الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الدكتور مولاي الطاهر – سعيدة –

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة العربية وآدابها

جمالية التلقي في رواية نسيان.com لأحلام مستغانمي

مذكرة تخرج لنيل شهادة ليسانس (ل.م.د)

تخصص: دراسات أدبية

من إعداد الطالبتين:

- زاوي فاطمة الزهراء
- محمدي فاطمة

تحت إشراف الأستاذة :

أ. د حاكم عمارية

السنة الجامعية :2019م-2020م/1441 هـ-1442 هـ

بسم الله الرحمن الرحيم

إهداء

أهـدي ثمرة جهدي إلى أمي وأبي وكـل فـرد من عائلاتــي.

إلى كل من علمني حرفا في هذه الدنيا الفانية وإلى كل أساتذتي الكـــرام.

إلى كل من جمعني بهم القدر وكانوا رفقاء الدرب والذين لم يبخلوا عليــا

بالعون والمساعدة حفظهم الله وأطال في عمرهم وإلى كل الأهل والأقارب.

إلى كل صديقاتي وزملائي في جامعة الدكتور مولاي الطاهر في ولاية سعيدة.

وإلى كل الأساتذة وكل طلبة الليسانس.

بقسم اللغة العربية وآدابها دفعة 2020م

محمدي فاطمة

إهداء

إلى كل من علمني أو نصحني أو وجهني أو ساندني أو ساعدني.

إليك أبي يا دعوة النبي و رضى الرحمن.

إليك أمي أيتها الرحمة و مستقري في الجنان.

إليكم أساتذتي يا منارات الهدى ونور العلم والإيمان.

إليكم إخوتي وأخواتي ..إليكم زملائي وزميلاتي

أنتم الرفقة الطيبة والسند والأنس والمدد.

زاوي فاطمة الزهراء

شكر وعرفان

لكل مبدع إنجاز ولكل شكر قصيدة

ولكلّ مقام مقال

ولكلّ نجاح شكر وتقدير، فجزيل الشكر نهديكم

شكرا أساتذتنا الكرام وخاصة المشرفة على عملنا

أستاذتنا "حاكم عمارية" والشكر لكل من كان سببا

في تقدمنا ونجاحنا في إنجاز عملنا هذا.

الطالبتان: محمدي فاطمة

زاوي فاطمة الزهراء

مقدمة

مقدمة

عرف النقد الأدبي في مسيرته ظهور مناهج نقدية جديدة، اختلفت اتجاهاتها من حيث التركيز على أحد أقطاب العمل الأدبي (المؤلف، النص، المتلقي) دون القطبين الآخرين؛ فكان الاهتمام بالمؤلف في ظل المناهج السياقية، التي بجلت العوامل الخارجية وجعلتها المرجع والمقصد في العمل الأدبي، وجاءت المناهج النسقية واهتمت بالنص، هذان الاتجاهان أهملا القطب الثالث من العملية الإبداعية للعمل الأدبي ألا وهو المتلقي، إلى أن جاءت نظريات اهتمت به. محاولة إبراز الدور الأساس الذي يؤديه في الساحة النقدية المعاصرة ولعل أبرز هذه النظريات "نظرية التلقي " التي تعد منهجا للقراءة والتأويل، التي الأساس في أحضان مدرسة كونستانس الألمانية، والتي تسعى إلى تأسيس مفاهيم وآليات إجرائية لبلورة مستويات قراءة النص الأدبي ونقده، إلا أن آلياتها ظلت تنظيرية وتّجريدية في الكثير من الأحيان، حيث حاولت هذه النظرية الثورة على التهميش الذي يعانيه المتلقي وإبراز مكانته وأهميته.

إن عملية التلقي في أوضح مفهوم لها هي عملية مشاركة وجودية تقوم على الجدل بين المتلقي والنص. وهي لم تكن بالضد تجاه أي مقاربة من المقاربات النقدية الحديثة كالشكلانية، والبنيوية، والتفكيكية، وغيرها، وكانت أهم نقلة قامت بها هي التحول من قطب "المؤلف– النص" إلى قطب "النص– القارئ"، فلم تقف نظرية التلقي ضد منهج معين، إنما جاءت لتعلي مكانة القارئ بعد أن أهمل في الدراسات الحديثة، وتخلصه من سطوة المؤلف.

إن موضوع بحثنا يتمحور حول نظرية التلقي وتجلياته في الرواية، والرواية التي اخترناها هي رواية نسيان .com للروائية الجزائرية «**أحلام مستغانمي**»، هذه الأديبة التي تتميز بكتاباتها النسوية، والتي ترجمت أعمالها إلى الكثير من اللغات منها الفرنسية والإنجليزية، بالإضافة إلى أن نصوصها أصبحت تشكل ظاهرة بارزة على صفحات الانترنت ومواقع التواصل الاجتماعي، وحصدت بذلك الكثير من الأوسمة والجوائز الأدبية. ما جعلنا نطرح عدة

نفكر في حل الإشكالية الآتية: كيف نشأت نظرية التلقي؟ وما هي الأسس الأولية التي اعتمدت عليها؟ ومن هم منظروها؟ وأيضا كيف تجلت هذه النظرية في رواية "نسيان.".com ؟

لقد جاء البحث في فصلين بعد المقدمة والمدخل؛ حيث حاولنا في المقدمة الإلمام بجميع جوانب البحث والإجابة عن الإشكالية المطروحة، والإجابة عن الأسئلة التي هي محور بحثنا. أما المدخل؛ تحدثنا فيه عن الأدب الجزائري الحديث والمعاصر، وكذلك عن الرواية الجزائرية (نشأتها وتطورها).

تنطلق الدراسة في الفصل الأول: الذي عنوانه **(جمالية التلقي وأبرز المنظرين)** حيث قدمنا فيه ثلاثة مباحث؛ كان الأول حول نشأة النظرية وظهورها، ثم المبحث الثاني: خصص لأجل البحث عن الإرهاصات والأصول المعرفية لهذه النظرية، أما المبحث الأخير فعمدنا فيه إلى البحث عن أبرز منظري نظرية التلقي، وعن أهم المفاهيم الإجرائية عند الرائد الألماني "هانس روبرت ياوس".

أما الفصل الثاني المعنون ب: تجليات جمالية التلقي في رواية "نسيان .com ."

فقد قسمنا هذا الفصل إلى مبحثين، فالمبحث الأول بعنوان : دراسة تحليلية للرواية عرضنا فيه ملخص الرواية ودراسة لشعرية عنوانها، أما المبحث الثاني عنوانه: دراسة جمالية فنية للرواية، بحثنا فيه عن الفضاء اللغوي في الرواية، وأيضا تحدثنا عن الأساليب لبلاغية الموجودة في الرواية من استعارة وكناية.

ثم تأتي الخاتمة والتي جمعنا فيها أهم النتائج المتوصل إليها من خلال البحث، وأضفنا ملحقا أدرجنا فيه السيرة الذاتية للروائية "**أحلام مستغانمي**" لأجل التسهيل على القارئ المتطلع فهم هذا البحث البسيط.

كانت أسس نظرية التلقي خاصة عند "ياوس" هي أهم ما ركزنا عليه في هذا البحث، حيث حاولنا التقيد بأهم الآليات والمفاهيم الإجرائية التي حددها "ياوس" في كتابه "نظرية التلقي"، كانت هي المحيطة بأسئلة هذا البحث، بحيث اتبعنا في بحثنا منهجين وصفي وتحليلي، أما من ناحية المراجع والمصادر التي استخدمناها فكانت عديدة ومتنوعة، وأهمها كان

كتاب" جمالية التلقي" "لهانس روبرت ياوس" بترجمته العربية "لرشيد بن حدو"، كان هو المصدر الأساسي الذي سمح لنا بالتعرف على جل ما جاءت به النظرية إضافة إلى رواية نسيان.com.

ومن الصعوبات التي واجهتنا في هذا البحث مرتبطة بقلة العثور على المدونات والدراسات التي درست رواية "نسيان دوت كوم" في كل المستويات (الليسانس والماستر والدكتوراه) وكذلك الآراء المختلفة والكتابات الكثيرة والمتعددة حول جمالية التلقي.

وختاما نتوجه بالشكر الجزيل إلى الأستاذة المحترمة "حاكم عمارية" التي زرعت فينا روح العمل والاجتهاد والرغبة في البحث في هذا الموضوع، وذلك بتوجيهاتها، وما هذا إلا ثمرة جهدنا البسيط.

نأمل أن ينال هذا البحث المتواضع المستوى المطلوب، وأن يستفيد منه غيرنا في المستقبل إن شاء الله.

الطالبتان : زاوي فاطمة الزهراء

محمدي فاطمة

مدخـــل

الأدب الجزائري وتجليات إتجهات الرواية المعاصرة

مدخل :

الأدب الجزائري الحديث والمعاصر:

الأدب الجزائري هو كل منظوم ومنثور أنتجه أدباء الجزائر منذ نشوء منذ نشوء الدولة الجزائرية الحديثة يومنا هذا. ويعد الكثير من الدارسين تاريخ دخول الاستعمار الفرنسي (1830) للجزائر تاريخا لنشوء الدولة الجزائرية الحديثة؛ على اعتبار أن الجزائر قبل هذا التاريخ كانت تابعة للدولة العثمانية سياسيا. وقد توفرت الجزائر على أدب وأدباء لم يصلنا عنهم إلا القليل النادر خاصة ما تعلق بالمرحلة الاستعمارية وما قبلها. لكن الدارس المتمعن والباحث الجاد يستطيع إيجاد عدد من النماذج الأدبية التي تمثل هذه المرحلة أو تلك، وباجتهاده ومدارسته لهذه النماذج يستطيع استخلاص نظرة عامة حول الأدب الجزائري في هذه المرحلة الزمنية التي تعد من أهم مراحل الجزائر الحديثة

الحداثة من الحديث، ونعني به كل ما هو حديث الوجود زمنيا، واصطلاحا جاءت من اللفظة الأجنبية (modernisme) وهو مصطلح حديث << يدل على الجديد والميل إلى المعاصرة، وليس مذهبا معينا، ولكنه اتجاه جديد مهمته مصارعة القديم باسم الجديد، والتحرر من إسار القوالب والمضامين التي مضى عليها الزمان .>>[1] وكثيرا ما ترتبط الحداثة بالمعاصرة، فيرتبط كل منهما بالآخر، ومن الدارسين من يساوي بينهما فكل أدب حديث يعدّ معاصرا، مادام فيه تجديد وإبداع .

أما قولنا أدب جزائري حديث فنعني به كل أدب نظما كان أو نثرا أنتج خلال العصر الحديث للدولة الجزائرية الحديثة، ويتعلق الأمر بالقرنين الماضيين؛ القرن التاسع عشر والقرن العشرين أي منذ احتلال فرنسا للأرض الجزائرية، لأن الهوية الجزائرية بدأت معالمها في الظهور منذ تلك المرحلة، وهي حديثة نسبيا بالنسبة للمرحلة المعاصرة، فلا يمكن إدراجها في إطار الأدب الجزائري القديم .

[1]– محمد تونجي، المعجم المفصل في الأدب ج1، دار الكتب العلمية، بيروت، ط02، 1419هـ |1999م ص 349.

والمعاصرة من المعاصر وكلاهما من العصر، أي أن الشخص المعاصر ينتمي إلى العصر الذي نعيشه ونتفاعل فيه، والأدب المعاصر هو الأدب الذي أنتج في العصر الحاضر. والمعاصر بالمفهوم الأدبي القديم << هو الشاعر أو الحدث الذي يعاصر شاعرا أو حدثا، وينبغي بالتالي أن يتميزا بصفات متشابهة، فالبحتري معاصر لأبي تمام، وأبي فراس معاصر للمتنبي . كما أن الشعوبية عاصرت نكبة البرامكة .>>[1] ومصطلح المعاصرة والمعاصر أصبح يدل على المرحلة الأخيرة من العصر الحديث، بحيث يكون الشيخ البشير الإبراهيمي، مثلا، ينتمي إلى العصر الحديث، بينما أحلام مستغانمي أديبة جزائري معاصرة.

1- الأدب الجزائري الحديث:

هو الأدب الذي ينتمي إلى المرحلة بين 1830 ونهاية القرن العشرين. ومن الدارسين من يجعله بين تاريخ احتلال الجزائر من طرف فرنسا إلى غاية نهاية الستينات من القرن العشرين .ويعد ما بعد هذه المرحلة أدبا معاصرا، على اعتبار أن عددا من أدباء المرحلة الأخيرة مازال معاصرا . لكن الأدب الجزائري الذي ينتمي إلى بدايات العصر الحديث قليل جدا بل نادر والسبب الأول في ذلك هوا الاستعمار، الذي كان هدفه الأساسي محو الأمة الجزائرية من الوجود واستبدالها بأمة فرنسية على غرار ما فعلته كثير من الدول الاستعمارية آنذاك.

إن دخول فرنسا إلى مدينة الجزائر سنة 1830م، يعد نكبة حقيقية للجزائر وشعبها في مجالات الحياة كلها، <<فقد كان حادث احتلال الجيش الفرنسي لمدينة الجزائر صدمة عنيفة هزت نفوس الجزائريين الأحرار من الأعماق، بل هزت نفوس المغاربيين جميعا حيث وجد لهذا الاحتلال صدى في الشعر التونسي وشعر المغرب الأقصى يومئذ فضلا عما كتبه أدباء الجزائر وشعراؤها أمثال: حمدان بن عثمان خوجة، ومحمد بن الشاهد، والأمير عبد القادر،

[1] – المرجع نفسه، ص802.

وقدور بن رويلة، وآخرون، فظهر في شعر هؤلاء جميعا الشعور القومي الوطني التحرري ربما لأول مرة في تاريخ الثقافة الجزائرية.>[1]

لقد كان للاستعمار الفرنسي دور كبير في تدني المستوى الثقافي والفكري وخاصة منه الأدبي في الجزائر، وقد تضافرت الأسباب لابتعاد الجزائريين عن العلم وليس في طلبه، ولكن في تطويره والارتقاء به، فظل يراوح مكانه نافرا من كل جديد، بل ساده الضعف وأثرت فيه العامية، << فرغم محاولات الجزائريين أن يفكوا الحصار الذي ضربه من حولهم الاحتلال الأجنبي، فإن الأدب العربي في الجزائر قد تطبع بطابع خاص نتيجة ضعف اللغة العربية وندرة المسرحية والنقد.>>[2] فغدا الأدب خاليا من الإبداع في كثير من أحواله بسبب انشغال كثير من الجزائريين بمقاومة فرنسا ومحاربتها، في سلسلة مقاومات لم تتوقف حتى بدايات القرن العشرين الذي أطل على الجزائر بوجه جديد تسربت معه بعض التغييرات كان لها اثر في تغيير الفكر والأدب في هذه المرحلة .لقد تعرضت الثقافة العربية في الجزائر منذ دخول المستعمر إلى محنة بالغة القسوة<<إذ لم يستهدف الاستعمار استيطان الأرض، واغتصاب خيراتها فقط، ولكنه عمد كذلك إلى فصل الشعب الجزائري عن جذوره، وقطع أواصره العربية الإسلامية، وذلك بالقضاء التدريجي المعتمد على اللغة العربية والثقافة الإسلامية، ومصادرة الحريات العامة، والاستعاضة عنها بنشر ثقافته ولغته، وصحافته الناطقة بآرائه.>>[3]

ثم جاءت بدايات القرن العشرين لتلبس الجزائر ثوبا جديدا لم تلبسه من قبل، هو ثوب التجديد في الحياة في شتى مجالاتها وإن لم يكن تجديدا كاملا أو مشابها للتجديد الذي حدث في الشرق وفي الغرب. وها هي ذي الأحزاب والجمعيات تتأسس لتحاول بدورها إحداث تغير

[1]– عثمان حشلاف، محاضرات في الشعر الجزائري الحديث والمعاصر، المدرسة العليا للأساتذة في الآداب الإنسانية ببوزريعة مادة الأدب الجزائري للتكوين عن بعد، السنة الثانية جامعي، ص:1

[2]– أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الرائد للكتاب، الجزائر، ط5، 2007م، ص:6.

[3]– محمد صالح الجابري الأدب الجزائري المعاصر، ط1، دار الجيل، بيروت، 2005م/1426هـ، ص:11.

في الحياة الجزائرية مهما كان بسيطا لعل المواطن الجزائري في كل مستوياته يرتقي شيئا ما إلى مصاف الحداثة المتأججة في كل مكان. وعن النهضة العربية في الجزائر نجد الشيح محمد البشير الإبراهيمي يقول: <<النهضة العربية في الجزائر بجميع فروعها، وفي مقدمتها نهضة الأدب العربي، وليدة الخمس الثاني من هذا القرن الميلادي، وقد سبقتها إرهاصات وتباشير كلها لم تسبق ابتداء هذا القرن، وسبقها كذلك تقدم مشهود في عربية القواعد، اضطلع به نفر استطاعوا بوسائلهم الخاصة أن ينفلتوا من الحواجز التي وضعها الاستعمار الفرنسي عن قصد في سبيل التعليم العربي، فنفرت طائفة قليلة منهم إلى مصر، ورجعت بزاد من القواعد العربية وسعت به مداها في ذلك القطر المرزوء في جميع مقوماته ومنها اللسان العربي، ونفرت طائفة أخرى كثيرة العدد إلى جامعة الزيتونة بتونس.>>[1]، كما أدت جمعية العلماء المسلمين الجزائريين دورا بارزا في محو الأمية عن الشعب الجزائري، وبذلك أتاحت لكثير من شباب الجزائر فرصا للنهوض بالعربية وآدابها.

ويمتد الأدب الجزائري الحديث إلى غاية نهاية القرن العشرين، ويكون بذلك قد عبر مراحل زمنية متغيرة الأحداث سياسيا واجتماعيا واقتصاديا، ليعبّر في كل مرة عن آلام وآمال الشعب الجزائري؛ بدءا بالثورة المباركة التي كان لها الفضل في تحرير الجزائر من المستعمر الغاشم، إلى سنوات الاستقلال الأولى التي كانت تحديا آخر كاد الاختلاف فيه بين الأخوة أن يفتك بالبلاد ومن عليها، لتأتي مرحلة السبعينات بما لها وما عليها، وهذه المرحلة الأخيرة اتسمت بازدهار أدبي عبر عنها وعن التحولات التي عاشتها البلاد آنذاك، ومن الدارسين من يبدأ التاريخ للأدب الجزائري المعاصر من هذه المرحلة.

2-أحمد طالب الإبراهيمي، آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي، ج5، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط:1، 1997م، ص:256 (تصدير لكتاب أبي القاسم سعد الله، "محمد العيد آل خليفة، رائد الشعر الجزائري في العصر الحديث الحديث"، دار المعارف، القاهرة،1961م).

2- الأدب الجزائري المعاصر :

يمثل الأدب الجزائري المعاصر، مرحلة جديدة في مسار التطور الأدبي الجزائري والعربي بشكل عام. حيث نلحظ له تطورا على الصعيدين الموضوعي والفني، وذلك تبعا للتغيير الحاصل في الحياة الاجتماعية والاقتصادية، بناء على التغيرات التي طرأت في الحياة السياسية أواخر الثمانينات، <<إن الواقع الاجتماعي الذي تغير تغيرا عاما فرض على الشعراء أن يكتبوا نصا جديدا.. نصا هو ابن المرحلة، وليس غريبا عنها. يؤسس ويجرب في الوقت نفسه. والنص المعاصر لا يحدد من خلال الشكل وحده، وإنما من خلال الشكل والمضمون معا.(...) وهل يمكن أن يكون الناص عصره مشدودا في الوقت ذاته بحبال عصور غبرت من خلال ارتباطه بالماضي بحكم الثقافة التراثية.>>[1]

وبناء على التقسيم الذي ذكر سابقا فإن كل أدب جزائري أنتج خلال المرحلة الممتدة بين أواخر القرن العشرين إلى يومنا هذا يعد أدبا جزائريا معاصرا، ومن أهم رواده نذكر الطاهر وطار، وواسيني الأعرج، والطاهر يحياوي، ورشيد بوجدرة، وأمين الزاوي، وربيعة جلطي، وأحلام مستغانمي.

3- الرواية الجزائرية: النشأة والتطور :

إن نشأة الرواية الجزائرية الحديثة غير مفصولة عن نشأة الرواية في الوطن العربي كله، وقد تأثرت الرواية العربية ومنها الجزائرية بالرواية الأوروبية، كما أن هذه النشأة تختلف في ظروفها من قطر عربي إلى آخر، غير أن جذورها مشتركة، ترجع إلى القصص القرآني والسيرة النبوية، كما أنها تعود إلى مقامات بديع الزمان الهمداني (358هـ/398هـ) ومقامات الحريري(446هـ/556هـ) التي ترجمت إلى عدة لغات منها الإنجليزية والفرنسية والألمانية فضلا عن الفارسية والتركية.

1- عبد الغاني خنشلة، إضاءات في النص الجزائري المعاصر، دار الألمعية للنشر والتوزيع، قسنطينة، ط1. 2013، ص 08.

إن اتصال العرب في العصر الحديث بالغرب أنتج تأثرا كبيرا بالمناهج الغربية الحديثة والنظريات الأدبية والفكرية والفلسفية التي أدت إلى ثورة في المجال الأدبي والفني عند الغربيين وكان لها انعكاس واضح على ثقافة الأدباء والمفكرين العرب الذين أتيحت لهم فرصة الدراسة قي الغرب . أو الحياة لمدة زمنية هناك، فجاءوا بأفكار مستحدثة أدت إلى تطور في مجال الكتابة الأدبية.<<فنشأة الرواية العربية ومنها الجزائرية لم تأت من فراغ، إذن، فهي ذات تقاليد فنية وفكرية في حضارتها، كما أنها ذات صلة، تأثرية ما بهذا الفن كما عرفته (أوروبا) في العصر الحديث، خصوصا بعد شيوع مصطلح الواقعية.>>[1]

ومن الروايات التي تؤرخ للرواية الجزائرية الحديثة رواية "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة. وهي الرواية التي يكاد يجمع عليها الدارسون والنقاد بأنها البداية الفعلية للرواية الجزائرية الناطقة باللغة العربية. كتبت هذه الرواية أثناء مرحلة سياسية حساسة وخاصة في تاريخ الدولة الجزائرية المستقلة، وبعد مخاض طويل ومعاناة تلت سنة الاستقلال الذي أعقبته سنوات عديدة من محاولة معالجة الحالة المزرية التي ورثتها الجزائر من الاحتلال الطويل السنة التي تم فيها التحضير لإصدار قانون الثورة الزراعية نوفمبر ل الذي أنهكها سياسيا واقتصاديا واجتماعيا وثقافيا. صدرت هذه الرواية في(05نوفمبر 1970م) في نفس السنة التي تم فيها التحضير لإصدار قانون الثورة الزراعية الصادر رسميا في (8نوفمبر 1971م).

<< إذن هذا هو الجو الذي تنفست فيه (ريح الجنوب) طلائعه، وقد جرت أحداثها في الريف، بمنطقة تقترب من الهضاب العليا بين جنوب الوطن وشماله، حيث تقبع قرية رعوية صغيرة يقطنها (عابد بن القاضي) ذو الأراضي الفلاحية والأغنام...>>[2] وتتمحور هذه الرواية حول هذه الشخصية المحورية التي تمثل مالك الأرض الذي يستحوذ على كل شيء ويحرم من حوله وينتهز كل فرصة لأغراضه الشخصية في الوقت الذي جاء فيه قانون الثورة الزراعية مضادا

[1]– عمر بن قينة، في الأدب الجزائري الحديث تاريخا وأنواعا، قضايا وأعلام ديوان المطبوعات الجامعية ط2، 2009، ص:196.

[2]– عمر بن قينة، في أدب الجزائري الحديث، ص192.

لطموحاته اللامتناهية.<<وممّا يجدر ذكره أن فترة السبعينات وإن غلب فيها التوجه المضموني في الكتابات الأدبية والنقدية، إلا أنها الفترة التي تكثف فيها الإنتاج باللغة العربية وكانت تأسيسا سمح بظهور وتكوين كوكبة من الأدباء، أصبحت لهم مكانة محترمة[1].

أ- اتجاهات الرواية الجزائرية :

اتخذت الرواية الجزائرية منذ نشأتها اتجاهات مختلفة تبعا لمواقف سياسة أو فكرية وقد كان للتوجه السياسي السائد في البلاد أثرا بالغا في توجه الفكر والأدب وهذا أمر طبيعي، فالأدب انعكاس للواقع وعادة ما تؤثر السياسة في الواقع سلبا وإيجابا.<<لقد سايرت الرواية الجزائرية الواقع، ونقلت مختلف التغييرات التي طرأت على المجتمع بحكم الظروف والعوامل التي أسهمت في إحداث هذا التغيير، ومن الملاحظ أن الرواية الجزائرية قد صبغت بصبغة ثورية، خاصة الثورة ضد الاستعمار، كما سايرت النظام الاشتراكي وهذا ما نجده في عقد السبعينات، ودخلت الرواية في ما بعد مرحلة جديدة فيها ثورة ونضال وانهزام، إذ انطلق الكاتب من الواقع الذي عاشه وعايشه في زمن الأزمة فاصطلح عليه ب "أدب الأزمة".>>[2] ففي مرحلة السبعينات تأكد الخطاب السياسي والأيديولوجي الذيكان حاضرا بقوة في وسائل الإعلام وفي الواقع اليومي؛ ذلك أن المجتمع كان يرى في هذا الخطاب ما يجسد القيم الاجتماعية التي كان ينشدها الفرد.

في هذه المرحلة توجه الإبداع وبخاصة الرواية وجهة سياسية/ أيديولوجية، حالها حال القصة القصيرة، فأصبح للرواية بعدا اجتماعيا تدل عليه أدق التفاصيل فيها؛ <<إذ العمل الأدبي يوحي بدلالته تلك منذ قراءة عنوانه، فأنت عندما ترى" الحوات القصر "على صفحة الغلاف، قد يتبادر إلى ذهنك هذا التوازي الأولي أوقل هذا التناقض بين الحوات والقصر، بين

---

[1]-" مخاوف عامر الرواية والتحولات في الجزائر،" دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية، منشورات كتاب العرب، دمشق 2000، ص14-15

[2]- شادية بن يحيى، الرواية الجزائرية ومغيرات الواقع.

https://www.diwanalarab.com/spip.php?page=article&idarticle=37074

الحاكم والمحكوم، بين المقموع والقامع إلى غير ذلك مما يجعلك تحتمل منذ البداية علاقة غير متكافئة بين الطرفين.>>[1]

أما مرحلة الثمانينات والتسعينات، فقد لوحظ تحول في مسار الرواية نحو محاولة تجاوز المواضيع الثورية بالمفهوم الاجتماعي إلى ثورة على مستوى الأفكار في تجربة تسعى إلى تخطي المألوف بسبب تغير الأوضاع السياسية وتدهور الحالة الاقتصادية مما أنتج صراعا أيديولوجيا عصف بالحياة الفكرية والأدبية. وفي هذه المرحلة توجه الروائيون نحو الشرق أو نحو الغرب ليجدوا لهم مكانة بين هؤلاء أو أولئك رغبة في التطور والتغيير.<<ولعل الإضافة النوعية التي جاءت بها البنيوية هي أنها نبهت إلى ضرورة انتشال الأدب من الفجاجة الواقعية والتسطيح ومكنت النقاد من استخدام أدوات راقية في التعامل مع النصوص.[2]

مما أدى بالروائيين والنقاد على حد سواء يتجهون نحو تجديد النص الأدبي والسمو به إبداعيا وفنيا؛ ومن المحاولات نذكر رواية واسيني الأعرج "وقع الأحذية الخشنة" سنة1981 م،ورواية" نوار اللوز" سنة1882م، حيث استثمر فيها التناص مع تغريبة ابن هلال وكتاب "المقريزي" "إغاثة الأمة لكشف الغمة".[3]

اتسمت الأعمال الروائية في الثمانينات بِخاصة بسمة التمرد أو الرغبة في التمرد على الواقع وعلى القيم السائدة وعلى كل ما هو نمطي، وحتى على المحظور في أحيان كثيرة. فرواية "زمن التمرد" للحبيب السايح سنة1985م، تدل من عنوانها على هذا المفهوم، ونذكر على سبيل المثال رواية "عزوز الكابران "لمرزاق بقطاش سنة1989م، التي <<يقف فيها شيخ الجامع وهو شخصية من شخصيات الرواية يعد رمز للتيار السلفي المتضامن مع النزعة الوطنية، ممثلا للفكرة الوطنية الموحدة في الجوانب الأيديولوجية المتباينة، في هذه الرواية يلتقي المعلم وهو من الشخصيات الأساسية بهذا الشيخ في الزنزانة وقت صلاة الظهر حيث يؤنب

[1]– الرواية والتحولات في الجزائر، مخلوف عامر، ص 13.

[2]– المرجع نفسه، ص 14.

[3]–ينظر:شادية بن يحيى :المرجع السابق.

شيخ الجامع هذا المعلم ويخبره بأنه غير راض عليه، لأنه في رأيه لا يعلم الأطفال ما ينبغي تعليمه وهو أن يعلمهم الحقيقة وكذا التمرد على حاكم مثل "عزوز الكابران "<<[1] على أن هذه السمة تعد سمة عامة، مع وجود عدد من الروايات التي لم تختلف عن روايات النشأة في سذاجتها و واقعيته .

استمرت الكتابة الروائية في التسعينات بِخطى متعثرة، لكنها مثلت اتجاها جديدا فرضه الواقع المتأزم، على الرغم من أن إرهاصات هذا التوجه الجديد كانت بدايته منذ الثمانينات التي كانت حبلى بالتغييرات الهائلة التي عصفت بالجزائر وشعبها من شتى النواحي.<<وما تردد في روايات التسعينات تصوير وضعية المثقف الذي وجد نفسه سجين(كذا) بين نار السلطة وجحيم الإرهاب، وسواء كان أستاذا أم كاتبا أم صحفيا أم رساما أم موظفا، فإنهم يشتركون جميعا في المطاردة والتخفي وهم يشعرون دوما أن الموت يلاحقهم.>>[2]

ومن الروايات التي مثلت هذه المرحلة نذكر على سبيل المثال؛ رواية "سيدة المقام" لواسيني الأعرج، ورواية "تاء الخجل" لفضيلة فاروق، ورواية" الشمعة والدهاليز للطاهر وطار، ورواية "تيميمون" لرشيد بوجدرة، كلها روايات كتبت في العشرية السوداء وصورت الواقع الفظيع الذي عاشه الشعب الجزائري بمختلف أطيافه وطبقاته. والواقع أن مرحلة التسعينات تجلت فيها المحنة وفرضت حضورها بقوة في الكتابة الأدبية[3].

ب- الخصائص الفنية للرواية الجزائرية المعاصرة:

تطورت الرواية الجزائرية منذ نشأتها، فتتبعت مسارا متصاعدا من حيث الجماليات الفنية؛ بحيث انتقلت تدريجيا من البساطة واللغة المباشرة التي تصف الواقع أوتعيد تصويره بطريقة بدائية بعيدة عن الرؤية الفنية المبدعة في كثير من الأحيان إلى اللغة الفنية التي توحي بأكثر

---

[1]- شادية بن يحيى. الرواية الجزائرية وتحولات

[2]- شادية بن يحيى الرواية الجزائرية (المرجع السابق)

https://www.diwanalarab.com/spip.php ? page=article&id article=37074

[3]- المرجع نفسه

من معنى وتجنح إلى عوالم خفية وتتطلع إلى العجائبية. لقد تميزت روايات السبعينات بالشجاعة في الطرح والمغامرة الفنية التي عززها الاستقلال واتجاه المجتمع إلى الاستقرار، فظهرت الرواية بثوب فني جديد جمع الروائيون بين الإبداع والسياسة فجاءت رواياتهم مثقلة بالهم السياسي ومعبرة عنه في أغلب الأحوال. وإغراق الرواية في هذا الجانب أفقدها كثيرا من فنياتها. وبدت أعمال هذه الفترة تأريخا لكل المتغيرات والتطورات التي وقعت في الجزائر. وذلك أن أكثر الروائيين انخرطوا في المدرسة الواقعية الاشتراكية.

في الثمانينات تغير كثيرا حال الرواية الجزائرية، وبخِاصة من الناحية الفنية حيث أصبحت أكثر نضجا، وجمالياتها اللغوية بدأت في التطور مستفيدة من تقنيات الرواية الجديدة على الصعيدين العربي والعالمي. لكن سيطرة البعد الأيديولوجي أثر بشكل واضح على محاولات الخروج بالرواية من الشكل التقليدي الواقعي إلى شكل فني أكثر تحررا وجمالية.

وعلى العموم لقد أعادت الرواية الجزائرية المكتوبة بالعربية صياغة المجتمع بوصفه كيانا موضوعيا يتميز بوجوده المستقل عن الذات. لكن هذا الوجود ليس مفصولا تماما عن الذات المبدعة أوتحركه حتمية ميكانيكية، وإنما هي علاقة مؤسسة على صلة جدلية وثقى بين الأدب والواقع، صلة تعترف بدور الأدب في عملية التغيير وإنه لا قيمة لنص أدبي لا يُدركه هاجس التغيير[1].

[1]- الرواية والتحولات في الجزائر مخلوف عامر، ص106.

الفصل الأول

جمالية التلقي وأبرز المنظرين

المبحث الأول : نظرية التلقي (النشأة، والمفهوم)

تمهيد

1-نشأة جمالية التلقي

2-مفهوم جمالية التلقي

أ- مصطلح التلقي

ب- مفهوم جمالية التلقي

المبحث الثاني: الأصول المعرفية لنظرية التلقي

أ – الشكلانيون الروس

ب – بنيوية براغ

ت – الظاهراتية

ث – الهيرمونطيقا

ج – سوسيولوجيا الأدب

المبحث الثالث: أبرز المنظرين والمفاهيم الإجرائية عند ياوس

1-.أبرز المنظرين

2- أهم المفاهيم التي تبناها " ياوس"

تمهيد

كان العمل الأدبي ولا يزال محل اهتمام ودراسة بمختلف النظريات والمناهج المختلفة، فقد نشأت اتجاهات أساسية متعددة في قراءة العمل الأدبي، فنجد الاتجاه الأول والذي تكون فيه القراءة مهتمة، بالكاتب والمؤلف فيجدها تتمحور في المناهج الاجتماعية التي ترجع الأثر الأدبي إلى تلك الظروف المحيطة بالمؤلف في مجتمعه وبيئته، وكذا المنهج النفسي الذي يهتم بنفسية المؤلف ويفسر العمل الأدبي على حساب هذه النفسية ولا نهمل كذلك المنهج التاريخي الذي يهتم بالتاريخ وظروفه.

يرجع كل إبداع أدبي إلى انعكاس تلك الظروف التاريخية في العمل الأدبي، أما الاتجاه الثاني فذلك التي تكون قراءته مهتمة بالنص وحده، أي يلغي ما هو خارج عن النص من سياق وظروف المؤلف، وهذا ما نجده في المناهج النصية عامة، مثل البنيوية التي تهتم ببنية النص وتفكيكه إلى وحدات ثم يعاد تركيبها إلى بنية كاملة، وهو منهج يعزل عن كل ما هو خارج عنه، وكذا الشعرية (الشكلانية الروس) والسيميولوجية والتفكيكية، وفي ضوء هذه المناهج والنظريات المتبنية للأثر الأدبي لم تستطيع أن تصل إلى السر الذي يجعل من العمل الأدبي مستمرا وحيا، حتى بعد أن تفنى هذه الظروف الاجتماعية والتاريخية، والنفسية، وحتى بعد دراسة النص وبنيته وعلاماته وشعريته .

تكون فيه القراءة مهتمة بالطرف الثالث من العمل الإبداعي وهو المتلقي حيث كان له الحظ الأكبر في هذه النظرية الجديدة ألا وهي نظرية التلقي، التي تعتبر القارئ مفتاحا للبحث في الأثر الأدبي حيث لا يبقى هذا العمل حيا ومستمرا بارتباطه بمؤلفه أو ظروفه سواء الاجتماعية، النفسية، التاريخية، أو بانعكاسه للواقع، وإنما يكون كذلك إذا ارتبط بالقارئ الذي يكون فاعلا في كل العصور باختلاف، واختلاف قارئها الذي يحييها ويساهم في استمرارها عبر التاريخ.

يمكن نجاح الأدب في تلقيه، فيعتبر القارئ هو العنصر الجوهري في العملية الأدبية فهو القاضي، والحاكم وصاحب الموقف الأخير في الحكم على أي عمل أدبي فهو حاضر دائما وباستمرار فيه، فهو منتج معنى النص.

1- نشأة جمالية التلقي :

يجمع الدارسون على أن نظرية التلقي ظهرت في ألمانيا في أواخر الستينات من القرن العشرين، في الوقت الذي عرفت فيه المقاربات البنيوية نوعا من الفتور، حيث تبين أن اختزال النص الأدبي في مجموعة من الأشكال عديم الجدوى، وأصبحت الشعرية "البنيوية" في مأزق، فكل دراسة تعني بالبنية فقط نماذج أكثر عمومية وناقصة جدا، ولهذا ثار النخبة من الألمان على هذا الوضع وحاولوا إيجاد بديل منهجي للخروج من الأزمة، التي وقعت فيها المدرسة الألمانية "وقد ارتبط هذا التمرد المنهجي في ألمانيا بعملية تقويم جديدة لمناهج التعليم في مجال الأدب واللغة[1] فشكل النزاع مع التصور البنيوي للأدب، أحد المنطلقات الرئيسية التي أسهمت في تعاظم دور "جمالية التلقي "،فقد لاقى ازدهار البنيوية في عقدي الخمسينات والتسعينات معارضة أخذت بالنمو شيئا فشيئا، حتى أضحت نظرية تحاول أن تؤسس علما شاملا للمعنى الأدبي <علمنة النصوص الأدبية>،وفي خضم هذا السجال نشأت إستراتيجية التفكيك، و"نظرية جمالية التلقي " بوصفها اعتراضا على طبيعة الفهم البنيوي لأدب، ف. رولان بإرث الذي قطع أشواطا لا بأس بها كأحد المنظرين والمدافعين عن منجزات المنهج البنيوي، نجده يبين أهم الاعتراضات التي جعلته يتحول عنه، ليعتنق " إستراتيجية التفكيك " التي أعادت تسليط الضوء على الضلع المهمل في دراسة الظاهرة الأدبية، وهو ضلع القارئ، حيث يرى "بارت "بأن النص الأدبي في كليته يشبه صفحة السماء، فهي منبسطة وناعمة وعميقة، في نفس الوقت من دون حواف أو علامات كالعراف الذي يرسم عليها بطرف عصاه مربعا وهميا يستطيع أن يستقرئ منه حسب قواعد معينة حركة طيران الطيور، يتتبع المعلق في النص مناطق معينة للقراءة لكي يستطيع أن يرصد فيها هجرة المعاني، ونشوء الثغرات،

[1]- ينظر: بومعزة فاطمة: نظرية القراءة والتلقي، المرجعيات والمفاهيم، مجلة النص، جامعة جيجل العدد 22 ديسمبر 2017، ص 165.

وانتقال المقتطفات.[1] ثم يمضي بارت ليتحدث عن وظيفة ذلك العرّاف الساحر:<<لابد أنه كان جميلا في ذلك اليوم أن يشاهد المرء تلك العصا، وهي الشيء الذي لا يمكن تحديده، ثم إن شيئا كهذا من قبيل الجنون، أن يقوم إنسان في جدّية كاملة برسم حدّ لا يخلف وراءه شيئا في الحال.[2] بتلك الصورة البدائية المجنونة يرسم" بارت" علاقة القارئ (كل قارئ) بالنص الأدبي ومحاولة قراءة معناه .....وعلى نفس النهج الذي يعلي من شأن القارئ، سار منظر و"جمالية التلقي "وكما هو معروف فهي نزعة ألمانية في نقد استجابة القارئ، تطورت تنظيميا في نهاية التسعينات، وبداية السبعينات في جامعة "كونستانس "على نحو خاص، وقد طرحت من خلال كتابات "هانز روبرت ياوس " وفولفانغ آيزر حيث أحدثت أفكارهما النظرية تأثيرا كبيرا في نقد استجابة القارئ والنظرية الأدبية في كل من بريطانيا، والولايات المتحدة الأمريكية [3]، وإذا كان "محمود عباس عبد الواحد "، يعتبر نظرية جمالية التلقي امتدادا متطورا للنظام البنيوي الذي كان منتشرا في ألمانيا وفرنسا[4]، فإن" ناظم عودة خضر "يشير إلى فهم" جمالية التلقي والتأثير "يأتي من خلال المشكلات التي خلقتها البنيوية على مستوى التأويل، وعلى مستوى بناء المعنى وصلة البنية بالإدراك. ويرى بأن" جمالية التلقي والتأثير" هو اتجاه جاء في أعقاب البنيوية، فهومن اتجاهات ما بعد البنيوية وبالتالي فإن هذه النظرية تحاول إعادة عملية فهم الأدب، وطرح مشكلات الأدب من خلال مشكلات التلقي، ويعضد هذا الرأي كل من "عبد

[1]– عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة. من البنيوية إلى التفكيكية – عدد 338 سلسلة عالم المعرفة – المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أغسطس، 1997 ص232.

[2]– المرجع نفسه، ص337.

[3]– ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للدعاية والنشر والتوزيع، عمان ط1 1997، ص121.

[4]– محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، دار الفكر العربي، مصر، طبعة01، 1996 ص17.

الكريم شرفي "[1] و"عبد الناصر حسن محمد "، هذا الأخير يشير إلى أنه على الرغم من أن (بنيوية براغ) من بين الجذور التي استمدت منها نظرية <جمالية التلقي> نسق أفكارها، إلا أنها قد تجاوزها، وفي هذا الصدد يشير إلى أنها كانت قريبة جدا من الأفكار التي أثارها "موكاروفسكيي "الذي رفض نظريات الانعكاس للواقع الاجتماعي، والنظريات التي تحيل على علم النفس، حيث اعتبر العمل الأدبي حقيقة علامية ذات علاقة ذات علاقة مركبة مع (الجمهور ،المستمع،القارئ.....الخ).[2]

وهي جوهر الأفكار التي آثرها كل من "ياوس " و" آيزر"،حيث عارضا فكرة أن تكون القراءة مجرد عملية كشف عن معنى بل هي عملية جعل الفهم بنية structure من بنيات العمل الأدبي نفسه، أي إن الفهم هو عملية بناء المعنى وليس الكشف عنه ولهذا فإن هذه النظرية تختلف عن النظريات التي اهتمت بالقراءة والقارئ، كالدراسات المبكرة ل " فرجينيا وولف " عن القارئ العادي ودراسات الاتجاه المعروف في الولايات المتحدة ب:"نقد استجابة القارئ "والدراسات السوسيولوجية ل:"جورج لوكاش" و"روبرت اسكاربيت "،وكذا دراسات الاتجاه البنيوي المهتم بعملية القراءة ل"رونال بارت " و" تودوروف " و"جوناثان كوللر" ودراسات الاتجاه السيميولوجي ل"أمبرتوإيكو".

فالبنيوية تعني بالوضعية التي يكون فيها القارئ قادرا على فك شفرة النص، ووضع مجموعة من المعايير التي تمكن من الكشف عن النظام اللساني للنص، أما الاتجاه السيميولوجي فكان أصحابه يعتقدون أن العلامة تحتوي على شرط أساسي من شروط وجودها، وهو تأويل العلامة نفسها، إلا أن التأويل في الاتجاهين الأنفين هو عملية الكشف عما

[1]–عبد الكريم شرفي: من الفلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، منشورات الاختلاف، الجزائر طبعة1، 2007 ص 121–162

[2]–عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري للمطبوعات القاهرة، د، طبعة 1999، ص78–79

تضمره العلامة، أو البنية من مضمون أشاري، أوعن نظام عقلي لا واعي لتلك العلامات أو الأبنية[1].

استطاعت نظرية التلقي من أن تبوأ المتلقي أن يأخذ مكانه في الدراسات النقدية الحديثة، بعد أن كان عنصرا مهملا بين عناصر العملية الإبداعية، فالمتلقي من هذا المنطلق يسهم في إبداع العمل الأدبي، بحيث يضفي خبراته وثقافته على هذا النص، وما النص إلا نتاج يرتبط مصيره التأويلي بآلية تكوينية ارتباطا لازما، فتكوين النص يعني تطبيق إستراتيجية عليه، تتضمن توقعات حركة الآخر، والآخر هو القارئ بطبيعة الحال، حيث يتخطى القارئ حدود البنية اللغوية المغلقة إلى عوالم وفضاءات واسعة القراءة والتأويل.[2]

2 – مفهوم جمالية التلقي :

أ – مصطلح التلقي:

يوضح "ياوس" في كتابة معنى المصطلح المشكّل لتسمية نظريته الجديدة (بأن مفهوم "التلقي "هنا معنى مزدوج يشمل الاستقبال (أو التملك والتبادل معا).[3]

اكتسب مصطلح التلقي بعده التداولي في بعض الأنظمة الثقافية، منه من تداوله بمصطلح الاستقبال، بعد استجابة القارئ، وغيرها من المصطلحات، ويعود هذا الإشكال إلى تداول هذا المصطلح من بيئة أخرى، فإذا رجعنا إلى المعاجم الأجنبية، الفرنسية والإنجليزية، نجدها تتفق على أن التلقي هو الاستقبال والترحاب والاحتفال 4، ويعرف " الريشكالين" ULRICH »

---

[1]– ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للدعاية والنشر والتوزيع، عمان، ط1 1997، ص123.

[2]– د. علي حمودين المسعود قاسم، إشكالات نظرية المصطلح، مفهوم، الإجراء، مجلة الأثر، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، العدد 25 جوان 2016، ص306.

[3]– هانز روبرت ياوس، جمالية التلقي من اجل تأويل جديد للنص الأدبي، ترجمة، رشيد بن حدو، منشورات الأعلى للثقافة مصر، ط1، 2004م، ص101.

[4]– احمد بوحسن، نظرية التلقي والنقد الأدبي الحديث، مجلة، نظرية التلقي، إشكالات وتطبيقات، عدد24 – جامعة محمد الخامس، المغرب {د.ط، د.ت}، ص 26.

« KLEIN مصطلح "التلقي "في معجم الأدب قائلا :"يفهم من التلقي الأدبي – بمعناه الضيق – الاستقبال (إعادة إنتاج التكييف والاستيعاب، التقييم النقدي) لمنتوج أدبي، أو لعناصره بإدماجه في علاقات أوسع " فالتلقي نزوع إدراكي يتهيأ لاستقبال الموضوع الجمالي[1] أما المدرسة الأمريكية تطلق على التلقي مصطلح الاستجابة، ومنه فانه (الاستقبال والاستجابة مفهومان لصيقان بنظرية التلقي، ومن الصعب فصل احدهما عن الآخر، وهو إحدى المشكلات التي وقع فيها النقد الجديد المعني بالتلقي والاستجابة.)2 هذا يؤكد على صعوبة الفصل بين المصطلحات الحالية على التلقي: الاستقبال، التأثير، القراءة وتكاد تكون تسميات متعددة لاسم واحد ومصطلحات متداخلة تستقي أصولها من مصدر مشترك.

ب – مفهوم جمالية التلقي :

تتميز نظرية التلقي (الاستقبال) عن غيرها بأن مفهومها السياسي والفكري الذي صاحبها منذ نشأتها، مرتبط بالصراع الذي واجهته ألمانيا الغربية مع النظام الماركسي، ولهذا كانت المعسكرات الماركسية وخاصة في ألمانيا الشرقية من أشدّ المعارضين لهذه النظرية بل وجهوا إليها كثيرا من المطاعن والمآخذ في حوار طويل، ومناقشات حادة بين رواد المدرستين الشرقية والغربية، حتى أن كل فريق منهم صاحبه بالخطأ في تصوره لعملية التلقي. فرواد نظرية الاستقبال يلقون على الماركسية تبعة الأزمة التي حدثت في الأدب بعامة، وفي انحراف القارئ فكريا في تعامله مع النص بصفة خاصة، ونقاد ألمانيا الشرقية يصفون نظرية التلقي بأنها محاولة (برجوازية) تدل على إفلاس روادها في إيجاد البدائل للمعالجة الماركسية[3]

[1]–حبيب مونسي، فلسفة القراءة وإشكالية المعنى، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، {د.ط} 2000، ص342.

[2]– محمد امبارك، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2009، ص27.

[3]–محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجمالية التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة، دار الفكر العربي القاهرة، ط1 1996، ص16.

فنظرية التلقي إذا لا ترتبط بشكل خاص بالفكر الألماني وحده، فانتساب النظرية إلى ألمانيا يعود إلى مجموعة من الفرضيات النظرية والتطبيقية للرواد في جامعة كونستانس (ترتبط نظرية التلقي بالصيرورة التاريخية التي عرفها الفكر الألماني في المستوى الأدبي والنقدي، وليس معنى هذا أن التلقي مختص بألمانيا وحدها دون غيرها من الآداب الإنسانية الأخرى، إلا أن القصد الفلسفي والنظري الذي اتخذته نظرية التلقي في ألمانيا وما نتج عن ذلك من فرضيات نظرية وممارسة تطبيقية، هو الذي جعل ألمانيا المرجع الأساسي في تلك الفعالية النظرية، بل وفرضت نفسها في تاريخ الفكر النظري الأدبي والنقدي المعاصر وفي تاريخ المناهج النقدية المعاصرة كذلك، وعليه فان كل الدراسات التي تهتم بموضوع نظرية التلقي لا بدون أن تمر عبر انجازات المدرسة الألمانية.[1]

وقد اعتبرت نظرية التلقي نظرية توفيقية تجمع بين جمالية وجمالية تلقيه، استناد إلى تجاوبات المتلقي وردود أفعاله باعتباره عنصرا فعالا وحيا، يقوم بينه وبين النص الجمالي تواصل وتفاعل فني ينتج عنها تأثير نفسي ودهشة انفعالية، ثم تفسير وتأويل، فحكم جمالي استنادا إلى موضوع جمالي ذي علاقة بالوعي الجمعي.[2]

وذهب معظم النقاد إلى أن نظرية جمالية التلقي هي اندماج وتضافر نظريتين هما نظرية التأثير ونظرية التلقي وتبلغ نظرية التلقي في كامل تطورها وشموليتها وخصوصيتها عندما تؤلف بين هذين الاتجاهين المتكاملين والمتداخلين (التأثير: ابرز– التلقي: ياوس).[3]

وقد ورد في موسوعة كامبريدج "تشير نظرية التلقي بوجه عام إلى اتجاه في النقد الأدبي، تطور على يد أساتذة ودارسين ينتمون. إلى جامعة كونستانس CONSTANCE في ألمانيا

[1]– احمد بوحسن: نظرية التلقي والنقد الأدبي الحديث، المرجع السابق، ص11.

[2]– محمد عبد البشير مسالتي: مقولات نظرية التلقي بين المرجعيات المعرفية والممارسة الإجرائية، مجلة جيل للدراسات الأدبية والفكرية، عدد4 ديسمبر كانون الأول،2014، ص9.

[3]–عبد الكريم شرفي، من فلسفة التأويل إلى نظريات القراءة، الدار العربية للعلوم ط1 – لبنان – 2007 ص144.

الغربية، خلال الستينيات والسبعينيات، وقد دعت مدرسة كونستانس إلى التركيز على عمليات قراءة النصوص الأدبية وتلقيها بدلا من المناهج التقليدية التي تركز على عملية أو فحصها فحصا دقيقا".[1]

كما صرح أحد أقطاب النظرية قائلا " تعيد جمالية التلقي للدور الفعال الذي يخص القارئ كامل قيمته في التفعيل التعاقبي لمعنى الأعمال عبر التاريخ، ومن جهة أخرى لا ينبغي خلط جمالية التلقي بسوسيولوجيا الجمهور التاريخية التي ينحصر اهتمامها في تحولات ذوقه ومصالحه أو ايديولوجياته".[2]

ويمكن القول بأن –جمالية التلقي– المحاولة الأكثر تجديدا من أجل تكوين علم الاجتماع الأدب غير ماركسي إذ تعمد إلى إحياء التاريخ الأدبي وتحريكه، فاستقصاء أثر القراءات المتتابعة لعمل ما وعبر أجيال نقدية عديدة، لا يعد تكوينها لحماقة، ولكنه إضفاء الكتاب والقراءة الجماعية، ويكشف كذلك عن وجوه جديدة دائما لكاتب واحد وأسطورة ما وكلمة ما.[3]

[1]– هانز روبرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ص110

[2]– المرجع نفسه، (109 – 110).

[3]– لطيفة احمد عمار –نظرية القراءة في المغرب العربي– قراءة عبد المالك مرتاض أنموذجا– مذكرة شهادة ماجستير في النقد الأدبي المعاصر– جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان 2010 – 2011، ص24 – 25.

المبحث الثاني: الأصول المعرفية لنظرية التلقي.

أ – الشكلانيون الروس :

يؤسس الشكلانيون الروس بناء نظرية التلقي انطلاقا من تأكيد الخاصية الجمالية للأدب، وضرورة إيجاد تفسير أدبي قائم على تحليل النص من داخله بهدف تذوقه، فتعددت آراؤهم ومقولاتهم، وقد ولدت المدرسة في أثناء الحرب العالمية، ولكن سرعان ما قطعت الديكتاتورية مسيرتها عام 1930، ومصطلح الشكلية أطلقه خصوم تلك المدرسة عام 1924،[1] وكان معتنق وهذه النظرية يتحدثون عن التحليل (الصرفي، المورفولوجي) أما أهم أعلامها فهم :"إيخنباوم، وتينيانوف، وجاكبسون، وتوماشفسكي، وشلوفسكي"، وإن إحدى المبادئ الأساسية للمدرسة الشكلية الروسية، يكمن في اعتبار الأدب شكلا محضا وعلاقة قائمة بين المواد ويؤكد "إيخنباوم "أن القضية الأساسية للمدرسة الشكلية، إنما هي قضية البحث عن الأدبية في النص، بوصفها موضوعا لدراسة الأدب، أما "جاكبسون" فقد ركز على الوظائف الأساسية للنص.[2]

فالأدب حسب المدرسة الشكلية ليس وصفا للحياة، بمقدار ما هو تلاعب في اللغة، والفهم الحقيقي للأدب، مسألة شكلية تعني بتفسير الأدبية في النصوص عبر البحث عن العلاقات والبني الداخلية التي تجعل من الأدب أدبا، وبهذا يتم تصورهم لعملية الإبداع الأدبي على أنها توتر قائم بين القول العادي والإجراءات الفنية التي تحرفه عن مواقعه أو تغير صورته.[3]

فالعمل الأدبي هو مقدرات لغوية متوضعة في بنى النص ومستوياته، وهي لا تمثل الواقع بل تتصرف بعلاقاتها الداخلية، وتؤدي وظيفتها الأدبية عبر تلك العلاقات.

لذلك فإن الأدوات اللغوية هي العنصر المركزي في العمل الأدبي، وهوما ينبغي على الناقد تحليله، ومعرفة العمليات التي تجعله أدبا، وتؤدي بالقارئ إلى الدهشة والغرابة وهكذا نجد

---

[1]– مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي، في القرن الرابع هجري، الهيئة العامة للمنشورات السورية للكتاب، وزارة الثقافة – دمشق 2013 [د.ط]، ص 24.

[2]– نفس المرجع، ص25.

[3]– نفس المرجع، ص25.

أن قضية الشكل قد ارتبطت بمشكلة التلقي التي تحتل مكانا بارزا في نظريتهم عن الأدب ..... فيرى أحد زعمائهم وهو" إيخنباوم" أنه إذا أردنا أن نقدم تعريفا دقيقا لعملية التلقي الشعرية أو الفنية بصفة عامة فلا مفر من أن تنتهي إلى النتيجة التالية: أن التلقي الفني هو هذا النوع من التلقي الذي نشعر فيه بالشكل على الأقل، مع إمكانية الشعور بأشياء أخرى غير الشكل ومن الواضح أن فكرة التلقي هنا ليست مجرد نفسية يتميز بها هذا الشكل أو ذاك، ولكنها عنصر داخل في تكوين الفن الذي لا يوجد خارج نطاق التلقي.[1]

وينحصر تأثير هذه المدرسة، بما أضافته من أهمية إلى فكرة الإدراك الجمالي، في النقد الأدبي بل نرى أن "ياوس"، وهو أحد أهم مؤسسي نظرية التلقي ومنظريها، يلاحق آراء النظرية في قضية التأريخ الأدبي، الذي يجب إعادة النظر فيه على أساس استجابة المتلقي، فيرى أن "نظرية التطور الأدبي " الشكلانية تعتبر بحق أحد أهم عوامل التجديد بالنسبة لتاريخ الأدب، فلقد أوضحت بأن التحولات التي تتم في التاريخ تتدرج، حين يتعلق الأمر بالأدب أويغيره، ضمن نسق معين كما حاولت أن تبني نسقا للتطور الأدبي، واقترحت أخيرا وليس آخرا نموذجا ابستومولوجيا "معرفيا" يقضي بتطور الأدب مع الإبداع الأصلي "نقطة الذروة " إلى تشكيل آليات تكرارية.

إن التركيز على إدراك الأدبية في النص، أدي بالشكليين إلى ملامسة الطابع الجمالي فيه، ورسخ مفهوم الشكل بحيث يندرج في آليات الاستقبال الجمالي للعمل، ويؤكد "ياوس" أن ما يجعل العمل الأدبي عملا فنيا هو اختلافه النوعي (انزياحه الشعري)، وليس ارتباطه الوظيفي ب" السلسلة غير الأدبية "، ومن هذا التمييز بين اللغة الشعرية واللغة العملية، انبثق مفهوم" الإدراك الفني" الذي قطع بعد كل حساب، الصلة بين الأدب وممارسة الحياة.[2]

ورغم تأثر "ياوس" بمفهوم التطور التاريخي من جانب، وبإقحام الإدراك الجمالي للمتلقي في قضية التفسير الأدبية للشكل، إلا انه يرى أن الشكلانيين الروس لم يستطيعوا بناء نظرية التلقي، بمفاهيم تهتم بالقارئ قبل النص، وبآليات الاستجابة، قبل السعي نحو التفسير، فالمدرسة

[1]– مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي، في القرن الرابع الهجري، ص25 – 26.

[2] – المرجع نفسه ص 26.

الشكلانية لا تحتاج إلى القارئ إلا باعتباره ذاتا للإدراك يتعين عليها، تبعا لتحفيزات نصية، أن تبين الشكل أو تكشف عن التقنية الفنية المستعملة، شأنها في ذلك شأن المدرسية الماركسية التي تطابق بكل بساطة بين تجربة القارئ التلقياتية، وبين الفائدة العلمية للمادة التاريخية، التي تسعى إلى الكشف في العمل الأدبي عن العلائق بين البنية الفوقية والبنية التحتية، إن المنهجين يهملان القارئ ودوره الخاص الذي يجب حتما، على المعرفة الجمالية والمعرفة التاريخية أن تعتبراها، لأنه من يتوجه إليه العمل الأدبي بالأساس.[1]

ب- بنيوية براغ:

(جان موكاروفسكي، وفيليكس فودشيكا)

إن عمل موكاروفسكي، أهم منظر للأدب في مدرسة براغ البنيوية، شأنه شأن كتابات الشكلانيين الروس، لم يكن معروفا في الغالب معروفا في ألمانيا قبل الستينات المتأخرة، والواقع أنه بخلاف بضع مقالات بالفرنسية والألمانية كتبت خلال الثلاثينات، لم يجد الغربيون بعامة طريقهم إلى انجازاته الكبرى إلا في وقت متأخر نسبيا، وقد امتدت الآثار الضارة لهذا التقصير لدى عالم المتكلمين بالإنجليزية إلى اليوم الراهن، وعلى الرغم من أن مجلدين يشتملان على مقالات له قد صدرا بالإنجليزية مؤخرا فإنه لم يحظ في أي مكان بما يداني الاهتمام الذي يستحقه، حتى أولئك الوسطاء في الترويج للبنيوية الفرنسية، التي تعد من وجوه كثيرة وريثة مدرسة براغ، قد ابدوا قليلا من العناية بعمله.[2]

وعلى النقيض من ذلك في ألمانيا، أصبح عمل موكاروفسكي على وجه الخصوص واحدا من أكثر المصادر النظرية سيادة خلال الستينات الأخيرة والسبعينات الأولى فيما بين 1967 و1974، ظهرت ترجمات ألمانية لكثير من أهم كتاباته، فضلا عن هذا فإن عمله سرعان ما

[1]- جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، ص39.

[2]- روبرت هولب، نظرية التلقي – مقدمة نقدية، ترجمة عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط1، 2000، ص 68 – 69.

أصبح مستقطبا لمناقشات تنطلق من جملة من المنظورات وحيثما كانت تذكر نظرية التلقي أو البنيوية في ألمانيا خلال تلك السنوات، كانت الإشارة إلى موكاروفسكي في الغالب شيئا مؤكدا.[1]

وعلى ذلك كان انهماك موكاروفسكي في مشكلات التلقي الأدبي عملا متعدد الوجوه، ومع ذلك فقد كان من نصيب تلميذه "فليكس فود يشكا" felix vodichka أن يتعرف نظرية بصورة أكثر منهجية، بوصفها مجالا مشروعا للدراسة، وعلى حين أنه – تبعا لذلك– لم يصرف همه قط إلى مسألة التلقي بوصفها حقلا للبحث قائما بذاته، فإن فوديشكا في دراسته المجملة لثلاثة من الوظائف الأساسية لتاريخ الأدب قد أدرج المشكلات المتعلقة بالتلقي ضمن المجموع الثالث من موضوعاته ويتضمن إسهام فوديشكا الخاص في نظرية التلقي سعيه إلى المواءمة بين اتجاه" إنجاردن " الظواهري والنموذج البنيوي لدى أستاذه، وقد حاول بتبنيه مفهوم التحقق العياني عند انجاردن أن يتخطى حدوده القائمة بمعزل عن التاريخ، من خلال رفضه لفكرة التحقق المثالي، وعن طريق ربط المصطلح بتطور المعيار الجمالي، إضافة إلى هذا أن فوديشكا قد وسع ميدان هذا المفهوم، وعلى حين يؤكد انجاردن التحقق العياني لجوانب الشكل العام للعمل، إذا هو يصر على أن بنية العمل في كليته تأخذ طابعا جديدا عندما تتغير الظروف المشتملة على الزمان أو المكان أو الأحوال الاجتماعية، وعلى هذا النحو كان مفهوم التحقق العيان مهيأ على نحو جيد للاضطلاع بأمر الفروق الذوقية التي لوحظت من خلال التجربة، أو التغيرات التي تطرأ على النصوص المفردة أو على مجمل القواعد.

ومع ذلك فإنّ استغراقه في تاريخ الأدب الراهن قد انقلب لغير صالحه، عندما جعل الناقد هو المتحكم في الصور التجسيدية للأعمال الأدبية، وإدراج هذه الأعمال في منظومة القيم الأدبية، ويمكن الزعم بأنه بتقديمه لنموذج الناقد هذا لم يعد إن استبدل بالمعيار المثالي للتجسيد الملائم عند انجاردن شخصا مثاليا، يشكل التجسيد في حقب بعينها، ويتمثل الفرق بين النظرتين في مجرد اعتراف فوديشكا بتنوع الاستجابات المحتمل، أما ما هو مفتقد في الحالتين، فهو

[1]– المرجع نفسه 69.

الوضع الاجتماعي للعمل وللمتلقي، ذلك الوضع الذي كان أكثر الجوانب جاذبية في نموذج موكاروفسكي السيميولوجي.[1]

ت – الظاهراتية :

لقد ظهرت النزعة الوضعية positivisme تولي العناية للموضوع نافية أي دور للذات "الوعي المدرك " في تشكيل موضوعات أو محتويات الموضوع (العالم المدرك)، وكانت النزعة المثالية (ديكارت، كانط، فيشته .....) تعلي من شأن التصورات الذاتية على حساب المعطيات الموضوعية، ولهذا ظهرت الفلسفة الظاهراتية عند هوسرل لكي تعيد النظر في العلاقات القائمة بين الذات والموضوع، منادية إلى العودة إلى الأشياء في ذاتها، ملحة على أن الذات المدركة تتسم بوعي قصدي إيجابي وأن الموضوع لا يعرب عن قيمته أو حقيقته إلا علي نحو ما يعنيه في أفعال وعيها.[2]

تتصل نظرية جمالية التلقي بالظاهراتية اتصالا وثيقا، حيث أن أغلب المفاهيم التي جاءت بها هذه الفلسفة الذاتية عن طريق إعلامها "هوسرل " و"انجاردن " قد تحولت إلى أسس نظرية ومفاهيم إجرائية في كثير من الحقول المعرفية.[3] ومن أبرز المفاهيم الظاهراتية المؤثرة في اتجاه جمالية التلقي "المتعالي "و"القصدية "

المتعالي :هو النواة المهيمنة في الفكر الظاهراتي، وقصد به "هوسرل" أن المعنى الموضوعي ينشأ بعد أن تكون الظاهرة معنى محضا في الشعور، أي بعد الارتداد من عالم المحسوسات الخارجية المادية إلى عالم الشعور الداخلي الخالص، ويعني هذا أن إدراك معنى الظاهرة قائم على فهم ونابع من الطاقة الخالصة الحاوية له، وهذا ما يصطلح عليه "بالتعالي"، فالمعنى هو خلاصة الفهم الفردي الخالص، وعدل "انجاردن" تلميذه "هوسرل" من دلالة المتعالي لديه،

[1] – روبرت. هولب : نظرية التلقي – مقدمة نقدية، ص76 – 77.

[2]– سعيد عمرو (سعيد – خرو) : الرواية من منظور نظرية التلقي – منشورات، مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة – كلية الآداب ظهر المهراز – فاس. ط1 2009، ص 25.

[3]– رشيد لولو: في القراءة ونظرية التلقي [د.ط] 2011/11/23، ص4.

ومنحه بعدا إجرائيا بتطبيقه على العمل الأدبي ويعني التعالي لديه أن الظاهرة، وهو يطبق ذلك على المعنى الأدبي. تنطوي باستمرار على بنيتين "ثابتة" ويسميها النمطية وهي أساس الفهم، وأخرى متغيرة يسميها "مادية" وهي تشك الأساس الأسلوبي للعمل الأدبي ...

القصدية: أو (الشعور القصدي أو الآنية) يرتبط حساب الظواهرية فيه بلحظة وجودية محضة، فالمعنى لا يتكون في التجربة والحساب والمعطيات السابقة، وما إلى ذلك من معايير، هي قوام التذكير الحتمي وفلسفة وفلسفة "كانت" الوضعية بل يتكون من خلال، الفهم الذاتي والشعور القصدي الآني بإزائه. وثم تبعا لذلك إقصاء الافتراضات المولدة للفهم على نحو سابق وبناء نظام معرفي لإدراك الظواهر قوامه ذات، وقد حصر هوسرل مهمة الفينومونولوجيا؛ بدراسة الشعور الخالص وأفكاره القصدية باعتباره مبدأ كل معرفة وهي بذلك بين المعنى والفهم بوصف المعنى نتاجا للفهم، واتصف الشعور الخالص لديه بالآنية واستبعاد الفهم المعطى، ويرى تبعا لذلك ان فعل الإدراك مع موضوعه في عملية تضايف.[1]

لقد نشأت الفلسفة الظاهراتية كردة فعل معاكسة لفلسفة "ديكارت" التي تنطلق من الذات في التفكير، في حين اتخذت من التأمل في الأشياء، والموجودات منطلقا لما في صياغة أفكارها الفلسفية، فما لبثت أن تلقفها أصحاب الفلسفة الوجودية وعلى رأسهم "سارتر" ويقول "أنطوان خوري" : (وعندما تلقف الفلاسفة الوجوديون المنهج الفونومولوجي، لم يشاءوا تطبيقه دون بعض التعديل، ولا غرابة في ذلك لأن المنهج يقتضي الموضوع، وهؤلاء ما سمّوا وجوديين إلا لأنهم جعلوا من الوجود الإنساني موضوع تأملاتهم الإنسانية، ومن هنا يتضح لنا أن فونولوجية "انجاردن" جعلت من المتلقي ركنا أساسيا في إدراك العمل الأدبي، وأعطت لهذا الإدراك أساسا موضوعيا وماديا، فالقارئ يملأ فراغات النص الموجودة فيه، لأن إدراك الظاهرة الأدبية، لا تتحقق عيانا إلا بوجوده[2].

[1] – بشرى موسى صالح: نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، الناشر، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص 35/34.

[2] – رشيد لولو: في القراءة ونظرية التلقي 2011/11/23، ص 4.

ث- الهرمينوطيقا(التأويلية) :

كلمة (هرمينوطيقا) هي التعبير الإنجليزي للكلمة اليونانية الكلاسيكية (هرمس) وتعني" المفسر" أو"الشارح"[1]، حيث يعتبر "هانس جورج غادامير" من كبار الفلاسفة التأويليين المعاصرين الذين أعادوا النظر في الهرمينوطيقا في نشأتها منحصرة في دائرة التأويل الفيلولوجي للنصوص الأدبية (أشعار "هوميروس" مثلا)، ثم دائرة التأويل اللاهوتي للنصوص الدينية (الإنجيل) وتم فهمها في هذه المرحلة على أساس أنها نظرية المعنى الوحيد، وفي القرن الثامن عشر اتسع ميدان استعمالها ليشمل العلوم الإنسانية مع " شيلى ماخر" و" دلتاي" Dilthey اللذين يرجع إليهما الفضل فيوضع قواعد وإجراءات تساعد المؤول لكي يتغلب على سوء فهم النصوص الأدبية، الفنية، الثقافية .....الخ موغلة في القدم، وفي هذه المرحلة بدأت الهرمينوطيقا تتحول من نظرية المعنى الوحيد إلى نظرية المعنى المتعدد، ومن هنا قام " كادامير" بوضع قواعد جديدة بهدف بلورة هرمينوطيقا فلسفية تساير التطور الذي عرفته الهيرمنوطيقا القانونية، واللاهوتية، وتتمثل هذه القواعد في ثلاث وحدات تندرج ضمن فعل الفهم بصفة عامة وهي :

الفهم (compréhension)، والتأويل (interprétation)، والتطبيق (application)، ويعني الفهم كل الأحكام المسبقة التي توجد في وعي المؤول، أما التأويل فيعني به المحك الفعلي للفهم، لأنه يطرح صلاحية تطابق تلك الأحكام مع معطيات النص أو عدم صلاحيتها، وإذا كانت هاتان المرحلتان تنتميان إلى الأفق الحاضر إلى الأفق الحاضر الذي يعيش فيه المؤول، فإن فهم النص على هذا النحو وفي ضوء هذا الأفق لن يكتمل إلا إذا انتقل المؤول إلى مرحلة التطبيق، ليستعيد من خلالها تأويلات الآخرين المرتبطة بآفاق تاريخية معينة ليستخلص منها ما يلائم أفقه الراهن.

[1]- المرجع نفسه، ص 5.

إن هذا التصور الجديد لفن الفهم هو الذي شكل حجر الزاوية في التطور الذي عرفته الهيرمينوطيقا اللاهوتية (الإصلاح الديني الذي تزعمه مارتن لوتر على سبيل مثال) والقانونية والفلسفية، حيث أصبح بموجبه النص دينيا كان أم قانونيا أم فلسفيا، قابلا لان يحين أو يطبق في أحوال وأزمات مختلفة، ويأخذ معاني جديدة حسب الوضعية التاريخية للمؤول وأحكامه المسبقة، غير أن التطور الذي عرفته هذه الميادين : الدين، القانون، الفلسفة، لم يمتد إلى ميدان الأدب، ولهذا حاول "ياوس"، وهو أحد تلامذة "كادامير"، أن يعيد الاعتبار إلى الهيرمينوطيقا الأدبية من خلال تقديم بديل منهجي يخص تأويل النصوص الجمالية.

فقد أعاد "ياوس" النظر في مناهج الدراسات الأدبية السائدة في الجامعة الألمانية بالخصوص (المنهج البيوغرافي، منهج التفسير الثابت...) واعتبرها بناء على ذلك مناهج قائمة على تأويل تاريخي فيلولوجي، كما اعتقد الشكلانيون والبنيوية ونظرية التناص معتبرا إياها مناهج وصفية أغفلت التأويل، ولهذا ارتأى ضرورة تغير النموذج التقليدي للتاريخ الأدبي واستبداله بنموذج جديد حملة جمالية تلقي مشروع أسئلته التي تتأس على جدلية الإنتاج تلقي الأدبيين.[1]

وقد قدم "ياوس" في كتابته جمالية التلقي طريقة لمعالجة التاريخ الأدبي حيث قام مؤرخ الأدبي بإعادة تشكيل الانتظار الذي أخذه ياوس عن غادامير، ويعني بهذا المفهوم لا يمكن أن نفهم حقيقة دون أن نأخذ بعين الاعتبار العواقب المترتبة عليها، فيدعوغادامير إلى فهم التاريخي والى وعي التاريخي بوصفه شرط أساسي الممارسة تأويلية في نظرة ويعني أن سياق التاريخي الذي خلق فيه اثر يتحدد مع أفكار المفسر الشخصي الذي بدوره يحيي معنى النص وهذا ما يطلق عليه بأفق النص وافق المؤول".[2]

---

[1]– سعيد عمري (سعيد خرو): الرواية من منظور نظرية التلقي، ص 18/17

[2]– ينظر: عبد الناصر حسن محمد: نظرية التلقي بين ياوس وأيزر، الناشر دار النهضة العربية كلية الآداب جامعة عين الشمس [د.ط] 2002.

ج-سوسيولوجيا الأدب:

إن الاهتمام بالأدب كظاهرة اجتماعية لا يعني. اليوم. مقاربته من الوجهة الاجتماعية، لرصد انعكاسات هذا الواقع على صفحته، وتمثيله للحياة في صورها المختلفة، مستعرضا ألوان الصراعات التي تشكل الواقع وتتفاعل فيه سلبيا أوإيجابيا، وفق نظرة خاصة تتشكل لدى الأديب من خلال وعي حاضر يعايش، الواقع وبحياة كغيره من الناس، بل النظر إلى الظاهرة الأدبية في جملتها وسط حركة المجتمع، في رحلتها من الأديب إلى القارئ وما يدور في هذه الرحلة من ملابسات قد تزري بالفعل الأدبي وتحوله عن وجهته زيادة ونقصا، وقيام هذا التخصص كفيل بأن يبين العلاقة بين الأدب والظروف الاجتماعية المحيطة به ومثل هذا العمل يفيد في إلقاء أضواء متعددة على الظاهرة الأدبية كما يفيد في فهم المجتمع، وبعبارة أخرى فإن دراسة الظاهرة الأدبية كظاهرة اجتماعية، تفيد دارسي الأدب ونقاده كما يفيد علماء الاجتماع أنفسهم، ومعنى ذلك أن الإقبال على سوسيولوجيا الأدب، ليس غرضه إثراء حقل الاجتماع وتبرير فرضياته، ولكنه بحث في صميم العملية الأدبية باستقطابه زواياها الثلاث : المؤلف، الناشر، القارئ، ووصفه رحلة الخطاب الأدبي عبر هذه القنوات، قبل استقراره في حقل القراءة في شكل مميز مستقل عن صاحبه وناشره وإن كان يحمل بصمات هذا وذاك غير أن الرحلة في كل محطة من محطاتها تطرح جملة من الإشكاليات المعقدة، والتي تمتد جذورها طولا وعرضا لتلتحم بالمجتمع وأشراطه التطورية ونظمه الاقتصادية وذوقه، السائد الفطري والموجه على سواء، وهي إضاءات تطل على الظاهرة الأدبية :إبداعا وطبيعة ووظيفة، وعلى العوامل المؤثرة في تطور الأدب، وفي تغيير المدارس الأدبية وفي ظهور أنواع أدبية جديدة وفي الكتاب وانتماءاتهم ومن خلال الاهتمام بمسألة الذوق العام ونوعية القراء، ونوع استجاباتهم للأعمال الأدبية[1]، وبأثر التقدم الصناعي والتكنولوجي والإنتاج بالجملة وبدور الناشرين، وهي التي تعطي لسوسيولوجيا الأدب مشروعية الوجود، كرافد علمي لا يفسر الأدب بقدر ما يعمل على موضعة

[1]– دكتور حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، منشورات دار الأديب [د.ط / د.ت]، ص44.

الظاهرة الأدبية في إطارها المتشابك، ويكشف للقارئ تعقد الشبكة وخطورة علاقاتها لأن وجود أفراد مبدعين يطرح مشاكل في التأويل النفساني والأخلاقي والفلسفي، كما تطرح الآثار نفسها مشاكل جمالية وأسلوبية ولغوية وتقنية أما وجود جماعة الجمهور، فتطرح مشاكل ذات طابع تاريخي وسياسي واجتماعي، بل اقتصادي أيضا وهناك على الأقل ثلاثة آلاف طريقة لارتياد الحدث الأدبي ودراسته.

لقد حاول "روبير اسكاربيت "من . خلال . سوسيولوجيا الأدب والمكتوب والتواصل، تفكيك نظم "الرحلة" في مستوياتها المختلفة، وتعرية علاقتها وما يثيره في تفرعاتها المذكورة آنفا، ما دام كل فرع يثير جملة من الإشكاليات، لا يلتفت إليها الإبداع الأدبي، وإن كان يرفد دلالاتها في مجراه العام، وهي حاضرة في شكل "غياب" لا يعبأ به الكاتب /القارئ :مادام الأول لا يستحضر في ذهنه إلا قارئا يحاوره، ويلقي إليه مادته، ومادام الثاني يتجاوز الأول ويتخطاه عند أفق انتظاره أو يبادله صراعا يكون ميدانه الدال وتجدده عند كل قراءة غير أن الشطر المغيب في ظاهرة التواصل يشكل أضعاف السطح العائم لجبل الجليد الطافي، فهولا يدرك مثلا حقيقة الأقطاب التي تتجاذب الخطاب الأدبي قبل بلوغه حقل القراءة "ولعلّ الاهتمام بالجزء المغمور. من جبل الجليد. هو الذي يجبر سوسيولوجيا الأدب على ما يشبه الانقسام الخلوي في فروعه لتشكيل علم اجتماع القراء، وعلم اجتماع الكتاب وعلم اجتماع موزعين وعلم النحو الذي أثاره لوسيان غولدمان قبلا[1]، ولا يفهم من هذا الانشطار الخلوي، الحرص على التفريع من أجل التفريع وحسب، ولكنها التفاتة جادة لحصر أقطاب الظاهرة الأدبية وتحديد أبعادها، ومن ثم رصد ميكانزماتها المختلفة وتفكيك آلياتها حتى نستطيع إدراك العملية الإبداعية في أبعادها الاجتماعية، وخاصة أنها –اليوم– عرضة للتطور السريع في صراعها المستميت مع الوسائل السمعية البصرية الغازية لمختلف مجالات الحياة.

[1] حبيب مونسي: نظريات القراءة في النقد المعاصر، منشورات دار الأديب [د.ط/ د.ت] ص46/45

إذا كنا نفهم الواقع – قبل الفتح السوسيولوجي– على أنه تمظهر حياتي، يكتنف الأثر الإبداعي ويؤثر فيه ويوجهه، ويصبغه بصبغة خاصة، يتقاسمها الشطر الزمني/ المكاني، فإن هذه الصورة المبسطة القائمة على نظرة تجزيئية، تجعله خلفية قائمة وراء الأثر، لم تعد تكفي لفهمه، بل لم يعد الواقع كذلك في الطرح السوسيولوجي – حينما ننظر إليه طرفا في المعادلة الثلاثية – فهوفي جملته " ليس إلا محصلة لجميع العلاقات المتشابكة بين الذات والموضوع، لا الماضية فحسب، وإنما المستقبلية أيضا، ولا ينحصر في الأحداث الخارجية وحدها، وإنما يشمل أيضا التجارب الذاتية والأحلام والنبوءات والعواطف والأخيلة ". فه وخارجي/داخلي، يمتد خارج الظاهرة الأدبية، فتحتل فيه حيزا شأنها شأن غيرها من الظواهر الأخرى، وهو يتماهى فيها ليجسد ذاته خلالها لا كانعكاس آلي فوتوغرافي بارد، بل كإمكان قابل للتحقيق، يحبل به الأثر الأدبي ويدعو إليه ويحض الجمهور على قبوله، أو يسعى لإيجاد قابلية له في الاعتقاد العام. ذلك ما عناه "لوكا تش" في حديث عن "المهم" في الأدب إذ رآه في :"رصد صنيع السلوك الإنساني في مجراه المتغير، وتقييم تطورات النماذج الموجودة بالفعل، وقيام نماذج أخرى، وفوق كل ذلك التعرف على العناصر الجوهرية داخل العملية التاريخية نفسها ". وقد أدرك "غولدمان" وعي " لوكاتش" المبكر بحقيقة الواقع، إذ لم يجد فيه البحث عن التطابق بين الإبداع والضمير الجماعي على مستوى المضمون فقط، وإنما على مستوى القيم والبني التركيبية في كل منهما وخاصة على مستوى التماسك فيما بينهما.

ولعل أكثر ما يجسد هذا التماسك، هوما تطرحه سوسيولوجيا الأدب، في تتبعها رحلة "المكتوب" (l'écrit) من المؤلف إلى القارئ عبر قنوات هذا الواقع، والتي اقتضت نوعين من الدراسة.

الأول : يمكن تسميته بعلم اجتماع الظواهر الأدبية، وما يرتبط به من وسائل الاتصال والنشر والتلقي والتأثير في القارئ، من خلال الأنظمة الثقافية المختلفة، وفي هذا المجال تلعب الإحصائيات والاستفتاءات والاستبيانات الاجتماعية دورا بالغ الأهمية. وأكبر دعاة هذا المنهج

هو "اسكاربيت". ويطبق زعيم هذا المنهج مصطلحات علم الاجتماع والاقتصاد على الأدب فيقيم دراسته على ثلاث مراحل محددة هي: الإنتاج، التسويق، الاستهلاك.

الثاني : يمكن تسميته بعلم الاجتماع الإبداع الفني في الأدب، وموضوعه الخلق الجمالي في صلته بالمؤلف والمجتمع، وزعيم هذا الاتجاه هو"غولدمان" ويلتقي معه اتجاه سيميولوجي يعني بالتركيز على التحليل الاجتماعي للرموز الفنية في الأدب، من صور داخلية وتراكيب دالة للكشف عن الطابع الاجتماعي لمبادئها الجمالية وهذا اتجاه جماعة من المفكرين والنقاد الإيطاليين بزعامة" امبرتوايكو"، (UMBERTO ECO) .وان كانت الدراسة الثانية تأخذ منبعها من "لوكاتش" والنظرة الماركسية، وتبلورها في البنيوية التوليدية على يد "غولدمان"، و" جاك لنهارت " و"ميشال زرفا"، فإن الدراسة الأولى تعود جذورها إلى بحوث " فيكوالإيطالي" (1668-1744) في كتابه "مبادئ العلم الجديد" 1725، وهي أول محاولة جادة ومنظمة للربط بين الأدب والواقع الاجتماعي.[1]

[1]- المرجع السابق، ص 48/47.

المبحث الثالث : أبرز منظري جمالية التلقي والمفاهيم الإجرائية عند "ياوس".

1 . أبرز منظري جمالية التلقي :

أ. هانز روبرت ياوس :

ولد سنة 1921، وهو ألماني الأصل، ويعد أهم مفكر ومنظر للأدب ،درّس في جامعة كونستانس سنة 1966 ليشتغل فيها منصب أستاذ للنقد الأدبي والفيلولوجيا الرومانسية، وقد درّس أيضا في جامعتي كولومبيا بيل والسربون، تشمل كتاباته دراسات في الأدب الفرنسي الحديث منذ القرون الوسطى، بالإضافة إلى دراسات النظرية الأدبية، كما أصدر ياوس كتابا سنة 1982 بعنوان" التجربة الجمالية والهيرمينوطيقا الأدبية". وله كتاب" جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي "وأصدر أيضا كتاب "مشاكل للفهم"...وغيرها توفي سنة 1997.[1]

ب . فولفغانغ آيزر :

هو أحد رواد نظرية التلقي البارزين، ولد سنة 1926 عمل كأستاذ للغة الانجليزية والفلسفة واللغة الألمانية ، حيث اضطلع هو وزميله ياوس بمهمة إصلاح الدراسات الأدبية، من المحاضرات والبحوث والمؤتمرات التي انتهوا فيها إلى فكرة النظرية الجديدة.

وكانت أولى محاضراته التي ضمنها رؤيته النقدية تحت عنوان "الإبهام واستجابة القارئ في خيال النثر" وكان قد ألقاها على طلابه في جامعة كونستانس عام 1970م، بيد أن أفكاره لم تلق الذيوع والانتشار إلا بعد ظهور كتابه "فعل القراءة" سنة 1978م، وقد اهتم بالنص المنفرد على . عكس ياوس في التاريخ الأدبي . وكيف يعقد القراء العلاقة معه ،وتوفي سنة 2007.[2]

[1]. بومعزة فاطيمة نظرية القراءة والتلقي –جامعة المرجعيات والمفاهيم – مجلة النص جيجل، العدد 22 ديسمبر 2017، ص184.

[2]– المرجع نفسه، ص 186.

2. أهم المفاهيم الإجرائية التي تبناها "ياوس" :

من أهم المفاهيم التي جاء بها "ياوس " حول نظرية التلقي ما يلي.

أ . أفق التوقع/أفق الانتظار :

طرح ياوس مفهوما إجرائيا جديدا أطلق عليه (أفق انتظار القارئ) يمثل الفضاء الذي تتم من خلاله عملية بناء المعنى ، ورسم الخطوات المركزية للتحليل ودور القارئ في إنتاج المعنى عن طريق التأويل الأدبي الذي هو محور اللذة ورواقها لدى البنائيين ووجد ياوس في افتراضات غادامير الأساسية في العملية التأويلية سندا لمنهجيته ، وأشار إلى أن مفهوم أفق الانتظار لديه هو استنطاق لمفهوم الأفق التاريخي لدى غادامير.[1]

فهذا المصطلح في الحقيقة لم يكن من ابتداع (ياوس)، حيث أنه كان مستعملا في الدوائر الفلسفية الألمانية، فقد استخدمه غادامير، فمفهوم الأفق يعني عنده أنه لا يمكن فهم أي حقيقة دون أن نأخذ بعين الاعتبار العواقب التي تترب عليها، لأن تاريخ التفسيرات والتأثيرات الخاصة بحدث أو عمل ما، هي التي – تمكننا بعد أن اكتمل العمل وصار ماضيا – من فهمه كواقعة ذات طبيعة تعددية للمعاني وبصورة مغايرة لتلك التي فهمه بها معاصروه.[2]

ويشير ياوس من أنه استفاد من كارل بوبر (Karl .R.POPPER) الذي يرى أنه حينما نتحقق من خطأ فرضياتنا نباشر اتصالنا بالواقع الفعلي (...) لذا يتحرر القارئ من ضغوط الحياة الواقعية، ومن أحكامها المسبقة.

كما كان (هوسرل) يستعمل مفهوم الأفق لتحديد التجربة الآنية أوالزمنية؛ أي الفينومولوجية مؤكد أن (أفق الانتباه أوالاهتمام) l'horizondattention يقابله أفق أخر هو أفق (اللإنتباه

[1]– بشرى موسى صالح : نظرية التلقي أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب – ط1، 2001، ص45.

[2]. ينظر عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي ،المكتب المصري للمطبوعات، القاهرة [د ط] 1999، ص 102.

او اللإهتمام) HorizonInattention أما استعمال الأفق مركبا مع الانتظار، فلم يكن هوالآخر جديدا كل الجدة،فقد تبنى (كارل مانهليم) المصطلح قبل ياوس نفسه.

ويشير ياوس إلى أن مفهومه يتضمن ثلاث مبادئ أساسية، "حيث" يتطور إطار الافق لكل عمل في اللحظة التاريخية لظهوره من الفهم السابق للنوع، ومن شكل، وسمات الأعمال المعروفة سلفا، ومن التعارض بين اللغة الشعرية والعملية".[1]

وبناء على ما سبق ذكره يتبين أن مفهوم (أفق التوقعات) مفهوم فلسفي (يعني السوابق)؛ أي الفكرة السابقة عن شيء ما، وهو مفهوم يعيد تعريف التاريخ الأدبي الذي يعتمد في نظر ياوس على الخبرة السابقة لقراء النصوص الأدبية. فالنص الأدبي لا يمتلك أي تأثير، ما لم يدرك القارئ أن قراءة أي نص ليست مغلقة عن أفق توقعات القراء، والتاريخ والأدبي في رأيه هو مجموعة من النصوص رشحتها القراءات المختلفة في أزمنة مختلفة تبعا لمعايير هذه القراءات وحينما يتعامل القارئ مع نص ما، فانه يقارن بينه وبين نصوص سابقة، تشكل في الحقيقة أفق توقعاته، معنى هذا أن النص عندما يظهر للمرة الأولى يرتبط باستقبال معين، ويعتمد على أفق التوقعات السائد في الفترة الزمنية التي ظهر فيها، وقد يتغير ذلك الاستقبال من فترة زمنية إلى أخرى ترفع من شان النص أو تخفضه حسب أفق التوقعات الجديد.[2]

غير أنه توجد أعمال أدبية لا تتحدد معالمها التاريخية بوضوح، إلا أن ياوس يقترح ثلاثة طرق لتموضع أفق توقعات القراء مع مثل هذه الأعمال.

أولا : أن يرتكز عمل القارئ على مقابلة العمل الأدبي بأعمال مناظرة له في التراث الأدبي

ثانيا : على القارئ أن يقيم أفقا يمكنه من التمييز بين التخييل القصصي والواقع أوبين الوظيفة الشعرية للغة ووظيفتها العلمية، ومثل هذه التمييز متاح للقارئ في أي لحظة تاريخية

[1]– عبد الكريم شرفي : من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 163.

[2]– مخلوف بوكروح: التلقي والمشاهدة في المسرح –مؤسسة فنون وثقافة – الجزائر، [د.ط] 2004، ص18/17.

ثالثا: على القارئ استخدام المقاييس المعيارية المرتبطة بالجنس الأدبي.1

إن الحقيقة التي نلتمسها من خلال مفهوم (أفق التوقع أو الانتظار) إن مقياس تطور النوع، إنما هو(المتلقي) وذلك لأن مجموعة المعايير التي يحملها من خلال تجاربه السابقة في قراءة الأعمال الأدبية، هي التي تشخص ذلك التطور في اللحظة التي تتعرض فيها المعايير إلى(تجاوزات) في الشكل والثيمات واللغة، وهذه اللحظة بالنسبة للقارئ هي لحظة (الخيبة) حيث يخيب ظنه في مطابقة معاييره السابقة مع المعايير التي ينطوي عليها العمل الجديد.2

وقد احتل مفهوم أفق الانتظار (horizond'attente) مركز الصدارة في هذا المشروع عندما أوضح ياوس في الأطروحة الثانية من أطروحاته السبع وهذا يبين أن ياوس ركز كثيرا على المفهوم في دراسته.

ويعود ياوس مرة أخرى إلى مفهوم آخر يسميه غادامير " باندماج الآفاق" " fusion d'horizon"

ب . اندماج الآفاق :

يرى ياوس أن فهم نص أدبي ينتمي إلى الماضي تيم عبر إعادة بناء علاقاته بقرّائه المتعاقبين انطلاقا من الحاضر، أي وضعه في سياق زمني يتيح التغلب على المسافة التاريخية التي توجد بين الحاضر والماضي، ومن هنا تأتي أهمية تاريخ القراءات نظرا للدور التوسطي الذي تؤديه فيما يخص مد جسور الحوار والتواصل بين الماضي والحاضر وتمكين المؤرخ الأدبي من الارتحال إلى الآخرين الاستشهاد بشهاداتهم والاحتكاك بتجاربهم واستعادتها ودمجها في أفقه الخاص.[3]

[1]– موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي 8، من الشكلانية إلى البنيوية، مراجعة وإشراف ماري تيريز عبد المسيح، تر: أمل قارئ وجمال الجزيري وآخرون المجلس الوطني للثقافة ط 1 2006.

[2]– ناظم عودة خضر الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 140.

[3]– سعيد عمري: الرواية من منظور نظرية التلقي، ص35.

ويستعمل ياوس هذه المقولة – اندماج الآفاق – لتفسير ظاهرة "تراكم الفهم " والاختلافات الهرمينوطيقية التي يعرفها العمل الأدبي خلال سيرورة التلقيات المتتالية، ويستخدمها من الجهة الأخرى كأساس لفهم التاريخ، وإن تلقي العمل الأدبي ليس عملية سلبية تماما أو موضوعية خالصة، بل يتم في كل مرة على أساس من التحاور والتفاعل بين الأفق التاريخي والجمالي الراهن لدى المؤول[1] ، ويراه كذلك التفاعل الحاصل بين أفق النص وأفق القارئ، بالطابع الجدلي.

ت – انصهار الآفاق :

هذا الطابع يساعد علم فهم التراث فهما جديدا، فليس التراث تلك المنظومة الغابرة المتباعدة كمعطى في الزمن، وبالمقابل لا يمكن أن نفهم الحداثة دائما كمعطى جديد ومعاصر، بل يصبح التراث إذا أدخلنا عليه، مصفاة التأويل، حاملا للطابع المعاصر والتحديث، إن التأويل – حسب النظرية– ساهم في تهافت تلك الثنائية الفجة تراث/ حداثة التي أنتجتها عصور الأنوار.[2]

كان هذا المفهوم – انصهار الآفاق – هو الوحيد الذي استطاع أن يجمع بين ثنائية متضادة، وهي ثنائية التراث والحداثة، حيث يمكن أن ندمجها معا، بكيفية تسمح بأن تضيف شيئا من المعاصرة إلى الشيء القديم، فنحييه ونشكل شيئا وهوما يسمى بأفق جديد للقارئ.

ث – ثنائية السؤال / الجواب :

ينبع وعي ياوس بأفق الانتظار من خلال إيمانه بأن العمل الفني حين صدوره، إنما يكون جوابا عن بعض الأسئلة التي من المفترض أن يكون الجمهور قد أثارها، وكلّما اقترب المؤول من النص بهدف الكشف عن السؤال الذي يجيب عنه العمل الفني يكون قد اهتدى إلى صياغة الأفق الذي حكم انتظار ذلك الجمهور وفي هذا الصدد يشير "ياوس" إلى نظرية (كولي نكود)

[1]– عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 168/167.

[2]– خالد وهاب: جمالية التلقي والتأثير في ثلاثية أحلام مستغانمي، أطروحة شهادة دكتوراه تخصص أدب جزائري، جامعة محمد بوضياف المسيلة، 2016/06/05، ص 55.

(cllongwood) التي تنص على أنه لا يمكن فهم نص ما، إلا إذا فهمنا السؤال الذي يمثل ذلك النص الإجابة عنه، فقد أوضح غادامير أن السؤال الذي يبني في هذه الحال، لا يمكن أن يكون ضمن أفقه الأصلي، وذلك أن هذا الأخير يكون دائما اندماج الآفاق، التي يدعي استقلال بعضها عن البعض الآخر.

ج – المسافة الجمالية :

تتمثل في المسافة بين أفق توقعات ما والعمل الأدبي الجديد، وتتجلى بصورة واضحة في العلاقة بين الجمهور والنقد، وهي تقتضي أيضا تحديد طبيعة التأثير الذي يحدثه ذلك العمل الأدبي في ذلك الجمهور، ومن تخييب الأفق أو تأكيده لدى القارئ، ويحدث التخييب مسافة جمالية، distance esthétique تفصل بين أفق الانتظار السائد وبين الأفق الذي يحدثه القارئ، وكلما ازدادت درجة التقارب بين العمل الفني وهذا الأفق، كان هذا العمل ضعيفا ولا قيمة أدبية له.

وهناك من يرى أن الجمالية الناتجة عن قواعد لها أهمية خاصة، فلما تتصور مثلا شخصيتين متشابهتين، الأولى مدربة من قواعد والثانية لها ثقافة عالية وفي نفس الوقت لها معرفة بالقواعد، فإنه بالضرورة ستظهر أهمية الجمالية لدى الشخصية الثانية بالخصوص.[1]

[1]– محمد سعدون : جمالية التلقي دراسة تطبيقية "في شعر بدر شاكر السياب "أطروحة شهادة دكتوراه، تخصص: النقد الأدبي، جامعة الحاج لخضر، باتنة ، 2016/2015، ص 23.

الفصل الثاني

تجليات جمالية التلقي في رواية " نسيان .com

المبحث الأول: دراسة تحليلية لرواية "نسيان.com "

1-ملخص رواية نسيانcom.

2-تحليل مقولة ممنوع على الرجال قراءته.

3-شعرية عنوان الرواية.

أ- العنوان(مفهومه/أنواعه/وظيفته/أهميته).

ب- شعرية العنوان"نسيان .com".

المبحث الثاني: دراسة جمالية فنية لرواية "نسيان.com"

1- الفضاء اللغوي في الرواية.

2- الأساليب البلاغية (الصور البلاغية) في الرواية.

أ- الاستعارة

ب- الكناية

المبحث الأول: دراسة تحليلية للرواية.

1-ملخص رواية نسيان . com.

واية "نسيان" للكاتبة الجزائرية احلام مستغانمي رواية انثوية، تميزت بالتشويق الذي في فكر كل أنثى لقراءتها ومعرفة خفايا طياتها.

اطلقت أحلام مستغانمي هذه الرواية عام 2013، دار نوفل كان موضوعها الأساسي موجه لكلّ الفتيات عن كيفية نسيان الرجل، استغلت فيها الروائية جملة من الوصفات والتطبيقات التي وجب على كل أنثى التقيد بها لنسيان رجل ما.

هذه الرواية التي وجهتها احلام للنساء فقط دون الرجال حيث اعلنت عن حظر البيع للجنس الآخر(الرجال) وعدم السماح لهم بشرائها .

تعد رواية نسيان com للروائية أحلام مستغانمي صورة عاكسة لوضع المجتمعات العربية في حلة روائية مبتكرة ابتعدت بها شكلا عن سابقها من الروايات، حيث اسست من خلالها لشكل ومضمون متفردين في المتن الحكائي على غير ما ألفه القارئ العربي.

تدور احداثها حول اعطاء وصفات عن كيفية إنهاء الرجال من حياة كل انثى، كما حاولت من خلال هذه الرواية ان ترسم لهن خطة عن طريق جملة من الإرشادات والنصائح التي تساعدهن على تخطي الماضي ونسيانه بكل ما يحويه من تفاصيل، بحيث تصف أحلام مستغانمي الرجال بأنهم قادرين على التخطي ونسيان الانثى بسرعة فائقة.

كما نجدها من خلال هذه الرواية التي غاصت فيها داخل مشاعر وكيان النساء لاكتشاف ما يعانين منه من مشاكل مع أزواجهن و....، فكانت رواية "نسيان" كمرشد عاطفي ذهبت من خلاله أحلام مستغانمي إلى محاولة حل المشكلات والتقليل من الوجع التي تعيشه قلوبهن والدمار الذي استولى على مشاعرهن، فكانت هذه الرواية بمثابة حقيبة الاسعافات الأولية التي اعتمدت عليها الروائية لإيقاف نزيف القلوب والتوجيه الصحيح للأنثى الضائعة في شوارع ومتاهات الحب الزائف.

فرواية نسيان com جاءت زاخرة بأمثال وحكم وأقوال العلماء والحكماء على اختلاف أفكارهم وأيديولوجياتهم وثقافتهم وكذا انتماءاتهم الثقافية والاجتماعية.

رواية نسيان com حالة فنية ونفسية فقد تعدّت كونها رواية فقط، حيث وصفتها صاحبتها بأنها وصفة علاجية من آثار حب مترسب في ثنايا القلب والذاكرة، أرادت من خلالها تحرير المرأة من قيود وحكم الرجال وعفونة الماضي الذي كانت فيه عبدة للحب الذي أهانها وأهان كرامتها، حيث تطرقت للنسيان بين كل المحبين والعاشقين، فكانت هذه الرواية هدية قيمة قدمتها "احلام مستغانمي" للمرأة العربية، تنصح فيها بالنسيان وتجلى هذا فيما أبرزته كشعار لروايتها على غلاف الرواية "**أحبيه كما لم تحب امرأة ،وإنسيه كما ينسى الرجال**".

–قدمت الروائية روايتها في ثلاثمئة وتسع وعشرين (329) صفحة في طبعتها الاولى، وتتشكل عامة من بعدين هامين الاول الضرورة الزمنية للأحداث اما البعد الثاني فيتمثل في وصف الاماكن والأشياء" ،ففي الرواية نجد أحلام مستغانمي تصرح ما يلي: "كتبت دليل النسيان هذا بسخرية كبيرة ".

هذا ما يبين بوجه واضح إن الروائية قد اعتمدت على اسلوب لغوي خاص لا يشبه ما سبقه من أعمال، ومصطلحات استقتها من واقع اجتماعي حي والذي من خلاله أعطت وصفات لعلاج الجروح النفسية العاطفية التي يتسبب بها هذا الواقع.

كما نجد أن جنس المرأة قد احتلّ النسبة الأكبر في الرواية حيث تعددت صورها من خلال علاقتها بالرجال، حيث نوّعت الروائية في النساء فاختلفت الرواية في توزيع المرأة فنجد : المرأة الناصحة، السياسية الوفية، التي تريد النسيان، القدوة، المتدينة، الشريرة، المتواضعة، الخائنة، القوية، الضعيفة، المحبة.

– من خلال هذا التحليل الذي قدمته احلام مستغانمي لصورة المرأة والذي عرضته في روايتها هاته، والتي حاولت به الوصول إلى وصفات سحرية كما ذكرنا سابقا لكي تتخلص المرأة من أمراض الذاكرة والوفاء الأبدي لمن لا يستحق الحب كما حاولت من خلالها فهم نفسية المرأة ومشاعرها وربطها بواقعها الحسي مبتعدة عن الأسلوب الخيالي والأحلام الواهية المستلمة

للصعوبات والمشاكل التي يعانيها قلب الأنثى، فكا كان الا النسيان مدرس يجي على كل امرأة عربية أن تحفظه وأن ترسخه داخل ذهنها وضمن حسابا.

مقولة ممنوع على الرجال قراءته:

هي مقولة اعتمدت عليها احلام مستغانمي خلال عرضها لروايتها "نسيان" للبيع حيث كانت هذه الأخيرة مقدمة لحواء لا غير فالرجل وعن سر تسمية الكتاب بنسيان كوم وطبعه بعبارة "ممنوع على الرجال "، تقول مستغانمي:

"هو لعب بالكلمات فقد حدثت النقطة ليصبح المعنى نسيانكم يعني نسيان النساء للرجال اما عن توجيه إنذار لجنس الرجال لعدم الاطلاع على الرواية وقراءتها، فلان الكتاب يتضمن نصائح نسائية لمواجهة الخيبات النسائية التي نتجت عن الذكورة التي أذت عواطف المرآة ومشاعرها، وباختصار نجد الكاتبة تقول في هذا الصدد: إن الرواية تبرز تاريخ النساء مع البؤس العاطفي.

3- شعرية عنوان الرواية :

أ- مفهوم العنوان :

يعد العنوان ذو أهمية كبرى باعتبار أنه أول ما يقابل القارئ وهو «بنية دلالية كبرى، لأنه بطاقة تعريف للنص، وهويته التي تشكل وجوده»[1]، فالعنوان بوابة النص وجسر القارئ نحو النص ووسيلة الكاتب المثلى لجذب انتباه القراء وإثارة فضولهم.

وقد قدم خالد حسين مقاربة تعريفية للعنوان مفادها أنه «علامة لغوية تتموقع في واجهة النص، لتؤدي مجموعة وظائف تخص أنطولوجية النص ومحتواه، وتداوليته في إطار سويسيو- ثقافي خاصا بالمكتوب»[2]، فهو بهذا قدم ثلاثة نقاط خاصة بالعنوان أولها طبيعة العنوان اللغوية، موقعه الكتابي ثم الوظائف التي يؤديها.

---

[1]- باسمة درمشن، عتبات النص، مجلة علامات، ع61، جدة، 2007، ص41.

[2]- خالد حسين حسين، في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، التكوين للطباعة والنشر والتوزيع، ط:1، 2007، ص77.

أما محمد فكري الجزار فرأيه لا يختلف عن رأي خالد حسين في تحديده لمفهوم العنوان فقد أورد في معرض دراسته (العنوان سيميوطيقا الاتصال الأدبي) بأن «العنوان للكتاب كالاسم للشيء به يعرف وبفضله يتداول، يشار به إليه ويدل به عليه، يحمل وسم كتابه وفي الوقت نفسه يسمه، العنوان بإيجاز يناسب البداية علامة ليست من الكتاب جعلت لكي تدل عليه»[1] فالجزار من خلال تعريفه للعنوان قدم وظائفه التي يؤديها مع طبيعته اللغوية.

ثم ينتقل الجزار في سير كلامه عن ماهية العنوان ليشير إلى قصديته فيقول «هو كل فعل اتصال ينطوي على "قصد" من طرفيه يجمع بينهما على قاعدة مرسلة، ثمة إذن قصد للبث من طرف المرسل، وقصد لتلقي هذا البث من طرف المستقبل، هذا في المرسلة ذاتها أي العمل، أما عنوان هذا العمل فانه –بالنظر لخصوصية وظيفته– ذو وضعية أكثر تعقيدا، إذ يتوجه إلى المستقبل حاملا مرسليته في دلاليته، وهذا الحمل –تحديدا– هو "قصد" المرسل و"إرادته" إبلاغ المستقبل بجماع المرسلة، إما على مستوى الجنس أو على مستوى الموضوع أوحتى على مستوى موقف المرسلة من خطابها الذي تتأسس داخله »[2] أي أن العنوان يقوم على علاقة قصدية بين المرسل والمرسل إليه يحمل في طياته وظيفة ما.

أنواع العنوان :

إن العنوان في تركيبه يعتبر «مرسلة لغوية تتصل في لحظة ميلادها بحبل سري يربطها بالنص لحظة الكتابة والقراءة معان فتكون للنص بمثابة الرأس للجسد نظرا لما يتمتع به العنوان من خصائص»[3]، فالعنوان والنص كالوجهان للعملة الواحدة إن غاب واحد بُتَر رأس الثاني، والعنوان بخصائصه الجمالية والتعبيرية يتفرع إلى أنواع عديدة منها:

---

[1]– الجزار محمد فكري، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب،[د.ط]1998، ص15.

[2]. المرجع السابق، ص21.

[3]. شادية شقرون، سيمياء العنوان في ديوان مقام البوح لعبد الله العشي الملتقى الأول لسيمياء والنص الأدبي، 7و8 نوفمبر 2000م، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ص 271.

- **العنوان الحقيقي:** «وهو العنوان الأصلي، بطاقة تعريف تمنح للنص هويته»[1] وهو العنوان الرئيسي الذي يختاره المؤلف لكتابه ويحتل واجهته.
- **العنوان الفرعي:** «بعد العنوان الرئيسي لتكملة المعنى»[2] يعمل كمستخلف للعنوان الحقيقي ويأتي بعده كإعادة له أو لتكملة معناه.
- **العنوان المزيف:** «يوجد بين الغلاف والصفحة الرئيسية»[3]، ودوره إما تكملة معنى أو لعنونة بعض الفقرات وهو ثانوي.
- **العنوان التجاري:** «يتعلق بالصحف والمجلات»[4]، وموضوعه غالبا إشهاري ذو وظيفة تجارية وإعلانية.

وظيفة العنوان :

للعنوان وظائف عديدة تختلف من كتاب لأخر ومن جنس أدبي لغيره من الأجناس، وهذا ما حدده **جيرارد جينيت** في كتابه العتبات وحدد وظائف العنوان حسب الأتي:

- "الوظيفة التعنينية (التعيينية)"[5] والتعنين من عنوان وعنن وهي سمة الكتاب وهذه الوظيفة تعمل على تحديد هوية الكتاب وتمييزه عن باقي الكتب.
- الوظيفة الوصفية: «يسميها جينيت الوظيفة الإيحائية تجمع بين النمطين الموضوعاتي والخبري لا يحددان لنا التقابل موازيا بين وظيفتين الأولى موضوعاتية والثانية خبرية إلا أنهما يتبادلان نفس الوظيفة ألا وهي وصف النص بأحد مميزاته وموضوعاته (هذا الكتاب يتحدث عن) إما خبرية تعلق على هذا الكتاب (هذا الكتاب هو)»[6]، فالوظيفة الوصفية

---

[1]. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[2]. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]. المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5]. عبد الحق بالعابد، **عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)**، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2008م، ط1، ص78

[6]. المرجع نفسه، ص82.

تعمل على وصف الكتاب سواء من ناحية محتواه وموضوعه أو شكله عن طريق الإخبار عنه.

- الوظيفة الإغرائية: «تعد من الوظائف المهمة للعنوان رغم صعوبة القبض عليها فهي تحرك فضول القراءة لدى المستهلك»[1] فهي بذلك تعد أول وظائف العنوان المختارة بعناية إذ تعمل على زرع الفضول والتشويق لدى القارئ لتحفزه على الغوص أكثر في الكتاب ومعرفة ما الذي يختبئ خلف العنوان.
- الوظيفة الإيحائية: «وهي أشد ارتباطا بالوظيفة الوصفية والكاتب لا يستطيع التخلي عنها، فهي كل ملفوظ لها طريقتها في الوجود»[2]، فالعنوان قد يكون إيحاء لشيء ما واصفا إياه في نفس الوقت عن طريقه فهي تلجأ للوصف لتحقيق عملها.

أهمية العنوان :

يعد العنوان أساس العمل الأدبي «تنبثق أهميته من حيث هو مؤشر تعريفي، وتحديدي لنص ما، والعنوان هو الحد الفاصل بين العدم والوجود، لأنه كينونة هذا النص واسمه وهو في هذا يضاهي الإنسان الذي لابد أن يمتلك اسما يتميز به عن غيره"[3] فهو العتبة الأساسية التي يقف عندها القارئ ووجهته الأولى نحو أي جنس أدبي أي القطرة من البحر فيه تتجمع هوية النص ومنه نلتمس صفاته، " ويمثل صوت الكاتب الذي ينطلق من خلاله إلى العالم عبر نصه».[4]

وقد حظي العنوان بأهمية كبيرة خاصة في الدراسات النقدية المعاصرة باعتباره سمة النص وصفته، وهو وسيلة الكاتب المثلى لجذب القارئ وتشويقه، ويعتبر العنوان «مفتاحا منتجا ذا

---

[1]. المرجع نفسه، ص85.

[2]. المرجع السابق، ص87.

[3]. خالد حسين حسين، **قراءة في قصيدة " يطير الحمام" من العنوان إلى النصن**، مجلة آدب ونقد، ع298، ماي 2010، ص25.

[4]. محمد مطلك صالح الجميلي، **السرد الرسائلي (قراءة في "سيرة الحب وصهيل المطر الجريح") لـ محمد صابر عبيد**، 2016م، ط1، ص35.

دلالة ليس على مستوى البناء الخارجي للعمل، بل يمتد حتى البنية العميقة، ويس.... أصله ويدفع السلطة الثلاثية (المبدع–النص–المتلقي) إلى إعادة إنتاج تتيح لعوامل النص الانفتاح على أكثر من قراءة».[1]

لذلك فالعنوان أصبح من ضروريات البناء الأدبي للنصوص ولا يمكن الاستغناء عنه باعتباره يمثل هوية لها وأداة تعريف تتقدم النص.

وقد رأى النقاد فيه عتبة مهمة ليس من السهل تجاهلها إذ يستطيع القارئ من خلالها دخول عالم النص دونما تردد مادام استعان بالعنوان على النص، فهو يفتح شهية القارئ للقراءة أكثر من خلال تراكم علامات الاستفهام في ذهنه والتي سببها العنوان، فيدخل للنص بحثا عن إجابات لتساؤلاته.[2]

شعرية العنوان في رواية "نسيان" لـ أحلام مستغانمي

يعد العنوان هو ذلك الصرح الذي يتصدر واجهة النص، تتمظهر دلالاته ما بين السطحية والعميقة وأحيانا الخفية وربما كانت له دلالات مجهولة يحاول فيها الباحث وضع جل قدراته من أجل فك شفرات هذا العنوان تربطه بالنص جسور يتحكم الكاتب في بعدها وقربها حفاظًا على شغف المتلقي.

ونحّن عندما نضع عنوانا مثل (نسيان.com) (عنوان نموذجنا التطبيقي) في العمل، على أساس أنه العتبة الأولي للرواية نجد الكاتبة لـ (نسيان) وبرغم كلاسيكيته تعدي فكرة القراءة الضمنية فجعل القارئ مهيأ لعالم زاخر بآلام نفسية تقرب القارئ وتشغله بالأبعاد السيكولوجية والسوسيولوجية للبطل بل سيجد الراوي لنفسه مرتعا للحكايات القاسية له.

إذا ما عدنا للعنوان وتمعنا فيه كمركب لغوي ثلاثي فقد جاء جملة اسمية إخبارية تنقل إلينا بعضا مما سنشهده داخل قلعة النسيج القصصي هذا فنسيان التي ابتدأ بها العنوان من الفعل

---

[1]. محمد لطفي اليوسفي، **لحظة المكاشفة الشعرية والاطلالة على مدار الرعب**، الدار التونسية للناشر، تونس، 1992، ط1، ص18.

[2]. المرجع السابق، ص35.

نسى ومفردها نسية وهي ما نسي من الشيء، وجاء في لسان العرب «معنى بقية إذا قلت: فلانٌ بقيةٌ فمعناه فيهِ فضلٌ فيما يمدح به، وجمع البقية بقايا، وقال **القُتَيبِي:** أولوبقيةٍ من دين قوم لهم بقية، إذا كانت بهم مشكلة وفيهم خير».[1]

والبقايا هي مخلفات الشيء والبعض منه وهي تمثل رحلة الأبطال من القاتم إلى الأفتح أو ربما مخلفات الماضي وبقاياه التي احتلت الرواية.

فهي كل الألام النفسية والجسدية وكل الاحتقانات المؤذية وجاء في لسان العرب: «الوجع: اسم جامعٌ لكل مرض مؤلم، والجمع أوجاع، وقد وجع فلان يوجع ويجع وياجع، فهو وجع، من قومٍ وجعى ووجاعى ووجعين ووجاع وأوجاع».[2]

نسيان كلمة توحي الألم والحزن وكل ما هو مثير للرهبة النفسية والرجفة الجسدية وهذا ما قصدته الكاتبة من توظيف كلمة نسيان والذي يعتبر أول أخر كلمة في عنواننا هذا لكن السؤال هنا: هل اختار الكاتب العنوان ووضع الاسم عفويا دون مقصد وبعيد عن الشعرية؟ ولوكان مصطلح (نسيان) تم معالجته من خلال صاحبته فقد استطعت الكاتبة توظيف هذا المصطلح فهل لدالة الاسم مغزى؟ سنجيب في السطور القليلة القادمة عن السؤالين بإجابة تختصر الحديث الذي هو مؤداه أن وظيفة الأدب أو أدبية الأدب في العنوان أوما يطلقون عليها الشعرية جاء متكاملا مما يعني أن الكاتبة لم تختر أسم (نسيان) دون ارتداد له فهو كل ما يترك للماضي من مشاعر وعلاقات تركت بصمه مشؤومة أذت نفسية شخصية ما لا شك أن الاسم قصدته الكاتبة وظهر صلابتها من خلال استرجعات الراوي في الراوية لصلابتها وحدتها وصرامة مواقفها هذا يعود بنا قليلا إلى فكرة دلالة أعلام الأسماء في النص فقد تستند أسماء الأعلام في النص الأدبي إلى ثنائية " فرديناند دى سوسير" المعروفة بـ (الاعتباطية/المقصدية) فهناك بعض الكتاب يستخدمون أسماء شخصياتهم دون سبب واضح وهوما يسمى بالطريقة الاعتباطية وهناك من يستخدم اسم علم تكون العلاقة بينه وبين مدلوله قائمة على السببية

[1]. ابن منظور، **لسان العرب**، دار المعارف، القاهرة،[د.ط، د.ت]، ص331.

[2]. المرجع نفسه، ص 332.

والاصطناعية لذلك يقول حسن بحراوي "يسعى الكاتب وهو يضع الأسماء لشخصياته أن تكون مناسبة ومنسجمة بحيث تحقق للنص مقروئيته، وللشخصية احتماليتها ووجودها. ومن هنا، مصدر ذلك التنوع والاختلاف الذي يطبع أسماء الشخصيات.

وهذه المقصدية التي تضبط اختيار المؤلف لاسم الشخصية ليست دائماً من دون خلفية نظرية، كما أنها لا تنفي القاعدة اللسانية حول اعتباطية العلامة، فالاسم الشخصي علامة لغوية بامتياز. وإذاً فهو يتحدد بكونه اعتباطياً، إلا أننا نعلم أيضاً أن درجة اعتباطية علامة ما أو درجة مقصديتها يمكن أن تكون متغايرة ومتفاوتة. ولذلك، فمن المهم أن نبحث في الحوافز التي تتحكم في المؤلف، وهو يخلع الأسماء على شخصياته"[1] وهذا ما يعيدنا لرواية (نسيان) والعلاقة المقصدية المفتعلة بين الاسم ومدلوله لهذا: نسيان الذي استعملته أحلام مستغانمي كقوة أو سلاح قدمته للمرأة لمواجهة الصعاب والحزن وكل ما يكسر ظهرها ويفتت ثباتها ويكسر قلبها وخصت بذلك جنس الرجال فكان هذا العنوان كنصيحة اهدتها للمرأة العربية لتعيد بها الأمل إلى قلوب ماتت وخسرت في صراعها مع الحب وتفتح من خلاله آفاقا جديدة نحو حياة بدون رجل.

وإذا ما عدنا إلى العنوان كاملا " نسيان" سنرى وبأنه يمثل القطرة من البحر التي لخصت طعمه، فقد شكل للقارئ مفتاحا نحو باب الرواية ليبعد بعض اللبس والغموض عنها ويرفع طرف الستارة عن شيء من ملامحها فقد كان يعمل على فك الاستغلاق وتوضيح الرؤية.

فالعنوان ظهر كمنجز لغوي مضغوط يحمل في طياته سمات القصة التي تليه فيعكس لدينا نظرة أولية وفكرة مسبقة حول مضمون الرواية وهذا ما شكل شعريته من خلال براعة الكاتب في تقليص الرواية كاملة وضغطها في ثلاث كلمات لتبدو بصورة مشرقة مصغرة وكأنه مولود لأم يحمل بعض صفاتها وملامحها.

[1]. حسين بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، مركز ثقافي العربي ط1، 1990 ص247.

المبحث الثاني: دراسة جمالية فنية للرواية.

الفضاء اللغوي في رواية (نسيان) لأحلام مستغانمي :

يظهر الفضاء في جنس الرواية تشكيلات متنوعة ومختلفة منها ما هو جغرافي ومنها ما هو نصي شكلي.

ولعل من أهم انماط هذا الفضاء الروائي نجد الفضاء اللغوي–الدلالي– الذي يخضع للغة ومجالاتها وتجاوزاتها، إذ إنه كل ما تخلقه اللغة من تجاوز لخلق فضاء واسع قد يكبر وقد يضيق حسب طبيعة التجاوز، مثالا عنه نجده يخلق مجازا دلاليا يختلف عن الفضاء الذي يخلقه الرمز.

وهذا ما سنركز عنه من خلال تشكل الفضاء اللغوي في رواية نسيان com لأحلام مستغانمي حيث سنقوم بالكشف عن مواقع حضور الفضاء اللغوي في الرواية إضافة إلى تبيان مدى اتساعه، ونختمه بتبيان دور هذا النمط من الفضاء في تقديم هذه الرواية بشكل عام.

– يمثل الفضاء الروائي بشكل عام الامتداد فهو موجود على إمتداد الخط السردي[1] حاملا معه مختلف مكونات السرد من شخصيات وزمن منصهرة في لغة روائية خاصة، فتعمل مختلف المكونات في تناغم خاص يجد توجيهه من الفضاء وبهذا يؤثر على إيقاع الرواية عموما.[2]

فنجد أن تجليات الفضاء في الرواية تختلف من الفضاء الجغرافي المكاني إلى الفضاء النصي –الشكلي– فدوره يقوم على ربط شبكة من العلاقات بين مكونات السرد.

إلا أننا من خلال هذه الدراسة المبسطة سنذهب إلى رصد فضاء روائي أساسه الصحيح هو اللغة، حيث لا يوجد في الرواية شيء يمكنه تجاوز اللغة بإعتبارها اللسان الناطق للرواية.

---

[1]1– أحسن نجمي ،شعرية الفضاء السردي (المتخيل والهوية في الرواية العربية) المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ،المغرب ،لبنان ،بيروت ،ط١ 2000ص65

[2]– ينظر: جنيت كولد نيستين رايمون كريفل بورنوف /اويلي آيزنر فايك ميتران، الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزل، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان 2002، ص38.

فالفضاء اللغوي فضاء معنوي يتم إدراكه عبر علاقات تنشأ عن طريق الذهن انطلاقا من اللغة وهذا ما سنبينه من خلال رواية "نسيان" كنموذج نبين عن دالة طبيعة حضوره الكيفية خلال الرواية.

- الفضاء اللغوي وتشكله من خلال رواية "نسيان":

من خلال رواية "نسيان" نلاحظ مدى التجاوز الذي تحدثه الصور المجازية والتكثيفات الدلالية والتي تقترب من لغة الشعر فمن خلال المسافة التي أنشأتها اللغة بين المدلول الحقيقي والمدلول المجازي يتأسس الفضاء اللغوي –الدلالي – فالكلمة حسب البلاغة تحمل معنيين أحدهما حقيقي والآخر مجازي[1] وبينهما مسافة محددة تتسع أو تضيق حسب طبيعة المجاز وعليه فلغة الادب لا تقوم بوظيفتها بطريقة بسيطة أو مباشرة إلا نادرا فالتعبير الأدبي لا يستقر في معنى واحد بل يستمر بالتضاعف والتعدد.[2]

وعبر هذا الإنتقال يتم خلق الفضاء اللغوي، ومن خلال تتبع الرواية يمكننا إعطاء لمحة حول طبيعة تشكل هذا النوع من الفضاء من خلال أخذ نماذج أوعينات كيفية اخترناها من كل مفصل وقد اخترنا جملة من مستويات التجاوز من رواية "نسيان" لأحلام مستغانمي إذ ارتأينا أنها شكلت أهم الحالات التي ولدت الفضاء اللغوي بمستوياته فذهبنا إلى التطرق لثلاث مستويات بينا من خلالها هذا التجاوز.

التجاوز عبر التشبيه:

يحدد هنا التجاوز انطلاقا من الحقيقة المجسدة في المستوى السطحي للغة النص الي المجاز الذي يحيلنا إليه النص الحاضر ،ويتم ذلك عبر التشبيه بمختلف أنماطه وما يتبعه من إستعارات، وعن طريق هذه الأخيرة يتم تقديم المستوى السطحي للغة، من خلال الألفاظ والعبارات التي تحمل علامات نصية خاصة كالعناصر التي تبني نوع هذه التشابيه والاستعارات

[1]– ينظر: حميد لحميداني، بنية لنص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لينان، ط1، 1991، ص60.

[2]– المرجع نفسه، ص60.

(أداة التشبيه، المشبه، المشبه به)، حيث يعمل المتلقي على إستقبال النص الحامل لهذا التشبيه ثم يربطه بما يحيل إليه في مستوى أعمق وهذا ما يؤدي إلى وجود مسافة بين النص (أ) والنص (ب)، وهذا ما يسمى بالفضاء اللغوي الخاص بهذا النوع من التجاوز والذي يمكن القول عنه بأنه (متوسط الاتساع) فما تحدثه هذه التشابيه من هوة ليست واسعة بين الحقيقة والمجاز وذلك بسبب وجود قرينة لفظية أو مقامية تدرك هذه المسافة عبر الحواس ما يجعل هذا التجاوز متوسط الاتساع لأنه وكما ذكرنا مسبقا يدرك بالحواس.

التجاوز عبر الكناية:

تعد الكناية من أبواب البيان في البلاغة فهي لفظ أطلق وأريد به لازم معناه مع قرينة لا تمنع من إرادة المعنى الاصلي منه.[1]

وباعتبارها تعمل على خلق مسافة بارزة بين ما يقدمه نصها السطحي وما تؤول إليه وهذا ما كان سببا لاختيارها كنمط من أنماط التجاوز كونها تمثل أحد أبرز مستويات التجاوز فمن خلال هذه المسافة التي تخلقها هذه الصورة البيانية يتولد الفضاء اللغوي فيكون متسعا أكثر من غيره بسبب منع ما يحد من اتساعه، فتأويله أكثر اتساعا من التشبيه والاستعارة لهذا يتولد عنه فضاء متسع.

[1]– ينظر: حمزة قزيرة، فايزة حمقاني، الفضاء اللغوي في رواية السماء الثامنة، مجلة الأثر.

جدول يمثل نماذج لأهم العبارات الحاملة للفضاء اللغوي ونمط تجاوزها الواردة في رواية (نسيان) لأحلام مستغانمي:

المفصل الروائي	نماذج من العبارات الحاملة للفضاء اللغوي في الرواية	رقم الصفحة	نمط التجاوز في الفضاء اللغوي	مدى اتساع الفضاء اللغوي
العنوان نسيان com	نسيان	01	الفضاء الحر واللامحدود	اكثر إتساعا
المفصل الاول: هكذا تورطت في هذا الكتاب ص15	يفيض فصل النسيان على فصل الفراق	23	استعارة مكنية	متوسط الاتساع
ليشهد الادب انني بلغت ص27	تتغذى الاعمال الإبداعية الكبرى عن الاسئلة الوجودية المحيرة التي تدور حولها	27	كناية	متسع
ليشهد الادب انني بلغت ص 27	صنعت اليابان معجزاتها بعقلها	28	كناية	متسع
طالبين النسيان	إنه نداء نرفعه إلى العلماء	36	استعارة مكنية	متوسط الاتساع
هكذا تورطت في هذا الكتاب ص37	هذا الكتاب فتح شهيتي	40	استعارة مكنية	متوسط الاتساع
صديقتي التي تخاف ان تنسى ص47	اي حب هذا الذي يحرقك طوفانه حين يجيء	53	استعارة مكنية	متوسط الاتساع
صديقتي التي تخاف ان تنسى ص 48	رجل كالزواحف يتخلص من جلده ومن ماضيه دون عناء	54	تشبيه	متوسط الاتساع

1- الأساليب البلاغية (الصور البلاغية) في رواية نسيان لأحلام مستغانمي:

تعد الصور البلاغية من أبرز المواضيع التي شغلت رواد العالم النقدي ،خاصة الدراسات السردية والأجناس الأدبية، باعتبارها فرع من الفروع التي ارتبطت بها الدراسات الأدبية فنجد أن هذه الصور البيانية قد تجلت في الرواية بصورة واضحة وبارزة كونها تمثل أحد محاسن النصوص الأدبية والسردية في كونها تخلق جمالية إبداعية داخل النص، فهي تعابير غير مباشرة كفن من الفنون البلاغية لقيامها على التورية، لهذا نجد هذه الصور البيانية التي يلجأ إليها الكاتب تساهم في تقوية النص ومنحه مزيدا من العمق والايحائية والشعرية ،بحيث تكمن مهمتها في ربط الألفاظ ببعضها البعض واكتساب اللغة جمالية البقاعية مستقرة ،ولعل من أهم الصور التي وظفتها الروائية "أحلام مستغانمي" في روايتها المعونة ب نجد(الاستعارة والكناية) com" نسيان.

أ-الاستعارة:

مفهومها:

لغة: رفع الشيء وتحويله من مكان إلى آخر، يقال استعار فلانا سهما من كنانته: رفعه وحوله منها إلى يده.

وعرفها ضياء الدين ابن الأثير يقول: الاستعارة نقل المعنى من لفظ إلى لفظ لمشاركة بينهما مع كي ذكر المنقول إلي[1].

أما السكاكي يقول: الاستعارة أن تذكر أحد طرفي التشبيه ونريد به طرف آخر مدعيا دخول المشبه في جنس المشبه به دالا على ذلك بإثباتك للمشبه ما يخص المشبه به[2].

[1]- ابن الأثير، كتاب المثل السائر في الأدب الكاتب والشاعر، دار النهضة للطبع والنشر، القاهرة، مصر مج1، ص 145.

[2]- القزويني، الايضاح في علوم البلاغة دار الكتب العلمية، تحقيق: إبراهيم شمس الدين، 2010 ص226.

أما عبد القاهر الجرجاني يقول: الاستعارة في جملة أن يكون لفظ الأصل في الوضع اللغوي معروفا تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع، ثم يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل وينقله الينا نقلا غير لازم فيكون هناك كالعارية[1].

وهذه أهم التعريفات عن كبار رجال البلاغة العربية في عصورها المختلفة التي تبين مفهوما متفقا عليه في الاستعارة.

نجد أن الروائية "أحلام مستغانمي" لم تبخل روايتها من توظيف هذا الأسلوب الجمالي الإبداعي من أجل الحفاظ على حسن وتناغم مقاطعها فنجد عن ذلك إستعارات نمثل بها اولا في ما جاء على لسان الروائية:

"**يغيض فصل النسيان على فصل الفراق**"

هذه استعارة مكنية شبهت الكاتبة النسيان كأنه واد أو نهر بحيث عملت على حذف المشبه به (النهر) لكنها تركت لازمة تدل عليه وهي الفيضان.

ونجد أيضا قولها:

"**هذا الكتاب فتح شهيتي**"

هنا نجد كذلك استعارة بحيث استعارت الكاتبة صفة من الصفات الخاصة بالانسان وهي صفة (الفتح) فتجدها قد حذف المشبه وتركت لأزمة من لوازمه على سبيل الاستعارة المكنية.

نجد كذلك:

***إنه نداء نرفعه إلى العلماء** "

هنا استعارة كذلك حيث استعارت الكاتبة لفظة النداء لتدل بها عن إصرارها وعزيمتها، وكما نعرف أن الرفع والمغص من صفات الإنسان الذي يقوم به عند حمل الاشياء فهنا حذفت المشبه به (الشيء الجامد) وترك صفة من صفاته الا وهي (الرفع).

1- عبد القاهر الجرجاني، اسرار البلاغة في علم البيان، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، تح، عبد الحميد هنداوي، [د ط، د ت]، ص22.

ب- الكناية:

تعد الكناية ايضا صورة من الصور البلاغية التي تضفي على النصوص جمالية خاصة مختلفة التأثير من حيث شعريتها والإيحاءات والدلائل التي تضيفها. فهي في تعريفها اللغوي: "مصدر كنى، يكنى، كنا، يكنوا، وكنا عنه يكنو كناية، إذا ترك التصريح به وذكر صاحب مفتاح العلوم "السكاكي" أن جذر هذه المادة اللغوي (ك، ن، ى) يدل على معنى الخفاء كيفما تركبت في اللغة.[1]

والكناية في علم البيان: لازم معناه مع جواز إرادة المعنى الاصل لعدم وجود قرينة من إرادته وهي انواع:(كناية عن صفة، كناية عن موصوف، كناية عن نسبة صفة الموصوف).[2]

وهي أن يريد المتكلم إثبات معنى من المعاني، فلا يذكره باللفظ الموضوع له في اللغة ولكن يلجئ إلى معنى هو تاليه وردفه فيومئ إليه ويجعله دليلا عليه[3].

نجد ان الكتابة قد جاءت بصورة واضحة عند قراءتنا للرواية نجد مثلا عنها فيما جاء على لسان الباردة عند قولها:

"**صنعت اليابان معجزاتها بعقلها**"

فهنا كناية تجاوزت بها الكاتبة المعنى إلى مستوى ثاني وإضافة إلى اشارتها مدلولين مدلول مجازي وهو المدلول الأول والمدلول الحقيقي وهو إبداع بلد اليابان وتطورها ورقيها في شتى المجالات الحياتية والابتكارية والتي عملت بها على تحقيق المعجزات وهذا ما قصدته الكاتبة من توظيفها لهاته العبارة قصد السيطرة على هذا المتلقي والانتقال به إلى عالم مليء بالإيحاءات والتناقضات لتزيد من جمالية النص وشاعريته عن طريق هذه الصورة البيانية.

ونجد كذلك مثالا آخر عن الكناية في قولها:

---

[1]- عبد الباقي الخزرجي، محاضرة رقم 19، الكناية وأنواعها وتمارين الفصل، جامعة المستنصرية، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، الدراسات الصباحية، ص1.

[2]- ابراهيم أنيس، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، مج1، ط2، ص802.

[3]- المرجع السابق، ص1.

"رجل كالزواحف يتخلص من جلده ومن ماضيه دون عناء "

هنا أيضا صورة بيانية تمثل في الكناية حيث شبهت الرجال بالزواحف إلا أن المقصود منها هو ليس ما كتب إنما دلت به الكاتبة عن مدلول ثاني الا وهو نفاق الرجال وعدم قدرتهم على احترام المشاعر الخاصة بالنساء فوصفت الكاتبة الرجال بهذا الوصف من أجل أن تنتقل بالقارئ إلى عالم ثاني تغمره المدلولات والإيحاءات وكل الإشارات التي تناقض العبارة الاولى لتمر عن طريقها إلى المعنى الثاني وهو المقصود الحقيقي من العبارة.

خاتمة

خاتمة :

أجملنا في هذه الخاتمة النتائج التي توصلنا إليها من خلال البحث بعد وضع خطة حددنا فيها معالم وحدود الموضوع وحاولنا الإحاطة بكل جوانبه وهي كالآتي :

– جمالية التلقي هي منهج حديث اهتمت بالطرف الثالث للعملية الإبداعية وهو (المتلقي أو القارئ بعد المؤلف والمدونة (النص)).

– أصبحت هذه الأخيرة نظرية تواصل أدبية لم تظهر من العدم، بل كانت نتيجة لعدة علوم وفلسفات.

– انطوت هذه النظرية تحت مجموعة من المبادئ والأسس، التي أصبحت مفاهيم إجرائية عند روادها وبالتحديد عند "ياوس".

– أبرزت نظرية التلقي طبيعة المتلقي ودوره في إعطاء مفهوم أو معنى جديد لما ذهب إليه المؤلف، وأن هذا العنصر كان مهملا أو بالأحرى منسيا حتى مجيء هذه النظرية.

– نظرية التلقي ردت الاعتبار للقطب الثالث في العملية الإبداعية، ألا وهو القارئ فجعلته في بؤرة العمل الإبداعي، بشرط أن يقبل على النص مزودا بسلاح المعرفة وسعة الثقافة والإطلاع.

– رواية نسيان. تندرج ضمن الروايات العربية الجديدة، أبدعت فيها الروائية بطريقة جعلتها تحتل مرتبة الكاتبة المبدعة في العالم العربي كله.

– الروائية الجزائرية أحلام مستغانمي لها مكانة مهمة خاصة في الجزائر وفي العالم العربي.

– تحدثت أحلام مستغانمي في روايتها "نسيان. كوم" عن الحب والألم والحزن الذي خلفه الرجال للنساء.

– تدعو الروائية صديقاتها بصفة خاصة والنساء العاشقات بصفة عامة، إلى نسيان الرجل وعيش حياتهن بكل سعادة وفرح، فلا شيء يستحق الأسى، لأن النسيان يناقض الذاكرة والذكريات تحرق الفؤاد.

– استعملت أحلام اللغة العامية في روايتها، وأدمجت الأمثال الشعبية الجزائرية، لتسهل على القارئ فهم روايتها وتبسطها له وأيضا لإعطاء الرواية بعدا واقعيا.

وفي الأخير ومهما بذلنا، فإننا لسنا على يقين في استوفاء هذا العمل وإعطائه حقه من الدراسة والبحث، ونرجو من الله أن نكون قد وفقنا ولو بقدر يسير في تأدية رسالتنا وبلوغ غايتنا، كما نأمل أن نكون قد أسهمنا بالاستفادة للطلبة الآخرين ولو بقليل.

الطالبتان : زاوي فاطمة الزهراء

محمدي فاطمة

ملحق

- السيرة الذاتية لأحلام مستغانمي :

ولدت أحلام مستغانمي في 13 ابريل 1953م بتونس ولكن أصولها تعود إلى مدينة قسنطينة عاصمة الشرق الجزائري، توجه أبوها (محمد إلشريف) مع أمه وزوجته، وإخوانه إلى تونس، كما أن روحه سحبت منه فقد ودع مدينته قسنطينة أرض "آبائه" و"أجداده"، وذلك في ظل الظروف التي كانت تحمل مخاض الثورة وإرهاصاتها الأولى، تولد أحلام في تونس وسوف يبذل الأب كل ما بوسعه بعد ذلك لتتعلم ابنته اللغة العربية التي منع هومن تعلمها.[1]

أصدرت أحلام أول ديوان شعري لها سنة 1971 في الجزائر تحت عنوان "علة مرفأ الأيام" وفي الوقت نفسه تخرجت من كلية الآداب في الجزائر متحصلة على شهادة ليسانس في الأدب العربي، وتحصلت كذلك سنة 1982على دكتوراه علم الاجتماع من جامعة السربون في باريس بدرجة ممتازة تحت إشراف المشرف الراحل "جاك بيرك"، فترجمت أعمالها إلى عدة لغات، حازت على جائزة نجيب محفوظ للرواية سنة1998، تزوجت من صحفي لبناني، لذلك ابتعدت عن الحياة الثقافية لبعض سنوات، كي تتفرغ لشؤونها الأسرية، شاركت في الكتابة في مجلة "الحوار" التي كان يصدرها زوجها من باريس، ومجلة "التضامن" التي كانت تصدر من لندن، ومن أهم إنجازاتها في مجال الإبداع العربي، كانت رواية "ذاكرة الجسد" التي صدرت سنة1993، وتعد الرواية الأولى وأجمل عمل نسائي كتب باللغة العربية في الجزائر، وفي عام 1997 تضيف أحلام ثاني رواية لها بعنوان "فوضى الحواس"، وبالإمكان اعتبار هذه الرواية بمثابة الجزء الثاني للرواية الأولى وأيضا "أكاذيب سمكة" الصادرة عن المؤسسة الوطنية للفكر سنة 1993 وأخيرا "عابر سرير" سنة 2003 وكذلك "الأسود يليق بك" كما كانت لها بعض المقالات منها "نسيان دوت كوم" وكذا" قلوبهم معنا وقنابلهم علينا" سنة 2009.[2]

---

[1]- www.ahlemmostghanemi.com

[2]- نفس الموقع

شهادات في أحلام مستغانمي:

– نزار قباني <<أحلام مستغانمي نور يلمع وسط الظلام الكثيف وكاتبة حطمت المنفى اللغوي الذي دفع إليه الاستعمار الفرنسي>>.

– الطاهر وطار<<إن الجزائر كلها حسدت في أحلام كما تحسد في خريطتها وفي شهدائها، وفي كل ما لديها حتى من أحزان>>.

– والدها محمد الشريف <<إن كنت قد جئت إلى العالم فقط لأنجب أحلام، فهذا يكفيني فخرا، إنها أهم إنجازاتي، أريد أن يقال "أبو أحلام" أن أنسب إليها كما تنسب هي لي>>.

– الرئيس أحمد بن بلة<< أن أحلام مستغانمي شمس جزائرية أضاءت الأدب العربي، لقد رفعت بإنتاجها الأدبي الجزائري إلى إقامة تليق بتاريخ نضالها تفاخر بقلمها العربي افتخارا كجزائريين لعروبتنا>>.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر

- أحلام مستغانمي نسيان . com دار الآداب،بيروت، لبنان،ط:1. 2009، ط:3. 2010.

المراجع

- الكتب

- ابن الأثير، كتاب المثل السائر في الأدب الكاتب والشاعر، دار النهضة للطبع والنشر، القاهرة، مصر، مج1.
- ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، القاهرة،[د.ط، د.ت].
- أبو القاسم سعد الله. دراسات في الأدب الجزائري الحديث. دار الرائد للكتاب. الجزائر.ط5. 2007.
- أحسن نجمي، شعرية الفضاء السردي (المتخيل والهوية في الرواية العربية) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، لبنان، بيروت، ط1 2000.
- احمد بوحسن. نظرية التلقي والنقد الأدبي الحديث، مجلة : نظرية التلقي، إشكالات وتطبيقات ،عدد24 –جامعة محمد الخامس، المغرب {د.ط، د.ت}.
- أحمد طالب الإبراهيمي. آثار الإمام محمد البشير الإبراهيمي. ج5. دار الغرب الإسلامي. بيروت. ط:1. 1997م. ص:256 (تصدير لكتاب أبي القاسم سعد الله ،"محمد العيد آل خليفة: رائد الشعر الجزائري في العصر الحديث الحديث"، دار المعارف، القاهرة،1961م).
- بشرى موسى صالح : نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، الناشر، المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001.
- الجزار محمد فكري، العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب. [د.ط] 1998.
- جنيت كولد نيستين رايمون كريفل بورنوف /اويلي آيزنر فايك ميتران، الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزل، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، بيروت، لبنان، 2002.

- حبيب مونسي : نظريات القراءة في النقد المعاصر. منشورات دار الأديب [د.ط / د.ت]
- حبيب مونسي، فلسفة القراءة وإشكالية المعنى، دار الغرب للنشر والتوزيع، وهران، الجزائر، {د.ط}2000.
- حسين بحراوي، بنية الشكل الروائي، مركز ثقافي العربي ط1، 1990.
- حميد لحميداني، بنية لنص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لينان، ط1، 1991.
- خالد حسين حسين، في نظرية العنوان (مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية)، التكوين للطباعة والنشر والتوزيع. ط:1. 2007.
- رشيد لولو: في القراءة ونظرية التلقي [د.ط] 2011/11/23.
- روبرت هولب : نظرية التلقي – مقدمة نقدية، ترجمة عز الدين إسماعيل، المكتبة الأكاديمية القاهرة. ط1، 2000.
- سعيد عمرو(سعيد– خرو): الرواية من منظور نظرية التلقي – منشورات، مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة – كلية الآداب ظهر المهراز – فاس. ط1، 2009.
- شادية شقروش، سيمياء العنوان في ديوان مقام البوح لعبد الله العشي الملتقى الأول لسيمياء والنص الأدبي، 7و8 نوفمبر 2000م، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر.
- عبد الحق بالعابد، عتبات (جيرار جينيت من النص إلى المناص)، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2008م، ط1.
- – عمر بن قينة. في الأدب الجزائري الحديث تاريخا وأنواعا، قضايا وأعلام ديوان المطبوعات الجامعية ط2. 2009.
- عبد الغاني خنشلة. إضاءات في النص الجزائري المعاصر. دار الألمعية للنشر والتوزيع. قسنطينة. ط1. 2013.
- عبد القاهر الجرجاني، اسرار البلاغة في علم البيان، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، تح، عبد الحميد هنداوي، [د ط، د ت].

- عبد الكريم شرفي، من فلسفة التأويل إلى نظريات القراءة، الدار العربية للعلوم ط1 – لبنان 2007.
- عبد الكريم شرفي: من الفلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، منشورات الاختلاف، الجزائر طبعة1، 2007.
- عبد الناصر حسن محمد: نظرية التلقي بين ياوس وأيزر. الناشر دار النهضة العربية كلية الآداب جامعة عين الشمس [د.ط] 2002.
- عبد الناصر حسن محمد: نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري للمطبوعات القاهرة، [د، ط] 1999.
- عثمان حشلاف. محاضرات في الشعر الجزائري الحديث والمعاصر. المدرسة العليا للأساتذة في الآداب الإنسانية ببوزريعة مادة الأدب الجزائري للتكوين عن بعد. السنة الثانية جامعي
- القزويني، الايضاح في علوم البلاغة دار الكتب العلمية، تح : ابراهيم شمس الدين ،2010
- محمد امبارك، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2009.
- محمد تونجي. المعجم المفصل في الأدب ج1. دار الكتب العلمية، بيروت.ط02، 1419ه 1999|.
- محمد صالح الجابري الأدب الجزائري المعاصر. ط1. دار الجيل. بيروت. 2005م/1426ه
- محمد لطفي اليوسفي، لحظة المكاشفة الشعرية والاطلالة على مدار الرعب، الدار التونسية للناشر، تونس، 1992، ط1.
- محمد مطلك صالح الجميلي، السرد الرسائلي (قراءة في "سيرة الحب وصهيل المطر الجريح") لـ محمد صابر عبيد، 2016م، ط1.
- محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجمالية التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة. دار الفكر العربي القاهرة ، ط1-1996-

- مخلوف عامر الرواية والتحولات في الجزائر." دراسات نقدية في مضمون الرواية المكتوبة بالعربية منشورات كتاب العرب. دمشق 2000
- مخلوف بوكروح : التلقي والمشاهدة في المسرح –مؤسسة فنون وثقافة– الجزائر، [د.ط]2004
- مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي، في القرن الرابع هجري. الهيئة العامة للمنشورات السورية للكتاب ،وزارة الثقافة – دمشق 2013 [د.ط]
- موسوعة كمبريدج في النقد الأدبي 8، من الشكلانية إلى البنيوية، مراجعة وإشراف ماري تيريزعبد المسيح، تر: أمل قارئ وجمال الجزيري وآخرون المجلس الوطني للثقافة ط1، 2006
- ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للدعاية والنشر والتوزيع، عمان ط1 1997
- هانز روبرت ياوس: جمالية التلقي من اجل تأويل جديد للنص الأدبي، ترجمة: رشيد بن حدو،م نشورات الأعلى للثقافة مصر،ط1 ،2004م،

المجلات

- ابراهيم أنيس، المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، مكتبة الشروق الدولية، مج1، ط2
- باسمة درمشن، عتبات النص، مجلة علامات، ع61، جدة، 2007.
- بومعزة فاطمة: نظرية القراءة والتلقي، المرجعيات والمفاهيم، مجلة النص، جامعة جيجل العدد 22 ديسمبر 2017.
- حمزة قزيرة، فايزة حمقاني، الفضاء اللغوي في رواية السماء الثامنة، مجلة الأثر
- خالد حسين حسين، قراءة في قصيدة " يطير الحمام" من العنوان إلى النصن، مجلة آدب ونقد، ع298، ماي 2010
- عبد الباقي الخزرجي، محاضرة رقم ١٩، الكناية وأنواعها وتمارين الفصل، جامعة المستنصرية، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، الدراسات الصباحية.
- عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة. من البنيوية إلى التفكيكية – عدد 338 سلسلة عالم المعرفة –المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت. اغسطس. 1997

❖ علي حمودين المسعود قاسم، إشكالات نظرية المصطلح، مفهوم، الإجراء، مجلة الأثر، كلية الآداب واللغات جامعة قاصدي مرباح ورقلة، العدد 25جوان2016

❖ محمد عبد البشير مسالتي مقولات نظرية التلقي بين المرجعيات المعرفية والممارسة الإجرائية، مجلة جيل للدراسات الأدبية والفكرية، عدد4 ديسمبر كانون الأول 2014

المذكرات

❖ خالد وهاب : جمالية التلقي والتأثير في ثلاثية أحلام مستغانمي ، أطروحة شهادة دكتوراه تخصص أدب جزائري ،جامعة محمد بوضياف المسيلة، 2016/06/05

❖ لطيفة احمد عمار –نظرية القراءة في المغرب العربي– قراءة عبد المالك مرتاض أنموذجا– مذكرة شهادة ماجستير في النقد الأدبي المعاصر– جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان –2010\ 2011

❖ محمد سعدون : جمالية التلقي دراسة تطبيقية "في شعر بدر شاكر السياب "أطروحة شهادة دكتوراه ، تخصص: النقد الأدبي، جامعة الحاج لخضر، باتنة ، 2016/2015

المواقع الإلكترونية

❖ شادية بن يحيى .الرواية الجزائرية ومغيرات الواقع.

article=37074https://www.diwanalarab.com/spip.php?page=article&id

❖ www.ahlemmostghanemi.com

فهرس

إهـداء

شكر وعرفان

مقدمة 2

مدخل: الأدب الجزائري تجليات إتجاهات الرواية المعاصرة 6

الفصل الأول : جماليات التلقى وأبرز المنظرين 16

المبحث الأول : نظرية التلقي (النشأة، والمفهوم) 17

تمهيد 18

1- نشأة جمالية التلقي : 20

2 - مفهوم جمالية التلقي : 23

المبحث الثاني: الأصول المعرفية لنظرية التلقي. 27

أ – الشكلانيون الروس : 27

ب- بنيوية براغ: 29

ت – الظاهراتية : 31

ث- الهرمينوطيقا(التأويلية) : 33

ج-سوسيولوجيا الأدب: 35

المبحث الثالث : أبرز منظري جمالية التلقي والمفاهيم الإجرائية عند "ياوس".....39

1 . أبرز منظري جمالية التلقي : 39

2. أهم المفاهيم الإجرائية التي تبناها "ياوس" : 40

الفصل الثاني : تجليات جمالية التلقي في رواية نسيان .com. 45
المبحث الأول: دراسة تحليلية للرواية. 47
3- شعرية عنوان الرواية : 49
أ- مفهوم العنوان : 49
وظيفة العنوان : 51
أهمية العنوان : 52
المبحث الثاني: دراسة جمالية فنية للرواية.....56
الفضاء اللغوي في رواية (نسيان) لأحلام مستغانمي :.....56
- الفضاء اللغوي وتشكله من خلال رواية "نسيان":.....57
1- الأساليب البلاغية (الصور البلاغية) في رواية نسيان لأحلام مستغانمي: ...60
خاتمة 65
ملحق 67
قائمة المصادر والمراجع.....70