجزائر ،2003.

- نظرية النص الأدبي،دار هومة، الجزائر،ط2، 2010.

92- مصيلحي (صلاح علي): تفسير النص في ضوء تداخل مفاهيم النقد والبلاغة،مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر،تداخل الأنواع الأدبية، مؤسسة عبد الحميد شومان،مج1 الأردن،ط1، 2008.

93- مفتاح (محمد):النص من القراءة إلى التنظير،شركة النشر والتوزيع –المدارس،الدار البيضاء-المغرب ، ط1، 2000.

- دينامية النص (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، المغرب لبنان،ط3، 2006.

94-منور(أحمد): ملامح أدبية –دراسات في الرواية الجزائرية-،دار الساحل،الجزائر،دط،2008.

95-الموسى (أنور عبد الحميد): علم الاجتماع الأدبي،دار النهضة العربية،بيروت -لبنان ط1، 2011.

96-الموسى (خليل): جماليات الشعرية،اتحاد الكتاب العرب،دمشق-سوريا،دط 2008.

97- المومني (قاسم): في قراءة النص ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، الأردن ،ط1 1999.

98- مونسي (حبيب):القراءة والحداثة مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا،2000.

- فعل القراءة النشأة والتحول -مقاربة تطبيقية في قراءة القراءة عبر أعمال عبد الملك مرتاض،منشورات دار الغرب،وهران-الجزائر،دط، 2001.

-(ن)-

99- ناظم (خضر عودة) : الأصول المعرفية لنظرية التلقي،دار الشروق للنشر والتوزيع الأردن،ط1، 1997.

100- نهيدات (نهال):الآخر في الرواية النسوية العربية-في خطاب المرأة والجسد والثقافة عالم الكتب الحديث، عمان،الأردن،ط1، 2008.

-(هـ)-

101-سحمي (بن ماجد الهاجري): جدلية المتن والتشكيل،الطفرة الروائية في السعودية مؤسسة الانتشار العربي،بيروت-لبنان،ط1، 2009.

-(و)-

102- وطار (الطاهر): الحوات والقصر،دار البعث ،الجزائر،ط1980،1.

-اللاز،موفم للنشر،الجزائر،2007.

103-وغليسي(يوسف):إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد،منشورات الاختلاف،الجزائر،ط1، 2008.

-(ي)-

104-يوسف (أحمد):القراءة النسقية -سلطة البنية ووهم المحايثة،منشورات الاختلاف،الجزائر،ط1، 2007.

2-2-المـــراجع المتــرجمة:

-(أ)-

1- ارمسترونغ (بول.ب.): القراءات المتصارعة-التنوع والمصداقية في التأويل،تر: فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة ،بيروت -لبنان،ط1 ،2009.

2- إيكو (امبرتو): القارئ في الحكاية -التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية تر:انطوان أبو زيد ،المركز الثقافي العربي،المغرب -لبنان، ط1، 1996.

- التأويل بين السيميائية والتفكيكية،تر: سعيد بنكراد،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء -المغرب،بيروت-لبنان،ط2، 2004.

- آليات الكتابة السردية -نصوص حول تجربة خاصة ،تر: سعيد بنكراد ،دار الحوار، سوريا،ط1، 2009.

- حاشية على اسم الوردة-آليات الكتابة،تر: سعيد بنكراد،دار كرم الله للنشر والتوزيع،الجزائر،دط، 2012.

-(ب)-

3- بارث (رولان): لذة النص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب-سوريا،ط1، 1992.

-نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية التلقي، ترجمة: عبد الرحمن بوعلي ،دار الحوار، سوريا،ط1 ،2003.

-تحليل النص،تر:عبد الكريم الشرقاوي،دار التكوين،دمشق سوريا،(دط)،2009.

4- برينكر (كلاوس):التحليل اللغوي للنص-مدخل إلى المفاهيم الأساسية والمناهج تر: سعيد حسن بحيري ،مؤسسة المختار للنشر والتوزيع،القاهرة،مصر،ط1، 2005.

-(ت)-

5-تومبكنز(جين ب): نقد استجابة القارئ من الشكلانية إلى ما بعد البنيوية،تر:حسن ناظم وعلي حاكم،المجلس الأعلى للثقافة، مصر،دط،1999.

-(ج)-

6- جوف (فانسون):الأدب عند رولان بارث ،تر:عبد الرحمن بوعلي،دار الحوار للطباعة والنشر والتوزيع،سوريا ،ط1 2004.

-القراءة،ترجمة وتقديم:محمد آيت لعميم ونصر الدين شكير،المطبعة والوراقة الوطنية،مراكش-المغرب،ط1، 2013.

-(ر)-

7- روبين سليمان (سوزان) وكروسمان (إنجي):القارئ في النص -مقالات في الجمهور والتأويل،ترجمة:حسن ناظم وعلى حاكم صالح،دار الكتاب الجديد، بيروت-لبنان،ط1، 2007.

8-روجي(جيروم):النقدالأدبي،بارت،إيكو،جنيت،باختين،غولدمان،لانصون،مورون ريشارد،ترجمة وتقديم:شكير نصر الدين،دار التكوين،دمشق-سوريا،ط1، 2013.

9-ريكور (بول): من النص إلى الفعل ...أبحاث التأويل،تر:محمد برادة وحسان بورقية،عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة-مصر، ط1، 2001.

-نظرية التأويل-الخطاب وفائض المعنى،ترجمة:سعيد الغانمي،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء-المغرب، بيروت-لبنان، ط2، 2006.

-(س)-

10-سارتر (جان بول): تعالي الأنا موجود،تر:حسن حنفي،دار التنوير،لبنان،ط1 2005.

-(ش)-

11- شويرويجن (فرانك) وآخرون: نظريات القراءة من البنيوية إلى جمالية التلقي، تر: عبد الرحمن بوعلي،دار الحوار، سوريا،ط1 ،2003.

-(ع)-

12-عدد من المؤلفين: سيمياء براغ للمسرح-دراسة سيميائية ،تر: آدمير كورية،منشورات وزارة الثقافة، دمشق-سوريا، ط1، 1997.

-(غ)-

13- غالو (إليزابيت غافو): مناهج النقد الأدبي،تر: يونس لشهب،عالم الكتب الحديث إربد -الأردن، ط1 ، 2013.

-(ف)-

14-فولفغانغ (إيزر): فعل القراءة ،نظرية جمالية التجاوب في الأدب،تر:حميد لحميداني والجلالي الكدية،منشورات مكتبة المناهل،فاس-المغرب،1995.

15-فولفغانغ (إيسر): فعل القراءة نظرية في الاستجابة الجمالية،تر: عبد الوهاب علوب الصادر عن المجلس الأعلى للثقافة،مصر،دط،2000.

-(ك)-

16-كريستيفا (جوليا): علم النص،تر: فريد الزاهي،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء،المغرب،ط1، 1991.

-(ه)-

17-هالين (فيرناند) وشويرفيجن (فرانك) وأوتان (ميشيل): بحوث في القراءة والتلقي،ترجمة:محمد البقاعي،مركز الإنماء الحضاري، حلب-سوريا،ط1998،1.

-هولب(روبرت):نظرية التلقي،تر:عز الدين إسماعيل،المكتبة الأكاديمية،القاهرة-مصر،ط2000،1.

-(و)-

18- واورزنيال (زتيسيلاف): مدخل إلى علم النص -مشكلات بناء النص،تر: سعيد حسن بحيري ،مؤسسة المختار للنشر والتوزيع ،القاهرة -مصر،ط1، 2003.

19- ويليك (رينيه) واوستن (وارين): نظرية الأدب،تر: محي الدين صبحي،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت-لبنان،ط2، 1981.

-(ي)-

20- ياوس (هانس روبيرت):جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدب،ترجمة وتقديم: رشيد بنحدو،المجلس الأعلى للثقافة،القاهرة-مصر، ط1، 2003.

21- ياوس (هانس روبيرت): نحو جمالية للتلقي تاريخ الأدب - تحد لنظرية الأدب ترجمة وتقديم: محمد مساعدي، مراجعة: عز العرب لحكيم بناني، النايا للدراسات والنشر، دمشق-سوريا،ط1، 2014 .

2-3-المراجع الفرنسية:

1- Barthes (Roland):S/Z ,édition du seuil,France ,1970.

2--combettes (B):pour une grammaire textuelle ,la progression thématique.A.De Boeck,Paris.Gembloux,1983.

-3- Eco (Umberto):Les limites de l'interprétation, traduit de l'italien par Meriem bouzaher ,Grasset-Milan,1990.

-Lector in Fabula , Bernard Grasset,Paris,1979 .

4-- Fesion (F).. Laurent (J.P):pour comprendre les lectures nouvelles .a de boeck duculot . Paris,1981.

5-- jauss (Hans robert):pour une esthétique de la réception, traduit de l'allemand par claude maillard .Gallimard- Paris,1978.

-6-Jean Michel (Adam) :Les Textes type et prototypes ,Nathan, Paris 2001.

-7- Kristeva (Julia):le texte du Roman approche sémiologique d'une structure discursive transformationnelle ,Mouton Publishers ,Paris,1970,

8-Wolfgang (Iser) :l'acte de lecture ,théorie de l'effet esthétique-traduit de l'allemand par evelyne sznycer, pierre mardaga bruxelles,1985.

9- Zima (Pierre v).:pour une sociologie du texte littéraire .Union général d'édition . Paris, 1978.

2-4-المعاجم والقواميس:

2-4-1-العربية:

1-آرون (بول) وآخرون: معجم المصطلحات الأدبية،تر: محمد حمود،مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ،بيروت-لبنان،ط2012،1.

2- إبراهيم (أنيس) وآخرون: المعجم الوسيط ،ج2،دار المعارف ،مصر،ط2، 1973.

3- حجازي (سمير سعيد): قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر،دار الآفاق العربية القاهرة-مصر، ط2011،1.

4- ديكرو (أوزوالد) و سشايفر (جان ماري):القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان،المركز الثقافي العربي،المغرب،ط2 ، 2007.

5-الرويلي (ميجان) و البازعي (سعد): دليل الناقد الأدبي -إضاءة لأكثر من سبعين تيارا ومصطلحا نقديا معاصرا،المركز الثقافي العربي،المغرب - لبنان، ط3، 2002.

6- علوش (سعيد): المصطلحات الأدبية المعاصرة، مطبوعات المكتبية الجامعية،الدار البيضاء المغرب،دط،1985.

7-عناني(محمد):المصطلحات الأدبية الحديثة -دراسة ومعجم انجليزي،عربي،مكتبة لبنان ناشرون، بيروت- لبنان، ط1 ، 1996.

8-ابن منظور (أبو الفضل جمال الدين ابن منظور): معجم لسان العرب، ج12، دار صبح اديسوفت ،بيروت- الدار البيضاء،لبنان-المغرب ،ط1، 2006.

9- وهبة (مجدي): معجم مصطلحات الأدب -انجليزي -فرنسي-عربي،مكتبة لبنان،بيروت-لبنان،دط، 1974.

10- وهبة (مجدي) والمهندس (كامل): معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب،مكتبة لبنان، بيروت- لبنان،(دط)،1979.

11-يعقوب (إميل) وآخرون: قاموس المصطلحات اللغوية والأدبية-عربي،إنكليزي فرنسي، دار العلم للملايين ،بيروت-لبنان ،ط1، 1987.

2-4-2- الفرنسية:

12-- Dictionnaire Encyclopédique ,préface Emmanuel le roy ladurie éditions, Philippe Auzou , Paris,2004.
13- -George Mounin: Dictionnaire de la Linguistique ,Quadrige/Puf France,2006.
14-- Grande Larousse encyclopédique librairie Larousse .Paris,1969.
15-- Le Grande Larousse Encyclopédique ,volume(2) kingston-zythum),Larousse ,Paris,2007.

2-5-المجـــــلات:

2-5-1-المجلات العربية:

-(أ)-

1- مجلة الآداب ،معهد الآداب واللغة العربية، ع1،قسنطينة-الجزائر ،1994 .
-ع2، 1995.
2- مجلة الآداب واللغات،مجلة دولية محكمة تصدر عن كلية الآداب واللغات الأغواط- الجزائر ، العدد 15، 2015.
3- مجلة آفاق-طرائق تحليل السرد الأدبي،اتحاد كتاب المغرب،المغرب، ع 8 1988.

-(ب)-

4- مجلة الباحث،مخبر اللغة العربية وآدابها ، ع6 ،الأغواط،الجزائر،2011.
5- مجلة البلاغة والنقد الأدبي ،مجلة فصلية علمية محكمة ،ملف العدد:النقد الثقافي،الرباط - المغرب ، ع 2 ، 2014- 2015.

-(ت)-

6-مجلة تجليات الحداثة،معهد اللغة العربية وآدابها،العدد الرابع،وهران الجزائر،1996.
7-مجلة التدوين، تصدر عن المدرسة الدكتورالية للعلوم الاجتماعي والإنسانية/جامعة وهران ،العدد 3 ، وهران،2011.
8- مجلة التراث والمعاصرة،مخبر الدراسات التراثية، ع3، قسنطينة –الجزائر، 2011.

-(ج)-

9- مجلة جامعة دمشق ،مج 19،العدد (1+2) ،2003.

-(د)-

10- مجلة دمشق ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ،جامعة تشرين ،مج 24، ع3 +4 سوريا، 2008.

11- مجلة ديالي للبحوث الإنسانية، مجلة علمية محكمة تصدرها كلية التربية للعلوم الإنسانية ، جامعة ديالي،العراق، ع67، 2015.

-(ر)-

12- مجلة الراوي-دورية تعنى بالسرديات العربية النادي الأدبي الثقافي، جدة-السعودية،ع 27 ، 2014.

13-مجلة الرواية-قضايا وآفاق،مجلة فصلية تعنى بالإبداع الروائي المحلي والعالمي الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة –مصر ،2013.

-(ع)-

14-مجلة عالم الفكر،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت، مج23 ،ع1 ، 1994.

- مج39، ع 2 ،2010 .

15-مجلة العربي ،تصدر شهريا عن وزارة الإعلام بدولة الكويت،ع 504، 2000

16- مجلة علامات في النقد،نادي جدة الأدبي الثقافي، جدة-السعودية،مج7، ع25 1997.

-مج 10،ع25 ،1999.

-مج11،ع41، 2001.

17- مجلة العلوم الإنسانية،مجلة علمية محكمة نصف سنوية،جامعة منتوري قسنطينة، دار الهدى ،عين مليلة – الجزائر،مج أ، ع12 ،1999.

-مج أ،ع 03 -

2008.

18- مجلة عمان،مجلة ثقافية شهرية، الأردن، ع111، أيلول 2004.

-(ف)-

19- مجلة فصول،مجلة النقد الأدبي،الهيئة المصرية العامة للكتاب،مج5 (العدد1-2)،1984 .

20- مجلة الفكر العربي المعاصر،مركز الإنماء القومي،بيروت-لبنان،باريس، ع 38، 1986.

ع(96-97)- ع(98 -99) ، 1992.

-(ق)-

21-مجلة قراءات،مخبر وحدة التكوين والبحث في نظرية القراءة ومناهجها،بسكرة، ع(1)-(2) ، 2009 .

- ع2013،5.

-(ك)-

22- مجلة كتابات معاصرة،الشركة اللبنانية الدولية للتوزيع ، بيروت-لبنان مج(6)، ع21 ،1994.

- مج8 ، ع32 ،1998.

-مج 9، ع 36 ،1999.

- مج23، ع2014،90.

-(ل)-

23- مجلة اللغة والأدب ، كلية الآداب واللغات جامعة الجزائر، ع 16، ديسمبر 2003.

-(م)-

24- مجلة المخبر،أبحاث في اللغة والأدب الجزائري ، جامعة محمد خيضر ،بسكرة، ع 3، 2006.

25- مجلة مخبر وحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ومناهجه،جامعة محمد خيضر،بسكرة، ع1، 2009.

26-مجلة المعرفة، تصدرها وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، ع 547 سوريا،2009.

27-مجلة من قضايا التلقي والتأويل ،منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية بالرباط سلسلة ندوات ومناظرات ،الدار البيضاء،المغرب،رقم 36،ط1، 1994.

28- مجلة من قضايا التلقي والتأويل ،منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية،عدد 36،الدار البيضاء-المغرب،1995.
29- مجلة الموقف الأدبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ع 483، دمشق-سوريا سنة 2011 .

-(ن)-

30- مجلة الناص، مجلة علمية محكمة تصدر عن جامعة جيجل ، جيجل،ع 10 2011.
31- مجلة نظرية التلقي -إشكالات وتطبيقات ،منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية،جامعة محمد الخامس،سلسلة ندوات ومناظرات ،رقم: 24،المغرب، 1993.

2-5-2-المجـــلات الفرنســـية:

32- Littérature ,revue trimestrielle,N32 , 1978, violences et autorite.
33-Revue des sciences sociales, Université Marc Bloch, Strasbourg 2 ,N36,2006.

2-5-3-أعـمال الملتقـــيات:

34-مجلة أعمال الملتقى الدولي تحولات الخطاب النقدي العربي المعاصر، قسم اللغة العربية،كلية الآداب،جامعة اليرموك،عالم الكتب الحديث،مؤتمر النقد الدولي،الحادي عشر(2006/07/27.25) ،اربد-الأردن،ط2006،1.
35-مجلة أعمال الملتقى الوطني: مظاهر وحدة المجتمع الجزائري من خلال فنون القول الشعبية،منشورات المجلس،الجزائر،(دط)،2005.
36-مجلة الرواية العربية .."ممكنات السرد " أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر (11-13 ديسمبر 2004) ،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الجزء الأول،دولة الكويت ،2008.
37- مجلة ملتقى الخطاب النقدي العربي المعاصر قضاياه واتجاهاته ،يومي 22-23 مارس، المركز الجامعي خنشلة ، 2004.

38-مجلة الملتقى الدولي الحادي عشر للرواية –عبد الحميد بن هدوقة،أعمال الملتقى العاشر،مديرية الثقافة لولاية برج بوعريريج -الجزائر، 2009.

2-6-الرسائل والأطروحات:

2-6-1 -العــربية

1-بوخال (لخضر): المتلقي بين التجلي والغياب،مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجستير إشراف أحمد دكار،جامعة أبي بكر بلقايد،تلمسان ،2011-2012.

2-6-2-الفرنسية:

2 - Aboussi (Laila):Réception Des Textes Littéraires Maghrébins dans l'institution scolaire Marocaine,Thèse de Doctorat, directeur de thèse :Marc Gontard, Université Rennes 2 ,Bretagne, 2010.

2-7-المخــطوطات:

1- بولفوس (زهيرة): شعرية العتبات في رواية القاهرة الصغيرة لعمارة لخوص ، مداخلة قدمت ضمن فعاليات المؤتمر الثالث " النص بين النظريات النقدية واللسانيات الحديثة " كليةالآداب،جامعةالزيتونة الأردنية،الأردن،يومي29-30أكتوبر 2013،(مخطوط).

2-8-المــواقع الإلكترونية:

1 - *www.ahewar.org*
2 -*www.aranthropos.com*
3-*www.aswat-elchamal.com*
4-*www.freearabi.com*
5-www.odabasham.net
6 - *http://suadalenzi.blogspot.com*
7-www.wikipedia.org

فـــــهرس

الموضــوعات:

مقـــدمة.....أ-ح.
-مـدخل: المرتكزات المعرفية لنظرية القراءة والتلقي.... .....**1-27**.
- تمهيـــــد.....2.
1-أصول نظرية" القراءة والتلقي".....4.
1-1-الشكلانية الروسية(*Les Formalistes Russes*) .....4.
1-2-حلقة براغ (*Cercle de Prague*).....7.
1-3-الفينومينولوجيا (*phénoménologie*).....10.
1-4-الهيرمينوطيقا(*Herméneutique*).....14.
1-5-سوسيولوجيا الأدب (*sociologie de la littérature*).....17.
2- إسهاماتها في تشكيل مبادئ نظرية "القراءة والتلقي".....20.
-الباب الأول: تحولات الرواية الجزائرية المعاصرة .....**28-97**.
-الفصل الأول: الرواية الجزائرية المعاصرة وتيار التجريب.....**29**.
-تمهـــيد.....30.
1-مســـــارات الرواية الـــــجزائرية المعاصرة.....32.
1-1-المسار التاريخي للرواية الجزائرية.....32.
1-2- تجليات التجريب في الرواية الجديدة الجزائرية.....39.
2-مرجـــعيات الرواية الجـــديدة الجـــزائرية.....48.
2-1-المرجعيات الثقافية للذات المبدعة (*les Références culturelles*).....48.
2-الإيـــديولـــوجـــيا.....52.
2-3-"التـــــاريخ" (*L'Histoire*) .....55.
2-4-التـــــراث(*L'héritage*) .....60.
-الفصل الثاني: خصوصية تجربة عمارة لخوص الروائية وتلقيها في النقد العربي المعاصر.....**66**.
1-مدخل إلى تجربة "عمارة لخوص" الروائية.....67.

2-تلقي تجربة "عمارة لخوص" الروائية في النقد العربي المعاصر.....71.
2-1-الدراسات التي ركزت على المضمون.....72.
2-2-الدراسات التي ركزت على الشكل.....79.
2-جدلية (الأنا) و(الآخر) في روايتي : "كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك" و"القاهرة الصغيرة ".....85.
2-1-الأنا /الآخر الذاتي.....89.
2-1-1-كريستيان مزاري/عيسى التونسي.....89.
2-1-2-صفية/صوفيا.....90.
2-2-الأنا /الآخر الغيري.....92.
2-2-1-عيسى التونسي/صوفيا.....92.
2-2-2-صوفيا /عيسى التونسي.....94.
-الباب الثاني: رواية "القاهرة الصغيرة" من منظور جماليات التلقي..... 98-221.
-الفصل الأول: نظرية التلقي عند "هانس روبيرت ياوس".....99.
-تمهيد.....100.
1-قراءة في حدود المصطلح .....102.
1-1-إشكالية ترجمة مصطلح " نظرية القراءة والتلقي" في النقد العربي المعاصر.....104.
2-مفهوم التلقي.....108.
3-مفهوم جماليات التلقي.....117.
2-إجراءات المنهج عند "ياوس".....120.
1-أفق الانتظار (*Horizon D'attente*).....*120.*
1-1-التخييب والاستجابة (*Déception / Confirmation*).....124.
2-المسافة الجمالية: (*La Distance Esthétique*).....127.
3-تغير الأفق (*changement d'horizon*).....130.

4- اندمـــاج الآفـــاق (*Fusion D'horizons*).....131.
5-المنعطـف الـــتاريخي (*Tournant Historique*).....136.
6-المتـــعة الجـــمالية(*Le plaisir esthétique*) .....138.
-الفصل الثاني: تطبيق إجراءات منهج "ياوس" على رواية "القاهرة الصغيرة".....142.
1-أفق الانـــــتظار.....143.
1-1-تداعـــيات العنوان.....144.
1-2-مواقف شخصية (عيسى التونسي) بين تخييب الأفق والاستجابة.....146.
1-3- مواقف شخصية "صوفيا" بين تخييب الأفق والاستجابة.....159.
2-المـــسافة الجـــمالية.....165.
3-تغـــــير الأفـــــــق.....175.
3-1- دور شخـــصية "عيسى" في تغـــيير أفق القارئ.....176.
3-2- دور شخصـــية "صوفيا" في تغـــيير أفق القارئ.....187.
4-اندمـــــاج الآفـــاق.....194.
4-1-اندماج الآفاق لدى القارئ من خلال مواقف شخصية "عيسى".....193.
4-2- اندماج الآفاق لدى القارئ من خلال مواقف شخصية "صوفيا " .....200.
5- الـمنعـــطف التـــاريـــخي.....207.
6-المتـــعة الجـــمالـية.....209.
6-1-دور شخصية "عيسى" في إنتاج "المتعة الجمالية" لدى القارئ.....210.
6-2- دور شخصية "صوفيا" في إنتاج "المتعة الجمالية" لدى القارئ.....214.
-الباب الثالث: رواية "كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك" من منظور نظرية القراءة.....222-371.

-الفصل الأول: نظرية "القراءة عند إيزر".....223.
تمـــــــهيد.....225.
1- الــقراءة والنـــص والقــارئ عند "إيـــزر".....230.
1-1-القـــــــــــــراءة (*La Lecture*) .....230.
1-1-1-مفهومها.....231.
1-1-2-أنـــــواع الـــــقراءة.....238.
1-1-2-1-القراءة التأويلية.....239.
1-1-2-2-القـــراءة الايديولوجـــية.....242.
1-1-2-3-القـــراءة الـــتاريـــخية.....243.
1-2-الـــــــنص (*Le Texte*).....246.
1-3-القـــــارئ (*Le Lecteur*).....253.
1-3-1-مفهومه.....253.
1-3-2-أنواع القارئ.....259.
1-3-2-1 -القارئ النموذجي :(*Le lecteur modèle*).....*260.*
1-3-2-2-القارئ التاريخي (*Le lecteur historique*).....264.
2-إجـــــراءات المنـــــهج عند إيزر.....266.
2-1-القارئ الضمني:(*Le lecteur implicite*).....266.
2-2-السجل النصي : (*Le Répertoire du Texte*).....269.
2- 2-1-الانتقاء.....270.
2-2-التشويه.....271.
2-3-الاستراتيجيات النصية : (*Les Stratégies Textuelles*).....271.
2- 3-1-القاعدة الخلفية والقاعدة الأمامية : (*le rapport entre le premier plan et l'arrière plan*) .....*273.*
2-3 -2-بنية الموضوع والأفق: (*La structure du thème et de l'horizon*) *275....*

2-3-2-1-أفق السارد (*La perspective du narrateur*).....276.
2-3-2-2-أفق الشخصيات *La perspective des personnages*).....276.
2-3-2-3-أفق الحدث أوالحبكة(*La perspective de l'action ou de l'intrigue*).....276.
2-3-2-4-أفق القارئ (*La perspective du lecteur*)....276.
2-4-أماكن اللا تحديد(*Lieux d'indéterminations*) .....278.
2-5-البياض (*Le Blanc*).....280.
2-6-الطرائق الغائبة: (*Procédés-Moins*).....282.
2-7-السـلبية: (*La négativité*)..... 283.
-الفصل الثاني: تطبيق إجراءات منهج "إيزر" على رواية "كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك" .....284.
1- السجلات النصية لشخصيات الرواية بين الانتقاء والتشويه.....288.
1-1 -سجل"بارويز منصور صمدي "النصي بين الانتقاء والتشويه.....289.
1-2- سجل "بِنِدِتَا إِسْبُوزِيتُو" النصي بين الانتقاء والتشويه.....295.
1-3-سجل " إِلزابِتا فاَبْيانِي" النصي بين الانتقاء والتشويه.....298.
1-4-سجل " ماريا كريستينا غُونْزالِيز" النصي بين الانتقاء والتشويه .....300.
1-5- سجل " أنطُونْيُو مارِيني " النصي بين الانتقاء والتشويه.....302.
1-6- سجل " يُوهان فان مارْتَن " النصي بين الانتقاء والتشويه.....305.
1-7- سجل " سأنْدْرو دَنْدِيني " النصي بين الانتقاء والتشويه.....306.
2- الإستراتيـجيات النصـية في الرواية.....312.
2-1-القاعدة الخـلفية والقاعدة الأمـامية.....312.
2-1-1- إيطـاليا /الذئبـة" .....313.

2-1-1-1- إيطاليا /الذئبة من خلال شخصية " بارويز منصور صمدي"
.....314.
2-1-1-2- إيطاليا /الذئبة من خلال شخصية" بِندِتا اسْبُوزِيتُو"
.....315.
2-1-1-3- إيطاليا /الذئبة من خلال شخصية"إلزابِتا فَابْيانِي "
.....316.
2-1-1-4-إيطاليا / الذئبة من خلال شخصية "ماريا كريستينا
غُونْزالِيز".....318.
2-1-1-5- إيطاليا / الذئبة من خلال شخصية "أنْطُونْيُو
مارِيني".....319.
2-1-1-6- إيطاليا / الذئبة من خلال شخصية "يُوهان فان
مارْتَن".....320.
2-1-1-7- إيطاليا / الذئبة من خلال شخصية " سأنْدرو
دنْديني".....321.
2-1-2- أمِدِيو-أحمد ســـالمي/الجــريمة .....323.
2-1-2-1-" أمِدِيو-أحمد سالمي/الجريمة" من خلال شخصية "بارويز منصور صمدي"
.....324.
2-1-2-2- "أمِدِيو-أحمد سالمي/الجريمة " من خلال شخصية الإيطالية "بِندِتا إسْبُوزِيتو"
.....324.
2-1-2-3- "أمِدِيو-أحمد سالمي/الجريمة " من خلال شخصيتي "إقبال أمير الله" و "مارِيا
كرِيستِينا غْونْزالِيز" .....325.
2-1-2-4- أمِدِيو-أحمد سالمي/الجريمة من خلال شخصية"أنْطُونْيُو
مارِيني".....326.
2-1-2-5- "أمِدِيو-أحمد سالمي/الجريمة " من خلال شخصية "يوهان فان مارْتن"
وسأنْدرو دَنْدِيني" و" سْتِيفانْيا مسّارو".....327.

2-1-2-6- "أمِدِيو-أحمد سالمي/الجريمة " من خلال شخصية "عبدالله بن قدور".....329.
2-1-2-7- "أمِدِيو-أحمد سالمي/الجريمة " من خلال شخصية " ماوْرُو بِتارِينِي".....331.
2-2-بنيـــة الموضـــــــوع والأفق .....334.
2-2-1-منظور السارد " أمِدِيُو".....334.
2-2-1-1-منظـــور الســـارد " أمِدِيُو" في الـعواء الأول.....336.
2-2-1-2-منـــظور السارد " أمِدِيُو" في الـــعواء الثاني.....334.
2-2-1-3-منظـــور الســـارد " أمِدِيُو" في العـــواء الثالث..... 337.
2-2-1-4-منـــظور السارد " أمِدِيُو" في الـــعواء الرابع.....338.
2-2-1-5-منـــظور السارد " أمِدِيُو" في الـــعواء الخامس.....
.....339.
2-2-1-6-منظـــور السارد " أمِدِيُو" في الـــعواء السادس..... 340.
2-2-1-7-منظور الســـارد " أمِدِيُو" في العـــواء السابع.....341.
2-2-1-8-منـــظور السارد " أمِدِيُو" في الـــعواء الثامن.....341.
2-2-1-9-منظور الســـارد " أمِدِيُو" في الـــعواء التاسع.....342.

2-2-1-10-منظور السارد " أمِدِيُو" في السعواء العاشر.....343.
2-2-1-11-منظور السارد " أمِدِيُو" في العواء الأخير أوقبل صيحة الديك.....344.
2-2-2-منظور الشخصيات .....346.
2-2-3-منظور الحدث .....350.
2-2-4-منظور القارئ /القارئ الضمني:.....352.
3-البياض ..... 363.
- خاتمة ..... 372.
قائمة المصادر والمراجع..... 377.
-فهرس الموضوعات ..... 398.
الملخص.....407

الملخـــــص:

انطلق هذا البحث الموسوم **"تجربة عمارة لخوص الروائية من منظور جماليات القراءة والتلقي"** في دراسته من محورين هامين؛ تتبع الأول منهما ملامح التجريب في مسار التجربة الروائية الجزائرية، وصولا إلى التركيز على ما تقدم به الروائي الجزائري المهاجر **"عمارة لخوص"** من خلال متنيه **"كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك" و"القاهرة الصغيرة"**؛اللذين شكلا ثورة ضد التجارب الروائية السابقة التي وقفت عند حدود الواقعية والتاريخ؛ حيث غايرا السائد من خلال محاكاتهما للآخر في عمق دياره.

في حين اهتم المحور الثاني من الدراسة بالإجراءات التي تقدمت بها أحدث النظريات النقدية المعاصرة ؛ نظرية "القراءة والتلقي" وهذا برصد النقاط التي اختلفت فيها عن سابقاتها؛ انطلاقا من تركيزها على العلاقة التي تجمع بين كل من النص الأدبي والقارئ، استنادا إلى الإجراءات التي تقدم بها كل من "ياوس" و" إيزر"؛ اللذين رغم اختلافهما في الطرح؛ إلا أنهما اتفقا من حيث التوجه، وهو الاهتمام بالقارئ وتفاعله وتلقيه للنص الأدبي.

وبناء على ما سبق ذكره عمل البحث على استدراج نظرية "القراءة والتلقي" وتطبيقها على تجربة "عمارة لخوص "الروائية، لتظهر مبدأ التواصل والتفاعل بين قطبي العملية الإبداعية (النص والقارئ)، لذا قامت خطة البحث على مقدمة ومدخل وثلاثة أبواب انسحبت على ستة فصول وخاتمة ؛ استند عليها البحث لإيضاح مسار التجربة الروائية الجزائرية المعاصرة في الباب الأول ممثلة في تجربة "عمارة لخوص"، مرورا إلى الباب الثاني الذي تتبع من خلاله المعنى انطلاقا من السيرورة التاريخية المستندة إلى تواصل النص الأدبي مع القارئ المختلف في قراءاته من فترة زمنية إلى أخرى، وهذا بتركيزه على تطبيق إجراءات "ياوس" على رواية "القاهرة الصغيرة" ،وصولا إلى الباب الثالث الذي استظهر نتاج المعنى من خلال العلاقة التفاعلية التي تجمع كلا من النص الأدبي والقارئ؛من خلال تطبيق الآليات التي تقدم بها "إيزر" على رواية "كيف ترضع من الذئبة دون أن تعضك".

وقد استند البحث في دراسته على منهج "القراءة والتلقي" وفقا لما تقدم به "ياوس "و"إيزر" من إجراءات، خلص من خلالها إلى جملة من النتائج جسدت نتاج لقاء القارئ بالمتنين الروائيين اللذين استطاعا أن يفرضا عليه حرية التفاعل معهما؛ انطلاقا من تعددية القراءات والتأويلات للنص الروائي الواحد، إلى جانب النهاية المفتوحة لكلا الروايتين التي فتحت أمام القارئ آفاقا تأويلية متعددة حول الأحداث ومصير الشخصيات.

Le point de départ de la présente recherche intitulée «l'expérience fictionnelle ***d'Amara Lakhouas*** *du point de vue de l'esthétique de la lecture et de le réception » s'est axé sur deux orientations ; la première trace les traits de l'expérimentation dans le chemin de l'expérience du romancier algérien en se concentrant sur le corpus de ce romancier immigré algérien : « Comment téter une louve sans qu'elle vous morde » et « Le Petit Caire » qui a provoqué une révolte contre les expériences narratives précédentes qui se tenaient aux frontières du réalisme et de l'histoire, où il a contrecarré ce qui dominait par l'imitation de l'Autre en son propre pays.*

Le deuxième axe a concerné les actions faites par les dernières théories critiques contemporaines comme la théorie de la "lecture et de la réception" et cela en recensant les points de divergences par rapport à celles qui la précédaient, tout en mettant l'accent sur la relation entre le lecteur et le texte littéraire, en se basant sur les procédures accomplies à la fois par Iser et Jaus qui, en dépit de leurs différentes propositions, ont eu la même orientation qui est celle de l'attention portée au lecteur et de son interaction avec le texte littéraire et sa réception.

À partir de ce qui a été avancé cette recherche va appliquer la théorie de la "lecture et de la réception" à l'expérience romanesque de cet auteur pour montrer le fondement de la communication et de l'interaction entre les deux pôles du processus créatif (le texte et le lecteur). Le plan de recherche comporte une introduction et une entrée et trois parties composées de six chapitres qui s'achèvent par une conclusion. La première partie clarifie le cours de l'expérience du romancier algérien. La deuxième partie a pris en charge la signification à partir du processus historique basé sur la relation entre le texte littéraire et le lecteur (différent) dans sa lecture selon la période de lecture en mettant l'accent sur l'application des procédures de « Jaus » au roman "Le Petit Caire". La troisième partie a mis en évidence les résultats du sens à travers une relation interactive qui combine à la fois le texte littéraire et le lecteur par l'application des mécanismes fournies par « Iser » dans « Comment téter une loupe sans qu'elle vous morde ».

La recherche s'est conclue sur un certain nombre de résultats qui reflète la rencontre du lecteur avec les deux romans du corpus qui ont permis la liberté d'interagir avec eux à partir de la pluralité de lectures et interprétations du texte, en plus de leurs fins ouvertes qui ont ouvert aux lecteurs de multiples horizons d'interprétations sur les événements du récit et sur le sort des personnages.

The present study which is entitled " the novelist experience of Amara LAKHWAS from the perspective of the aesthetics of reading and receiving" studies two important units, the first one follows the features of experimentation in the path of the Algerian novelist experience, right down to focus on what is made by the Algerian immigrants " Amara Lakhwas " through his novels " How to suckle from lupus without biting you" and " The Little Cairo " which form a revolt against the previous narrative experiences that stood at the borders of realism and history and they change the prevailing through simulating the other.

While the second unit is concerned with the procedures made by the procedures made by the newest and latest contemporary critical theories, the theory of " reading and receiving ", pointing out the different points that differentiate it from its predecessors, focusing on the relationship that combine all the literary text and the reader , based on the actions made by both " Lyawas" and " Izer" , who despite their different proposals; however, they had agreed in their orientation, they put their attention on the reader and how they receive the literary text.

Based on what has been said, this research based on luring the theory of " reading and receiving" and its application on the novelist experience of "Amara Lkhwas" to show the principle of communication and interaction between the poles of the creative process (the text and the reader), so, the plan of the present research is built on an entrance, an introduction , three parts and six chapters and a conclusion, upon which the research is based to clarify the path of the Algerian contemporary novelist experience in part one represented in the experience of " Amara Lakhwas", passing through the second part through which the meaning is based on continuing the literary with the different reader in his reading from one period to another, through focusing on the application of Yaws' procedures in the novel " The Little Cairo", right down to the third part in which memorizes the product of meaning through the interactive relationship that combines both the literary text and the reader, through the application of the mechanisms that are provided by " Izer" in the novel "How to suckle from lupus without biting you"

This research study is based on his study on the approach " reading and receiving", "reading and receiving," according to what is provided by "Iyawas" and "Laser" as procedures, concluding a number of results which reflect the product to meet the reader by the two novels which are able to impose on him the freedom to interact with them, based on the pluralism of readings and interpretations of the text, along with the open end of the two novels, which opened in front of the reader interpretive multiple perspectives on the events and the fate of the characters.