الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد خيضر بسكرة

كلية الآداب واللغات
قسم الآداب واللغة العربية

# رواية "قصيد في التذلل" للطاهر وطار من منظور نظرية التلقي

مُذكِرَة مُقَدَّمَة لِنَيْلِ شَهَادَة الماستر في الآدَاب واللُّغة العربيّة
تَخَصُّص: نقد أدبي

إعداد الطالبة:
خولة مصمودي

إشراف الدكتورة
نصيرة زوزو

| أعضاء اللجنة | الرتبة العلمية | الصفة |
|---|---|---|
| أمال منصور | دكتورة | رئيسا |
| نصيرة زوزو | دكتورة | مشرفا ومقررا |
| نعيمة فرطاس | أستاذة | مناقشا |

السنة الجامعية: 1437هـ/1438هـ
2016م/ 2017م

# شكر وتقدير

الحمد لله الذي أعانني ووفقني والصلاة والسلام على خير خلقه
وأفضل رسله محمد صلى الله عليه وسلم وبعد:
أتقدم بأسمى عبارات الشكر والتقدير:
إلى الأستاذة المشرفة على جهدها ومساندتها لي طيلة فترة البحث .
إلى جميع أساتذتي الأفاضل في أطواري الدراسية الذين كانوا نعم السند في بحثي هذا.
إلى عائلتي التي استمديت منها قوتي وأضاءت دربي للنجاح

بسم الله الرحمن الرحيم

**بسم الله الرحمن الرحيم**

«فَتَلَقَّىٰٓ ءَادَمُ مِن رَّبِّهِۦ كَلِمَٰتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ ۚ إِنَّهُۥ هُوَ ٱلتَّوَّابُ ٱلرَّحِيمُ»

**صدق الله العظيم**

**سورة البقرة (37)**

# مقدمة

**مقدمة:**

إن المتأمل للدراسات النقدية السابقة يجد في معظم مقارباتها اهتماما واضحا بالسياق الخارجي أو النسقي للنص، مشكلة بذلك اهتماما لا يخرج عن إطار النص فتأرجحت بذلك الدراسات النقدية حول بنيات النص وبين سلطة المؤلف و موته وظهر في العصر الحديث من الدراسات النقدية اتجاه ينادي بالاهتمام بطرف طالما غيبته تلك المقاربات السابقة إنه القارئ، وذلك ما دعت إليه نظرية التلقي التي أعلنت عن زمن القارئ.

إن هدف نظرية التلقي هو إقحام القارئ ناقدا وطرفا من أطراف العملية الإبداعية إلى جانب النص و المؤلف، إبراز جماليات النصوص من خلاله معتمدة على ما يقدمه من استجابة و تأويل للنص. ومن الملاحظ أيضا أن نظرية التلقي اهتمت بتاريخ القراءة أي تعدد القراءات للنص الأدبي وكيفية تعامل جمهور القراء معه ، إن المتلقي هو الأداة التي نكشف بها عن جودة الأدبي، وهو المحدد لقيمته وهو من يبقيه حيا أو العكس.

ولما كانت الأجناس الأدبية على اختلافها محور الدراسات النقدية ، فقد نالت الرواية في هذا الزمان حصة الأسد وهذا ما نالته أيضا من نظرية التلقي وهي تنادي بإقحام القارئ في مقاربة النصوص،فكانت بذلك الرواية أحد الحقول التي طبقت عليه هذه النظرية،فعدت أنموذجا مشجعا لمعاينة جمهور قراءها وكيفية استجابتهم لهذا الجنس الأدبي الذي أخذ يتوسع قراؤه في الساحة الأدبية.

وقد عرف الطاهر وطار بكتابة هذا اللون من الأدب فكان من أحسن الكتاب للرواية حتى سمي بأب الرواية الجزائرية ، فكتاباته اعتبرت من أكثر الكتابات إبداعا، والتي طالما أثارت استجابة لدى القراء.

ولطالما حظيت روايات الطاهر وطار بالدراسة والتحليل منذ عمله الأول "اللاز" إلى آخر رواياته قصيد في التذلل،على أن الذي لاحظناه قلة الدراسات حول عمله الأخير الأمر الذي جعلني أختارها موضوعا لدراستي فجاء العنوان رواية "قصيد في التذلل" للطاهر وطار من منظور نظرية التلقي الذي أروم من خلاله إلى تطبيق آليات التلقي على هذا العمل بغية استنطاقه والكشف عن أهمية القارئ وهو الطرف الأساس في عملية التلقي.

وقد انطلقنا من اشكالية مفادها ما مفهوم التلقي؟ وكيف توسلت بالقارئ في مقاربة النصوص؟ وهل استطاع القارئ كشف واستنطاق النص ؟

ومن خلال هذا قسمنا البحث إلى مقدمة وفصلين وخاتمة ؛ ويتناول الفصل الأول الموسوم بالمفهوم والتأصيل الغربي للتلقي مفهوم التلقي ثم الإرهاصات الفلسفية والمعرفية والنقدية ثم إجراءات آليات التلقي عند كل من ياوس و إيزر.

أما الفصل الثاني والذي عنوناه بتجلي آليات التلقي في قصيد في التذلل فقد رصدنا خلاله أفق الانتظار ومن ثم تمظهرات القارئ الضمني بين سطور الرواية وصولا الى رصد الفجوات والفراغات الموجودة على مستوى السرد محاولة ملأها وتأويلها.

أما الخاتمة فقد تضمنت النتائج المتوصل إليها خلال مسيرة هذا البحث.

وقد اقتضت بذلك طبيعة الموضوع اتباع منهج الوصف و التحليل لرصد كيفية تفاعل القارئ مع قصيد في التذلل.

ولتصل الدراسة إلى هدفها المرجو اعتمدنا على عدد من المراجع التي قدمت نظرية التلقي و إجراءاتها مثل"ناظم عودة خضر" الأصول المعرفية لنظرية التلقي ،"فاطمة البريكي" نظرية التلقي في النقد العربي القديم ، سعيد عمري الرواية من

منظور نظرية التلقي"، وروبرت هولب نظرية التلقي –مقدمة نقدية– إضافة الى هذا اعتمدت على بعض الرسائل مثل رسالة كريمة بلخامسة إشكالية التلقي في أعمال كاتب ياسين.

أما عن الصعوبات التي صادفتنا أثناء البحث فهي صعوبة تطبيق نظرية التلقي نتيجة لعمقها ، ولكونها نظرية فلسفية أيضا ، إضافة إلى صعوبة تطبيق جميع الآليات التي أتى بها منظرو نظرية التلقي ياوس وآيزر لإبراز جمالية وفعل القراءة للنص.

ولا يسعنا في الأخير إلا أن نتقدم بالشكر الجزيل للأستاذة المشرفة زوزو نصيرة التي كانت الموجه الأساس للمضي بالبحث للأحسن بالرغم من ضيق الوقت كما أشكر كل من مد لي يد العون من قريب أو بعيد.

# الفصل الأول : المفهوم والتأصيل الغربي للتلقي

## 1-مفهـــوم التلقي و نشأتـــه .

## 2-الارهاصات الفلسفية و المعرفية و النقدية لنظرية التلقي .

2-1 الشكلانية الروسية.

2-2 بنيوية براغ.

2-3 الظواهرية.

2-4 هيرمونطيقا غادامير.

2-5 سوسيولوجيا الأدب.

## 3-التلقي عند مدرسة كونستانس الألمانية .

3-1 جمالية التلقي عند هانس روبرت ياوس.

3-1-1أفق التوقع.

3-1-2المسافة الجمالية.

3-1-3مواقع اللاتحديد.

3-1-4منطق السؤال و الجواب.

3-2 التلقـــي عند آيـــزر.

3-2-1القارئ الضمني.

3-2-2السجل النصي و الاستراتيجية النصية.

3-2-3الفجوات.

## 1- مفهوم التلقي و نشأته :

قبل الإشارة للتلقي كنظرية سنعرض مفهوم مصطلح التلقي في معاجم اللغة : يقال في اللغة « الانجليزيةRéception أي استقبل وتلقى ويقال Réceptionniste أي متلقيه يستقبل الوافدين في مكتب ويقال Réceptiveأي متلقٍ ومستقبل »[1]

وهو الأمر نفسه في معاجم اللغة الفرنسية والتي احتفظت بمفهومه مثل استقبال وترحاب واحتفاء. [2]

وكذلك بالنسبة للمعاجم العربية فهي الأخرى لم تبتعد عن هذا المعنى، فقد جاء في باب اللام من مادة "لقا" معنى كلمة تلقي استقبال ولقي فلان فلان بمعنى استقبله[3].

فأخذ التلقي معنى الاستقبال أو الالتقاء على العموم ، سواء في الانجليزية أو الفرنسية وأيضا العربية ؛ وهو مصطلح يُبنى في عمقه على طرفين مستقبِلْ وطرف آخر باث.

كما ورد مصطلح التلقي في القرآن الكريم أيضا بمعنى الاستقبال من قوله تعالى «وَإِنَّكَ لَتُلَقَّى ٱلْقُرْءَانَ مِن لَّدُنْ حَكِيمٍ عَلِيمٍ ﴿٦﴾ »[4] وتفيد تلقى هنا معنى الاستقبال والتلقين، أي أنك تستقبل القرآن من حكيم.

وقوله تعالى:«فَتَلَقَّىٰٓ ءَادَمُ مِن رَّبِّهِۦ كَلِمَٰتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ ۚ إِنَّهُۥ هُوَ ٱلتَّوَّابُ ٱلرَّحِيمُ ﴿٣٧﴾ »[5]

أي بمعنى استقبل آدم كلمات و نتيجة هذا الاستقبال كانت التوبة.

---

[1] محمود عباس عبد الواحد ، قراءة النص و جماليات التلقي ، دار الفكر الغربي ، القاهرة،(ط.1) ،1966 ص13.

[2] ينظر: أحمد بوحسن ، "نظرية التلقي في النقد العربي الحديث" نظرية التلقي-إشكالات و تطبيقات- (سلسلة ندوات ومناظرات رقم 24) ،منشورات كلية الآداب ،الرباط ، (د.ط)، 1993، ص14.

[3] ينظر: أبو فضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب،مج5، مادة لقا،دار صادر بيروت،1997،ص 516

[4] النمل /6.

[5] البقرة / 37.

و جاء في قوله تعالى:«إِذۡ تَلَقَّوۡنَهُۥ بِأَلۡسِنَتِكُمۡ وَتَقُولُونَ بِأَفۡوَاهِكُم مَّا لَيۡسَ لَكُم بِهِۦ عِلۡمٞ وَتَحۡسَبُونَهُۥ هَيِّنٗا وَهُوَ عِندَ ٱللَّهِ عَظِيمٞ ﴿١٥﴾ »[1]، جاءت مادة تلقي في القرآن الكريم بمعنى التفاعل بين النفس والذهن كما تدل على الفطنة والبداهة [2]، بمعنى آخر التلقي يشترط التفاعل لكي يسمى تلقيا أو استقبالا.

وبما أن التلقي هو عبارة عن تفاعل فقد تحول إلى جمالية ومن ثم إلى نظرية قائمة بذاتها أساسها التفاعل وهدفها اقامة علاقة بين القارئ والنص أو الخطاب.

هذا و قد « بدأ الاهتمام بالتلقي بمفهومه النَظري والجمالي منذ أواخر السبعينات حيث ترجمه بعض المنظرين الألمان وظهر الاهتمام بنظرية التلقي في مجال الدراسات المقارنة المحدودة »[3] ، ففترة أواخر السبعينات كانت بداية أوَّل انطلاقة لنظرية التلقي والتي أخذت نصيبا في الدراسات المقارنة.

و من خلال هذه الانطلاقة «سيكون لنظرية التلقي فضل الاهتمام بقطب القراءة والقارئ والتنظير لذلك بالبحث في تاريخ القراءة وجمالية التلقي وفعل القراءة ، ووضع فرضيات نظرية وصياغة مفاهيم ومصطلحات تقود صيرورة التلقي في مستواه الذاتي والجمالي».[4]

أي أن الاهتمام سيكون منصبا على القارئ والقراءة وهي التفاتة مهمة نحو القارئ و وضعه محل الدراسة النقدية ، وبعد هذا تشكلت في الساحة النقدية نظرية تقوم على ثلاثة أركان أساسية هي (المبدع والنص والقارئ) وتقوم بدراسة القارئ أو

---

(1) النور / 15.

(2) محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص و جماليات التلقي ، ص14.

(3) أحمد بوحسن، " نظرية التلقي في النقد العربي القديم" ، ص14.

(4) المرجع نفسه، ص، 17 ،18

المتلقي بوصفه عنصرا فعالا أثناء محايثة النصوص، كما تدرس صيرورة التلقي على المستوى الذاتي والجمالي.

فتقوم بذلك « بدراسة الصيرورة التاريخية عبر صيرورة القراءة ذاتها وتتجه إلى وضع النصوص في سياقها التاريخي في كل زمن يختلف قراءه وتتنوع مداركه وتبتعد عن تفسير الشيفرات الداخلية وآليات البناء».[1]

أي أنها نظرية تعتمد على تتبع صيرورة القراءة مستفيدة بذلك من أي قراءة عبر التاريخ، كما تتوقف عند دراسة الآليات والأبنية الداخلية للنص مبتعدة عن ذلك نحو التأويل من طرف القارئ، واتضحت بذلك مكانة وأهمية القارئ كعنصر فعال في عملية التأويل و التحليل[2]، معيدة بذلك (نظرية التلقي) الاعتبار إلى طرف طالما كان مهملا في المناهج السابقة و هو المتلقي، فجاء الاهتمام بالقارئ في جوهر تحديث التفكير النقدي رَدًّا على إهمال السياق الخارجي و صب الاهتمام على النص ذاته مركزة بذلك نظرية التلقي على سياقات النص التي تقضي إلى انتاجه و استقباله [3].

أي أن ندرس النص بدءا من انتاجه وصولا إلى المتلقي وكيفية استقباله.

نظرية التلقي هي نظرية ألمانية في الأصل نمت وترعرعت في مدرسة كونستاس الألمانية على يد الأستاذة بن هانس روبرت ياوس (Hans Robert Jous) و فولفانغ آيزر (folfagne Iser) مما قدماه من اجراءات وفرضيات جديدة في دراسة النصوص الأدبية ، ولعلَّ المبادرة الأولى جاءت من طرف ياوس في مقالة نشرها حوالي « سنة

---

(1) مراد حسن فطوم، التلقي في النقد القديم. منشورات الهيئة العامة ،دمشق. (د.ط)، 2013 ، ص16.

(2) ينظر: عبد الله أبو هيف، "نظرية التلقي في الأدب العربي الحديث" ، النقد العربي المعاصر– المرجع و التلقي– (كتاب ملتقى الخطاب النقدي العربي المعاصر قضاياه و اتجاهاته)، دار الهدى للطباعة و النشر،عين مليلة ،(د.ط ) 2004، ص46.

(3) ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

1996 بعنوان" التغير في نموذج الثقافة الأدبية " ذكر فيها العوامل التي أدّت إلى ظهور نظرية التلقي في ألمانيا ».[1]

ومن هذه العوامل نذكر: [2]

أ- عموم الاستجابة للأوضاع الجديدة أدى إلى تغير في النموذج والذي بدوره أدى بجميع الاتجاهات بالاستجابة للتحدي.

ب- الثورة على قوانين الأدب ومناهجه التقليدية.

ت- الاضطراب والفوضى السائدة في نظريات الأدب المعاصرة.

ث- وصول الأزمة في فترة المد البنيوي إلى ذروتها.

-إضافة إلى رصد للعوامل المؤدية به إلى تبني نظرية جديدة ، حدّدّ ياوس العوامل الضرورية والمطالب المنهجية لنموذجه الجديد في ثلاث نقاط هي: [3]

أ- انعقاد صلة بين التاريخ والتلقي كما هو الحال بين التاريخ والواقع الاجتماعي.

ب- الربط بين المناهج البنيوية والمناهج التأثيرية.

ج- اختبار جماليات التأثير بحيث تتجاوز حد الوصف إلى استخلاص بلاغة جديدة.

نلاحظ أن ياوس يحاول ان يتجاوز الأزمات الأدبية وخلْق الجديد على مستوى الدراسات الأدبية، محاول لذلك الجمع بين بعض المناهج، وكذا الجمع بين بعض النظريات بالإضافة إلى دراسة التأثير واستخلاص بلاغة جديدة

---

[1] عبد الناصر حسن محمد، نظرية التلقي بين ياوس و آيزر دار النهضة العربية ، القاهرة ، (د .ط،) ،2002 ص 4.

[2] ينظر : المرجع السابق ، ص 5.

[3] ينظر: صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر ومصطلحاته، دار ميريت للنشر، القاهرة،(ط.1)، 2002، ص 147.

والتلقي هو عبارة عن جمالية ، فبمفهومه الجمالي يتخذ وجهين وهما الأثر الذي يتركه العمل في القارئ والتوجه الثاني الكيفية التي يستقبل بها هذا القارئ العمل. فتأخذ استجابته عدّة أشكال فقد يستهلكه وقد ينتقده أو يرفضه وقد يحاول تقديم تأويل جديد له.[1]

فالتلقي كجمالية يهتم بالأثر التذوقي لدى القارئ من حيث الاعجاب أو الرفض ولا تقف عند هذا الإعجاب أو الرفض فقط بل تأخذها بعين الاعتبار والدراسة. كما تمكن القارئ من تقديم تأويله الخاص تجاه العمل.

وتجدر الإشارة إلى أنَّ هذه النظرية لم تولد من الفراغ ولم تكن اكتشافاً جديدًا «انما هي تطوير للمجهودات الفردية وإغناء للتأطيرات المنضوية تحت إطار منهجي معين بالإضافة إلى خلفيات فلسفية».[2]

- وهذا ما سنحاول تفصيل الحديث عنه في العنصر الموالي.

[1] ينظر: العربي خالد، "الشعر ومستويات التلقي"، مجلة علامات في النقد النادي الأدبي الثقافي ، ع34، السعودية 1999، ص13.

[2] المصطفى عمراني، مناهج الدراسات السردية واشكالية التلقي ،عالم الكتب الحديث ،الأردن، (ط.1)، ، 2009، ص 74.

## 2- الارهاصات الفلسفية والمعرفية والنقدية لنظرية التلقي:

لطالما اهتمت الدراسات الأدبية والنقدية بسياق ونسق العمل الأدبي ، ثم النص وأبعاد المتلقي من دائرتها، على الرغم من أهميته ، باعتباره المستقبل للخطاب الأدبي فجاءت نظرية التلقي لتعيد الاعتبار للمتلقي كرأس ثالث في مثلث العمل الأدبي: (المؤلف، والنص، والمتلقي)، فأولت بذلك اهتماما كبيرا بالمتلقي واستطاعت بطابعها الانفتاحي أن تفتح آفاق جديدة في ميدان الدراسات النقدية و وقفت على نقد مناهج وجمع مناهج و استثمار بعض انجازاتهم ، لذلك فهذه النظرية لم تولد من العدم بل اتكأت على أسس فلسفية ومعرفية و نقدية، وإذا ما توقفنا على رصد العوامل المؤثرة في تكوين نظرية التلقي فإن "روبرت هولب" عدّدها في خمس مؤثرات لعودتها على تركيز الاهتمام و الانتباه على العلاقة بين القارئ و النص في معظم الأحوال: و تتمثل في يأتي: [1]

- الشكلانية الروسية
- بنيوية براغ
- ظواهرية أنغاردن
- هيرمونطيقا غادامير
- سوسيولوجيا الأدب

### 2-1-الشكلانية الروسية:

[1] ينظر: صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص148.

وهي حركة نقدية ظهرت في بواكير القرن العشرين ومن أهم مبادئها نظرتها للعمل الأدبي ككتلة معزولة عن المقاربات الفلسفية والاجتماعية والنفسية ، « فهم يرفضون ممارسة تلك الطرق النفسانية والاجتماعية التي كانت تسوس النقد الأدبي الروسي وقتها »[1].

كما حاول أصحاب المنهج الشكلي النظر إلى ما يجعل العمل الأدبي أدبيا، و ليس فقط الوقوف عند كونه عمل أدبي و فقط و هذا ما برد عند إخنبا وم « أنه كشرط أساس هو أن موضوع العلم الأدبي يجب أن يكون دراسة الخصيصات النوعية للموضوعات الأدبية التي تميزها عن كل مادة أخرى»[2]، أي ما هي الخصائص الموجودة في النص الأدبي ما ميزه عن أي نص آخر كالنصوص العلمية على سبيل المثال.

كما أنها « تنظر إلى الشكل نظرة دينامية متعددة ومن ثم لا يقف الشكل على نسق أحادي بل بتعدد أنماطه وفقا لتعدد المعاني و الدلالات فهو لم يقتصر على بعد أحادي في نفيس ، بل إن حركية الأدب تخضع لحركية الواقع و التاريخ »[3]، وهذا أحد مبادئ نظرية التلقي عند ياوس حيث أنه يشترط دراسة تاريخ القراء ، « وتتبع فيه حيث يرى أن هذا التطور غير محدود و غير محصور في دخيلاء الأشكال بل يشمل الصيرورة العامة للتاريخ أيضا »[4]

---

[1] مراد عبد الرحمن مبروك، آليات المنهج الشكلي، دار الوفاء لدنيا النشر والطباعة ، الاسكندرية،(ط.1) 2002،ص11.

[2] مراد عبد الرحمن مبروك، آليات المنهج الشكلي، ص15.

[3] المرجع نفسه، ص17، 18.

[4] سعيد عمري، الرواية من منظور نظرية التلقي، منشورات مشروع" البحث النقدي ونظرية الترجمه" فاس،(ط.1)، 2009، ص21.

كما تلتقي الشكلانية ونظرية التلقي من حيث أن القارئ هو المسؤول عن استخلاص الخصائص التي ترتقى بأي عمل إلى الأدبية.

## 2-2- بنيوية براغ :

تعتبر بنيوية براغ أحد اللبنات التي اعتمدتها نظرية التلقي في بناء نفسها لأن براغ بالأساس قد قامت على تطوير ابحاث الشكلانيين، وذلك من خلال جهود موكاروفسكي(Jean Mukarovsky) فمن أبرز القضايا التي عالجها في هذا المقام التفريق بين الصنيع والموضوع الجمالي[1]، أي أن العمل الأدبي في بنيته هو عبارة عن دوال وموضوعيات جمالية (المدلولات) منتقلا بذلك من طابع النص الحسي إلى طابعه الجمالي و هذا نفسه مرتبط بمدى إدراك القارئ فيكون الحكم على النص بيده.

ومن هنا فليس غريبا أن تؤثر نظرية براغ التي تحتفي بالتحقيق الجمالي بواسطة تلقيات النص المتعاقبة في جمالية التلقي سواء عند آيزر الذي يرى أن العمل الأدبي يمتلك قطبين أحدهما فني وهو النص كما أبدعه المؤلف ، و الآخر جمالي وهو التحقيق الذي ينجزه القارئ[2]، ومن هذه الزاوية أيضا استطاع "ياوس" أن يقتفي أثر البنيوية حيث قال: « إنني أقصد بهذا المفهوم (التحقق) مشاطرا للنظرية الجمالية لبنيوية براغ المعنى الذي يسند في كل مرة و بصفة متجددة إلى مجموع بنية العمل باعتبارها موضوعا جماليا و ذلك لتغير الشروط التاريخية و الاجتماعية للتقليص »[3] ، فياوس بهذا آخر منها مفهوم الجمالية إلا أنه أعطاه أبعادا أكثر اتساعا وذلك انطلاقا من القارئ وأخذ التاريخية وذلك بتتبع تاريخ قرّاء العمل الأدبي عبر التاريخ.

---

[1] المرجع السابق ، ص21.

[2] المصطفى عمراني، مناهج الدراسات السردية و اشكالية التلقي، ص79.

[3] سعيد عمري، الرواية من منظور نظرية التلقي، ص22.

### 2-3 الظواهرية:

وهي فلسفة كل من انغاردن ، و هوسرل، من خلال صياغتهما للأفكار حول تلقي الأشياء و أن معنى الظاهرة مرتبط بعمليات الفهم و أن المعنى هو خلاصة الفهم الفردي الخالص.

فكانت هذه الأفكار تتحول شيئا فشيئا إلى حقائق ملموسة تحاول أن تستند إلى المكونات الأساس (للماهوية) [1]، أي أن عملية الفهم هي ذاتية في القارئ وليس هناك من حكم خارج هذا الفهم.

أما من جهته رومان أنغاردن« يرى بأن العمل الفني الأدبي (الموضوع) هو فعل قصدي من قبل المبدع وأن فعل التحقق نشاط قصدي ينجزه المتلقي »[2]، فالأديب يتقصد وضع عمل أدبي فني راقي سواء من حيث اللغة أو الشكل أو من حيث المضمون ليلفت انتباه الجمهور(القراء)، و « هذه القصدية لا يمكن أن تتجلى إلاّ عبر القراءة باعتباره هيكلا من طبقات أربعة ومن بعدين متميزين. يسمح للقارئ بإكمالها من خلال ملء الفراغات أو ما يسميه انغاردن بفعل التحقيق »[3]، أي أن القصدية تتجلى عبر فعل القراءة و الذي يتحقق من خلاله فعل التحقق « فالمدركات حسبه لا يتحقق معناها إلا من خلال المتلقي »[4]، كما يرى (آيزر) « أن للعمل الأدبي قطبين قطب فني وقطب جمالي وأن عملية التحقق لا يمكن أن تتم إلا من خلال التداخل بين

---

[1] ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي ،دار الشروق للنشر والتوزيع ،عمان ، (ط.1) 1997 ص75.

[2] سعيد عمري، الرواية من منظور نظرية التلقي، ص25.

[3] المصطفى عمراني، مناهج الدراسات السردية و اشكالية التلقي، ص 78.

[4] ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص82.

هذين القطبين[1]، ومن هنا استفادت نظرية التلقي من الفلسفة الظواهرية وما قدمته من فرضيات»

## 2-4-هيرمو نطيقا غادامير:

تترجم عادة لكلمة Hermontique بفن التأويل و تفسير النصوص بتبيين بنياتها الداخلية و الوصفية ووظيفتها المعيارية و المعرفية و البحث عن حقائق مضمرة في النصوص .[2] فهي فلسفة تعتمد على استكناه الحقائق المضمرة في النصوص و محاولة تفسيرها و تأويلها ، ومن هنا فُتح الباب على مصراعيه للقارئ على النص بفضل نظرية التلقي لوضع بصمته على الأثر الأدبي، من خلال تأويل يعكس كيفية تلقي القارئ لهذا النص .

إنّ الحقل الذي يشتغل عليه فن التأويل هو فحص النصوص داخليا وربطها بسياقها العام خارجيا ، كما أنه يطمح إلى درجة يتجاوز فيها التصور الكلاسيكي لفهم النصوص و مستويات الحقيقة التي تتضمنه إلى فهم الظواهر الاجتماعية و السلوكات والأحداث التاريخية و الابداعات الفنية و الجمالية [3]، وكأن القارئ هنا يحاول تفسير وإعادة شرح لمقاصد النص من خلال تحليل شفراته محاولا بذلك اعطاء مقاصده، وقد استفاد أصحاب نظرية التلقي من فلسفة هانس جورج غاديميرا (Hans George) من خلال «قواعده الجديدة في الفهم والتفسير والتطبيق» ،أي أن عملية الفهم في هذه

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص82، 83.

[2] ينظر : حفناوي بعلي ، إشكالية التأويل و مرجعياته في الخطاب العربي المعاصر، مجلة الموقف الأدبي ، اتحاد الكتاب العرب بدمشق، ع440،2007،ص11.

[3] المرجع نفسه ، ص17.

المرحلة ترتكز على الفهم دون اغفال التاريخ أثناء ذلك « وفي هذه المرحلة بدأت الهيرمونطيقا تتحول من نظرية المعنى الوحيد إلى نظرية المعنى المتعدد»[1]

هذا وقد قام غادامير بوضع قوانين جديدة تساير التطور الذي عرفته الهيرمونطيقا القانونية للاهوتية، وتتمثل في الفهم و التأويل و التطبيق، ويعني الفهم عنده كل الأحكام المسبقة في حين يعني التأويل المحك لفعل الفهم ومن ثم ينتقل عبرهما المؤول إلى مرحلة التطبيق.[2]

ومن هنا نفهم أن غادامير يرى بأن عملية التأويل تمر على ثلاث مراحل، مرحلة الفهم أو الإدراك ومن ثم تأويل هذا الفهم لينتهي المؤول بعدها بالتطبيق.

غير أنَّ هذا التطبيق يقوم فيها المؤول باستعادة تأويلات الآخرين المرتبطة بآفات تاريخية معينة ليستخلص منها ما يلائم أفقه الراهن[3]، ومن هنا تتجلى الدراسة التاريخية أو إعادة الاعتبار للتاريخ في عملية التأويل.

ومن جهة أخرى يعني «الفهم لدى غادامير النظر في عمل العقل البشري أو إعادة اكتشاف "الأنا في الأنت" فالعملية الأساسية التي يتوقف من خلالها يتوقف ادراكنا كله من خلال اسقاط حياتنا على موضوعات من حولنا»[4]

غادامير من خلال هذا يؤكد على دور الذات في عملية الفهم والتأويل، وهذا يفسر اتكاء الألمان على فلسفته في ارساء نظرية التلقي.

---

[1] سعيد عمري ، الرواية من منظور نظرية التلقي،ص17.

[2] ينظر: المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

**2-5 سوسيولوجيا الأدب:**

يعود الاهتمام بإسهام علم الاجتماع في الأدب إلى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية، ثناءها أعتبر الأدب ظاهرة اجتماعية.

بَعدَهَا« تحول الوعي إلى وعي اجتماعي يرتبط بطبيعة المستويات المتعددة للمجتمع وكذلك يرتبط بفكرة تمثيل الأدب للحياة على المستوى الجماعي»[1]، فالكاتب يقدم عملا يكون مستوحى من ما يعيشه من حياة اجتماعية، أي بناءً على وضعه من خلال مجتمعه ومن هذا المنطلق يرون « إن تحليل الأدب من هذا المنظور يقتضي تجميع أكبر عدد من البيانات الدقيقة على الاعمال الأدبية و احصائها من أعداد انتاجها وأعداد طبعاتها ولو أمكن الوصول إلى عدد القراء الذين تداولوها والاستجابات المتعددة وما أثارته من ردود»[2]، فدراستهم تعتمد على مدى حجم القبول و القراءة لدى الجمهور من خلال هذه الاحصائيات فزيادة عدد القرَّاء بهذا ستزيد من عدد الطبعات حتميا بالإضافة إلى تتبع ردود أفعالهم.

وأيضا « جاءت تنظيرات جوليان هيرش حول أصل الشهرة حيث يأخذ هذا الأخير على عاتقه دراسة الكيفية التي ينشأ بها الحكم المتعلق بالشهرة والتي يرجعها إلى الذات المدركة» [3] أي أنَّ القرّاء هم من يعطون الشهرة لأي عمل أدبي.

كما استفاد آيزر من علم النفس الاجتماعي عند ادوارد جونز، وهارولد جيرار الذي يرتكز على أن العلاقات الانسانية و الاجتماعية تحددها لعبة استراتيجية تتمثل في خفاء الانسان على أخيه الانسان على اعتبار أن كل منهما مسكون بتأويلات خاصة عن

---

[1] صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص46.

[2] المرجع نفسه، ص49، 50.

[3] المصطفى عمراني، مناهج الدراسات السردية واشكالية التلقي، ص80.

الآخر[1]، وهذا ما تراه نظرية التلقي فالكاتب يضع نصه بين بدى القارئ و يترك فراغات سواء عن عمد أو غير عمد ولا يصرح بها والقارئ يستخرج تلك الفراغات ليضع لها تأويلات.

وبناءً على ذلك يرى "روبرت هولب" أن هناك علاقة جمالية بين التلقي وسوسولوجيا الأدب ، ولم تكن علاقة تأثيرا مباشر أو مجرد علة ومعول ، بل من الواضح أن الاهتمام بالدراسات الاجتماعية قد أسهم في تهيئة المناخ الذي ساعد نظرية التلقي على النجاح ، فالعلاقة بين سوسيولوجيا الأدب والتلقي لم تكن مجرد تأثير وتأثر بل من الواضح أن سوسيولوجيا الأدب كانت أحد المرتكزات الأساسية للتلقي . [2]

### 3- التلقي عند مدرسة كونستانس الألمانية:

إن أول ما يتبادر إلى الذهن بمجرد ذكر كونستانس هو المدرسة التي أخرجت نظرية جديدة إلى الساحة النقدية عرفت بنظرية التلقي و التي جاءت «رد فعل للتطورات الاجتماعية و العقلية و الأدبية في ألمانيا الغربية خلال السّتينات»[3].

وقد ظهرت في تلك الفترة على يد كل من "ياوس" و"آيزر" من خلال اهتمامهما بالمتلقي الذي غاب في المقاربات النسقية والسياقية على النصوص ، فتتوجه هذه النظرية إلى المتلقي باعتباره لا يقل قيمة وأهمية من المبدع، مؤمنة بتعدد القراءات ورافضة لوجود معنى واحد[4].

إن تعدد القراءات عند أصحاب التلقي هو خاصية ايجابية، بحيث أن كل قراءة هي انفتاح واتساع للنص وفي الوقت ذاته احياء له وتحول دون فناءه ونسيانه.

---

[1] سعيد عمري، الرواية من منظور نظرية التلقي، ص 27.

[2] ينظر : المصطفى عمراني، مناهج الدراسات السردية و اشكالية التلقي، ص80.

[3] فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد القديم، دار العالم العربي للنشر والتوزيع ، دبي ، (ط.1)، 2006،ص48.

[4] ينظر: حفناوي بعلي، الترجمة وجماليات التلقي دروب ثقافية للنشر والتوزيع الأردن ، (د.ط) ، 2016، ص22.

يمكننا القول:«إنّ التلقي فعل ينشأ مع ميلاد نص ويلازمه ملازمة حتمية بحيث يمكننا أن نتوقع ضياع نص ما ، أو اسقاطه في غياهب النسيان ، إن لم تطله يد التلقي»[1] أي أن فعل التلقي هو من يبقى النص حيا أو يسقطه في حضيض النسيان.

وكما سبق وذكرنا فالتلقي يأخذ مفهومه الجمالي بوجهين الأثر الذي ينتجه العمل الفني والكيفية التي يُسْتَقْبَل بها[2].ومن هنا فالتلقي بإمكانه منح النص بعدا جماليا، بالإضافة إلى تركيزها على الأثر في نفس القارئ ومدى تقبله للعمل، والذي ينعكس في كيفية تأويله و بعث معاني جديدة.

كما أن نظرية التلقي تنطلق منطلقا، يجعل من الفهم أحد المرتكزات في العمل الأدبي نفسه ليصبح الفهم هو عملية بناء المعنى و إنتاجه .[3]

وعملية التأويل لا تتم بمجرد التطلع و الاطلاع على عمل ما بصورة اعتباطية، بل مبنية على الفهم لإنتاج معنى جديد فهي «تنطلق من اشكالية نظرية تتعلق بالمعنى و العمل الأدبي وظيفته وموقف المتلقي من العمل و صلته به والمبادئ التي تنظم هذه العملية»[4].

فهي إذا تحاول أن تجد سر التفاعل القائم بين النص والقارئ أثناء عملية تشكيل المعنى، ومن جانب آخر وظيفة المعنى عند المتلقي، والبحث عن الآليات التي تسطر هذه العملية القائمة بين نص ما وقارئه أثناء عملية انتاج المعنى والتأويل.

---

[1] نادر كاظم، المقامات والتلقي، دار فارس للنشر والتوزيع، بيروت ، (ط.1) ، 2003، ص64.

[2] أسامة عميرات "نظرية التلقي واجراءاتها التطبيقية في النقد العربي المعاصر" مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير، كلية الآداب واللغات قسم اللغة العربية، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2011، ص20.

[3] ينظر: بشرى موسى صالح، نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، (ط.1) 2001، ص43.

[4] ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص133.

وأثناء هذا بدا من الواضح، أنه تم تجاوز النظرة التقليدية التي تنظر على أن العلاقة بين المبدع والقارئ على أنها علاقة منتج ومستهلك ، فالقارئ لم يعد مستهلكا ولا النص هو صاحب السلطة عليه، بل أصبح العكس فالقارئ هو من يمارس سلطته على النص[1]، وهذا هو هدف أصحاب التلقي.

وكأن مهمة القارئ هذا إعادة تصنيع المُنْتَج بطريقة جديدة أو بشكل مبتكر، أي عدم الوقوف على الكتلة النصية كما قدَّمها المؤلف، بل تجاوزها بإعادة تأويلها.

لقد وضع رائدَا نظرية التلقي "هانس روبرت ياوس" و "فولفانغ آيزر" مفاهيم و اجراءات مركزية لها ما مكنها من الوقوف في الساحة النقدية بقوة، وتصبح نظرية قائمة بذاتها ومُعتمدة في الدراسات النقدية.

وسنعرض فيما يأتي المفاهيم التي وضعها كل منهما على حدة:

### 3-1 جمالية التلقي عند هانس روبرت ياوس:

"هانس روبرت ياوس" أستاذ في جامعة كونستانس الألمانية ، وهو من الروّاد الذين اضطلعوا بإصلاح مناهج الثقافة والأدب في ألمانيا ، وهو باحث لغوي متخصص في الأدب الفرنسي كان هدفه المعلن منذ البداية وضع رابط وعلاقة بين دراسة الأدب والتاريخ[2].

---

[1] ينظر: موسى ربابعة، جماليات الأسلوب و التلقي ،دار جرير للنشر و التوزيع ، عمّان ،(ط.1)، 2008، ص99.

[2] ينظر : محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، ص 27.

وقد أعلن "ياوس" التحدي على نظرية الأدب من خلال مجموعة من المقترحات التي صاغها في شكل محاضرة بعنوان :" لماذا تتم دراسة تاريخ الأدب؟"[1]

فيتساءل "ياوس" هنا عن سبب دراسة تاريخ الأدب وكأنه يقول هل ندرسه للتدوين وفقط ، كما أن سؤاله هذا ، يتضمن نية صريحة على الثورة على النماذج النقدية السائدة والماضية[2]، محاولا بهذا تجاوز المقاربات النصانية الى مرحلة بعيد فيها اهتماما بتاريخ الأدب.

يقول ياوس«إنَّ كلا المنهجين يمر على القارئ من دون أي اعتبار له ولدوره الخاص في حين أنَّ العمل موجه قبل كل شيء إلى هذا القارئ ، ويقصد بذلك كل من الشكلانية الروسية و الماركسية » [3]، فالمناهج التي سبقت نظرية التلقي أغفلت حسبه أهم عنصر وهو القارئ.

وفي تقديم ياوس لنموذجه الجديد الذي يريد من خلاله الجمع بين التاريخ والأدب والاهتمام بالمتلقي كقوة فاعلة مجموعة من المفاهيم الاجرائية سنأتي على ذكرها فيما يأتي:

---

[1] ينظر: سميرة جدّو، "عملية التلقي في المجالس الأدبية والشعرية في صدر الإسلام" مذكرة لنيل شهادة الماجستير، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية، جامعة منتوري، قسنطينة،2008، ص 29.

[2] محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي ، ص29.

[3] أسامة عميرات،"نظرية التلقي وإجراءاتها التطبيقية في النقد العربي المعاصر"، ص 48.

### 1-1- أفق التوقع:

هو مصطلح قدَّمه ياوس«يقصد به التوقع المسبق للجمهور الذي يواجه النص الأدبي» [1]،أي ما يتوقع القرَّاء ايجاده في النص الأدبي أثناء القراءة.

يقول ياوس« إنَّ علاقة النص الفردي بسلسلة النصوص المشكلة للجنس الأدبي تظهر بمثابة مسلك إبداع وتحرير مستمر لأفق ما »[2] أي أن شكل الجنس الأدبي يعتبر المرجعية والمسلك الذي يفتح الإبداع نحو أفق ما.

ويضيف ياوس،«بأن النص الجديد يستدعي إلى ذهن القارئ أفق انتظار وقواعد يعرفها بفضل النصوص السابقة، قواعد تكون عرضة للتغيرات وتعديلات وتحويرات وأنها ببساطة يعاد انتاجها كما هي». [3]

فالقرَّاء يتعودون على نمطية معينة في الكتابة فتتشكل لديهم معرفة مسبقة بنصوص أو بنمط كتابة لنصوص لاحقة أي أنهم يبنون أفق انتظار بناءًا على معرفتهم المسبقة ، إلا أنه في الحقيقة قد تكون تلك المعارف المسبقة عرضة لتغيرات والتحويرات و« وظيفة النص تكون إما بالالتقاء مع هذه التوقعات أو بمعارضتها»[4]

إضافة إلى هذا يشير ياوس«أنَّ مفهومه يتضمن ثلاث مبادئ أساسية حيث يتطور إطار الأفق هذا بالنسبة لكل عمل في اللحظة التاريخية لظهوره من الفهم السابق ومن

---

[1] فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي المعاصر، ص51.

[2] أسامة عميرات،"نظرية التلقي وإجراءاتها التطبيقية في النقد العربي المعاصر"، ص49.

[3] المرجع نفسه ،الصفحة نفسها.

[4] المرجع نفسه، ص49 ، 50.

شكل الأعمال السابقة»[1]، أي أن أفق التوقع يبنى على اللحظة التاريخية لصدور العمل والفهم ثانيا وشكل الأعمال السابقة ثالثا.

ويدقق ياوس بأن أفق التوقع الأصيل هذا يتكون من ثلاثة عوامل رئيسية وهي: [2]

أ- التجربة المسبقة لدى الجمهور عن الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص الأدبي.

ب- شكل الأعمال السابقة وموضوعاتها والتي يفرض العمل الجديد معرفتها أي ما يسمى بالقدرة التناصية.

ج-المقابلة بين اللغة الشعرية واللغة العلمية، وبين عالم الخيال وعالم الواقع.

أفق الانتظار إذاً يتشكل بفعل هذه العوامل والملاحظ فيها أنها تتصل اتصالاً عميق بالمتلقي.

وأفق الانتظار بهذه العوامل، يدفع القارئ إلى استحضار تجربته الجمالية، وعلى هذا الأساس يرى "ياوس" وجود أفقين أفق يحمله وعي المتلقي فالأول مرسوم من النص ويسمى تأثير والثاني مرسوم أو معطى من قبل القارئ ويدعى التلقي. [3]

ومما يخلق تفاعلا بين النص والجمهور الذي يضع نصب عينيه توقعا أو أفقا معينا، قد يتوافق مع أفق النص وقد يختلف معه تماما. وهذا يضعه في إطار ما يتوقعه وما لا يتوقعه، ولذلك فعملية التلقي تقوم على التفاعل بين المتوقع و اللامتوقع وردود

---

[1] ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 139.

[2] ينظر: فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص 53.

[3] ينظر: سعيد عمري، الرواية من منظور نظرية التلقي، ص32.

فعل القارئ اتجاه العمل، لكن هذا التوقع يبقى مشروطا بخبرة القارئ، فربما ما يكون متوقعا عند قارئ غير متوقع عند قارئ آخر [1]

أي أن أفق التوقع يختلف من قارئ إلى آخر فما يتوقعه متلقٍ قد لا يتوقعه متلقٍ آخر وما لا يتوقعه متلق قد يتوقعه آخر وهذه العملية تشكل تفاعلا بين النص وقارئه.

ومما هو لافت «أن أفق التوقع الذي قدّمه ياوس تأسس على ما كانت الشكلانية أسمته بكسر التوقع لكن ياوس وسع من دائرة المصطلح وقدمه ضمن إطار تاريخي»[2] وذلك بإعادة النظر في القراءات السابقة للعمل ومنذ لحظة خروجه.

### 3-1-1 المسافة الجمالية :

تُعرف المسافة الجمالية بأنها « الفرق بين التوقعات و بين الشكل المحدد لعمل جديد و تلحظ هذه المسافة بشكل واضح في العلاقة بين الجمهور و النقد . »[3] فهي تكمن في الفرق بين ما يتوقعه القراء وما يجدونه في العمل ، وتتجلى هذه المسافة من خلال العلاقة بيم القرَّاء و النقد .

ثم إنَّ : « الطابع الفني لأي عمل يمكن أن يحدد من خلال نوع التأثير الذي يمارسه على جمهور مفترض و درجة هذا التأثير ، ويمكن قياس البعد الجمالي الذي يحدد بأنه الفرق بين أفق التوقعات و العمل . »[4]

فمن خلال تحديد المسافة الفاصلة بيم العمل الأدبي و بين توقعات الجمهور يصدر الحكم على مدى جمالية هذا العمل .

---

[1] ينظر : موسى ربابعة، جماليات الأسلوب والتلقي، ص102.

[2] المرجع نفسه، ص108.

[3] فاطمة البريكي ، قضية التلقي في التقد القديم ، ص54.

[4] روبرت هولب ، نظرية التلقي –مقدمة نقدية- تر/عز الدين اسماعيل، المكتبة الأكاديمية ، القاهرة ،( ط.1) 2000،ص108.

ومن خلال هذا فعملية تشكل الأفق تتطلب كذلك تحديد طبيعة الأثر الذي أحدثه ذلك العمل في الجمهور ، بحيث يجب مراعاة مدى تخييب الأفق أو تأكيده و ينجم على التخييب حدوث مسافة جمالية .[1]

فالمسافة الجمالية تتجلى بوضوح في تخييب العمل لتوقعات القرّاء ، ثم أن عملية بناء الأفق أو التوقع تتطلب تحديد نوع الأثر و طبيعته في القارئ لتُحدد بذلك المسافة الفاضلة بيم ما يتوقعه القارئ و ما يحمله العمل من حيث التوافق أو التخييب ، إضافة إلى أنه « يمكن الحصول على هذه المسافة من خلال استقراء ردود أفعال القراء من خلال الأحكام النقدية التي يطلقونها . »[2]أي أنَّ المسافة تتحدد من خلال استقراء ردود الجمهور التي يطلقونها ، وبهذا نكون قد تشكلت من العلاقة بين الجمهور و النقد من جهة أخرى .

إضافة إلى هذا أنَّه كلما ازدادت درجة التقارب بين العمل الفني و هذا الأفق كان هذا العمل ضعيفا أو غير ناضج و قد يحدث أن توجد مسافة ملحوظة بين العمل و أفق التوقعات السائدة إلا أنَّ القراءات اللاحقة قد تغير ذلك السائد و تغير الوضع .[3] فعلى الرغم من أنَّ العمل الفني قد لا يلقي استجابة لدى الجمهور وقت ظهوره ، إلاَّ أنَّه قد يلقي استجابة لدى قراء لاحقين .

---

(1) ينظر : سعيد عمري ، الرواية من منظور نظرية التلقي ، ص34 .

(2) علي بخوش، و عبد الرحمن تبرماسين ،و امال منصور ، نظرية القراءة –المفهوم والاجراء-، ص39.

(3) ينظر: فاطمة البريكي ، قضية التلقي في النقد العربي القديم ، ص54 .

فمن خلال هذا « فالأعمال الفنية بهذا الشكل إمَّا أن تستبعد و تصبح خارج الزمن أو يعاد تلقيها بشكل مناقض للخبرة القرائية المعتادة ، و ذلك للامساك بطابعها الفني مرّة أخرى . »[1]

و غير هذا فإنَّ ما ينجم عن التخييب هو المسافة الفاصلة بين توقعات الجمهور و العمل . هذا الأمر ما يدفع الجمهور المعاصر لمثل هذا العمل و رفضه ، أو الاعتراف بنجاحه المفاجئ و الاعجاب به أو فهمه على نحو تدريجي متأخر .[2]

اي أنَّ هناك اعمال أدبية قد تلغي نتيجة عدم تقبل جمهور القرّاء و عدم إعجابهم بها إلاَّ أنَّ هذا لا يدل على أنها أُلغيت تماما ، بل قد يلقى تقبلا لدى الجمهور في المستقبل .

و بناءً « على مستوى هذه الرّدود المختلفة تقاس درجة أهمية العمل و قيمته الجمالية »[3]

فتلك الرّدود التي يطلقها القرّاء هي معيار جمالية النصوص و بها تحدد القيمة الجمالية لأي عمل .

### 3-1-3 مواقع اللاتحديد :

ذهب ياوس إلى أنَّ « درجة اللاتحديد هي مقياس الفاعلية الجمالية للعمل الأدبي ومقياس انفتاح بنيته التي تسمح بإنجاز تأويلات متعددة »[4]، أي أنها خاصية جمالية بحيث تشمل هذه المواقع العناصر الآتية : « الأفكار الغامضة ، الرموز

---

[1] المرجع السابق ، ص54.

[2] ينظر : سعيد عمري ، الرواية من منظور نظرية التلقي ، ص34 .

[3] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

المبهمة ، الألغاز ، الايحاءات ، المفارقات ، التناقضات ثم البياضات مثل الحذف والانقطاع »[1]

فمواقع اللاتحديد هي تلك المواقع التي تحتاج من القارئ إعمال ذهنه بحيث تضعه في عملية بحث عن مغزاها ، بالإضافة إلى أنها تسمح له بانجاز تأويلات متعددة .

إن مواقع اللاتحديد « خاصية جمالية تميز الأدب الحديث عن الأدب الكلاسيكي الذي يتسم بالتماسك و الانسجام و الوحدة ».[2]

بحيث أنَّ تلك المواقع التي تسمى بمواقع اللاتحديد في الحقيقة هي كسر للتماسك النصي.

وقد عرفت مواقع اللاتحديد عند " آيزر " بالفجوات و الفراغات « و قد عدّت جمالية التلقي تقنية الفراغات بنية ديناميكية في النص لأنها المجال الخصب الذي تتولى القراءة اثراءه في ضوء لعبة الضياء و الظلام التي يثيرها النص .»[3]

فتلك الفراغات هي الأماكن المظلمة التي تحتاج من القارئ تسليط الضوء عليها بالتأويل.

فعادة ما يلفت الانتباه الشيء المفقود في النصوص أو الأعمال الأدبية ، وهذا ما يصنع التفاعل أثناء القراءة بين المتلقي و النص .

---

[1] المرجع السابق ، ص34.

[2] المرجع نفسه، ص35.

[3] عبد البشير مسالتي ، محاضرات في مقياس نظريات القراءة والتلقي (السنة الثالثة ل م د) ، كلية الآداب واللغات،قسم اللغة العربية،جامعة محمد لمين دباغين ،سطيف،2014،ص5.

### 3-1-4 منطق السؤال و الجواب :

منطق السؤال و الجواب هو من الاقتراحات التي ضمنَّها مشروع ياوس في تقديمه لنظرية التلقي ، حيث يؤدي هذا المقترح إلى أنَّ « العلاقة القائمة بين النَّص و القارئ على هذا النحو يمكن أن تنقلب فيصبح القارئ هو صاحب السؤال من النَّص و هكذا تخضع العلاقة بين الطرفين لمنطق السؤال و الجواب . »[1] فيتبين من خلال هذا أنَّ القارئ يمثل دور المُسائِل للنص و يطلب من النص الإجابة ، وهكذا تتحول علاقة القارئ و النص إلى علاقة سؤال و جواب تتم باستدعاء خبرات و ترجمتها من جديد أو هو حد على تعبير " ياوس " المنهج الذي يجعل الخبرة المحفوظة في الماضي سهلة المنال ثانية أو يطرح القارئ الأسئلة الموقوفة من جديد من قبل كل جيل ثم يقرّر

" ياوس" أنَّ فن الماضي قادر على تقديم إجابات لنا مرّة أخرى .[2] أي أنَّ عملية السؤال و الجواب هي بمثابة الوقوف عند أسئلة موقوفة من جديد .

وفي حقيقة الأمر أنَّ " ياوس " يستعير مفهوم منطق السؤال و الجواب من "غادامير " الذي ذهب إلى أنَّ فهم عمل فنّي ما ، يعني فهم السؤال الذي يقدمه هذا العمل إلى القارئ باعتباره جوابا ، فالنص بين يدي القارئ يكون موضوعا للتأويل منتظراً جواباً ما عن سؤاله .[3] بناءً على هذا يرى غادامير أنَّ عملية الفهم تعتمد على العلاقة القائمة على مبدأ السؤال و الجواب بين النَّص و قارئه .

هذا و قد تبين« لياوس أنَّ النَّص الأدبي هو جواب عن سؤال القارئ كما تبين له أنَّ فهم نص أدبي ينتمي إلى الماضي يقتضي إعادة بناء أفق الأسئلة أو أفق انتظار

---

(1) سعيد عمري ، الرواية من منظور نظرية التلقي ، ص34.

(2) ينظر: محمود عباس عبد الواحد ، قراءة النص و جماليات التلقي ، ص30.

(3) سعيد عمري ، الرواية من منظور نظرية التلقي ، ص34.

القرّاء غير أنَّ مهمّة المؤرّخ الأدبي لا تنحصر في هذا الجانب بل تمتد لتشمل مسألة تتبع الأسئلة التاريخية وصولا لمرحلة استنطاق النص للإجابة »[1]

إذاً فالمتتبع لتاريخ الأدب لا تنحصر مهمته في تتبع تاريخ الأدب وفقط بل ايجاد أجوبة لأسئلة مطروحة أثناء عملية التتبع ، ويضيف " ياوس " أنَّ مسألة التقليد الأدبي لا يعيش بالأسئلة و الأجوبة الخالدة ، و إنّما بفضل التوتر بين المعضلة و الحل الذي يدفع المتلقي استدعاء فهم جديد و إلى إقامة حوار بين الماضي و الحاضر .[2]

بناءً على ما سبق فإنَّ مقولة منطق السؤال و الجواب تجمع بين مقولتين لياوس تاريخ الأفق و بناء أفق الانتظار لما لها من حوار ايجابي في تطوير هذه الأخيرة و تحديد أداءه عبر السيرورة التاريخية لأنّ إعادة تشكيل أفق الانتظار يسمح بالبحث عن الأسئلة المطروحة و الأجوبة المقترحة التي تنطوي عليها الأعمال السابقة من جهة و من جهة أخرى يسمح بطرح أسئلة جديدة و حلول مغايرة في سياقات مختلفة .[3]

### 3-2 التلقي عن آيزر :

**فولفانغ آيزر** أستاذ في جامعة كونستانس الألمانية ، وهو زميل ياوس في ريادة نظرية التلقي كتيار نقدي جديد .

ولد آيزر سنة 1926 بألمانيا حيث درس اللغة الانجليزية و الفلسفة و اللغة الألمانية ، إشتغل في عدة جامعات داخل ألمانيا إلى جانب كونستانس منها جامعة هيدلبورغ و جامعة كاليفورنيا .[4] و كما ذكرنا مسبقا فقد كان آيزر أحد روّاد نظرية

---

[1] المرجع السابق ، ص34.

[2] المصطفى عمراني ، مناهج الدراسات الدراسات السردية و اشكالية التلقي ، ص103

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها،

[4] فولفانغ آيزر ، فعل القراءة ، تر / حميد لحمداني والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل ، فاس ، (د.ط ) (د.ت) ، ص9 .

التلقي و « القضية التي أثارت اهتمامه و اهتمام رفاقه و معاصريه منذ البداية هي اجراءات القراءة و أهمية الدّور الذي يصطلح به القارئ في تفاعله مع النص . »[1]

أي أنَّ آيزر هو الآخر ركز على جانب القارئ و دوره في العملية النقدية ، و قد كان « آيزر يشارك ياوس تدعيم ركائز نظرية التلقي بحيث عدّت أفكارهم و مقترحاتهم على مشارف تأسيس لنظرية جديدة في فهم الأدب . »[2]وذلك لمحاولتهم تأسيس نظرية من منظور القارئ و اقحامه ناقد أثناء دراسة النصوص .

و تعود أولى اهتمامات آيزر بمجال التلقي إلى عمله الموسوم ببنية الجاذبية في النص الصادر سنة 1970 ، والذي ترجم إلى اللغة الفرنسية بعنوان " الابهام و استجابة القارئ ،[3] فعمله هذا كان يركز بشكل واضح على استجابة المتلقي و ما الذي يصغ الاستجابة في النّص ، هذا و قد كان آيزر يعترض على فهم المعنى في إطار مرجعي لأنه لا يمكن ربط الصورة بهذا الاطار لأنها تشكل شيئا هوجها بل على عكس ذلك تختلف شيئا لا وجود له .[4]

ولعل آيزر يقصد من خلال هذا تلك المناهج النصانية و السياقية التي لا تحملنا إلى معاني النص بدقة بل تتوقف على البنى الخارجية و لا تحيلنا إلى مقصودية النص الأساسية .

و« قد انطلق آيزر من كون المتلقي المدخل لفهم الأدب و طرح عددًا من المفاهيم التي تكشف الصلة الضرورية بين الأدب و المتلقي لأنَّ عمليات تحليل النص تستند على نحو أساسي إلى فعل المتلقي في ادراكه لنص أدبي ما»[5]؛ فالمتلقي هو

---

[1] محمود عباس عبد الواحد ، قراءة النص و جماليات التلقي ، ص34.

[2] عبد الناصر حسن ، نظرية التلقي بين ياوس و آيزر ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، (د.ط) ،2002 ،ص32.

[3] ينظر :أسامة عميرات ، نظرية التلقي و اجراءاتها التطبيقية في النقد العربي المعاصر،ص56.

[4] ينظر : محمود عباس عبد الواحد ، قراءة النص و جماليات التلقي ،ص34.

[5] ناظم عودة خضر ، الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، ص151

مفتاح تحليل النص الأدبي حسب آيزر مركزاً على الصلة بين الأدب و فعل التلقي وكيفية اتصالها أثناء عملية الإدراك .

إضافة إلى هذا فإنَّ آيزر يرى أنَّ التفاعل قائم على أساس التأويل عند القارئ بما يتجاوز بنية النص إلى ما وراء النص من معانٍ و بهذا التجاوز يقوم القارئ بعملية ردم الفراغات . [1]

فالتفاعل هو مدى تجاوب القارئ مع النص ليس بقراءته السطحية فقط ، بل بقراءته المعمقة التي تمكنه من التأويل و ملأ الفراغات الموجودة في النص و هنا يتجسد تفاعله كقارئ متمرس . « فالعمل الأدبي ليس نصاً بالكامل كما أنه ليس ذاتية القارئ و لكنه تركيب و التحام بين الاثنين . » [2] فالعمل الأدبي هو حين يجتمع القارئ مع النص ، إضافة إلى أنّ َما أهمَّ آيزر هو أن يعرف كيف و تحت أية ظروف يكون لنص ما معنى لدى القارئ من خلال ذلك التفاعل بوصفه أثراً مجرباً و ليس بوصفه رسالة يجب العثور عليها .[3]

أي من خلال تحقق فعل القراءة و التجربة و ليس فقط العثور على وثيقة .

كما تعد « بنية النص و بنية التلقي يمثلان استكمال موقف التواصل الذي يتم بقدر ما يظهر النص في القارئ متعالقا بوعيه وهذا التحول في النص إلى ضمير القارئ كثيرا ما يتم تمثله باعتباره مجرد خضوع للنص لكن الواقع أنَّ النص و هو

---

[1] ينظر: فاطمة البريكي ، قضية التلقي في النقد العربي القديم ، ص54.

[2] خالد علي مصطفى ، رُبى علي عبد الرزاق ، "مفهومات نظرية التلقي" ، مجلة ديالي ، ع69، جامعة ديالي العراق،2016،ص124.

[3] ينظر: المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

يشرع في التحول لا يصبح جديدا بذلك ما لم يتخذه الوعي وسيلة لإظهار كفاءته في الالتقاط »[1]

فلا النص قائم بذاته و لا القارئ بل كلاهما يكمل الآخر أثناء عملية التواصل بينهما مستخدما بذلك القارئ وعيه و استيعابه للبنية النصية و خباياها .

و كان آيزر « مؤمنا بحتمية دور القارئ بوصفه مشاركا أساسيا في بناء النص ، لقد كتب يقول : لكي يكون الابداع ذاتيا نابعا من الرواية فإنَّ المؤلف يحتاج إلى معاونة مباشرة من الشخص الذي يدرك هذا الابداع و هو ما نسميه القارئ . »[2]

أي أنَّ الابداع لكي ينبع فهو بحاجة إلى معاونة القارئ للمؤلف معاونة مباشرة .

ويتركز آيزر على المتلقي وضع مجموعة من الاجراءات و المفاهيم التي تعتمد في دراسة النص على فعل القارئ سنأتي على ذكرها و أول ما سنتطرق إليه هو مفهوم القارئ الضمني .

### 3-2-1 القارئ الضمني :

لقد ركز آيزر على الصلة و فعل التلقي و كيفية اتصالها و للقيام بالكشف عن تلك الصلة طرح مفهوم القارئ الضمني و يقصد به « القارئ الذي يجسد كل الميول اللازمة لأي نص أدبي لكي يمارس تأثيره و هي ميول مسبقة لم يفرضها واقع تجريبي بل يفرضها النص نفسه و يتكون هذا القارئ من الاستراتجيات . »[3]

فالقارئ الضمني هنا لا يقصد به المتلقي من قوله ميول لم يفرضه واقع تجريبي من قبل النص نفسه ومن الواضح أنَّ القارئ الضمني عند آيزر هو قارئ مضمن في النص و موجود بين سطوره .

---

[1] المرجع السابق ، ص124.

[2] أسامة عميرات ، نظرية التلقي و اجراءاتها التطبيقية في النقد العربي المعاصر ، ص35

[3] فاطمة البريكي : قضية التلقي في النقد العربي القديم ، ص56

وتجدر الإشارة إلى أنَّ « واين بوث جاء بمفهوم المؤلف الضمني في مرحلة سابقة قبل آيزر إلاَّ أنَّه كان يقصد به المؤلف الثاني أو الأنا الثانية للمؤلف و التي تنفصل عن أناه المرتبطة بشروط الواقع و تتحدد في العالم التخييلي وهو الأمر الذي اعترض عنه آيزر فهو يرى أنَّ القارئ الضمني إنَّما هو نوع من التوجه لا يخلو منه أي عمل وهو أساس عملية التواصل و أنَّ النص لا ينطوي على مؤلف ضمني . »[1]

وهي إشارة ثانية إلى أنَّ القارئ الضمني ليس هو المؤلف ، فهو خاصية موجودة في جميع النصوص و هو ينشأ أثناء عملية التواصل بين النص و القارئ .

كما قام آيزر « بنشر عن نظرية بخصوص القارئ الضمني و راح يهتم بأثر النص على قارئ محدد يرى أنَّ القارئ هو الفرضية الكامنة في بنية الكاتب ، حيث يشرع في الكتابة و عليه فإنَّ واجبنا أن تُظهر كيف ينظم كاتب ما شكل قراراته ثم نظر كيف يستجيب النص . »[2]

فالقارئ الضمني يقع ما بين بنية الكاتب و بين كيفية تلقي العمل و هو عبارة عن فرضية من قبل الكاتب .إنَّ القارئ الضمني له جذور راسخة في بنية النص و هو بنية نصية تتوقع وجود متلقي دون أن تحدده بالضرورة و هو بنية .[3]

فهو قارئ موجود في النص مسبقا و ينتظر وجود متلقٍ ، إضافة إلى هذا فإنَّ القارئ الضمني و رغم أنه مترسخ في النص إلاَّ أنه غير محدد و لا يمكن أن يتحدد، لذلك فإنَّ مفهوم « القارئ الضمني يخلق شبكة من البنى المثيرة للاستجابة مما يدفع القارئ لفهم النص . » [4]فيترسخ القارئ داخل النص ويقوم بخلق علائق تثير استجابة القارئ و تثير انتباهه

---

[1] المرجع السابق ، ص56.

[2] المرجع نفسه، ص55.

[3] ينظر: روبرت هولب ، نظرية التلقي مقدمة نقدية ، ص137.

[4] فاطمة البريكي ، قضية التلقي في النقد العربي القديم ،ص56.

إضافة إلى أنَّ « مفهوم القارئ الضمني لدى آيزر موجود قبل بناء المعنى في النص » [1]، فالقارئ الضمني موجود حتى قبل بناء المعنى و « يُعرف القارئ الضمني في الكتاب الذي يحمل اسمه بأنه حالة نصية و عملية إنتاج للمعنى على السواء»[2] فهو بنية نصية تتشكل من خلال وجود متلقٍ و بذلك ينتج المعنى للنص .

كما يقسم آيزر القرّاء إلى « قارئ ضمني و قارئ فعلي و الأول يخلقه النص لنفسه بواسطة أبنية متضمنة في النص تثير القارئ الضمني يخلقه النص بنفسه فالقارئ الفعلي هو المستقبل لطروحات النص و أفكاره . »[3]

يحاول بهذا آيزر أن يفرق بين القارئ الضمني و هو الراسخ في النص و القارئ الفعلي وهو المتلقي و المتصفح للنص .

و « ليس معنى هذا التنكر للقارئ الفعلي إنَّما الأمر يكاد يكون تحديد لوظيفته التي تعني كشف خبايا النص و قبل ذلك الالمام بكثير من أمور النظر للجنس الأدبي و امتلاك آليات التعامل مع النص و قراءته . »[4]

فالقارئ الفعلي يقتصر دوره في كشف خبايا النص لامتلاكه التجربة في التعامل مع النص و قراءته .

**3-2-2 السجل النصي و الاستراتيجية النصية :**

وهو مفهوم وضعه آيزر كوجهين لعملة واحدة لتكاملهما في آداء وظيفتهما في عملية التفاعل و يقصد بالسجل بأنه «مجموع الاتفاقات الضرورية لقيام وضعية ما أي أنَّ النص لحظة قراءته،ولكي يتحقق معناه يتطلب إحالات ضرورية

---

(1) محمد سعدون ، "جماليات التلقي مفهومها و مرجعياتها الفلسفية" ، مجلة كلية الآداب و اللغات ، قسم الأدب واللغةالعربية ، جامعة مسيلة ، ع13، 2013، ص6

(2) روبرت هولب ، نظرية التلقي –مقدمة نقدية-ص136.

(3) فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم ،ص56.

(4) صالح مفقودة " القارئ و النص"، مجموعة من الباحثين ، النقد العربي المعاصر- المرجع و التلقي- ،ص207.

لحصول ذلك التحقق وتكون الاحالات إلى كل ما هو سابق على النص مثل النصوص الأخرى . »[1]

فأثناء عملية القراءة سيقوم القارئ باستنتاج عناصر من النص و يحيلها أو يرجعها إلى أصولها .

وفي حقيقة الأمر أنَّ التواصل ينعدم إلاَّ في ظل تلك الاحالات التي تتحرى اللغة من كونها رموز ثم تجعل المعنى في سياقه العام و يؤدي انكشاف هذه الأوضاع إلى معرفة القيمة الحقيقية لنص يندرج في إطار نصوص التخييل .[2]

فآيزر هنا يؤكد على أهمية و ضرورة هذا السجل أثناء عملية التواصل القائمة بين النص و قارئه ، وما يحمله هذا السجل من احالات اعتبرها أيضا كمعيار لمعرفة حقيقة النص ليندرج في نصوص التخييل .

و تكوّن سجل النص يتم عبر عملية طويلة و معقدة حيث يتم اختيار عناصر دلالية معينة على حساب عناصر أخرى يتم اقصاءها .[3] فعملية تكوّن السجل لا تتم بطريقة عشوائية بقدر ما هو انتقاء لعناصر دلالية معينة على حساب عناصر دلالية أخرى يتم اقصاءها .

أمّا الاستراتيجية فتتكون من الاجراءات المقبولة و هي مجموع القواعد التي يجب أن ترافق تواصل المرسل و المرسل إليه كي يتم ذلك التواصل بنجاح ، فالنص بحكم ما سبق من ضرورة استناده إلى سجل يتمثل في ما انتقيَ من أنساق في ضوء العلاقة مع المحيط الاجتماعي .[4] فالإستراتيجية ترافق بالضرورة السجل النصي ، كما يتضمن النص التخييلي استراتيجيات وظيفتها الوصل بين سجل نصّي أي بين

---

(1) ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، ص153.

(2) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

(3) ينظر : المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

(4) ينظر : ناظم عودة خضر ، الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، ص154.

الإمكانات الضرورية للتأليف و إنشاء الخطية النصية و تسجيل شروط التواصل بعقد الصلة بين السياق المرجعي للمقروء و الذات القارئة .[1]

نفهم من خلال هذا أنَّ الإستراتيجية تمثل الدّور و الوظيفة في ربط السجل النصي أثناء عملية التأليف و بين السياق المرجعي للنص و القارئ .

وهكذا« تقدم الإستراتيجيات توجيهات إجرائية للنص عن طريق اختيار العناصر المكونة للسجل ثم التأليف فيما بينها ، حيث يقدم الاختيار العلاقة بين المستوى الأول و الخلفية و يتم التأليف العلاقة بين هذه العناصر المختلفة بكيفية تجعلها مفهومة.»[2]

و بهذا المعنى فإنَّ الاختيار هو دعوة للإدراك أمَّا التأليف فهو دعوة للفهم و على القارئ إدراك كيفية و سبب الاختيار و ادراك العلاقة القائمة بين المستوى الأول و الخلفية و من ثم يصدر حكمه حسب فهمه لذلك التأليف استناداً على مدى ادراكه .

**3-2-3 الفجوات :**

تعتبر الفجوات من الاجراءات التي تحرك التفاعل أثناء عملية القراءة و تُعرّف بأنها تفاوت في مقدار المعلومات في النص بين المتكلم و المخاطب بحيث يعرف أحدهما بعض ما لا يعرفه الآخر و هذه الثغرة هي إحدى العناصر الضرورية للتواصل أي لتأدية الوظيفة التواصلية للغة .[3]

فالشيء المثير في هذه الفراغات لا يكمن في كونها فراغات و فقط بل أنَّ هناك من أطراف المخاطبة لا يعرف شيئا أو أنَّ هناك غموض يثير نوعاً من الحيرة و

---

[1] ميلود حبيبي ،" بيداغوجية التلقي واستراتيجيات التلقي- تلقي النصوص بين تأثير البنية والموسوعة المعرفية" - منشورات كلية لآداب و اللغات، الرباط (ط.1)، 1994، ص 195.

[2] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

[3] ينظر: فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم ، ص57.

الاستفهام لدى القارئ ما يجعله يبحث عن ما يسد تلك الفجوات الموجودة على مستوى النص .

و يقول آيزر «أنَّه حاول تقديم نظرية في الفراغات المبنية حتى تتمكن من وضع الاتصال الأدبي في تصورات و مفاهيم . »[1]

فقد وضع نظرية الفراغات لتجسيد عملية التواصل كتصورات و مفاهيم على أرض الواقع بمشاركة القارى من خلال هذه الفراغات .

و « ليس الاتصال هنا مجرد نقلة من النَّص إلى القارئ بل هو تفسير لما هو مطروح على القارئ . »[2]

فعملية التواصل لا تقتصر على قراءة سطحية بل يتجاوز القراءة إلى التفسير و التحليل .

كما يشتمل العمل الأدبي «على شفرات متعددة و ما دام النص يتسم بتعدد أبعاده و ديمومة القراءة و التأويل فإنَّ القارئ الفاعل الجيد هو الذي يملأ فراغات يتركها النص ».[3]

فمهمة ملئ الفراغات هي من مهام القارئ ليثبت قدرته على التأويل و لإنتاج نص جديد .

إنَّ آيزر « يعوّل كثيراً على دور القارئ في إنتاج معنى النص و على مشاركته الفعالة في إبداع النص الأدبي و ذلك بأن يستكمل الجزء غير المكتوب . »[4]

---

[1] حسن البنا عز الدين ، قراءة الآخر/قراءة الأنا "نظرية التلقي و تطبيقاتها في النقد الأدبي العربي المعاصر، شبكة الأمل للطباعة و النشر ، القاهرة،(ط.1)،ص45.

[2] محمد سعدون ، جماليات التلقي مفهومها و مرجعياتها الفلسفية ، ص70.

[3] فاطمة البريكي ، قضية التلقي في النقد العربي القديم ، ص58.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

لهذا ينبغي أن يكون القارئ قادراً على التفسير و التحليل و التعاطي مع النص قارئا متمرسا و ليس قارئاً عاديا يتوقف عند ظاهر النص ، فالمبدع يترك للقارئ فراغات ليملأها بذكائه و فطنته .[1]

فتلك الفراغات الموجودة تحتاج من القارئ أن يتمتع بالقدرة المعرفية الكبيرة و الفطنة لملأها و يشير هذا الكلام أيضا إلى أنَّ تلك الفراغات مقصودة من قبل المبدع .

و « إذا كان المبدع يركز على الجانب الفني فإنَّ القارئ يُجلي الجانب الجمالي للنص من خلال ملء تلك الفراغات . »[2]

فهذه الفراغات في حقيقة الأمر لا تشكل نقصا في العمل الفني بل هي خاصية جمالية يبرزها القارئ الحاذق .

إنَّ الفراغات في مفهوم آيزر « هي تلك المناطق الغامضة المبهمة و غير المحددة في النص ليملأها بخياله ».[3]

أي أنَّ سد الفراغات يكون باستخدام الخيال ، وهنا تكمن بحق أهمية القارئ في إعادة انتاج النص .

إضافة إلى ذلك ترسم الفراغات و المواطن الخاوية مساراً لقراءة النص عن طريق تنظيم إسهام القارئ في بنية الأوضاع المتحولة الخاصة بها و هي تسطر القارئ في الوقت نفسه لأن يكمل البنية و أن ينتج بذلك الموضوع الجمالي .[4] فالقارئ يسده الفراغات وهو يقوم بعملية اكمال للبنية النصية و ينتج بذلك الموضوع الجمالي .

يضيف آيزر ضربا من الفراغ ينشأ عما يسميه السلب فغالبا ما يصدر القرّاء على وعي في عملية القراءة بمعايير النظام الاجتماعي الذي يعيشون فيه ، بحيث يقوم

---

[1] ينظر: المرجع السابق ، ص58.

[2] محمد سعدون ، جماليات التلقي مفهومها و مرجعياتها الفلسفية ، ص69.

[3] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

[4] ينظر:روبرت هولب ، نظرية التلقي –مقدمة نقدية- ص138 .

معظم الأدب لا سيما الأدب الذي ثبتت قيمته وفقا لنظرية آيزر بوظيفة وضع هذه المعايير في موضع المراجعة و من خلال عملية ملء الفراغات يكتسب القارئ منظوراً تبدو معه المعايير التي كانت مقبولة و غير صالحة .[1]

يشير آيزر من خلال هذا إلى أنَّ هناك عناصر في النص تشكل خرقاً في أفق القارئ و خرقا في المعايير التي تعود عليها القرّاء و هذا ما يشكل فجوة و فراغا في العمل الفني .

كما تشتمل هذه السلبية و التي يعدّها آيزر ضربا من الفجوات ، على ثلاثة جوانب الجانب الأول يتمثل في المقوم الشكلي ، وتؤدي دوراً على مستوى المحتوى إضافة إلى أنَّ السلبية من وجهة نظر التلقي تتمثل في أن ما لم تتم صياغته هو ما لم يُفهم بعد .[2] أي أنَّ الخرق يكون على مستوى الشكل أو على مستوى المحتوى ونفهم أنّها على مستوى الشكل تكون عن طريق شكل الكتابة و تتمثل لذلك يشكل الرقابة التجريبية مثلا التي لا تكتب بالطريقة الكلاسيكية التي تعتمد على نمط منظم من الأحداث مقدمة و العقدة و النهاية التي تكون فيها حل العقدة ، أما على المستوى المعنوي فتكون بإيراد بعض المواقف و العادات في النص التي تمثل عدم تقبل لدى القارئ لكونها تنفي بعض عاداته و تقاليده .

إلاَّ أنَّ الأجزاء غير المكتوبة في النصوص هي في الحقيقة موجودة ضمنيا بحيث يمنحنا الفرصة لتصور الأشياء في حين أنَّ الجزء المكتوب يمنحنا المعرفة .[3]

فكل قارئ يختلف عن قارئ آخر في ملء الفراغات و إن كان في نص بهذا يكون آيزر قد ابتعد عن الرؤية القديمة للقراءة التي ترى أنَّ القارئ يتلقى

---

[1] ينظر: المرجع السابق ، ص138.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص150 و 151.

[3] ينظر: فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، ص58.

المعلومات من الكتاب باستسلام ، فبالنسبة لآيزر تعد القراءة إنجازاً فمع كل قراءة ينتج معنى جديد .[1]

فنظرية التلقي في عمومها تعتمد على إقحام القارئ في العمل الأدبي كجانب مبدع أي اشتراك القارئ في العملية الابداعية .

[1] ينظر: محمد سعدون ، جماليات التلقي مفهومها و مرجعياتها الفلسفية ، ص70.

## 1- أفــق الانتظـــار :

1-1 التناص .

1-2 المفارقة .

1-3 اللغة العامية .

## 2- علامات القارئ الضمني :

2-1 العلامات الصامتة.

2-2 العلامات الناطقة.

2-3 تقنية التضمين.

## 3- الفجـــــوات :

3-1 الحـــــذف:

3-1-1 حذف المفردات و الجمل.

3-1-2 حذف أسماء الشخصيات.

3-1-3 حذف أجوبة الأسئلة .

3-2 البياضـــــات.

3-3 مخالفة المعايير الاجتماعية .

## 1- أفق الانتظار :

تعد نظرية التلقي من أهم النظريات النقدية التي فتحت الباب على مصراعيه أمام القارئ على النص للمشاركة في إنتاج معنى له ، وذلك من خلال ما يتوقعه و ما لا يتوقعه إزاء النص « و استطاع من خلال توقعه هو و ما يقدمه النص بناء علاقة تفاعلية بينهما و مما يكشف عن هذا التفاعل من خلال عناصر المتوقع و اللامتوقع : التناص ، اللغة العامية أو اليومية . » [1]

فهذه العناصر تشكل مفاجأة للقارئ بطريقة ادراجها في النص إضافة إلى المفارقة بوصفها أسلوبا لكسر أفق التوقع .

### 1 – 1 التناص :

وهو أن « يتضمن نص أدبي ما نصوصاً و أفكاراً أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الاشارة أو ما شابه ذلك . » [2]

أي استحضار نص غائب في نص حاضر .

حاكى **الطاهر وطار** في رواية **( قصيد في التذلل )** بعض الشخصيات و النصوص التي أسهمت في طرح أفكاره و توضيح مقاصده في رؤيته بالنسبة للشعر الذي صار مهنة يُرجى منه كسب السلطة و إرضاؤها .

يقول : «لاحت بوادر ما أسماه بالكارثة عندما أحس و لأول مرة في حياته ، أن كل ما قيل في تاريخ الانسانية من شعر بما في ذلك ما قاله هو لا أهمية له » [3]

---

[1] موسى ربابعة ، جماليات الأسلوب و التلقي ، ص109.
[2] المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.
[3] الطاهر وطار ، قصيد في التذلل ، منشورات الفضاء الحر ، الجزائر ، (د.ط) ، 2010 ، ص9 .

وتداخل نصه بذلك مع نصوص و شخصيات في عدة محطات .

يروي **مدير الثقافة** حلمه و يقول : « كان في المنصة عدة غلمان يتوسطهم شخص ضخم الجثة ، أسود ، كبير المنخرين ، بارز الوجنتين ، جاحظ العينيين سرعان ما فهم أنه كافور الإخشيدي و سرعان ما فهم أيضا أن كافور هذا هو الشاعر العروس خاصة وقد شرعوا يغيرون لباسه بلباس نسوي فاخر » [1]

ويواصل « و كافور متدثر في البرنس في هيئة عروس و الغلمان يهتفون بالأغاني نفسها على لحن طلع البدر علينا يميل يسارا إن أشاروا ، يجلس إذا ما أوعزوا ، يقف إذا ما أرادوا ... » [2]

يحاول **وطار** هنا أن يشبه حالة الشاعر بالعروس التي تنصاع للأوامر و تسلِّم نفسها لمن يجملها من خلال بطل روايته **مديرالثقافة**، فكافور الإخشيدي يتحول إلى السيد الكبير حينا و حينا يختفي و يظهر وجهه ويقول الراوي : « أو هي شاشة عريضة تتداول عليها الأوجه و الحركات بما فيها وجهه هو . » [3]

فشخصية **مدير الثقافة** في الرواية في صراع بين ما تتطلبه وظيفته ، و بين ضميره الذي لا يقبل التملق دون سبب .

ما يفاجئ القارئ هو الاستهزاء أو السخرية أثناء استحضار شخصية كافور الإخشيدي ذلك الملك العظيم المتسلط كيف له أن ينصاع للأوامر ، فإذا ما طلب منه الجلوس جلس و إذا ما طلب منه الوقوف وقف مسلما أمره لمن يحمله ، فأكثر توقع للقارئ أن الراوي سيجسد لنا حاله من القوة و الهيمنة من خلال هذه الشخصية ،

---

(1) المصدر السابق ، ص43 .
(2) المصدر نفسه ، ص44 .
(3) المصدر نفسه ، ص 46 .

والأمر يخلق نوعا من التصادم بين ما ورد في الرواية عن الإخشيدي و بين المعرفة المسبقة للقارئ عنه . إلا أن هذا التصادم وضع فكرة أن الشاعر يميل أينما طلب منه الميل في وضعها الصحيح ، فمهما بلغت قريحة شاعر فلن تكون سببا في تغيير شيء .

يقول **مدير الثقافة** : « لو أن الامارة تمنح للشعراء أيها الشعراء لكان أبو الطيب المتنبي أول أمير فقد سعى إليها بكل جهد و اخلاص ، نظم ألف و ألف قصيدة في التذلل فلم يصدقه أحد . » [1] مشيرا بهذا أنه مهما بلغ الشاعر من التملق و الكذب و التذلل في قصيده فذلك لا يرفعه أبدا مضيفا : « من يصدق الشاعر و أعذب الشعر أكذبه . » [2]

وفي محطة أخرى تتداخل " **قصيد في التذلل** " مع نص قرآني ، إذ يقول **مدير الثقافة** متحدثا عن علاقة السلطة و الشعب يقول : « يدركون أنهم زيت و ماء لا يمكن أبدا أن يختلطا و يشكلا مادة منسجمة .... وعندما يتجاوز الناس حدود الرؤية التي يردون و يتطلعون أكثر إلى التمييز يتوجب عليهم حينها أن يظهروا على

حقيقته »[3]

ويضيف أيضا : « تختفي التماثيل الأرجوانية من الأفواه ، ويشرع عن الأعين و ترفع العصا وتتحول إلى حيّات و ثعابين و تماسيح » [4]

أي يختفي كل الكلام الزائف و الثرثرة لمجرد محاولة المساس بالسلطة ، و ترفع العصا في وجه كل من حاولت يداه الاطالة إليها .

---

[1] المصدر السابق ، ص 47 .
[2] المصدر نفسه ، ص 47 .
[3] المصدر نفسه ، ص54.
[4] المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

فترفع بذلك العصا وهذا يذكر االقارئ بعصا سيدنا موسى عليه السلام التي تحدى بها سحرة فرعون .

قال تعالى : << وَمَا تِلْكَ بِيَمِينِكَ يَـٰمُوسَىٰ ﴿١٧﴾ قَالَ هِيَ عَصَايَ أَتَوَكَّؤُاْ عَلَيْهَا وَأَهُشُّ بِهَا عَلَىٰ غَنَمِي وَلِيَ فِيهَا مَـَٔارِبُ أُخْرَىٰ ﴿١٨﴾ قَالَ أَلْقِهَا يَـٰمُوسَىٰ فَأَلْقَىٰهَا ﴿١٩﴾ فَإِذَا هِيَ حَيَّةٌ تَسْعَىٰ ﴿٢٠﴾ >>[1]

وقوله تعالى أيضا <<وَأَلْقِ مَا فِي يَمِينِكَ تَلْقَفْ مَا صَنَعُوٓاْ ۖ إِنَّمَا صَنَعُواْ كَيْدُ سَـٰحِرٍ ۖ وَلَا يُفْلِحُ ٱلسَّاحِرُ حَيْثُ أَتَىٰ ﴿٦٩﴾ >>[2]

وهنا يتشكل تصادم آخر مع ما يعرفه القارئ عن عصا موسى عليه السلام التي ألقاها في وجه من يدبرون الكيد فأظهر بها حقا وزهق بها باطلا .

بينما العصا في الرواية تحولت إلى حيّات و ثعابين تهاجم الحق أو من يحاول أن يخلط الزيت والماء على حدّ تعبير وطّار .

و يضيف مدير الثقافة قائلا : « يطلقون عليها نعوتا عديدة مثل اجتثاث الارهاب و انتشال الاسلام من السياسة . »[3]وهي في الحقيقة حالة مؤسفة آل إليها الوضع الراهن بصفة عامة .

وفي موضع آخر يقتبس من الشعر يقول : « ضحك وهو يقرأ شطر بيت للأخطل ختم الصبر بعدنا بالتلاقي ياله من عاشق صبور ... حمل لا يتحرك ولا يأتيه الفرج إلا

---

(1) طه / 20.
(2) طه / 69.
(3) الطاهر وطار، قصيد في التذلل، ص54.

بالصبر و الاستسلام . »[1]ويقول : « كما فعل ابن زيدون مناجيا ولادة : فما ابتلت جوانحنا شوقا ولا جفت مآقينا ...ولو أن الصورة لا تليق إلا بشاب مراهق . »[2]

استحضار المقاطع الشعرية جاء للسخرية و ليس كإعجاب بقريحة شاعر ، و هذا ما يتفاجأ به القارئ حقا . فقد ضحك و هو يقرأ بيتي الأخطل الصغير و ابن زيدون ، و كأنه يقول بمعنى آخر أن كلامهم مجرد ترَّاهات و ثرثرة لا أكثر أو هو كلام على ورق .

ويقول **الراوي** : « توقف عند بيت لأبي القاسم الشابي :

إذا الشعب يوما أراد الحياة ,,,, فلا بد أن يستجيب القدر

فضحك مقهقها يتساءل أي فرق بين هذا الكلام و بين السلام عليكم ، كل خطيب يريد أن يحمس الناس يمكن أن يأتي بمثل هذا الكلام . »[3]

ما تعود عليه القارئ عند هذا البيت لأبي القاسم الشابي هو بعث للتحرر و التحفيز عليه فإذا كانت هناك ارادة قوية و عزيمة فحتما أن القدر سيستجيب ،إلاَّ أنَّ مدير الثقافة هنا يستهزئ من هذا الكلام معلقا : « كل خطيب يريد أن يحمس الناس يمكن أن يأتي بمثل هذا الكلام . » [4]

هكذا قد أسهم التناص في تفعيل عملية القراءة و شكل انكسارات في توقعات القارئ و جعله يسترجع بعضا من مخزوناته المعرفية ، التي بدورها استخدمت على خلاف ما تعود عليه أن يعرفه عن تلك المخزونات .

---

[1] الطاهر وطار، قصيد في التذلل، ص19.

[2] المصدر نفسه ،الصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه ،ص9.

[4] المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

وهذه التقنية هي آلية جمالية في نظرية التلقي ، التي تعمد إلى خلق فجوة بين أفق النص و أفق القارئ ، فكلما كانت هذه الفجوة أو الانكسار أعمق كان العمل الأدبي يتصف بجمالية أكثر .

## 2-1 المفارقة :

تعرف المفارقة بأنها : « لعبة لغوية ماهرة و ذكية بين الطرفين صانع المفارقة و قارءها على نحو يقدم فيه صانع المفارقة النص بطريقة تستثير القارئ و تدعوه لرفض المعنى الحرفي لصالح المعنى الخفي الذي غالبا ما يكون المعنى الضد . » [1]

فالمفارقة هي إحدى الآليات التي يستخدمها الكاتب لاستثارة انتباه القارئ و تدخله في لعبة القراءة في ما يتوقعه و ما لا يتوقعه من خلالها .

تظهر المفارقة في رواية " قصيد من التذلل " من خلال شخصية مدير الثقافة ووضعه و حالته بين بداية الرواية و أواخرها و الفرق الذي يظهر في تغير شخصيته مع أواخر الصفحات من السرد .

فمدير الثقافة هو شاعر ذاق ذرعا نتيجة فقدانه لحاسة الشعر و أخذ يقلب الدواوين و يعيد قراءة بعض الأبيات لعدد من الشعراء فلاحظ أنها مجرد افتخار و تمجيد و ليست إلا محاولات لكسب المستمعين بلغة جميلة .

فوصول شاعر إلى مرحلة كهذه من سقوط الشعر في نظره كان كارثة بالنسبة له حين يقول : « حلت الكارثة يا فجرية فقدت حاسة الشعر »[2] وهذا منذ تنصيبه مديرا في دار الثقافة

---

[1] ينظر: نعيمة سعدية، الأسلوبية والنص الشعري، دار الكلمة للنشر والتوزيع، الجزائر، (ط . 1)، 2016، ص 56.
[2] الطاهر وطار، قصيد في التذلل، ص 28.

فيقول أيضا: « رهنت نفسي للشيطان و لا أخال أني سأستردها يوم»[1]

فرهن نفسه في منصب للسلطة كان بمثابة رهن للشيطان من الصعب التخلص منه يوما . من خلال مقاطع و كلام مدير الثقافة و التي تبدي الحالة المأساوية التي يمر بها هذا المدير الشاعر ، ينتظر القارئ خلال تصفحه للرواية تطور في أحداثها و ظهور سبيل أو طريقة لتعود قريحة الشاعر إليه مرة أخرى و يتخلص من الكارثة التي حلت به خاصة مع وجود مقاطع تبين و تلمح أن المدير يحاول بأي طريقة الانسحاب من منصبه لعله يتجاوز ما يمر به من كارثة على حد قوله و هذا ما يظهره حواره مع زوجته حين يقول : « أكاد أعزم على الاستقالة . »[2] و التي يبدو أنها ليست المرة الأولى التي يعزم فيها على الاستقالة حين تقول زوجته « بعد أزيد من نصف لقد قلت لي هذا الكلام عشر مرات ، قلت أنك بدأت تنسجم مع الشغل »[3]

ثم يقول : « هناك شخص يستولي على كل طباعي و أخلاقي و عاداتي و تقاليدي يضعها جانبا . »[4]فقد تغير لدرجة أصبح بطباع أخرى ليست من أخلاقه و عاداته حتى أنه يتبدل و يتلون بمجرد الوقوف مع من أعلى منه سلطة فيصف حاله قائلا :

« إن ذلكم الشخص حضرة المدير الذي ما أن يدخل المدير حتى يقف جميع الموظفين اجلالا واكبارا . »[5]

---

[1] الطاهر وطار، قصيد في التذلل ، ص34
[2] المصدر نفسه ، ص48
[3] المصدر نفسه ، ص49
[4] المصدر نفسه ،الصفحة نفسها
[5] المصدر نفسه ،الصفحة نفسها

معلقا « يتغير لونه طبقا لملامح السيد الكبير و لوضع فمه . » [1]

و أثناء تواصل الحوار مع زوجته يظهر تخطيطه لما سيفعله بعد استقالته حين تسأله عما سيفعله إذا ما استقال قائلة : « أين تريدنا أن نذهب عندما نستقيل ؟ » فيجيبها : « أسبقكما إلى كندا أمهد لحياة جديدة ثم تلتحقان . » [2]و إلى هذا يبقى القارئ من خلال كل هذه الحوارات في انتظار استقالة المدير من منصبه و توقف تذلله للسلطة و استرجاع ملكته الشعرية و الترفع عن مغريات المنصب الخداع قائلا : « عندما كان الأمر يتعلق بالانسجام انسجمنا ...أما أن يطال الشعر ولا و ألف لا . » [3]

فيظهر من خلال هذا أنه سيكافح من أجل أن لا يطال الشعر ، إلا أن القارئ و هو يقطع الشك باليقين باستقالة المدير من منصبه أو عودة قريحته الشعرية يصطدم مع مشهد يصور اصطدام هذا المدير مع السيد الكبير الذي كان يوبخه و يوبخ المثقفين مثله حين وصله تقرير يخص المدير فيقول السيد الكبير موبخا المدير : « سوّد الله وجهك تقدم لي برنامجا و تتآمر مع المتمردين . » [4] ثم يضيف قائلا : « هذا هو أسلوبكم تأخذون بيد و تعطون بأخرى . » [5]و مفاجأة القارئ بعد هذا المشهد المحتدم هو أنه فرصة ليحزم هذا المدير حقائبه من المديرية فهي فرصة في محلها حين أنه كان يعزم الاستقالة ، إلا أن السيد المدير على عكس هذا فعلا و بقي مديرا .

يقول **الراوي** : « تستغني مديرية الثقافة بالولاية عن السيد زين الدين لزرق و تعيدها إلى مصلحته بالبلدية . » كان ذلك أول قرار اتخذه بعد عودته من عند السيد [6]

---

[1] المصدر السابق، الصفحة السابقة.
[2] المصدر نفسه ، ص55.
[3] المصدر نفسه ،الصفحة نفسها
[4] المصدر نفسه ، ص68
[5] المصدر نفسه ، ص69.
[6] المصدر نفسه ، ص82.

فهذا المقطع يؤكد أن مدير الثقافة لم يتخل عن منصبه ، و هذا يثير أسئلة متعددة في ذهن القارئ : لماذا يعود و هو يتهيأ للاستقالة و السفر إلى كندا ؟ ألم يعنيه الشعر شيئا ؟ هل أغرته المادة حتى أنه لا يريد التخلي عن منصبه ؟

لقد شكلت المفارقة بين البداية وصولاً إلى هذه النقطة الارتباك و القلق لدى القارئ وما سيحدث في مجريات باقي الرواية .

ويواصل **الراوي** : « ابتسم عندما تلقى المقرر و علق بأن السيد مدير الثقافة ما يزال يأمل في البقاء عندنا . » [1] و يقول أحدهم : « هل سبق أن حدث مثل ما يحدث حاليا بين السيد الكبير و المديرية . »[2]

و أجاب أحد الموظفين القريبين منه بأنه « حدث أكثر من مرة ، لكن في كل مرة يحدث ذلك يجمع السيد المدير متاعه و أغراضه و يتكل على الله نحو العاصمة و لا يعود . » [3]

إلا أنَّ مدير الثقافة هذا ما فتئ أن أصبح ينصاع لأوامر السيد الكبير و ما يتطلبه منصبه من تنفيذ الأوامر .

و أخذ ينظم حفلا كبيرا و ذلك تطبيقا لأوامر السيد الكبير حين يقول : « إنما أردت أن أقول مقترحاتك نطبقها كلها ، لكن فيما بعد إنما الأمر مستعجل يلزمنا فرسان ، مغنون و قصابة و راقصات كثيرات ، جماعة البارود . » [4]

و يضيف : « والله الولد زينو ... زينو لا أدري ما أقول يحسن جدّا القيام بمثل هذا.

---

[1] المصدر السابق ، الصفحة نفسها .
[2] المصدر نفسه، ص 90
[3] المصدر السابق ، الصفحة نفسها .
[4] المصدر نفسه ، ص120.

لو تعيده ولو بصفة مؤقتة ... لا شك أنه سيتوب

-أوامرك سيدي ... يعود

- إنما أريد أن أقول ليس لنا مهرجان مثل باقي الولايات عدا مهرجانات الكلام الفارغ

- ولايتنا مشهورة بتربية الأغنام فحبذا لو تنشئ مهرجان الصوف أو مهرجان

الخروف . »

**3-1 اللغة العامية :**

لقد أصبح استخدام اللغة العامية أو اليومية أحد الخصائص التي تتميز بها الرواية بشكل عام عند أعلب الروائيين على غرار الطاهر وطّار ، و هذا الأمر الذي لم تخلُ منه آخر رواية له " **قصيد في التذلل** ".

فالقارئ لروايته هذه يلحظ استخدام اللغة العامية أثناء سرده لأحداثها ، فقد استخدم عدة ألفاظ من معجم الحياة اليومية ، إلا أن أغلبها جاء على شكل أمثال شعبية.

حين يقول **مدير الثقافة** : « يهيأ لي أنه لم يبق من حزبنا سوى تصريحات صاحبنا الذي نصب نفسه القاعدة و القصة ، الهياكل كلها و القيادة .

يخلف ربي على الشجرة و ما يخلفش على قصّاصها . » [1]

لقد شكل هذا المثل باللغة العامية كسرا في النسق الذي اتصف باللغة الفصحى فتضمين لغة عامية في لغة فصحى هو كسر لانتباه القارئ الذي يتفاجأ باقتحام العامية إلى لغة سردية فصحى مما يشتت أفكاره ، إلا أنه سرعان ما يتدارك أنها تتناسب مع

---

[1] المصدر السابق ، ص26.

السياق ، فشخصية " **السيد المدير**" هي من كانت تتكلم عن تفكك الحزب و انفصاله فأورد من خلالها المثل ليكون صورة مطابقة لحالة الحزب .

وفي سياق آخر يقول : « سجله على النفقات الاضافية و السلام يا سي عمر بن عبد العزيز ، ألم تسمعهم يقولون : أخدم يا التاعس على الناعس كلها يا الراقد بالنوم . » [1]

وهذا بدوره كسر آخر لأفق القارئ باستخدام الكاتب للغة اليومية وسط متتالية من الفصحى ، مما يؤدي إلى تشتت القارئ ، إلا أن الكاتب كان يريد من كل ذلك ايصال رسالة مفادها الشقاء الذي يلحق بالمواطن عامة ، فهو يشقى دون أن يلقي أي مقابل في حين أنّ هناك من يأخذ المقابل دون جهد أو تعب ، فأتى بهذا المثل من العامة ليصل إلى القارئ بصورة أبلغ ما يريد قوله .

وجاء في موضع من الرواية أيضا : « الرَّاس اللي ما تقصوش بوسو خيرلك » [2]

وفي هذا أيضا كسر و خرق في اللغة و القارئ الذي اصطدم مرة أخرى باقتحام العامية لغة الرواية و نسقيتها الفصحى .

وقد استخدمها الكاتب أيضا للتعبير عن حالة السيد و العبد ، أي أنّ الشخص الذي لا تستطيع التغلب عليه عليك تقبيله أفضل .

---

[1] المصدرالسابق ، ص17.
[2] المصدر نفسه ،ص48.

إن توظيف الأمثال الشعبية قد قام بكسر أفق انتظار القارئ لأنه جاء بلهجة عامية من جهة و لأنه استخدم بشكل ساخر لتحقيق ما يرمي إليه الكاتب من بعث مقاصده .

وقد تخللت الرواية عدة أمثال شعبية أخرى و كلها أسهمت في كسر أفق توقع القارئ أو المتلقي . كما استخدم الكاتب الألفاظ العامية أيضا في سياقات عدّة :

تقول فجرية « شارك في عدة ملتقيات و لكن ظل أخرسا لا يظهر في التلفاز إلاَّ في الصف الخلفي .

عندما سألته قال لي في اشمئزاز و تذمر ، قرأوا كلاما صابحا . » [1]

لقد استخدم " صابحا " من اللغة العامية ليصف ما يقوله الشعراء بأنه كلام قديم و معاد في كل الأوقات ، فصابح في العامية تعني الأكل من الليلة الماضية الذي عادة لا يؤكل لتغير طعمه إلاَّ أن استخدامه شكل اصطدام بين النص و القارئ لهذه الكلمة التي تخللته .

وفي سياق آخر تقول والدة بحراوية : « راد ربي راد كما تقول حدة بقار» .[2]

لقد استخدم الكاتب جملة من أغنية باللغة العامية كسر بها أفق انتظار القارئ مرّة أخرى و كسر بها اللغة أيضا ، وهي تعني : أراد الله أو قدر الله و ما شاء فعل فاستخدمها باللغة العامية لتشكل أثرا أكبر لأن هذه اللغة و في سياقات معينة ما تكون أبلغ من الفصحى عند المتلقي على الرغم من أنها تكسر توقعه .

استخدم الكاتب أيضا اللغة العامية و لكن بلهجة مختلفة مما يفاجئ القارئ مرتين و هي : « عياش أممي قدّر ربي » [3]

---

[1] المصدر السابق ، ص24.
[2] المصدر نفسه، ص78.
[3] المصدر نفسه ، ص142.

فقد جاءت كلمة أممي غريبة على أذن المتلقي ، لأنها لهجة عامية و لا يفهمها و هذا ما فاجأ القارئ مرتين ، مرة لأنها عامية و مرة أخرى كانت لغة عامية لم يكن يتداولها القارئ ، و هذا ما دفع الكاتب إلى شرحها في أسفل الصفحة على أنها أممي تعني ولدي .

فاللغة العامية في النص السردي هي آلية يعمد فيها الكاتب ايصال الفكرة بعمق قد يلمس القارئ أكثر ، و من جهة أخرى يعمد من خلالها إلى كسر توقعه مما يفعل عملية القراءة بتشتت الأفكار و إعادة جمعها مرّة أخرى .

## 2- علامات القارئ الضمني : (*)

### 2-1 العلامات الصامتة :

وهي العلامات الموجودة على مستوى بعض الضمائر فيظهر من خلالها و جود قارئ ضمني داخل النص ، إلا أن هذه الضمائر لا تشير إليه بطريقة مباشرة و إنما بإيحائية فقط .

و سنقتفي فيما يأتي آثار القارئ الضمني في نص " قصيد في التذلل "متتبعين بذلك علامات تواجده في متنه .

تتحدث الرواية عن حالة المثقف و السلطة و ما تمارسه هذه السلطة من تحكم في هذا المثقف فورد في عدة أجزاء من الرواية اصطدام بين السلطة و المثقف ظهر وجود القارئ الضمني كطرف فيه.

وهذا ما يظهر من خلال المقطع الآتي : « هذا هو أسلوبكم تعطون بيد و تأخذون بأخرى . » (1)

---

(*) استوحيت هذه الدراسة من بحث : كريمة بلخامسة ، إشكالية التلقي في أعمال كاتب ياسين ،مذكرة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه ، كلية الآداب و اللغات ، قسم اللغة العربية ، جامعة مولود معمري ، تيزي وزو،(د.س)،ص16.

(1) الطاهر وطار ، قصيد في التذلل.ص69.

و قد جاء هذا الكلام على لسان شخصية " **السيد الكبير** " معاتبا أحد وجوه الثقافة في الرواية و هو " **مدير الثقافة** " ويتهمه هو و المثقفين بأنهم منافقون حتى أنهم يأخذون بيد ويعطون بيد ، وجاء كلامه هذا بصيغة مخاطبة الجمع بينما هو يتحدث مع شخص واحد ، وهذا يحيل إلى وجود أطراف وجهَ الكلام إليهم القارئ الضمني يكون منهم ، فأدخل القارئ بطريقة إيحائية دون التصريح به مباشرة .

ويضيف السيد الكبير معلقاً : « إنكم تحسنون الكلام » [1]

موجها كلامه هذا أيضا ٌلى الفئة المثقفة و إلى الشعراء بصفة خاصة فبدل أن يستعمل " إنكم " كان بإمكانه توجيه كلامه مباشرة إلى الطرف الذي يخاطبه لكنه استخدم صيغة جمع المخاطب مرة أخرى ، فأقحم القارئ الضمني مرة أخرى أو بالأحرى تتمظهر من خلال هذا الجمع .

إلا أنّ توظيف هذه الصيغة لم يكن بطريقة تلقائية أثناء الكتابة بل تخطيط مسبق ، حيث يقصد الكاتب من وراء ذلك توصيل هذه الرسالة إلى القارئ وإثارة تجاوبه و ضمان مشاركته في تفعيل هذه الأفكار .[2]

كما تتبين تمظهرات القارئ مرة أخرى من خلال بعض المقاطع في الرواية ومن هذه المقاطع ما جاء في الآتي : « في كل المواقع يوجد من يحبون وطنهم ويضحون من أجله . » [3]

فعدم التحديد في هذا الكلام يحيل إلى تضمنه القارئ في طياته ، لأن الوطنية قضية عامة و هي جزء لا يتجزأ من أي شخص ، فهو بطريقة تلقائية يخلق ويوجد أثناء هذا الكلام .

---

[1] المصدر السابق ، ص70.
[2] كريمة بلخامسة ، إشكالية التلقي في أعمال كاتب ياسين ، ص18.
[3] الطاهر وطار قصيد في التذلل، ص41.

كما نلاحظ تواجده أيضا في ضمير الجمع من حين لآخر فتوظيف الضمير"نحن " دلالة على انفتاح الخطاب على المتلقي " أنت "[1]مما يوجب حضور القارئ الضمني فحضر في المقاطع الآتية :

« لم يحدثنا التاريخ عن شاعر أرنب ... » [2]

و أيضا : « نحن قردة في الشكل لا أكثر . » [3]

و هو كلام تحدث به " **السيد المدير** " باعتباره شاعرا وهو الأمر الذي أدخله في صراع فكري عن أهمية الشعر و هدفه و عندما حلت به الكارثة و هي فقدانه لحاسة الشعر ، إلا أن كلامه جاء بصيغة الجمع " نحن " مما دلّ على حضور القارئ مرة أخرى ضمن السرد و في مقطع آخر للسيد المدير و يقول : « عندما كان الأمر يتعلق بالانسجام ، انسجمنا ، واندمجنا وصلينا... » [4]

وفي مقطع آخر يتحدث أيضا عن حالته كمثقف أو كمدير بالنسبة للسيد الكبير يقول : « هو الكل في الكل و نحن لا شيء » [5]

فلا سلطة فوق سلطة السيد الكبير ويقول هذا باستخدام صيغة الجمع مما يبين تمظهرا آخر للقارئ بطريقة تتضمنه في هذا الجمع دون أن تحدده أو تحدد موقعه، فكان حضور القارئ في النص بهذه الطريقة تبين حضوره من خلال علامات صامتة ، أما حضوره المباشر فيكون من خلال الملفوظات و هذا ما سنتعرض إليه في العنصر الآتي :

---

(1) كريمة بلخامسة ، إشكالية التلقي في أعمال كاتب ياسين ، ص17.
(2) الطاهر وطار ، قصيد في التذلل ،ص16.
(3) المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .
(4) المصدر نفسه ، ص16
(5) المصدر نفسه ، الصفحة نفسها .

**2-2 العلامات الناطقة :**

وهي تعني أن « علامات القارئ بصورة مباشرة تتحدد من خلال هذه الملفوظات التي يتوجه بها السارد مباشرة إلى المسرود له » [1]

أي عند توجيه الراوي الكلام مباشرة إلى المروي له وهو المتلقي للنص ، والقارئ الضمني كما عرفه " آيزر " هو بنية نصية تتوقع وجود متلق .[2]

فتواجده سيكون من خلال توجه كلام السارد إلى المسرود له أي سيكون بين الباث و المتلقي ، ومن هذه النقطة سنقتفي علامات تواجده من خلال ما يأتي :

**المسرود له/ شخصية :** تعددت صور المسرود له في " **قصيد في التذلل** " و أول ما نبدأ به شخصية رئيسية و هي شخصية "**فجرية**" زوجة مدير الثقافة و التي طالما كان يسرد عليها حاله و ما يحدث في عمله مثل « الكارثة حلت يا فجرية فقدت المذاق ، الشعر صار مجرد كلام » [3] مخبرا اياها عن حالته المأساوية هي فقدانه للشعر

مضيفا : « هلكت نفسي يا فجرية ... » [4] و على هذا الحال يواصل سرد حالته و بعد أن ينتهي تقول فجرية : <<لا عليك ، ستجد الطريق للتغلب عليها وتجاوزها» .[5] و تواجد القارئ يكون من خلال ملفوظات فجرية باعتبارها الطرف المسرود له . إضافة إلى فجرية يظهر السيد المدير نفسه كمسرود له حين يطلب من " **بحراوية** " أن تعرفه بنفسها حين يسألها : " من تكونين " [6]

---

(1) كريمة بلخامسة ، إشكالية التلقي في أعمال كاتب ياسين ، ص17.
(2) فاطمة البريكي ، قضية التلقي في النقد العربي القديم ، ص55.
(3) الطاهر وطار ، قصيد في التذلل ،ص28.
(4) المصدر نفسه ،ص29.
(5) المصدر نفسه ، ص34
(6) المصدر نفسه ،ص126.

وتبدأ هي بسرد حياتها و تقديم سيرتها له ، و هنا يختفي القارئ وراء شخصية السيد المدير ضمن ما يقوله .إن شخصية « المسرود له إحدى الطرق التي يعتمدها النص في بناء دور القارئ الضمني كأساس و آلية من آليات بنائه لضمان وجوده و تحقيق خاصيته التواصلية . »[1]فادخال الحكي داخل الحكي تقنية يعتمدها الكاتب لبناء القارئ داخل النص فيصبح بذلك بنية نصية متجذرة في النص نفسه .

2-3 **تقنية التهميش :** وهي تلك الهوامش الموجودة أسفل الرواية لشرح بعض الكلمات المبهمة بالمسبة للقارئ و منها : عندما يقول : « أخدم يا التاعس على الناعس . »[2]

و يشير في الهامش على معنى كلمة التاعس و معناها هو الشقي .

و أيضا في : " قرؤوا كلاما صابحا "[3]و يشير في الهامش لمعنى صابحا و هي تعني أكل صابح من الليلة الماضية و عادة ما يلقى هذا الأكل .

كما يستعمل التهميش عند استحضاره لبعض الشخصيات في الرواية فيأتي في الهامش و يعرف بهم مثل ما جاء في المقطع الذي يتحدث فيه مدير الثقافة حين يقول : « الرفاق المسجونين زهوان و حربي و بشير حاج علي »[4] فيعرّف الراوي في الهامش بالأول على أنه عضو في المكتب السياسي لحزب جبهة التحرير الوطني سجنا من 1965 إلى 1974 .

---

(1) كريمة بلخامسة ، إشكالية التلقي في أعمال كاتب ياسين ، ص17.
(2) الطاهر وطار ، قصيد في التذلل، ص17.
(3) المصدر نفسه، ص24.
(4) المصدر نفسه ، ص 37.

و يعرّف ببشير الحاج بعدها على أنه أمين عام اتحاد الجزائريين أيامها وأمين عام الحزب الشيوعي في فترة من الفترات ، قضى المدة نفسها بين السجن و المنفى في الصحراء [1].

كما يقوم أثناء الكتابة بتهميش الكلمات الخارجة عن اللغة التي يكتب بها مثل: «وصالح أو عمي مات أكنان ايظلي » [2]

و أيضا : « لهوا أو نذرار » [3]وهي أغاني ظهرت في منطقة الأوراس وجاءت بلغة غير اللغة التي في النص أو كتب بها النص الروائي ، فأتى في آخر الصفحة ليشير إلى معنى الكلمات ، أما الجملة الأولى فتعني صالح يا ابن عمي ماذا قالوا لك البارحة ؟ أما الجملة الثانية فتعني : ريح الجبل .

من خلال هذه التقنية حضر القارئ في النص ليشكل جزءاً من عملية التواصل في عملية التلقي .

وتمثل هذه التقنية « حضورا للقارئ الضمني و صيغة لإحداث التواصل بينه و بين عالم النص و التفاعل بينهما بحيث أن هذه الشفرات لا تسهل عملية الاحتكاك بين النص و قارئه ، لذا تأتي هذه الشروحات لتوطيد العلاقة بين النص و القارئ. » [4]

أي أنَّ هذه الشروحات تزيح الغموض الذي يبعث في القارئ عند التقائه بمفردات لا يفهمها أو لا يعرف لما تم توظيفها .

---

[1] المصدر السابق ، الصفحة السابقة.
[2] المصدر نفسه ، ص 141 .
[3] المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.
[4] كريمة بلخامسة ، إشكالية التلقي في أعمال كاتب ياسين ، ص28.

3- **الفجوات :**

وهي من النقاط الأساس التي اعتمد عليها " آيزر " من حيث أنها تعتمد على مشاركة القارئ وقد « عرفت هذه البنية كما عرف موضع الابهام عند أنجاردن » [1]

ما يفهم من الفراغات أنها تلك المساحات التي تترك فارغة على مستو السرد بحيث تستنطق تأويلات عند القارئ والتي من خلالها يعول " آيزر " على القارئ مشاركة فعالة و استكمال الجزء غير المكتوب من النص .[2]

يمكن للقارئ أن يملأ تلك الفراغات الموجودة حسب تأويله ، و هذه الفراغات تشمل البياضات و الحذف ...إلخ و هذا ما سنحاول أن نتعرض إليه من خلال تتبع ما تم حذفه في " **قصيد في التذلل** " كما سنحاول استقراء الصفحات البيضاء .

**3 -1 الحذف :**

يتخذ الحذف عدّة أشكال في السرد :

**3-1-1 حذف المفردات و الجمل :**

يقول **الرّاوي** : « فرغم الظروف الأمنية السيئة التي بدأت تعم البلاد شيئا فشيئا و هذه الجهة بالذات ... لم يحدث في المنطقة السكنية هذه ما يمكن أن يكدّر الصفو . » [3]

تستوقف القارئ هذه النقاط الثلاث التي تدل على الحذف و التي تبدو متعمدة من قبل الكاتب ، فقد تكتم على ذكر المنطقة التي يتكلم عنها و واكتفى بأنها منطقة سكنية دون تحديد واضح لها .

---

(1) روبرت هولب ، نظرية التلقي - مقدمة نقدية- ، ص147.
(2) ينظر: فاطمة البريكي ، قضية التلقي في النقد العربي القديم ، ص57.
(3) الطاهر وطار ، قصيد في التذلل،ص10.

وربما يعود تكتمه هذا هو محاولة منه لإبقاء القارئ ضمن الأحداث و ليضمن تتبعه للنص و استكشاف المنطقة من خلال متابعة القراءة خاصة و أن هذا الحذف جاء مع بداية الرواية فالكاتب قد لا يريد الافصاح عن التفاصيل .

وورد أيضا في إحدى مواطن الرواية ما يأتي :

يقول **الراوي** : « اعتراه قلق غامض ، فقرر أن يراجع نفسه فلعله ... بل أكيد أن خللاً يعتري حاسة تذوقه للفن الذي أبدع فيه هو كذلك . » [1]

يظهر الحذف هنا على شكل ثلاث نقاط تثير حيرة القارئ عن سبب هذا الحذف ، فيقوم بمحاولة تأويل ما حذف ، فالمتكلم هنا في حالة من الشك والاضطراب ازاء تذوقه للفن ، و هذا ما أتى إلى حذف بعض الكلام محاولا بذلك إبعاد تلك الشكوك و عدم الإعراب عنها .

إن السارد هنا في هذا الجزء يصف حالة شخص و هو شاعر فقد حاسة تذوقه للشعر ، و هذا ما أدخله في صراع مع نفسه : « عندما أحس لأول مرة في حياته أن كل ما قيل في تاريخ الإنسانية من شعر بما في ذلك ما قاله هو وصدر للناس في أكثر من ديوان لا أهمية له و أنه مجرد نصب على الناس بالكلمات» [2]

فبالعودة إلى هذا الجزء نفهم أكثر سبب الحذف ، فالمتكلم في حالة من الاضطراب فهو شاعر فقد تذوقه للحس الشعري ، حتى أنه أصبح يرى أن في الشعر نوعا من السخرية حيث يقول : « إنني لم أعد أستسيغ الشعر ... تصور أن أحدهم يطلب رطلا من البكارة .

---

[1] المصدر السابق ، ص9.
[2] المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

هأهأ ... صلاح عبد الصبور ... أعطوه و صدقه أنه لن يقوى على فعل أي شيء معها . » [1]

نلحظ أن الحذف جاء على ثلاث مراحل تكاد تكون على التوالي ، مما يستدعي توقفا لتأويلها .

فالحذف في الجملة الأولى جاء على لسان الشاعر الذي فقد حاسته الشعرية وربما كان يريد أن يقول أن الشعر هو مجرد كلام لا معنى له ، فيكمل حديثه بأن يقول تصور أنَّ أحدهم طلب رطلا من البكارة ثم يضحك معلقا على الموقف وهذا ما يبدي المتكلم أنه يسخر من الشعر ، فهو لم يتوقف عن تذوق الشعر فحسب بل أصبح الشعر محل سخرية بالنسبة له حتى أنَّ جزءا من الحديث عن الشعر قد حذف .

ثم يأتي حذف آخر بعد أن علق ضاحكا " هأهأ " ... و على الأغلب هنا أنه حذف اسم الاشارة ، إنه صلاح عبد الصبور ، كما قد يكون حذف الشاعر صلاح عبد الصبور لأنه في حالة من التعجب من ما طلبه من بكارة فلم يرد أن يطلق عنه الشاعر أما الحذف الذي يليه (صلاح عبد الصبور ...) فقد عمد الكاتب فيه إلى عدم التكرار على أن صلاح عبد الصبور هو من طلب رطلا من البكارة لأنه في الجملة التي سبقتها قد تكلم عن هذا الطلب فاكتفى بقوله أحدهم و حذف اسمه وفي الجملة الأخيرة اكتفى بالإجابة على أنه صلاح عبد الصبور .

كما يظهر حذف آخر في أحد أجزاء النص و هو في الآتي :

يقول بشارة الخوري : « الهوى و الشباب ...إيه يا حسرتاه على الزمان . الهوى والشباب و الأمل المنشود ضاعت جميعها من يديا .

.....

[1] الطاهر وطار ، قصيد في التذلل، ص16.

يشرب الكأس ذو الحجا و يبقى لغد في قرار الكأس شيا
لم يبق لي غد فأفرغت كأسي و لم ابق شيا. » [1]

فالمتكلم في هذا الجزء يقرأ قصيدة الهوى و الشباب للشاعر بشارة الخوري فبدأ في قراءة القصيدة ثم يظهر حذف و يعلق بعده ب " إيه يا حسرتاه على الزمن " فالمتكلم في حالة من الحسرة و الحزن على زمنه ، و هذا ما يفسر أن سبب الحذف هو احتباس الكلمات في حنجرته بمجرد قول أول مقطع من قصيدة الهوى والشباب ليعيد الكرّة بعدها و يعيد قراءة المقطع كاملا « الهوى والشباب و الأمل المنشود ضاعت من يديا ..... ». [2] فيظهر الحذف مرة أخرى ليدل على حالة الصمت و السكون و الحيرة و البعثرة لدى المتكلم حتى أنه لا يستطيع قراءة الأبيات دفعة واحدة ، و هذا الحذف يفسر الحالة النفسية المحزنة للمتكلم .

و نلحظ مرة أخرى الحذف في أحد أجزاء الرّواية و يبدو أنه حذف لأكثر من مفردة في حوار جمع شخصية السيد المديرمع زوجته : « أتذكر الضابط صديقي ...صديقي الذي ... الذي ...؟
كيف لا أذكره و سيارته هي التي حملت عروسا . » [3]

ليستوقف القارئ هذا الحذف الذي حذف من خلاله عدة تفاصيل عن صديقه الضابط و اكتفى بذكر وظيفته ولم يشأ ذكر تفاصيل أكثر عنه ، و هذا ما يؤكده الحذف الذي يبدو متعمدا لأن كلا أطراف الحوار يعرفانه و هذا ما يستفز القارئ أكثر فكيف لطرفي حوار التكلم عن شخص لا يعرفه القارئ غير أن الزوجة تملأ جزءا صغيرا من الحذف بأن هذا الصديق هو من زفها عروسا

---

[1] المصدر السابق ، ص43.
[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها .
[3] المصدر نفسه ، ص56.

ولعل الراوي من وراء هذا يريد أن يضمن مرافقة القارئ مرة أخرى للأحداث ويتعرف على الضابط ، لعل الأحداث القادمة تفصح عن تفاصيله .

وفي جزء آخر يأتي حذف للأحداث فيما يأتي: « طالبة متفوقة في معهد العلوم الفلاحية أتطوع بدون مناسبة و بدونها لكل خدمة عامة خاصة الثورة الزراعية وفي إحدى الخرجات التقيت به .... » [1]

جاء هذا الكلام على لسان " فجرية" زوجة مدير الثقافة و هي تحكي عن نفسها و ماذا كانت تدرس حتى التقت به ، ثم تركت المجال مفتوحا للقارئ ليتخيل كبقية اللقاء الذي جمعها بزوجها للمرة الأولى و كيف أبدى اعجابه بها .

فتركت هذا المجال مفتوحا أمام القارئ بنقاط الحذف ليس مجرد مجالا لإبداع القارئ فقد يكون طريقة لتسريح الحكي و عدم الوقوف على كيفية الالتقاء لأنها ستستغل زمنا طويلا في الحكي .

و هكذا شكلت تلك النقاط التي توجه بالحذف مجالا لإبداع القارئ و تأويلاته .

---

[1] المصدر السابق ، ص21.

### 3-1-2 حذف أسماء الشخصيات :

إضافة إلى نقاط الحذف التي شكلت فراغا على مستوى البنية النصية نلحظ حذفا من نوع آخر و هو حذف لأسماء الشخصيات ، فنلحظ تجريد الشخصيات من مسمياتها الحقيقية في الرواية و تمثل هذا التجريد في أربع شخصيات فقد استبدلت مسمياتهم تسميتهم نسبة لوظائفهم .

**مدير الثقافة :** و هو الشخصية الرئيسة في الرواية ، فهو شاعر يشغل منصب مدير لمديرية الثقافة بولايته وقد حددت تسمية مدير الثقافة أثناء عملية الحكي بالرغم من أن الكاتب قد عرف باسمه في الصفحة 93 من الرواية « الخلاصة أنّ السيد معطار حمدان بن الصادق بن معطار سكينة شخص لا يمكن وصفه ، لا بالواضح ، و لا بالغامض ، لا بالخطير ، و لا بالعادي ن و لو أنه تأقلم بصورة عجيبة مع وظيفته كمدير . » [1]

وهذا يدل أن حذف اسمه و استبداله بنسبته لوظيفته يدل على أن عمله هذا هو الحدث المهم في الرواية ، فيظل القارئ بذلك متابعا لكيفية تحكم وظيفة المدير على السيد معطار الذي عرف بقرض الشعر .

**السيد الكبير :** وهو يمثل وجه التسلط بسبب منصبه في الدولة ، و هو صاحب الكلمة الذي لا يتجرأ أحد على أن يتمادى أو يتطاول عليه .

ولم يعطه الكاتب اسما و اقتصر على تسميته إنما اقتصرت تسميته لعمله ، وفي هذا الحذف دلالة على أنّ تسميته قد لا تزعزع ذهن المتلقي بقدر ما تتركه كلمة أو تسمية السيد الكبير في نفسه ، فهو شخصية متسلطة برغم أنها تترك فراغا من حيث الاسم .

---

[1] المصدر السابق ، ص93.

ولعل الكاتب اختار تسمية السيد الكبير لتبدو التسمية مطابقة لأفعاله و لدوره في الرواية .

**زينونات :** زينونات هو شخصية سلبية في الرواية ، فهو يمثل المسير لما هو غير قانوني ثم إنه يتسبب بالمشاكل لكل من ينصب مدير الثقافة ، باعتباره المنشط الثقافي كما أنه شخصية لا نعرف له وجه محدد .

يقول **السيد الكبير** : « زينونات هو المثقف الوحيد في هذه الولاية ، ذلك أنه يفهم ما يمارسه الآخرون من ثقافة و يحرك الأمور تبعا لحاجة الناس ، ثقافة الفساد . » [1]

فهو إذا يمثل ثقافة الفساد في الولاية كما أنه شخصية تبدو في كل مرة لهيئة مختلفة.

يقول زينونات : « أبدو كل مرة في هيئة غير هيئة الأمس ، مرة بلحية سوداء ومرة أخرى بلحية حمراء أو صفراء ، كما أغير لباسي فأظهر مرة بجبة عادية و تارة بجبة عليها خرق ملونة ، كما قد أظهر بلباس على رأسي طربوش أوروبي» [2]

فهذا التقمص في الشخصيات يفسر سبب حذف اسمه الحقيقي ، فهو في كل حال لا يظهر شخصيته الحقيقية ثم إن اسم **زين الدين** لا يطابق أفعاله و لهذا فضل الكاتب أن يستغني عن الاسم و قد يكون سبب تسميته بزينونات هو نسبة للراهب الفيتنامي " هيث نات هانة " فحين تقمص شخصية سيدي فلوس كان يقيم في زاوية كما يقيم الرهبان .

---

[1] المصدر السابق ، ص100.
[2] المصدر نفسه ، ص129.

تقول **جدة بحراوية** :« يقال أنه أخذ عن اليهود سر النفث في العقود و فك الطلاسم و استحضار الجن و العفاريت و يضرب خط الرمل .

يقيم وحده في الزاوية حيث يأتيه أكله و شرابه من عند الله كما يقولون . » [1]

فعادة هناك من الرهبان من يختارون زوايا يقيمون بها و تأتيهم الناس بالأكل و الشراب مدعين أنه من عند الله .

**الضابط :**وهو صديق " **مدير الثقافة** " و قد عرف بالضابط و أثناء الحكي لأنه شكل برتبته هذه تغير او مفارقة كبيرة في شخصية السيد الكبير الذي بدا عليه الارتباك و القلق عندما رأى مدير الثقافة معه ، فعلى الرغم من ما كان يظهر على السيد الكبير من تسلط إلا أن هذا الضابط كان بمثابة السلطة التي تعلو سلطته .

و هذا ما بعث على حذف اسمه و استبداله بالضابط نسبة لمنصبه ، فهو الذي يبرز مكانته و دوره في الرواية.

---

[1] المصدر السابق ، ص106.

### 3-1-3 حذف أجوبة الأسئلة :

إضافة إلى ما سبق من أشكال الحذف ، فإن الرواية تحتوي على نوع آخر من الحذف يرسم فراغات في ذهن المتتبع لصفحاتها و يتمثل في حذف أجوبة بعض الأسئلة و ذلك في حوار جمع بين " **مدير الثقافة** " و " **السيد الكبير** " في أول لقاء يجمعهما ، فقد طرح السيد الكبير بعض الأسئلة و التي لم يُجب عنها وهذا ما يسبب تشتتا و انقطاعا بالنسبة للقارئ . وتمثلت هذه الأسئلة فيما يأتي :

« هل أديت خدمتك العسكرية ؟

لا يهم تسمع بالمدفع الرشاش و لاشك ... » [1]

مضيفا : « تسمع بالمورتي 215 ؟ أرسلت لنا الصين الوطنية التي كان على رأسها يومئذ صديق الجزائر ... » [2]

و أيضا « رائع و جميل أنك تقول الشعر ، هل تكتبه أم تقوله من رأسك ... لا يهم الشعر شعر » [3]

و في سؤال آخر يقول : « أقلت لي لم تؤد الخدمة العسكرية ؟

ذات مرة أحضر الفدائيون مجموعة من الخونة ربما كانوا خمسين ، ربما كانوا أكثر أو أقل بقليل . » [4]

و يضيف سؤالا آخر : « أنت بحكم أنك مثقف عاقل كما يبدو و تفهم الفلكلور هل تعرف ماذا يقصد الشاب خالد ب " أدي أدي " ؟

لا علينا الكلام الغامض مثل هذا يحتاج إلى جلسات مطولة » [5]

---

[1] المصدر السابق ،ص29.
[2] المصدر نفسه ، ص30.
[3] المصدر نفسه ، ص31.
[4] المصدر نفسه ،ص30.
[5] المصدر نفسه ، ص32.

كل هذه الأسئلة التي طرحها السيد الكبير أثناء الحوار لم نجد لها بين سطور النص ، حتى أن السائل لم يبدِ انتظاره للإجابة .

يريد الكاتب من خلال هذا أن السلطة لا تهتم عند توظيف أي مدير بإمكانياته التعليمية أو الثقافية .

كما يريد أن يبعث برسالة للقارئ مفادها هامشية المثقف في حالة انتمائه إلى مركز في السلطة ، فثقافته لا تزيده شيئا ، كما أراد أن يصور لنا مدى عدم الاهتمام الذي يتمتع به أصحاب المراكز الكبرى في السلطة ، و هذا ما يثبته حين يسأل السيد الكبير عن ما إذا كان ما يكتبه " **مدير الثقافة** " الجديد من رأسه أم لا معلقا بأنَّ هذا لا يهم الشعر شعر .

يظهر أيضا من خلال الحوار أنَّ "**السيد الكبير**" لا يهتم سوى بالفلكلور و ليس المطلوب تقديم محاضرات أو ندوات و هذا ما يجب أن يلتزم به مدير الثقافة الجديد .

يقول السيد الكبير : « تصور أن سلفك عندما طلبت منه رزنامة نشاطه قدّم له برنامجاً كله محاضرات و قراءات و كلام فارغ ، بلدنا عظيم بفلكلور و فنونه الشعبية و إلا كيف تكون الثقافة هي الثورة . »[1]

فبالنسبة إليه الثقافة هي الثورة و تمجيدها ، فخلال الحوار لم يتكلم عن أي شيء في فائدة الشعب أو في مشروع لتحسين الظروف في البلاد بل أخذ يسترجع أحداث الثورة فقط ، ثم يرى بأن الثقافة هي الفلكلور و كل ما قدم من محاضرات هو مجرد كلام فارغ .

و تمثل هذه المقاطع و الإجابات المحذوفة تجسيدا لما حذف في الواقع ، فكل تلك المقومات من كيفية قول الشعر و تأدية الخدمة العسكرية غير مهمة أثناء

---

[1] المصدر السابق ، ص32.

التوظيف ، فالمهم أن يحسن الموظف الاستماع و تلبية الأوامر و هذا ما يؤكده كلام السيد الكبير في آخر الحوار قائلا : « ما دمت تحسن الاستماع ، فستعقد مثل هذه الاجتماعات باستمرار و لاشك أننا سنكون أصدقاء . » [1]

مضيفا : << المطلوب منك أمر واحد هو أن تفتح أذنيك جيدا، لكل كلمة تصدر عنِّ أو تقال عليَّ أو على السيد الرئيس حفظه الله و أبقاه . » [2]

كل ما حذف ليس له أهمية أو كلام لا أهمية لمعرفته وسط ظروف توظيف كهذه.

[1] المصدر السابق ، ص33.
[2] المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.

**2-3 البياضات :**

و نقصد بذلك الصفحات التي تترك فارغة أو نصف فارغة في الرّواية .

نلحظ وجود عدّة بياضات على مستوى الصفحات في رواية " **قصيد في التذلل** " حيث نجد أحيانا نصف صفحة فارغة و أحيانا أكثر من نصف الصفحة ، وأحيانا أخرى أقل من نصف الصفحة ، إضافة إلى وجود صفحة بأكملها فارغة و هي التي تفصل بين فصلي الرواية ( الرهن ، البيع ) .

ما ندركه حقيقة أن تلك الصفحات لم تترك بيضاء بصفة عشوائية ، فبالتمعن والقراءة ندرك أن تلك الصفحات التي ترك جزء منها غير مكتوب و تركت بيضاء كانت أغلبها تفصل بين أحداث الرواية .

تبدأ الرواية بالسارد الذي يصف لنا حالة شاعر في صراع فكري مع نفسه جراء فقدانه حاسة الشعر بحيث أخذ يقلب الدواوين معلقا على كل ما قيل من شعر مسبقا ، و هو في هذه الأثناء من الحكي .

يتفاجأ القارئ بتوقف السرد ليس لانتهاء الصفحة و إنما هناك مساحة تركت بيضاء و هذا ما يوقف القارئ لحظة و يقلب الصفحة لينطلق سرد أحداث جديدة تبدأ ب :« لقد استخرج هاتفه » [1]

فكان ذلك البياض بمثابة إشارة من قبل الكاتب لتغيير في مجرى الأحداث ، ليواصل بذلك سرد أحداث جديدة ، ليتفاجأ القارئ مرّة أخرى بعدد من الصفحات موجود فيها بياض يتمثل في ترك أكثر من نصف صفحة فارغة ، فالواضح أنها تُركت عن قصد ليُعلن عن اختلاف الأحداث و بداية أحداث جديدة ثم يقلب الصفحة فيجد تغيرًا

---

[1] المصدر السابق ، ص14.

آخر في مجرى الأحداث ، و تغير في موقعها يظهر فيها الكاتب السيد مدير الثقافة في بيته مع زوجته ، « هل أعدّ لك فنجان قهوة ؟ » [1]

حيث يجمعه حوار مطول مع زوجته في أمور العمل و أمور أخرى .

و هكذا تتوالى البياضات التي تتمثل في ترك أجزاء من الصفحات فارغة بمثابة إعلان عن تغير في مسار الأحداث و تغير في الأماكن ، و كذا في الزمان .

إلا أن القارئ يتفاجأ بوجود صفحة بأكملها فارغة و ليس مجرد أجزاء ، و هي الصفحة التي تفصل بين الفصل الأول من الرواية الموسوم ( بالرهن ) و الفصل الثاني الموسوم ( بالبيع ) حيث يبدأ الفصل الثاني باجتماع مدراء .

يقول **الراوي** : « ترأس الاجتماع السيد الأمين نيابة عن السيد الكبير و كان الموضوع الزيارة المرتقبة للسيد وزير الصيد البحري . » [2]

فهذا الفصل بالصفحة البيضاء كأنه هو الأحداث التي تسبق أ اجتماع من استعدادات ، ولعل هذا البياض لا يوحي بتغير الأحداث السطحية أو للفصل فقط بين فصلين من الرواية ، إنما هو تحول في ذات " **مدير الثقافة** " الذي يظهر في الفصل الثاني و قد باع ما كانت قد رهنه في الفصل الأول ، فقد كان يراهن الشعر و يدافع عنه و توتره جراء فقدانه حاسة تذوقه للشعر ، فأحداث الفصل الثاني تؤول إلى أنه تخلى عن الشعر مقابل الحفاظ على منصبه مديرا في دار الثقافة .

---

(1) المصدر السابق ، ص28.
(2) المصدر نفسه ، ص61.

يقول : « أفضل ما تفعله ، هو الالتزام بما قاله الأولون : اللي ترهنو بيعو و اللي تخدمو طيعو . » [1]وهو ما حصل فعلا .

### 3-3 مخالفة المعايير الاجتماعية :

و هو ما أشار إليه "" آيزر " فيما يخص السلبية على مستوى المحتوى ، بحيث يذهب " آيزر " : « أن الأدب منذ عهد هوميروس إلى الوقت الراهن اشتمل في سلبية جهود الانسان و تشويه وجوده . » [2]

أي أنه تشويه لصورة الإنسان أو لمعاييره الاجتماعية في محتوى النصوص ، بحيث تعد هذه الاستراتيجية ضربا من ضروب الفراغ عند آيزر .

ومن هذا المنطلق سنحاول رصد ما تم فيه الخروج عن المعايير الاجتماعية في الرواية ، على اعتبار أنه فراغ تحدثه هذه الاستراتيجية في القارئ .

يتفاجأ قارئ " **قصيد في التذلل** " بوجود أفكار تحالف ما تعود عليه من قيم اجتماعية و ما يعرفه عن التماسك العائلي حين يظهر غضب " **مدير الثقافة** " من ابنته الرضيعة فيصرخ قائلا : « عندما سمع بكاء ابنته في الغرفة المجاورة قلت لك مائة مرة ، لا أريد أن أسمعها تبكي ، أرضعيها ، أو أخنقيها او ارميها من الشرفة، سأهج من هذا البيت » [3]

---

(1) المصدر السابق : ص15.
(2) روبرت هولب ، نظرية التلقي " مقدمة نقدية "، ص150.
(3) الطاهر وطار ، قصيد في التذلل ، ص19.

فيندهش القارئ من ردّة فعل الأب الذي يأمر بخنق ابنته أو رميها لمجرد بكائها ثم كيف لأب أن يقول عن ابنته هكذا و هي قطعة منه ، و ما يدهش أكثر أن والدة الأب هي الأخرى تبدي شكوكا اتجاه هذه الابنة الصغيرة في زيارة قامت بها لبيته .

تقول فجرية : « منذ زيارة أمه الأخيرة و منذ نعتتني بأم البنت ، و أشارت إلى أنها قد لا تكون ابنته ، قائلة بخبث شديد :

العرق جباد ، تشبه كثيرا أمها .

ظهر انقلابه النهائي . »[1]

فهذا الكلام الذي يثير اندهاش القارئ سببه هو الزعزعة التي تمس العائلة من خلال الشكوك في النسب و الانزعاج من الأبناء يصدم القارئ و يبعث فيه الحيرة مخالفا ما اعتاد عليه من القيم و المسؤوليات العائلية ، كما أنه يتعارض مع الشريعة الاسلامية التي تنص على عدم قذف الأعراض .

وفي سياق آخر تظهر مخالفة أخرى بالنسبة للمتلقي فيما يتعلق بالنظرة السلبية لماهية الثقافة و الشعر على أنهما مجرد مجال للتسلية و الترفيه اذن لا أكثر ، وما يفاجئ القارئ أنها نظرة كبار للسلطة ، فهؤلاء الأشخاص بالذات من المفروض أنَّ همهم هو ازدهار العقول و الثقافة ، و هذا ما يظهره الجزء الذي دار فيه حوار بين " **مدير الثقافة** " و " **السيد الكبير**" و هو الرجل الثاني بعد الرئيس قائلا : << أريد أن تكون أيام هذه الولاية كلها أعراس في أعراس ، هل تعرف ما قاله الشيخ بورقعة :

---

[1] المصدر السابق ، ص20.

الشفة بلا مسواك تحمار و العين بلا كحل سودة ... الرقبة كاس بلار و القامة نخلة مقدودة ،

هذا هو الشعر الذي يلزمنا . » [1]

مضيفا : « بلدنا عظيم بفلكلوره ، وفنونه الشعبية ، وإلاَّ كيف تكون الثقافة هي الثورة» [2]

و في سياق آخر يقول : « إنما أريد أن أقول ليس لنا مهرجان مثل باقي الولايات عدا مهرجان الكلام الفارغ .

ولايتنا مشهورة بتربية الأغنام ، فحبذا لو ننشئ مهرجان الصوف او مهرجان الخروف . » [3]

من الواضح أنَّ " **السيد الكبير**" و هو ممثل السلطة لا يهمه في الثقافة سوى الأعراس و المهرجانات التي تكون بعيدة عن الكلام الفارغ و هو بهذا يقصد المحاضرات و الندوات .

إضافة إلى هذا تظهر مخالفة للمعايير الاجتماعية و الأخلاقية و القيم و الدينية و التي تنمو وسط المجتمع المثقف و الطبقة الراقية من مَن ينتصبون مدراء و يشغلون و مراكز شتَّى في السلطة تتجلى في العلاقات غير شرعية مع النساء و خاصة من دونهم طبقة بحيث يتم استغلال ضعفهم المادي أو ضعف مكانتهم ، و هذا ما يتجلى في حالة بحراوية السكريتيرة في دار الثقافة و التي تروي كيف يتم استغلالها في العلاقات غير الشرعية منذ كانت طالبة في الجامعة وصولا إلى المدراء الذين تعمل معهم .

---

[1] المصدر السابق، ص32.
[2] المصدر نفسه ، الصفحة نفسها.
[3] المصدر نفسه ، ص120.

يقول الراوي : « استغفلها أستاذ الأدب المشرقي و سكر هو وزملاؤه و طلبته على شبابها وعدها بالليسانس و الزواج حالما يعود من سفرة للخارج في الحقيقة لم يعدها بشيء ، ولم يستغفلها إنما هدّدها أنت أو السقوط في الامتحانات لن تجتازي السنة الأولى ما دمت هنا راضخة ، واكتشف أن الرضوخ هو المعيار الوحيد للعلم والنجاح في الامتحانات » [1]

يصطدم القارئ من هذا الحال الذي وصل فيه الرضوخ و التهديد بعدم النجاح مقابل إقامة العلاقات غير شرعية ، وما يصطدم به القارئ أنَّ هذا الفعل يصدر على لسان و أفعال مثقفين : « بحراوية تقاذفتها شقق الأساتذة و المعيدين ، تقاذفتها الأسرة العريضة و الضيقة . » [2]

و استمر هذا الحال حتى أثناء تعيينها في عملها في الإدارة حيث شغلها " زينونات " هناك ، تقول جدة بحراوية متحدثة عن زينونات : « لقد شغل البنت في الإدارة معه ، علمها أمورا كثيرة كما تقول ، و يأخذها معه للحفلات ، حيث يستعينون بها كراقصة بارعة و كفتاة جميلة ن لا تمتع كثيرا عما يطلبها منها زينونات . المدير الفلاني يود أن تقضي معه الليلة ، تسأله وحده يجيبها ربما يسهر معه ، بعض مسؤولين كبار » [3]

فحال بحراوية تمثل في الرضوخ لطلب العلم إلى الرضوخ للبقاء في العمل فكل ما يحدث من قصة بحرواية هو منافي للقيم الاجتماعية و الدينية التي تنص عن

---

(1) المصدر السابق ، ص126.
(2) المصدر نفسه ، ص126-127.
(3) المصدر نفسه ، ص104.

هذا الفعل من العلاقات غير الشرعية ، و توجه لأصحابه العاقبة السيئة التي لم يرتكبونها و هذا يدفع القارئ بأن يتوه وسط حياة تسيرها المصلحة المادية و المصلحة الجسدية ، و ما يدهش القارئ أنَّ هذه الأمور تسير بشكل طبيعي و متواصل .

# خاتمة

**خاتمـــة:**

بعد البحث و الجهد المتواصل أصل في نهاية بحثي هذا إلى جملة من النتائج رسخت في ذهني متعلقة بموضوع البحث و ما يرمي إليه و المتمثلة في :

– إن نظرية التلقي هي من النظريات الحديثة التي ظهرت في أواخر الستينات لتنادي بشكل واضح بالاهتمام بالمتلقي.

– تعتمد نظرية التلقي على عملية التأويل أثناء القراءة.

– نلاحظ أن اهتمام ياوس كان منصبا على إبراز جمالية النصوص من خلال تاريخ القراءة،بينما كان اهتمام آيزر منصبا على فعل القراءة في حد ذاته.

– طرحت رواية قصيد في التذلل فكرة تهميش المثقف والعلاقة بينه وبين السلطة مقدمة بذلك نموذجا عن الثقافة وهو الشاعر،فكان على القارئ تتبع الأحداث بدقة ليرصد التغيرات التي تطرأ على هذا النموذج.

– اعتمد الطاهر وطار على عدد كبير من الاستحضارات من الشعر والقرآن الكريم والشخصيات المرجعية لطرح أفكاره بطرق متعددة فأحيانا يستحضر من القديم لكي يقارن مع ما آل إليه الوضع الراهن ويستحضر أخرى للسخرية و الاستهزاء.

– تعددت التناصات في نص الرواية إلا أن بعضها شكل كسرا في توقعات القارئ لطريقة استخدامها في غير محلها أو أنها كانت بسخرية.

– شكلت اللغة العامية في الرواية كسرا آخر لدى المتلقي لإقحامها في لغة الرواية الفصيحة إلا أنها عملت على توصيل ما يريد الكاتب قوله.

-تباينت تمظهرات القارئ الضمني من خلال صيغ الجمع أثناء السرد إلا أنه لم يحدد بخاصية معينة.

- لقد تخللت قصيد في التذلل مجوعة من الفجوات احتاجت التأويل من قبل القارئ لسدها،وكانت هذه الفجوات تقنية معتمدة من قبل الكاتب ليضمن بها وجود القارئ في صفحات النص.

- لقد شكل الحذف و البياضات فجوات كسرت أفق القارئ أثناء خلق فراغات لم يفهمها من البداية متسائلا عن سببها.

- لقد شكلت مخالفة المعايير الاجتماعية نوعا آخر من الفجوات على مستوى المحتوى مما أثار الإبهام لدى القارئ.

# ملحق

## ملحـــــق:

**التعريف بالكاتب :** [1]

- الطاهر وطار من مواليد 1936 بمداورش ينتمي لأسرة أمازيغية تنتمي إلى عرش الحركاتة.

– التحق بمدرسة جمعية العلماء المسلمين سنة 1950 ، ثم التحق بعد ذلك بمعهد الإمام عبد الحميد ابن باديس سنة 1952.

– تعلم فن الصحافة و تقنياتها كما تعلم السينما و ذلك عن طريق مراسلاته مع مصر في بداية الخمسينيات .

– درس بجامع الزيتونة سنة 1954.

– انظم إلى جبهة التحرير الوطني في 1956 و عمل في صفوفها إلى 1984.

– في سنة 1962 أسس أسبوعية الأحرار بمدينة قسنطينة ثم أسس أسبوعية الجماهير بالجزائر العاصمة سنة 1963 ، كما قام بتأسيس مجلتي التبيين و القصيدة سنة 1990 وهما تصدران إلى حد اليوم .

– شغل منصب عام الإذاعة الجزائرية ما بين 1991 – 1962 ، ورئيس و مسير الجمعية الثقافية الجاحظية التي أسسها مع مجموعة من المثقفين المتنورين منذ 1989 .

– ترجمت رواياته إلى العديد من اللغات الأجنبية كما تدرس في العديد من الجامعات العربية و العالمية باستمرار كما كانت موضع أبحاث و دراسات و أطروحات كثيرة.

---

[1] ينظر : الطاهر وطار ، قصيد في التذلل .

– تحصل على جائزة الشارقة في 2005 ، كما حصد جائزة العويس الثقافية للقصة والرواية و المسرحية في دورتها الحادية عشر عام 2005 / 2009 .

**2–أعماله :**[1]

**المجموعات القصصية :**

1 – دخان من قلبي .

2 – الطعنات .

3 – الشهداء يعودون هذا الأسبوع .

**المسرحيات :**

1 – على الضفة الأخرى .

2 – الهارب .

الأعمال الروائية :

1 – اللاز .

2 – الزلزال .

3 – عرس بغل .

4 – العشق و الموت في الزمن الحراشي .

5 – تجربة في العشق .

---

[1] ينظر: المصدر السابق

6 – رمانة .

7 – الشمعة و الدهاليز .

8 – الولي الطاهر يعود إلى مقامه الزكي .

9–الولي الطاهر يرفع يديه بالدعاء .

10 – قصيد في التذلل .

**3 – روايته قصيد في التذلل :**

وهي آخر رواية في مسيرة الكتابة للطاهر وطّار ، يعالج مضمونها الحالة التي وصلت إليها الثقافة و المثقف في الجزائر مجسداً لنا ما يعانيه هذا المثقف ، فتكشف لنا بذلك رواية قصيد في التذلل التحولات التي طالت الثقافة و المثقف متمثلة في اهانة أو تذلل فني من أهم الفنون و هو الشعر الذي فقد مكانته بعد أن كانت السلطة تهابه.[1]

فالشعر كان من أهم الفنون أولها و كان هو الكلمة أرقاها.

مقدما بذلك الطاهر وطار نموذجا عن الثقافة بشخصية أمين مدير الثقافة الذي يمثل ما يعانيه كمثقف تحت سقف السلطة .

جاء في كتاب صور المثقف لإدوارد سعيد سؤال مفاده ماذا يمثل المثقف حيث يرد أنَّ أفضل جواب هو ما قاله عالم الاجتماع الأمريكي سي رايت ميلر حين كتب أنَّ المثقفين المستقلين كانوا يواجهون إمَّا بشعور ... بالعجز نتيجة تهميشهم و إما بخيار الإنحياز و الالتحاق بصفوف المؤسسات .

---

[1] ينظر : سهيلة بوساحة،" الأنساق الثقافية في رواية "قصيد في التذلل"، مجلة كلية الآداب و اللغات،ع16،قسم اللغة العربية، بسكرة،2014،ص162.

و هذا يعني أنَّ المثقف سيتأرجح بين تهميثه أو الانضمام لمؤسسة تسيره فاقدا بذلك كل مقوماته الثقافية غير مستهلك لها .

وهذا ما نجده في رواية قصيد في التذلل من خضوع لوظيفة في المؤسسة و التخلي عن الشعر من خلال شخصية أمين مما يضع القارئ موضع دهشة أحياناً ، وموضع محلل لهذه الأوضاع الثقافية أحيانا أخرى .

# قائمـــة المصـــادر والمراجـــع

*** القرآن الكريم رواية ورش عن نافع.**

**I. المصادر:**

1- الطاهر وطار، قصيد في التذلل ، منشورات الفضاء الحر،الجزائر،(د.ط ) 2010.

**II. المراجع:**

***أ – العربيـــة :***

2- المصطفى عمراني ، مناهج الدراسات السردية واشكالية التلقي ، عالم الكتب الحديث ، الأردن، (ط.1) ، 2009.

3- بشرى موسى صالح ،نظرية التلقي–أصول وتطبيقات– ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، (ط.1) ، 2009.

4-حسن البنا عز الدين ، قراءة الآخر / قراءة الأنا ، نظرية التلقي و تطبيقاتها في النقد الأدبي العربي المعاصر ، شبكة الأمل للطباعة و النشر ، القاهرة (ط.1).

5- حفناوي بعلي ، الترجمة وجماليات التلقي دروب ثقافية ، الأردن ، دط ، 2016.

6- سعيد عمري، الرواية من منظور نظرية التلقي ،منشورات " البحث النقدي ونظرية الترجمة ، فاس ،ط1 ، 2009.

7- صلاح فضل ، مناهج النقد المعاصر ومصطلحاته ، دار ميريت للنشر القاهرة ، (ط.1) ،2002 .

8-عبد الناصر حسن محمد ، نظرية التلقي بين ياوس وإيزر ، دار النهضة العربية ، القاهرة ، (د.ط) ،2002.

9- علي بخوش ، وعبد الرحمان تيبارمسين ،وأمال منصور ، نظرية التلقي- المفهوم والإجراء- ، منشورات مخبر الوحدة التكوين والبحث في نظريات القراءة ، بسكرة ، (ط .1)، 2009.

10- فاطمة البريكي ، قضية التلقي في النقد القديم ، دار العالم العربي للنشر والتوزيع ، دبي ، (ط.1) ، 2009.

11- محمد سعدون ، جماليات التلقي مفهومها و مرجعياتها الفلسفية،مجلة كلية الآداب و اللغات، قسم الأدب واللغة العربية،جامعة مسيلة،ع13،2013.

12-محمود عباس عبد الواحد ، قراءة النص وجماليات التلقي ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، (ط.1) ،1966.

13- مجموعة من الباحثين ،النقد العربي المعاصر-المرجع والتلقي- كتاب ملتقى الخطاب النقدي العربي المعاصر قضاياه و اتجاهاته ، دار الهدى للطبع و النشر عين مليلة ، (د.ط) ، 2004.

14-مجموعة من الباحثين ، من قضايا التلقي و التأويل ، (سلسلة ندوات ومناظرات رقم36) ، منشورات كلية الآداب ، (ط.1) ، الرباط ،1994 .

15-مجموعة من الباحثين ، نظرية التلقي- إشكلات و تطبيقات-(سلسلة ندوات ومناضرات رقم24) منشورات كلية الآداب ، الرباط ، (د.ط) ، 1993.

16-مراد حسن فطوم ، التلقي في النقد القديم ، منشورات الهيئة العامة ، دمشق (د.ط) ، 2013.

17-موسى ربابعة ، جماليات الأسلوب والتلقي ، دار جرير للنشر و التوزيع عمان ، (ط.1)، 2002.

18- مراد عبد الرحمان مبروك ، آليات المنهج الشكلي ، دار الوفاء لدنيا النضر والطباعة الاسكندرية ، (ط.1) ،1997.

19- نادر كاظم ، المقامات والتلقي في النقد القديم –بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث- ، دار فارس للنشر و التوزيع بيروت ، ط1 ، 2003.

20-ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي ، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان ، (ط.1) ، 1997.

21-نعيمة سعدية ، الأسلوبية و النص الشعري ، دار الكلمة للنشر ، الجزائر،(ط.1)، 2016.

**ب- المترجـــــمة:**

22-إدوارد سعيد ، صور المثقف ،تر / غسان غصن ، دار النهار ، بيروت (د.ط) ،1994.

23- روبرت هولب ، نظرية التلقي-مقدمة نقدية- ، تر / عز الدين إسماعيل المكتبة الأكاديمية ، القاهرة ، (ط.1)، 2000.

24- فولفانغ آيزر ، فعل القراءة ،تر / حميد لحميداني ، والجلالي الكدية منشورات مكتبة المناهل ، فاس، دت .

25 -فيرناند هالين،وفرانك شوير جين ، وميشال أوتان ، بحوث في القراءة والتلقي ، تر/ محمد خير البقاعي ، مركز النماء الحضاري ، حلب ، (ط.1) 1998.

**ج/ المعاجـــم:**

26- أبو فضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور ، لسان العرب ، مج5 ، دار صادر ، بيروت (د.ت)،1997.

**د/ المجـــلات:**

27-مجلة ديالى ، كلية التربية للعلوم الإنسانية ، جامعة ديالى ، ع69 ،2016.

28-مجلة علامات في النقد ، النادي الأدبي الثقافي ، ع 34 ، 1999.

29- مجلة كلية الآداب واللغات، جامعة المسيلة، الكسيلة، ع13، 2013.

30- مجلة كلية الآداب واللغات ،جامعة محمد خيضر، بسكرة ،ع 16، 2014.

31-مجلة الموقف الأدبي ، اتحاد الكتاب العربي بدمشق ، ع440، 2007.

**هـــ/ الرسائل الجامعية :**

32-أسامة عميرات ،نظرية التلقي وإجراءاتها التطبيقية في النقد العربي المعاصر ( مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير) ، كلية الآداب و اللغات ، قسم اللغة العربية ، جامعة الحاج لخضر، باتنة ،2011 .

33-سميرة جدو ، عملية التلقي في المجالس الأدبية و الشعرية في صدر الإسلام مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماجيستير، كلية الآداب و اللغات قسم اللغة العربية، جامعة منتوري ، قسنطينة ، 2008.

34- كريمة بلخامسة ، اشكالية التلقي في أعمال ، كاتب ياسين ، مذكرة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه ، كلية الآداب و اللغات، قسم اللغة العربية،جامعة مولود معمري،تيزي وزو،(د.س).

المحاضرات :

35-عبد البشير مستالي ، محاضرات في مقياس نظريات القراءة والتلقي( السنة الثالثة ل م د )، كلية الآداب واللغات ، قسم اللغة العربية ، جامعة محمد لمين دباغين ، سطيف ،2014-2015.

# الفهرس

# فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات رقم الصفحة

مقدمة.....أ-ب-ج.

تمهيد.....5-6.

الفصل الأول : المفهوم و التأصيل الغربي للتلقي.

1-مفهوم التلقي و نشأته.....8-12.

2-الارهاصات الفلسفية و المعرفية و النقدية لنظرية التلقي.....13.

2-1-الشكلانية الروسية.....13-14.

2-2-بنيوية براغ.....15.

2-3-الظواهرية.....16.

2-4-هيرمونطيقا غادامير.....17-18.

2-5-سوسيولوجيا الأدب.....19.

3-التلقي عند مدرسة كونستانس الألمانية.....20-23.

3-1-جمالية التلقي عند هانس روبرت ياوس.....22-23.

3-1-1-أفق التوقع.....24-26.

3-1-2-المسافة الجمالية.....27-28.

3-1-3-مواقع اللاتحديد.....29.

3-1-4-منطق السؤال و الجواب.....30-31.

# فهرس الموضوعات

3-2-التلقي عند آيزر.....32-34.

3-2-1-القارئ الضمني.....35-37.

3-2-2-السجل النصي و الاستراتيجية النصية.....37-38.

3-2-3-الفجوات.....39-42.

الفصل الثاني : تجلي آليات التلقي في رواية " قصيد في التذلل".

1-أفق الانتظار.....44.

1-1 التناص.....44-48.

1-2 المفارقة.....49-53.

1-3 اللغة العامية.....54-56.

2-علامات القارئ الضمني.....57.

2-1-العلامات الصامتة.....57-59.

2-2-العلامات الناطقة.....59-60.

2-3-تقنية التهميش.....60-62.

3-الفجوات.....63.

3-1-الحذف.....63.

3-1-1-حذف المفردات و الجمل.....63-67.

3-1-2-حذف أسماء الشخصيات.....68-70.

# فهرس الموضوعات

3-1-3-حذف أجوبة الأسئلة.....71-73.

3-2-البياضات.....74-75.

3-3-مخالفة المعايير الاجتماعية.....76-80.

خاتمة.....82.

ملحق.....85-88.

قائمة المصادر و المراجع.....90-94

فهرس الموضوعات..... 96.