الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة 8 ماي 1945 قالمة

الكلية: الآداب واللغات

القسم: اللغة والأدب العربي

أطروحة

لنيل شهادة الدكتوراه علوم.

الشعبة: اللغة والأدب العربي

من إعداد:

مليكة بودومي

بعنوان

المروي له في الرواية النسوية الجزائرية من منظور نظرية التلقي

رواية: بحر الصمت لياسمينة صالح / تاء الخجل لفضيلة الفاروق / نورس باشا لهاجر قويدري أنموذجا

بتاريخ:..... **أمام لجنة المناقشة المكونة من:**

الاسم واللقب	الرتبة		
السيدة: وردة بويران	أستاذة محاضرة أ	بجامعة 8 ماي 1945 قالمة	رئيسا
السيدة: وردة معلم	أستاذة التعليم العالي	بجامعة 8 ماي 1945 قالمة	مشرفا
السيد: عمار بعداش	أستاذ محاضر أ	بجامعة 8 ماي 1945 قالمة	ممتحنا
السيد: السعيد مومني	أستاذ محاضر أ	بجامعة 8 ماي 1945 قالمة	ممتحنا
السيد: عمر بلمقنعي	أستاذ التعليم العالي	بجامعة باجي مختار عنابة	ممتحنا
السيدة: بهاء بن نوار	أستاذة التعليم العالي	بجامعة مساعدية الشريف سوق أهـراس	ممتحنا

السنة الجامعية: 2022/2021

بسم الله الرحمن الرحيم

الإهـداء

إلى من لا يوفيه الإهـداء حقه، كتلة العطاء أبـي: مـروان.

إلى من تحملت معي العنـاء أمـي: فاطمـة. أهـديكما ثمرة نجـــاحي.

إلى ساعدي ومن تقاسم معي شغف الكتابة زوجي: هشـام.

إلى من تـركا بصمة على أوراق محاولاتي مقلتي عيني وولـداي: رحمة وعبد الرحمـان.

إلى روح والـدي الثاني: "عبد الرزاق"، أمي الثانية: "عريفة".

إلى فخـري: "يوسف" و"محمـد".

إلى المؤنسات الغاليات: فطيمة، فوزية، سارة، غنية، والمدللة "ميهـاس".

إلى صاحبة المذكرة،فليس أجمل من أن تهدي ثمرة تعبك إلى روحك التي تنفست الصعـداء.

الشكـر والعرفـان:

أول شكـر أتقدم به هو لرب العالمين، فالحمد لله حمـدا كثيرا على نعمة العلم.

إلى كل من سانـدني، ونصحني، وأرشدني، وساهم معي في إعـداد هذا البحث بإيصالي إلى المصادر والمراجع المطلـوبة في مختلف مراحله.

وأشكــر على وجـه الخصـوص أستاذتي الفاضلة الدكتـورة (معلم وردة) على مساندتي، وإرشادي بالنصح والتصحيح

كما أتوجه بشكري أيضا لإدارة، وأساتذة كلية الآداب واللغات بجامعة 08 ماي 1945 بقالمة على دعمهـم وتوفيرهم أفضـل بيئة للعلم، والتعلـم.

المقدمة

يعد السرد أداة من أدوات التعبير الإنساني،والرواية من أبرز الأنواع السردية وأكثرها استقرارا، ولذلك نجدها تحتل مكانة بارزة بين الأنواع الأدبية الحديثة من حيث الكثرة والازدهار والانتشار، لكنها على الرغم من ذلك لم تأخذ نصيبها من النقد إذا ما قيست بنقد الشعر فهي تظل في حاجة ماسة إليه خاصة إذا ما أدركنا أن الرواية الحديثة شكل وافد وبشكل كبير بقضاياها ومواضيعها المختلفة.

وقد اتخذت الرواية الحديثة أبعادا كثيرة جعلتها أقرب ما يكون إلى نفس القارئ ملامسة لعواطفه وأحاسيسه.

كما اهتمت بمعالجة قضايا اجتماعية وتاريخية ونفسية، والصراع بين الواجبوالرغبات المكبوتة أو اللاشعورية التي تحاول أن تخرج إلى الواقع المحسوس، وهكذا فقد اعتمدت الرواية تقنيات ومناهج حديثة ساهمت في تطويرها وتغلغلها داخل المجال الفني مدعمة بذلك أبحاث الدارسين الذين أرسوا معالم السرد، واتخذوه منهجا تنطلق منه كل الأنواع بما في ذلك الرواية وخاصة النسوية منها، فإدراك بعض الروائيين الجزائريين بتقنيات الكتابة الحديثة جعلتهم يستوعبونها ويوظفونها في مختلف إبداعاتهم الروائية ولاسيما ما يتعلق بالبنية السردية وأهم عناصرها:الراوي والمروي والمروي له، مع مراعاة علاقة النص بالسياق الخارجي،و التعرف على ما يهدف إليه المبدع.

من بين الروايات النسوية التي أثارت اهتمامي ثلاثية لروائيات برزن بأسمائهن في الكتابة النسوية الجزائريةهن: **ياسمينةصالح، وفضيلة الفاروق، وهاجر قويدري**، وقد برعن في تصويرهن للمكان والزمان والشخصيات،وحتى الأحداث الروائية التي عالجت تقريبا الموضوع نفسه الذي دار حول فترتي الاستعمار والعشرية السوداء.

وضمن هذا كله يبقى وضع المرأة في الجزائر أسير التناقضات،فهي من جهة مناضلة إبان الثورة والعشرية السوداء ،راضية بوضعها الاجتماعي ومختلف العادات والتقاليد القاسية عليها من جهة أخرى، وعلى أساس هذا المنطلق جاء التعبير النسوي في الرواية ردا على هذه المعاملة

القاسية حيث دافعت عن نفسها بأبسط الوسائل؛ألا وهي الكتابة كإثبات لوجودها وردا لاعتبارها الذي سلبه منها الرجل، ولعل ما دفع بي لاختيار موضوع الرواية النسوية بالذات هو الرغبة في الكشف عن عالم الأنثى مع إبراز كل أشكال القمعوالقهر التي تمارس ضدها كما يرجع سبب اختياري للرواية الجزائرية رغبة في التعرف علىخصائص الكتابة النسوية في النماذج الروائية المختارة، مع محاولة التعرف على مدى تطور الكتابة فيها بالاعتماد على أهم عنصر في الدراسة والمتمثل في المروي له.

وقد وقع اختياري على هذه الروايات لتكون موضوع بحثي الذي عنوانه **المروي له في الرواية النسوية الجزائرية، من منظور نظرية التلقي**، على أن تكون إشكاليته متمركزة حول المروي له، وقد طرحنا مجموعة من الأسئلة من قبيل:

- هل استطاعت الرواية النسوية الجزائرية أن تبرز مكانتها ضمن الإبداعات الرجالية؟
- ما مدى قدرة الرواية النسوية الجزائرية على توظيف عناصر السرد الروائي من: راو ومروي له من منظور نظرية التلقي؟
- كيف تجلت علامات المروي له ووظائفه في الرواية النسوية الجزائرية من منظور نظرية التلقي؟
- كيف يضمر القارئ داخل النصوص الروائية، وما هي الجوانب الشكلية والموضوعاتية التي تحدد مقروئية العمل الأدبي؟

من أهم بواعث إعداد هذا البحث قلة الدراسات السردية المهتمة بالمروي له باعتباره أهم عنصر من عناصر البناء السردي؛ إذ لم يلق العناية الكافية من الدراسة والتحليل.

لذلك فإنالاهتمام به في الرواية سيكون هدفنا؛يعني مزيدا من العمق والتحليل داخل الخطاب السردي النسوي من جهة. كمانسعى من خلال دراسته لتحقيق قراءة دقيقة، والتوصل إلى تصنيف أدق للنوع السردي، وإلى فهمه، وتلمس عوامل تطوره من جهة أخرى.

وللوصول إلى هذه الأهداف اعتمدنا على منهجين أساسين هما: المنهج البنيوي ومنهج نظرية القراءة، لأنهما مناسبان يخدمان الموضوع لما يقتضيه من تحليل، وموازنة، وأحكام منبثقة من

الأصول الفنية للنوع الأدبي.وأما بالنسبة للمنهج البنيوي فقد اهتمت الدراسات المنضوية تحته بماهية المروي لهومختلف تعالقاته مع مكونات البنية السردية، ووظائفه وعلاماته. لذلك كانت الخطوة الأولى في التحليل بنيوية. أما الخطوة الثانية فكانت مع منهج نظرية القراءة التي اعتبرت المروي له قناة الاستقبال التي تلتقي لديها عناصر النص ومعانيه،وقد قسمت الدراسة إلى أربعة فصول تتصدرها مقدمه وتذيلها خاتمة.

عنونت الفصل الأول **بالسرد النسوي ومفاهيم في نظرية التلقي**، وقد حوى هذا الفصل عناصر بدأتها بمصطلح السرد النسوي، ومسألة تأييد ومعارضة الأدب النسوي بصفة عامة، ونشأة الرواية النسوية الجزائرية،وبعض المفاهيم الخاصة بالتلقي.

أما الفصل الثاني فقد وسم ب: **المروي له: أصنافه وعلاماتهفي النماذج الروائية المختارة**.تناولنا فيه ما قيل عن هذا العنصر السردي في كل من الدراسات العربية والغربية من قبل النقاد والمهتمين بالسرد وأعوانه، مع مراعاة منزلته في ضوء الموروث العربي، وما قيل عنه في النقد الغربي والعربي الحديث بالإضافة إلى ذلك فقد تحدثنا عن أصناف المروي له، وأهم علاماته في الرواية النسوية الجزائرية ويعتبر هذا الجزء من هذا الفصل تطبيقيا.

وخصصنا الفصل الثالث للحديث عن: وظائف **المروي له في النماذج الروائية المختارة**وقد تراوح هذا الفصل بين النظري والتطبيقي لمعرفة أهم وظائف المروي له: وهي الوظيفة التمييزية،والسردية، والإيديولوجية، وكان التركيز على وظيفة التوسط بين الراوي والقارئ لما لها من أهمية، وكان الفصل الرابع عنوانه **المروي له من منظور نظرية التلقي في النماذجالروائية المختارة** استهلت فيه الحديث عن مفهوم نظرية التلقي، والتعرف على أصولها المعرفية عند أبرز روادها أمثال:**هانز روبرت ياوس**، و**وولفغانغ آيزر**، وبما أن هذه النظرية تقوم علىمبدأالقراءةوالتلقيوالتأويل فقد أشرنا إلى مفهوم القراءة عند بعض النقاد، مع تناول مكانةالمتلقيفي عملية التواصل الروائي دون نسيان أهم نقطة في هذا الفصل والمتمثلة في علاقة المروي له بالقارئ.

وتجدر الإشارة إلى أنه منذ بداية بحثنا لم نصادف من الدراسات التي تناولت موضوع المروي له إلا القليل، فكان أول ما وقع بين أيدينا هو دراسة (جيرالدبرنس) المعنونة بـ:

(مقدمة لدراسة المروي له)، فقد تطرق فيها إلى هذا المصطلح من جميع النواحي، زد على ذلك دراسة (جيرارجينيت)، ودراسة الكاتب التونسي (عليعبيد)الذي تطرق هوالآخر لهذا المصطلح، بدءا من ضبط مصطلحه إلى أنواعه، وعلاماتهووظائفه.

كانت الدراسات السابقة للمروي له، وحسب ما اطلعنا عليه تدرسه أحيانا دراسة سطحية من حيث التعريف به لغة، واصطلاحا، أو التطرق لبعض المفاهيم التي تناولته من قبلالنقاد، وهناك أيضا من يتناول أنواعه، ويتم إسقاطها على نماذج روائية مدمجين إياه في الدراسة مع عنصر الراوي لكن ليس بنفس القدر من التحليل.

وهناك دراسات آخرى ترى في المروي له ما تراه في الراوي من حيث كونه ركن أساسي في العملية السردية، ولا يمكن الاستغناء عنه، وله من الأهمية ما للراوي يعطونه نفس الأهمية بالنظر إلى ما يمكن أن يتغير في النص الروائي بوجوده أو اختفائه،ومن تلك الدراسات نذكر،دراسة (إسراء حسين جابر)، التي عنونتها بـ: (المروي له والقارئ الضمني)حيثكانت ترى فيه القطب الأساسي في العملية السردية،وقد أكدت فيها على علاقة المروي له بالقارئ الضمني، من خلال أنواعه(الإبعادي، والتقريبي والمتماهي)،وغيرها من الدراسات التي تناولت موضوع المروي له، ولم تختلف هذه الدراسات في وجهاتها، ومفاهيمها للمروي له، فقد كانت تنادي جميعها بمدى أهمية المروي له في العمل الروائي. وهو ما شكل لنا صعوبة في التعرف على علاقة هذا المكون السردي بتطور النوع الروائي. وباتت بالتالي أكبر معضلة واجهناها إضافة إلى صعوبة الوصول إلى المراجع.

وأنهيت دراستي عن المروي له في الرواية النسوية الجزائرية من منظور نظرية التلقي بخاتمة ضمنتها أهم النتائج التي توصلت إليها.

وفي ختام هذه المقدمة أتقدم بالشكر الجزيل والتقدير الكبير إلى أستاذتي الفاضلة المشرفة أ/د: معلم وردة، التي أحاطت هذا البحث بالرعاية والمتابعة العلمية الجادة والمتميزة بتوجيهاتها المفيدة والثرية، مع تشجيعاتها التي كانت بمثابة دافع قوي لتقديم هذا البحث على هذه الصورة فقد كانت نعم المشرفة ونعم المرشدة.

وأسأل المولى عز وجل أن يجعل هذا العمل خالصا لوجهه الكريم ويجعلنا من جملة من يسمعون القول، ويتبعون أحسنه وعيا واختيارا وصدقا.

الفصل الأول:

السرد النسوي ومفاهيم في نظرية التلقي.

أولا : تحديد المصطلح .

ثانيا : الأدب النسائي بين المعارضة و التأييد .

ثالثا : مدى تأثر الأدب النسوي العربي بالأدب الغربي .

رابعا : نشأة الرواية النسوية الجزائرية .

خامسا : لغة الرواية النسوية الجزائرية .

سـادسا : مصطلح التلقي .

أولا: تحديدالمصطلح.

تعد قضية ضبط المصطلح في الأدب النسوي، وتحديد مفهومه قضية جوهرية أثارت عدة إشكالات نقدية، أدت إلى اختلاف في تحديد المصطلح وغياب البعد النظري المصاحب إلى تعميق الإشكال، مما زاد الأمر غموضا ولبسا، فظهرت على إثر ذلك مصطلحات عديدة منها:**أدب المرأة، والأدب النسوي، والأدب النسائي، والأدبالمؤنث، وأدب الحريم** ...

والملاحظ أنه رغم تضارب التسميات حول هذا المصطلح فقد دخلت هذه القضية «**حقل التداول الثقافي العربيوالنقدي في النصف الثاني من سبعينيات القرن العشرين، ولعبت الصحافة الأدبية دورا هاما في هذا المجال، إذ كانت أول من طرح المصطلح للتداول الأدبي**»[1].

يظهر أن هذا المصطلح لم يأخذ نصيبا كافيا من الدراسة،والتحليل أو تم تجاهله بتاتا ومع نهاية التسعينيات وبداية القرن الحادي والعشرين بدأ يدخل حيز الاهتمام والدراسة بشكل أوسع عما سبق، حيث ظهرت مجموعة من الأبحاث والدراسات النقدية على الساحة الثقافية أخذت من أدب المرأة موضوعا للدراسة والاهتمام، ورغم شيوع هذا النوع من الأدب، إلا أنه واجه مشكلة الاصطلاح عليه، حيث لم يكن هناك اتفاق على تسميته من قبل النقاد، زد على ذلك غياب المرجعيات النظرية، التي كانت مجرد آراء لم تخضع لتحديد علمي معين، وعلى هذا الأساس سنتناول أكثر المصطلحات تداولا وشيوعا في النقد العربي، وهي:**النسوي والنسائي والمؤنث.**

1. الأدب النسوي:يعد هذا المصطلح من أكثر المصطلحات شيوعا في الساحة الأدبية، وقد أخذ مشروعيته النقدية عند بعضهم انطلاقا من تلك المواضيع التي يطرحها المصطلح نفسه، والتي لها خصوصية بالمرأة ومشكلاتها.يؤكد أحد النقاد في هذا السياق على وجود الأدب النسوي وذلك لا يقتصر بالضرورة على كتابات المرأة، بل ينطبق أيضا على ما يكتبه الرجل عن المرأة، وفي ذلك يقول: «**إن**

[1]-مفيد نجم، الأدب النسوي، إشكالية المصطلح، مجلة علامات، المغرب، ج 57، سبتمبر 2005، ص 162.

الرواية لا تكون نسوية لمجرد أن كاتبتها امرأة، بل لا بد للرواية التي تحمل صفة النسوية أن تكون معنية بصورة جزئية أو كلية بطرح قضية المرأة وليس كتصنيف طبيعي لوجود شخصيات من الرجال أو النساء داخل النص الروائي ومن هنا فإن الكثير من الإبداع الروائي الذي كتبته المرأة لا يندرج تحت ما يسمى بالرواية النسوية»[1].

كما يعرف ناقد آخر الرواية النسوية أنها «**رواية ملتزمة تحمل رسالة تتمثل في الدفاع عن حقوق المرأة، وقد تتجاوز المطالبة بالمساواة بين الرجل والمرأة إلى إثبات التفوق والامتياز...**»[2].

يبدو الناقد واضحا في كلامه من خلال تعريفه للرواية النسوية، حيث انطلق من فكرة ادعاء أن الرواية النسوية عبارة عن رسالة موجهة للدفاع عن حقوق المرأة، كما نجد هذه الأخيرة قد اتخذت شكل الخطاب الذي ينطلق إلى المطالبة بالحقوق والمساواة بين الرجل والمرأة فالرواية النسوية تعبر عن قضية العدالة بالنسبة للمرأة، وعن كل أشكال التمييز ضدها.

إن النساء هن القاصات الأَوْلَيَات في التاريخ، الأمر الذي أكسب المجتمع الفكرة الأولى لإثراء عنصر النثر بمثل هذة القضية الشائكة، وأيضا الأفكار الأولى عن الحب والعدالة والتضحية فقد تمكَّن من بلوغ الهدف والمقصد من خلال استخدام المهارات النسوية بالكلمات التي لها الدور الساحر في الإبهار،كما حصل في قصة ألف ليلة وليلة، وفي حوار شهرزاد مع الملك الظالم المستبد شهريار، حيث غدت الكلمة سلاحا تحمي النساء من عنف الرجال:

«إنها تدري كيف تختار وتنسج كلماتها لكي تنفذ كسهام إلى روح المجرم وبذلك تواجه العنف بالحوار»[3].

---

[1]–نزيه أبو نضال، تمرد الأنثى في رواية المرأة العربية وببلوغرافيا النسوية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان ط1، 2004، ص 11.

[2]– محمود طرشونة، الرواية النسائية في تونس، مركز النشر الجامعي، تونس، ط 1،2003، ص 05.

[3]– فاطمة المرنيسي، شهرزاد ترحل إلى الغرب، تر: فاطمة الزهراء أزروبل، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1 2002، ص 66.

شكّلت المرأة في تاريخ الثقافات البشرية موضوعا للجدل والخلاف، ومع هذا لم تكتسب موضوعاتها أهمية كما اكتسبته الموضوعات الدائرة على الرجل، لأن المرأة كانت ومازالت في التصور المجحف في حقها أنها أقل أهمية من الرجل على المستويين الإنتاجيوالثقافي.

ومازال الجدل قائما بين الأدباء والدارسين حول طبيعة الأدب النسوي، هل هو الأدب الذي تكتبه المرأة وحدها؟

أم أنه الأدب الذي يعبِّر عن همومها؟ خاصة في مجال الرواية.

لقد أثارت قضية الكتابة النسوية لبسا وغموضا، وهذا ما دفع بعلي نصوح مواس إلى القول: «**مكانة المرأة أدنى من التي يتمتع بها الرجل في المجتمعات التي تضع كلا الجانبين ضمن تصنيفات اقتصادية أو ثقافية مختلفة**»[1].

تسعى المرأة دائما بنضالها الفكري لتكتسب مكانة في عالم الثقافة الذي يسيطر عليه الرجل، إذ إن جميع المعتقدات كانت تدَّعي بأن المرأة لا حظّ لها في العدالة مع الطرف الآخر سوى كونها امرأة، فهي تعمل جاهدة على تغيير النظام الاجتماعي والاقتصادي والسياسي بتحسين وضعها في المجتمع الذي يراها بشكل عام جنسا ثانيا، وآخر في مرتبة أدنى بعد الجنس الأول الذكوري.

2. الأدب النسائي:

عرف الأدب النسائي عددا قليلا من الآراء التي طرحت لتناوله،وفي هذا السياق ترى "يمنى العيد" أن مصطلح الأدب النسائي وليد النتاج الأدبي الوفير لدى المرأة حيث تقول:«**إنمصطلح الأدب النسائي يفيد عن معنى الاهتمام والاهتمام وإعادة الاعتبار إلى نتاج المرأة العربية الأدبي، وليس عن مفهوم ثنائي – أنثوي ذكوري**»[2].

أثار مصطلح الأدب النسائي إشكالات عديدة، وقد حددها الباحث "**محمد معتصم**" في كتابه "**المرأة والسرد**" في ثلاث نقاط رئيسية تمثلت في:

---

[1]–على نصوح مواس، النسوية في النقد الأدبي، محاضرة قدمت في الجامعة الأردنية، بتاريخ: 19 – 04 – 2011، ص 01.

[2]– يمنى العيد، الرواية العربية، المتخيل وبنيته الفنية، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط 1، 2011، ص 137.

1 – هل نطلق مصطلح الكتابة النسائية على كل ما تكتبه المرأة؟

2 – هل يمكن اعتبار بعض كتابات الرجل التي تكون حول قضايا المرأة كتابة نسائية؟

3 – هل هناك معايير تميز كتابات المرأة عن الرجل، ويمكن الاحتكام لها لتحديد جودة النص؟

وفي مقام آخر يقول: "محمد معتصم": «**وإذا كان التعبير التالي (كتابةنسائية) تثير الكثير من القضايا من مثل: هل هناك معايير خاصة نقدية تميز في الكتابة بين ما هو نسائي، وبين ما هو رجالي؟ هل نطلق هذا التعبير على كل كتابة صادرة عن امرأة كاتبة؟ ألا يمكن اعتبار بعض كتابات الرجال كتابة نسائية، لما تركز عليه من أدوار وظيفية هامة للمرأة؟ سواء أكانت المرأة شخصية محورية أم شخصية ثانوية وهامشية**»[1].

أراد الباحث المغربي التأكيد على ضرورة أن مصطلح الأدب النسائي ما هو إلا نتاج موضوعه المرأة أو كاتبته امرأة، مع مراعاة ما كتب من قبل الجنس الآخر حتى يمكن تصنيفه ضمن مصطلح الأدب النسائي.

ومفاد هذا كله هو أن الأدب النسائي مصدره المرأة والرجل على حد السواء دون ترجيح كفة أحدهما على الآخر.

وفي مقام آخر ومغاير للمقام الأول نجد الباحث "يفصل كلامه عن مصطلح "النسائي" ويضيف له مصطلح الكتابة النسوية، أو بالأحرى نجده في مقولته هذه يعبر عن رأيه عما قاله من قبل، حيث أن الكتابة النسائية بمفهومها الخاص، ما هي إلا مفهوما شاملا وهذا ما لمسناه في مقدمة كتابه "**بناء الحكاية والشخصية في الخطاب الروائي النسائي العربي**" في قوله :«**مفهوم الكتابة النسائية مفهوم شمولي، بمعنى أنه يضم أشكالا وأساليب وأنواعا من الكتابة عند المرأة...وهي التي تكتبها المرأة لا غير...الكتابة النسائية تدل على الكتابة التي تبدعها المرأة عموما...**»[2].

[1]– محمد معتصم، المرأة والسرد، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2004، ص 18، 19.

[2]– محمد معتصم، المرأة و السرد، ص 07.

أخرج الناقد في هذه المقولة الرجل وأبعده عن مصطلح النسائية نهائيا، وعلى هذا الأساس يتضح أنه يرى أن الكتابة النسوية ما هي إلا جزء من الكتابة النسائية، لأن الجزء الأول يرتبط بنوع خاص من الكتابة ككل، والتي قد يندرج ضمنها أيضا كتابة الرجل التي تتحدث عن المرأة كما يمكن له أن يكون مدافعا عن حقوقها.

3. الأدب الأنثوي :

عرف هذا المصطلح تباينا في الآراء بين النقاد حول حقيقة تحديد تسميته، فمصطلح الأنثى بصفة عامة يميل إلى ذاك الجنس اللطيف في كل ما يليق بمعنى الأنوثة، وإن تحدثنا عن الكتابة الأنثوية أو الأدب الأنثوي بصفة عامة ومباشرة لوجدناه ينوء بنا مباشرة إلى ذلك الأدب الذي يكتبه الرجل والمرأة على السواء، إذ يستطيع الرجل أن يعبر فيه عن مشاعر المرأة.

يتناول الأدب الأنثوي مشاعر المرأة ومختلف قضاياها، يكتبه كل من المرأة والرجل ولو رجعنا قليلا للمصطلحات السابقة لوجدناه يحمل نفس المفهوم الذي يحمله مصطلح الأدب النسوي، والذي تكون المرأة فيه هي الأجدر على التعبير فيما يخصها،والأدرى بأحوال بنات جنسها أكثر من الرجل.

حاول بعض النقاد تقديم مصطلح بديل لمصطلح الأدب النسائي، وخير مصطلح وجدوه مناسبا هو ذاك المعروف باسم الأدب الأنثوي، هذا ما أكدته "لوسي يعقوب" في قولها:« **لا توجد عنصرية في الأدب، ولكن هناك أدب أنثوي يكتبه الرجل والمرأة على السواء ويستطيع الرجل أن يعبر فيه عن مشاعر المرأة ولكن عندما تعبر عن هذه المشاعر نفسها...المرأة بنفسها...تكون أقدر على التعبير عن نفسها وعن أحاسيسها أكثر من الرجل**»[1].

[1] – لوسي يعقوب، لغة الأدب والشعر في كتابات المرأة العربية، مكتبة الدار العربية للكتاب، القاهرة،مصر، ط 1، 2001 ص 04.

أقرت الباحثة في مقولتها هذه بحقيقة أن الأدب ثنائي الجنس (الرجل والمرأة)، لكن في مقابل ذلك رجحت كفة أحدهما، ولو بنسبة ضئيلة بادعائها أن كتابات المرأة عن نفسها أجدر مما يكتبه الرجل عن مشاعرها وقضاياها، لأنها أكثر دراية بما يختلجها.

أما الباحثة التونسية "**زهرة الجلاصي**"فقد كانت منفردة في رأيها باستخدامها مصطلح الأدب الأنثوي الذي يحيل مباشرة إلى جنس كاتبته، لتدعي بقولها إن:«**حقل المؤنث لا يقف عند حد الأوحد، أي كصفة مميزة لجنس النساء، فالمؤنث حقل شاسع يمتلك عدة سجلات، فإلى جانب المؤنث الحقيقي الذي يحيل مباشرة إلى جنس النساء**»[1].

والمتتبع لتاريخ الكتابة النسوية بصفة عامة تتبادر إلى ذهنه عدة تساؤلات عن تجربة الكتابة الأنثويةبالتركيز على التحولات التي وصلت إليها، وهذا نتيجة التجارب التي غيرت الواقع، فقد كان الرجل مسيطرا على كل الإمكانيات اللغوية، ولم تكن المرأة في هذا المجال إلا رمزا أو خيالا ذهنيا يكتبه الرجل الذي أخذ الكتابة، ولم يترك للمرأة سوى الحكي، ومع مرور الزمن دخلت المرأة عالم الكتابة، ومارست الخطاب المكتوب، وهذا ما أدى إلى الإفصاح عن الأنثى، وعن أدبها.

هكذا شاع مصطلح الكتابة الأنثوية في الحياة الثقافية العربية،فتمخضت عنه مناقشات حول مفهوم الكتابة النسوية، وقد ظلت المرأة تناضل من أجل إيصال صوتهاواعتراف الجميع بتمكنها وتفرد تجربتها الأدبية، بعد أن وجدت نفسها في وسط يقيدها ويحاسبها، وأن الورقة البيضاء ما هي إلا مساحة بيضاء تعبر فيها عن حريتها.

يعني اختيار المرأة للكتابة رغبتها في أن تكون متمكنة من إبداء رأيها، وفرض وجودها بقوة مع تحقيق ما يمكن اعتباره تجاوزا لوضعها، فالقلم بالنسبة للمرأة وسيلة حضورها القوي، أما الكتابة ما هي إلا فعل تأكيد هذا الحضور، ومن هنا كان الأدب النسوي أدبا إشكاليا يثير جدلا واسعا، وأسئلة كثيرة عن الكتابة الإبداعية الأنثوية، والسؤال الذي يطرح نفسه بإلحاح هو:

- هل استطاعت الأنثى أن تخلق خطابا أو كتابة مختلفة تمتلك أدواتها، وتميزها عن الأدب الرجالي؟

[1] – زهرة الجلاصي، النص المؤنث، دار سراس للنشر، تونس، ط 1، 2000، ص 13.

- وهل الكتابة هي الفعل الوحيد الذي يحمي المرأة من ضعفها الأنثوي؟ أم هي وسيلة لإثبات وجودها في المجتمع؟

بدأت المرأة تكتب رفضا لقيود المجتمع بعد أن أدركت الاختلاف بينها وبين الرجل فحاجة «**المرأة للكتابة استدعاها الفارق المفاهيمي والمعجمي بينها وبين الرجل الذي كان يكفي وصف حاجاتها إلى الكتابة، وهذا ما جعلها لا تكتفي بالثقافة المأساوية التي ينتجها الرجل حيث القليل من المتعة والكثير من الرقابة والعنف والكبت**»[1].

تجد المرأة في الكتابة متنفسا لأوجاعها الداخلية المكبوتة، وهي هكذا تصوغها في شكل خطاب تحاور من خلال العالم الخارجي، فلا وجود لكتابة من فراغ، أو نبعت من عدم، لهذا خرجت المرأة من صمتها لتتصبب عرقا تحت حرارة الإبداع لعلها بهذه الطريقة تخلق تعويضا عن غربتها واغترابها في مجتمع يرفض تاء التأنيث العائدة على المرأة، فالكتابة وإن كانت تنفيسا عن ألم ما، فهي في حد ذاتها تطهيرا من سلطة الآخر.

ثانيا:الأدب النسوي بين المعارضة والتأييد:

لم يكن الأدب في يوم من الأيام حكرا على الرجال دون النساء، لذا فقد شهدت معظم الحقبات الزمنية المتوالية نتاجا أدبيا متميزا للعديد من الأديبات اللامعات بكتابتهن المميزة، حيث يقف المتأمل للأعمال الأدبية بصفة عامة على نماذج لا يمكن تجاهلها لنساء بارزات عُرفن بأساليبهن الرائعة، والمتصفح للذخيرة الأدبية العربية بصفة عامة يجد آثارا نسوية وفيرة شعرا ونثرا حفلت بها مصادر التراث العربي.

هكذا شكلت المرأة في تاريخ الثقافات البشرية موضوعا للجدل والخلاف، وهو موضوع ليس بأهم من موضوع الرجل، وإنما لأن المرأة كانت ومازالت في التصور غير العادل هي الأقل أهمية في ثنائية (الرجل/المرأة)، على المستويين الإنتاجي والثقافي، وبذلك «**جاءت قضاياها أكثر تعقيدا لأنها مستلبة معنويا وجسديا إلى حد أنها لا تحيا بنفسها**

[1]- أنظر: عبد النور إدريس، هتاف الجسد في الحرية والتحرر في السرد النسائي العربي، على الموقع التالي: com.Aslim.www

ولا لنفسها....إنها للزوج وبالزوج...وهي تنظر بعينيه وتسمع بأذنيه وتحيا بإرادته وحدها في مجتمع جاهلي متخلِّف يُخيّم ظلام عبودية المرأة، وقد مارس وأد المرأة معنويا، كما مارس الأجداد وأد المرأة جسديًّا»[1].

لم يبق الأدب النسوي على هذا الحال، وإنما زاد الاهتمام به في النصف الثاني من القرن العشرين، ومن بين الأسباب التي دفعت إلى ذلك هي تلك الحركات النسوية التي جعلت المرأة موضوعا للمنازعة بين الثقافة الذكورية والأوضاع الاجتماعية المتجددة، حيث استطاعت أن تطالب بحقوقها ومكانتها فيالمجتمع، كما تمكنت من إبراز دورها الفعال في شتى الميادين الاجتماعية والثقافية ...

رغم هذا التطور في النظر إلى قضية المرأة إلا أن الجدل مازال قائما بين الأدباء والدارسين على طبيعة الأدب النسوي، ونوع المواضيع التي تكتب عنها المرأة، حيث كان يدّعي عنها الكثير من الأدباء أنها لا تُعبِّر إلا عن همومها.

ومع هذا يبقى الأدب عبارة عن إبداع دون النظر إلى جنس كاتبه، كما أن الفوارق الموجودة بين الرجل والمرأة لا بد أن تنتج أدبا مختلفا من كلا الجنسين، فلكل جنس ما يشغله ولكل خصوصيته التي ربما لا يدركها تمام الإدراك الجنس الآخر،وعلى هذا الأساس ترى:"**ماري إيجلتون** "***MarieEgeltone***"في تعريفهاللأدب النسوي أنه:«**الأدب الذي يسعى للكشف عن الجانب الذاتي الخاص في المرأة بعيدا عن تلك الجوانب التي اهتم بها الأدب لعصور طويلة**»[2].

الأدب النسوي هو ذاك التعبير الصادق عن الطابع الخاص لتجربة الأنثى في معزل عن المفاهيم التقليدية، وهو الأدب الذي يجسد خبرات المرأة في الحياة، كما أنه لا يمكن اعتبار الكتابة النسوية عبارة عن خطاب مرتبط بالمرأة بشكل لازم، لذا يمكن في المقابل إلحاق الرجل أحيانا في الكتابة الأنثوية، بينما تضيف "**إيلين شولتر*Ilinecholter***" مفهوما آخر

[1]–ينظر: حسين مناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط 1، 2007، ص 12.

[2]– إبراهيم خليل، في الرواية النسوية العربية، دار ورد للنشر والتوزيع، الأردن، ط 1، 2007، ص 03.

للأدب النسوي فهو:«**الأدب الـذي يكشف بوضوح عـن اهتمامات المرأة بذاتها**»[1]. أي أن الأدب النسوي يتعلق بالجانب الذاتي للأنثى، وباهتماماتها بنفسها لا غير.

وللأدب النسوي تعريف خاص بصاحبته"**إيلين سيكوس** "***IlineSicousse*** "**فهو**:«**أدب ذو لغة خاصة هي لغة المرأة التي اكتسبتها منذ الطفولة، فلا يمكن لها – مثلا – البحث عن ذاتها والكشف عن تجربتها الخاصة، وعن أسلوبها الذي يجسد وظيفتها التعبيرية وعما لديها من جماليات مخبوءة حتى هذا الزمن دون هاتيك اللغة ولكي يتحقق مثل هذا الأدب الإبداعي ذي اللغة الخاصة لا بد لها من أن تتحرر كاملا من الحياء والخوف**»[2].

إذا كانت "سيكوس" تشير في تحديدها لمفهوم الأدب النسوي إلى اللغة الخاصة بالمرأة فإن هذا ما تبتعد عنه "**إيلين مور**" التي تعرف الأدب النسويأنه:

«**الأدب الذي يستطيع أن يكون مظهرا من مظاهر الحركة النسوية العالمية التي عرفها القرن الماضي، وأدت إلى ظهور أعمال أدبية جيدة اتخذت من حقوق المرأة ومطالبها بالمساواة مادة أساسية للبحث**»[3].

تؤكد (إيلينمور) مدى ارتباط الأدب النسوي بالحركات النسوية في العالم، من هنا نعتقد أن مصطلح الأدب النسوي هو مؤامرة على الإبداع الإنساني وعلى أدب المرأة، لأنه محاولة لفصل الجزء عن الكل، فالحضارة لا تعرف خصوصية ذكورية أو أنثوية، وإنما هناك خصوصية لقيمة الأثر الإبداعي ومدى مساهمته في بناء الوجود الإنساني.

يعد تطور الأدب النسوي الذي تكتبه المرأة عاملا مهما وأساسيا تنادي بواسطته المرأة بحقوقها في مجال الإبداع الأدبي، وهو الأمر الذي أدى إلى تفوقها فيه، لذا فقد أصبحت متمكنة بقلمها في السنوات الأخيرة، وبفضل نضالها وكفاحها، وإصرارها على الظهور في الحياة العامة للمجتمع، حيث باتت تشهد هذه السنوات حضورا واضحا عكس ما كان

---

[1]– إبراهيم خليل، في الرواية النسوية العربية، ص 03.

[2]– المرجع نفسه، ص 04.

[3]– المرجع نفسه، ص 04.

يحدث من قبل لدرجة أن أصبح الصوت النسوي أكثر قوة، وأشد اهتماما من قبل النقاد والدارسينومن جرَّاء هذا الاهتمام النقدي المتزايد أصبحنا نلاحظ وجود سعي للكشف عن هوية الأدب النسوي بإبراز خصائصه الفنية، وهي في العموم مستوحاة من البعدين الجسدي والاجتماعي للمرأة العربية عموما،والجزائرية خاصة.

يرى البعض أنه مادامت المرأة جنسا لطيفا تملك شخصية عاطفية رقيقة فهذا يؤول بطبيعة الحال إلى مدى الرقة والعذوبة في ألفاظها ومعانيها، كما يدعي البعض على أدبها أنه أدب تَحضرُ فيه حرارة الجسد والحب المحموم، وهناك رأي آخر يرى أن:«**مصطلح الأدب النسائي يتحدد من خلال التصنيف الجنسي، وليس من خلال المضمون وطريقة المعالجة**»[1].

وهناك من يرى أن الأدب الذي تقدمه المرأة يختلف عما يقدمه الرجل، ومهما يكن فإن تلك الآراء على كل حال جاءت متنوعة تراوحت بين الأخذ والرد فيما يخص موضوع الأدب النسوي، لكن ما يبدو جليا أن الأدب النسوي أخذ تسمية النسوي أو الأنثوي نسبة لجنسكاتبه لا غير هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية يبدو أنه عبارة عن تجربة خاصة للمرأة في ممارستها لدروب الحياة،فما دامت المرأة عانت بمفردها تجارب الحياة الأنثوية، فهذا بالضرورة يرمي إلى أنها الوحيدة التي تستطيع الحديث عن حياتها وحياة بنات جنسها، لكن هذا لا يعني أن تعبيرها يبتعد كل البعد عن تعبير الرجل.

ولكن حسب رأيي قد تتشابه أحيانا مواضيع الكتابة بين الرجل والمرأة ،كموضوع الوطن مثلا، ففي هذه الحالة لا يمكن تفضيل أدب على حساب تهميش أدب آخر، لأنه عبارة عن موضوع يهزُّ مشاعر كليهما، إضافة إلى ذلك يمكن الحديث عن تجربة المرأة من حياة انفعالية وفكرية خاصة، فالمرأة تختلف في نظرتها إلى الأشياء عن نظرة الرجل، كما أن أفكارها

[1]– ينظر: حسام الخطيب، حول الرواية النسائية السورية، مجلة المعرفة، ع 166، كانون الأول، (ديسمبر) 1975، ص 80.

ومشاعرها إزاء ما هو مهم وغير مهم تختلف عن الرجل، فقد أكد **"أرسطو"** في قوله أن: **«الأنثى أنثى بفضل ما تفتقر إليه من خصائص»**[1].

يقر أرسطو من خلال مقولته أن الأنثى كائن ناقص – إن صح التعبير– لكنني لا أدعم هذه المقولة كون أن جميع الكائنات البشرية تولد حرة لها نفس الحقوق والواجبات وإذا قال عنها أرسطو أنها تفتقر لبعض الخصائص فيبدو لنا أنها تملك عقلا وضميرا، لها الحق في حرية الرأي والتعبير دون الضغط عليها من قبل أي أحد كما تملك حق نقل أفكارها إلى الآخر بأي وسيلة من الوسائل دون أن يجبرها أي أحد على ذلك.

وعلى هذا الأساس فلا بد من إطلاق العنان، لحرية المرأة في شتى الميادين التي يمكن أن تظهر فيها، خاصة مجال إبداعها الكتابي، وهكذا دواليك حتى شاع الأدب النسوي وتمَّ استخدامه أكاديميا وإعلاميا وأدبيا كونه يحمل مجموعة من الدلالات نذكر منها:

«1/ دعوة تحرير المرأة التي استندت إلى قيم ومبادئ الثورة الفرنسية (1789م)، وما رافقها وأعقبها من جدل فلسفي، وزحم حركي، وكانت هذه الدعوة نتيجة الظلم والحرمان والنظرة الممتهنة للمرأة باعتبارها (كائنانجسا)، و(مختلفا في إنسانيته).

2/ الامتداد الطبيعي لحركات تحرر المرأة ومساواتها بالرجل، لا تنطلق من مفاهيم (التحرر) و(المساواة) في سبيل القفز بالمرأة إلى واقع لا رصيد له من التاريخ البشري والفطرة الإنسانية، والتقاليد، والأعراف الاجتماعية الوضعية، والديانات السماوية والمنطلق العلمي التجريبي.»(2)

لم يبق هناك إشكال واضح في تفضيل أحدهما على الآخر، فهما يختلفان فقط من ناحية الجنس لا غير أما باقي وظائف الحياة الأخرى فإن المرأة لا يمكن أن تكون رجلا، فلها نفس القدرات وليس نفس القوة، وهذا لا يعني أنها لا تسهم في الحياة، بل على العكس من ذلك إذ أنها تستطيع تقديم الأفضل إبداعا وثقافة وغيرها من ضروب الحياة.

---

[1]– رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د، ط) 1998ص 193.

عرف خطاب المرأة تحليلا ودراسة شاملة على مستوى الساحة النقدية العربية على الرغم من غياب الأسس النظرية التي تحدده، لكن رغمكل ما وصلت إليه كتابات المرأة من اهتمام إلا أنها لا تزال تتأرجح بين قابل ورافض لهذا النوع من الكتابات.

هي نظرة جدل قائمة بين النقاد العرب أردنا تفصيلها كالآتي:

1. الموقف المعارض:

يرى أنصار هذا الموقف أن الأدب عام لا يتجزأ وليس له جنس معين، لذا لا داعي لتسمية أدب نسوي وأدب رجالي، ومن بين النقاد العرب الرافضين لهذا التقسيم الكتابي نجد"**زهرة الجلاصي**" التي ترفض هذه التسمية كونهامصطلحا لا قاعدة علمية له في غياب «**المفاهيم الواضحة وطغيان التصنيفات الأيديولوجية المشعبة بنظرة دونية تميز بالإقصاء يدرج ما تكتبه المرأة في نوع أدبي تابع أطلق عليه تلطفا تسمية (الأدب النسائي)، فكأنه يحتل منزلة الهامش من الأدب الكامل، لذلك تُصنَّف المرأة الكاتبة في مرتبة دنيا**»[1].

تبدو الكاتبة من خلال مقولتها هذه رافضة وبقوة مصطلح الأدب النسوي، لأنه بتسميته هذه أصبح يحيل مباشرة إلى جنس الكاتبة وهي صفة بيولوجية، وإن كانت مصرة على هذا المنطلق فهي تدفع بالنص الأنثوي إلى عالم التهميش والدونية، وهذا ما دل على أنهن كاتبات يتجردن من انتمائهن الجنسي، ويظهر ذلك جليا حينما تصرح الروائية اللبنانية" **إملي نصر الله**":«**لا أفكر عندما أكتب بأنني أنتمي إلى جنس بالذات، إذ إن اهتمامي وتفكيري يرتكزان على الموضوع وأسلوب معالجته واللغة الملائمة لذلك،وبالمناسبة أنا لست كاتبة نسوية بالمعنى المفهوم للكلمة، بل أكتب كإنسانة بعيدا عن الانتماء الجنسي ... بالطبع كَوّنت نفسي في مجتمع تصنيفي تقليدي ما يزال يُفرِّق بين حقوق المرأة وسلطة الرجل**»[2].

---

[1]– زهرة الجلاصي، النص المؤنث، ص 10.

[2]– رفيق صيداوي، الكاتبة وخطاب الذات، حوارات مع روائيات عربيات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ط1 2005، ص 63، 64.

كذلك يرفض الناقد **"محمود فوزي"** مسألة التصنيف في جنس كاتب النص، ففي رأيه أن الأدب **«ليس له جنس، كما أن المشاعر الإنسانية ليست لها خريطة،ولا توجد تفرقة بين ما يكتبه الرجل أو المرأة، وإنما مناط التفرقة يكمن في هل العمل يدخل في عداد الإبداع الأدبي أو لا؟»**[1].

اعتمد الناقد "محمود فوزي" على مبدأ جودة النص الأدبي لا غير، مع إهمال فكرة تصنيف جنس الكاتب، والتفريق بين كتابات المرأة وكتابات الرجل، والأمر نفسه تؤكده الروائية الجزائرية **"أحلام مستغانمي"** بقولها: **«فأنا امرأة كتبت بذاكرة رجل، هل أُعدُّ كاتبة رجالية، في حين يُعَدُّ يوسف السباعي وإحسان عبد القدوس كاتبين نسويين لأنهما يكتبان بذاكرة امرأة وعن المرأة؟ هذه التصنيفات لاتضيف شيئا للأديب ولا تزيده وزنا أو قيمة لأن قيمته فيما يكتب ما يقدم من أحاسيس بشرية من خلال هذا الذي يكتبه فقط»**[2].

والجدير بالذكر هنا إن أساس وجود هذا المصطلح نابع من فكرة أن الأدب واحدولا مجال للتصنيف فيه، حيث أن المرأة عندما أبدعت لا يعني أنها تريد منه أن يوصف بالنسويةوإنما أبدعت نتيجة موهبتها وقدراتها الإبداعية، فأصحاب هذا المذهب لم يدافعوا عن هذا المصطلح في حد ذاته، بقدر ما دافعوا عن المواضيع التي يكتبها كل من الرجل والمرأة على السواء.

هن مبدعات انطلقن من فكرة النضال من أجل حذف تلك التسمية التي لا أهمية لها مع العلم أن الكاتبات المبدعات لَسْنَ الوحيدات، بل أيَّدَهُنَّ في الرفض بعض النقاد منهم**"عبد النور إدريس"**معبرا عن رأيه بقوله: **«إن مسألة الإبداع لا تخضع للتصنيف الجنسي فكتابة الرجل هنا لا يمكن أن نضعها مقياسا للكتابة المختارة، وإلا أصبحنا نقيس كتابة المرأة كهامش بالنسبة لمركزية الرجل، فعندما تحصل المرأة على نفس الحظوظ في المشاركة**

---

[1]– محمود فوزي، أدب الأظافر الطويلة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة، مصر، (د، ط)، ص 16.

[2]– حوار مع أحلام مستغانمي، أجرته: حورية ميسوم، الخبر الأسبوعي، العدد 3، من 14 إلى 30 مارس 1990، ص16 نقلا عن: يوسف وغليسي، خطاب التأنيث، دراسة في الشعر التونسي الجزائري ومعجم أعلامه، منشورات محافظة المهرجان الثقافي الوطني للشعر النسوي، قسنطينة، الجزائر (د، ط)، 2008، ص 23.

في الحياة العامة وفي الإنتاج الفكري والمجال الحقوقي سيصعب على الناقد الاحتفاظ بتمييز واضح بين كتابة المرأة وكتابة الرجل»[1].

يتضح أن الكاتب رفض التصنيف، فليس من المفروض وضع كتابة الرجل مقياسا للكتابة وإلا ستصنَّف كتابة المرأة في الهامش لأنه سبقها في الإبداع، فكلاهما يكتبان ويُعبِّران عما يُحسَّانه كُلٌّ بطريقته الخاصة.

كذلك نجد **"عبد الله محمد الغذامي"** هو الآخر له وجهة تسري في نفس الاتجاه نلمحهامن خلال نظرته العامة للأدب،ففي ذلك يقول:«**إن الفحص التشريحي لدلالة "الإنساني" يكشف عن أن كل ما هو إنساني في الثقافة هو في حقيقته ذكوري وكيف تكون هناك دلالة متساوية بين التأنيث والتذكير في مصطلح إنساني مع أن الرجل هو الذي سيطر تاريخيا على اللغة كتابة، وقراءة، وصاغ الثقافة على مثاله وبناها على نموذجه»**[2].

لم يذهب الناقد في وجهة رأيه بعيدا عما سبقه في قضية التساوي بين كتابة الرجل والمرأة فهو يرى أنه لا محالة من أن يبنى الأدب على هذا الأساس الذي يساوي بينهما، لأن كتابة الرجل بالنسبة له هي الأنسب، والأصح لبناء الأدب ورقيه.

ينادي أدب المرأة عموما بضرورة انطوائه تحت لواء الأدب العام، كما يعمل على ضرورة إلغاء الخصوصية الإبداعية بين المرأة والرجل.

وهل حقا إن نحن غيَّبنا اسم المرأة المبدعة قاصة كانت أم روائية، فسنتمكن من وضع اسم رجل مبدع دون أن يتطرق إلى أذهاننا الشك بأن ما نقرأه إنما كتبته امرأة، وأن روحها وطريقة تفكيرها وسمات أنوثتها قد تجلَّت عبر فنِّها الإبداعي، وفي هذا السياق يقول الشاعر اليمني، والناقد الأكاديمي **"عبد العزيز المقالح"**: «**سأظل متمسكا برأيي السابق وهو الذي لا يفرق بين إبداع المرأة وإبداع الرجل بوصفه – أي هذا الإبداع – تعبيرا عن مشاعر**

---

[1] –عبد النور إدريس، المرأة و الكتابة والجسد – دلالة الجسد الأنثوي في السرد النسائي العربي، مطبعة سجلمانة، مكناس، (د،ط) 2006، ص 01.

[2]– عبد الله محمد الغذامي، اللغة والمرأة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 3، 2006 ص 50.

الإنسان وليس عن مشاعر الأنوثة والذكورة، ولا سيما المرأة والرجل كلاهما يعانيان من قهر مشترك، ومن عبودية وحرمان لا مثيل له، ومن المؤكد أن حلقات النقاش الصاخب التي تقوم بين حين وآخر حول ما يسمى بالأدب النسوي إنما يعمل على وضع أساس لاختلاف جديد بين المرأة والرجل...حيث نجح الاثنان – إلى حد ما – أن يعيشا في تآلف وانسجام... والحياة بحاجة إليهما في الإبداع الروائي...»[1].

2. الموقف المؤيد:

تقف آراء هذا الموقف على النقيض من آراء الموقف الأول ذلك أن أصحابه يمثلون الفريق المتبني لمصطلح الكتابة النسائية، والقائل بوجود خصوصيات في هذه الكتابة، وتميزها عما يكتبه الرجل، حيث يدّعون أن للمرأة الحق في الكتابة والتميز، ومن بين مؤيدي المرأة في هذا المجال **"عبد الحميد عقار"** الذي يرى أن: «**الكتابة النسائية حققت خلال العقدين الأخيرين تراكما وحورا ملحوظين لافتين، هذا الإسهام يعتبر علامة تغير في أفق الكتابة الإبداعية، وفي محتواها وتشكيلها الأسلوبي والفني، وأبعد من ذلك فيها إغناء للمشهد الأدبي والثقافي عامة برؤية جديدة، أو مغايرة في مستوى الرغبة والتحقق معا...وما هو إلا تجسيد لكفاءة تعبيرية**»[2].

بيَّن "عبد الحميد عقار "أن كتابة المرأة مَكَّنتها من وضع مسار كتابي تُعبِّر فيه عن رغبتها في الوصول وتحقيق الذات المتميزة فنيا، وتعبيريا لا شكليا فقط.

يبدو أن أصحاب هذا الاتجاه كانوا أشد صرامة في ادعائهم بأن المرأة ناضلت بشدة حتى تُسمع صوتها وتُمنح مركزا من القوة، فمسارها الكتابي تراوح في واقع المرأة العربية عموما والجزائرية خصوصا بين التمسك بالأنوثة، والإمساك بالقلم، لأن الكتابة عبارة عن سلطة تحتاج إلى الأقوى، وما على هذه الأخيرة إلا أن تتمسك بالقلم الذي يعتبر أداة للكتابة وسلاحا وأداة للوجود.

---

[1]– وجدان الصائغ، شهرزاد وغواية السرد، قراءة في القصة والرواية الأنثوية، ص 224 – 225.

[2]– عبد الحميد عقار، صوت الفردانية، الكتابة النسائية، محكي الأنا، محكي الحيا، مجموعة من الكاتبات والكتاب، اتحاد كتاب المغرب، يوليوز، (د، ط)، 2007، ص 03، 04.

وعليه أثارت الكتابة الأنثوية جدلا كبيرا في الساحة الأدبية؛إذ يعتبرها العديد من الناس ظاهرة جديدة،لكنها على العكس من ذلك تماما، فإن نظرنا إليها من جانب النشاط الإبداعي سنجدها منذ الخنساءالتي كانت ولازالت تسعى دائما إلى تمييز كتاباتها من حيث مواضيعها لا من حيث جنسها.

وتؤكد **"يمنى العيد"** أن المرأة أضافت لمستها إلى جانب الرجل بطريقتها الخاصة ولذا فقد أقرَّت:«**أن إسهام المرأة في الحقل الأدبي أضفى سمات جديدة على الأدب وتضمن علامات دالة جعلت الأدب يتجاوز السائد من المضامين والمألوف من الأشكال، وهي تثبت أن أدب المرأة يتميز بنوع من الخصوصية**»[1].

تنبع الآراء السابقة من دراسة العمل النسوي الذي توصل من خلاله النقاد إلى الإقرار بوجود خصوصية وتمييز بين كتابة الرجل والمرأة، كما حاولوا جاهدين الرفع من قيمة القلم النسوي، ومييزه على مستوى المواضيع، وطريقة الصياغة بين الكاتبة وبقية الكتاب الآخرين سواء من جنسها أم من الجنس الآخر.

ونظرا لتفرد الكتابة النسويةأصبح إبداع المرأة يحقق نجاحا يستوجب المواصلة دائما وهذا ما أكسب المرأة عنادا في البحث عن الجيد من الكتابة، كما زاد من ثقتها، ورغبتها في الإبداع معبرة عن كل ما تعيشه وتحس به.

فكما هو معلوم أن أي إبداع كيفما كان يجد في بداية ظهوره مؤيدين ومعارضين، وهو ما ميز ظاهرة كتابة المرأة التي تعرضت للعديد من النقد، وصُنِّفت ضمن مصطلحات أبان من خلالها كل مهتم عن وجهة نظره التي تراوحت بين رافض لاستعمال كل مصطلح يستند إلى تصنيف جنسي وموافق يعتبر الكتابة النسوية كتابة صادرة عن امرأة، أو هي كل كتابة تتناول قضية المرأة.

ثالثا:مدى تأثر الأدب النسوي العربي بالأدب الغربي.

[1]– بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر، تونس، (د، ط)، (د، ت)، ص 16.

الرواية نوع أدبي مزدوج الإنتاج بين العربي والغربي، جاءت لتدرس التحولات الجديدة التي لحقت بالعصر الحديث في جميع الميادين، وقد كانت تسعى إلى محاولة التغيير الدائم ومن هذا المنطلق لم تكن المرأة مجرد قارئة جيدة أو بطلة في الرواية، بل تعدى هذا الأمر إلى أبعد من ذلك كونها صارت مبدعة، وقد مارست الكتابة إلى درجة أن نبغت فيها، وبرعت في تصويرها، وهو ما يمكن ملاحظته بشدة فـ «**الحركة النسائية العربية صارت في الاتجاه نفسه الذي اتبعته الحركة النسائية الغربية تقريبا**»[1].

يبدو جليا تأثر الناقدات العربيات بالغربيات إلى حد بعيد، فهن يعتمدن على آرائهن اعتمادا كبيرا في إبداعاتهن وكتاباتهن، وهو الأمر الذي يدفعنا إلى ضرورة الادعاء بأن الأدب النسوي العربي لا خصوصية له في الإبداع بل هو منتم إلى حركة نسوية عالمية .

والدليل على ذلك ظهور منشورات نسائية في هذا النطاق، الأمر الذي جعل من هذه الحركة واقعا ملموسا في الجانب الثقافي الغربي، إذ يعد الأدب النسوي عاملا مهما ساهم في تجديد الثقافة العربية والغربية على السواء، حيث نادى بحقوق المرأة وطالب بوجودها فكريا وإبداعيا مع صيانة حقوقها الثقافية واللغوية في أي مكان، وذلك ليس فقط «**احتراما أو تطبيقا لمواثيق دولية، بل نجد في هذا أكثر من ذلك صونا للتعدد الثقافي الذي هو سمة إنسانية بامتياز**»[2].

كذلك جاء في القرآن الكريم ما ينص على ضرورة تبادل المعارف بين الشعوب، ولعل خير مثال يمكن أن نستشهد به ما وردفي قولهتعالى:«**يَا أَيُّهَا النَّاس إِنَّ خَلَقْنَاكُمْ مِنْ ذَكَر وَأُنْثَى وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعارَفُوا**»[3].

تدل كلمتا شعوبا وقبائل على التنوع الجنسي الذي يؤدي بالضرورة إلى التنوع المعرفي والثقافي بتبادل المعارف والخبرات، وقد أدى هذا التبادل بين الأدبين العربي والغربي إلى التأثير

---

[1]- سعيد يقطن، قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، الدار العربية للعلوم ناشرون، الرباط، المغرب، ط1 2012، ص 203.

[2]- سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية، ص 203.

[3]-سورة الحجرات، الآية 13.

والتأثر بينهم، وهو الأمر الذي دفع إلى إنشاء جمعيات ومجلات نسائية،حيث تكمن قيمتها في المناداة بأهمية المرأة العربية، والعمل على إبراز مواهبها بعد أن صارت إبداعاتها ملموسة في ميادين عديدة.

رابعا: نشأة الرواية النسوية الجزائرية.

بدأت الارهاصات الأولى للكتابة النسوية في الجزائر بالظهور مع مجموعة من النساء في شكل نخبة تصدّرن الحركة النسوية بالجزائر، خاصة بعد الحرب العالمية الثانية، وأصبح البعض منهن يكتبن وينشرن في الصحف والمجلات، ويؤلفن القصص، وينظمن الأشعارويمتهنَّ التدريس والتمريض، ويعالجن الموضوعات النسوية ومشاكلهن.

وقد تطور الأمر حتى أرادت المرأة الجزائرية احتلال الصدارة في شتى المجالات مناظرة في ذلك الرجل، خاصة في الجانب الإبداعي، وعلى الرغم من محاولاتها الدائمة في الإبداع إلا أنها كانت تراعي في ذلك العادات والتقاليد التي تربطها بأنوثتها الجزائرية، حيث كان ينسب للكاتبة الجزائرية كل سلوك تتناوله داخل إبداعها الروائي، وهي هكذا تدفع ثمن إبداعها بإبطال نصها وكأنها هي من قامت بأفعال البطلة متناسين مسألة التخييل، التي هي بديهية في النص الروائي.

من هنا انطلق الاختلاف بينها وبين الرجل في مجال الكتابة والإبداع الروائي خصوصا ومنه تم تصنيف وتقييم العمل الروائي حسب جنس المؤلف.

جميع تلك الأسباب وأخرى كانت عائقا في مراحل تاريخية سابقة تقف في طريق الإبداع النسوي الروائي، كما منعتها من الولوج في عالم الإبداع بالمستوى الذي وصل إليه الرجل، ومع مرور الوقت وتقدم الجانب الإبداعي أخذ مفهوم الأدب النسوي يتغير مجراه من الأسوأ إلى الأحسن لدرجة أن أصبحت تعقد في شأنه الندوات، وتسجل الرسائل والأطروحات الجامعية وإذا كان هذا المفهوم «**ملما بأنواع شتى من الممارسات الأدبية فإن مفهوما فرعيا مثل السرد النسائي أو الرواية النسائية بات يحظى باهتمام أكبر بالقياس إلى ممارسات أدبية أخرى**»[1].

[1]– سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، ص 195.

غدت الرواية بهذه الكيفية براءة اختراع، وليست مكابدات جمالية من أجل صياغة الجملة القصصية التي تنفذ إلى صميم الفكر والقلب مشكّلة أجواء عالم الرواية النابض بالحياة والعنفوانوعن الرواية الجزائرية قالت: **"وجدان الصائغ"**: «**الشاعر نزار قباني بهرته رواية أحلام مستغانمي وتمنى أن يكون هو كاتبها حين قال: روايتها دوختني وأنا نادرا ما أدوخ من الروايات، وسبب الدوخة أن النص الذي قرأته يشبهني إلى درجة التطابق، فهو مجنون ومتوتر، واقتحامي متوحش وإنساني وشهواني وخارج عن القانون مثلي ولو أن أحدا طلب مني أن أوقع اسمي تحت هذه الرواية الاستثنائية المغتسلة بأمطارالشعر... لما تردّدت لحظة واحدة،لقد كانت مثلي تهجم على الورقة البيضاء بجمالية لا حد لها...وشراسة لا حد لها...وجنون لا حد له، الرواية قصيدة مكتوبة على كل البحور....**»[1].

كذلك قال**"عميش عبد القادر"**عن الروائية"ياسمينة صالح":

«**أقرأ ما تكتب الروائية ياسمينة صالح فأتخيلها أكبر من عمرها الحقيقي بعشرين عاما في أقل تقدير... رافقت الروائية في كتابين لها أثارا لدَيَّ الكثير من الأسئلة،ومازالا يثيران ولا أعثر على أجوبتها لأن الروائية المبدعة استطاعت أن تخوض موضوعات تاريخية معقدة وعويصة سيّما وإنها لم تعاصر أحداثها ولم تشارك فيها..فيلسوفة في بسساطتها...وبسيطة في فلسفتها...جريئة في طرح وعرض قناعاتها ووجهات نظرها...ساحرة في قدراتها على السرد...بارعة في اقتناص لحظات التحول الفجائية المثيرة لعصب وفضول القارئ...عميقة التفكير، ولها القدرة على الإقناع بدون حدود**»[2].

وتعقيبا على ما سبق يمكن طرح التساؤل الآتي:

ترى ألم يستطع الإبداع الأنثوي الجزائري أن يخلق مملكته الخاصة، وملامحه المتفردةعالمه وأجواءه؟

---

[1] – وجدان الصائغ، شهرزاد وغواية السرد، قراءة في القصة والرواية الأنثوية، ص 223.

[2]-*www.* Amicheabdelkader .*com*.

أخذ النص الروائي أو بالأحرى السرد الروائي النسوي في الجزائر مكانة في المشهد الثقافي العربي، وانتزع الجوائز والمراتب الأولى سواء من خلال جيل ما بعد السبعينات كالروائية والقاصة "زهور ونيسي"،والمرحومة"زوليخة السعودي"، و"آسيا جبار" و"أحلام مستغانمي" و"فضيلة الفاروق"،و"ياسمينة صالح"، و"زينب الأعوج" والإعلامية "هاجر قويدري" التي فازت أخيرا بجائزة الطيب صالح للإبداع الروائي عن روايتها "نورس باشا"، وهي واحدة من أهم جوائز الرواية في العالم العربي، وهكذا فإن السرد الروائي الجزائري في أيامنا هذه ناظرت فيه الروائيات الرجل، وقد بَلَغْنَ مستوى عال وتحصَّل بعضهن على أحسن الجوائز، واحْتَلْنَ المراتب الأولى، فلابد من أن الكتابة تنطلق من حرية الكاتب في قول ما يؤمن به، وما يدعو إليه دون رقيب .

ولهذا فالنساء: «**لهن نصيب في الحضارة التي لم تكن في مرحلة من مراحلها متعلقة بالذكور**»[1].

لم يكن الأدب في يوم من الأيام وقفا على الرجال دون النساء، فقد عرفت مسيرة الأدب العالمي والعربي منه أديبات لهن نتاج متميز، والمتأمل في رحلة الزمان، والمكان يقف على نماذج لا يمكن تجاهلها لنساء بارزات الحجة، والبيان منتجات فكريا، ومعرفيا.

خامسا: لغة الرواية النسوية الجزائرية.

لا يكاد يخلو نص روائي من طرح شواغل المرأة، فأينما كانت المرأة سواء في الأسرة أم في المجتمع، أم في العالم أم في التاريخ فقد شكلت خطابا دراميا بطلته المرأة الضحية، التي تقبل ظروف الاضطهاد الملغية لشخصيتها، وهذا في نظر المرأة المثقفة حافزا لظهور دراسات نقدية نسوية تتناول قضية المرأة وجميع جوانبها.

ولعل من أهم القضايا الحساسة التي تتناولها المرأة بصفة عامة في كتاباتها الروائية منها نذكر:

1. لغة الجسد:

[1] – عبد الحميد الحسامي، الخطاب النسوي في الأدب العربي، مجلة انزياحات، اليمن،ع 4، سبتمبر 2010، ص 85.

يعد الجسد في الرواية النسوية عامة والجزائرية خاصة صورة سردية مشجعة تساعد المرأة على الكتابة، إذ إنه معجزتها التي لم تكتمل، والتي قال عنها "**الأخضر بن سايح**": «**فمن الجسد تقبض المرأة على شيطان لغتها، ومن معجمه تزيّن السرد ببروقه ورعوده**»[1].

فالجسد إذن، هو الركيزة التي يقوم عليها السرد النسوي، لأن المرأة المبدعة تصغي إلى جسدها، ومن خلاله تبحر في عوالم الذات، حيث يُعَدُّ تمثيلا حيا للنص توظفه المرأة المبدعة كطاقة مختزنة تستعملها وقت ما احتاجت.

وهو أحد الموضوعات التي لا تعد ولا تحصى، إذ يشكل نسقا ضمن عدة أنساق تتصل جميعها بالكون بحثا عن المعنى والدلالة لأنه كما يقول عنه "**سعيد بنكراد**":«**فإن كينونة الجسد تكمن في ارتباطه بكون ما وجسدنا لا يوجد في الفضاء، إنهالفضاء**»[2].

وإذا ما عدنا إلى مدونة الدراسة سنجد الجسد حاضرا بقوة في رواية "**تاء الخجل**" للروائية الجزائرية "**فضيلة الفاروق**" نلاحظ امتيازها ببساطة السرد، وعدم استعراض اللغة والتراكيب اللغوية، وقد بدت اللغة رقيقة مع سرد متناهي، عالجت الروائيةمن خلاله قضية الأنثى/ والجسد المنهوك، لا من زاوية تسلط الذكور على الإناث، بل من زاوية امرأة حظيت بالتقدير والاحترام، وكانت فيه المرأة (**الأوراسية**)*تمارس شؤونها وأعمالها بكل حرية دون أن يتعرض لها الرجل.

تقول:«**إنها مدينة تشبه الحكايات، تشبه النساء المفخخات بالألم تشبه الجواري والحريم وتشبه الكمنجة التي لا تكف عن الأنين**»[3].

يعرض هذا المقطع من الرواية أفكارا توحي بأن الكاتبة حاولت استعمال لغة بسيطة لكنها تحمل من الدلالات والإيحاءات ما يجعلها ثرية من حيث الاستعارات، وحسن التركيب وجمال الأفكار، وفي مقام آخر تقول:«**كانت كمنجة وأمام كمنجة حالمة لا يمكننا سوى أن**

---

[1] – الأخضر بن السائح، الرواية النسائية المغاربية والكتابة بشروط الجسد، مجلة الخطاب، منشورات مخبر تحليل الخطاب جامعة تيزي وزو، الجزائر، ع 4، جانفي 2009، ص 71.

[2]– سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط2، 2005 ص.192

*– الأوراسية: نسبة لمنطقة الأوراس الواقعة شرق البلاد بولاية باتنة.

[3]– فضيلة الفاروق، رواية: تاء الخجل، دار الرايس، بيروت، لبنان، (د، ط)، 2001، ص 13.

نحلم، سوى أن نكتب ولهذا كتبت لك الكثير من الرسائل، كنت غزيرة الكتابة ربما لأنني أيضا كما قال (غي دي كار) امرأة والمرأة تعشق السرد لأنها تقاوم به صمت الوحدة»[1].

نلمس في كتابات فضيلة الفاروق استعمال لغة شعرية سردية، والمتمثلة في قدرتها على سرد أحداث روايتها على طريقة الشعر الحر، فروايتها تعي بعمق مدى معاناة المرأة في المجتمع الذي يجعل الأنثى تخضع لسلطة الأب والأخ (الرجل) وهذا ما نلمسه في قولها:«**سيدي ابراهيم هو الرجل السلطة في ذلك البيت**»[2].

ثم تلمح إلى نظرة المجتمع للمرأةالتي مازالت هي نفسها، فلم تتغير منذ القدم حيث تقول:

«**منذ العائلة...منذ المرأة...منذ التقاليد...منذ الإرهاب...كل شيء كان تاء للخجل كل شيء عنهن تاء للخجل.**

منذ أسمائنا التي تتعثر عند آخر حرف

منذ العبوس الذي يستقبلنا عند الولادة؟

منذ أقدم من هذا

منذ والدتي التي ظلت بزواج ليس زواجا تاما .....

منهن...إليَّ أنا، لا شيء تغير سوى تنوع وسائل القمع وانتهاك كرامة النساء، لهذا كثيرا ما هربت من أنوثتي»[3].

يعبر المقطع السردي عن واقع المرأة القاسي، والذي عاشت فيه أنواعا من الظلم المختلف أنواعه وأشكاله، حيث يضغط على حياتها وتصرفاتها كل من الأبوالأخ والزوج والخال والعم والمجتمع بصفة عامة، نكاد نقول أن حريتها محدودة في حدود ما يسمح به الرجل، لكن هذا ما يدل على أن الأمر إذا زاد عن حده انقلب إلى ضده وبمعنى آخر أن هذا التشدد الزائد مع المرأة

[1]– فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 13.

[2] – المصدر نفسه، ص 17.

[3]– المصدر نفسه، ص 09، 10.

قد يدفع بها إلى التمرد على هذا الواقع القاسي بجسدها الذي ذهبت به إلى أمرين: إما أن تهمله، أو تحافظ عليه.

تسعى المرأة جاهدة لإيجاد مساحة تفاعل بينها وبين المجتمع لا الاستسلام لشروط التسلط، فهي تكره حياة الذل والتسلط الذكوري كقول الروائية:

«كان يزعجني أن أرى سيدي ابراهيم في موقع السلطان وأعمامي وأبناء حاشيته المفضلة، يجلسون في غرفة الضيوف حول المائدة الكبيرة ينتظرون خدمتنا لهم كانت النسوة يبقين في المطبخ يسكبن الصحون، ونحن الصبايا نقوم بتوصيلها ولهذا كل جمعة أصاب بالصداع أَتَمَارَض ... كانت تلك أولى بوادر تمردي ومقاومةالعائلة»[1].

إن سرد المرأة ما هو إلا إثبات لحقيقة الذات وكينونتها كينونة الجسد،الذي جعلته المؤلفة المؤشر الأول في التعبير النسائي، لأن المرأة كما أشرنا سَالفا تعتمد في إيصال ما ترجوه عبر جسدها، أو بالأحرى الكتابة من خلال الجسد لتثبت ذاتها.

أدت رواية "تاء الخجل"بلغتها القوية، دورا بالغا في سياق سرد الروايةالذي تحدثت فيه الروائية بضمير المتكلم (أنا)، والذي لا يكاد يلغي المسافة بين الراوي والمؤلف، حيث تبدو البطلة مشابهة للكاتبة، وعلى الرغم من قوة اللغة التي تتخللها معاني الاحتجاج والتمرد والإدانة، تبقى (تاء الخجل) تعبر عن الجسد المنهوك،مسلوب الإرادة.

يتضح أن لغة الجسد ذات بلاغة تدفع إلى اكتشاف فعل السرد عند المرأة، فللمرأة إذن لغتها الخاصة بها والمتمثلة في تلك الكلمات الخاصة والعبارات المنسجمة لغويا، والتي تعرف بالسرد الأنثوي، حيث يتميز هذا الأخير بدقة التعبير والوصف.

2. لغة الوطن والعشرية السوداء:

عاشت الجزائر فترة حرجة جدا عرفت بالعشرية السوداء، كان لها الأثر البالغ في الروايات الجزائرية، فقد راحت الأقلام تكتب عن هذا الموضوع، وبالخصوص في الرواية النسوية الجزائرية

[1]– فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 24.

وعلى الرغم من أن هذا الموضوع يعد موضوعا سياسيا، إلا أن المرأة الجزائرية اهتمت به نظرا لوضعها الاجتماعي الذي لا يكاد ينفصل عن الوضع السياسي.

لعل أول ما يدور في ذهن القارئ حول هذا الموضوع، هو أن قضية الإرهاب قد عاشت المرأة بسببها أياما تعيسة جدا، كما تعرضت للقمع والعنف تحت وطأة الاحتلال حيث كان هذا الأخير (الإرهاب) بمثابة الضربة الصاعقة للجيل الجديد بمن فيهم المرأة المبدعة والكاتبة خصوصا.

ولقد برعت الروائية (فضيلة الفاروق) في روايتها (تاء الخجل) بالتعبير عن الحال الذي آل إليه الوطن العزيز في فترة عرفت بفترة العشرية السوداء، مع الإشارة إلى الانكسارات والأحزان الأليمة التي عاشها أبناء الوطن الواحد، فنجدها بأسلوبها قوية متحدية كل الظروف والصعاب ناقمة بأسلوبها الخاص على الأوضاع المحزنة والمزرية التي عاشها أبناء الوطن أو بالأحرى بنات ونساء الوطن، حيث كانت باطلاعها على الجرائد اليومية التي كانت تجدها مليئة بإحصائيات عدد الموتى والقتلى كانت البطلة تفتح جريدة الصباح أثناء انتظارها إقلاع الطائرة، تقرأ أخبار موت وضحايا الإرهاب، والمقطع الآتي يبين ذلك:

«فتحت جريدة الصباح، ورحت أقرأ أخبار الموت، قلبت الصفحة فازدادت أرقام الموت أغلقتها متأففة، فعلَّق الرجل بقربي:

"أجريدة هذه أم مقبرة؟".

أجبته: الوطن كله مقبرة، ولذنا بالصمت»[1].

كان الوطن بمثابة مقبرة، هذا ما دفع بالكثير من أبناء الوطن إلى الفرار منه خوفا على أرواحهم، وعلى عائلاتهم من قمع الإرهاب الظالم، فرواية "فضيلة الفاروق"لم يكن موضوعها الإرهاب فقط، وإنما كانت تعالج قضية المرأة ومدى معاناتها، وقمة العنف الذي كان يمارس عليهاولهذا فقد ركزت الرواية على سنوات شديدة القهر مرت بها الجزائر في فترة عصيبة بين الجماعات المسلحة المتشددة، والحكومة الجزائرية قائلة:

[1]– فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 95، 96.

«سنة العار...سنة 1994 التي شهدت اغتيال 151 امرأة، واختطاف 12 امرأة من الوسط الريفي المعدم، ثم ابتداء من عام 1995 أصبح الخطف والاغتصاب إستراتيجية حربية إذ أعلنت الجماعات الإسلامية في بيانها رقم 28 الصادر في نيسان (أفريل) أنها قد وسعت دائرة معركتها: "للانتصار للشرف بقتل نسائهم، ونساء من يحاربوننا أينما كانوا في كل الجهات التي لم تعترض فيها لشرف سكانها....550 حالة اغتصاب (الفتيات والنساء) تتراوح أعمارهن ما بين 13 و40 سنة سُلّحَتْ تلك السنة»[1].

مرت الجزائر بسنوات عصيبة خصوصا بين 1991 و1995، وغيرها من السنوات التي عاش فيها أبناء الوطن في خوف ورعب، كل هذا جعل من نفسية الروائية التي واكبت تلك الأحداث ثائرة على ما عاشته، حيث كانت تتساءل دائما عن الأسباب التي دفعت بأبناء وبنات الوطنإلى عيش كل هذه المآسي، لتعبر عن أزمة فعلية تجسد فيها انتهاك للجد،وقهر للمرأة من كافة الجوانب فحين تحضر صورة الوطن تتضارب المشاعر، والأحاسيس وتتباين بين الحب والكره والأمل واليأس.

لقد بدا واضحا أن النصوص السردية النسوية الجزائرية توضح مدى تأثر الروائيات الجزائريات بتطورات، ومستجدات العصر الثقافية، والفكرية، والحضارية إذ عالجت معظم النصوص تقريبا قضايا تتعلق بالمرأة وهمومها وآمالها، والسعي نحو تحريرها، وانطلاقها في مجال الإبداع والكتابة فدراسة موضوع من مواضيع المرأة لا يمكن فصله بطبيعة الحال عن مواضيع الرجل ومشاكله، فكل مكمل للآخر.

3.لغة العنف ضد المرأة:

تعتبر ظاهرة العنف ضد المرأة من أكثر الظواهر الاجتماعية انتشارا في الوقت الحاليحيث تتعرض المرأة داخل الأسرة خاصة والمجتمع عامة لهذا النوع من الاضطهاد، ألا وهو العنف الممارس عليها بشتى أنواعه حتى وسط العائلات المثقفة، فالعنف ظاهرة شائعة لا تمس فقط المجتمع المتخلف، فالمرأة نجدها تتعرض في كثير من الأحيان للضرب والقتل والاغتصاب، وحتى الحرق، وهذا ما يعرف بالعنف الجسدي الممارس ضدها، وبكل قسوة إلى جانب العنف

[1]– فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 38.

المعنوي المتمثل في الإساءة إليها باللفظ غير اللائق والجارح، الضغطوالحرمان والإجبار، والإهانة ...

هكذا انتشرت ظاهرة العنف ضد المرأة بنسب عالية في المجتمع الجزائري، ولازالت المرأة حبيسة العادات والتقاليد البالية، والمتمثلة في سلطة الرجل عليها سواء كانت الزوجة أم البنت فالمجتمع الجزائري مجتمع ذكوري، وصفة العنف عند الذكر تعتبر إحدى ميزاته الأساسية التي يحبذ التحلي بها حَسْبُهُ أنه بفقدانها يفقد ذكورته ورجولته وسط المجتمع، وهو الأمر الذي يرفضه الدين الإسلامي، إذ ينادي دائما بالمساواة بين الرجل والمرأة.

وليس العنف ضد المرأة بالأمر الجديد، بل هو ظاهرة لها جذور راسخة منذ الزمن البعيد وهذا ما لمسناه في بعض الأقاويل المعروفة والمتداولة كثيرا في المجتمع الجزائري مثل:(**هَمّ البنات للممات**)،(**ومعرفة الرجال تجارة والنساء خسارة**)، وغيرها من الأمثلة الشعبية البسيطة التي كانت متداولة آنذاك حتى وقتنا الحالي عند البعض وليس الكل، وهي عبارات تترك بطبيعة الحال آثارا سلبية ونفسية على الرجل والمرأة، ومنه يمكننا القول إن العنف سلوك قبيح يمارس من قبل أفراد المجتمع، كما يمكن القول إن المرأة في حد ذاتها يمكنها أن تمارسه على بعض النساء الأقل منها شأنا ومستوى، لاختلاف الأوضاع المعاشة سواء كانت اجتماعية أم اقتصادية أم ثقافية، ومن هنا يتضح لنا أن العنف نوعان: جسدي ونفسي.

وللعنف الجسدي شكل آخر في رواية "**فضيلة الفاروق**" تمثل هذه المرة في ذلك الاغتصاب الممارس على المرأة بالإضافة إلى شتى أنواع الحروق التي عاشتها ومورست عليها لا لشيء إلا لكونها مخلوقا ضعيف مضطهد، وفي مقابل ذلك انعدام وجود مجتمع واع يفرض وجوده للدفاع عنها، وحماية أبسط حقوقها في الحياة، والروائية بدورها عذّبتها معاناة الفتيات اللواتي مورس عليهن هذا النوع من العنف، وفي ذلك تقول:

«**حكاية "كنزة" جعلت الوحي يجتاح حلقي، لكن الأسوأ في تلك الأيام كانت حكاية "ريمة" طفلة في الثامنة رمت بنفسها من على جسر (سيدي مْسيد) لم أصدق أن الأطفال ينتحرون، لهذا حققت في الموضوع وبعد أن رمتني تفاصيله في أكثر من متاهة اكتشفت**

أن الوالد هو الذي رمى بابنته من على الجسر، نسي الناس الاغتصابات الجماعية وصاروا يفكرون بريمة قال: إنه خلّصها من العار...لأنها أُغتصبتْ...»[1].

ألحق العنف بطفلة في الثامنة من العمر ولحق بها العنف، وهذا ما يعني أن العنف لا يلاحق البالغات فقط، بل حتى الأطفال عاشوا العنف بنفس الطريقة وسط هذه المجتمعات التي رفضت وجودهن وحقهن في الحياة، كما عاشت المرأة فترة عصيبة في وقت عرف بعنف الإرهاب الممارس ضد البنات، بذبحهن وتقتيلهن بلا مبالاة، وراوية كانت إحدى من شاهد وعاش هذا النوع من العنف، وقد لمسنا ذلك في قول الروائية حين كانت تتبادل أطراف الحديث معها في المستشفى قائلة:

«ما اسم الفتاة التي كانت معك هنا؟

راوية (أجابت)

ماذا حدث لها؟

مثلنا جميعا.

كنتنّ كثيرات؟

كنّا ثماني، قتلت منا واحدة، قُتلت أمامنا ذبحا بمجرد وصولنا»[2].

استمدت الروائية أفكارها من مخزونها الكمي، وخلفياتها الثقافية، والمعرفية كي تنتج سردا نوعيا مرتبطا بجميع جوانب الحياة الثقافية، والسياسية والاجتماعية متخذة من ذلك طريقتها في ربط أحداث الرواية بالقضايا العامة والشخصية، ولهذا فقد عملت على صياغة قاعدة تكون جديدة للمنجز النسوي الجزائري كونه يمتاز بميزات خاصة صاغتها طبيعة التجربة النسوية الجزائرية الواقعة تحت سيطرة ما يعرف عادة بالاستعمار ذو الحدين، بمعنى خضوعها لسيطرة الخطابات الذكورية، وسيطرة الخطابات التي يفرضها المجتمع ككل، زد على ذلك قسوة الظروف السياسية.

[1]– فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 42.

[2] – المصدر نفسه، ص 51.

ونتيجة لذلك كان حضورها السردي حضورا شكليا يُنِمُّ عن وعي جديد، حيث أن هناك روافدا فكرية ومعرفية تمارس تأثيرها في العملية الإبداعية التي تفجر ممكنات الذات والوجود.

ناولت أغلب الروايات النسوية الجزائرية مظاهر العنف ضد النساء داخل منظومة الزواج والعلاقات الأسرية، مميطات اللثام فيها عن تلك المعاملة القاسية التي تتعرض لها المرأة بصفة عامة، ورواية (تاء الخجل) ماهي إلا نموذج من مجموع الروايات التي تناولت نفس العنف الممارس ضد المرأة وفي شتى الميادين.

سادسا: مصطلح التلقي.

1. مفهوم التلقي وضعا:

جاء في لسان العرب:«**فُلَان يَتَلَقَّى فُلَان أَيْ يَسْتَقْبِلُهُ**"[1]. ويقال: "**لَقِيَ فُلَانٌ فُلَانًا ولَقَاهُ لُقْيَانًا ومُلَاقَاة وتَلَقِيا**»[2].

و**لَقَى**:لَقَى يَلْقَى لِقَاء ولِقَاءَة ولِقَايَة ولُقَاءَة ولُقْيَانَا، ولَقِيَا ولَقِيَهُ، ولُقْيَة ولُقِى فلانا استقبله وصادفه ورآه.

أَلْقَى عَلَيْهِ القَوْل:أَمْلَاهُ عَلَيْهِ.

ترادفت كلمة (التلقي) مع كلمة (الإستقبال) في المعاجم العربية القديمة، ومن ذلك مثلا ما ورد في معجم (لسان العرب)، حيث اشتقت الكلمة من الجذر اللغوي (لقا)، وجاءت بمعنى الإستقبال: «**تلقّاه أي استقبله، وفلان يتلقّى فلان أي يستقبله**» () ←أي: تَلَقى، كما يقال في الإنجليزية: «(***RECEPTION***) **أي تلقى استقبل، أخذ**»[3](***ToReceive*** **أي متلق أو مستقبل، ويقال:** (***Receptive***)

[1]– ابن منظور، معجم لسان العرب، (مادة ل . ق ـ ا)، ج 12، دار صبح، بيروت، لبنان، ط 1، 2006.

[2]– المرجع نفسه، (مادة لقا).

[3]– روحي البعلبكي، المورد، قاموس عربي إنجليزي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط 8، 1996 ص 365.

لكن الفرق في الدلالة بين مفهوم الاستقبال، ومفهوم التلقي يكمن في طبيعة استعماله عند العرب، والواضح جليا أن الاستعمال الغالب في العربية هو استخدام مادة التلقي بمشتقاتها في النصوص المختلفة، سواء كانت هذه الأخيرة شعرا أم رواية ...

ونجد في المعاجم الألمانية الحديثة لفظة التلقي تعني «**الدلالة اللغوية العامة للكلمة التي تفيد الاستقبال، كما نجد فيه كل مواصفات مصطلح التلقي مع الإشارة إلى مصطلحي جمالية التلقي وتاريخ التلقي، ولعل هذا ما يشير إلى تداول المصطلحين في اللغة الألمانية وفي حقلها المعرفي العام**»[1].

وقد ذكرت مادة التلقي في القرآن الكريم في أنساقه التعبيرية، ولم تستخدم مادة الاستقبال، ففي أبرز مواطن التلقي يقول "**عز وجل**": «**وَإِنَّكَ لَتُلَقَّى القُرْآنَ من لَدُن حَكِيم عَلِيم**»[2].

ويقول أيضا:«.... ﴿**إِذْ تَلَقَّوْنَهُ بِأَلْسِنَتِكُمْ**»[3].

كما قال أيضا:«**فَتَلَقَّى آَدَمُ مِنْ رَبِّهِ كَلِمَات فَتَابَ عَلَيْه**»[4].

وفي آية أخرى يقول: «**إِذْ يَتَلَقَّى المُتَلَقِّيَان عَنِ اليَمِينِ وَعَنِ الشِّمَالِقَعِيدٌ**»[5].

بدا واضحا أن دلالة الاستعمال القرآني لمادة التلقي مع النص توحي إلى ما قد يكون لهذه المادة من إيحاءات إلى عملية التفاعل النفسي والذهني مع النص.

2. التلقي اصطلاحا:

يدخل هذا المصطلح تحت راية نظرية التلقي، وهي كما يقول عنها الناقد "**سمير سعيد حجازي:«مجموعة من المبادئ والأسس النظرية التي شاعت في ألمانيا منذ**

---

[1]- أحمد أبو حسن، في المناهج النقدية المعاصرة، مكتبة دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، المغرب، ط 1،2004 ص 25.

[2]- القرآن الكريم، سورة النمل، الآية (06)، رواية ورش عن نافع، اللجنة العلمية في مؤسسة الإيمان، ط1، 1425 هـ/ 2004م ص 377.

[3]- سورة النور، الآية (15).

[4]- سورة البقرة، الآية (37).

[5]- سورة ق، الآية (17).

منتصف السبعينات على يد مدرسة كونستانس تهدف إلى الثورة ضد البنيوية والوصفية وإعطاء الدور الجوهري في العملية النقدية للقارئ باعتبار أن العمل الأدبي منشأ حوار مستمر مع القارئ»[1].

أثار هذا المصطلح قلقا كبيرا في نفوس المهتمين بالنظرية في مختلف المدارس الغربية لدرجة أنهم درسوا، وتحاوروا، وحاولوا إيجاد الدلالة الصحيحة لهذا المصطلح، كما قاموا بالبحث في تحديد معناه، وقادهم الحوار إلى صعوبة التفريق بين دلالتي الاستقبال، والاستجابة، وأساس هذه المشكلة عندهم أن هذا المصطلح الجديد قد يبعد القارئ عن تعامله مع النص، كما يجرد النصوص من معنى التأثير في القارئ، ولهذا السبب أو ذاك كان مصطلح التلقي يستدعي الاهتمام بالقارئ، وبتحديد معنى النص وتأويلهكما يعمل على الوصول إلى نتائج محورها الرئيسي والفعال هو القارئ.

والتلقي كاصطلاح نقدي حديث هو«**أن يستقبل القارئ النص بعين الفاحص والمتذوِّق بغية فهمه وتحليله على ضوء ثقافته الموروثة والمكتسبة، والخاصة في معزل عن صاحب النص**»[2].

3. مفهوم القراءة في ظل الدراسات النقدية المعاصرة:

لم يهتم كل من "إمبرتو إيكو" و"آيزر" بالنص، بل بما يمكن أن يتكون من بعد قراءة النص، وعلى هذا الأساس فقد نادى بانفتاح النص على أفق متعددة تدعو إلى تعددية النص الواحد، أي بتشكيل النص في وعي القارئ الذي يسهم في بناء معناه، ولذلك يعتبر النص ذو قطبين، وهما: النص الذي أبدعه المؤلف، والنص الجمالي الناتج عن التفعيل الذي ينتجه القارئ، وهذا الإنتاج بطبيعة الحال لا يتطابق مع النص الأصلي، وإنما هو الأثر الذي يحدث نتيجة تفاعل القارئ مع ما يقرؤه، والقراءة أنواع لذا حاول أحد كبار المدرسة

---

[1]- سمير سعيد حجازي، قاموس مصطلحات النقدالأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، مصر، ط ،1، 2001، ص 145.

[2]- ينظر: غازي مختار طيحات، أدبنا القديم ونظرية التلقي،06 / 12 / 2017: *www.arabia.com*

البنيوية"**تزفيطانتودوروف**" أن يحدد في إطار عملية القراءة ثلاثة أنواع من الفعاليت حيالالنص:[1]

أ . القراءة الاسقاطية:وهي التي يحاول من خلالها المتلقي جاهدا أن يستقرئ عبر مكونات النص بنياته، والملامح العامة لشخصية الكاتب وعصره من الناحية النفسية والاجتماعية، والقارئ في هذه الحالة يلعب دور المدعي العام الذي يثبت التهمة.

ب . القراءة المفسرة:وفيها يبدي القارئ نوعا من السلبية، والخضوع حيال النص دونما تجاوز لما يقوله الخطاب ذاته، ومن ثمّ تنحصر وظيفتها في تكرير مقولات النتاج الأدبي بطريقة ما.

ج . القراءة الشعرية:وهي تعني أن يحتضن القارئ مقروءه، في محاولة منه لأن يحدد أبعاده الجمالية التي بفضلها صار لغة فوق اللغة العادية.

كما يرى أحد المفكرين أن لحظة التقاء المتلقي بالنص يحاول فهمه في حدود القدرات التي يستعملها، وعليه تتحدد نوعية القراءات المنتهجة في ضربين اثنين:[2]

أ . القراءة الاستنساخية:وتقف من الخطاب موقف المتعلم من معلمه لتعلن بعد ذلك: تبرز ما يبرز، وتخفي ما يخفي، ودورها أن يكون إعادة ما يقوله النص بصراحة أوضح.

ب– القراءة الإنتاجية:وهي التي لا تقبل الارتهان عند حدود الشرح والتسميع ويطلق "محمد الجابري" على هذا الضرب من الفعالية اسم "القراءة ذات البعدين" لكونها تجمع في حركيتها الإيجابية بين طرفي العملية الإبداعية (الكاتب، القارئ) نحو مرحلة يكون الخطاب معها أكثر تماسكا وانسجاما.

إن الأمر المهم في قراءة العمل الروائي هو التفاعل بين بنية النص ومتلقيه، حيث أن هناك نمطين من القراءة: الاستنساخية والتي لا تذهب بعيدا عن صوت المؤلف وفكره، أما

---

[1] – نواري سعودي أبو زيد، الخطاب الأدبي من النشأة إلى التلقي، مكتبة الآداب، (د، ط)، 2005، ص 66 67 نقلا عن: فاضل ثامر، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، ط 1، 1994 ص 49.

[2]– محمد عابد الجابري، الخطاب العربي المعاصر، دراسة تحليلية نقدية، دار الطليعة، بيروت لبنان، (د، ط) 1988، ص 09 10.

النوع الثاني، أي القراءة الإنتاجية فقد جاءت عكس القراءة الأولى تماما، وبما أن القارئ لا يستطيع أن يحاور النص حوارا مباشرا يُغَطِّي الفراغات التي تعرقل التواصل الكامل، وهكذا فإنه يجد فرصته في البياضات التي يهيئها النص، ويتدخل كشريك للمؤلف في تشكيل المعنى.

وتمثل القراءة في نظر أحد المهتمين: «**خيطا يوصل إذا أحسن استغلاله بمعية الخيوط الوجودية الأخرى إلى هرم انتهاء النسيج، وهي الوحدة التجريدية التي يمثل البحث والوقوف عليها غاية القارئ في خوضه غمار تجربة القراءة**»[1].

يعتبر الجمع بين العناصر الثلاثة: التلقي، والقراءة، والتأويل إشكالية من الدرجة الأولى باعتبارها تمثل جملة من النظريات المتجانسة في عملية التواصل ما بين النص والقارئ،وتحليل مدى التفاعل بينهما بتفسير عمليات القراءة، وآليات التلقي، وإمكانيات التأويل، وفي هذا الشأن يقول أحد النقادإن: «**مقال الناقد الألماني"ياوس" في نهاية الستينات المعنون بـ: (التغير في نموذج الثقافة الأدبية) المنطلق الحقيقي لهذا التوجه حيث ألمَّ بالخطوط الأساسية لتاريخ المناهج الأدبية والنقدية، وانتهى إلى أن هناك بدايات ثورة فعلية في الدراسات الأدبية المعاصرة ... ويحدد "ياوس" العواملالضرورية، أو المطالب المنهجية للنموذج الجديد لثلاث نقاط:**

1 . انعقاد الصلة بين التحليل الشكلي الجمالي، والتحليل المتعلق بالتلقي.

2 . الربط بين المناهج البنيوية، والمناهج التأثيرية.

3 . اختيار جماليات التأثير حيث لا تكون مقصورة على الوصف واستخلاص بلاغة جديدة تستطيع أن تحسن شرح أدب الطبقة العليا بالقدر نفسه الذي تحسن فيه شرح الأدب الشعبي والظواهر الخاصة بوسائل الاتصال الجماهيرية»[2].

دخلت المصطلحات النقدية لنظرية قراءة النص وتأويليه على نحو واسع لغة باحثينا، حيث يأخذ فعل القراءة بعده التداولي فيها، والقارئ الصحيح ليس هو القارئ الذي يستمتع بأفق

[1] عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط 1، 1983، ص 48.

[2] – صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، مصر، (د، ط)،1996، ص 139.

انتظار حديث، أو في طور التكوين، وإنما هو القارئ الذي يتعامل مع النص بكفاءته وقدرته على التملك، ولهذا فإنه بلا شك «**أن كل قراءة تسهم في تشبيب النص، أو على الأقل تسهم في تجديده وتحريكه، فالقارئ يرتهن للنص، والنص يرتهن بدوره لقراءة كل قارئ، ومن هنا انفتاح النص على التعدد والاختلاف، والكثرة، فلو لم يكن النص إمكانا ينفتح على أكثر من قراءة لما تنوعت دلالاته، فلا حياد في القراءة والتأويل بل انحياز وولوع بعيد في تشكيل النص إنتاج المعنى**»[1].

يضمرالنص طاقته وطاقة مؤلفه المبعد عن الآن من جهة، وفي المقابل ثمة طاقة أخرى هي طاقة المتلقي التي تحاول أن تستوعب طاقة النص لتتبناها أما مكمون النص فلا تتضح حدته إلا تبعا لطاقة مبدعه المتخفية داخل النص بالإضافة إلى الطاقة التي ينتجها المتلقي.

يندمج المتلقي عادة في النص قراءة وتدبرا، إعجابا وتلذذا، وبهذا فهناك علاقة تربط بين الانفعال الجمالي في ذات المؤلف، والقيمة الجمالية الكامنة في ثنايا النص، وفي هذا المقام أشارنفس الناقد إلى أن: «**القراءة ضرب من المثاقفة بين الأنا المتلقية والآخر الكامن في نصه يمارس صمته مستكينا في عناية يتحدث إلينا من خلال لغته التي تقول عنه ما لا يستطيع أن ينطقه، القراءة هي حوار ومخاطبة بين الكاتب من خلال نصه أو أثره والقارئ** »[2].

النص عبارة عن حيز جامد لا ينشط إلا حين تنفتح فيه الحياة تكهنات القارئ فالقراءة علاقة أخذ، وعطاء بين ذكر ما أتى، وتوقع ما سيأتي، حيث أن القارئ طرفا أساسيا في خلق العوالم الممكنة للنصوص السردية إلى جوار المؤلف لأنه يدرج الأدب ضمن نظرية الاتصال

[1]- عميش عبد القادر، أدبية النص، جمالية التلقي، القراءة وإنتاج النص الخفي، كتابات معاصرة، مجلة الإبداع والعلوم الإنسانية، ع 58، مج 15، تشرين الثاني، كانون الأول، 2005، ص 94.

[2]- عميش عبد القادر، أدبية النص، جمالية التلقي، القراءة وإنتاج النص الخفي كتابات معاصرة، ص 95.

القائمة على التراسل المتبادل بين قطبين:«**أحدهما يركب رسالة، ويقوم بإرسالها، والآخر يتلقاها ويقوم بفك شفراتها، وإعادة بنائها بصورة عالم متخيل**»[1].

يمكن الادعاء أن القارئ مؤول، والمؤول في نظر "**سعيد بنكراد**" هو الذي: «**يقوم بالتوسط بين أداة التمثيل وموضوعاته**»[2].

وهكذا إذا أصبح التلقي يقاس بالعلاقة الموجودة بين النص والقارئ، وضمن هذه العلاقة تتحدد القراءات وتتعدد التأويلات، وهذا السبب أو ذاك يمكن اعتبار «**كل قراءة خلقا لسياق جديد يستمد مشروعية وجوده من المادة الموضوعية، فالنص متعدد القراءات، ولكنه ليس لا نهائي التأويلات**»[3].

لم يظهر الاهتمام بالقراءة والقارئ أو المتلقي إلا بعد مرحلة البنيوية بطبيعة الحالوالسيميائيات التي ركزت هي الأخرى على النص بشكل من الأشكال، وأقصت بشكل كلي مفهوم المؤلف، وقد كان التركيز على النص وقراءته باعتباره: «**مجموعة من البنيات الداخلية المغلقة، وعالما من العلامات اللغوية والأيقونات البصرية، بيد أن النص في منظور السيميائياتأخذ حيزا كبيرا من الاهتمام وذلك على حساب القارئ الذي اهتم به "رولانبارث" و"تودوروف"، و"أمبرتو إيكو" بشكل من الأشكال، ومن ثم فقد جاءت نظريات القراءة في مرحلة ما بعد الحداثة (1980/1960) لتعيد الاعتبار للمتلقي بعد أن تسيّد المؤلف زمنا طويلا مع علماء النفس ومؤرخي الأدب، وكتّاب السير الذاتية**»[3].

حينما نريد الحديث عن القراءة، فليست هناك في الحقيقة قراءة واحدة أو نظرية قرائية واحدة، بل هناك نظريات وقراءات متعددة ومتنوعة، هذه القراءات يمارسها ناقد ما، أو فيلسوفأو

---

[1]– عبد الله ابراهيم، التلقي والسياقات الثقافية، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط2، 2005، ص 12.

[2]– سعيد بنكراد، السيميائيات والتأويل، (مدخل لسيميائيات، ش، س، بورس)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2005، ص 167.

[3]– ينظر: جميل حمداوي، نظريات القراءة والتلقي،17 / 09 / 2013 https://damascusschool.worldpress.com

مفكرما ...إلخ من القرّاء، والنظرية الحقيقية التي اهتت بالمتلقي باعتباره طرفا أساسيا في العملية الأدبية و الإبداعية هي سيميائية "رولان بارث"، "أمبرتو إيكو"، وجمالية التلقي والاستقبال كما عند "آيزر" و"ياوس"، ومن ثم فقد أغنَت نظريات القراءة النقد الأدبي بمجموعة من التصورات النظرية الهامة، وبمجموعة من المفاهيم التطبيقية والمصطلحات الإجرائية التي يوظفها النقاد في دراساتهم من حين لآخر.

4. مفهوم نظرية التلقي:

أدى تعدد مناهج النقد الحديث والمعاصر بدوره إلى تعدد أساليب تحليل الخطاب الأدبي وهي تختلف في منطلقاتها ومفاهيمها، والحديث عنها يؤدي بالضرورة إلى الحديث عن إشكالية تشكل وجها من وجوه الحداثة وما بعد الحداثة، وهي ما تعرف بـ: **نظرية التلقي**.

أصبح التلقي في العملية الروائية بيت القصيد في الكتابة والسرد والقراءة، لذا لابد من الاهتمام بها بصورة أكبر وهذا من أجل تقييم كل ما يكتب وما يقرأ، ولقد بات واضحا أن نظرية التلقي قد تطورت على يد منظرين بارزين في الساحة النقدية وهما:

وولفغانغآيزر←Wolfgang Iser

هانز روبرت ياوس←HansRobertGaus

كلاهما أستاذ بجامعة كونستانس في ألمانيا، ومنظور هذه النظرية أنها تثور على المناهج الخارجية التي ركزت كثيرا على المرجع الواقعي كالنظرية الماركسية أو الواقعية الجدلية أو المناهج البيوغرافية التي اهتمت كثيرا بالمبدع، وحياته،وظروفه التاريخية، وكذا المناهج النقدية التقليدية التي كان ينصب اهتمامها على المعنى واستخراجه من النص باعتباره جزءا من المعرفة والحقيقة المطلقة، بالإضافة إلى المناهج البنيوية التي انطوت على النص المغلق وأهملت أهم عنصر في عملية التواصل الروائي ألا و هو "القارئ" غير أن هذا العنصر المهم قد اهتمت به نظرية التلقي اهتماما كبيرا إذ أنها ترى أن أهم عنصر في عملية التواصل الأدبي هو تلك المشاركة الفعالة بين النص الذي أبدعه وأوجده المؤلف والقارئ المتلقي.

أشار "**روبرت هولب**" في كتابه "نظرية التلقي" إلى «**أن الاتجاهات النقدية الحديثة قد وضعت نظرية الاتصال في صلب اهتمامها، فكل المحاولات التي تتبلور من أجل صياغة نظرية في تلقي الأدب إنما هي متصلة بنظرية الاتصال، لأن القصد من كل ذلك هو تقدير وظائف الإنتاج الأدبي والتلقي والتفاعل، وكل ما يتصلبذلك**»[1].

يرجع أحد النقادفي نظرته إلى التوافق مع وجهة نظر الشكلانيين الروس في ادعائهم بأن لنظرية التلقي علاقة وطيدة بنظرية الاتصال، لذا فقد كان الاهتمام بالتواصل الخارجي بين النصوص والمتلقين مثيرا عناية كبيرة من قبل رواد نظرية التلقي، وقد بُذلت جهودا كبيرة في معاينة التلقي الداخلي منطلقة من فرضية أساسية هي: «**أن الإرسال السردي داخل النصوص لا بد أن يتم بين "الراوي" باعتباره قطب الإرسال و"المروي له" بوصفه قطب التلقي**»[2].

لا يمكن الاعتقاد بأن المروي له هو من يستقبل وينفعل بما يرسل إليه فقط، بل إن وظائفه تذهب إلى أبعد من ذلك بكثير، ولهذا السبب أو ذاك فقد حدّد (جاتمان) عدة مستويات للإرسال والتلقي تبعا لنوع العلاقة التي تربط المرسل بالمتلقي، فتوصل إلى ضبط المسويات الآتية[3]:

1/ المستوى الأول:يحيل على مؤلف حقيقي يُعزى إليه الأثر الأدبي يقابله قارئ حقيقي يتجه إليه ذلك الأثر.

2/ المستوى الثاني:يحيل على مؤلف ضمني يجرده المؤلف الحقيقي من نفسه يقابله قارئ ضمني يتجه إليه الخطاب.

3/ المستوى الثالث:يحيل على راو ينتج المروي، يقابله مروي له يتجه إلى الراوي.

---

[1]- روبرت هولب، نظرية التلقي، تر: عز الدين اسماعيل، النادي الأدبي الثقافي، جدة، السعودية، ط 1، 1994، ص 250.

[2]- عبد الله إبراهيم، السردية العربية، ص 13.

[3]- عبد الله إبراهيم، التلقي والسياقات الثقافية، ص 11.

لقد تعرض (جانستارونيسكي) في المقدمة التي كتبها للترجمة الفرنسية لكتاب(هانز روبرت ياوس) نحو: (**جمالية التلقي**)حين انصرف «**عن إطار البنيات التحتية لنص ما إلى خارجه مركزا اهتمامه على المتلقي بين حالين: ما قبل التلقي وفيه تكمن حقيقة الموقف الذي يحتله القارئ من المعرفة عموما، ومن الآثار خصوصا وعن كيفية تشكلاته في صورة قارة نسبيا تتخذ سمات أفق بمعاييره، وأنساق قيمه الفنية، والأخلاقية والجمالية فجمالية التلقي ليست مبحثا مباحا للمبتدئين المتعجلين لأن غاية "ياوس"من وراء إثارة مشكلات التلقي، هي كتابة جديدة لتاريخ الأدب تتجاوز حدود النشأة وما يخامرها من ملابسات وظروف وأوضاع سيكولوجية واجتماعية ومعرفية إلى حدود التلقي في الطرف الآخر من المعادلة الثلاثية، إذ يبقى مقياس الجودة والحياة في يد الوقع الناتج عن تفاعل النص والقارئ في لحظة معينة تشكل الموقع الافتراضي** »[1].

وترى في نفس المقام إحدى الناقدات أن «**نظرية التلقي أو جمالية التلقي بتسميتها الأخرى هي الرهان المنهجي الذي عليه حركة العصر المعرفية، فهي مجلى للأبعاد الثلاثة:(المؤلف، النص، القارئ)**»[2].

جاءت نظرية التلقي لتثور على تلك المناهج التي خالفت أصولها في طريقة التعامل مع النص الأدبي، لذلك فهي ترى أن أهم ما في هذه العملية هي تلك المشاركة الفعالة بين النص الذي ألفه المبدع والقارئ المتلقي، وهذا ما دفع بأحد النقاد إلى الادعاءبأن:

«**الفهم الحقيقي للأدب ينطلق من موقعة القارئ في مكانه الحقيقي وإعادة الاعتبار له، باعتباره هو المرسل إليه والمستقبل للنص ومستهلكه، وهو كذلك القارئ**

[1]- حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، ص 85، نقلا عن: جان ستارونيسكينحو جمالية التلقي، تر: محمد العمري مجلة دراسات سيميائية أدبية، الدار البيضاء، المغرب ع 06،1992، ص 43.

[2]- بشرى موسي صالح، نظرية التلقي (أصولوتطبيقات)، المركز الثقافي العربي، ط1 2001، ص 32.

الحقيقي له...ويعني هذا أن العمل الأدبي لا تكتمل حياته وحركته الإبداعية إلا من خلال القراءة وإعادة الإنتاج من جديد، لأن المؤلف ما هو إلا قارئ للأعمال السابقة»[1].

تعد القراءة عملية معقدة، وهذا ما دفع بالكثير من المهتمين إلى القيام بأبحاث في القراءة وجمالية التلقي، والقراءة ما هي إلا إعادة لكتابة النص،لكن هذا لا يحدث إلا إذا كان للنص المقروء تأثيرا على نفسية القارئ فتحركه جملة وتفصيلا تدفع به إلى الكتابة والإبداع، ولهذا السبب أو ذاك كان الاهتمام بالقراءة والقارئ نقطة اهتمام الكثير من الدارسين في دراساتهم ونظرياتهم كالدراسات المبكرة (لفرجينيا وولف) عن القارئ العادي، ودراسات الاتجاه المعروف بنقد استجابة القارئ، ودراسات الاتجاه البنيوي الذي اهتم هو الآخر بعملية القراءة...«**ولن يقف البحث إلا على النظرية التي جعلت فعل التلقي محورا لمفاهيمها النظرية والإجرائية من بين اتجاهات ونظريات ما بعد البنيوية وهي (نظرية التلقي) التي فسحت المجال أمام الذات المتلقية**»[2].

يعد القارئ مركز اهتمام لدى رواد نظرية التلقي، وهو الهدف المختار من قبل المؤلف فالنص عالم خاص يتعامل معه القارئ، وذلك لا يتحقق إلا بفهمه والغوص في معانيه مع محاولة التوصل إلى مختلف تأويلاته بفك جل شفراته التي تعترض القارئ أثناء القراءة وللوصول إلى كل هذا لا بد من خلفية ثقافية لهذا القارئ تمكنه من النص، وعن هذا يقول أحد الباحثين: «**لا بد من أن يتسلح القراء بأدوات مختلفة جاءتهم من حصيلة الثقافة والوعي، ومن قدراتهم ومعرفتهم باللغة والرموز والعلاماتوالمفردة اللغوية وظلالها والتراكيب وأنظمتها وعلاقاتها،وهؤلاء المتلقون هم الذين يصنعون المعاني، ولهم الحق في إضفاء أي معنى تلزمه حاجاتهم النفسية على نصمعين**»[3].

---

[1]- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، ص118.

[2] - بشرى موسى صالح ، نظرية التلقي (أصول وتطبيقات) ، ص 33.

[3]- سامح الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، (دراسات)، جمعية عمال المطابع التعاونية،عمان، الأردن ط 1، 2001، ص 17 نقلا عن: شولزروبرت،السيمياء والتأويل، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،لبنان، ط 1، 1994 ص 21.

على القارئ أن لا يعتمد أثناء تعامله مع النص على القراءة الخارجة عنه، حيث ينظر إلى بعضه ويغفل بعضه الآخر، وفي هذه الحالة يصبح الهدف من هذه القراءة منصبا على ما أتى به المؤلف من معنى لا غير.

تلك القراءة التي تستبطن النص تحاول أن تتجاوز حيزه الخارجي، حيث تسعى إلى فهمه فهما دقيقا، كما يعمل القارئ على تأويله حسب قدراته العملية والنقدية المتسلح بها وفي هذه الحالة نستطيع الاصطلاح عليها بالقراءة الإنتاجية.

5. القارئ الروائي:

من المعلوم لدينا أن الدراسات الأدبية كانت في مرحلتها الأولى منصبة أساسا على عنصر المؤلف لما له من أهمية قصوى في تفسيره لعمله الأدبي، وهكذا فقد شكّل المؤلف نقطة تقاطع مجموعة من الدراسات والمقاربات.

أما المرحلة الثانية فقد عرفت تحوّلا في المسار النقدي من أجل ترسيخ سلطة أخرى بدلا من سلطة المؤلف، وكان هذا بفضل جهد أقطاب البنيوية إيذانا بتحرر الفكر النقدي من سطوة المتكلم، وبالتالي الولوج إلى مسرح الكلام، وهكذا تكون وجهة النظر قد تحولت من مؤلف النص ذاته، والتعامل معه من قبلالقارئ.

وعلى هذا الأساس عرفت مختلف الدراسات تحولا نوعيا في إرساء دعائم التأويل من خلال الاهتمام بدور المتلقي الذي أصبح جزءا لا يتجزأ من كل عملية تأويل فالقارئ أثناء تعامله مع النص يصادف خطابا أدبيا يتعامل معه بكل ما يملك من قوى نفسية وثقافية تمكنه من ذلك، والخطاب في نظر "جوليا كريستيفا": «**نسيج هائل متمرد عن قيود المران والتواضع وهو يتطلع دوما لأن يجعل اللغة تنقل في جملة انزياحاتها وتحولاتها الجديدة إلى مستوى أرفع مما كانت عليه من قبل، إنه يهدم العادة لكن حقيقة هدمه بناء**»[1].

[1]- جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء،المغرب، ط 1، 1991، ص 61.

ويقول في نفس المقام أحد الدارسين: «**هو بناء يوهم في ظاهره بالهدم زارعا الشكوك والحذر، واليقظة والترقب في نفسية المتلقي**»[1].

الخطاب عبارة عن نص أو رسالة أو رواية تتناول موضوعا ما، والنص السردي بمجمله يمثل جملة متتالية من الزخارف اللفظية، والعبارات المنمقة التي توجه إلى القارئ قصد لفت انتباهه ومحاولة شده إليها من أجل إعادة النص بأسلوبه هو وحسب فهمه له لكن قبل أن يقوم بهذا العمل الإبداعي نجده ينشئ فرضيات حول مضمون النصوبالتالي يعمل على استباق المضمون السردي بتوقعه أحداثا سابقة لأوانها وافتراض شخصيات من تصميمه هو.

6. الأصول الفكرية لنظرية التلقي:

1.6التأويلية:

تعني كلمة هيرمينوطيقا ***Hermeneutique***فن التأويل الخاص بالنصوص واستخراج بنيتها الخارجية، والكشف عن حقائقها المضمرة، ويعتبر"هانز جورج غادامير" *HansGeorgeGadamer* "المنظر الغربي لقضايا التأويل بلا منازع، ولعل ما اشتهر به وسُجِّل له في تاريخ فن التأويل هو إصداره لكتاب **"الحقيقة والمنهج" عام 1975** متأثرا في ذلك بفلسفة "هوسرل" الظاهراتي وأتباعه "مارتن هيدغر" مُقرّا في كتابه أن«**العمل الأدبي لا يخرج إلى العالم بوصفه حزمة منجزة مكتملة التصنيف، لأن معناه يعتمد على الموقف التاريخي لمن يقوم بتفسير العمل، والمعنى بمقتضى الهيرمينوطيقا ينتج عن فعل تأويلي، والمعنى مكمل للفهم الذي ينتج عن التأويل**»[2].

---

[1]- سعيد حسن البحيري، علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، الشركة المصرية العالمية للنشر، دار نوبال، القاهرة،مصرط 1، 1997، ص 117.

[2]- ج هيوسلفرمان،نصيات بين الهيرمينوطيقا والتفكيكية، تر: حسن ناظم، وعلي الحاكم صالح، المركز الثقافي العربي بيروت لبنان، ط 1، 2002، ص 33.

لا يتحقق الفهم في لغة التأويل إلا بفعل القراءة العميقة إذ تتدخل بوصفها «**ضربا من إعادة الإنتاج والتأويل**»[1]، والعبور من النص إلى معانيه يكون كذلك عبر القراءة التي هي أساس الفهم والتأويل، وهو الحال نفسه عند المتلقي أثناء دخوله عالم النص فما عليه إلا أن يؤول لغته داخل لغة النص حتى يتمكن من إثبات حضوره فيه،وهذا ما ترمي إليه نظرية التلقي في إجراءاتها.

وانطلاقا من هذا فإن فعل القراءة والتأويل يتضمن كل واحد منهما صوت الآخر ويدعمه بوصفه متلقيا تاريخيا في كل لحظة نقرأ فيها، وعليه فإن تاريخية القراءة حسب "**بول ريكور**" هي:

«**النظير المقابل لهذا الحضور الزمني الدائم للمعنى، مادام النص يهب نفسه قراء جددا باستمرار، والتأويل هو العملية التي يُعطى بها انكشاف أنماط جديدة من الوجود**»[2].

لعل هذه أهم إضافات غادامير إلى المسار النقدي الأدبي، وقد استفاد منها منظرو نظرية التلقي، وقد تجلت هذه الاستفادة في تبني "ياوس" لما جاء به "غادامير" حيث أن هذا الأخير قد استوقفه التصور الأولي الذي يستقبل القارئ به النص، وهكذا فقد استطاع أن يؤسس فكرة "**الأفق**"، لهذا فالنص الأدبي ليس بعمل معزول عن المؤثرات الخارجية، بل تعتبر هذه الأخيرة بمثابة المحرك الأساسي لأفق توقعات القارئ، وبهذا لا يمكننا بتاتا تجاهل فكرة احتكاك القارئ بالنص أثناء عملية إنتاج المعنى.

2.6 الظاهراتية:

من أبرز المفاهيم التي استقتها نظرية التلقي من الظاهراتية مفهومي: "**التعالي والقصدية**"فالتعالي في صورة شاملة يعني فهم أي ظاهرة من الظواهر، حيث يعتمد في المقام

---

[1]- بول ريكور، نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 2006 ص 147.

[2]- المرجع نفسه، ص 147.

الأول على فهم الفرد لها من داخله، ولا علاقة للعوامل الخارجية بتحديد المعنى، أما القصدية فترتبط بالفرد وما له من دور في تحديد معنى ما يقرأ، وأنه يمتلك طرف دلالاته المختلفة، والشيء الأساسي بالنسبة «**لقراءة كل عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته، ومتلقيه وهذا هو السبب الذي جعل النظرية الظاهراتية للفن تولي على نحو لافت للنظر اهتماما لحقيقة أن دراسة العمل الأدبي ينبغي أن تعنى ليس فقط بالنص الفعلي، وإنما أيضا وبدرجة مساوية بالأفعال المتضمنة في الاستجابة لذلك النص**»[1].

تعتبر الفلسفة الظاهرية أن الفكر، والوجود الظاهري للأشياء مترابطان، وناتج تفاعل الذات مع الموضوع هو الأهم، وهو الذي يضمن إنتاج المعنى،وهذا الترابط متين إذ لا يدع مجالا للفصل بينهما، وهو التصور الذي استفاد منه رواد التلقي في صياغة نظريتهم في العلاقة التفاعلية القائمة بين القارئ والنص.

يبقى الكاتب بعيدا كل البعد عن عملية التأويل ولا صلة له في عملية فهم العمل الإبداعي الذي قام بإنتاجه، فالقارئ وحده القادر على محاورة النص مستقلا في ذلك عن العوامل الخارجية التي يمكن أن تؤثر في عمليته التأويلية وهكذا فإن "إنجاردن" من رواد نظرية الاستقبال، ولكن كتاباته عن مشكلات العمل الأدبي أسهمت بشكل فعالفي:«**توجيه الرواد الذين اضطلعوا بهذه النظرية إلى رؤيتهم النقدية الجديدة وهيأت لهم أسباب التوفر على ما أسموه (جماليات الاستقبال)، فقد كان البحث عن مفهوم جديد يحقق العلاقة بين النص والقارئ من جملة اهتمامات (إنجاردن) حتى صارت كتاباته في هذه المسألة مثالا لأقرانه ومعاصريه، ومرجعية لذوي التطلع اللهيف إلى إصلاح المناهج الفكرية، والنقدية في ألمانيا في العقد الماضي**»[2].

---

[1]- سوزان روبين سليمان، إنجي كروسمان، القارئ في النص، مقالات في الجمهور والتأويل، تر:حسن ناظم، علي حاكم صالح دار الكتاب الجديد المتحدة،لبنان، ط 1، 2007، ص 129.

[2]- محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، ص 37.

"إنجاردن" من الرواد الذين ساهموا في بناء مفاهيم نظرية التلقي فقد قدّم أول دراسة بعنوان:**"العمل الأدبي الفني"** عام **1931**، وتعتمد نظرية التلقي عنده على إطار شكلي يقدمه للقارئ يحتوي نقاط أو فراغات يقوم القارئ بملئها، ويسمي تلك الفراغات: **تجسيدات *Concretizations***، بعدها تأثر بهذه النقطة بالذات (الفراغات) "آيزر" فتبنى هذا المفهوم وبلوره و هي نقطة مهمة أشركت المتلقي وجعلته مشاركا في بناء مفهوم العمل الأدبي إلى أن أصبح طرفا فعَّالا في إنتاج المعنى وبنائه.

وهكذا فإن مساهمة "إنجاردن" مهمة في نظرية التلقي فهو:«**تلميذهوسرل والذي عدّل في مفهوم التعالي وجعله ينطوي على بنيتين: إحداهما ثابتة نمطية وهي أساس الفهم عنده، والأخرى متغيرة مادية تشكل الأساس الأسلوبي للعمل الأدبي والمعنى عنده على خلاف ما هو عند هوسرل لا يتشكل إلا بالتفاعل بين البنيتين: فعل الفهم وبنية العمل الأدبي**»[1].

أعطى إنجاردن في كل مقولاته ودراساته درجة عالية من الأهمية للمتلقي في عملية إنشاء المعنى، فلطالما ظل المتلقي تحت وطأة التهميش رغم أن العمل خُلق له، ولهذا فإن قراءة كل عمل أدبي ما هي إلا تفاعل بين بنيته، ومتلقيه.

7. مؤثرات وإرهاصات نظرية التلقي:

1.7 الشكلانية:

انصب اهتمام الشكلانيون الروس على العمل الأدبي محاولين الوقوف عند لب المادة الأدبية من خلال فهمها فهما دقيقا، وقد ذهبوا في ذلك إلى أن الأمر الواجب دراسته في العمل الأدبي لا يعتمد على دراسة الأفكار التي تعد في نظرهم شيئا عاديا، بل ذهبوا إلى أبعد من ذلك وهو الاهتمام بالأسلوب، والطريقة التي وردت بها هذه الأفكار، وتعتبر الشكلانية

[1]– بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، دار العروبة للنشر والتوزيع، الكويت، ط1، 2004، ص 163.

تمهيدا للبنيوية وعددا من المذاهب الأخرى، وهو ما قاله "**أحمد أبو حسن**": «**ظهر الشكلانيون في الروس قبل الثورة البلشفية1917وازدهرت حركتهم خلال العشرينات إلى أن أسكتهم ستالين، ولما كانوا مجموعة من النقاد الجداليينوالمناضلين فإنهم رفضوا المذاهب الرمزية شبه الصوفية، التي أثرت في النقد الأدبي قبلهم، وبروح علمية وتطبيقية حوّلوا الانتباه إلى الواقع المادي للنص الأدبي ذاته على اعتبار أن النقد الأدبي عليه أن يفصل الفن عن الغيبي ويهتم بكيفية اشتغال النصوص الأدبية لم يكن الأدب يشبه الدين أو علم النفس أو علم الاجتماع وإنما هو نظام خاص للغة لهقوانينه، وبناه وأدواته الخاصة، تلك التي كانت تدرس لذاتها أكثر من أن تختصر إلى شيء آخر**»[1].

قامت فترة الشكلانيين الروس على ضرورة تخليص الأدب من بقية العلوم، فهم يركزون على استقلالية الأدب عن بقية التخصصات العلمية، واستقلالية العمل الأدبي عن بقية العناصر الخارجة على النص حتى يتسنى لهم إعطاء الأدب حقَّه من الدراسة والتحليل فلا دخل لمحيط النص في دراسة العمل الأدبي بهذا يتضح أمر مصداقية أن الشكلانية تمهيدا للبنيوية.

وقد صمموا علآ استقلالية الدراسة الأدبية لدرجة أن قال أحد النقاد: «**منطلق الشكلية الروسية هو أن الناقد الأدبي عليه أن يواجه الآثار نفسها لا ظروفها الخارجية التي أدت إلى إنتاجها...ولم يكتف زعماء الشكلية بذلك بل قصدوا إلى تحديد مجال الدراسة الأدبية برفض العلوم المجاورة لها على اعتبار أنها عوائق، مثل علوم النفس والاجتماع والتاريخ الثقافي...**»[2].

تخلّت الشكلانية عن جوانب العمل الأدبي واكتفت بدراسة الأثر الأدبي لا غير كما اهتمت بالأطراف الأخرى للعملية الإبداعية، والتي لم تأخذ حقها سابقا، ولعل من أهم هذه

---

[1]- أحمد أبو حسن، نظرية الأدب،القراءة،الفهم،التأويل، (نصوص مترجمة)، دار الأمان للنشر، والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب ط1، 2004، ص 11.

[2]- صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق،القاهرة، مصر، ط 1، 1998، ص 42.

الأطراف هو المتلقي والذي يعتبر في نظرهم طرفا مبعدا، كما كانت لهم إشارة في بعض الدراسات الخاصة بهم عن موضوع التلقي، فحتى المتلقي البسيط الذي لا يقوى على الاندماج في العمل الأدبي، فإنه لا محالة سيتمكن من إدراك الإطار العام للنص الأدبي وعلى هذا الأساس يتضح لنا أن الشكل هو أساس العملية الإبداعية عندهم وأول مظاهر التلقي، وهكذا أصبحت نظرتهم قائمة على (الشكل والمضمون).

2.7 البنيوية:

يتطلب منا الحديث عن القراءة والتلقي بالضرورة استحضار أعمال منظري مدرسة براغ البنيوية، وقد جاءت امتدادا للمدرسة الشكلانية التي وجدت نفسها في مواجهة مع النظام السياسي، وهو ما دفع ببعض روادها بالانتقال إلى تشيكوسلوفاكيا ليؤسسوا مدرسة براغ وقد تيقن البنيويون إلى أن محاولتهم في تأسيس علم للنص الأدبي يستبعد أية مرجعيات أخرى وقد كان "**موكاروفسكي**"أول من وجد «**أن القيمة الجمالية للعمل الأدبي هي قضية اجتماعية**»[1].

قامت مبادئ مدرسة براغ على البنية الفنية التي تعكس صورة أي شخصية سواء كانت شخصية المؤلف أو القارئ، وفي هذه الحالة يؤكدون استقلالية العمل الأدبي عن مؤثراته الخارجية، وما للمتلقي من دور فعال في إبراز الجوانب الجمالية للعمل الأدبي، فالأدب عندهم يستمد جماليته منه هو في حد ذاته.

واعتقد بعض منتسبي المدرسة في نظرتهم للعمل الأدبي الذي يرونه وليد بيئته، حيث لا يمكن فهمه دون الرجوع إلى عوامله الأدبية، والتي ليست كافية لبلورة المعنى ومسكه من أطرافه وعليه حاول "**موكاروفسكي**" تبيان أنه «**ما من شيء يملك وظيفة جمالية بمعزل عن المكان أو الزمان أو الشخص الذي يقيمه، وأن ما من شيء إلا ويمكنه امتلاك هذه الوظيفة في شروط ملائمة...**»[2].

---

[1]– ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع،الأردن ط1،1997، ص 128.

[2]– تيري إيغلتون، نظرية الأدب،تر: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق،سوريا،(د،ط)،1995، ص 175.

حاول "موكاروفسكي" التوفيق بين الطرحين القائمين على دور المتلقي الفعال في تحديد الوظيفة الجمالية.

وبناء على ما سبق يمكننا الخروج بخلاصة عقب هذه الإطلالة التي كانت تدور على موضوع المرأة، وكتاباتها في ضوء نظرية التلقي، حيث مكنت هذه الأخيرة العديد من الباحثين التطرق لمواضيع من هذا النوع، نظرا لما شهدته كتابات المرأة من جدل واسع على مواضيعها التي تراوحت بينالرفض، والتأييد، وتحت وقع هذا الإحساس الطافح بالعزيمة، والإرادة وجدت هذه الأفكار والمواضيع طريقها بأقلام جادة، وجريئة تمخض على أساسها كسر جبروت أفكار، ومواضيع ذكورية.

وفي ظل هذه الإعتبارات حقق الأدب النسوي الجزائري ضمن نوع الرواية قفزة نوعية على نطاق واسع داخل المشهد الثقافي المعاصر.

الفصل الثاني:

المروي له: أصنافه وعلاماتهفي النماذج الروائية المختارة

تمهيد .

أولا : مسألة المصطلح .

ثانيا : العلاقة بين الأطراف السردية .

ثالثا : تصنيفات المروي له .

رابعا : أصناف المروي له في النماذج الروائية المختارة .

خامسا : علامات المروي له .

سادسا : علامات المروي له في النماذج الروائية المختارة .

سابعا : الراوي في النماذج الروائية المختارة .

ثامنا : الحوار السردي .

تاسعا : أنواع السرد الحواري .

عاشرا : جمالية الضمائر في السرد .

تمهيد:

شكل الرصيد الإصطلاحي الكبير للمدارس السردية، نتيجة تطور مفاهيم مصطلحاتها السردية عائقا في تحديد الفروقات الدلالية بين المصطلحات السردية المتقاربة في المعنى، الأمر الذي جعل المتلقي يقع في متاهة الغموض، واللبس.

وبناء على ذلك ارتأيت الكشف عن هذا المصطلح السردي (المروي له)، والنظر في التقلبات المصطلحية، والمفهومية له.

أولا: مسألة المصطلح.

المروي له هو تعريب للكلمة اللاتينية: «***LeNARRATAIRE***»، وقد أثار هذا مصطلح إشكالات عديدة لدى النقاد والمنظرين منها:

من هو المروي له؟

ما حقيقة ضبط هذا المصطلح؟

ما هي وظيفته في السرد؟

ولماذا نهتم به؟

1 . ضبط المصطلح:

أما بخصوص أول مستخدم للصيغة اللغوية "المروي له" فقد تضاربت الآراء على حقيقته فعلىحسب ما يبدو أن هذه صيغة بدأت بالظهور مع مطلع سبعينيات القرن العشرين، وكان أول من استخدمها "جيرالد برنس" في مقال له بعنوان (مقدمة لدراسة المروي له).

ويرى"**علي عبيد**"في كتابه(**المروي له في الرواية العربية**) أن أول من استخدمها هو "جيرار جينيت" حين صرح قائلا:«**وقبل توضيح هذا البعد الأخير للعون السردي علينا أن نقول كلمة أشمل حول هذه الشخصية التي أطلقنا عليها اسم "المروي له" ثم تناقله عنه بقية الدارسين**»[1].

[1]– علي عبيد، المروي له في الرواية العربية . دار محمد علي للنشر . تونس، ط1، 2003، ص 29.

من الواضح حسب ما جاء في المقولة أن "جينيت" أول من أتى بالصيغة اللغوية(مروي له)، وبعده "جيرالد برنس" الذي اعتمده بشكله الدقيق وزاده تأسيسا، ولا سيما في دراسته المشهورة والتي عنوانها: (مقدمة لدراسة المروي له)، ونحا نحوه كل من "تودوروف"و"شاتمان"و"لنتفلت"، فـ"بيار روسي"، و"بورنوف" ...

أخذت هذه الصيغة اللغوية عدة تسميات اختلفت من ناقد لآخر، وهذا الجدول يوضحها:

المصطلح	الناقد
1 . القارئ الضمني أو (المضمن في النص)	ISER، وآيزر/BARTHبارث/
2 . القارئ والمستمع	BARTH بارث/
3 . القارئ الخيالي	TODOROV/ تودوروف
4 . القارئ المجرد	SCHMIDT/ شميدت
5 . القارئ المثالي	KAYSER/ كايزر
6 . القارئ النموذجي	ECO/ إيكو
7 . القارئ الإفتراضي	GENETTE/ جينيت
8 . القارئ الحر	LINTVELT/ لنتفلت
9 . القارئ الداخلي أو المدرج في النص	JHONROSSIجون روسي

رغم كل هذا التباين في التسميات إلا أن مصطلح القارئ لا يرد بمفرده مستقلا، وإنما يكون ضمن حشد من المصطلحات ذات الوظيفة التخاطبية مثل:**المخَاطَب** أو **المتقبل** أو **المرسل إليه**، أو**السامع** وغيرها، ولكن يبقى الإشكال قائما على هوية المروي له؟.

يتلقى المروي له كل ما يرسله الراوي، أو هو الذي يخاطبه الراوي: «**هو كل مرسل إليه مثبت في النص بطريقة أو بأخرى**» [1].

أو هو الشخص الذي يتوجه إليه الراوي في النص بصفة معلنة أو مضمرة، كما نجد أن "برنس" يوازيهمع الراوي حين يقول:«**كلاهما كائن متخيل**»[2].

تباينت التوضيحات لمصطلحي القارئ والمروي له، لكنه على الرغم من هذا لا بد من التمييز بين هذين المصطلحين، وإذا دققنا النظر فيهما وجدنا أن كليهما ينتميان إلى العمل الأدبي، لكن من ناحية ثانية نجد أن القارئ الواقعي مكانه خارج النص، يعيش حياته مثله مثل المؤلف الواقعي، أما المروي له فهو من صميم النص عبارة عن عون سردي مضمن في العالم التخييلي إلى جانب الراوي والشخصيات، وفي هذا المقام يقول "**جيرار جينيت**": «**المروي له أحد عناصر الوضع السردي، ويقع بالضرورة على المستوى القصصي نفسه، أي أنه لا يلتبس قبليّا بالقارئ (ولو الضمني) أكثر مما يلتبس السارد بالضرورة بالمؤلف**»[3].

كان يراد لهذا المصطلح وقت الاشتغال عليه ردم هوة ورفع الغموض، والاشتباك المفاهيمي بين كيانين نلمس بينهما في كتابات بعض النقاد . شيئا من المطابقة تصل حد التماثل:«**فالقارئ الخارجي الحقيقي والقارئ الضمني المتضمن داخل النص، هو الذي يتوجه إليه الراوي أحيانا تحت اسم قارئ أو باستخدام ضمير المفرد (أنت) أو الجمع (أنتم)**»[4].

إذا قلنا: «**أن النص يكتسب استقلالا شكليا يعني أن الراوي يفارق المروي بمعنى (يحكى أن)، وهذا ما يدل على أنه لا يعرف من حكى، فهناك مسافة فاصلة**

---

[1]– علي عبيد، المروي له في الرواية العربية، ص 31.

[2]– جيرالد برنس، مقدمة لدراسة المروي له تر: علي عفيفي، ت، مجلة فصول، ع2، المجلد 12، صيف 1993، ص 75.

[3]– جيرار جينيت، خطاب الحكاية،تر: محمد معتصم، منشورات الاختلاف،الجزائر، ط 3،2003، ص 268.

[4]– ينظر: أحمد سماحة، المروي لهفي السرد، محاضرة ألقاها في نادي الأحساء الأدبي،السعودية، 15 / 05 / www.alwatan.com.2014

بينهوبينالمرويات، فلا يتدخل في أنظمتها السردية والدلالية لأنه ينسبها إلى غيرهوهكذا يبعد عن نفسه تأويلات لاحقة، ويبقى النص منغلقا على نفسه، يكشف سراج الشبكة الداخلية التي تُكَون نسيجه، ومن بين هذه المكونات وصف الشخصيات حيث تتبادل الأدوار وتتعقب ثنائية الإرسال والتلقي تبعا لطبيعة الأدوار التي تكون بين الشخصيات»[1].

كل مرسل لا بد أن يكون قد خضع لوضعية تلق قبل أن يمارس صيغة (يحكى أن) مثلا أنا قد خضعت لوضعية التلقي، وأقول لكم (يحكى أن)، وهنا تكون علاقة الراوي أو المرسل والمتلقي الذي هو المروي له داخل النص شديدة التشابه بين القارئ والكاتب.

يوجد بين الراوي والمروي له علاقة داخل النص، أما خارجه فهناك كاتب، مثلا كاتبة اسمها (ياسمينة صالح)، وقارئ اسمه (X)، هذا الرمز يعني اسم قارئ من بين مجموعة من القراء فالراوي يرسل في إطار سياق له شفراته الخاصة في حين يقوم المتلقي بالاستقبال وفق سياق مختلف له شفرات مغايرة، هذه المفارقة المقصودة من قبل المرسل الذي هو الراوي يراد بها فضح التواطؤ القائم في العالم الذي يعيش فيه المرسل والمتلقي والذي هو المروي له .

يبنى النص على الراوي والمروي له، بغض النظر عن الكاتب المؤلف والقارئ، لذا علينا أنلا نخلط داخل النص بين الكاتب، والنص، والراوي. كما يجب علينا أن لا نخلط بين المروي له والقارئ الضمني، أو أي قارئ آخر.

ذلك أن هناك مصطلح قارئ ضمني والمصطلح الذي يتخيله الكاتب حين يكتب هو أن يتخيل قارئه موازيا له في ثقافته، موازيا له في مروياته، فإذا كان الراوي أو الراوي هو الذي يروي المحتوى السردي، فإن المروي له هو الذي يوجه له السرد داخل النص وليس خارجه وكثيرا ما لمسنا في المحتوى السردي خلطا بين المروي له من جهة، وبين القارئ الضمني المتخيل

[1]– أحمد سماحة، المروي له، محاضرة ألقاها بنادي الأحساء الأدبي، السعودية.

من جهة أخرى، وهذا قد وقع فيه مجموعة من النقاد من بينهم "رولان بارث""تودوروف" و"غريماس"، وحتى "جيرار جينيت" نفسه الذي ابتدع مصطلح المروي له وقع هو الآخر في الخلط، ثم قام بالتعديل، إذ قام بتوسيع المصطلح، والعمل على إصلاح ما وقع فيه من خلط في الكتاب الأول .

ومن الدراسات التي تناولت المروي له دراسة "جيرالد برنس"، و"جاتمان"ومجموعة لا بأس بها من النقاد، حيث وجدنا أن هذه الدراسات تقوم على اعتبار المروي له جزءا من النص السردي ذاته، وهو هنا يختلف عن القارئ الحقيقي الذي هو عبارة عن شخص يتناول العمل القصصي متى شاء، ويختلف عن القارئ الضمني الذي هو عبارة عن كائن خيالي يولد لحظة كتابة النص.

والآن يستطيع أي دارس أياً كانت معرفته بالنص السردي أن يميز بين الراوي وبين كاتب الرواية، ومن ناحية أخرى اهتم النقاد بمفهوم المروي له، وربما أهملت دراسته نظرا لهيمنة شخصية الراوي والتي غالبا ما تكون الشخصية الرئيسية وشخصية البطل في الرواية أو المهيمنة في السرد، وعلى الرغم من أنه يمكن أن نتناول مشاكل عدة في السرد من زاوية المروي له إلا أننا نجد أنها درست من زاوية رؤية الراوي الشخص الذي تُروى من أجله الرواية حيث يعتمد كل منهما على الآخر بطريقة أو بأخرى في السرد.

يكون المروي له دائما على دراية تامة بلغة الراوي، ما يعني أنه لا يمكن أن نروي لشخص ما بلغة إنجليزية مثلا، وهو يتحدث اللغة العربية، وفي هذه الحالة نكون بحاجة إلىتدخل شخص آخر ألا وهو المترجم، ومن هنا يصبح هذا الأخير بديلا عن الراوي، وهذا ما يدل ويؤكد على ضرورة وجود علاقة وطيدة بين الراوي والمروي له.

إن عدم التمييز بين الراوي والمروي له لا يصدر إلا ممن كان قليل المعرفة بالمفاهيم السردية، لكن بغية التبسيط نقول: أن الراوي والمروي له هما على التوالي الشخصية التي تروي

والشخصية المروي لها، وهكذا إذا فإن المروي له هو شخص تخييلي يتداخل بعلاقات نصية مع شخص تخييلي آخر هو الراوي.

2. إشكالية المصطلح في الدراسات النقدية:

بات لزاما على الباحث في شأن المصطلح السردي أن يسايره باستمرار، ليرى ظهوره عند أهله والنظر في تقلباته للوصول إلى الدقة المصطلحية التي يتوق إليها كل دارس يغوص داخل النظرية السردية، ومما لا شك فيه أن مصطلح "المروي له" يمثل بؤرة اهتمام لا بأس بها من قبل الباحثين في المجال السردي والنقدي عموما، وبناءً على ذلك سعينا إلى سبر أغواره عند مجموعة من النقاد، وفي الكثير من الدراسات العربية منها والغربية وذلك من أجل استخلاص أبرز المفاهيم التي خصّها له جل الباحثين .

أخذ مصطلح "المروي له" اهتماما من قبل الباحثين في شؤون السرديات باعتباره مصطلحا ضروريا في تحرك السرد، زد على ذلك أنه لا ينحصر في الإبداع الروائي فحسب، بل يذهب إلى أبعد من ذلك بتوغله داخل ثنايا الحكي سواء أكان شفهيا أم كتابيا (نصيا) يصف أحداثا واقعية أوأسطورية.

وانطلاقا من هنا فقد تباينت التسميات والتوضيحات عند النقاد العرب والغربيين حيث سنتطرق لبعض ما كتبوه في هذا المجال، مع المضي قدما للوصول إلى أبرز الدراسات والبحوث التي قاموا بها.

1.2 المروي له في النقد الأدبي العربي:

أ. قديما:

كانت حياة العرب قديما قائمة على الرغبة في الاستماع لدرجة التعود الشديد عليه وأصبحت لغتهم تعبيرا عنها، فالأذن ليست بالضرورة آخذة مكانة العين في التلقي، بل هي تتفوق عليها لدرجة أنها المستقبل الأول قبل العين قديما، لأنهم كانوا كثيرا ما يسمعون وقليلا

ما يقرؤون لأن حياتهم الفكرية كان يعمها الجهل بالدرجة الأولى، وقد يُعْزى استئثار المخاطب بالأهمية المتزايدة في الكلام العربي إلى أن «**وظيفة الأعمال الأدبية والسردية منها خصوصا هي ربط الأنا بالغير وتوشك أن تكون هذه الخصيصة قياسا مُلزما فإذا كان السرد القصصي يسرد دون هدف علمي محدّد فلم يبق إلا أن يكون رباطا بين القائل والسامع**»[1].

لا بد من إبرام التواصل القائم بين الراوي والمروي له،حيث أن الراوي العربي كان متأثرا في سرده بالمروي له بالعامل الثقافي (أي أنه يتحدث بلسان الآخر)، والمغزى من ذلك هو أن الراوي لا يقول إلا ما يريد الآخر منه أن يقول.

لم يلق المروي له عناية كافية في النقد العربي القديم، وذلك مرده إلى غياب الاهتمام بالفن السردي، غير أنه وعلى النقيض من ذلك فإننا نلمس نوعا من علاماته وأصنافه لدى القاص العربي يتنامى من نص سردي قصصي إلى آخر.

والجدير بالذكر في ذلك هو بعض التلميحات التي لمسناها في السرد القصصي العربي من قص قرآني، والشاهد على ذلك الآيات القرآنية العديدة، والواردة بصيغ الأمر والنهيوالنداء، والتي يحث فيها الله سبحانه وتعالى عباده على الطاعة وعدم المعصية، وأن يكونوا آذانا صاغية وقرّاء متعلمين، وهذا ما يمكن لمسه في القصص القرآني من قوله "**عز وجل**": «**نحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ القَصَص**»[2].

وقوله أيضا في"سورة مريم":«**أُذْكُرْ فِي الكِتَابِ مَرْيَمَ**»[3].

«**قُلْ هُوَ الله أَحَدْ...**»[4].

---

[1]– ينظر: شكري محمد عياد، فن الخبر في تراثنا القصصي، مجلة فصول، مجلد 2، ع 4، جويلية، أوت سبتمبر، 1982، ص 12.

[2] – سورة يوسف، الآية (03).

[3] – سورة مريم، الآية (16).

[4]– سورة الإخلاص، الآية (01)

«**فَأَمَّا اليَتِيمَ فَلَا تَقْهَرْ وَأَمَّا السَّائِلَ فَلَا تَنْهَرْ وَأَمَّا بِنِعْمَةْ رَبِّكَ فَحَدِّث...**»[1].

"«**اقْرَأْ بِاسْمِ رَبِّكَ...**»[2].

يعد الاهتمام بتوالد السرد هو الطريقة التي يتشكل بها الفضاء السردي للحكاية أكثر مما يتجلى في أحداث الحكاية ذاتها، فالفضاء السردي في ألف ليلة مثلا يدفعنا إلى الإجابة عن أسئلة عديدة من بينها:

- من يحكي ولمن؟
- وماذا يحكي له؟
- وما الذي يترتب على هذا الحكي؟

يقول أحد الباحثين (حازم شحاتة)كإجابة على هذه الإشكالات المطروحة: «**الراوي والمروي عليه والحكاية المروية هي العناصر التي تصنع فعل الحكي بما هو فعل اتصال زمنه (الآن) ومكانه (هنا)، وهي العناصر التي تتوزع على الفضاء السردي في ترتيب معينبحيث لا ينشغل بالحكاية المروية فقط، وإنما كذلك بحكاية أخرى هي رحلة التقاء الراوي بالمروي له**»[3].

ولما كانت «**المرويات السردية منحدرة من منظومة شفاهية**»[4]،فإنها قد صيغت عموما وفق نمط سردي تأثر به العرب، ونظموها داخل علاقة تواصلية بين المتكلم والمخاطَب، وذلك من خلال جملة من الإشارات المختلفة، والدالة على السياق السردي المتلفظ به من قبل العون السردي الأساسي ألا وهو "الراوي"باستخدامه الخطاب الموجه مباشرة إلى ضمير المخاطب (أنت)، أو باستخدامه بعض القرائن اللفظية التي كانت تُستهل بها معظم النصوص السردية نحو:

---

[1]- سورة الضحى،الآيات:(09)، (10)،(11).

[2]- سورة العلق، الآية (01).

[3]– حازم شحاتة، فعل الحكي في الليالي، مجلة فصول، ألف ليلة وليلة، ج 2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج 13 ع1، ربيع 1994، ص 60.

[4]– عبد الله إبراهيم، السردية العربية، المركز الثقافي العربي،بيروت، لبنان، ط 1،1992، ص 16، 17.

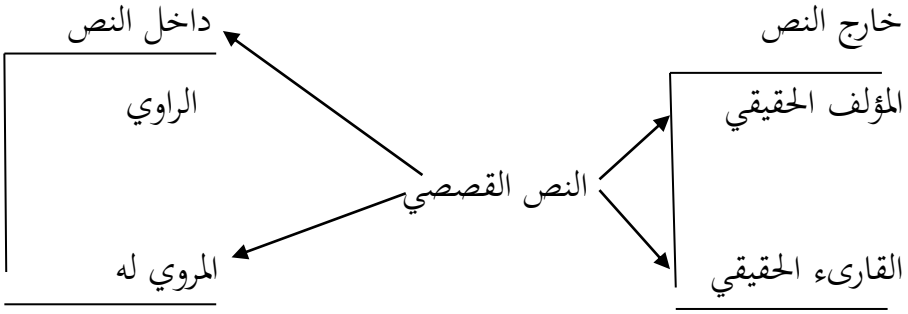
"زعموا أن، وحكي أن، وبلغني أن، وكان يا مكان، واعلم..." وغيرها من القرائن المتداولة بكثرة، والتي كانت كدليل على عنصر التشويق في نفسية المروي له، فالراوي هو الراوي الأول للحكاية، وفي المقابل يتم الإعلان عن حضور المروي له الذي يصبح بدوره راويا من الدرجة الثانية، وهكذا يتم تبادل الأدوار، والمواقع بين الراوي والمروي له حيث يمكن لمسه في السرد الحواري، ويتم ذلك من خلال أن أحدهما يسرد، والآخر يستمع والعكس صحيح، ولا يتم هذا الأمر بطبيعة الحال إلا بواسطة الإقناع الذي لا بد من أن يستخدمه كليهما، وإلا انعدمت الثقة بينهما.

إن المروي له في القص العربي الموروث هو العون السردي المتحكم في السرد حيث أنه ما على الراوي إلا أن يحكي وفق الشروط التي يتم ضبطها من قبل المروي له، وما يدل على أن هناك علاقة بين الراوي والمروي له، هذا الأخير هو صاحب سلطة، وسيادة إذ إنه يملك حياة الراوي، بينما الراوي لا يملك سوى حكايته.

كان الرواة في القص العربي يحكون حكاياتهم للأمراء والملوك والخلفاء، وما هؤلاء الرواة إلا مجموعة من الأشخاص العاديين الذين يمارسون مهنا متنوعة لا ترتبط إطلاقا بالحكم (تاجر أو صياد ... إلخ)، وما على هذا الأخير (الراوي) إلا أن يبدأ بالحكي دون أن يأذن المروى له بذلك، فشهرزاد مثلا كانت تسكت في نهاية كل ليلة عندما ينتهي الليل، ويدركها الصباح وليس عندما يأمرها شهريار بأن تسكت، وفي هذه الحالة أصبح الراوي مجبرا على أن يُضمن قصه عناصر التشويق، والصدق، والمعرفة، وأن يكون ما يحكيه يحمل فائدة في ثناياه للمروي له بغية لمس نوع من الاستجابة المشتركة بين الراوي والمروي له.

المروي له هو المتحكم الوحيد في زمام القص العربي الموروث، فهو الآمر والناهي وموجه الحكاية، وهو الذي يأذن ببداية الحكي أو توقفه، كما له حرية في التعليق عما يسمعه من حين لآخر، وما على الراوي إلا أن يكون مسايرا ومنفذا لما هو مطالب به.

يوضح هذا المخططوضعية المروي له في القص العربي القديم.



مخطط رقم 1: دور الراوي والمروي له في عملية القص العربي الموروث.

يلخص هذا المخطط دور الراوي والمروي له في عملية القص العربي الموروث، وما هو إلا نتاج طرفين هما:(المتكلم والسامع)، واللذين يمكن اعتبارهما شخصيتان أدرجا داخل النص بينما الشخصان الأصليان (المؤلف والقارئ) الواقعيان أدرجا خارج القص العربي القديم فالمؤلف في هذه الحالة ما عليه إلا أن يكتب، وبدوره يضطر إلى تقمص دور الراوي في النص وكذلك الأمر نفسه بالنسبة للقارئ الذي يعد كشخص تاريخي يتقمص بدوره تلك اللحظة التي هُيِّئت له في النص من حيث لا يحتسب، أما شخصية المروي له فقد أعطاه القص العربي منزلة هامة في قصه فوَفَّر له مشاركة فعالة بسبب ما انتابه من غرابة وتشويق وقدرة على خرق القول متى شاء، مما أدى إلى إشعار المتلقي قارئا كان أو سامعا بأن القول المروي قوله هو.

ب. حديثا:

يعد المروي له أساس قيام العملية السردية، وقد تم استخدامه لأول مرة من قبل نقاد الغرب وعلى الرغم منقلة الدراسات التي اهتمت به، إلا أنه لم ترصد له دراسات معمقة في النقد العربي الحديث، وبما أنه أحد قطبي العملية السردية مثله مثل الراوي إلا أن هذا الأخير قد حظي باهتمام كبير حيث أقيمت لأجله ندوات، وكُتبت فيه مقالات ودراسات تناولته من جميع النواحي، أما فيما يخص القطب الثاني للعملية السردية فقد كان عكسه على الإطلاق، ما يدل

على أن: «**ذلك أمرا عاديا لأن النقد الغربي الحديث الذي يعتبر حصان العربي بالنسبة إلى كل إبداع طارئ لدى الناقد العربي لم يُهتم به إلا مؤخرا**»[1].

أول من أطلق مصطلح المروي له هم الغرب، لكنه قد لاقى نوعا من الاعتراض في التسمية من قبل النقاد العرب، وقد أخذت مسألة (المروي له) اهتماما لفيفا من الباحثين في شؤون السرديات، باعتباره نقطة ضرورية لدراسة الطريقة التي يتحرك من خلالها السرد، أضف إلى ذلك أنه لا ينحصر في الإبداع الروائي فحسب، بل أنه يقبع داخل مظلات الحكي برِمَّتِهَا سواء أكانت شفهية أم كتابية، تصف من خلال ذلك مختلف الأحداث المتنوعة، أما بخصوص التسميات الاصطلاحية(للمروي له)، فقد تباينت عند النقاد العرب، فمنهم من يتوكأ على مفهومه العام وهذا ما صادفناه عند "**أحمد رحيم كريم الخفاجي**" في قوله:«**القارئ والمتلقي، والمرسل إليه، المُتَحَدَّث إليه المتقبِّل**»[2].

وبعضهم الآخر يطلق عليه تسميات خاصة نجدها نابعة من ثقافتهم ورؤيتهم للمصطلح فيسميه:«**المروي له، أو المروي عليه**»[3]. وهناك مصطلحات نجدها تتقارب معه من قولنا: المروي له، ومسرود له، وقارئ ضمني، وقارئ مفترض، وقارئ محتمل....

يرد مثلا مصطلح "المسرود له" في معجم مصطلحات السرد لـ:"**بوعلي كحال**" على أنه مصطلحا سرديا يستعمل«**للدلالة على القارئ المفترض للنص السردي والمسرود له هو الشخصية المقابلة للراوي**»[4].

ولم يستقر الأمر عند "**لطيف زيتوني**" بتثبيت الفرق بين "المروي له" و"المسرود له"، و"القارئ الحقيقي"، بل أضاف لهما ما اصطلح عليه بـ: "**القارئ المحتمل**" حيث يقول في هذا الصدد:

---

[1]– ينظر علي عبيد، المروي له في الرواية العربية، ص 50.

[2]– أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، دار صفاء، عمان، الأردن ط 1، 2012 ص223.

[3]– المرجعنفسه، ص 224.

[4]– بوعلي كحال، معجم مصطلحات السرد، المكتبة العصرية، الرويبة، الجزائر، ط 1، 2002، ص 66.

«فالمروي له هو ذاك الذي يتوجه إليه الراوي بكلامه، والقارئ الحقيقي هو ذاك الذي يقرأ الكتاب فعلا، والقارئ المحتمل هو ذاك الذي من شأنه أن يقرأ الكتاب»[1].

أما عن المعاينة المصطلحية التي خصّها **"عبد الملك مرتاض"** للمسرود له فتجلت في تثبيتهلمصطلحين دالين عليها، وهما:**"السامع/القارئ"**، وبيان ذلك أن جعل مصطلح السامع مرتبطا بالمحكي الشفوي، في حين أن المصطلح النظير والمتمثل في القارئ فإنه من الدال أن نستشهد بالفقرات النصية التي توضح مقصدية القراءة النقدية لمصطلحي: (السامع والقارئ) اللذين يعادلان المسرود له حسب وجهة "عبد الملك مرتاض"، وما لفت انتباهه هو مسألة إدراج السامع تحت مظلة السرد الشفوي، حيث نلمس ذلك في قوله: «**فنعم للمستمع أو المتلقي الذي يكمل نشاط الراوي أو الراوي في الأعمال السردية الشفوية**»[2].

ويقول في مقام آخر:«**كيف يصطنع مصطلح القارئ بالقياس إلى العمل السردي الشفوي، والحال أن الأمر يتمخض للمتلقي الشفوي لا للقارئ**»[3].

نلاحظ أن مصطلح القارئ يظل مقحما أثناء الحديث عن السرد المكتوب ما دامت القراءة عبارة عن عملية موجهة للمادة المكتوبة، وفي مقابل ذلك نجد أن مصطلح المتلقي مُوكَّلاً بالمحكيات الشفوية، وعن هذا يقول الباحث: «**والوجه لدينا أن نميز بين القارئ والمتلقي لهذه العلة فنقف (المتلقي)، على المتلقي الحكاية الشفوية ونحوها، بينما القارئ يخصص لقراءة المكتوبات السردية**»[4].

حاول "عبد الملك مرتاض" من خلال مقولاته السابقة الفصل بين القارئ والمتلقي واللذان يمكن إدراجهما تحت راية السرد والمسرود له، لذا نجده يؤكد من خلالهما على ضرورة ترسيم

---

[1] – لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط 1، 2002 ص 132.

[2]– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت (د، ط)، ديسمبر، 1998، ع 240، ص 241.

[3]المرجع نفسه،ص 218/217.

[4]– المرجع نفسه، ص 217.

حدودهما وفق المعطى الوظيفي لكل منهما، ومن هنا يتبين لنا بأن القراءة النقدية تكشف على أن القارئ يُقدم على قراءة العمل السردي، وليس إلى تلقيه سماعا.

وقد أجمع النقاد العرب أمثال: سعيد يقطين، وشكري المبخوت، وعبد الله إبراهيم، وغيرهم من النقاد الذين عملوا على التغيير في تسميته بحذف الجزء الثاني منه المتكون من حرف الجر والضمير المتصل "له" والعمل على تعويضه بتسمية مخالفة ليصبح: "**مروى عليه**" بدلا من:"**مروي له**"وهي ترجمة أطلقها "**علي عفيفي**"بتشجيع من "**جابر عصفور**" وصولا إلى:"**حازم شحاتة**" حيث عوَّض: "**روى له**"بـ: "**روى عليه**"، وقد أخذ هذا المصطلح مصطلحات أخرى مرادفة منها:

الناقـد	المصطـلح
1. أحمـد سمـاوي / محمـد سويرتـي /بوعلي كحال	**المسـرود لـه.**
2.عبد المالك مرتاض	**المسرود له /المتلقي.القارىء.**
3 . سمير المرزوقي / جميل شاكر	**القارئ على نطاق النـص.**
4 . شكـري المبخـوت	**المتقبّـل وأيضـا: المرسـل إليـه، المخَـاطب المستمع، والمتكلَّم إليه .**
5. علـى عفيفي/جـابر عصـفور/حازم شحاته/سعيد يقطـين /شـكري المبخوت/عبـد الله إبراهيم	**المروي عليه**

يلاحظ من الجدول السابق كثرة المصطلحات،فقد تنوعت واختلفت من ناقد لآخر، وهذا ما يدل على أن مسألة المروي له ليست بالأمر المتفق عليه في النقد العربي الحديث، حيث كان الاختلاف في التسمية واضحا، وقد بات واضحا أيضا استخلاص المفاهيم المتعلقة به؛ فهذا الناقد "**أحمد السماوي**" يقول: "**بمجرد أن تعلن ذات التلفظ عن نفسها في النص السرديومنذ**

الصفحة الأولى تنبعث في الحين ذات أخرى مقابلها هي المسرود له، نظرا إلى كون هذا النص يعتبر رسالة من المفروض أن يكون لها باث هو المرسل، ومتقبل هو المرسل إليه"[1].

يبدو من الواضح تلازم قطبي السرد (المرسل والمرسل إليه) داخل العملية السردية حتى يَخْدُما النص، الذي يعتبر رسالة موجهة من باث إلى مستقبل بينما يراه **"عبد الله ابراهيم"** على أنه: «**كائن تخييلي من كائنات النص، وعون سردي مُنَاظر للراوي يتلقى ما يرسلهإليه**»[2].

إن النص عبارة عن عالم إبداعي له مؤلف واضح اسمه على غلاف الكتاب بينما أحد قطبيه التبس فيه الأمر كثيرا، وهذا ما لمسناه عند **"سعيد يقطين"** حيث كان يسميه بـ:[3]

. القارئ المجرد، القارئ الافتراضي، والممكن، والنموذجي، والمثالي، والمتخيل والحقيقي.

ننتهي من خلال ما سبق إلى أن هناك خلطا في المفاهيم عند النقاد العرب حول التماهي والاختلاف بين المروي له وبقية القراء؛ فالمروي له بطبيعة الحال كائن تخييلي يتطلبه الخطاب مع الراوي بينما القارئ فهو كائن تاريخي كالمؤلف؛ حيث أخذت هذه القضية بين الموافقة والمعارضة حول حقيقة الفرق بين المروي له ومجموع القراء على اختلاف أنواعهم، حيث ألحقت هذه المسألة خلطا في المفاهيم في النقد العربي الحديث، ولعل السبب في ذلك يرجع إلى أن نقاد الغرب هم أول من وضعوا وأسسوا مفاهيم المروي له، كما عملوا على تحديد صفاته ووظائفه التي يقوم بها داخل العمل السردي، وقد لاقى هذا المصطلحات اتفاقا واضحا عندهم ليأتي بعد ذلك تداوله عند النقاد العرب حيث وجدناهم قد تراوحت آراؤهم بين الموافقة والرفض حول الأسس التي وضعها الغرب لهذا المصطلح، فنجد مثلا: أحد النقادقد حافظ على ما أتى به **"برانس"**، و**"جون روسي"** بشأن العلامات الدالة على المروي له من الدرجة الصفروالعلامات الدالة على المروي

[1]– علي عبيد، المروي له في الرواية العربية، ص 50.

[2]– عبد الله إبراهيم، السردية العربية، بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي، ص 12.

[3]– سعيد يقطين، القراءة والتجربة حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد، دار الثقافة، المغرب،ط1، 1985، ص 39.

له في الملفوظ مقتصرا في ذلك على القول: **«إنه المُقَدَّم كشخصية من شخصيات الحكاية مقابل شخصية راوية تخاطبه»**[1].

لقد أخذت علامات المروي له في النقد العربي الحديث تلميحات تمثلت في:[2]

أ. المروي له خارج الحكاية:

أ. 1. ظهور صورته شيئا فشيئا.

أ. 2. تقبل كلام الراوي ضمنيا.

أ. 3. إقحامه في بعض العبارات من قبل المتكلم.

أ. 4. إقحامه في ضمائر الخطاب أو صيغ الاستفهام.

ب. المروي له شخصية:

ب. 1. إصغاؤه إلى كلام الراوي.

ب. 2. تأسيس صورته على غرار الشخصيات القصصية الأخرى.

أما فيما يخص الوظائف فهي كالآتي:[3]

أ. حسب "أحمد السماوي"⟵ بقي مكتفيا بما جاء به "برنس"، حيث أنه يلعب دور الوسيط بين الراوي،والقارئ، كما يعمل على تحديد السرد، والمساعدة على ضبط ملامح الراوي كما له الحق بعض الأحيان في الصدارة.

ب. حسب "شكري المبخوت"⟵ قسم الوظائف حسب أصناف المروي له،ونذكر منها:

ب. 1. ضبط الإطار السردي ⟵وهذا لدى المروي له خارج الحكاية.

---

[1]– علي عبيد، المروي له في الرواية العربية، ص 54، نقلا عن: أحمد السماوي، فن السرد في الكتابة القصصية عند طه حسين، ص 409.

[2]– شكري المبخوت، سيرة الغائب سيرة الآتي، في كتاب الأيام لطه حسين، دار الجنوب للنشر، تونس (د، ط)، 1992، ص 123.

[3]– علي عبيد، المروي له في الرواية العربية، ص 54، 55.

ب . 2 . وظيفة التعليق ← حيث أنه لدى المروي له الحق في توجيه القارئ إلى أمور وإبعاده عن البعض الآخر، وهي وظيفة تكشف عن مقاصد المؤلف التي يريد إيصالها للقارئ.

ب . 3 . وظيفة التأثير في القراء على اختلاف أنواعهم.

يبقى المروي له في النقد العربي الحديث في حالة غموض، وهذا راجع إلى عدم الإتفاق حول خصوصيات هذا المصطلح زد على ذلك قلة المراجع والدراسات التي تناولت هذا المصطلح السردي، وهو العنصر الأساسي الذي يساهم في إثراء الخطاب الروائي، وقد كتب عنه عربيا عدد قليل من الدارسين،بالإضافة إلى بعض المراجع القليلة والدراسات النقدية المشيرة له.

2.2 المروي له في الدراسات الغربية:

كان الاهتمام بالمروي له في النقد الغربي قويا، حيث اعتبروه قناة الإرسال أو المتبني سرد أحداث العمل السردي، وهو الذي يوجه إليه السرد داخل النص القصصي ذاته هذه النظرة جعلت دراسات كثيرة تنظر إلى المروي له على أنه عنصر مهم في البنية العضوية للنص السرديالمروي له عنصر سردي رئيسي في عملية السرد الروائي، وهو أصل كل سرد، ولا يمكن الاستغناء عنه ولهذا فقد أخذ مكانة لا بأس بها في النقد الغربي مما جعل الكثير من النقاد يعطوه عناية في الدراسة والتحليل، مثل تلك التي نالها عنصر الراوي، وعلى سبيل المثال نذهب إلى ما جاء به "جيرالد برنس" قائلا: «**إن كل سرد شفويا كان أو مكتوبا، وسواء تضمن أحداثا حقيقية أو أسطورية ،و سواء كان يحكي حكاية أوحكايات متعاقبة فإنه لا يفترض راويا واحدا على الأقل وإنما يفترض أيضا مرويا له على الأقل أي شخصا ما يتوجه إليه الراوي**»[1].

أعطى نقاد السرد الغربيين أهمية قصوى للمروي له، وكزوا عليه في شتى دراساتهم النقدية باعتباره عنصرا سرديا أساسيا يتضافر مع الراوي من أجل تحقيق البنية السردية فلا وجود لها من الأساس إن انعدم أحدهما وخصوصا المروي له.

[1]– TzvetanTodorov-lescatégoriesdurécitlittéraire - op - cit - pp 152-153 .

فقيمة المروي له غير واضحة إذا انعزل بمفرده، وإنما تكمن قوته وجماله أثناء اتصاله بالأعوان السردية الأخرى، فاختفاء عون سردي عن العمل الروائي يؤدي بالضرورة إلى حدوث خلل داخل البنية السردية، وترك فجوات لا يسدها إلا صاحبها؛ لأن السرد عبارة عن خطاب تواصلي يفترض مُرسِلا ومُرْسَلا إليه، فإذا كان الراوي شخصية من خيال الكاتب قد منحها وجودا في القصة، ومنحها صلاحيات كثيرة بها يتحدد شكل القصة، فإن الراوي لا بد أن ينطلق في قصته استجابة للمروي له لأن حديث الـ (أنا) هو عمق لخطاب الـ (أنت)، وحتى لو كان خطاب الراوي هو خطاب الكاتب فهو بالتبعية يفترض الآخر أمامه فيروي له، ودرجة حضوره لها تأثير على بناء الخطاب السردي، فبالرغم من أن الذي يروي أحد كائنات الورق إلا أن الخطاب الحقيقي لا بد له من مخاطَب (المروي له).

وقد كشف لنا المعجم السردي الغربي عن مدونة هامة للناقد **"جيرالد برنس"** والذي تطرق لمعظم مصطلحات النظرية السردية، وما دمنا بصدد الكشف عن ماهية مصطلح "المروي له" فإننا قد وجدنا "جيرالد برنس" مُعرِّفا إيَّاه في معجمه وفق التحديد الآتي: «**هو الشخص الذي يسرد له أو المتموضع أو المنطبع *INSCRIBED* في السرد، وهناك على الأقل (واحد أو أكثر يجري إبرازه لمنطبع ظاهريا) مسرود له لكل سرد يقع في مستوى الحكي للراوي نفسه الذي يوجه الكلام له أو لها**»[1].

يعتبر "جيرالد برنس" القارئ الضمني" ***(lecteur implicite)***

«**الذات الثانية للقارئ الحقيقي أو الفعلي التي تُصاغ وفقاً لقيم المؤلف الضمني ومعاييره الثقافية**»[2]،وغير بعيد عن هذا يحضرنا قول **"واين بوث"**: «**على المؤلف أن يأخذ**

[1]– جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار،المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص 142.

[2]– جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، ط1، 2003، ص 91.

بعين الاعتبار ما إذا كانت الصورة التي يخلقها لنفسه أو لمؤلفه الضمني، صورة يمكن أن يعجب بها أكثر قرائه ذكاء وحِدَّة ملاحظة»[1].

يتحدد مفهوم المروي له في بعض المعاجم على العموم بأنه السامعالقارئ الذي توجه إليه الحكاية، وهو ليس مجرد فرد تُرْوى عليه الرواية، إذ ينبغي أن يتضمن النص ما يشير إلى أن الرواية موجهة فعلا إلى جمهور أو قارئ معين، وهو رأي لا يفرق بين القارئ والمروي له بوصفه كيانا لغويا متخيلا داخل السياق السردي.

ويؤكد أيضا "**جيرالد برنس**" في معجم المصطلحات السردية أن المروي له:«**بناء سردي محض يجب أن لا يُخْلَطَ مع المتلقي أو القارئ الحقيقي، يمكن أن يقرأ العديد من السرديات يحتوي كل منها على مسرود له مختلف والعكس صحيح، فقد يقرأ هذا المسرود له نفسه (الذي يحتوي دائما على المجموعة نفسها من المسرود لهم) والذي يمكن أن تقرأه مجموعة مختلفة من القراء الحقيقيين»**[2].

ما يبدو واضحا من هذه المقولة أن للمروي له مميزات خاصة به تُميزه عن أشكال القارئ الضمني أو الحقيقي.

والأمر نفسه ذهب إليه "جون روسي" وقام بتثمين صورة المروي له مثبتا تلازمها وصورة الراوي مثبتا أن: «**المروي له وظيفة في الحكاية مساوية في الدرجة وظيفة الراوي لأن كليهما يحتلان موضعين متطابقين»**[3].

سبقت الإشارة إلى أن المروي له حاضر باستمرار في ذهن الراوي، تعبيرا عن هذا الحضور يحاول المروي له أن يعلن عن نفسه من خلال إظهار صوته الذي يتخلل الخطاب السردي

---

[1]– والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، (د، ط)، (د، ت)، صص 217، 218.

[2]– جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، ص 143.

[3]– *Jean Rousset, la question du narrataire, op . cit , p 34 .*

مستفسرا أو متسائلا لغرض إيضاح فكرة ما أو تفسيرها، وهكذا يتجلى حضور المروي له من خلال صوته الذي يقتحم بنية الخطاب حيث أسهمت العناية بالمروي له في تأسيس الإطار السردي للخطابوعملت على فاعلية الحبكة القصصية في بنية الرواية.

يستدعي الراوي بالضرورة حضور المروي له، وفي هذا السياق ذهب **"شاتمان"** إلى تحديد مستويات النص السردي وأعوانه قائلا: «**إن اقتراح نموذج لراو يؤدي حتما إلى استدعاء نموذج للمروي له يكون موازيا له**»[1].

لم يتوقف الأمر عند هذا الحد فقط فيما يخص الاهتمام بالمروي له، بل تعدى إلى أبعد من ذلك بكثير، حيث اختلفت الآراء والمفاهيم لكن الأمر الأصح هو أنه لا وجود لراو دون وجود مرو له والعكس صحيح، إذ يعتبر هذا الأخير (المروي له) وظيفة في الحكاية مساوية لوظيفة الراوي، لأن كليهما عنصرين متقابلين في العمل السردي.

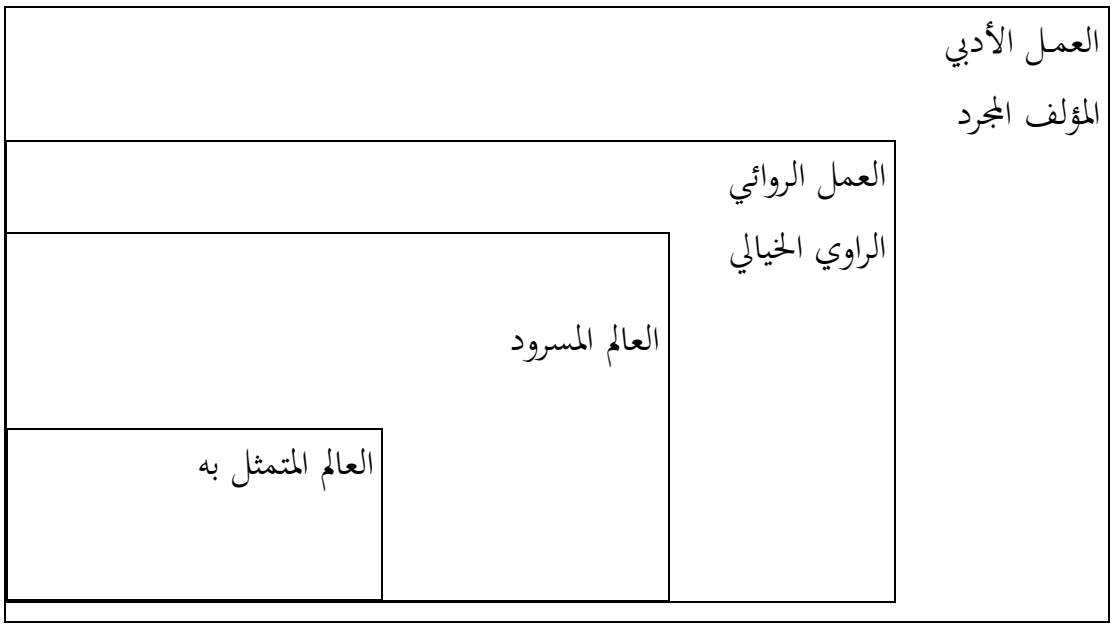
أما **"جيرار جينيت"** وانطلاقا من مبدأ التغيير المرافق للحكاية فإنه يقول أن المروي له مثله مثل الراوي،«**ولسارد داخل القصة مسرودا له داخل القصة، وعلى العكس من ذلك لا يستطيع السارد خارج القصة أن يتوجه إلا إلى مسرود له خارج القصة**»[2].

ولعل هذا الرأي قريب إلى رأي **"لنتفلت"** الذي يشير هو الآخر إلى أن الراوي والمروي له ينتميان إلى ما يسميه بـ :(**العالم الروائي**)، حيث يقدم مخططا توضيحيا موجزا بمستويات النص السردي:

---

[1]– علي عبيد، المروي له في الرواية العربية، ص 25.

[2]. جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، محمد الحلي، ص 268.



مخطط رقم 2:**مقتضيات النص السردي الأدبي**[1].

يحاول "جاب لنتفلت" من خلال هذا المخطط أن يبين العلاقة المباشرة بين الراوي بوصفه شخصية متخيلة والمروي له، فضلا عن توازيهما ووقوعهما في المستوى نفسه، إلى جانب ذلك فهو يفصل بين المروي له والقارئ، وحسب رأيي أن كليهما تجسيدا لغويا لسياق لا سيما وهما يخضعان مباشرة لعملية الإرسال والتلقي المرتبط بالنطق والاستماع.

كانت تلك جملة من المفاهيم قيلت عن المروي له حيث أنه عون يساعد في الكشف عن مستوى من مستويات القراءة ظل غامضا لفترة معينة، ليتم إبرازه حاليا حيث قال عنه"**رامان سلدن**": «**إن أثر نظرية برنس الموسعة هو إضاءة بعد من أبعاد القص كان القراء يفهمونه فهما حدسيا لكنه بقي مبهما وغير محدد**»[2].

وبقي أن نسأل: هل المروي له يمثل قارئا يهدف إليه المؤلف أصلا؟

أم هو يمثل القارئ في كل وقت تتم فيه عملية استهلاك العمل الأدبي؟

---

[1]. – ينظر: جاب لنتفلت، مستويات النص السردي الأدبي، تر: رشيد بن حدو، مجلة آفاق، تمنراست، الجزائر، ع 08 09، 1988، ص 88.

[2]– رامان سلدن، نقد استجابة القارئ، نقاده ونظرياته، تر: سعيد الغانمي، مجلة آفاق عربية، ع 08، 1993، ص 32.

تتكـون بنيـة الخطـاب الـروائي بطبيعـة الحـال مـن ثلاثـة مكونـات أساسيـة هـي:(**الـراوي والمـروي والمـروي لـه**)، وأن اختفـاء أو انعـدام أحـد هـذه المكـونات يجعـل بنيـة الخطـاب الـروائي نـاقصة مما يجعـل عمليـة التواصـل السـردي غيـر ممكنـة حيـث تعمهـا بعض الفراغاتومفـاد هـذا كله هو أن علاقة الراوي بالمروي له تخضع مباشرة لعملية الإرسال والتلقي المرتبط أشد الارتباط بثنائية النطق والاستماع.

وبما أن العمل السردي سواء أكان ملفوظا لغويا شفويا أم كتابيا فإنه يستدعي بالضرورة متكلما ومستمعا، وعلى هذا فإن المروي له ينتمي دائما إلى مستوى الراوي وهو على صلة مباشرة به، فقد بدأ التفطن لمثل هذه المسائل عقب ظهور نظرية "جاكبسون" في التواصل وتساؤلات "هنري جيمس" حول أطراف الإبلاغ القصصي[1].

قال **"رولان بارث"** في هذا السياق أيضا: «**إن المحكي باعتباره موضوعا هو رهان على التواصل، فهناك من يمنح المحكي، وهناك من يتقبله، ونعرف أنه يفترض داخل التواصل اللغوي كل من ضمير المتكلم (أنا) وضمير المخاطب (أنت) من قبل بعضيهما بشكل مطلق، ولا يمكن بنفس الطريقة أن يوجد محكي دون راوي ودون مخاطَب منصت أو(مستمع) أو قارئ**»[2].

جزم "رولان بارث" بمقولته هذه أن المروي له مكون أساسي لا يقل شأنا عن الراوي بحكم كونه قطبا في عملية التواصل، وفي نفس السياق قال:**"تودوروف"**: «**إن العمل الأدبي (القصصي) هو خطاب في نفس الآن، إذ يوجد راوي يروي القصة وهناك في مواجهته قارئ يتقبلها ويهتدي إليها**»[3].

---

[1]– ينظر: آن بانفيلد، الأسلوب السردي ونحو الخطاب المباشر والخطاب غير المباشر، تر: بشير قمري ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي، دراسات، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط 1، 1992، ص 123.

[2]– رولان بارث، التحليل البنيوي للسرد، تر: رشيد القمري، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، ص 123.

[3]– تودوروف، مقولات الحكي الأدبي، تر: رشيد القمري، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، ص 123.

المروي له هو الذي يتلقى ما يرسله الراوي، سواء أكان اسما معينا أم مجهولا وما زال "**جيرالد برنس**"مؤكدا أهمية هذا العنصر السردي قائلا: «**إن توافر هذه العناصر الثلاثة من راو ومروي، ومروي له يسهل عملية الإبلاغ السردي الذي هو الحافز الكامن خلف الأثر السردي، والراوي له علاقة بمستوى السرد والحكاية وللتمييز بين درجات القص يرى الدارسون أن المتن الحكائي يمثل درجة ثانية من القص فما كان منتسبا إلى هذا المتن عُدَّ داخليا، أما ما هو غير منتسب إليه فيُعَدُّ خارجيا و مثل الدرجة الأولى من القص وهذا ما يراه "جيرار جينيت" حيث أكد أن كل حدث يقص إنما يقع في مستوى آخر غير مستوى عملية السرد الذي هو نتاجها، وانتقال الراوي من مستوى إلى آخر هو أمر هام في طبيعة بناء القصة المروية**»[1].

يتحقق الإبلاغ السردي نتيجة احتواء النص الروائي على عناصر ثلاثة: (راوي، ومروي ومروي له)، تعمل هذه العناصر على تبادل الأدوار خصوصا بين الراوي والمروي له اللذان يعتبران أساس قيام فعل السرد في النصوص الروائية، وذلك لا يتحقق إلا بانتقال الراوي من مستوى إلى آخر، وبانتقاله هذا يعمل على استنباط قصة جديدة ضمن القصة الأصلية وهو ما يعرف بطبيعة الحال بالتضمين.

ثانيا: العلاقة بين الأطراف السردية.

الرواية هي جملة من الأحداث بغض النظر عن مصداقيتها، أو كونها خيالية، وتحتوي هذه الأخيرة على شخصيات تقوم بتلك الأحداث، وهي ترتبط بمدى مصداقية أو خيال تلك الأحداث المتتالية داخل النص السردي، وبما أن الرواية عبارة عن خطاب فهذا يعني بالضرورة أن هناك قطبي العملية الإرسالية والمتمثلان في قطب الراوي الذي «**يتكفل بإرسال القصة لمتلق يستقبلها من خلال السرد**»[2].

---

[1]– جيرار جينيت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي،ص 269، 270.

[2]– ينظر: سعيد الوكيل، تحليل النص السردي، (معارج ابن عربي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، مصر، (د – ط)، 1998، ص 60.

والقطب الثاني والمتمثل في المروي له، هو الذي يستقبل ما يلقيه عليه الراوي من سرد لأحداث روائية، والسرد بطبيعة الحال ما هو إلا فعل ثلاثي (سرد) يمثل عالما محكيا مكون من شخصيات وأحداث جرت في أزمنة وأمكنة متنوعة، وعنه يقول أحد النقاد: «**هو فعل لا حدود له يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غيرأدبية** »[1]، ولكن الأمر المهم في هذا كله ليست أهمية تلك الأحداث الروائية، وإنما تكمن الأهمية في تلك الطريقة أو الكيفية التي تقدم بها هذه الأحداث لنا نحن كقُرّاء مُتلقين للعمل السردي لأن القصة«**لا تحدد فقط بمضمونها ولكن أيضا بالشكل والطريقة التي يقدم بها هذا المضمون**»[2].

وبهذا يكون الروائي بحاجة إلى استحضار ذات متلفظة تقوم بإيصال هذه الأحداث التي تعجز عن التعبير عن نفسها لوحدها أو يكون ذلك باللجوء إلى الاستعانة بـ:«**شخصية تخييلية تتولى عملية القص، وسميت هذه الشخصية الأنا الثانية للكاتب**»[3].

تقصد الناقدة في مقولتها السابقة بالأنا الثانية تلك الشخصية الخيالية المعروفة بالراوي ومفاد هذا هو أنه لا وجود لأي سرد بدون ذات متلفظة عرفت باسم الشخصية التخييلية المفترضة من قبل الكاتب الروائي ألا وهي ذات الراوي، وعلى الرغم من احتواء العمل الروائي على كل من الشخصيات باختلاف أجناسها، والتنوع الهائل في الأحداث باختلاف أزمنتها وأمكنتها إلا أنه يظل مرتبطا كل الارتباط بمؤلفه الذي له كل الحق في افتراض شخصية وهمية تعمل على إيصال العمل الروائي إلى المتلقي، وبهذا يكون الراوي قد قام بوظيفة قالت عنها إحدى الناقدات أنها تقوم «**بنقل المعرفة ممن يعرف إلى من لا يعرف**»[4].

---

[1]- سعيد يقطين، الكلام والخبر، (مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط 1، 1997، ص 19.

[2]- حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1991، ص 46.

[3]- سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، مصر (د، ط) 1984، ص 131.

[4]- يمنى العيد، الراوي الموقع والشكل (دراسة في السرد العربي)، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1986، ص 58.

إذا فالراوي هو أحد الأقطاب السردية يقابله ثاني العناصر السردية ألا وهو (المروي له) *Narrataire*، ولكي يتمكن هذا الأخير من تقبل كل ما يروى عليه لا بد من أن يكون الراوي ذا مهارة وخبرة، ولما لا حتى ذا حيل تمكنه من نجاحه في أداء وظيفته على أتم وجه.

ومأن الضروري ذكر العلاقة بين أطراف السرد الروائي: "(المؤلف والراوي والمروي له)التي تعد من أهم وأكثر العلاقات تداخلا وترابطا فيما بينها، إذ تبدو للوهلة الأولى وكأنها في حالة تبادل الأدوار والمواقع دون سابق إنذار، وهذا ما يتطلب شدة التدقيق والتركيز أثناء القراءة، ومن هنا يتضح لنا جليا أن العمل الأدبي يقوم على جملة من المكونات والعناصر التي نجدها قد تلاحمت فيما بينها حتى تشكل عالما نصيا يقوم فيه كل عون سردي بدوره اللازم وذلك العالم النصي لا يتحقق بطبيعة الحال إلا بتضافر العناصر السردية فيما بينها وعلى هذا الأساس ارتأينا أن نتناول طبيعة هذه العلاقات القائمة بين هذه المكونات والعناصرالسردية والتي منها نذكر:

1. علاقة الراوي بالروائي:

الروائي هو موجد النص السردي ومرسله إلى الوجود، ليقوم بعد ذلك بإدراج ذات متلفظة قد تكون وهمية افتراضية ومن صنع الخيال، هذه الأخيرة ما هي إلا وسيلة يستخدمها الروائي حتى يوصل ما كتب إلى مسامع المتلقي، وفي هذا المقام يرى أحد المهتمين: «**أن العمل الروائي يرتكز في بنائه على علاقة ثلاثية الأبعاد، وعبر ميثاق سردي بين (الراوي والمؤلف والقارئ)، فكأن هؤلاء الثلاثة مهيأون لتبادل الأدوار والمواقع في أي لحظة من لحظات التشكيل السردي**»[1].

يختلف المؤلف عن الراوي، حيث هناك فروق كثيرة فاصلة بينهما تمثلت وبكل بساطة في كون الأول (المؤلف) ما هو إلا فاعل واقعي وحقيقي ينتهي دوره وقت الانتهاء من كتابة نصه الروائي، بينما الثاني ألا وهو (الراوي)، فما هو إلا فاعل نصي يمارس دوره داخل النص الروائي ولذا لا داعي للخلط بين كاتب النص ومخرجه إلى الوجود وقائله، وهذا ما دفع بالعديد من

[1]– عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، (بحث في تقنيات السرد)، ص 203.

النقاد إلى خلق إشكال تمثل جدلهم الواسع حول جوهر هذه القضية حيث عمد البعض منهم إلى إزاحة اللبس ووضع الحدود الفاصلة بين الراوي والمؤلف، وقد كان على رأسهم **"وولفغانغ آيزر"**والذي يرى أن «**الراوي في فن السرد ما هو المؤلف أبدا المعروف أو غير المعروف بل هو دور مخلوق من المؤلف**»[1].

يتضح أن الراوي في النص القصصي ما هو إلا قناع للمؤلف يختفي من ورائه، وهذا لا يعني بالضرورة أنه قد أخذ مكانة المؤلف ودوره في كونه خالق العالم الروائي، وما هذا الراوي إلا بنية من بنيات النص القصصي، وقد كان **"رولان بارث"** من أكثر النقاد تطرفا برأيه إزاء علاقة المؤلف براويه، حيث كان قد سعى جاهدا إلى تقويض ما أسماه بـ: **(إمبراطورية المؤلف)** باعتباره أن الكتابة في حد ذاتها ما هي إلا:«**هدما لكل صوت ولكل أصلالكتابة هي السواد والبياض تتيه فيه كل هوية بدءا بهوية الجسد الذي يكتب**»[2].

كان "بارث" مُصرّا برأيه على ضرورة إبعاد المؤلف وجرده من كل صلة تربطه بالنص الذي أنتجه، حيث يرى فيه موته لحظة الانتهاء من الكتابة، ومن هنا نستطيع القول أن ميلاد القارئ يبدأ لحظة موت المؤلف، وهذا ما دفع بالعديد من النقاد إلى معارضة وجهة نظر"بارث"حول قضية إبعاد المؤلف كل البعد عن نصه المكتوب، حيث أنهم رفضوا إبعاد المؤلف نهائيا عن عمله الأدبي، ونفي صلته به، ومن أبرز هؤلاء نجد "عبد الملك مرتاض" والذي يرى أن: «**المؤلف ثابت في أصله ومن كان ثابتا في نفسه لا يجوز نفيه وإنشاء كائن منعدم مكانه ... فالعدم لا ينشئ وجودا أبدا**»[3].

---

[1]– وولفغانغ آيزر، من يتكلم في الرواية، (شعرية المسرود)، تر: عدنان محمود محمد، منشورات الهيئة السورية العامة للكتاب دمشق سوريا، ط1، 2010، ص 60.

[2]– رولان بارث، نقد وحقيقة، (الأعمال الكاملة 3)، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب سوريا، ط1، 1994 ص 15.

[3] – عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، (بحث في تقنيات السرد)، ص 240.

تراوحت قضية العلاقة بين المؤلف والراوي بين الأخذ والرد عند النقاد، فمنهم من كان مُصِرّا بضرورة اختفاء المؤلف، ومنهم من كانت وجهة نظره عكس ذلك تماما، أما وجهة نظرنا فقد كانت تدلي بضرورة أنه ما على الراوي إلا أن يروي الرواية كما يراها (هو) لأول مرة وفي مقابل ذلك يوجد قارئ يستمع، قد تُرْوى القصة بحيوية يُنْسى معها وجود الراوي ويصبح المشهد المروي وكأنما هو مشهد حي يُعاش في اللحظة، وهذا راجع بطبيعة الحال إلى مدى قدرة و تمكن الراوي من السرد، وعلى الروائي أن يَجُدَّ دائما من وجوده وصوته بشكل أو بآخر حتى يتمكن من تحقيق مدى صدق الرواية، لأن الصدق الفني يستوجب بالضرورة إيهام القارئ بما يسمع، وفي هذا المقام يحضرنا قول أحد النقادعن الراوي باعتبار أنه قد يكون «**في وضع يمكن أن يبعده بعدا ساحقا عما يطلق عليه كثير من منظري الرواية الغربيين تودوروف *T. TODOROV* وجيرار جينيت "*G. GENETTE*"، واين بوث "*WAYNEBOOTH*" المؤلف الضمني " *LAUTEURIMPLICITE* "**»[1].

قد يكون بعد الراوي عن كونه (مؤلفا ضمنيا) بعدا معنويا، وفكريا وحتى زمنيا، كما يمكن أن يبتعد عن الشخصيات في الحكاية التي يحكيها أخلاقيا، وعاطفيا وفكريا، فالخطاب في مفهومه العام يشمل كل الأجناس الأدبية التي يخاطب فيها شخص شخصا آخرا، و يعلن عن ذاته باعتباره متكلم .كما يقوم بتنظيم كلامه وفق ضمائر متنوعة ومختلفة وهكذا إذا فإن الرواية خطاب أدبي يجمع بين الزمن والضمير المتحدث به، ويعتبر الراوي جزءا مهما وأساسيا في الخطاب على اعتبار أن المتكلم يعرض فيه الأحداث والأفعال لا من أجل تعدادها في أتم وجه وعلى حسب ميوله ورغباته، بل إن السرد كما يراه "**رولان بارث**": «**كان يتم تصوره فقط من منظور البرهان، فهو العرض المقنع لشيء حدث أو يزعم أنه حدث...**»[2].

[1]- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، (بحث في تقنيات السرد)،ص 309 – 310.

[2]- صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، مكتبة لبنان ناشرون،لبنان، ط 1996،1، صص 369 – 370.

أخذت لفظة "مؤلف" مفاهيم عديدة من قبل عدة كتاب، ونقاد على اختلاف أجناسهم ومن بينهم نأخذ رأي "جيرالد برنس" الذي يقول عن المؤلف: «**أنه صانع أو مؤلف السرد ويجب ألا يكون هناك خلط بين المؤلف الحقيقي أو الأساسي وبين المؤلف الضمني** ...»[1].

المؤلف هوصانع النص السردي ومنتج لجميع أحداثه ووقائعه هذا من جهة، ويعتبر الراوي الشخص الوسيط في العملية السردية من جهة أخرى، حيث يراه أحدالمهتمينعلى أنه: «**الشخص الذي يقوم بالسرد، والذي يكون شاخصا في السرد، وهناك على الأقل راوي واحد لكل سرد ماثل في مستوى الحكي مع المسرود له الذي يتلقى كلامه...والراوي يجب أن يميز أيضا من المؤلف الضمني أو المضمر، وفي الأخير لا يروي وقائع أو مواقف لكنه يعتبر مسئولا عن اختيارها وتوزيعها...**

وفضلا عن ذلك فإنه يستنتج من كامل النص وليس منطبعا فيه»[2].

الروائي عنصر فعال في العملية السردية، فهو حاضر بصورة جلية في العمل الروائي مهما حاول الاختفاء حيث يظهر في العديد من الأعمال شخصية مركزية، إذ لا يتم السرد إلا بحضوره، وفي ذلك يرى "**ستانزل*STANZEL***"بأن: «**الراوي يبدو لأول وهلة مماثلا للمؤلف، وبعد التدقيق في الأمر يتضح أن الراوي يعرف أقل وأحيانا أكثر مما يمكن انتظاره من المؤلف، ويجهر بآراء ليست بالضرورة أيضا بآراء المؤلف، فهو إذا صورة مستقلة يختلقها المؤلف مثلما يختلق شخصيات الرواية**»[3].

ينتمي المؤلف والراوي إلى العمل الروائ، لكن هذا لا يعني أنهما متطابقان بل يختلف الراوي عن المؤلف، فما هو إلا دور يختلقه المؤلف ويتبناه وهي قضية قد نَظَّرَ لها النقاد كل

---

[1] – جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، ص 33.

[2]– المرجع نفسه، ص 158، 159.

[3]– جاب لنتفلت، مقتضيات النص السردي الأدبي، تر: رشيد بن حدو، من كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي (دراسات)،منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، المغرب، ط 1، 1992، ص 92، 93.

حسب نظرته الخاصة، ومن بين الآراء التي التمسناها عن قضية العلاقة بين الراويوالمؤلف رأي "عبد الملك مرتاض" حيث كانت نظرته متمثلة في النقاط الآتية:[1]

أ . نميز الراوي عن المؤلف لأنهما في الحقيقة كائنان اثنان لا يلتقيان، أحدهما كائن إنساني، وأحدهما الآخر مجرد كائن ورقي.

ب المؤلف مؤلف، الراويراوي، أي لا هذا يكون ذاك، ولا ذاك يكون هذا.

ج.يكون الراوي أساسا في المسرودات الشفوية، أما السرد في المكتوب ...كالرواية فإنما يندمج اندماجا كليا في المؤلف الذي يكتب ويحكي ويسرد وينشئ عالمه الأدبي.

د . الراوي لا ينبغي أن يكون مؤلفا أبدا ولكن وضعه يمثل في المحكيات الشفوية (الحكاية الشعبية والأسطورة والخرافة)، لا في المحكيات الكتابية (الرواية والقصة والأقصوصة).

هـ . ماذا سيكون دور المؤلف الروائي أو القصصي في هذا؟

و . فهل مجرد وهم يحوم حول الراوي يوحي إليه من خلف، أو من أمام؟

حسم "آيزر" قضية العلاقة بين الراوي والمؤلف، حين قرر أن: «**الراوي لا ينبغي أن يكون مؤلفا**»[2]. وقد وافق "عبد الملك مرتاض" وأيد وجهة نظر (آيزر) من ناحية وخالفها من ناحية أخرى،فأما تأييده فكان من جهة عدم وجود أي سبب لوجود الراوي إطلاقا، حيث لا يوجد مؤلف، أما مخالفته فكانت في نظر "آيزر" كون «**الراوي أنه شخصية خيالية يندس من خلالها المؤلف**»[3].

وهناك وجهة نظر خاصة بقضية العلاقة القائمة بين الراوي، والمؤلف أشارت إليها "يمنى العيد": «**الكاتب الروائي يمارس وظيفة فنية تعادل دور الوسيط أو الناقل(الراوي) لعالم يبنيه هو، صاغ الكاتب المرئي كلاما ينسج باللغة عالما لكنه يوهم بصياغته هذه أنه وسيط**

---

[1]-عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، ص 341 ، 342.

[2]- المرجع نفسه، ص 344.

[3]. المرجع نفسه، ص 345.

أو ناقل يبدع وسيلة نقله من أجل هذا الإيهام، يمارس اللعبة الفنية بتقنيات أسلوبية تخفيه خلف وظيفة الراوي، فلا يظهر بأنه هو الذي يقول، يتراجع الكاتب ويتقدمالراوي»[1].

أرادت الناقدة أن توضح مدى علاقة الراوي بما يحكيه، فما هو إلا راويحكي حكاية غيره لأنه ليس بمؤلف ولا بمبدع العمل الروائي، ولكنه مجرد راوي، وبحكم أنه راو فهذا لا يعني أنه يحكي في فراغ بل يسرد لمرو له.

يختلف الروائي عن الراوي ذلك أن هو ناظم النص وموجده، وهو بالآتي مسؤول عن حضور أو غياب أي طرف في الحكاية، وفي هذا الصدد يرى أحد المهتمين: «**علم البويطيقا يحاول أن يواجه الصعوبة التي واجهها علم اللغة من قبل، وهي بحث اللحظة التي يولد فيها الخطاب الروائي، والتي انتقى لها (جيرار جينيت) مصطلحا خاصا هو القص (*NARRATING*)، وحصر النقاد أسئلتهم في إطار (وجهة النظر) بعد أن نظروا في لحظة القص على أنها ترادف لحظة الكتابة، ومن ثم ساووا بين الراوي والمؤلف كما ساووا بين متلقي الرواية والقارئ**»[2].

إنه لمن البديهي أن يكون:«**المؤلف والراوي مختلفان في أمور عدة، وأبسط شيء يمكن أن يختلفا فيه هو أن حدث القص الذي يقوم به الراوي يختلف عن حدث الكتابةوالذي يقوم به المؤلف**»[3].

لقد تبين لنا أن المؤلف غير الراوي، لأن هذا الأخير ما هو إلا شخصية تخييلية يتقمصها المؤلف، وعن هذا يقول "**وولفغانغ آيزر**": «**من يحكي الرواية؟**».

إن مسألة الراوي الروائي لم تقدم لنا جوابا مقنعا ... إن الراوي حسب ما يبدو عليه قد اتضح على أنه قناع»[1].

---

[1]– يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، في ضوء المنهج البنيوي، دار الغرب، بيروت،لبنان، ط 2، 1999، ص 92.

[2]– السيد إبراهيم، نظرية الرواية، دراسة لمناهج النقد الأدبي، دار قباء للطباعة والنشر،القاهرة، مصر، (د، ط)، 1998، ص 151

[3]– سعيد يقطين، الكلام والخبر، (مقدمة للسرد العربي)، ص 84.

يتضح أن الروائي ما هو إلا وسيلة أو واسطة توصيل من كاتب إلى قارئ، وهكذا فإن الحكي يقوم على أساس نقطتين أساسيتين:

1. يحتوي الحكي على قصة، وهي بالتالي تضم أحداثا مختلفة.

2. تعيين الطريقة التي تُحْكَى بها القصة.

هناك جدلفي طبيعة العلاقة بين الكاتب والراوي، التي أقر النقاد والدارسون أنها علاقةوطيدة، حيث أننا لا ننفي أن من يكتب هو دائما الكاتب، كما أن هذا الأخير لا يستخدم في سرده تقنيات تمكنه من الاختفاء وراء راو يتوسطه، وأما الراوي الذي شكَّل ستارا للروائي ما هو إلا عنصر له موقع في النص والكلام كما يقول عنه أحد النقاديخرج في حقيقة الأمر عن واحد من اثنين:[2]

- **إما قول يضطلع به متكلم ...**
- **أو إخبار يقوم به راوي.**

وتأليف الكلام سواء كان قولا أم إخبارا في كتاب ما لا يتجاوز هذه القاعدة، وعلى الرغم من كل هذه الدراسات والأقاويل المختلفة عن الراوي، إلا أن "آيزر" لا يزال يطرح نفس الإشكال حول قضية امتلاك النص الروائي فيما بين الكاتب والراوي، ونجده في العديد من الدراسات يلخص طرحه في الإشكال الآتي ذكره:«**من يحكي الرواية؟/ هل الكاتب هو الذي يضطلع بعملية الحكي؟لا شك أن الكاتب هو المؤسس الأول للكون السردي، لكن يبدو أن ثمة صوت آخر يمارس حضوره في تشكيل النسيج النصي، وهو الراوي الذي يشكل مع الشخصيات ما يسميه "بارث": بالكائنات الورقية، بمعنى أنها لا تتمتع بوجود مستقل على المستوى الواقعي بل هي إفراز لوعي الكاتب ونتاج له**»[3].

---

[1]- وولف غانغ آيزر، من يحكي الرواية؟، تر: محمد اسويرتي، من كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، ص 115.

[2]- سعيد يقطين، الكلام والخبر، ص 206.

[3]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، (الفضاء – الزمن – الشخصية)، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، ط 1، 1990، ص 117.

يطرح في نفس السياق أحد النقاد الإشكال قائلا: «**من هو المانح للسرد؟**

هناك ثلاثة تصورات يبدو أنها هي المعروفة لحد الآن:

- **الأول: يرى أن السرد يبثه شخص ...،وهذا الشخص يحمل اسما يعينه، إنه هو المؤلف الذي تتبادل في ذاته بدون انقطاع شخصية وفن فرد يمكن التعرف عليه بشكل واضح كما أنه هو الذي يمسك القلم كل مرة ليكتب قصة ...**
- **التصور الثاني: يجعل من الراوي ضربا من ضروب الوعي الكلي الذي يبدو في الظاهر لا شخصيا، لكنه يبث القصة من وجهة نظر أعلى ... فالراوي هو في نفس الآن داخلي بالنسبة إلى شخصياته (لأنه يعلم كل ما يجري داخل أعماقها) وخارجي (لأنه لا يتماهى أبدا مع هذه الشخصية أو تلك.**
- **التصور الثالث: وهو أحدث التصورات (تصور هنري جيمس وسارتر) ينص على أن الراوي ملزم بأن يتوقف في سرده عند حدود ما تستطيع الشخصيات ملاحظته أومعرفته...»**[1].

تصب الآراء السابقة في السياق نفسه، ونقصد وقوع شبه اتفاق أن الذي يتكلم في الرواية ليس هو الكاتب، وأن الراوي ما هو إلا مجرد كائن أوجده المؤلف وابتكره أو تبنَّاه فشخص المؤلف يختلف بشكل قطعي عن الراوي لأن هذا الأخير يعلم القليل من الرواية أحيانا كما يعلم الكثير في نفس الوقت، لكن ليس أكثر من المؤلف الذي أوجده وأدرجه ضمن أحداث نصه والراوي بطبيعة الحال يملك تلاعبات سردية يعمل بها أثناء سرده حيث أن له حرية الزيادة والنقصان في الأحداث المروية، وقد ميَّز الشكلاني الروسي "**توما تشوفسكي**"وإن كان بصفة مبسطة بين ما أسماه بالسرد الموضوعي، وما أسماه بالسرد الذاتي، وذهب إلى أنه:«**في نظام السرد الموضوعي**

[1]. رولان بارث، التحليل البنيوي للسرد، تر: حسن بحراوي، بشير القمري، عبد الحميد عقار، من كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي ص 26، 27.

فإن المؤلف يعرف كل شيء حتى الأفكار الخفية للبطل أما السرد الذاتي فإننا نتابع السرد من خلال عيون الراوي »[1].

بما أن المؤلف هو موجد النص الروائي ومخرجه إلى الوجود فهذا يعني لا محالة أنه العالم بكل خفايا النص وما تظهره الشخصيات سواء كانت رئيسية أم ثانوية، وهذا راجع بطبيعة الحال إلى ما يعرف بالسرد الموضوعي، بينما النوع الآخر من السرد والمعروف بالسرد الذاتي فله علاقة مع كل ما يتفوه به الراوي لا غير، وقد يتماهى فيها الراوي مع المؤلف ونلمس ذلك فيما يعرف بالسيرة الذاتية، حيث يلجأ الروائي إلى راو وهمي يحكي قصة الروائي مستخدما في ذلك ضمير الغائب بدلا من المتكلم (أنا)، ومن هنا يتضح لنا أن الراوي الوهمي هو نفسه الروائي.

2. علاقة الراوي بالمروي له:

تقوم الرواية بوصفها عملا سردياعلى جملة من الترابطات التي تعقد داخل النص الروائي، ولهذا يمكن اعتبارها: «**شكلا من أشكال التواصل القائم . وجوبا . على ثنائية الباث والمتقبل**»[2].

يتبين أن النص الروائي يقوم على عنصرين أساسيين هما (الراوي والمروي له)، إلا أنهما لم ينالا نفس درجة الاهتمام من الدراسة والتحليل، حيث أخذ الراوي قسطا لا بأس به من العناية من قبل نقاد الرواية وأولوه صدارة اهتمامهم، أما الطرف الثاني: المروي له، والذي يعد طرفا أساسيا في عملية التواصل السردي لم ينل نفس القدر من الاهتمام الذي حصل عليه الطرف الأول.

أضف إلى ذلك أنه يمكن اعتبار المروي له عنصرا نصيا حيث:«**يتشكل داخل البنية السردية**»[1].

---

[1]– حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، ص 46.

[2] – الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب، تونس، (د، ط)، 2000، ص 137.

الواضح من المقولة السابقة أن للمروي له وجود داخل النص السردي لا خارجه،ويمكننا التعرف عليه من خلال سمات وإشارات يتلفظ بها الراوي أثناء سرده، ومن هذا المنطلق يتضح وجود علاقة إلزامية بين الطرفين، حيث أن أحدهما يتوقف على وجود الطرف الثاني، ولذلك فبمجرد أن : «**نتعرف على راوي الكتاب (بالمعنى الواسع لكلمة راوي) حتى يتحتم علينا أن نقر بوجود مرافقه، أي الذي يوجه له الخطاب الملفوظ وهو الذي نسميه المسرود له، وليس المسرود له هو القارئ الفعلي علينا ألا نخلط بين الدور وبين الممثل الذي يؤديه، وهذا الظهور المتزامن لا يعدو أن يون جزءا من القانون الدلائلي العام الذي يكون بمقتضاه (الأنا) و(الأنت) دوما مرتبطين أشد ارتباط**»[2].

يتشارك كل من الراوي والمروي له في أن كليهما شخصيتان ورقيتان لا غير يتم نسجهما من خيال المؤلف، ولذلك فإن: «**أساس العلاقة بين الراوي والمروي له في الروايات هو الغموض، إما على مستوى الخطاب الراوي و يظهر فيها بأوجه متباينةومستويات مختلفة تصل إلى حدود تهدد بتلاشي التواصل بين طرفي الخطاب الراوي والمروي له وإضعافه إلى مستويات دنيا**»[3].

المروي له عنصر من عناصر السرد مثله مثل الراوي، وهذا لا يعني أن العلاقة بينهما قائمة على الغموض وانتهى، بل تتعدى إلى أبعد من ذلك بكثير حيث فيها نوع من الشفافية والوضوح فالراوي يستخدم ضمائر المخاطب المفرد أو الجمع كدليل على بناء التواصل السردي القائم بينهما وهي ضمائر يخاطبه بها كما يعمل على استخدام بعض العبارات كأن يقول مثلا (يا سيدي) وما شابه ذلك.

1_

EricBordas,L'inscriptionDuNarrataireданslelysданslavalléeInformationGrammaticale,N59,Edition,J,b,Billère,Paris,1993,P46 .

2– محمد نجيب العمامي، الراوي في السرد العربي المعاصر،دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2001، ص 141.

3– أحمد الناوي بدري، سرديات الراوي والروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية سوريا، ط1، 2001، ص 28.

يجب على الراوي أن يكون متواضعا في سرده لا متعاليا على المروي له، فما عليه إلا أن يوهمه بالواقع أثناء سرده لحكاياته، وذلك بواسطة عبارات تؤكد حقيقة ما سرد أمثال: (صحيح – حقا ...) إلخ، كما يساعده على فهم معاني الكلمات ونوايا الشخصيات ويقوم بتنبيهه إلى الأحداث التي سيتخطّاها دون ذكر تفاصيلها، وتلك الفراغاتالتي يعمد إليها حتى يترك له المجال في محاولة إعادة إنتاج واستنباط تلك البياضات استنادا مما تلقّاه واستوعبه .

لا ننكر أنالمروي له أحد العناصر الأساسية التي يقوم عليها : « **المقام السردي ولا يشترط فيه أن يلتبس بالقارئ الضمني، بل ربما كان أحد شخوص الحكاية وقد ينتقل الراوي من موقعه هذا إلى موقع المسرود له، وفي هذا الحال يشار إليه بضمير المخاطَب ... فقد ينتقل المرسل في فصل من الحكاية من موقع الراوي لحوادث معينة إلى موقع المروي له في فصل آخر**»[1].

هكذا يتضح التداخل بين الراوي والمروي له إذلا تقتصر وظيفة الراوي على نقل المروي بما فيه من أحداث ووقائع فحسب، بل يمكن أن يكون مشاركا هو الآخر في تلك الأحداث أو ربما يتحول إلى معلق عنها، وهو الأمر الذي يبين لنا أن هناك وضعيتين للراوي : إما أن يكون داخل الحكي أو خارجه، وعلى هذا الأساس واعتمادا على تلك العلاقة التي تربط الراوي بالأحداث والشخصيات تنجم عنها علاقة تربط بينه، وبين المروي له، ومن هنا يتبين لنا أن تشكيل البنية السردية يتم بتفاعل الأركان الثلاثة (الراوي، والمروي، والمروي له).

ومنه نخلص إلى القول بأن العلاقة التي تربط الراوي بالمروي له تكشف لنا أن كل مكون لا تتحدد أهميته بذاته، وإنما من علاقته بالمكونين الآخرين، وأن غياب أي واحد منها لا يخل بالعملية السردية فقط، بل يقضي عليها تماما، ولهذا يمكن القول عنها أنها علاقة عضوية وحيوية في آن واحد.

ثالثا: تصنيفات المروي له.

[1]– ابراهيم خليل، بنية النص الروائي، (دراسة)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط 1، 2010، ص 68.

لم تؤخذ تصنيفات المروي له هي الأخرى بعين الاعتبار من قبل المهتمين به خاصة، إذ لا نكاد نعثر إلا على ثلاث تصنيفات أنجزت من قبل ثلاث نقاد غربيين كان في مقدمتهم: "**جيرار جينيت**"، و"**جيرالد برنس**"،و"**جون روسي**".

عرف هؤلاءالنقاد بأنهم من أوائل من أزاح الغبار عن هذا المصطلح بدراسته والعمل على تسويته المصطلحية التي عرفت أخذا وردا شديدين فيما بينهم، ولذلك سنعرض أهم ما توصل إليه كل واحد منهم فيما يخص قضية تصنيفه وتعديله.

1. تصنيف "جيرار جينيت":

اعتمد "جيرار جينت" في تصنيفه للمروي له على علاقته مع النص الروائي، وبما أنه اعتمد على هذا النوع من العلاقات يعني أن تصنيفه كان قائما لا محالة على صنفين متمايزين أحدهما تمثل في خارج الحكاية، وتمثل الآخر داخل الحكاية.

وتفصيلهما كالآتي:[1]

أ. **الصنف الأول**:هذا النوع من التصنيفات أطلق عليه "جيرار جينيت": "**المروي له داخل الحكاية*Narrataire*Intradiégétique**"، وبما أنه داخل الحكاية فهذايعني بالضرورة أنه عنصر فعال لا محالة داخل الحكاية له قطب ثاني مقابل له يتوجه إليه بالكلام ألا وهو الراوي وفي هذه الحالة فإن المروي له لا علاقة له إطلاقا بخارج الحكاية لأنه لا يستطيع التواصل مع القراء على اختلاف أنواعهم هذا لأنه شخصية في الرواية كباقي الشخصيات.

ب . **الصنف الثاني**: هو صنف عكس الصنف الأول حيث يسميه "جيرار جينيت":

Narrataire Extradiégétiqueالمروي له خارج الحكاية.

وبما أنه خارج الحكاية فهذا يعني أنه يستطيع التماهي مع القارئ افتراضيا كان أم واقعيا، وهو عكس الصنف الأول المنقطع الصلة مع خارج الحكاية، فكل رواية بطبيعة الحال تستدعي مرسلا إليه يساعد القارئ على تلقي مضمون الرواية في حد ذاتها.

1 جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ص 268.

ترجع قضية تصنيف المروي له داخل وخارج الحكاية بالضرورة إلى قضية التواصل بين العناصر السردية المختلفة من راو ومروله، ولما لا حتى القارئ لأنه عبارة عن عنصر فعال في عملية التواصل الروائي.

تصنيف "جيرار جينيت" للمروي له ناتج عن علاقة المروي له بالنص الروائي فتارة نجده يتفاعل مع الشخصيات ويتواصل معها إلى درجة اعتباره شخصية من الشخصيات المشاركة في أحداث الرواية، بينما نجده تارة أخرى بعيدا كل البعد عن التفاعل مع الشخصيات المشاركة في التواصل والتماهي مع العالم الخارجي للنص الروائي، وذلك بتفاعله مع القارئ الافتراضي وحتى الواقعي.

يتغير مفهوم المروي له إذا ما قورن بمستوى الحكاية، أي عن النص كنص، أو من خلال الحديث عن الأحداث المروية، ولهذا فقد تنوعت تصنيفاته ما بين داخل الحكاية وخارجها فهناك المروي له أو المسرود له، والذي هو في الوقت نفسه شخصية روائية، وهكذا يكونمشاركا في أحداث الرواية المسرودة، حيث نجدها تَبْنِي عقدتها وتدفع قُدما بأحداثها من خلال تبادل الشخصيات الروائية أدوارها فَتُغَيِّر بذلك من موقعها، فهي تروي تارة ويُرْوى لها تارة أخرى.

وهناك نمط آخر من المروي له، ونعني به ذلك الذي يناجيه الراوي خلال مجرى الأحداث، ويلفت اهتمامه إلى نقطة معينة داخل السرد الروائي، وهو في هذه الحالة ليس شخصية روائية إذ أنه لا يتدخل في أحداثها إطلاقا، وليس له أي تأثير في تطوُّرها وهذا ما يدل على ذلك القارئ الذي لا هوية حقيقية له، ويظهر من خلال قول الراوي: **"وأنت تعرف أيها القارئ"**، أما الجانب الآخر من المروي له نجده ذلك المستتر غير الظاهر وليس موصوفا في النص لا اسما له ولا هوية تثبت وجوده، ولكنه موجود ضمنيا داخل القيم التي يفترض الروائي أنها موجودة عندما يتوجه إليه بالحكاية.

يمكن القول عن تصنيفات "جيرار جينيت" أن المروي له الشخصية ينتمي فعلا إلى الحكاية، أما المروي له الخارجي فهو بمثابة دور يقترحه النص على القارئ الحقيقي أو الافتراضي.

2. تصنيف "جون روسي":

أطلق "جون روسي" على تصنيفاته للمروي له اسم:**المروي له في الملفوظ والمروي له القصصي**، وقد كان تفصيله لهما كالتالي:[1]

أ. المروي له في الملفوظ:(*LeNARRATAIREDANSL* ENONCE)

أدرج " جون روسي " هذا الصنف من المروي له ضمن مجموعة من الخصائص التي أعربت عن وجوده داخل النص الروائي، وذلك واضح ضمن جملة من العلامات النحوية الآتي ذكرها:

استعمال ضمير المخاطب في الأفعال والأسماء.

ضمير الغائب المجهول واللاشخصيمثلا: المرء ...

إخراج المتلقي من الغفلة، وطيُّ الكتمان والتجريد والحياد مثل: (فمهما كنت يا قارئي...)

كما يمكن أن نتعرف على المروي له من خلال أمارات مميزة تتعلق بجنسه وموطنولادته وجنسيته، مع التركيز على وضعيته الاجتماعية ومزاجه الثقافي وتذوقه الأدبي فهي رموز توضح وتوجه المتلقي إلى اكتشاف المروي له في الملفوظ بكل بساطة.

ب. المروي له القصصي:

هذا الصنف يماثل شخصية الراوي داخل العمل القصصي، ومن هنا يمكن أن يتفرع هذا الصنف من المروي له إلى فرعين حسب طبيعة النص سواء أكان شفويا أم كتابيا:

ب . 1 . النص الشفوي:يكون الراوي في هذا النوع من النصوص بطبيعة الحال الشخصية المتكلمة (الحاكية)، بينما المروي له هو الشخصية المستمعة والمستقبلة.

ب . 2 . النص المكتوب:يكون الراوي في هذه الحالةهو المنشئ، بينما المروي له ما هو إلا قارئ من بين مجموعة من القراء على اختلاف أنواعهم جميعا.

---

[1]– *JeanRousset, laquestiondunarrataire, colloquedecerisy:problemactue - lsdelalecture, editionclancierguenaud1ertrim, paris, 1982, p24.*

وهناك حالة وسطى تمثلت في لحظة قيام الراوي بالتكلم بصوت عال قصد حكي القصة المكتوبة حيث يستطيع مجموع السامعين مقاطعة الراوي وإبداء مختلف آرائهم واقتراحاتهم المكتسبة من القراءات المختلفة والمتنوعة، وبهذا يكون "جون روسي" قد حاول لفت الانتباه إلى أمر مهم تمثل في علاقة الراوي بالمروي له،والتي تكون مؤسسة على تقاطب خاضع لثنائية الثوابت والمتغيرات.

تتحدد العلاقات الثابتة لديه في وجود باث قار مناظر لمتلق قارّ (أو متلقين)، وخير نموذج يمكن أن يجسدها هو نموذج (ألف ليلة وليلة)، والعديد من الروايات التي تعود إلى القرون الماضية كالقرن التاسع عشر مثلا.

أما العلاقة المتغيرة فهي نقيض العلاقة السابقة «**حيث يحصل فيها تبادل الأدوار بين الراوي و المروي له، وينتج حيال الشفوية انقلاب الأمر إلى محاورات و حاضر قراءة فيصبح الممثلون في مقام شرح لحكاياتهم، ويتحول منشئ الرسالة في الروايات التراسلية إلى قارئ فما إن يكتب رسالة ويرسلها حتى يتلى عوضها يقرأها وقد خلص "جون روسي" في ختام مقاربته التي ينبغي بها تأسيس نمذجة للمروي له المعروض في الحكاية إلى تقسيمه من حيث العدد إلى مروي له مفرد ومروي له جمع**»[1].

يتضح من خلال تصنيف "جون روسي" أنه يسعى للوصول إلى تصنيفات ثنائية متتبعا في ذلك طريقة "برانس" والتي سنعرضها فيما بعد، كما لاحظنا أيضا أن تصنيفه للمروي له في الملفوظ، ومروي له قصصي تحيل ضمنيا على تصنيف "جيرار جينيت" من خلال تسميته للمروي له داخل الحكاية، والمروي له خارج الحكاية، حيث نجدها تتوافق كالآتي:

– المروي له داخل الحكاية ← المروي له في الملفوظ.

– المروي له خارج الحكاية ← المروي له القصصي.

3. تصنيف "جيرالد برنس":

[1]–علي عبيد، المروي له في الرواية العربية، ص 172.

خالفت تصنيفة "جيرالد برنس" للمروي له نوعا ما التصنيفات التي سبقتها من حيث استقلاليتها وتعمقها نسبيا، إذ نجده قد اقترح مجموعة من الأصناف تمثلت في مجموعة من التقاطبات الثنائية والمتضادة هذا تفصيلها:[1]

- **المروي له الدرجة الصفر ← المروي له الخصوصي.**
- **المروي له المعلن (الشخصية) ←المروي له المضمر في الملفوظ.**
- **المروي له الرئيسي ← المروي له الثانوي.**
- **المروي له المفرد ← المروي له الجمع.**
- **المروي له القارئ ←المروي له المستمع.**

1.3 التقاطب الأول:

المروي له من الدرجة الصفر ← المروي له الخصوصي.

ـ المروي له من الدرجة الصفر: هو الذي يعرف لسان الراوي، وفي هذه الحالة فإن معرفته باللسان تعني أنه يعرف المعاني ***LANGUAGES*** والدلالات في حد ذاتها، كما يكون خبيرا وقادرا على الاستنتاج والبرهنة مستوعبا الأنظمة السردية.

أما**المروي له الخصوصي**:فهو الذي يوجه إليه الكلام من خلال:[2]

أ ـ مجموعة من العلامات المشيرة إليه بوضوح تمثلت في جملة من الكلمات أو الجمل التي يخص بها الراوي في حديثه المروي له مثل:**المستمعوعزيزي وصديقي والقارئ.**

ب ـ من خلال خصائص محددة مثل:

انتماء،وجنسية، ومهنة، وضمير المخاطب (أنت).

ج ـ من خلال علامات غير مباشرة مثل:

ضمير المتكلم الجمع نحن.

---

[1] – ينظر: علي عبيد، المروي له في الرواية العربية، ص 166 / 167 .

2- المرجع نفسه، ص 168.

استخدام أدوات الاستفهام –النفي.

توظيف بعض التشبيهات والمقارنات الموضحة لشخصية المروي له.

2.3 التقاطب الثاني:

المروي له المعلن (الشخصية) ← المروي له المضمر في الملفوظ

ـ المروي له المعلن (الشخصية): هو مرو له واضح داخل العمل السردي مثله مثل باقي الشخصيات المكَوِّنة للعمل الروائي، وهو بهذا راو لا يوجه سرده إلى أحد غير نفسه.

بينما المروي له الذي لا يتقمص أي دور من أدوار الشخصيات الحكائية فهو غير ظاهر بين أحداث الحكاية المروية بصورة جلية، وإنما يشير إليه الراوي بشكل من الأشكال دون نسيانه تماما.

3.3 التقاطب الثالث:[1]

المروي له الرئيسي ← المروي له الثانوي

ارتأى جيرالد برانس أن يطلق عليهما باسمي المروي له الرئيسي والمروي له الثانوي وبطبيعة الحال فإن المكتوب واضح من عنوانه على اعتبار أن الفرق بينهما يكمن في كون المروي له الرئيسي عنصرا مشاركا وبكل قوة في جميع الأحداث المروية، وهو الذي خُصَّ بالسردوبهذا يكون عالما بجميع الأحداث، بينما المروي له الثانوي لا يشارك في الحكاية إلا بنسبة جزئية حيث لا يُرْوى له إلا جزء بسيط من الأحداث، أما ما تبقى من الأحداث فهو يجهلها تماما.

4.3 التقاطب الرابع:

المروي له المفرد ← المروي له الجمع

يختلف هذا التصنيف نوعا ما عن باقي التصنيفات السابقة، حيث صنفها"برانس" من حيث العدد، فالمروي له الفرد يتم توجيه الخطاب له من قبل الراوي على اعتبار أنه فرد واحد لا غير، بينما المروي له الجمع فمفاده:[1]

1- علي عبيد، المروي له في الرواية العربية، ص 169.

- أنه مروي له مفرد وقد انتمى إلى مجموعة متجانسة يعبر عن توجهاتها، فتغدو تلك المجموعة مشكِّلة المروي له.
- كأن يروي الراوي جزءا من حكاية على مروي له، وجزءا آخر من الحكاية على مروي له ثان وهكذا دواليك.

5.3 التقاطب الخامس:

المروي له القارئ ← المروي له السامع

يرتبط التقاطب الخامس ارتباطا وثيقا بنوع النص الروائي، فإذا كان النص المسرود مكتوبا ففي هذه الحالة يكون المروي له قارئا بطبيعة الحال، أما إذا كان النص المسرود شفويا يكون المروي له في هذه الحالة مستمعا.

أسفر تصنيف "جيرالد برانس" بتقاطباته الخمسة وبشكل عام عن ضربين اثنين للمروي له منهما ما هو داخل الحكاية، ومنها ما هو خارج الحكاية، وهو الأمر نفسه الذي توصل إليه كلا من "جيرار جينيت" و"جون روسي".

وقد تراوحت هذه التصنيفات بين الاتفاق والاختلاف، حيث أنها اختلفت من حيث مصنِّفها، وتشابهت في المقابل من حيث ما اتسمت به من إشارات ورموز تؤول إلى تحديد نمطان تمثلا في داخل النص الحكائي وخارجه.

رابعا: أصناف المروي له في النماذج الروائية المختارة.

احتوت رواية بحر الصمت على صنفين من المروي له، وقد تمثلا في المروي له في الملفوظ وهو المروي له (خارج الحكاية)، والمروي له القصصي، وهو المتمثل في المروي له (داخل الحكاية) وبعد قراءة الرواية وتفحصها جيدا اتضح لنا أنه لكل مروي له صورة معينة داخل هذا العمل الروائي،وتفصيلهما كان كالآتي:

1. المروي له في الملفوظ:

1. علي عبيد، المروي له في الرواية العربية، ص 169.

تتضح صورة المروي له داخل العمل الروائي انطلاقا من تلك العلامات التي تحيل على وجوده بصورة واضحة، وعلى هذا الأساس، فإن أول ما لفت انتباهنا هو توفر الرواية على ضمير المخاطب والذي لمسناه في الأفعال والأسماء على حدّ السواء، ومنه نأخذ قول الروائية "ياسمينة صالح" في روايتها: «**أنت أكثر من يعرف ذلك...**»[1].

«**مع ذلك كنت رجلا محترما، هكذا كانت تقول المظاهر...تجد الناس سعداء جدا...**»[2].

«**أنت فرنسي مخلص ...**»[3].

وفي مقام آخر تقول الروائية:«**أنت وحدك تجرأت، وأنا بطبعي أكره الجرأة...**»[4]

«**يا "عمر"...لم يكن مرورك في حياتي شيئا "سيئا"، أنا لم أصبح جزائريا مخلصا بفضلك أنت ...**»[5].

بالإضافة إلى ضمير المخاطب الموظف بكثرة في الرواية، اعتمدت الروائية صيغة الأمر بكثرة للدلالة على ثبوت المروي له في الملفوظ، وذلك واضح في قولها: «**يطاردني الصمت والعمر يترنّح في داخلي ويصرخ: قل الحقيقة يا سي السعيد وع القناع يسقط ... اعترف ...يا إلهي ها أنا ذا أعترف ... يا ابنتي اقرئي بين سطور وجهي الحكاية كلها منذ بداية التكوين وسفر الخروج...**»[6].

وضح توظيف ياسمينة صالح صيغة الأمر بقوة هذا الصنف من المروي له، وهكذا فإن روايتها ثرية جدا حيث كانت الروائية بارعة جدا في اختيار ألفاظها، وتعابيرها المنسجمة فيما بينها

---

[1]– ياسمينة صالح، بحر الصمت، ص 06.

[2]– المصدر نفسه، ص 08.

[3]– المصدر نفسه، ص 12.

[4]– المصدر نفسه، ص 22.

[5]– المصدر نفسه، ص 07.

[6]– ياسمينة صالح، بحر الصمت، ص 71.

والتي كانت خادمة لأصول السرد الروائي بصفة عامة، فقد كانت دائما متوجهة إلى المروي له بسياقات وسمات مختلفة من حين لآخر حيث قالت:«**إياك أن تضع رأسي في الأرض...**»[1].

ما لمسناه بقوة في الرواية تلك البراعة في المزج بين السياقات التعبيرية، حيث نجدها تارة بضمير المخاطب، وتارة أخرى بصيغة الأمر، لتتحول فجأة إلى محاولة إخراج المتلقي من الغفلة ولفت انتباهه، وذلك ما لمسناه في المقطع الآتي:

«**أقول لكم: كنت أدنو من العشرين، وكان الغرور يقود خطاي إلى الرفض والعناد...**»[2].

كذلك كانت االتعبيرات فيها نوعا آخر من المزج، ولكن هذه المرة كان مزجا بين النفي ومحاولة لفت الانتباه، مع استخدام ضمير المخاطب:

«**أنا أعترف بنذالتي!فمن ذا الذي يستطيع الاعتراف بها منكم؟ لا أحد...!ولا حتى أنت يا عمر...!عيناك قالتا ، وكنت لي ذلك ذات يوموقتها احلمبالانتقام...**»[3]

تتضح صورة المروي له في الملفوظ كأنها صورة الآخر، وذلك من خلال الضمير المستتر الذي يعود تقديره بطبيعة الحال على القارئ الافتراضي النائب عن القارئ الواقعي، وفي هذا المقام يصبح المروي له متفقا مع الراوي في مجلات عديدة، ليغوص الراوي في أعماق الشخصية البطلة لدرجة أن يصبح الخطاب موجها من راو إلى مرو له مباشرة، وهذا ما لمسناه في المقطع الآتي من الرواية:

«**لم نعد نراك يا سي السعيد، هل المشاغل هي السبب أم أنك قاطعتنا؟**»[4]

وقولها أيضا:

«**جئت إليك يا سي البشير كي أعرض أمامك حالة الفلاحين الذين يشتغلون في أرضك لقد أوكلوني مهمة الحديث نيابة عنهم**»[1].

---

[1]– المصدر نفسه، ص 15.

[2]– المصدر نفسه، ص 15.

[3]– المصدر نفسه، ص 22.

[4]–ياسمينة صالح، بحر الصمت،ص 26.

ونجد صورة المروي له في موطن آخر تتضح بصورة مخالفة لما مضى من الصور التي أتى عليها في كل مرة، حيث كان الراوي في هذه المرة متوجها إلى المروي له بشكل يبين فيه جنسيته،والمقطع الآتي يوضح ذلك:

«أنت جزائري...لا بد أنك تقبل بفكرة التغيير يا سي السعيد، ابتلعت ريقي ونظرتُ إليه ... كان وجهه صارما وشاحبا في آن ...خُيِّل إلي فجأة أنني قبالة واحد من هؤلاء المراهقين المجانين الذين يريدون تغيير العالم بشعارات مثالية ...صدمتني الفكرة ... تساءلت قلقا من يكون هذا الجالس أمامي؟ هل هو معلم ساذج جاء إلى قرية معدمة ليعيد أطفالها إلى مدارس نسوا شكلها الحقيقي؟ أم هو ثوري أحمق جاء يزرع الحرب في حقول الناس؟

بدا لي الموقف مريبا وهو ينظر إليَّ منتظرا مني الجواب ... وعندما طال صمتي أردف مبتسما:

لا ترتعب مني يا سي السعيد، فأنا لست أكثر من مدرس مسكين حمله واجبه إلى ها...»[2].

تعد رواية"بحر الصمت"تعبيرا عن صدى النفس الذي يتردد في الداخل، فهي خطاب بقدر ما نجده يتحاور مع الآخرين، يتحاور في نفس الوقت مع الذات.

كما طغى على الرواية ضمير الغائب الذي يسيطر على السردبصورة لافتة للإنتباه وبالآتي فإن الحوار الباطني الذي يستدعي بالضرورة بروز الضمير الغائب دال على مدى معرفة الراوي بباطن الشخصية البطلة، وما يجول في ذهنها، وهو بهذه الطريقة يحدث نفسه حديث الناظر في المرآة عبر ضمير الغائب تارة، وعبر ضمير المخاطب تارة أخرى، ولتوضيح أكثر نأخذ المقطع الآتي:

---

[1]– المصدر نفسه، ص 32.

[2]– ياسمينة صالح، بحر الصمت، ص 35.

«تلك الليلة والقائد يهز برنوسه في رقصة لا يجيدها سواه، والمعلم بجواري يراقب الحضور ويصغي إلى حديث الأثرياء عن الأرض والحرب ... كنت أراقب في عينيه تلك الإدانة التي تخيفني وتقربني منه...»[1].

يقول"**علي عبيد**": **«إن أغلبية الكتاب الذين استعملوا الحوار الباطني يراوحون ما بين ضمير المتكلم وضمير الغائب، ولا سيَّما عندما يرغبون في وصف حركات شخصياتهم وأفكارهم مباشرة»**[2].

طغى المزج بين الضمائر على أسلوب الرواية، حيث كانت الروائية مازجة بين ضميري الغائب والمتكلم في مواقف عديدة من الرواية، ومن ذلك قولها:

«هل كنت أكرهه حقا؟ لم أحبه قط ... إذ لم يكن ممكنا لرجل مثلي أن يحب رجلا مثله ...!لكني كنت بحاجة إليه ... حضوره جلب السكينة إلى قلبي (أنا أعترف بخطورة ما أقوله لكم !)

ذات شتاء بارد...حضر (عمر) إلى بيتي متسللا كالعادة...كان يرفض الحضور إليّ نهارا...

كانت علاقتنا ببعض قد فترت في المدة الأخيرة بسبب موقفي من الحرب، لكنه أبدا لم يقاطعني ... وبقيت أحتمي بزياراته تلك مقاوما حروبي الداخلية لأجل صداقة علمتني احترامه ...»[3].

يوحي هذا المقطع بالحوار الداخلي الذي مزج فيه الكاتب بين ضميري المتكلم، والغائب وذلك أثناء وصف حركات وأفكار الشخصيات بطريقة واضحة ومباشرة، وهكذا فقد تبين لنا من الرواية أنها اكتست مزيجاهائلا من الضمائر، ويمكن أن نأخذ أيضا المقطع التالي:

«تلقى والدي الجملة ضاحكا، هز رأسه متفاخرا، بينما أنا في الركن الأيسر من الصالة كالتمثال .... بسبحته الخضراء التي كان يتلمس حباتها الواحدة تلو الأخرى متمتما

---

[1]– المصدر نفسه، ص 37.

[2]– علي عبيد، المروي له في الرواية العربية، ص 175.

[3]– علي عبيد، المروي له في الرواية العربية، ص 46.

بكلمات مبهمة، ظل صامتا وكنت أراقب حركة أنامله بشيء من الانبهار ... كنت أتأمل منظر هذا الرجل الذي استطاع أن يكسب احترام الجميع»[1].

غلبت على هذا المقطع كذلكضمائر المتكلم والغائب، وعلى الرغم من أنّ الحكي كان من قبل شخصية واحدة، وهي شخصية (السي السعيد)، التي تحاور نفسها إلا أنه قد لمسنا فيه التنويع والتبادل في الضمائر.

وأيضا في ذلك الحوار المتبادل والمازج بين الضمائر في نفس الوقت:

«كان يقود العربة صامتا، وكنت أعرف أنه تابع كل ما قاله المعلم ... تساءلت بيني وبين نفسي: "ترى ما رأي بلقاسم في الموضوع؟ ففي نهاية الأمر هو جزائري أيضا والتغيير يهمه سلبا أم إيجابا!ترى بماذا كان يفكر ساعتها، وماذا كان رأيه في الثورة القائمة؟

تمنيت لحظتها أن أسأله ولو من باب التهكم ....!

يا إلهي!ماذا جرى لي وقتها كي أسمح باستمرار تلك المهزلة؟ وما الذي جرى لي لأسمح للحرب أن تقترب مني وتشعل نارها في قلبي؟

قلبي الذي لم يكن سوى الحرب نفسها..!»[2].

طغى في الفصل الخامس من الرواية المزج بين الضمائر أو لنقل أن الرواية قد غلب عليها هذا الصنف من المروي له في الملفوظ.

والمقطع الموالي يبين لنا نمطا مغايرا من التعابير المبينة لهذا الصنف:

«كان من سعداء العرس رجلا يدعى السي علي غليظ الشاربين، قاسي النظرة بالرغم من ضحكاته المجلجلة التي لا تفارق كلامه!

كان السي علي عدوا لدودا لوالدي ... عداؤه بدا على شكل قصة حب وتحولت إلى حكاية تاريخية ترويها عجائز القرية»[1].

---

[1]. ياسمينة صالح، بحر الصمت، ص 31.

[2]– ياسمينة صالح، بحر الصمت، ص 36.

طغى على هذا المقطع ضمير الغائب، مع المزج القليل بضمير المتكلم (أنا)، أما الأمر المغاير لما مضى من المقاطع هو ذكر صفات وملامح تدل على شخصية المروي له.

يمكن القول عن الرواية إنها غنية في تعابيرها بهذا الصنف من المروي له، المتمثل في المروي له في الملفوظ، الأمر الذي يدل على أنها رواية تمكن القارئ من الغوص فيها بكل جدارة لاكتشاف كل ما احتوته من نماذج مختلفة للمروي له في الملفوظ.

وإذا ما انتقلنا إلى رواية (نورس باشا) لـ (هاجر قويدري)، سنجد أول ما يلفت انتباهنا ذاك الإهداء الذي تضمن توجها مباشرا إلى شخص فارق الحياة،هو جدها، والذي عبرت عنه بعبارة: «**إلى روحه جدي ضيف الله**»[2].

وإذا كان المروي له في هذه الحالة شخصا غائبا جسدا، فإنه حاضر روحا، وهذا ما يؤكده قولها: (إلى روحه).

هذا الصنف من المروي له بصدد تلقي ما يسرده الراوي، ووجوده في الرواية واضح من خلال ضمير المخاطب المفرد والجمع، فالمفرد وارد في المقطع الآتي:

«**أيتها الروح ... سأستضيفك في الدزاير،سأحرص على خدمتك وتفقد خاطرك سأبذل كل جهدي ليصلك هواء رائق لا يحمل خيالات الماضي، فقط لا تعودي إلى البكاء والنحيب على كل الضائعين**»[3].

ومنه أيضا:«**صحيح يا ابنتي أنني أنوب عن أهلك لطالما اعتبرتك ابنة حقيقية لي لكن أعتقد أن مجيء والدتك معنا هذه المرة سيكون أفضل**»[4].

وفي مقام آخر تقول:«**كنت أود أن أرسل إليك أحد ما يأتيني ببعض القهوة لم أشرب القهوة منذ أيام ...**»

---

[1]– المصدر نفسه، ص 38.

[2]– هاجر قويدري، رواية: نورس باشا، صفحة الإهداء، المؤسسة الوطنية للإتصال، النشر والإشهار، الرويبة، الجزائر2013.

[3]– هاجر قويدري، نورس باشا، ص 55.

[4]– المصدر نفسه، ص 21.

اصبري قليلا يا ابنتي سوف تستريحين حالما نصل البيت الكبير...يا ابنتي بجاه النبي انهضي كي نتابع الطريق قد يحتاجنا الباشاغا لأمر هام...»[1].

بدا المروي له في هذه المقاطع واضحا في صورة ضمير المخاطب المفرد المؤنث في كل مرة، ولم تحتو الرواية على هذه الصيغ فحسب، بل احتوت في مقابل ذلك على مقاطع ورد فيها ضمير المخاطب الجمع (أنتم):

«هيا اذهبوا...لن يدفن ابراهيم...سوف ينام معي هذه الليلة فقط...هيا...اذهبوا...تعالوا غدا سوف أسمح بدفنه غدا...نعم غدا...

لا...لا اذهبوا ... لا ... لا ...

نعم سأدفن بدلا عنه ... نعم واصلوا صلاتكم ....

..ابراهيم ولدي سيكون كبيركم...سيصير سيد الجميع...خذوه... وادفنوني بدلا عنه»[2].

المروي له في هذه المرة متمخض للدلالة على المخاطَب الجمع، والذي جاء على صيغة الأمر من أم احترق قلبها على وفاة ابنها ابراهيم، فقد كانت تحبذ بقاءه قليلا معها علها تشفي غليلها، وحرقتها على وحشته، وفراقه، ولعل الخلط بين ضمائر المفرد والجمع يؤكد على ضمان مقروئية شائعة للرواية، وفضلا عن هذا هناك مروي له آخر يتلقى السرد وفق استرجاع تخييلي لأيام مضت، على غرار ما جاء في المقطع الموالي:

«أخبرتني زينب أن العملية ستستغرق وقتا، لأن الباشاغا حمدان كان كثير المال، لا أعرف كيف خطر ببالي أن أسألها إن كان يملك بيوتا أخرى غير هذا البيت الكبير...

أذكر... فعل ذلك مرة واحدة فقط بقيت معه ثلاثة أشهر لأنك تظاهرت بالمرض لقد أخبرني بكل حيلك الماكرة ...

تضحك زينب طيلا قبل أن تتنهد بعمق:

---

[1]– المصدر نفسه، ص 23، 24.

[2]. المصدر نفسه، ص 26.

أعدتني إلى أيام العراك ... ألا تزالين تذكرين؟...»[1].

يرد المروي له في هذه الحالة مضمرا لا نستشف وجوده إلا استنباطا، وذلك حين دونت زينب ذكرياتها مع الباشاغا حمدان.

وإذا ما عدنا إلى رواية (تاء الخجل)، سيبرز المروي له من خلال تلك السمات التي تدل على وجوده داخل النص الروائي، والتي قد تمثلت عموما في ذاك التنوع الهائل في استخدام الروائية لضمائر مختلفة تراوحت بين المخاطب والمتكلم،وككل مرة نستشهد بهذا المقطع الروائي الدال على وجود المروي له:

«**أتذكر ذلك الطوفان الذي كان يغمرنا معا أنا وأنت؟**

أتذكر صخب عيوننا؟

أتذكر أجمل السنوات التي أمضيناها معا؟

وكيف غادرنا بستان الأشواك بعد البكالوريا؟ سافرتَ إلى العاصمة، وأنا سافرت إلى قسنطينة، لم أكن أعلم يومها أنني سلّمت نفسي لقدر تختلف دروبه عن دروبك ...

كنتَ تكتب لي عن العاصمة، عن جنونها وفوضاها عن الأصدقاء ...

ثمّ تحدّثني عن البحر، كنتَ تقول لي إن العاصمة طعمها مالح ...»[2]

تذكر البطلة في هذاالمقام ما مضى، مازجة بين ضميري المتكلم (أنا) والمخاطب(أنت) الذي يعود على المروي له المشارك معها في صنع تلك الأحداث التي عاشتها معه حين كان يراسلها من العاصمة بتلك الرسائل التي كان يحكي لها فيها عن أحوال العاصمة،ليتحول في هذه الحالة إلى راو، حيث تبادل الأدوار مع الراويلحظة كتابة الرسائل حيث كان هو الراويوهي المروي له، والعكس صحيح، وفي ذلك تقول:

---

[1]. هاجر قويدري ، نورس باشا، ص 33.

[2]. فضيلة الفاروق، تاء الخجل، منشورات الاختلاف، الجزائر، (د،ط)، 2015، ص 10، 11.

«كنتَ تستعد للسفر إلى حاسي مسعود من أجل العمل، كنتَ ترغب في شراء هدية فاخرة التي تليق بيوم مولدي، وقد فاجأتك بما لم تتوقعه: أهديتك انفصالا!»[1].

ولعل هذا البعد الإنفتاحي للرواية هو " **الذي يؤهلها أسلوبيا ولغويا، لكي تظل من أكثر الأجناس الأدبية قدرة على تشخيص التحولات الاجتماعية، والمفاهيمية بفعل حريتها في استثمار الخطابات والأساليب وأشكال التبليغ الرمزي والتعبير الإيحائي، ولعلنا بتنا نلاحظ اهتمام الرواية العربية بهذا البعد الانفتاحي، واعتمادها على أشكال في الكتابة من أجل بناء الحكاية، يحضر شكل الرسالة بكل مقوماته، ومنطق تواصله ضمن هذا الاهتمام، غير أن التخييل الروائي يتصرف في نظامه ويجعل منه تقنية سردية للشكل الروائي»**[2].

وتقول في مقام آخر: «**في الجامعة تحولت حياتنا إلى ساحة يعبرها الأصدقاء كنت طيب القلب إلى درجة لا تحتمل فسئمت من ذلك الوضع...**

بعدك صار الرجال أكثر قسوة أيضا

صارت الأنوثة مدججة بالفجائع ...

لعلك تتساءل ما الذي أعادني إليك اليوم؟

وسأجيبك: إنه ربما الإيمان ...

قد تفهمني بعد أن أسرد لك وجعي كله،»[3].

نجد الراوي ككل مرة متجها إلى المروي له بالحديث مباشرة، ومن خلال استعماله لضمير المخاطب (أنت)، وهذه من أبرز سمات احتواء النص الروائي على مروي له داخل الحكاية:

---

[1]- المصدر نفسه، ص 12.

[2] -*https:// Www.alquds.co.uk*.جميل حمداوي ، شعرية الإهداء

[3]. فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 12، 13.

«...كنت قريبا منّي، فإذا بك كما ذات يوم بحذائك الرياضي الـ (Nike)، ببنطلونك (الجينز) الباهت اللون بقميصك الرياضي الأبيض، برائحة (Fa) المنبعثة منك بكل تفاصيلك الهادئة، تعيد لي دفتري الذي استلفته مني، قلت لي:

تأكدي من أن دفترك عاد إليك سالما.

قلت لك:

أنا متأكدة من أنه سالم.

ما يدريك؟ قد تكون قطتي لعبت ببعض أوراقه.»[1].

اعتمدت الروائية المزج بين الضمائر، والتي تراوحت بين ضمائر المتكلم والمخاطب وحتى الغائب، ويعتبر هذا المزج من أهم التقنيات الروائية التي تساعد على التنوع في أزمنة الأفعال بين الماضي، والمضارع، والأمر، ومن بين المقاطع التي لمسنا فيها هذا النوع من المزج هو المقطع الآتي حيث كان فيه المزج بين ضميري المتكلم (أنا)، والغائب (هو)، وهو مقطع يمكن الاصطلاح عليه على أنه حوار باطني جمع بين الضميرين:

«دخل الموت عبر النافذة، وجلس إلى قربها ... كان يجب أن أغلق النافذة قبل ذلك، استأذنتها وخرجت قليلا، توجهت نحو الطبيب المناوب لأستفسر عن الموضوع. كان يتناول غداءه مع ممرضة قرعت الباب المفتوح ودخلت نظر إليّ مبتسماوقال: وصلتك الأخبار وجئت تستفسرين؟

أجبته:

سأنتظرك حتى تنهي غداءك.

وضع ما تبقى من قطعة (الساندويش) وقال لي:

لنفرض أنني أجهضتها، ماذا سأكتب في ملفها؟ .....»[2]

---

[1]. المصدر نفسه، ص 72.

[2]. فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 69.

احتوت الرواية على عدد لا بأس به من المقاطع التي تثبت وجود مرو له على اختلاف صنفه سواء كان من داخل الحكاية، أم من خارجها، لا يهم ذلك، ولكن الأهم من هذا كله هو أن النصوص الروائية التي قام عليها هذا البحث كانت تزخر بتلك المقاطع التي تحيل في كل مرة على وجود أحد العناصر السردية، الأمر الذي دل علىبراعتهن وقدرتهن وكذا تمكنهن من السرد الروائي.

2 . المروي له القصصي:

سننطلق من "رواية بحر الصمت"، التي ظهرت صورة المروي له القصصي فيها في فصول عديدة،متمثلة في ذكر الأسماء التي توجه إليها الراوي مباشرة بالحديث، مع التركيز على تبيان ملامحها في كل مرة بذكر أبرز ما يميزها من صفات، ومن بينها صورة المروي له نجد شخصية:

أ. السي سعيد: هو أبرز شخصية في الحكاية إذ كانت الرواية تقوم عليه تقريبا، يحكي بين الحين والآخر عن الحالة التي آل إليها بعد وفاة زوجته وعدم استطاعته مواجهة ابنته ومصارحتها بماضيه قائلا:

«**أخطأت كثير، جدا يا سي السعيد، تقولها لي تجاعيد قلبي القاسية، وتقولها لي تجاعيد وجهي المحفورة، بيد أني لا أحتمل النظر إلى وجهي في المرآة ... تكفيني عينا ابنتي ... فيهما أرى وجهي مشوها بالخطايا** ..."[1].

وفي مقطع آخر يقول:"**الثورة قريبة من هنا يا سي السعيد وسوف تتغير أشياء كثيرة! حتى الناس أنفسهم سيغيرون...!...**»[2].

يدل ذكر الراوي لاسم الشخصية بكل وضوح على توجيه الكلام إلى مرو له مستمع لما يقوله، وقد ذكر اسمه ليضمنه داخل نصه القصصي محاكيا إياه بما يختلجه من أحاسيس جعلته

[1]– ياسمينة صالح، بحر الصمت، ص 37.

[2]– ياسمينة صالح ، بحر الصمت، ص 34.

يشمئز من نفسه لدرجة أنه لا يستطيع النظر لنفسه في المرآة، وبما أنه في صدد لفت انتباهه في كل مرة بمناداته فهذا يدل على مدى علاقتهما الوطيدة.

ب. سي البشير:

هو والد السي سعيد الذي تحدث عنه الراوي بصفة دقيقة معرفا بشخصيته، ذاكرا أبرز ما تميزت به هذه الشخصية من صفات تبين ملامحه، ووصف من هذا النوع يشد انتباه القارئ إلى إمكانية وجود مروي له تمثل في شخصية السي البشير قائلا عنه:

«**كان السي البشير – تقول الحكاية – شابا وسيما ومغرورا في العشرين من العمر تقريبا من بيت عريق جعل منه عريسا جيدا لكبار العائلات، لكنه كان مغرورا إلى درجة الفساد (كما تروي العجائز)، ذات يوم حضر سي البشير عرسا من أعراس القرية ... رافقه إليه صديقه الحميم الذي لم يكن أقل منه عراقة وغرورا، وكان اسم صديقه "علي" ...**»[1].

على ما يبدو أن الراوي كان مقربا جدا من شخصية (سي البشير) لدرجة أنه تمكن من ذكر صفاته، وملامحه الدقيقة، وفي مقطع آخر يقول:

«**جئت إليك يا سي البشير كي أعرض أمامك حالة الفلاحين الذين يشتغلون في أرضك! لقد أوكلوني مهمة الحديث نيابة عنهم ...!**

العدل والإنصاف من شيم الدين والتواضع للبسطاء من مكارم الأخلاق ... والله لا يفرقبين عبد وآخر إلا بالتقوى، وأنا لا أشك أبدا في تقواك يا سي البشير، لهذا جئت إليك كصديق ...فأرجو أن تراعي ظروف هؤلاء الفلاحين المسلمين ونكف البلاء عنهم وأن تدفع أجورهم المتأخرة!...»[2].

[1]–المصدر نفسه، ص 39.

[2]. ياسمينة صالح، بحر الصمت، ص 32.

كان الراوي في كل مرة مبينا في حديثه مدى صداقتهما وقربهما من بعض لدرجة أنه كان يعرض له حالة الفلاحين الذين يشتغلون في أرض (سي البشير)، كما كان ملحا عليه بعدم الضغط عليهم في العمل دون نسيان دفع أجورهم.

ج. المروي له الابن:

يظهر المروي له في كل مرة باسم شخصية من الشخصيات، والحال هنا يختلف نوعا ما عما سبق، حيث نرصد مرويا له قصصيا في الفصول الأولى من الرواية، وهو الابن الذي يخاطبه الراوي بقوله:

«**هل يرضيك يا ابني أن تعمل أجيرا ومهانا في ذات الوقت؟**»[1].

بدت صورة المروي له في البداية على أنه ابن دفعت به الظروف القاسية إلى العمل أجيرا ومهانا في نفس الوقت، الأمر الذي جعل والده يشفق عليه منتظرا منه ردة فعل في كل مرة يدافع بها عن نفسه قصد استعادة كرامته المجروحة، مستعينا في ذلك بما تعلمه في مدارس العاصمة، ومن هنا يصبح المروي له القصصي (الابن) عالقا بين الماضي والحاضر.

د. المروي له (البنت):

كذلك ظهرت صورة المروي له القصصي في شخصية البنت، ومن ذلك قول الراوي:

«**يا ابنتي ... لماذا لا تغادرين صمتك وترتمي بين أحضاني؟ آه ... أيتها الجزائرية العنيدة؟ كم أحبك ... حبي له شكل الثورة ... له قلب الثورة، وقلق الثورة...**»[2].

تتشكل صورة المروي له هنا وفق ما يبوح به الراوي اتجاه المروي له القصصي (البنت) من مشاعر، فهي طفلة ليست قادرة على التحكم في الأشياء، وهي ابنة مدللة، لم تتعود على شظف العيش عكس أبيها، حين يقول:

---

[1]. المصدر نفسه، ص 32.

[2]. المصدر نفسه، ص52.

«هيا يا صغيرتي ...! افتحي عينيك جيدا وانظري إلي دونما عتاب، لم يعد عمري يتسع للضغينة ... تعالي يا حلمي المستحيل ... ضعي رأسك على كتفي ونامي ... نامي على حدود حكاية دافئة نسيت أن أحكيها لك ... عن الأميرة والشاطر حسن الذي أكلته خطيئة الحب، فانهزم في تمسكه بما ليس له فيه حق ... !...»[1].

استمدت صورة المروي له (البنت) من مرجعية الطفولة التي تراوحت أفكارها بين الأخذ والرد حين تنظر تارة وتبعد نظرها تارة أخرى عن صورة والدها المعلقة، معبرة بنظراتها تلك عن حزنها الشديد، فالراوي في هذه الحالة يرتسم في ذهنه تبئير من الدرجة الصفر، فهو الذي يترجم سلوكها وعواطفها ومواقفها، فهو عليم بظاهرها وباطنها، ومعرفته هنا لا تقل عن معرفة أبيها نفسه:

«ابنتي شجرة من ثلاثين غصنا ... ابنتي دقيقة لا تكف عن إدانة الوقت ... ابنتي فصل مدهش في رواية لم أكتبها لكني أجيد قراءتها ... ها هي ترفع عينيها إلى صورتي المعلقة يمين الجدار ... ها هي تزيح عينيها عن الصورة ثم تنظر إلي.

يا إلهي ... أشعر بالذعر من مقارنتها تلك ... أكاد أقترب منها وأضمها إلى صدري ... أقرأ في حزنها قصة مرة ... كقصتي فأقرر الهرب إلى النافذة المشرعة ... أستنشق الهواء ملئ وحدتي وشجوني، وأغمض عيني»[2].

كذلك يظهر المروي له القصصي في رواية (نورس باشا)،ويمكن تصنيفه هو الآخر إلى صنفين: مضمر ومعلن:

أ. المروي له المعلن:

[1]. ياسمينة صالح، بحر الصمت، ص 52.

[2]- المصدر نفسه، ص 53.

نجدهذا النوع من المروي له في الحوار الذي يدور بين الشخصية الرئيسية وبقية الشخصيات، والذي يمكن اعتباره في حقيقة الأمر حوارا سرديا منتظما يتبادل فيه الأدوار(الراوي، والمروي له) على حسب ما جاء في المقطع الآتي:

«أسدلت وشاحي على رأسي وخرجت، لاحظت أن الرسول لا يحمل مؤونة ...

عليك الذهاب معنا في الحال إلى البيت الكبير في الداميات.

لا يمكنني ذلك أنا في أشهر عدتي هل حدث مكروه ما؟

إنه أمر الباشاغا فاروق وعليك مرافقتي.

إذن، اذهب إلى بيت خالي العبزوزي وأحضره، لن أخرج معك من دونه.

نعم ... نعم في الحال ...»[1].

يظهر الراوي في هذا المقطع في حالة تبادل الدور مع المروي له، حيث كان يتقمص دور الراوي تارة، وتارة أخرى يكون مستمعا يتقمص دوالمروي له.

ومن ذلك أيضا:

«عندما دخلت البيت الكبير كنت أرتجف من شدة البرد، هرعت نحوي زينب وغطتني بوشاحها الصوفي الطويل، ثم هيأت لي مجلسا أمام موقد النار، كما أرسلت في طلب الأكل لي، توقعت أنها ستخبرني بشيء ما، بدت وكأنها كانت بانتظاري.

هل من جديد؟

لا ... يقول فاروق أنه سيعطيك ميراثك يوم غد، ولك أن تغادري المكان.

أوف ... أخيرا.

ضاوية ... سامحيني.

لم ... لا شيء يستدعي ذلك. »[2].

---

[1]. هاجر قويدري، نورس باشا، ص 53.

[2]. هاجر قويدري، نورس باشا، ص 35.

يدور الحوار بين شخصيتين مختلفتين إحداهما (ضاوية)، والأخرى (زينب). فواحدة منهما شخصية رئيسية بطلة، وأخرى ثانوية، فهما في مقام راو، ومرو له،وهكذا دواليك.

وقد احتوت الرواية كذلك على حوارات أخرى غير التي ذكرت دارت بين شخصيات الرواية، ومن هنا يتضح أن المروي له المعلن في رواية نورس باشا تمثل في تلك الشخصيات التي احتضنها الحوار السردي وصيرها مع البطل تتداول على دور الراوي حينا، والمروي له حينا آخر، ولعل هاجر قويدري قد قصدت بهذه النوعية من المروي له المعلن إزالة المسافة الفاصلة بين الشخصية والمروي له خارج الحكاية المتماهي مع القارئين : المجرد والواقعي فمكنها ذلك الإجراء الفني من:

«**نقل القارئ إلى قلب الأحداث مباشرة، وإقحامه في أعماق الشخصية كاشفا عما يخامرها من أفكار وعواطف، وبالآتي يتابع ما يجري لا من خلال عيني البطل وأذنيهوحسب، بل من خلال فكره ووجدانه ...**»[1].

ب. المروي له المضمر:

المروي له المضمر هو ذاك الحوار الباطني الذي يخوضه الراوي مع نفسه، عن طريقالمراوحة بين صيغ الغائب بالضمير (هو)، وصيغة المتكلمبالضمير (أنا)، وصيغة المخاطب بالضمير (أنت).

وانطلاقا من هذه المراوحة بين الصيغ الثلاث سالفة الذكر ادعى "علي عبيد" أنه يتمخض «**عن ذلك مروي له أول مفرد هو الذات، معني يتقبل خطاب الراوي الشخصية. ومروي له ثان جمع يتناوب على الالتقاط وتؤدي دوره شخصيات تَفِد من حيز خارجي على البطل أثناء توهماته فيخاطبها مفضيا إليها بأحاسيسه وميوله...**»[2].

ما يدل على وجود المروي له الذات مستترا مقدرا هو ما يلي:

[1]– علي عبيد،المروي له في الرواية العربية، ص 223.

[2]. المرجع نفسه، ص 212.

1 – علامات مباشرة:

أ – أفعال الأمر.

ب –النهي.

ج – ضمير المخاطب المفرد المنفصل والمتصل.

2 – علا مات غير مباشرة:

أ –النداء.

ب –الاستفهام.

ج –التشبيهات.

جاء في الرواية ما يلي: «**صرت أنزل الذكريات من على جلدي أطرحها أرضا ... وأعاود القبض على تلك التي تحاول الفرار إلى داخلي مرة أخرى، أتضايق من مراوغتها من لعبة التخفي في آخر القلب، مسكت بالكثير ... ربما نجح بعضها في التخفي والتوغل ... عندما أضناني الركض ... بكيت من الجيد أن أبكي، علّها الحيلة الأنثوية الوحيدة تجيد غسل الذكريات، لاحظ عثمان عبراتي الخفية ثم اقترب منيوردّد: الذي يتأهّب للسفر يقدم دموع الشوق مبكرا.**

لست أبكي فراقا، أبكي كي تنتهي الآلام هنا، أبكي كي يتخلف الهواء عن اللحاق برئتي، أبكي كي أتقيّأ الماضي من أقصى الروح»[1].

ورد في المقطع مزيجمن الضمائر المختلفة، والتي تراوحت بين ضميري المتكلم (أنا) والغائب (هو)، وهو مقطع جاء أكثر دلالة على وجود مرو له مضمر، وقد سبق الذكر أن هذا النوع من المروي له يمكن لمسه أيضا في تلك الحوارات الباطنية التي تدور داخل نفسية الشخصية والمقطع الموالي من الرواية يبيّن لنا ذلك:

[1]– هاجر قويدري، نورس باشا، ص 44.

«جاوبت عثمان في سري قبل أن تبدأ السماء في زخات مطر قوية ...صار الجميع يسارع نحو شجرة قريبة، تعمدت أنا التريّث في اللحاق بهم....»[1].

تعد المراوحة بين ضميري المتكلم والغائب نوعا منالإخضاع الممارس علىالمخاطَب لتقبل رسالة صيغت بأدوات خطاب مباشرة، وبخصائص الغائب، ومن هنا ينتج الحوار الباطنيمحكوما بتأرجح بين الأزمنة كاشفا عن ذاك الاضطراب النفسي الذي تحياه الذات المتكلمةوتلك المراوحة بين الضمائر تحيل إلى تداخل بين الراوي والمروي له بحيث يغدو فيه الراوي مرويا له والعكس صحيح، وهكذا فإنهما في هذه الحالة يتقمصان مواضع كثيرة تمثلت في صيغ المتكلم،حيث تخلق من جراء ذلك أوامر، ونواهي على شاكلة هذا المقطع:**«أنظري إليه ... انظري قد يكون من تبحثين عنه»**[2].**«هيا انزلي ...انزلي .... سيلحقني الأذى لا شك، فما بالك لو شاهدوني برفقتك»**[3].

وأيضا:**«لماذا أحضرتني إلى هنا؟ لو عرفت أنك ستلقيني وسط الخدم ما تركت دياري أبدا، وما رافقتك إلى هذا الجحيم.**

اصبري قليلا ... والدي مريض جدا ولا أريده أن يسمع صراخ زينب وتوباتها الجنونية.

عثمان أيضا أكد لي كلام الباشاغا حمدان، أخبرني أيضا أن زينب لا تزال جموحة تريد نل الخبر إلى الباشاغا الكبير الذي يرقد على فراش الموت مهما كلّف الأمر...»[4].

الملاحظ على تلك المراوحة بين الضمائر، وصيغ النهي والأمر، وتلك الحوارات الباطنية أنها تبدو موظفة قصدا لشد انتباه القارئ، وجعله لا يفلت من تقنيات االسرد المتمكنة والقوية وبهذه الطريقة تساهم في إبداع قارئ تجعله يتحاور معهافي صمت صاخب بلا منازع.

---

[1]- هاجر قويدري، نورس باشا، ص 44.

[2]- المصدر نفسه، ص 81.

[3]. المصدر نفسه، ص 98.

[4]. المصدرنفسه، ص 111.

كما استنتجنا أيضا أن الحوار الباطني أدى إلى تأرجح بين طرفي السرد فما إن يستوي راويا باثا حتى ينقلب مرويا له، وما إن يصدر الأوامر، والنواهي حتى يغدو مأمورا منهيا وكأنه ذاتا حائرة تسأل وتجيب.

بالإضافة إلى ذلك حفل هذا النص الروائي(نورس باشا) بأسماء وشخصيات لا بأس بها منها الرئيسية البطلة والثانوية، وهي شخصيات ساهمت إلى حد ما في بعث تلك الحيوية للنص السردي، وذلك من خلال مشاركتها في صنع الأحداث باعتبارها عنصرا سرديا مهما لا يمكن الاستغناء عنه، ومن الشخصيات البارزة التي صنعت الأحداث مثلا : شخصية زينب والضاوية، والباشاغا حمدان، والباشاغا فاروق ... إلخ من أسماء الشخصيات اللامعة أسماؤها داخل الحكاية، بالإضافة إلى بعض الشخصيات التي لم تبد واضحة بأسمائها وإنما بسمات دالة على مشاركتها في صنع الأحداث، والتي من بينها: أم زينب، ورجال الباشاغا حمدان والعجوز المسنة، واستنادا على ذلك تستوقفنا المقاطع التالية:

«**يا العقونة ... يا العقونة والله لو أمسكك سـ...**"[1].

"العوز يتسلل يافاروق وعاشوراء بعيدة، السبب في كل هذا جشع زوجي الأخير الذي نهب من مالي الكثير...»[2].

ومنها: «**صحيح يا ابنتي أنني أنوب عن أهلك لطالما اعتبرتك ابنة حقيقية لي لكن اعتقد مجيء والدتك معنا هذه المرة سيكون أفضل...**»[3].

«**يا وليدي يا ابراهيم...ما عشت ما شفت دنيا...**»[4].

كما ورد:«**يا سيدي القاضي أنا نفيسة بنت ابراهيم الياقوتي أرملة التاجر صالح بلعيشي، أملك قطعة أرض بسهل متيجة...**»[1].

---

1. هاجر قويدري، نورس باشا، ص 16.
2. المصدر نفسه، ص 18.
3. المصدر نفسه، ص 21.
4. المصدر نفسه، ص 25.

بدا المروي له مختلفا ككل مرة في المقاطع السابقة باختلاف التسميات التي أطلقت عليه حيث تراوح بين (العقونة، وابنتي، يا وليدي، وسيدي القاضي)، وتعتبر كدليل مباشر على وجود مرو له مشارك في صنع الأحداث، ومنها أيضا:

«**أريد مساعدتك يا الضاوية، علينا ترتيب السفر إلى اسطنبول سريعا...سريعا ...لا شيء هنا ينبئ بالخير...**»[2].

احتوت هذه المقاطع على صيغ نداء، ومعروف أن صيغة النداء تدل على وجود مرو له داخل الحكاية، حيث أن هذا الأخير يمثل تلك الشخصيات على اختلاف أسمائها ووظيفتها في صنع الأحداث.

وتجلت صورة المروي له القصصي في رواية (تاء الخجل) في التوجه بالحكي المباشر للشخصيات المشاركة في صنع الأحداث، ولم تقتصر الرواية على أقوال الشخصيات فحسب، بل استندت أيضا على ما يوفره الخطاب المنقول، والمحوّر من شهادات، وأقاويل تضمنها السرد ومن ذلك ما استحضرته البطلة هو مقولة: **"للا عيشة"** حين قالت:

«**فتحضرني مقولة (للّا عيشة):**

(حين يبدأ العام الجديد بيوم الاثنين، سيكثر الموتى من الشباب، وحين يبدأ بيوم الثلاثاء يكثر الموتى من العجزة وكبار السن، وحين يبدأ بيوم الأربعاء يموت المال»[3].

بإمكان الراوي أن يكون سامعا مثاليا، حتى يقوم بدور المروي له فينصت إلى حكاية إحدى الشخصيات، ثم يرويها على أناس آخرين، كما يمكن لـ (خالدة) بطلة رواية (تاء الخجل) في جزئها الثالث أن تسترجع حكايات سمعت عنها كحكاية (كنزة)، وحكاية (ريمة نجار) حيث أن

---

[1]. هاجر قويدري، نورس باشا، ص 88.

[2]-المصدر نفسه، ص 175.

[3]- فضيلة الفاروق تاء الخجل، ص 39.

حكاية هذه الأخيرة قد هزّت الأجواء بالأخذ، والرد في الكلام حول حقيقة رمي (ريمة) بنفسها من على جسر (سيدي مسيد):

«حكاية كنزة جعلت الوحل يجتاح حلقي، لكن الأسوأ في تلك الأيام كانت حكاية (ريمة نجار) طفلة في الثامنة رمت بنفسها من على جسر سيدي مسيد، لم أصدق أن الأطفال ينتحرون لهذا حققت في الموضوع، وبعد أن رمتني تفاصيله في أكثر من متاهة اكتشفت أن الوالد هو الذي رمى بابنته من على الجسر...»[1].

تدل لفظة اكتشفت في قول (خالدة)على أن الراوي (خالدة) كانت في مقام الراوي الذي يعلم أقل مما تعلمه الشخصيات حين سمعت بحقيقة حكاية (ريمة) من قبل شهود عيان عاشوا الحادثة لحظة وقوعها، وتؤدي بالضرورة وظيفتها السردية لإيصال الحكاية، وبما أنها في وضع يسمح لها بالاستماع فهذا يعني أنها مرويا له،وفي المقام نفسه تقول أن والد (ريمة) قد قال يعني هو المتحدث الأصلي للحكاية وهي المتلقية:

«قال إنه خلّصها من العار لأنها اغتصبت اغتصبها رجل في الأربعين، أحدب وقصير يقطن بالحي نفسه، وله دكان صغير يبيع فيه الحلوى والبسكويت والعلكة.

قال إن البنت دخلت عنده لتشتري حلوى، فأشار لها أن تتناولها بنفسها من على أحد الرفوف ...ابتلعت استنجادات الصغيرة، وقد جاءت توابع القضية مضحكة، حكم على الأحدب بعشر سنوات سجنا بسبب حنكة محاميه»[2].

تقول خالدة:**«وجدتك كما أنت على الطريق المخترقة للحقول أمام متوسطة البشير الابراهيمي، داكن السمرة، فاتح العينين، تحمل طابة (الباسكيت)...»**[3].

الراوي هنا في مقام ذكر ملامح الشخصية المتوجه إليها بالحديث مباشرة، وقد التمسنا في نص (تاء الخجل) تلك الحوارات السردية التي دارت بشكل مباشر بين بطلة الرواية (خالدة)،

---

1. فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 42.
2. المصدر نفسه،ص 42، 43.
3. المصدر نفسه، ص 43.

بقية الشخصيات الفرعية التي شاركت في صنع الأحداث، وهي شخصيات يمكن القول عنها أنها ضحية الوضع المزري الذي عاشته المرأة في فترة عرفت بفترة العشرية السوداء حيث تمثلت تلك الأوضاع القاسية في مجمل الاعتداءات التي مورست عليها بشتى أنواعهاويكون الراوي في هذه الحالة في وضعية تبادل الأدوار مع المروي له على شاكلة ما جاء في المقطع الآتي:

«**دخلت مرة أخرى الغرفة، نظرت إليّ بذبول وقالت بصوت متعب:**

أنت طبيبة؟

نظرت إلى كيس الدم المعلق قرب سريرها والموصول بذراعها، وحاولت أن أجيب كان لساني جافا ملتصقا بسقف حلقي من شدة الانفعال فأومأت لها برأسي أن (لا) نظرت حولي في الغرفة الواسعة ذات الثلاثة أسرّة، فرأيت زجاجة فيها قليل من الماء أفرغتها في فمي ثم عدت قرب يمينة، كانت تراقبني وكان لون وجهها المصفرّ يؤلمني فسألتها:

بماذا تشعرين؟

فأجابت بصوتها المتعب:

لا أشعر بشيء.

ابتسمت لا أدري كيف، وقلت لها:

الحمد لله أنك لا تتألمين.

ابتسمت لا أدري كيف، وقلت لها:

الحمد لله أنك لا تتألمين.»[1]

تنتمي خالدة، ويمينة إلى داخل النص الروائي من خلال مشاركتهما في صنع أحداث الرواية ضمن ما دار بينهما من حوار، حيث استطاعت البطلة أن تكتشف من خلال هذا الحوار ما لم تكن تعرفه من قبل عن حقيقة ما جرى لـ (يمينة)، و(راوية) وبقية الفتيات اللواتي تعرضن لنفس الوضع حين كنّ يعشن في الجبل، ويرضخن لأوامر الأمير، زد على ذلك فقد كانت

[1]– فضيلة الفاروق . تاء الخجل، ص 48، 49.

حياتهن هناك في الجبل قائمة على الطبخ، والغسيل لهم، ومن كانت ترفض منهن ما طلب كان مصيرها الذبح لا محالة.

والمقطع الآتي يؤكد ذلك:

«ما اسم الفتاة التي كانت معك هنا؟

راوية (أجابت).

ماذا حدث لها؟

مثلنا جميعا.

كنتن كثيرات؟

كنا ثماني، قتلت منا واحدة، قتلت أمامنا ذبحا بمجرد وصولنا لأنها رفضت الرضوخ للأمير، من يومها وراوية هكذا، فالمقتولة كانت قريبتها»[1].

يدل تبادل الكلام بين الشخصيات بالضرورة،وبكل وضوح على تواجد مرو له شارك في صنع الأحداث، وساهم في تطورها.

مما سبق ذكرهيمكن القول إن أصناف المروي له في النماذج الروائية تتراوح بين (مروي له في الملفوظ)، و(مروي له قصصي)، وقد بدا لنا من خلال ذلك كله أن المروي له في الملفوظ يناظر راو من خارج الحكاية لا يمكن لمس حضوره إلا حدسا لكنه هو المخصوص بالقص، وله مهمة تحقيق النص السردي.

بينما الصنف الثاني هو المروي له القصصي قارئا كان، أو سامعا متوفر في النماذج الروائية المدروسة (بحر الصمت)، و(تاء الخجل)، و(نورس باشا)، فهو موجود لا محالة في جميعها، وقد لمسناه متعدد السمات، حيث كان أحيانا متمثلا في أسماء شخصيات متنوعة وتارة في شخصيتي الابن، والبنت، وإلى جانب ذلك فقد سجلنا وجود شخصيات ثانوية أخرى تضطلع بأدوار المروي لهم من خلال تبادلها الكلام فيما بينها وتلقّيها إيّاه.

[1]–فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 51.

خامسا: علامات المروي له.

تعد لفظة علامات من أهم ما يمكن أن يبرز صورة المروي له، وتحديده داخل العمل الروائي، وبما أنها علامات كثيرة، ومتنوعة يصعب ضبطها، وتأويلها لذا فقد شغلت بال الكثير من الدارسين السرديين لدرجة أنهم تباينوا في وجهاتهم حيالها، وما علينا في هذا الصدد إلا أن نتتبع مقاربات تصنيف هذه العلامات، للاستفادة ممّا جمعوه، وهي تحيل بطريقة أو بأخرى إلى وجود المروي له المباشر أو غير المباشر، وفي هذا الصدد ارتأينا أن نعرض تلك العلامات على اختلاف أنواعها، حيث تراوحت بين الناطقة، والصامتة .

1. العلامات الناطقة:

تظهر علامات المروي له في النصوص الروائية بصورة مباشرة من خلال مجموعة من الملفوظات، أو عبر جملة من الكلمات التي يتوجه بها الراوي دائما إلى المروي له، وهي كلمات لا يتعسر على الدارس أن يتعرف عليها لأنها كلمات مباشرة تمثلت في: **القارئ أو المستمع أو صديقي** ....

يتكون السرد أساسا من مجموعة من العلامات، تنوعت بين المباشرة التي تحيل على وجود المروي له من خلال تلك الكلمات التي يتلفظ بها الراوي مباشرة، أو من خلال تلك المقاطع التي يرد فيها الخطاب بصيغة المخاطب.وهناك أيضا فقرات سردية تتحدد فيها علامة من علامات المروي كأن يذكر الراوي مثلا مهنة معينة، أو جنسية.

أما العلامات غير المباشرة فهي مضمرة لا نجد لها أي إشارة تحيل على وجود المروي لهوهي علامات تتمثل في ضمائر المتكلم الجمع، زد على ذلك بعض التعابير غير المحددة التي تشير إلى المروي له إشارات خفيفة غير واضحة بصفة مباشرة بل تفهم من سياق الكلام كصيغتي التعميم، والمبني للمجهول. كما ترد أيضا في النصوص الروائية بعض العلامات التي تدل على عادات وتقاليد تشير إلى مرو له معين مثلا.

واللافت للنظر أنهيصعب على القراء في بعض الأحيان التعرف على علامات المروي له إذا ما أرادوا الإلمام بها، لأنها تتراوح بين الظهور، والاختفاء أو التلفظ بها.

وقد أشار (جون روسي) هو الآخر إلى علامات المروي له إشارة واضحة، ودقيقة تمثلت في إدراجها ضمن بابين إحداهما مباشرة والأخرى غير مباشرة :[1]

أ. العلامات المباشرة: تمثلت في:

/ استدعاءات القارئ التقليدية والنداءات.

ب. العلامات غير المباشرة: وتمثلت في:

/ صيغة القارئ المحددة مثل:«**أرجو من قارئي أن يتذكر**»[2].

/ صيغة الغائب غير المحددة.

/ الإشارات المستخدمة في النص الروائي، والصفات الخاصة التي تحيل على المروي له من مهنة أو سن أو طبقة ...

إذا كان كل من (برانس، وجون روسي)، وغيرهم من نقاد الغرب قد أكدوا على حتمية وجود علامات مباشرة، وأخرى غير مباشرة، فإن (ميشال بوتور) يرى عكس ذلك في ادعائه بأن ضمائر النص الروائي هي دائما في حالة تبادل المواقع حيث يدّعي أن: «**الراوي في الرواية لا يعد ضميرا متكلما محضا وليس هو بالمؤلف بل إنه شخص وهمي بين هذه الجماعة من الأشخاص الوهميين وجميعهم يعتبرون بالطبع من عداد ضمائر الغائب ويمكن أن يمثل الكاتب مثلما يمكن أن يمثل القارئ المجرد أيضا**»[3].

يؤكد (بوتور) على ضرورة تبادل المواقع بين الضمائر داخل النص الروائي حيث يمكن أن يتحول ضمير المتكلم (نحن) إلى المفرد (أنا)، كما يمكن أن يصبح ضمير المتكلم ضمير غائب ....

---

[1] – *JeanRousset, LaQuestionDuNarrataire, OP , cit, P24* .

[2]– ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت لبنان، ط2، 1982 ص 63، 64.

[3]– علي عبيد، المروي له في الرواية العربية، ص 62.

وغيرها من التقلبات السردية المتوقعة، لأن النص السردي عبارة عن تحولات لأحداث تساعد على تنقل الراوي في كل مرة من راو إلى مرو له، وذلك حسب طبيعة السرد المحكيونوعه.

وهكذا فإن علامات المروي له المتعلقة بالضمائر غير ثابتة إطلاقا، بل هي في حالة تغير دائم، وأن صورة المروي له لا تظهر دائما بصفة مباشرة إلا في حالات نادرة سبق ذكرها أو بعض النداءات التي يوجهها الراوي إلى المروي له.

2. العلامات الصامتة:

إذا كانت علامات المروي له الناطقة، ناطقة فعلا بجملها، وضمائرها التي تستدعي المروي له، فإن علاماته الصامتة قائمة حقا على ذاك الصمت المتمثل في تلك الفراغات التي يتركها الروائي بين سطور نصه الروائي، قاصدا منها استدعاء المروي له بطريقة مغايرة للطرق سالفة الذكر، ففي هذه المرة يتم مناداة المروي له من خلال تلك البياضات، وذلك الالتباس بغية إشراكه في بناء النص السردي، وهي علامات رغم صمتها إلا أنها تتكلم بطريقة أو بأخرى، كما نجدها تلعب دورا فعالا في الاتصال التخاطبي، حيث نجدها تستدعي المروي له بطريقة خفية وغير واضحة.

يعتبر المروي له عنصرا فعالا في بناء النصوص السردية، وذلك بملأ تلك الفراغات التي تعد قاعدة النص، والأساس الذي ينطلق منه، ولا يمكن أن يتحقق هذا الأمر إلا من خلال تلك التأويلات التي ينتجها المروي له، واستنباطاته التي يجب أن يكون فطنا فيها حتى يتمكن من النص، ويحول تلك البياضات إلى أدوار وأحداث لها أثر في النص الروائي.

تعد البياضات من أهم العلامات الصامتة التي يتركها الروائي عمدا، أو غير ذلك من العلامات الموظفة للتواصل مع المروي له داخل الحكاية، وهي طريقة إستراتيجية تعمل على اكتشاف مدى قدرة المروي له، وجدارته في التعامل مع النصوص المروية عليه، ومدى إمكانيته من

التفاعل معها على أتم وجه، وهي طريقة «**يجنح إليها الروائيون المحدثون تستحق أن تكون مزاحمة العلامات المكتوبة في النص**»[1].

وهذه الطريقة في الكتابة تعبر عن درجة متقدمة من«**التعبير الفني ولا سيما في الخطاب السردي الروائي الذي يعنينا هنا تعبير بالحذف بقدر ما هو تعبير بالإفضاء يستخدم الإيماء قدر استخدامه التصريح ويهوى تأسيس عالم محذوف تحت إهاب العالم المعبر عنه**»[2].

هكذا تبقى العلامات الصامتة في الصدارة دائما رغم عدم وضوحها كالناطقة، لأنها تتوفر على تلك الثغرة السردية الناجمة عن ملء تلك البياضات الموجودة على متن النصوص السردية أو تلك النقاط المتتابعة.

سادسا: علامات المروي له في النماذج الروائية.

1. العلامات الناطقة:

1.1 العلامات المباشرة:

احتوت الرواية النسوية الجزائرية على جملة من العلامات المباشرة، والتي يستدعي فيها الراوي المروي له قصد إشراكه في التعبير، وفي صياغة الأحداث الروائية، مستعملا علامات متنوعة الصيغ، كان تفصيلها كالآتي:

أ. علامات بصيغة الاستفهام:

تبدو صيغة الاستفهام من أكثر الصيغ المتداولة في النماذج الروائية المدروسة، وذلك على غرار ما جاء في رواية "بحر الصمت"، وفي مواقف عديدة منها ما جاء في مطلع الرواية:

[1]– ينظر: علي عبيد، المروي له في الرواية العربية، ص 145.

[2]– صبري حافظ، البدايات ووظيفتها في النص القصصي، مجلة الكرمل، ع 21 / 22، ص 144، 145.

«هل انتهيت؟ ابنتي تقول ذلك في عينيها قرأت نهايتي وبداية الأشياء .... كأني أسمعها وهي ترددها: "انتهيت يا سي السعيد!»[1].

استهل الراوي مقطعه هذا باستفهام قاصدا منه أن يلفت انتباه القارئ على أن هناك مرو له يريد أن يسأله هذا السؤال ألا وهو (ابنته)، وفي هذه الحالة يصبح كل من (الراوي والمروي له) في حالة تبادل المواقع، ومنها أيضا:

ومنها أيضا ما جاء على لسان الراوي:**«هل يرضيك يا ابني أن تعمل أجيرا ومهانا في ذات الوقت؟»**[2].

جاء الاستفهام في الرواية دليلا على وجود مرو له داخل العمل الروائي، فهو يعمل على لفت انتباه القارئ، وشده بقوة لمتابعة قراءته للرواية، ومن هذا المنطلق يمكن القول بأن هذه العلامات ناطقة بحضورها القوي في المتون السردية على اختلاف أنواعها.

وإذا ما انتقلنا إلى رواية "تاء الخجل "لـ" فضيلة الفاروق"، لوجدنا نفس التوظيف لصيغة الاستفهام، وذلك على شاكلة ما جاء في المقطع الآتي:

«ولم أتغير إلى يومنا هذا، مازلت أحبك على طريقة البحر، كنت أسألك دائما:

ماذا ستفعل لو حدث انفصلنا

لماذا لا ندرس كل الاحتمالات؟

ولماذا يجب أن ندرسها؟

لأن ذلك يخيفني.

إذن لا تفكري فيما لا يخيفك.

لكن ماذا لو حدث، هل ستحب غيري؟»[3]

---

[1]– ياسمينة صالح، بحر الصمت، ص 05.

2. المصدر نفسه، ص 32.

[3]– فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 23.

يفهم القارئ من صيغة الاستفهام أن الراوي متوجها بأسئلة إلى مرو له شاركه الحديث الأمر الذي لمسناه في رواية "نورس باشا"، لـ "هاجر قويدري" أيضا، بقول الراوي:

«لماذا أحضرتني إلى هنا؟ لو عرفت أنك ستلقيني وسط الخدم ما تركت دياري أبداوما رافقتك إلى هذا الجحيم.

اصبري قليلا ... والدي مريض جدا ولا أريده أن يسمع صراخ زينب ونوباتها الجنونية»[1].

يظهر الراوي في الرواية باسم "الضاوية" المتوجهة بتساؤلها إلى المروي له "الباشاغا حمدان" بعد إعلانه الزواج منها.

استخدم الراوي حالات من الاستفهام كان يعتمد فيها أحيانا على أدوات الاستفهام المتمثلة في (هل، ماذا، لماذا...)، وأحيانا أخرى كان متسائلا، ومتوجها إلى مروي له دون أن يستخدم أدوات على غرار ما قاله: (كنت أسألك)، وهي علامات تدل بطريقة أو بأخرى على أن هناك مروي له.

ب . علامات بصيغة الأمر والنهي:

يستشف القارئ في رواية "بحر الصمت" منذ البداية حضور أفعال الأمر، التي تدل على الطريقة التي يريد بها الراوي أن يشرك المروي له في الحكي، والتعبير، كما جاء في المقطعالموالي:

«يطاردني الصمت والعمر يترنح في داخلي ويصرخ: قل الحقيقة يا سي السعيد

ودع القناع يسقط ... اعترف!

يا إلهي! ها أنا ذا أعترف ... يا ابنتي، اقرئي بين سطور وجهي الحكاية كلها، منذ بداية التكوين وسفر الخروج»[2].

1– هاجر قويدري، نورس باشا، ص 67.

2– ياسمينة صالح، بحر الصمت، ص 07.

احتوى المقطع على مجموعة من أفعال الأمر الدالة، وبكل وضوح على حيرة الراوي محاكيا نفسه عن إمكانيته بمصارحة ابنته، وإذا ما عاودنا النظر في رواية "تاء الخجل لوجدنا نفس التوظيف لأفعال الأمرعلى شاكلة ما جاء في المقطع الآتي:

«**نادي على (صليحة) الممرضة، إنها صديقة لي ستعصر لك المزيد، واطلبي منها ما شئت إنها شاوية هي الأخرى من (المعذر).**

وهل تعرفني؟

حدّثتها عنك وأنا في طريقي إليك، إنها بالطابق (التحتاني)

وهل يمكنها أن تترك عملها وتأتي من أجلي؟

لا تهتمي بهذا الأمر»[1].

احتوى المقطع مزجا بين ضميري المتكلم، والمخاطب، بالإضافة إلى فعل الأمر، الذي يدل على أن المروي له مأمور من قبل الراوي الذي يتوجه إليه بالحكي.

أما رواية "نورس باشا" فقد كانت مليئة بالمقاطع التي احتوت على أفعال الأمر، وهي أفعال دالة بصفة مباشرة على علامات للمروي له، حين توجه الراوي بالحديث إلى شخص معين مثل:

«**هيا انزلوا...ناموا ساعة أو أقل سيحضر زوج أختي إلى هنا كي نذهب إلى اسطاوالي...إلى البحر...**»[2]. وتقول أيضا:«**تفضلي يا سيدتي الحاكمة هذه آخر رسالة وصلت اليوم من الباب العالي...**»[3].ومنها أيضا:«**يمكنني قراءتها اسمع...**»[4]، «**هيا أطفئي الفتيل ونامي...**»[5]. «**هيا نامي قليلا سوف تصابين بنزلةبرد**»[1]. «**قومي وأحضري ابراهيم ... والده يريد أن يراه**»[2].

1– فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 72.

2- هاجر قويدري، نورس باشا، ص 123.

3- المصدر نفسه، ص 131.

4. المصدر نفسه، ص 123.

5. هاجر قويدري، نورس باشا، ص 133.

يؤكد التوجه بالسرد المخصص لمروي له مؤنث على وجوده صيغة الأمر التي تؤكد ذلك:

«لا تقلقي سوف تنجبين هذا العام، عندما تذهبين لبيتك اشتري أوراق الحناء، ثم اتركيها لضوء القمر عشرة أيام ثم اطحنيها واقسميها إلى نصفين...ابسطيه على يديك...لا تتركي ولا سلامية ...انزعي شعرة من رأسك حاولي أن تقسميها بواسطة تلك الشعرة نصفين...»[3].

لقد كانت كل من أفعال الأمر، والنهي تعني شخصا معينا يتم التوجه إليه، ويؤكد ذلك "ميشال بوتور" قائلا:**«إنه الشخص الذي نروي له قصته الخاصة به»**[4].

نلمس في تلك المقاطع الغنية بأفعال النهي، والأمر راو يتواصل مع مرو له قصصي فهو مأمور منهي يتلقى من الراوي خطاب نرصد فيه مزيجا من الضمائر بين المتكلم والمخاطب منذ بداية الرواية تقريبا.

يدخل تحت لواء الأساليب الإنشائية الطلبية ما يعرف بالاستفهام، والأمر، والنهي...وغيرها من الأساليب الإنشائية، والتي نجدها قد استعملت بكثرة في الروايات المختارة، لذا توجب الرجوع إلى بعض ما كتبه النحاة الأوائل عن صيغتي الأمر، والنهي، ومن ذلك، أخذ وجهة نظر "سبويه" قائلا:

«أعلم أن الدعاء بمنزلة الأمر والنهي، وإنما قيل (دعاء) لأنه استعظم أن يقالأمر أو نهي»[5].

ج . علامات بصيغة النداء:

1. المصدر نفسه، ص 138.
2. المصدر نفسه، ص 145.
3- المصدر نفسه، ص 168.
4- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ص 68.
5- بدر الدين الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، مصر، ط1، 1957، ص 142.

تعد صيغة النداء من بين العلامات الدالة بصفة مباشرة على وجود مروي له مباشر وهي علامات تمثلت في النداء بأسماء مباشرة، أو كنيات، كما جاء المقطع الموالي من رواية "بحر الصمت":

«أحبك يا صغيرتي، فسامحيني، اغفري لي كل الخطايا التي اقترفتها في حقك وفي حق الآخرين، لكن...هل يمحو الاعتذار عمرا خاطئا؟

أنا انتهيت...لم أمت...تماما مات ابني (الرشيد)، كما مات (عمر) والآخرون...سامحيني يا ابنتي، تعالي نحوي، أنا وحيد خارج عنفوانك الغض»[1].

استخدم الراوي لفظتي (صغيرتي)، (ابنتي) للدلالة مباشرة على وجود مرو له يحاكيه متمنيا منه الغفران عن تلك الخطايا التي ارتكبها في حقه.

بدت علامة المروي له بصفة مباشرة من خلال لفظة (صديقي)، التي تدل على أن الراوي يتوجه بكلامه إلى مرو له معين:

«قلت بشيء من التردد:

هل يوجد أمل في النهائي؟

إننا ننتصر ياصديقي...لا تنسى أننا نقاتل لأجل ذلك...

وابتسم ابتسامة خجولة أوحت لي بالكثير ثم قال:

لقد تركنا جميعا أشياء ثمينة، ولم نتردد أبدا في الحضور، وهذا قدرنا جميعا ...!»[2].

أما في رواية "نورس باشا فقد كان النداء للمروي له من خلال قول الراوي:

«يا ابنتي بجاه النبي، انهضي كي نتابع الطريق قد يحتاجنا الباشاغا لأمر هام من العيب أن نتأخر عنه»[3].

---

[1]– ياسمينة صالح، بحر الصمت، ص 06.

[2]– المصدر نفسه، ص 100.

3- هاجر قويدري، رواية: نورس باشا، ص24.

لمسنا في المقطع السابق العلامة الدالة على وجود المروي له، والمتمثلة في النداءحيث أن هذه الأخيرة قد كثر وجودها في الرواية وفي مواضع كثيرة، والتي منها نذكر:

«لا تخافي عندما تجدين رجلا مناسبا، سوف نفك رباطك عند حد الأرض الزراعيةفقط لا تكوني عاثرة الحظ»[1].

فالنداء في أصل وضعه «**إفصاحي لواحدة من أكثر الأغراض استهدافا من الكلام ككل ـ المشاعر والأفكار . فإذا لم يتحقق من هذا شيء فإذن لماذا نبقى نسمي الأشياءبغير مسمياتها؟ ولماذا لا نبحث عن الغرض الأساس لمثل هذا الانحراف الأسلوبي الذي نتوخاه؟**»[2].

ومن صيغ النداء في الرواية كذلك:«**يا سعدة أنا وحيدة والعقونة تواسي غربتي هناك**»[3].

يتضح أن توظيف صيغ الإنشاء الطلبيكصيغ النداء أكبر دليل على وجود المروي له بالإضافة إلى ذلك فإن صيغ النداء هي علامة من علامات وجوده داخل النص الروائي.

أما المقطع الموالي ففيه ما يشبه الخطبة، حيث يلقيها القاضي على عدد من الرجالوالنساء من أهل القرية:

«يجلس إلى جانب القاضي عدد من الرجال الوجهاء يقبع أحدهم على طاولة صغيرة وضعت فيها دواة وبعض الأوراق للكتابة، خفت كثيرا من ذلك، وفجأة ساد صمت قاتل...بدأ فيه القاضي بالحديث:

بسم الله الرحمن الرحيم، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين، نبينا طه الأمينسنبدأ مظالم العباد في ولاية الداي مصطفى باشا حفظه الله وعاونه في إثبات

1– المصدر نفسه، ص 40.

2– فريد محمود العمري، تركيب النداي (يا ليت) ودلالته اللغوية، جامعة طيبة، المدينة المنورة، المملكة العربية السعودية، 13 جانفي 2013.

3. هاجر قويدري، نورس باشا، ص 40.

العدل والأمان، ها هو يوم السادس من شوال لعام ألف وثلاث مئة وثلاثة عشر الموافق لـ 12 جويلية 1800، أيها الحاجب أحضر أول الحضور...»[1].

يسجل السرد في (نورس باشا) توجه الراوي إلى مرو له معين عبر النداء:

«**يا العقونة ... يا العقونة والله لو أمسكك...**»[2].

«**يا سيدي القاضي أنا نفيسة بنت ابراهيم الياقوتي ...**»[3].

ومنه أيضا: «**يا سيدي ما لحق بالشجر لحق بالخضروات أيضا...**»[4].

د . علامات الحوار المازج بين الضمائر:

تعد المقاطع الحوارية في رواية "بحر الصمت" أكبر دليل على وجود مرو له مباشر:

«**لم نعد نراك يا سي السعيد، هل المشاغل هي السبب، أم أنك قاطعتنا؟**

قالها وضحك ضحكة اهتز لها جسمه كله ...

المشاغل طبعا ... أنت تعرف كم أصبحت الظروف صعبة ...!

أجل ... أجل ...! أنت محق ...!

بعد صمت قصير، نظر إليّ، ثم دنا برأسه مني وقال كأنه يبوح لي بسر خطير ...

إنها هذه الحرب القذرة يا سي السعيد! يريدون إخراج فرنسا من البلاد ...!

الحمقى لا يعرفون أن فرنسا ولية نعمتهم! ولو خرجت فسوف تأكلنا الكلاب!

الأغبياء! يتصورون أنهم يقدرون على الحرية!»[5]

ومنه أيضا:«**آه لو كان لي أن أغيّر أشياء في حياتي، لكنت الآن أقل وحدة وألم ...**

1-هاجر قويدري، نورس باشا، ص 87، 88.

2- المصدر نفسه،ص 16.

3– المصدر نفسه، ص 88.

4-المصدر نفسه، ص 89.

5– ياسمينة صالح، بحر الصمت، ص 25، 26.

يا عمر، يا أيها اللعين! عينا ابنتي تشبهان عينيك في كل ما فيهما من سخرية وإدانة واتهام ...!

آه لو كان لي أن أغيّر حياتي ...!»[1].

أما في رواية "تاء الخجل" لجأ الراوي إلى الحوار أيضا، ومنه ما جاء على لسان الراوي:

«تنفست تعبت فقلت لها:

ارتاحي إذا كنت متعبة، لا تتحدثي كثيرا، أجابت:

لا لست متعبة، أشعر أن جسدي مات، لا ألم فيه، أشعر أنه فصل عني

هذ بسبب المسكنات، الحمد لله أنها أعطت مفعولا.

واصلت الكلام:

أخي يحيى في ثانوية آريس، إنه ذكي جدا يحصل على علامات ممتازة وعلي مصر على أن يعلمه ليصبح طبيبا. »[2].

استعان الراوي بالحوار الذي دار بينه، وبين المروي له، والذي جاء في المقطع الآتي أيضا:

«أمّا أنت فقد بقيت تتأملني، وبؤبؤا عينيك يصليان ورموشك تغرق في سجود طويل اقتربت منك وقلت لك هامسة:

ما بك؟

ولكنك واصلت صلاتك وأنت تمسك بوجهي ثم أجبت:

إنك هنا ... وهذا كل ما أريده في الحياة»[3].

يظهر المروي له في هذا المقطع ملوّحا من خلال ضمير المخاطب المنفصل، والمتصل في نفس الوقت (أنت).

وتقول في مقطع آخر:

---

[1]– ياسمينة صالح، بحر الصمت، ص 37.

[2]– فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 77، 78.

[3]– المصدر نفسه، ص 18.

«أنت كائن أعجز عن وصفه، إنك تسكنين كل الأغنيات التي أحب.تتلونين بألوان الطبيعة، أجدك في الورد، في أجنحة الفراشات في شفق خجول في خيوط الفجر، وفيكل الأشياء التي تجتاز المكان»[1].

يمكن أن تكون الضمائر كعلامة على وجود المروي له، لكنها على غرار ما سبق ذكره يمكنها أن تتجلى في الحوار الثنائي الذي يدور بين ضميري المتكلم، والمخاطب المفرد،ويمكن أن نلمح ذلك أكثر في المقطع الآتي:

«دخلت مرة أخرى الغرفة، نظرت إليّ بذبول وقالت بصوت متعب: أنت طبيبة؟ نظرت إلى كيس الدم المعلّق قرب سريرها والموصول بذراعها وحاولت أن أجيب كان لساني جافا ملتصقا بسقف حلقي من شدة الانفعال فأومأت لها برأسي أن (لا) نظرت حولي في الغرفة الواسعة ذات الثلاثة أسرّة فرأيت زجاجة فيها قليل من الماء أفرغتها في فمي، ثم عدت قرب يمينة، كانت تراقبني وكان لون وجهها المصفرّ يؤلمني فسألتها: بماذا تشعرين؟ »[2].

احتوى المقطعمزيجامن ضمائر المتكلم، والمخاطب أي ما يعادل (أنا + أنت) والضمائر هنا في حالة تبادل المواقع، حيث يبدو الراوي أحيانا هو الراوي، وأحيانا أخرى مرويا له وهو ما يمكن أن نلمسه في الحوار بينهما، قد جاء على لسان الروائية:

«عبثا حاولت أن أغلق عليك أبواب الذاكرة، كنت قد انبعثت من كل الفجوات، وقد أبصرتك كعلامة ضوء وسط العتمة التي تخيم على الغرفة:

كنت قريبا مني، فإذا بك كما ذات يوم بحذائك الرياضي، ببنطلونك (الجينز) الباهت اللون بقميصك الرياضي الأبيض...»[3].

1– فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 23.

2- المصدر نفسه، ص23

3– فضيلة الفاروق، تاء الخجل ص49، 50.

كذلك لمسنا في رواية "نورس باشا"، من خلال السرد المتبادل، والمتمثل في الحوار، تبادل المواقع بين (أنا) و(أنت):

«استفقت على يد الباشكاتب تحط عند جبيني، لم تشأ يقظتي أن تنظر إليه سارعت إلى عيني العقونة...هل هما مغمضتان؟

هل ابتعدت عنهما الرعشة؟ هل غادرتهما الحمى الباردة؟

آه يا حبيبي ... هي مريضة جدا، كم كنت بحاجتك اليوم.

تتحسس الباشكاتب حرارتها فوجدها طبيعية، نزع عنها الأغطية المتراكمة وقال لي:

لقد أتبعها البلل ... أتركيها تنام سوف تصبح بخير. »[1].

يؤكد التوجه بالسرد لمروي له على وجوده داخل العمل السردي، من خلال علامات متنوعة تراوحت بين صيغ النداء، والأمر، والاستفهام، بالإضافة إلى المقاطع الحوارية المازجة بين الضمائر الدالة على وجود تبادل في الكلام بين (أنا)، و(أنت).

2.1 العلامات غير المباشرة:

تتضمن الروايات النسوية الجزائرية علامات غير مباشرة تحيل على وجود مرو له،وقد لمسنا ذلك الوجود في تلك الروايات التي نحن بصدد دراستها، وبادئ ذي بدء ارتأينا أن نلم بكل تلك العلامات التي احتوتها النصوص السردية على غرار ما جاء فيرواية (نورس باشا).

ومن ذلك ما جاء على صيغة الغائب:«**فتحت العقونة باب غرفتي وهي تلهث ... فهمت منها بصعوبة أن البقرة الوحيدة التي أملك ستلد، وضعت زهور في سلتها وحملتها معي نحو الإسطبل...»**[2].

«**فرحت العقونة كثيرا...بدأت تزغرد بنصف صوتها المفقود»**[3].

1– هاجر قويدري، نورس باشا، ص 140.

2. هاجر قويدري، نورس باشا، ص 12.

3–المصدر نفسه، ص 12.

يبدو الراوي في حالة سرد لمرو له غير واضح، وقد لمسا ذلك من خلال سرده بضمير الغائب (هي)، وهذا دلالة على أنه يسرد عن غائب لموجود غير مباشر.

كما احتوى النص على علامة أخرى تمثلت في صيغة المخاطب، والتي لمسنا فيها تأكيدا على صحة ما يسرده الراوي لمرويه غير المباشر:

«لقد أخذت نصيبك بعد المرحوم في زواجين، حان الوقت كي تتفرغي للعناية بولدك ابراهيم بيننا»[1].

إذا كان ضمير الغائب علامة دالة على وجود مرو له غير مباشر، فإن صيغة المتكلم الجمع (نحن) تؤول بالتقدير إلى (أنا + أنت + أنتم)، وهذا مفاده أن الكلام يعود على أنا المتكلم وأنت + أنتم المروي لهم، كما جاء في المقطع الآتي: «**قالت ذلك في وشوشة خفية إلا أنها وصلتني هم يعرفون سبب ذهابنا لا محالة، ولكنه وقت القهوة، لقد نالت مني الشمس وتحدد الصداع في شق واحدمن رأسي...»**[2]**،وفي مقام آخر تقول:**

«يبدوأن الحروف هي التي ستنقذنا، أريد مساعدتك يا ضاوية علينا ترتيب السفر إلى اسطنبول سريعا...سريعا...»[3].

وتتجلى علامات المروي له غير المباشرة في صيغ النفي التي تكشف عن المروي لهوميوله:

«لم تكن الشمس قد رحلت بعد عندما باغتتني رغبة وداع الجنان...من الذي توقع أننا سنذهب ولا نتذوق من ثمرها هذا العام...»[4].

«لم تكن قد مرت دقائق معدودة على رحيله حين فتحت زينب باب غرفتي في توتر واضح ... وجذبتني من على السرير وقالت:

هيا ... عودي حيث الخدم أيتها البدوية العفنة؟»[1].

---

1 . المصدر نفسه، ص 22.

2- المصدر نفسه، ص 23.

3 - المصدر نفسه، ص 175.

4- هاجر قويدري، نورس باشا، ص 176.

ومنها أيضا: «**لم يكلمني الحاكم مطلقا، لقد أومأ بيده فقط، فقام الباشكاتب من مكانه نحوي واقترب مني وهو يردد في عجل:**

اشكري الحاكم ... اشكري الحاكم ...»[2].

جاء السرد بصيغة النفي في كل موضع مؤكدا إما بحرف، أو يفهم من سياق الكلام ومن ذلك المقطع الآتي:

«**لم يزرني العبزوزي منذ تلك الحادثة، كم كان يحب قهوتي يرتشفها على مهل ليس ينسى مطلقا أن يوصي صديقه المزابي بجلبها لي خضراء،حيث أحمصها على الجمر وأطحنها بصبر في المهراز النحاسي، الذي أتيت به من بيت زوجي الأول الباشاغا حمدان خلسة عن عيون زوجته زينب**»[3].

تحيل العلامات غير المباشرة الواردة في (نورس باشا) بطريقة أو بأخرى على حضور مروله باعتباره أحد الأقطاب السردية التي يقوم عليها النص السردي، وهذا مفاده نجاعة النص الروائي وتحقق مقاصده.

احتوت رواية (بحر الصمت) على مؤشرات غير التي ذكرت سالفا، حيث تستعمل كرابط بين الراوي، والمري له، أو بالأحرى فإنها تنبئ بحضور مرو له في مخيلة الراوي، ومن ذلك:

«**هذا هو المعلم الجديد (السي عمر)!جاء من المدينة للعمل هنا...!.**»[4].

وأيضا: «**ذلك المعلم استهزأ مني أول لقاء! لم أحبه ...! كنت أتحاشاه بكل اشمئزازي كنت أتحاشى الوقاحة في عينيه، والسخرية على شفتيه، ومع ذلك، مع كل ذلك تحول (عمر) من مجرد لقاء به أنني سوف أدفع الثمن باهضا ... باهضا جدا!**»[5].

1- المصدر نفسه، ص 117.

2-المصدر نفسه، ص 104.

3- المصدر نفسه، ص 14.

4- ياسمينة صالح، بحر الصمت، ص 22.

5- المصدر نفسه، ص 23.

كما ورد في الرواية المقطع الأتي:«**تلك الليلة والقائد يهز برنوسه في رقصة لا يجيدها سواه، والمعلم بجواري يراقب الحضور ويصغي إلى حديث الأثرياء عن الأرض والحرب ... كنت أراقب في عينيه تلك الإدانة التي تخيفني وتقربني منه...كان قلقا بالرغم من ابتسامته التي لم تفارق شفتيه طوال السهرة، كأنها مرسومة بقلم رصاص كان غاضبا ومجاملا، وكنت أتسلى بغضبه، وفي نفس الوقت أشعر بما يشبه التعاطف معه!**»[1].

استخدم الراوي أسماء الإشارة كهمزة وصل بينه، وبين المروي له، والتي منها: (**هذاوذلك وتلك**)، مستهدفا من ذلك تذكيره ومحاولة تنشيطه.

وتوجد أيضا في رواية (بحر الصمت) صيغ النفي التي تكشف عن خبايا المروي له، وميوله الخاص، وهي مقاطع تخللتها صيغ المخاطب، حيث تعتبر هذه الأخيرة من أبرز العلامات غير المباشرة، والتي تدل على وجوده: «**لم أسأل أبي عن حقيقة الحكاية ... لم أكن بحاجة إلى سؤاله ... فقد كانت الحكاية على كل لسان تشبه نشرة إخبارية مكررة ... والحال أنني صدمت بادئ الأمر عندما علمت أن مضمون الحكاية بطلته امرأة! قالت الحكاية أن الناس لم يشاهدوا أجمل منها ... امرأة صادف أنها جاءت على القرية مع فرقتها الموسيقية للغناء ...!**»[2].

كما وردت صيغة النفي أيضا في قوله:«**لم أعرف ابنتي تماما...كنت أنا المسافة الفاصلة بين حدين متقاطعين، وكان هو زمني الآخر...هل أحببته كما كان عليّ أن أحبه؟ أنا أبوه كنت أتفاداه خوفا من الحقيقة الموجعة التي كانت تبعث جراحي القديمة...**»[3]

تتضمن صيغة المتكلم الجمع في (بحر الصمت) حضور المروي له حين يخاطب الراوي جمهور المروي لهم قائلا:

1-المصدر نفسه، صص 37، 38.

2-المصدر نفسه، ص 38.

3- ياسمينة صالح، بحر الصمت، ص 111.

«كنا اثني عشر، هدفنا واحد وشعورنا مختلف ... كانت خطة (الرشيد) تفرض علينا الانفصال إلى قسمين...قسم يقوده (الرشيد) نفسه، والمجموعة الثانية اختار قائدها من بين الرجال المتمرسين على مثل هذه العمليات الصعبة...»[1].

يؤكد الراوي حقيقة الهدف المشترك، والعور المختلف على قضية تقسيم المجاهدين وبما أن الهدف يعود على الجميع بمعنى (نحن)، فهذا مآله (أنا وأنت وأنتم).

يظهر ذلك حين يصرح الراوي عن موعد لقاء المجاهدين بعد قضاء رحلة ملؤها التعب،والخوف والرعب قائلا:

«التقينا إذن...! كان لا بد أن نلتقي...الراحلون يختارون رحيلهم عند عتبة الموت... إما شهداء وإما موتى عاديون، وأنا اخترتك كي لا أذهب أبعد من عشقك ومن تراتيل الصلاة في اسمك السهل...!»[2].

تبدو علامة المروي له غير المباشرة واضحة من خلال جملة (أقول لكم) التي استهل بها حديثه إلى مجموعة من المروي لهم، حين يخاطب (السي سعيد) أهل القرية عن انتشار خبر زواجه من (الزهرة) قائلا: «**أقول لكم: كنت أدنو من العشرين، وكان الغرور يقود خطاي إلى الرفض والعناد، ومع ذلك تركت الخبر ينتشر في القرية، وتركت الناس يصدقون أنني سأتزوج من (الزهرة) آجلا أم عاجلا! أعترف أنني لم أر الزهرة منذ كنت في السادسة من العمر، وكانت تصغرني بعامين يحملها أبوها على كتفيه متباهيا، فكانت تبدو لي تافهة وماكرة بشعرها الأصهب وسحنتها الشاحبة وعينيها الماكرتين...هذا كل ما حفظته عنها وكان كافيا لأكرهها أولا ولأحتقرها فيما بعد بنفس درجة احتقاري لأبيها...!»**[3].

واللافت للنظر أن علامات المروي له في (بحر الصمت) كثيرة ومتنوعة، هذا ما يدل على أن "ياسمينة صالح" كانت متمكنة بأسلوبها من فرض التواصل القائم مع الآخر، وخلق جو من التعامل

1- المصدر نفسه، ص 126.

2- المصدر نفسه، ص 139.

3- ياسمينة صالح، بحر الصمت، ص 15.

الحر مع العمل الروائي بالغوص فيه، والعمل على فك جل الشفرات التي تصادف القارئ، ومن ذلك قولها: «**أنت جزائري ... لا بد أنك تقبل بفكرة التعبير يا سي السعيد! ابتلعت ريقي ونظرت إليه...كان وجهه صارما وشاحبا في آن...خيّل إليّ فجأة أنني قبالة واحد من هؤلاء المراهقين المجانين الذين يريدون تغيير العالم بشعارات مثالية...**»[1].

تشتمل رواية (بحر الصمت) إلى جانب صيغتي المتكلم الجمع والنفي صيغتي المخاطب والغائب وغيرها من العلامات الموحية بوجود آخر يُروى عليه، فضمير الغائب كان حضوره قويا في الرواية، وذلك حينما خاطب (قدور) (السي سعيد) عن زواجه من ابنته (الزهرة) حيث كان السي سعيد رافضا إياها أمام أبيها الذي انصرف قائلا:

«**تمنيت لو كنت أنت من أضع يدي في يده هذه الليلة، ولكن لا بأس...كل شيء مكتوب! وابتسمت ثانية لأغيظه من جديد...كنت ضجرا وتعبا في ليلة بدت لي طويلة ومخزية .... خاصة والخادم يتقدم مني ويقول:**

سيدي، المعلم بالباب يطلب مقابلتك!

وقبل أن أنبس ببنت شفة رأيته أمامي ... الوقح! لم ينتظر حتى آذن لهبالدخول...»[2].

لا يزال (السي سعيد) هو بطل الحكاية، وراويها حيث يبقى دائما في حالة تأهب قصوى يراقب كل ما يجري ويدور حول حالة الفلاحين، وما آلوا إليه قائلا: «**رأيت أبي وقد صار شاحبا حد الموت...كانت مقدمة الشيخ أشبه بالتوبيخ، وكنت أنظر إلى والدي منتظرا ردة فعله... كان جامدا ينز عرقا وكأن المفاجأة شلت تفكيره ... أضاف الضيف:**

العدل والإنصاف من شيم الدين والتواضع للبسطاء من مكارم الأخلاق ... والله لا يفرق بين عبد وآخر إلا بالتقوى، وأنت لا أشك في تقواك يا سي البشير لهذا جئت إليك

1- المصدر نفسه، ص 35.

2-المصدر نفسه، ص 27.

كصديق ... أرجو أن تراعي ظروف هؤلاء الفلاحين المسلمين، وتكف البلاء عنهم وأن تدفع أجورهم المتأخرة!»[1].

كان (السي بشير) ينتظر من ابنه (السي سعيد) أن يدافع عن كرامته المجروحة بما تعلمه في مدارس العاصمة موظفا ضمير المخاطب.

«**هل يرضيك يا ابني أن تعمل أجيرا ومهانا في نفس الوقت؟**»[2].

تظهرعلامة الاستفهام في هذا المقطع مضافة إلى صيغة المخاطب عبر السؤال الذي يطرحه (السي البشير) على ابنه (السي السعيد)،كذلك نجد ضمير الغائب متوفرا، حيث بدت الرواية غنية به ضمن سرد (الراوي/السي سعيد)، واعترافه بكرامة ونزاهة والده:

«**أعترف أن أبي كان متدينا بالرغم من كل شيء ... الجانب الروحي جعله يصنع علاقة متوازنة بينه وبين الآخرين ... بين ما يريده هو وما يمكن له أن يقدمه للآخرين...**»[3].

وكذلك قوله:«**قبل أيام زارني في بيتي على غير موعد، عضو إعلامي في الحزب صديق قديم، وقال لي كأنه يواسيني: الحزن عدو لدود يجب محاربته وحذفه من مشاعرنا فلا وقت للتراجع! كأنه كان يتبصر بالآتي...**»[4].

يعد تذكر الأيام والأوقات الماضية، من أبرز العلامات غير المباشرة التي تدل على أن الراوي يتوجه بسرده لتلك الذكريات لمرو له مستمع، ومن ذلك ما ورد في المقطع الآتي:

«**أتذكر ميلاد ابنتنا...ياه...كم كنت سعيدا والطفلة تشد عيوننا إلى نفس اللحظة في نفس الاتجاه...كانت ابنتي قبلتنا الوحيدة، كنت سعيدا لمجرد أنك تشاركينني الانتماء إليها... كنت أبا لطفلة خرجت منك...لم نتناقش كثيرا في اختيار الاسم...**»[1].

1- ياسمينة صالح، بحر الصمت، ص 32.

2- المصدر نفسه، ص32.

3- المصدر نفسه، ص33.

4- ياسمينة صالح، بحر الصمت، ص6.

ومنه أيضا:«**في اليوم التاسع من رحلة مجنونة، التقينا بمجموعة من مجاهدي الشرق... أخذونا إلى قائدهم الذي لم يكن يتجاوزني سنا...بوجه مستطيل وملامح غير مكترثة ... عانقنا أولا، ثم أمر بإسعاف الجريح وتوفير الراحة للبقية...**»[2].

يبدو تذكر الأيام الماضية في المقاطع سالفة الذكر ممزوجا بضميري المتكلم الجمع، وحتى المفرد كما جاء في المقطع الموالي:«**كانت بداية النهاية بالنسبة لي، والربيع يدنو من الأبواب في عام 1961...أين يبدو الوطن جاهزا للفرح الجميل...كانت الحرب في هدنة ما... فاسحة المجال لحرب أخرى أشد ضراوة تصنعها السياسة ... كنت أشعر بالرضا وأنا أبدو حيا على الرغم من كل شيء...**»[3].

غلب على رواية (تاء الخجل) ضمير المتكلم المفرد، بالإضافة إلى المتكلم الجمع الممزوج بضمير المخاطب، وهي كلها ضمائر دالة بطريقة غير مباشرة على وجود مرو له:«**أتذكُر ذلك الطوفان الذي كان يغمرنا معا أنا وأنت؟**

أتذكر صخب عيوننا؟

أتذكُر أجمل السنوات التي أمضيناها معا؟

وكيف غادرنا بستان الأشواك بعد البكالوريا؟ سافرت إلى العاصمة وأنا سافرت إلى قسنطينة. لم أكن أعلم يومهاأنني سلمت نفسي لقدر تختلف دروبه عن دروبك»[4].

طغى على الرواية مزيج لا بأس به من الضمائر، بالإضافة إلى جملة من الاستفهامات والتي تدل بطريقة أو بأخرى على وجود مروٍ له موجه إليه السرد، وقد كان الراوي مستخدما في سرده لفظة "أتذكر"، والتي تدل بكل بساطة على ما يعرف بالسرد الاسترجاعي، حيث يعد هذا الأخير تقنية من تقنيات السرد الروائي يستعين بها الراوي متوقفا عن متابعة سرد الأحداث في الحاضر

1- المصدر نفسه، ص 157.

2- المصدر نفسه، ص 133، 134.

3- المصدر نفسه، ص 135.

4- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 10، 11.

ليعود إلى الوراء بفترة زمنية معينة مسترجعا بها ذكريات أحداث، أو شخصيات ماضية ونظرا لأهمية هذه التقنية في السرد الروائي يذهب أحد النقاد إلى أن الاسترجاع «**بالقياس إلى الحكاية التي يندرج فيها حكاية ثانية زمنيا تابعة للأولى على المستوى الزمني للحكاية...**»[1].

ومن بين الاستفهامات الواردة في النص، والتي نجدها تبعث دائما بعض التساؤلات من قبل الراوي منتظرا الرد عليها من قبل مروي له على غرار ما جاء في المقطع الموالي: «**في الجامعة تحولت حياتنا إلى ساحة يعبرها الأصدقاء، كنت طيب القلب إلى درجة لا تحتمل فسئمتُ من ذلك الوضع، إلى اليوم أنا امرأة أمارس حياتي وكأنها عمل سري وأغطّيها بغطاء سميك نادرا ما يتمكن الضوء من اختراقه.**

لم أكن أعلم أنني منحت نفسي خيبة محكمة الإغلاق...لعلك تتساءل ما الذي أعادني إليك اليوم؟

وسأجيبك: «إنه ربما الإيمان، إذ أخجل من أن أفتح حديثا عن الحب، والوطن يشيّع أبناءه كل يوم،الحب مؤلم جدا حين تعبره الجنائز، وتلوثه الاغتصابات ويملأه دخان الإناث المحترقات»[2].

ويوجد ضمير المخاطب بكثرة في الرواية:«**أنت هربت وهناك في بيتنا القرار اتُخذوطبعا لا تعرفين ماذا حدث بعد اعتقال محمود، لقد استجوبنا كلنا، وربما نحن تحت المراقبةوبقول البعض إنه قد تُلفّقُ لنا أي تهمة خصوصا بعد أن عثروا على أسلحة مخبأة في خم الدجاج...**»[3].

كما ورد أيضا:«**عبثا حاولت أن أغلق عليك أبواب الذاكرة، كنت قد انبعثت من كل الفجوات...**»[1].

أراد الراوي أن يحكي للمروي له تفاصيل حياته الخاصة، وأصول الوالدة بقوله:

1- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي، ص 60.
2- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 12، 13.
3- المصدر نفسه، ص 30.

«سأحدثك عن والدتي إذن طويلة وجميلة ولم تنجب غيري، وغير ذلك لم تكن تنتمي لبني مقران، إذ جاءت من خارج أسوارهم، وقد تعرّف إليها والدي في مدرسة الراهبات أحبّها وأحبّته فطلّق ابنة عمه (جوهرة) وتزوجها»[1].

أو حين يقول في المروي له شعرا: **«أنت كائن أعجز عن وصفه، إنك تسكنين كل الأغنيات التي أحب، تتلونين بألوان الطبيعة، أجدك في الورد، في أجنحة الفراشات في شفق خجول في خيوط الفجر، وفي كل الأشياء التي تجتاز المكان»**[2].

مادام ضمير المخاطب علامة غير مباشرة على وجود المروي له في النص السردي فهناك علامة أخرى ظهرت بين الحين، والآخر ضمن ما سبقها من العلامات والتي تمثلت في النفي حيث كان الراوي نافيا لحقيقة تغيره موظفا في حديثه إلى المروي له استفهامات استقبل ردّها في الحين من الطرف الآخر قائلا: **«لم أتغير إلى يومنا هذا، ما زلت أحبك على طريقة البحر كنت أسألك دائما: ماذا ستفعل لو حدث وانفصلنا لن ننفصل أقول لو ... أنت مجنونة.**

لماذا لا ندرس كل الاحتمالات؟ ولماذا يجب أن ندرسها؟

لأن ذلك يخيفني.

إذن لا تفكري في ما يخيفك...»[3].

أعطى بعض النحاة للنفي تعريفات عديدة، ومن ذلك نذكر ما قاله أحدهم مدعيا أنه **«أسلوب لغوي تحدده مناسبات القول، وهو أسلوب نفض وإنكار يستخدم لدفع ما يتردد في ذهن** المخاطب، **فينبغي إرسال النفي مطابقا لما يلاحظه المتكلم من أحاسيس ساورت ذهن المخاطب خطأ مما اقتضاه أن يسعى لإزالة ذلك بأسلوب النفي،وبإحدى طرائقه المتنوعة**

1- المصدر نفسه، ص 14.

2- المصدر نفسه، ص 23.

3- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 22، 23.

الاستعمال»[1]. وهوكذلك: «**من العوارض المهمة التي تعرض لبناء الجملة فتفيد عدم ثبوت نسبة المسند للمسند إليه في الجملة الفعلية الاسمية على السواء»**[2].

يتضح لنا ممّا سبق تحليله من النماذج الروائية الثلاثة أن علامات المروي له الناطقة بصنفيها سواء كانت مباشرة أم غير مباشرة تراوحت بين: **عزيزي،وصديقي،وسادتي وابني وابنتي** كما توفرت فيهم صيغ الجمع المتكلم والمفرد،وصيغ المخاطب، والأمر، والنهيوالنفي، زد على ذلك تلك النداءات التي تخللت النصوص الروائية الثلاثة مع ذكر بعض الاستفهامات والمشيرات التي تدل على تذكر بعض الأوقات، والأيام المعينة الماضية، ومنه استخلصنا أن المروي له يبدو تارة غير مشارك في الأحداث، بينما يبدو تارة أخرى داخل الحكاية مشاركا في صنع الأحداث ومناظرا لراويه.

2. العلامات الصامتة:

تتوفر في رواية (بحر الصمت) فراغات نصية يتركها الراوي عمدا، وهي فراغات يُسكت عنها قصد استدعاء المروي له، والتي انتشرت منذ بداية الرواية تقريبا، فما على المروي له إلا أن يملأ تلك الفراغات بتخميناته التي لا بد أن تتناسق مع محتوى السرد، ومن ذلك ما جاء في واية "بحر الصمت": «**هل انتهيت؟ ابنتي تقول ذلك...في عينيها قرأت نهايتي وبدايةالأشياء...»**[3].

يظهر الصمت في قول الراوي: ابنتي تقول ذلكثم تليها نقاط الحذف، وما على المروي له إلا أن يُنطق ذاك الصمت بافتراضاته عمّا قالته البنت، وفي مقام آخر يقول: «**أنا انتهيت...لم أمت تماما...مات ابني (الرشيد) كما مات (عمر) والآخرون...سامحيني يا ابنتي، تعالي نحوي أنا وحيد خارج عنفوانك الغضّ»**[4].

1- مهدي المخزومي، في النحو نقد وتوجيه، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1986، ص 246.
2- محمد حماسة عبد اللطيف، بناء الجملة العربية، دار الغريب، القاهرة، مصر، (د، ط)، 2003، ص 280.
3- ياسمينة صالح، بحر الصمت، ص 05.
4-المصدر نفسه، ص 06.

"أنا انتهيت"جملة قالها الراوي وتوقف، في هذه الحالة يبقى المروي له في حالة تخمين عن تلك النهاية التي تحدّث عنها الراوي، ثم يضيف بعدها أنه لم يمت، بما أنه انتهى، فمفاد تلك النهاية هي الموت لكن في المقابل لم يمت، وما على المروي له إلا أن يفك هذا اللغز المسكوت عنه، وتعتبر هذه الزاوية الفارغة علامة للفت انتباه المروي له حتى يكمل ذلك النقص.

ومن الفراغات التي يتضمنها نص (بحر الصمت) تلك الفجوة الزمنية، والتي تقدر بزمن غير محدد وغير معلوم لم يحددها الراوي بالتفصيل بل صورها بقوله:

«**قبل أيام زارني في بيتي على غير موعد عضو إعلامي في الحزب...**»[1].

لم يحدد الراوي عدد الأيام بالتحديد التي فاتت قبل أن يزوره العضو الإعلامي، وهنا يبقى للمروي له مهمة تحديدها بالتقريب، سواء كانت أياما قليلة تقارب الأسبوع أم شهور إلى غير ذلك من التخمينات التي تبقى مفتوحة في مخيلته، وهو ما يعرف بالتسريع السردي، ومن هذا المقام يقر "جيرار جينيت" بصعوبة «**زمن الحكاية في الأدب المكتوب بمقارنة مدة حكاية ما بمدة القصة التي ترويها هذه الحكاية، عملية أكثر صعوبة وذلك لمجرد أن لا أحد يستطيع قياسمدة الحكاية من الحكايات**»[2]، وعلى هذا الأساس يضطر الروائي في بعض الأحيان إلى التسريع في السرد، أو أن يقوم بتبطئته على نحو يخدم بنية الرواية، ومن الأمثلة كذلك قوله: «**كنت وقتها أدنو من العشرين...**»[3].

يبقى المروي له في هذه الحالة في وضعية تخمين واسعة تجعله يتساءل أهل كان يا ترى في سن الثمانية عشر أو التاسعة عشر من عمره، أو ما سبق ذلك من سنوات.

1- المصدر نفسه، ص 06.

2- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي، ص 101.

3- ياسمينة صالح، بحر الصمت، ص 14.

كثيرة هي فجوات الصمت في (بحر الصمت)،حينما كان الراوي يتحدث عن مسؤوليته اتجاه الثورة بقوله: «**الثورة قادمة إذن! لم تكن الثورة تعنيني مباشرة...كنت أنظر إليها على أساس أنها وجهة نظر بعض الرجال إزاء وضع معين...**»[1].

ويقول أيضا: «**أرفع يدي فيصمت...عيناه تراقبان حركاتي...**»[2].

إذا ما أراد المروي له أن يستنطق الفراغ الوارد في هذا المقطع يستنطقه على أساسين: إما أنه رفع يده ضربا، أو تخويفا فقط.

وتُحيل الجملة الموالية على صمت أيضا:«**ذات ليلة كنت جالسا أؤدي دوري في الحراسة...**»[3].

افتتح الراوي المقطع بجملة (ذات ليلة)، لكن الليالي عديدة ومتنوعة، وليالي الأسبوع سبعة وهولم يحدد أي ليلة من ليالي الحراسة، بل تركها مفتوحة في نظر المروي له، وهو ما يعرف بالاستغراق إذ يتصل بمدة الحدث،والتي يمكن من خلالها «**لأي وحدة ترددية أن تكون ذاتمدة ضعيفة ضعفا يجعلها لا تتعرض لأي تمطيط سردي**»[4]، وقد يكون «**أربعاو عشرين ساعة لكن يمكنها أيضا أن تتقلص إلى حوالي عشر ساعات**»[5].

ولعل أبرز جزء صامت في الرواية هو قوله:«**لكن...ابني مات...مات الرشيد مرتين وفي كلاهما كنت غائبا...مات ابني ...! كنت مصدوما من هذه الفكرة...مات ابني...هل بكيت حقا...؟**»[6].

1- المصدر نفسه، ص 25.

2-المصدر نفسه، ص 18.

3-المصدر نفسه، ص 99.

4- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي، ص 143.

2- المرجع نفسه، 141.

3- ياسمينة صالح، بحر الصمت، ص 110.

لم يذكر في خطابه الصامت متى مات؟ وكيف مات؟ وهل يعقل أن يموت المرء مرتين؟ في المقطع صمت كثيف يحول بينه، وبين استنطاقه، وكان على المروي له أن يتدارك ذلك النقص ويستوعب المشاهد جيدا.

تتوفر الرواية على مواطن صمت أخرى في (بحر الصمت) منها ما تؤسسه تلك الفراغات المتمثلة في تلك النقاط المتتالية، ومنها ما تؤسسه تلك الثغرات الزمنية المتمثلة في قوله مثلا: «**الثانية بعد الظهر، وصلنا إلى بداية الهدف...**»[1].

ذكر الراوي وقت الثانية بعد الظهر، لكن قد يتبادر إلى ذهن المروي له ما الذي قام به الجنود ما العواقب التي مروا بها قبل بلوغ الهدف.

وفضلا عن توفر البياضات في (بحر الصمت)، فإن هناك بياضات لا بأس بها في رواية(نورس باشا)، وهي مساحات فارغة تسجل على صفحات معدودة كان يقصد منها إيقاع المروي له في شباك النص حتى يكمل الناقص، كأن يقول: «**سأرحل...لن أبقى هنا**»[2].

ذكر الراوي فعل الرحيل لكنه لم يذكر سبب الرحيل، وإلى أين سيرحل، لذا على المروي له أن يضع بصماته الخاصة في النص على غرار:

«**سأفعل ذلك...أنا في زنقة الجنايز، إذا أردت أن تعلمني كيف هو الحرص.**

أوف...لم لا...لا أزال شابة...»[3].

احتوى المقطع على بياضات، ونقاط متتالية تركت المعنى مفتوحا أمام المروي له للتلاعب به ككل مرة، وذلك حسب درجة مفهومه، واستيعابه للنص.

كما تضمنت خاتمة الرواية أيضا نصا صامتا تمثل في: «**وضعت العناقيد المغسولة بالماء البارد على صينية أعرف أنها لن تتبعني وجلست أرضا...**

مجنونة أنت...مجنونة...لا تخافي هناك عنب في اسطنبول...هناك أحلى عنب في الدنيا»[1].

---

1 - المصدر نفسه، ص 126.

2- هاجر قويدري، نورس باشا، ص 31.

3-هاجر قويدري، نورس باشا، ص 105.

يبقىالمروي له في هذه الحالة في موضع تساؤل عن السبب الذي دفع بالراوي إلى الادعاء بالجنون، ويقول في مقام آخر:

«وصلنا إلى باب عزوز، عدد كبير من التجار والوافدين واقفون عند مدخل الباب ولا أحد يتمكن من الدخول...تلك أوامر الجنود...

بقيت هناك ألتقط عددا كبيرا من الأحاديث...أحاول ترتيبها لكنها تأتيني دفعة واحدة.

يحيى نفطالي بطل...يحيى نفطالي قتل ملك الجزائر...ذلك اليولداش الشجاع.

القصبة الآن بركة من الدماء...

لقد نهبوا كل مخازن اليهود»[2].

تعلن رواية (نورس باشا) بمقاطعها الصامتة التواصل السردي، حيث وجدنا الراوي يتفادى الإطناب معتمدا التلميح فقط حتى يتسنى للمروي له المساهمة في صنع الأحداث.

كذلك لم تكتف فضيلة الفاروق في روايتها (تاء الخجل) بالعلامات الناطقة فقط بل عمدت إلى العلامات الصامتة، فتنجح هي الأخرى في مقاطع نصها الروائي إلى الحديث عن فترات زمنية جعلت المروي له يرسم في ذهنه توقعات عن تلك الليلة التي ضُربت فيها العمة(نونة) وعن ذلك يقول الراوي:

«في تلك الليلة ضرب عمي بوبكر العمة نونة ضربا مبرحا، وقد غضب سيدي ابراهيم جدا لكن أمي ابتسمت...»[3].

أو حينما يقول:**«وفي اليوم التالي، أمسكني سيدي ابراهيم من أذني وآلمني كثيرا...»**[4].

استخدم الراوي في هذه المقاطع تقنيات سردية زمنية مختلفة عن سابقتها تمثلت فيما يعرف بالحذوف الضمنية، وعلى حسب رأي "جيرار جينيت" أ نها: «**تلك التي لا يصرّح في النص**

1- المصدر نفسه، ص 177.

2-المصدر نفسه، ص 179.

3- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 20.

4- المصدر نفسه، ص 20.

بوجودها، والتي يمكن للقارئ أن يستدل عليها من ثغرة في التسلسل الزمني أو انحلال للاستمرارية السردية»[1].

لا يصرح الراوي مباشرة في محذوفات من هذا النوع، بل يترك فجوات يستطيع القارئ من خلالها استنتاج تلك المدة غير المعلن عنها (المحذوفة).

وجدنا بعد ذلك الراوي قد تخطى فترة زمنية قُدّرت بيومين هذه الفترة قد تجعل المروي له في حيرة من تخميناته، حيث تدفع به إلى التساؤل عن الذي جرى قبل اللقاء بكنزة في المسرح قائلا: «**بعد يومين التقيت كنزة في المسرح، الأضواء مسلطة على الخشبة وفي ركن لا يطاله الضوء بكت بحرقة ثم خرجت، ولم أرها بعد ذلك اليوم**»[2].

استخدم الراوي في المقطع السابق حذفا محددا قدر بيومين، وبهذا يومئ النص «**إلى الإحساس بالفراغ السردي أو الثغرة إيماءة أكثر تماثلية**»[3].

يكون الحذف المحدد عند "جينيت" محددا لفظا، كما في مقطع الرواية، حيث نجد الراوي قد تخطى المدة الزمنية للرواية بيومين محددين دون أن يكون للقارئ دراية واسعة بما يمكن قد جرى قبلهما، وهو الأمر الذي يدفع بالمروي له إلى استخلاص واستنتاج وقائع، وأحداث تخطاها الراوي في سرده عمدا قصد التسريع في سرد أحداثه.

ومن ذلك أيضا البياض الذي يأتي بمثابة نقاط متتابعة واردة في صفحات متنوعة فاتحة المجال للتخمين:

«**قاطعني رئيس التحرير:**

خالدة...أريد أن تكتبي تجربة هؤلاء الفتيات؟

وقفت، تحركت في غرفة المكتب قليلا:

لقد كتبت في الموضوع سابقا...

1- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي، ص 119.

2- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 41.

3- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، ص 118.

كتبت... قدّمت إحصائيات»[1].

ويقول أيضا في مقام آخر: «**ضحك ساخرا وهو يقترب مني:**

منذ متى ذكرنا أسماء الناس في هكذا حالات؟

الحقيقة تكشف الأسماء والألقاب، لا أحد سيصدقنا إذا لم نكتب الحقيقة بأكملها... خالدة *SOISBREF* ... قالها غاضبا...»[2].

تدعو بياضات هذه المقاطع إلى محاولة اكتشاف الحقيقة كاملة عن قصة الفتيات في زمن عُرف بزمن العشرية السوداء، زمن تراوحت فيه الآراء بين الأخذ والرد على ألسن العديد من الكتاب والصحافيين، ولم لا حتى من قبل عامة الناس؟

هكذا يمكن القول أن علامات المروي له الصامتة لها بالغ الأهمية في مشاركة المروي له لبناء النص السردي، وهي علامات وُظّفت سواء عن قصد أو دون ذلك، المهم أنها تعبير عمّا يختلج المروي له من أفكار إزاء ذلك الصمت المستحضر داخل الروايات بُغية تفادي النقص وتقوية روابط التواصل السردي.

سابعا:الراوي في النماذج الروائية.

1. تعريف الراوي:

روّى في الأمر: نظر فيه وتعقبه وتفكر، والرّوية: التفكير في الأمر.

قال ابن الأثير: هي جمع رويّة، وهو ما يروي الإنسان في نفسه من القول والفعل أي يفكّر.

الراوي من أهم العناصر السردية التي يقوم عليها السرد، يلازم كل أنواع الحكي سواء أكان شفويا أم كتابيا،فهو الشخصية التي يختبئ وراءها الروائي لنقل الأحداث إلى الطرف المقابل له في الحكي ألا وهو المروي له، فهما عنصران متلازمان في السرد ينادي حضور أحدهما الآخر وقد تعددت تعريفاته، ومصطلحاته، والتي منها نذكر:

1- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 62.

2- المصدر نفسه، ص 63.

«الناظم،والمبئر، والصوت، والأنا الثانية للكاتب، والمؤلف الضمني، والمقام السردي والراوي»[1].

لقد تباينت المصطلحات الخاصة بهذا العنصر، وتباينت التعريفات، لكن مصطلح الراوي هو الأكثر شيوعا، والمتداول بكثرة، فهو العنصر الأساسي الذي يبحث عنه الناقد في أي تحليل كما أنه «**متكلم يروي الحكاية، ويدعو المستمع إلى سماعها بالشكل الذي يرويها به هذا المتكلم الراوي أو الراوي، ولا حكاية بلا راو يرويها**»[2].

بما أنه هو العنصر الأساسي الذي يقوم عليه الحكي، فنجد آراء النقاد تنقسم إلى ثلاثة أقسام فمنهم من يراه شخصية مثل باقي الشخصيات في الرواية، ومنهم صوت ثاني للمؤلف وهو المعروف باسم (المؤلف الضمني)، أما القسم الثالث يدعي أن الراوي، والروائي شخص واحد.

ومنهم من يراه «**غير الشخصية، وغير المؤلف، بل هو موقع أو دور، أوظيفة أو سلطة يجعلها الكاتب فيصورة إنسان، أو في صورة أي شيء آخر له وعي إنساني**»[3].

ويميز "جيرار جينيت" في مسألة تخطيب الراوي أقوال الشخصيات ثلاث حالات هي:[4]

أ . الخطاب المسرّد أو المروي: وهو خطاب يقوله الراوي، وينقل فيه كلام الشخصياتويحلله.

ب . الخطاب المحول بأسلوب غير مباشر: وفيه لا يكتفي الراوي بنقل خطاب الشخصيات وأقوالها، بل يكثّفها، ويدمجها في خطابه الخاص، وهذا الشكل يختلف عن الأسلوب غير المباشر الحر، الذي يتداخل فيه خطاب الشخصية المصرح به، أو الداخلي مع خطاب الراوي.

ج . الخطاب المنقول: وهو أكثر الأشكال محاكاة، حيث يتظاهر فيه الراوي بإعطاء الكلمة حرفيا لشخصيته، وهو من النمط المسرحي بصفته شكلا أساسيا للحوار (وللمونولوج) في النوع السردي.

1- طه وادي، القصة ديوان العرب، قضايا ونماذج، الشركة الوطنية العالمية،القاهرة، مصر، ط1، 2001، ص 185.

2- لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 95.

3- عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، القاهرة، مصر، ط2، 1996، ص 18.

3- جيرار جينيت،خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي، ص 185 ،186.

ومادام أن المؤلف يضع الراوي نصب عينيه عندما نسج أحداث نصه، ويحدده داخل العمل الروائي، فما علينا إلا أن ندرسه من خلال النماذج الروائية.

إذا ما تأملنا نص رواية (بحر الصمت) وجدنا الراوي فيها يروي بضمر المتكلم، ويسرد تفاصيل حياته بنبرة فيها نوع من الحسرة، والبكاء على ذكريات كان يعانيها في صمت ولعل ابنته هي دافعه الوحيد للإعتراف: «**ماذا كان عليّ أن أفعل ساعتها سوى الإذعان للصمت، والتراجع قبالة عينين تدينانني أبوتي وكل حقوقي الأخرى بوقاحة لا أحتملها ... ابنتي هي المواجهة التي طالما خفت منها... طالما أجّلت الخوض فيها مواجهة قاسية تدينني تماما، وترميني في شيخوختي الباردة و العاجزة ... من أنا بعد هذا العمر؟ من أنا بالضبط؟ أنا لا شيء ... أنا لا أحد غير هذه المسافة من الشعور بالقرف داخل وحدتي ... مسافة مكتظة بالمآسي و الذنوب؟**»[1].

تعامل البنت والدها بقسوة شديدة، تدفع القارئ لمحاولة التعرف على السبب الذي دفع بالبنت إلى كل هذه القساوة، فيزداد قراءة لمعرفة الأمر الذي يخفيه (السي السعيد)، ولا يملك القدرة في الإعتراف به إلا لنفسه قائلا: «**يطاردني الصمت، والعمر يترنح قبالتي يصيح داخلي (قل الحقيقة يا سي سعيد، ودع القناع يسقط ... إعترف!) يا إلهي ... أنا أعترف يا ابنتي إقرئي بين السطور...** »[2].

يأبى الراوي البطل أن يحكي الحقيقة مباشرة لابنته، كما له رغبة في الإعتراف كي يرتاح من الحقيقة التي يخفيها، وصارت تطارده؟

يبدو الفضاء الروائي رغم تعدد الشخصيات مسيطرا عليه صوتا واحدا، وهو صوت الراوي المهيمن على السرد، والمتحكم في زمامه، ولهذا نجد الرواية تقوم على قطبين تمثلا في الماضي والحاضر، ومن ثم كانت حركة الراوي متواصلة، ومستمرة من الحاضر إلى الماضي والعكس، حيث

1- ياسمينة صالح، بحر الصمت، ص 05، 06.

2- ياسمينة صالح، بحر الصمت، ص 07.

تمثل الماضي بالنسبة للراوي في شخصية الحبيبة التي بذل المستحيل للظفر بها كزوجة، قد خلّفت له ابنة وتوفيت، ومن هنا يبدأ مساره الجديد الذي انقسم إلى قسمين تمثل الأول في فوزه بحبيبته وتمثل الثاني في اعترافه بأخطائه وندمه، وإعلان توبته لابنته علّه يسترجعها حيث كانت مستمرة في إدانته بالصامت .

كان في البداية ساخر من الثورة عند انطلاقها، ووقف ضدها لأنها تعارض مصالحه ثم تحول بعدها إلى ثوري قومي ينخرط في صفوف جبهة التحرير، بقوله: «**وأنا لم أصبح جزائريا مخلصا بفضلك أنت ... هي فجرت أحلامي، وصنعت ميلادي تاريخيا...**»[1].

لا يزال الراوي مهيمنا على زمام الحكي معترفا بأخطائه، وكأنما هو الشخصية الوحيدة فيالنص.

جاء الاستقلال، وعد موت (عمر)، وجدت (جميلة) نفسها وحيدة، فارتأت إلى أن تقبل بـ (السي السعيد) زوجا، فيصفها الراوي بقوله: «**كانت امرأة أضاعت قلبها في حقيبة شهيد رحل إلى الأبد ... كنت بلا قلب يا سيدتي...**»[2].

وعلى الرغم من نجاح ابنته في الجامعة كرسامة تشكيلية، إلا أن جدار صمتها وجحودها يزداد صلابة، وبما أن المرأة كانت بمثابة نقطة تحول في حياة الراوي البطل، حيث تمثلت في الحبيبة ثم الزوجة، فإن المرأة هي سبب مراجعته لمسار حياته، وتمثلت هذه المرة في ابنته قائلا:

«**أجل يا ابنتي كم تشبهين أمك ... لم أنسى أنني كنت خاطئا أمامكما معا، وأنني لم أنل أكثر من جزائي، أفكر في ابني الرشيد فأصاب بالوجع في صدري**»[3].

يحكي الراوي البطل كل ما يختلج صدره، وما يعاني منه قلبه المتعب من رحلة الحياة التي لم يجن منها إلا ما غرس، تمثلت ثمارها في ابنته القاسية على أب حاول أن يكسر جدار الصمت، والتكفير عن أخطائه، وعليه يمكننا القول أن بروز الراوي يكمن في رواية(بحر

1- المصدر نفسه، ص 50.

2- ياسمينة صالح، بحر الصمت، ص 110.

3- المصدر نفسه، ص 111.

الصمت) من خلال فرض سلطته على الشخصيات، موظفا في حكيه بعض تقنيات السيرة الذاتية من خلال حكيه بضمير المتكلم، فهو مشارك، وعالم بكل شيء عن الشخصيات.

ونجد -غير بعيد -عن هذا التصور، في رواية (نورس باشا) أن الأحداث فيها تجري على لسان (الضاوية)، وهي بطلة الرواية، مارست السرد بنفسها مع بعض التدخلات القليلة بين الحين، والآخر لبعض الشخصيات المشاركة، والراوي في الرواية هو بطلها (الضاوية) تحكي قصة حياتها التي بدأت من والدها الذي ذهب إلى الصحراء للتعبد، وقد لمسنا هذا من خلال الحوار الذي دار بينها، وبين خالها (العبزوزي):

«**لا...لا أعتقد...ربما ينتمي والدك إلى زاوية من الزوايا الدينية المنتشرة كثيرا في الصحراء...**»[1].

بما أن (العبزوزي) هو من قدم المعلومة، فإن (الضاوية) في هذه الحالة بقيت في موضع المروي له المتتبع لمسار الأحداث، لأنها في وضع تستقبل فيه الخبر.

وتواصل (الضاوية) سردها الذي كان مليئا بآهات، وحسرات نتيجة زواجها من (الباش آغا حمدان)، وما عانته من معاملة زوجته الأولى (زينب) قائلة: «**صارت زينب تطلب مني أن أدلك قدميها كل مساء ... لطالما بللت قدميها بدموعي لكنها لم تشفق لحالي ... أما المتعجرفة فاطمة فصرت أقوم على خدمتها ليلا**»[2].

يحكي الراوي المهيمن على السرد في (نورس باشا)بضمير المتكلم الذي يعود عليه فنجدها في كل مرة تسرد معاناة تلو الأخرى قائلة: «**ذات يوم عاد زوجي نائما على عربةتجرّها البغال، قال "الباشاغا فاروق" أحرصوا على الإقتراب منه لقد أصيب بداء الطاعون الذي داهم البلاد في الدزاير**»[3].

1- هاجر قويدري، نورس باشا، ص 97.

2- المصدر نفسه، ص 118.

3-المصدر نفسه، ص 144.

على ما يبدو من المقطع أن الراوي لم يكن مسيطرا على الحكي، ولم يكن عالما بكل شيء، بل وقف وقفة المتتبع لما يجري، لا يملك أي معلومة عن الذي أصاب(الباش آغا حمدان) فأصبح في هذه الحالة يحتل مرتبة من نوع آخر تمثلت في المروي له الذي استقبل خبر إصابة الباشا بمرض الطاعون من راو تمثل في شخصية (الباش آغا فاروق)، وهو أحد الشخصيات الثانوية المشاركة في سير أحداث الرواية.

جاءت رواية (تاء الخجل) على لسان (خالدة)، وهي صحافية تسرد لنا مواضيع مختلفة تراوحت بين طقوس العائلة، والإغتصاب، والإرهاب، وبما أنها هي بطلة الرواية فهذا يعني أنها هي راويته فعلى لسانها سردت الأحداث بنسبة عالية سواء أكانت هي صانعتها أم مستقبلتهاوإذا ما تطرقنا إلى الجزء الأول وجدناها تقول: «**كثيرا ما تمنيت أن أكون صبيّا أو مثل(للّا عيشة) يومها لم أكن أعرف تلك الحكمة اليابانية التي تقول (احذر مما تتمنى)**»[1].

سردها بعيد عن الخيال، فهي راوية واقعية بحكم واقعية أحداثها نجدها تحكي وقائع عاشتها، إلا أن تعابيرها لم يسيطر عليها ضمير المتكلم، بل كانت تمزج بين الضمائر في كل مرة كقولها: «**فقد وجدتني أمامك، وأنا في تلك السن المبكرة أواجه حبك الجارف بتناقضاتي ومشاعري...**»[2].

يمزج الراوي بين الضمائر أي بين (أنا) و(أنت)، وهذا ما يدل على أن هناك من تشارك معه الأحداث بين الحين والآخر، ثم تعاود الإمساك مرة أخرى بزمام قائلة:

«**...ولهذا تنام يمينة نازفة في المستشفى الجامعي حاملة آثار التغيير!**

ولهذا مئات الزهرات يغتصبن، ما باركه الشعب بالدعوات كان يجب أن يصيب الشعب لا غير!

1- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 22.

2- المصدر نفسه، ص 22.

انتبهت أن سيارة كادت تدهسني، وأنا أحاول قطع الطريق . تراجعت إلى الخلف مذعورة ... كدت أغضب لكن مشوار حزني كان في أوله...»[1].

يزداد تمسك الراوي بهيمنته على السرد مع تقدم القراءة فالرواية مبنية على راو عليم بكل شيء بعيد عن بناء الشخصيات، ومن هنا يمكننا القول أن الرواية تعتمد بالدرجة الأولى على نموذج الراوي المتحكم.

أما الراوي الذي تقل معرفته نلمسه من خلال بعض الحوارات كالذي دار بين البطلة والممرضة حين قالت: «**كان المنظر مفزعا، أغمضت عيني وابتعدت بعض لحظات خرجت الممرضات، استوقفت إحداهما وسألتها:**

. ما بها؟

. أجابت، ومضت

. إنها تنزف»[2].

لا يعلم الراوي ما الذي جرى لـ (يمينة)، وهو هنا يعلم أقل مما تعلمه الشخصية كون هذه الأخيرة هي المتتبعة لحالة (يمينة) الصحية، ومن معها.

تتوفر النصوص الروائية المدروسة على مقاطع لا بأس بها التي نلمس فيها الراوي بحكم أنه أحد المكونات السردية، لكننا ارتأينا دراسةبعض النماذج فقط بغرض الإشارة لثاني قطب سردي.

ومنه نستنتج أن مواقع الراوي تختلف في النص بحسب اختلاف مستويات السرد واختلاف علاقة الراوي بالحكاية.

ثامنا: الحوار السردي.

1- المصدر نفسه، ص 55.

2- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 48.

الحوار حديث متبادل بين طرفين، يتم بطريقة مباشرة، ولا يسمح بتدخل شخصيات أخرى في إيصاله أو تعديله، ولعل أهم ما يميزه هو: «**كثرة الجمل التعجبية والاستفهامية والأمر والطلب**»[1].

كما يمكن أن يتبادل الحوار بطريقة غير مباشرة، يتم فيها نقل حوار أحدى الطرفين إلى طرف ثالث غيرهما، وهو الأمر الذي أشار إليه أحد النقاد في الادعاء بأن: «**أفعال القول ومشتقاته تعيد نقل الحوار على متلق جديد بصيغة ملخصة دون تقيد من الراوي بالنقل الحرفي لمجريات الحوار الأصلي المباشر، محافظا على هيكل الفكرة والتصوير متصرفا بهيكل البناء القولي من حيث زمنه وإشاراته التخاطبية**»[2].

يعمل الحوار بطبيعة الحال على بناء النص الروائي حيث يعتبر نمطا من أنماط التعبير كغيره من السرد والوصف، وفضلا عن دخوله في البناء السردي من خلال التركيز على الشخصياتوالعمل على كشف حالاتها فهو «**معيارا نفسيا دقيقا يستطيع أن يصنف نفسيات الشخصيات بذكاء...وتنميته للحدث**»[3]، ويستطيع الروائي المقتدر أن يجسد رؤيته للكون وإحساسه بالحياة بواسطة الحوار السردي، وبه يقوم برسم أبعاد شخصياته الروائية أثناء توظيفاته الفكرية والإبداعية حتى يتسنى له إقناع القارئ والتأثير فيه.

إذا هو بنية أساسية من بنى الخطاب الروائي، كون الرواية تعتمد في بعض الحالات اعتمادا كبيرا على هذا النوع من التقنيات التي يلجأ إليها أثناء سرده، ويدور الحوار عادة في هذا المستوى بين شخصيتين أو أكثر في إطار المشهد الروائي، ويتم التوصل إليه من خلال إشارة صريحة مثل: "**قال، يقول، قلت**"، وهي إشارات تدل على تناوب وتبادل الشخصيات في الكلام، وفي الحوار، حيث ينتقل الكلام من الشخصية الأولى إلى الشخصية الثانية، وبمعنى أخر ينتقل الكلام

1- تزفيطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت، ص 46.

2-صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 101، 102.

3- طه عبد الفتاح مقلد، الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون، مكتبة الشباب، القاهرة، مصر (د، ط) 1975، ص 19.

من راوي الرواية إلى متلقيها، ألا وهو المروي له، حيث يعتبر هذا الأخير ثاني ركن أساسي في تحقيق الحوار.

تاسعا: أنواع السرد الحواري.

نظرا لوجود الحوار المكثف ضمن المتون السردية أصبح الاهتمام به أمرا مطلوبا في الدراسات المتنوعة، وعلى هذا الأساس نجدهفي الروايات على النحو الآتي:

1 . الحوار الخارجي: (الديالوج):

هو حوار تقوم فيه شخصيتين أو أكثر بتبادل الحديث فيما بينهما، وبذلك يتولد مشهد داخل العمل الروائي بطريقة مباشرة، ويعمل هذا النوع من الحوار على إبراز أقوال وأفعال الشخصيات الحكائية، ويلجأ إليه الروائي قصد الكشف عن السمات الفكرية للشخصية الروائية انطلاقا من أفعالها وحركاتها هادفة من جراء ذلك إلى توصيل أفكارها دون أي تدخل من قبلالراوي.

تكمن جمالية الحوار الخارجي في عدم ظهور الراوي، واختفائه وراء الشخصيات ثم إفساح المجال لها للبروز، والحركة بحرية، وعلى حسب رأي "جيرار جينيت"«**يتلاشى الراويفتحل الشخصيةمحله**»[1]، ومن هنا يتضح لنا أن للحوار الأهمية القصوى في فتح المجال أمام الشخصيات والقضاء على هيمنة الراوي أثناء السرد.

رواية (بحر الصمت) هي واحدة من الروايات لكاتبة جزائرية بلسان ذكوري تناولت فيها قضية لم تعايشها، وأحسنت الإبداع فيها موظفة فيها كل ما يستحقه النص الروائي من مكونات أساسية يقوم عليها، ولعل من أهم ما ميزها هو الأسلوب الحواري الذي برعت في تصويره بين الشخصيات، وعلى رأسهم الشخصية البطل (سي سعيد) تحاكي فيه الأوضاع التي آل إليها الشعب الجزائري في حقبة زمنية عرفت بالثورة التحريرية الكبرى، وقد احتوت الرواية على مقاطع كثيرة غلب عليها طابع اللغة الفصحى، ومن أمثلة ذلك ما يلي:

1- جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي، ص 188.

«كان (الرشيد) صامتا ينظر إلى نقطة بعيدة لا يراها سواه، أحسست به حزينا ثم فجأة سألني:

هل تشتم رائحة التربة في ليلة كهذه؟

أضاف قبل أن أجيبه بأي شيء:

أنا متأكد أنك تشتاق إلى بيتك وأهلك كبقية زملائك، فالحرب ليست نزهة بل قرار يحسم وجود الإنسان...! إما حياة وإما موت...!

قلت شيء من التردد:

هل يوجد أمل في النصر النهائي؟ »[1].

ومنها أيضا:

«أخشى أنني لن أستطيع الذهاب أبعد من هنا، عليك أن تواصل السير وحدك!

لن أتركك هنا أبدا!

لست مخيرا يا سي السعيد سوف تذهب وحدك...واصل السير أماما. دوار (سيدي منصور) هو الأقرب إليك...هناك ابحث عن (علي بلاندي)، وسوف يقودك إلى بقية الخاوة»[2].

احتوت الرواية على مقاطع تتبادل فيها الشخصيات الحديث، وهي مقاطع ذات حوار خارجي وهو ما يعرف بالديالوج،حيث تبادلت الشخصيات الكلام عن الثورة، ومصير هؤلاء الأبطال الذين شاركوا بكل ما يملكون تضحية في سبيل الوطن.

أما رواية (نورس باشا) فأول ما استهلت به الروائية نصها هو مقطعا روائيا دار بين(الضاوية) و(أمها) قائلة: «**نهضت مفجوعة ... يدي لا تزال في رباطها تئن، هرعت لأفتح الباب حتى لا يفيق الجمع النائم في هذا البيت المشترك طلت أمي في لحافها الأبيض عاقدة العزم على الحكاية ذاتها، قالت في عجل ومن دون تحية:**

لا تزالين حائضا؟

1- ياسمينة صالح، بحر الصمت، ص 100.

2- ياسمينة صالح، بحر الصمت، ص 90.

نعم!

هيا إذن سريعا قبل طلوع الشمس...»[1].

وفي مقطع آخر تقول: «**يا ولدي إنها لم تنم طوال الليل جراء ألم في يدها، قد تكون مكسورة وأنا لا أعرف جبارا يداويها، لقد همت بها في الحقول من دون أن أعثر على منزل الحاج...**

نسيت اسمه يا ربي.

الحاج الطيب، هو قريب من هنا اتبعاني...»[2].

احتوتمقاطع الرواية على حوارات متنوعة دارت بين شخصيات تحكي واقعا معاشا منذ فترة الحكم العثماني، والروائية بارعة بطبيعة الحال بتصويرها لواقع في زمن مضى تكتب عنه في زمن غير الزمن الماضي الذي عرف بالقسوة، والجبروت خاصة في معاملة المرأة واللامبالاة حتى بأبسط حقوقها في الحياة.

ولم تخل رواية (تاء الخجل) هي الأخرى من تلك المقاطع الحوارية، الأمر الذي يستدعي تبادل الأسئلة، والكلام من أجل التوضيح والتفسير اللذان تحتاج إليهما بعض الشخصيات في غالب الأحيان.

عاشت المرأة الجزائرية فترة عصيبة عرفت بفترة العشرية السوداء، حيث مورس عليها كل أنواع القوة والتعذيب والاغتصاب، وهو الأمر الذي دفع بالروائية إلى التعبير عن كل ما أحست به اتجاه من عشن تلك القساوة قائلة:

«**ما بك، لماذا تبكين؟**

تمنيت أن أرى أحدا من أهلي قبل أن أموت، فإذا بالله يستجيب لي، فجئت أنت.

1- هاجر قويدري، نورس باشا، ص 07.

2- المصدر نفسه، ص 09.

سالت دموعي دفعة واحدة، وأنا أرى ذلك الفرح الأخير في عينيها، اقتربت منها أكثروهمست لها:

لن أتركك أبدا . سأظل إلى جانبك، وأي شيء تحتاجين له اطلبيه مني...»[1].تكون قصة (يمينة) قد انتشرت أثناء تواجدها في المستشفى، في الوقت الذي يستدعي رئيس التحرير الصحافية، ويأمرها بأن تكتب مقالا تحرر فيه كل ما حدث، وكل ما سمعته من شخصيا:

«ما الذي حدث في المستشفى؟

عدت إلى واقعي أكثر وأجبت: إنها مأساة!

اكتبيها إذن.

لا ...

لا لن أكتب شيئا عنهن؟

لست بوعيك على ما يبدو وهل أنت مريضة اليوم؟

ابتسمت: لا، لست مريضة...»[2].

اعتمدت بنية الحوار في المقطع طريقة السؤال والجواب، ولم تأت اعتباطا، وإنما جاءت من أجل غايات فنية، وأهداف دلالية، فالسؤال يؤدي إلى المعرفة أو التبيين، كما يمكن أن تكون غايته للطلب، وقد حقق منطق السؤال والجواب التحاور بين الشخصيات وهو الأمر الذي يتولد عنه طرفي السرد المتمثلان في الراوي (الصحافية)، والمروي له (رئيس التحرير)، فهما في موقع تبادل الأدوار.

تتعدد أدوار المروي لهوقت الحوار انطلاقا مما يمنحه إياه الراوي، فقد يحتل أحيانا مقاما سرديا يشير إليه الراوي عبر بعض الحركات الخطابية، أو قد يتحول إلى مخاطب يشارك بقوة في

1- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 50.

2- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 61.

صنع الأحداث بفضل الحرية التي تمنحها إياه الكتابة، كما يستطيع الراوي أن يخلق لقاءات بين المروي له، والشخصيات على غرار ما ورد في المقطع الموالي:

«مدّت يدها كطفلة صغيرة، تستعجلني لألبسها القميص الجديد.

ابتسمت أكثر وقالت:

. هذه أجمل هدية تلقيتها في حياتي، شكرا لك.

. نامت بعد لحظات.

. غطيت الأرانب الصغيرة برفق، انسحبت.

. قال الطبيب:

. قد تعيش، ولكن بمعجزة»[1].

يظهر المروي له في المقطع ظهورا منحه إياه الراوي، وذلك حين كانت الصحافية تتابع قصة ضحايا الإرهاب، وبالخصوص قصة (يمينة)، فقد كان دورها في هذه الحالة يتغير من حين لآخر حيث كانت راويا، وتارة أخرى مرويا له، ولم يتوقف الحوار هنا فقط بل تعدى إلى أبعد من ذلك حين تتدخل إحدى الشخصيات، والمتمثلة في شخصية (الطبيب)، حيث شارك في الحوار المباشر مع المروي له (الصحافية).

ركزت النظريات الروائية الحديثة تركيزا كبيرا على الحوار، إذ يعتبر أبسط وسيلة تساعد على إيصال المعلومة السردية، ومنه نأخذ المقطع الموالي:

«سأرحل...لن أبقى هنا.

ماذا ستفعلين في عزيز؟ ابنتك ها هي في حضنك.

لست أطيق المكان كل شيء هنا يتحول في خاطري إلى ذكرى دامعة.

يا ضاوية أنت مريضة، وتحتاجين إلى رعاية.

سترعاني العقونة...»[1].

1- المصدر نفسه، ص 80.

يعتمد المشهد الحواري أساسا على المواجهة،(فالضاوية) وباتخاذها قرار الرحيل تواجه وتتحدى كل ما يعيقها، في حين تحاول الشخصية في حوارها معها مساعدتها، وقد اتسمت لغة الراوي الممسرح بغلبة المفردات الدالة على حضور طرفي الخطاب مثل ضمير المتكلم كما في (سأرحل)، (لست أطيق)، وضمير المخاطب (أنت)، والمتمثل في: (ماذا ستفعلين ؟)(أنت مريضة) والتي نكشف من خلالها نقاط الضعف والاستسلام لدى (الضاوية)، وفي مقابل ذلك تتسم لغة المروي له أي الشخصية المحاورة لشخصية الضاوية بالرأفة، والشفقة عليها.

نستخلص أن لغة طرفي السرد الروائي (الراوي)، و(المروي له) قد تراوحت بين الإنفعال والتمرد، والعاطفة، والتسامح...، فهي صفات أقل ما يمكن القول عنها أنهاناجمة عن حوارات مختلفة تقترب من الواقع المعيش، وهذا ما يزيد من حدة المناقشة شيئا فشيئا عند استعمال كلمات تتناسب والوضع الحواري بين أطراف الحوار (الراوي والمروي لهوحتى الشخصيات)، وهي كلمات يضطر إليها الإنسان أحيانا، وهذا ما يدل على أن لغة الحوار الخارجي قد تراوحت بين الليونة، والخشونة.

2. الحوار الداخلي: (المونولوج):

هو حوار مع النفس يتم باطنيا من قبل الشخصية حينما لا تستطيع البوح بما يختلجها، وقد قال عنه أحد النقاد: «**هو كلام الشخصية غير المسموع يقدمنا مباشرة إلى الحياة الداخلية لهذا الشخص وذلك من خلال الشروح والتعليقات**»[2].

تبدو الشخصيات في المونولوج مستقلة عن هيمنة الراوي من أجل تقديم المحتوى الفني للشخصية دون التحدث عنها بشكل مباشر، ومن مزايا المونولوج «**إضفاء الطابع الدرامي على**

1. هاجر قويدري، نورس باشا، ص 31، 32

2- ينظر: روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمود الربيعي، مكتبة الشباب، القاهرة، مصر، (د، ط) 1984، ص 59.

الشخصية، إذ يتنحى الراوي جانبا، تاركا للشخصية ذاتها أن تعبرعن مشاعرها وأحاسيسها وأفكارها، وهواجسها»[1].

يساهم المونولوج في خلق تنويعات في مسار الخطاب الروائي، حيث نجده يخرج عن الطريقة السابقة (الديالوج).

يحاول (سي السعيد) في (بحر الصمت) الخروج من وحدته باعتماده على الحوار الباطني أو ما يعرف بالمونولوج، حتى يتسنى له فك الغموض عن بعض الأسئلة التي كانت تراوده في الغالب دون أن يجد لها جوابا مقنعا، وهو بهذه الطريقة يأتي منفصلا عن باقي الشخصيات.

يوجد بين (سي السعيد) و(ابنته) حاجزا، وقد كان يلجأ في العديد من المرات إلى الحوار الباطني لأنه لم يكن يستطيع أن يبوح لابنته بأسراره، الأمر الذي كان يدفع به إلى الانطواء على نفسه هاربا إلى عالمه الخاص الذي يستطيع فيه الكلام مع نفسه لإفراغ ما يصارعه بداخله من تعقيدات، ومن أمثلة ذلك:

«**أتساءل لو لم يكن الصمت بحرا شاسعا بيني وبينك؟ لو كنت قادرا على الكلام، لو جئت إلي لتقولي مثلا هيا تكلم، قل ما عندك يا أبي، ماذا كان سيجري بي عندها؟ يخيل إلي أني سأجهش بالبكاء متذكرا أن البكاء لن ينقذني من عينيك، ومن ذاكرتي التي يسكنها كل من ترك ذكراه عندي، الصمت هو الحكم العادل بيننا .**

يا ابنتي فهل تسمعين حدة وجعي داخل الصمت؟... إنها الطريقة الوحيدة كي أقول فيها الحقيقة عارية من التأويل والخداع ومن الكذب»[2].

يبدأ المونولوج في المقطع مباشرة بصوت الشخصية، وهي تتحدث إلى نفسها لا إلى مرو له إذ يختفي الراوي، ولا نسمع إلا صوت الشخصية، وهي ترصد موقفها، وحالتها النفسية ويمتاز

1-خليل إبراهيم، بنية النص الروائي، (دراسة)، ص 183.

2- ياسمينة صالح، بحر الصمت، ص 43.

المونولوج هنا بوجود محورين صوتيين داخليين تمثلا في الذات مع نفسها، وهو تناوب صوتي بين (أنا)، و(أنت) الداخليتين، وهذا ما جعل القارئ يشعر بوجود صوتين مختلفين في المونولوج.

وقالت في مقطع آخر على لسانه: «**أصبحت كهذا الخراب المفتوح على كل هذا الليل**»[1].

ثم قال لها: «**يا إلهي هل أنا سيء إلى هذا الحد؟ آه يا ليتني كنت ترابا**»[2].

ساهمت هذه المقاطع الحوارية الباطنية في إيضاح مدى عجز (سي السعيد) عن الكلام بصفة مباشرة مع ابنته، وعلى هذا الأساس فقد أنجز مقاما داخليا مستخدما فيه الكلام الباطني على لسانه وعلى لسانها في نفس الوقت.

أما رواية (تاء الخجل) فلم تخل من هذا النوع من الحوان إذ وردت بعض المقاطع ذات الحوار الباطني والمتمثلة في:

«**قلت لنفسي لو أنك تفكري بي لسألت عني، أنت الذي تعرف أن كل الصحافيين كانوا يعيشون في فوهة مدفع.**

عاتبتك جدا وخاطبتك أكثر من مرة في نصوصي المنشورة، ولكنك لم تقرأني ربما. أيمكن لكل ذلك البركان الذي كان يسكن قلبك أن يخمد وتلتهمه السنوات؟ ربما هكذا هم الرجال !..... »[3].

تمكن المونولوج في هذا المقطع من تسليط الضوء على حالة الشك والإرتباك التي غلبت على موقف الشخصية البطلة (الصحافية)، وهي تحدث نفسها كأنما هناك شخصية مقابلة تحدثها المتمثلة في المروي له معاتبة إياه عن اللامبالاة بها، ويعتبر هذا الحديث الداخلي كشف عما تعاني منه الشخصية، وتجسيد للحقيقة.

كما نجد حوارا داخليا آخر للشخصية البطلة (خالدة) تتحدث بداخلها عن حالة(راوية) و(يمينة)، وكيف يمكنها أن تجد ما يناسب موضوعهما من كلمات قائلة:«**طوال الطريق وأنا**

1-المصدر نفسه، ص 76.

2- المصدر نفسه، ص 83.

3- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 37.

أفكر، كيف سأكتب في الموضوع، بأية صيغة، بأي قلب، بأية لغة، بأي قلم أقلام القرابة لا تحب التعدي... أقلام القرابة ... !

أقلام الدم الواحد لا تعرف أن تخون!

فكيف لي أن أخون تلك الأنفاس السعيدة بحضوري؟ كيف لي أن أخون تلك العيون المعبأة بالثقة؟ ..كل شيء صار يشبه هذيان (راوية) ونزيف (يمينة)، كل شيء صار أحمر ..لن أكتب الموضوع!

انتهى الأمر...»[1].

ونجد(خالدة)في مقطع آخر تحاور نفسها أيضا، وتتساءل عن الذي ستفعله جراء قضية (يمينة) قائلة: «**أأفضح يمينة؟**

أأفضح نفسي؟

غدا سيقول الأقارب والأهل، وكل من يعرف اسمي: (هذه ابنة عبد الحفيظ مقران تفضح واحدة منا)

كيف وصلت بي الأمور إلى هنا؟

كيف فكرت بهذه الطريقة؟»[2]

وتقول في مقطع آخر: «**نامي (يمينة)** ...

(آريس) في حداد عليك،

و(طابندوت) تصلي صلاة الغائب عليك،

نامي (يمينة) ...

لا مكان للإناث هنا إلا وهن (نائمات).

(نامي) ...»[1].

1- المصدر نفسه، ص 56، 57.

2- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، 60.

عالجت الروائية موضوع معاناة الفتاة في فترة العشرية السوداء، الأمر الذي دفع بها إلى كل تلك الحوارات الباطنية، حيث جعلت من شخصية (خالدة) تلك الصحافية التي كانت تكتم كل ما ترى فيه ممارسة للقوة على (يمينة)و(راوية)، وغيرهن.

وجعلها موضوع من هذا النوعفي حيرة دائمة، تتساءل دائما عما تكتبه عنهن، وعن مصير ذاك الذي تكتبه إذا ما قرئ من قبل أبناء بلدتها، وعلى هذا الأساس فإن تلك الحوارات هي بمثابة العنصر الحيوي الذي أثرى الرواية.

احتوت رواية (نورس باشا) هي الأخرى على مقاطع حوارية داخلية وجدنا فيها (الضاوية)في تساؤل دائم جراء ما كانت تعيشه من أيام صعبة مع والدتها، التي كانت ترفض أن تنجب أولادا قائلة: «**سألت شرودي هل توقف نسلي هذا الصباح؟ هل الحفر السبع عند حد الأرض المزروعة ستحد رحمي عن الإنجاب؟ لماذا فعلت أمي ذلك؟**»[2].

وتحاكي نفسها مرة أخرى عن مواجعها من بعد فقدانها لابنها (ابراهيم)، والحياة القاسية التي عاشتها قائلة:

«**لا بد أن أسرع وأتخطى أبواب المدينة قبل أن يمسك بي شيء ما من الخلف.**

. ما الذي تراه سيمسك بي من الخلف؟

تلاحقني كل خيالات الماضي، تتحول إلى أشباح تضاعف من سرعتها كلها ثبتت مواطن آلامها في خاطري، أجبت خاطري أكثر من مرة:

لا شيء يعلق في الهواء ... ولا في الأتربة ... آلامك القديمة تعشش في رأسك، وحدك أنت من سيقرر تركها على الطريق ...»[3].

نلمس في المقطع شخصيتان تدخلان في صراع مع الآخر من أجل البقاء، حيث نجد الشخصية الرئيسية تقرر الإصرار على المقاومة، وعدم التراجع.

---

1 -المصدر نفسه، ص 97.

2. هاجر قويدري، نورس باشا، ص 12.

3. المصدر نفسه، ص 43.

وتقول في مقطع آخر: «**قلت ذلك لشجرة الياسمين، وأنا أنتظر الباشكاتب الذي سيأخذني لتوثيق عقد زواجنا، حاولت أن أفرغ شيئا أخيرا قابعا في آخر الخاطر وما دلتني عليه يد الفرحة...جاءتني خيالات الزيجات السابقة جميعها، حاولت الإيقاع بي خلطة ذاكرة مكتنزة المطبات والأوجاع، لكنني مسكتها من أذنها وقلت لها:**

لا مقارنة بينك وبين هذه الزيجة، هذه المرة سأكون أنا العطر والنسيم والتحليق والنوارس ... سأكون الضاوية من دون غيمة»[1].

لعل تلك الحياة البائسة التي عاشتها (الضاوية) من جراء فشلها في زيجاتها السابقة جعلتها تحدث نفسها متحدية في هذه المرة كل ما فات، ومتأكدة بأنها ستكون في هذه المرة أحسن مما مضى، أو بالأحرى ستكون نورسا طائرا حرا لا يقيده بشر.

وما زاد الأمر قوة، وإقناعا للقارئ هو الحدث الزمني الذي التزمته االشخصية أثناء محاكاتها لنفسها، وذلك من أجل تنظيم حالة الرصد الذهنية، حيث جعل المونولوج القارئ يشعر بوهن المتكلم، وشعوره بالهزيمة.

وبهذا يمكن القول إن الحوار عنصر فعال ومكون مهم في بناء الرواية، وهو وسيلة بيد الروائي حيث يجسد رؤيته للكون ويعمل على إبراز قوة إبداعه في رسم أبعاد الشخصيات وذلك بقدراته الفكرية، وهو بهذه الحالة يحاول قدر الإمكان جلب القارئ لتتبع أحداث الرواية وفهمها بكل بساطة وفقا لقدرته على الإقناع والإثارة في تقريبه من الحدث.

عاشرا: جمالية الضمائر في السرد الروائي.

يعد تعدد الضمائر في النصوص الروائية من أهم التقنيات السردية التي تؤدي بالضرورة إلى تعدد الصيغ، ما يزيد في جمالية الأسلوب وبراعة التصوير السردي، وقد أعطت هذه الجمالية أبعادا متعددة أثناء قراءة النص والتعرف على بنيته الحكائية.

1- المصدر نفسه، ص 127.

وتعدروايات المدونة (بحر الصمت، ونورس باشا، وتاء الخجل) إبداعا روائيا، مميزا إذا ما نظرنا إلى ذاك التنوع في الضمائر التي تراوحت بين ضمائر المتكلم، والمخاطب والغائبوهو تميز أسلوبي في كتابات روائيات جزائريات برعن في بنائها بالطابع المستفيد من الأشكال السردية المختلفة، وقد عمدن إلى تشكيلها ونسجها بطريقة مميزة تتيح لنا قراءتها من عدة منظورات، فهي من جهة نصوص روائية متكاملة تتجسد في بنيتها الحكائية وقائع تصلح أن تكون نسيجا تخييليا يميزه الاتساق والترابط التسلسلي الذي يخدم العمل السردي، ومن جهة أخرى يمكننا أن ننظر إلى تلك الروايات على أنها مجموعة من القصص القصيرة والمستقلة بنائيا لتأتي بعدها تقنية توظيف الضمائر لتوحد البناء الكلي لها، كما تعمل هذه التقنية وهذه البراعة في استخدام الضمائر المختلفة على إعطاء فصول الرواية كامل الطاقة الدلالية الأسلوبية، ومن رواية (بحر الصمت) نستشهد ببعض المقاطع:

«**يا عمر، لم يكن مرورك في حياتي شيئا سيئا تماما، وأنا لم أصبح جزائريا مخلصا بفضلك أنت، بل بفضل عينيها هي...وحدها فجرت أحلامي، وصنعت ميلادي تأريخا يلون عينيها...**»[1].

أوحينما قالت: «**وفي ليلة مدهشة جاءني الوطن على شكل امرأة مغمورة بالتساؤل والغرور**»[2].

نلمس في مقاطع الرواية تنوع في الضمائر، والتي تراوحت بين (أنت، هي، هو، أنا) فبالرغم من أن الروائية لم تعاصر أحداث الثورة الجزائرية الكبرى، إلا أنها برعت في تصويرها وحياكتها بصورة روائية رائعة، عن طريق التوظيف الجيد للضمائر جعلت القارئيحس بأن الروائية هي من عاشت تلك الظروف الصعبة، والمعقدة، وفي مقطع آخر تقول: «**غمرني الموت دون أن أدري وجدت نفسي أتشبّث بالرّشاش الذي كان في حوزتي، وأبدأ بإطلاق النار باتجاه هدف بدا كبيرا ومهما...**»[3].

1- ياسمينة صالح، بحر الصمت، ص 50.

2-المصدر نفسه، ص 51.

3- المصدر نفسه، ص 127.

برعت الروائية في المزج بين الضمائر، فقد كانت لها قدرة كتابية إبداعية في نسج قضايا قديمة مرت عليها حقبا زمنية بأساليب شرحت فيها ما عاشه الشعب الجزائري في فترة الثورة.

ومن (تاء الخجل) نأخذ المقاطع الآتية: «**كان نظيفا فعلا، كان أكثر شيء يعجبني فيه نظافته، وغير ذلك لم يكن فيه خبث الرجال، أو خبث بنيمقران...**»[1].

وتقول في مقطع آخر: «**لم يكن الأمر سهلا كما تخيّله الطبيب، في قسم الشرطة عرفت أن التحقيق في الأمر لم يبدأ وقد قال لي أحد الضباط إنه من الصعب التأكد ما إذاكانت الفتيات خطفن أو أنهن التحقن بمحض إرادتهن بالإرهابيين في الجبال**»[2].

برعت (فضيلة الفاروق) هي الأخرى بإبداعها في المزج بين الضمائر، وهي ضمائر تراوحت بين المتكلم، والمخاطب، والغائب، حيث أخذت من كل صنف جزء لا بأس به حتى تبين للقارئ مدى قدرتها الإبداعية في بناء النص الروائي.

كذلك لمسنا في رواية (نورس باشا) نفس المزج بين الضمائر على غرار ما جاء في المقاطع الآتية:«**أنا على الدوام في عيون النساء سمراء لعوب يمكنها أن تغوي أيّا كأن هن لا يدركن أنني باهتة في هذا الأمر...**»[3].

وحينما قالت أيضا: «**أخبرتني زينب أن العملية ستستغرق وقتا، لأن الباشاغا حمدان كان كثير المال، لا أعرف كيف خطر ببالي أن أسألها إن كان يملك بيوتا أخرى غير هذا البيت الكبير**»[4].

تبدو الرواية غنية بذلك المزج الهائل بين الضمائر، وهي تقنية برعت الروائية في استخدامها رغم أنها قد اختارت حقبة تاريخية تكاد تكون غائبة عن المتن السردي الجزائري لتكون موضوعا لروايتها، ويتعلق الأمر بزمن الوجود العثماني في الجزائ، وعلى الرغم من تلك الخلفية التاريخية

1- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 28.
2- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 70.
3- هاجر قويدري، نورس باشا، ص 17.
4- المصدر نفسه، ص33.

الكبيرة، إلا أن الروائية لم تتوغل في تفاصيل سياسية كبيرة لتلك الحقبة، بل اختارت شخصيات تعيش جزءا من تلك الحقبة الزمنية بلغة حكي مسترسلة، وبأسلوب إنسيابي يشد إليه القارئ من خلال ذاك التنوع بين (الأنا، وأنت، وهن ...)

نستخلص مما سبق أن للمروي له أهمية كبيرة في العمل السردي، وهو الأمرالذي أكده جل الباحثين السرديين، كما أصروا على ضرورة تلازم صورته مع صورة الراوي، ونظرا لأهميته القصوى فقد اقتضى الأمر التطرق لعلاماته ذات الشأن البالغ في النماذج الروائية المختارة سواء وظفت عن قصد، أم عن غير قصد، فهي إحالة على وجود مروي له قابل للتماهي مع القارئ.

وقد أفضت هذه العلامات سواء الناطقة منها أم الصامتة إلى رصد أصناف من المروي له تتراوح بين: مروي له قصصي متمثل في شخصية من الشخصيات، أو مروي له في الملفوظ يرد مضمرا دائما.

الفصل الثالث:

وظائف المروي له في الرواية النسوية الجزائرية.

تمهيد.

أولا: وظائفالمرويلههفيالنماذجالروائية.

1. وظيفةالتوسط.

2. وظيفةالتمييز.

3. الوظيفةالسردية.

4. الوظيفةالإيديولوجية.

ثانيا:

مدىتطوراستخداماالمرويلههفيالروايةالنسويةالجزائرية.

تمهيد:

يرتبط المروي له ارتباطا وثيقا بالراوي، فإن لهذا الأخير وظائف أرصدت له في دراسات عديدة ومادام العنصران مرتبطان ببعضهما فهذا مفاده أن للمروي له وظائف أيضا، إلا أن هذا الأخير لم يكن له حظا وفيرا لدراسة وظائفه كما ينبغي، حيث أنه لم يُدرس دراسة كاملة أحاطت بكل جوانبه.

وحصرت وظائف المروي له ضمن ثنائيات تخص داخل النص وخارجه، فأما ما تعلّق بداخل النص فهو مرتبط أساسا بالمروي له المشخّص،الذي يضم وظيفتين (**التمييزوالوظيفة السردية**)، بينما ما تعلق بخارج النص فهو مرتبط أساسا بالمروي له غير المشخص والذي يضم هو الآخر وظيفة (**التوسط، والوظيفة الإيديولوجية أو الأخلاقية**).

وهي وظائف تراوحت فيها المواقف بين المؤيدة و المعارضة، حيث كان "**جيرار جينيت**"أكثر موضوعية باعتبارها: «**تفاديا للنقص المسجّل في الدراسات السردية دون أن يمسك عن ذكر السلبيات التي تضمّنتها**»[1].

وتتمثل هذه السلبيات في قضية «**السهو عن وظيفة التماهي بين المروي له والبطل، تلك التي يحققها في نظره الوضعية المسماة بـ: السرد في صيغة المخاطب مع ضمير (أنت)**»[2].

وحتى نتمكن من دراسة النص السردي، والغوص في معانيه لا بد من المعاينة الدقيقة لوظائف المروي له في النماذج المختارة، التي تؤدي بالضرورة إلى الكشف عن أهم وظائف المروي له المستعصية على التحديد.

1– *GérardGenette, NouveauDiscoursDuRécit, Op, cit, pp90, 91* .

2– علي عبيد، المروي له في الرواية العربية، ص 240.

أولا: وظائف المروي له في النماذج الروائية المختارة.

1. وظيفة التوسط: *FonctionDeMediation*:

تعتبر هذه الوظيفة من أبرز وظائف المروي له، كونه يقوم بدور الوساطة بين الراوي والقارئ عن طريق إبراز أهم الأحداث والمواقف، داخل العمل الروائي، كما يعتبر المروي له المسيّر الذي يُفضي إلى استمرار عملية السرد، فالراوي هو الذي يروي لنا مختلف الأحداث على اختلاف أشكالها، بينما المروي له في مقابل ذلك هو من يتلقى تلك الأحداث محاولا استيعابها وتفسيرها قدر المستطاع، وبهذا الشكل تكون عناصر السرد قد استوت، والتي هي **(راوي – مروي – مروي له)** وعلى هذا الأساس قيل: «**فليس هناك فائدة من وجود راو يروي فحسب، بل لا بد من متلق يتلقى الخطاب ويفهمه، ويساعد على تفسيره لكي تكتمل العملية الإبداعية في هذا المجال**»[1].

يمكن القول إن وظيفة التوسط هي من أهم وظائف المروي له في العملية السردية وهي وظيفة يقوم بها حتى يكون وسيطا بين راوي الأحداث وقارئها بالإضافة إلى ذلك يتقمص المروي له وظيفة التشخيص في النص السردي، أي إنه:«**يساهم في تشخيص الراوي في العلاقات التي يؤسسها الراوي الشخصية مع المروي عليه الخاص بهما تكشف عن شخصيته كما يفعل أي عنصر آخر من عناصر السرد**»[2].

كما يدعي أحد النقاد أن: «**كل عون سردي لا تتحدد قيمته بذاته وإنما بصلته العضوية بالعونين الآخرين، وكل تغييب لعون أو ضموره لا يخل بأمر الإرسال والتلقي وحسب، وإنما يقوّض البنية السردية، ولذلك فالتضافر بين الأعوان ضرورة ملزمة في أي**

---

[1]– ناهضة ستار جواد، محمد حليم حسن، المروي له في قصص جاسم عاصي ورواياته، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، جامعة بابل، العراق، ع 18، كانون الأول، 2014، ص 177.

[2]– إبراهيم عبد العزيز زيد، السرد في التراث العربي، كتابات أبي حيان التوحيدي، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1 ، 2016 ، ص 39 .

خطـاب سـردي»[1]، وعليـه هـذا يعتبـر المـروي لـه فـي النصـوص السـردية عنصـرا أسـاسيا يخـاطبه الراوي منذ بداية الحكاية، أما القارئ فيظل متابعا لتفاصيل الأحداث التي تتضمنها الرواية، فهو يحاول أن يعرف حقيقة ما يقع مثل سائر العناصر، وفي هذه الحالة يصبح الراوي هو الذي يبعث بالسرد الذي يتلقفه عنه المروي له، وما على هذا الأخير إلا أن يبلّغه بدوره إلى القارئ وبما أن الخطاب يبدو لنا متبادلا باطنيا بين الراوي والمروي له فهو يتعدّى بالضرورة إلى القارئ المجرّد عن طريق المروي له، أو القارئ الافتراضي الذي يدخّره المؤلف في مخيلته.

وظيفة التوسط هي من أهم الوظائف التي تربط بين الراوي والقارئ من خلال تلك العلامات والإشارات التي تحيل على وجوده، فالمروي له في الملفوظ يظل في مخيلة الراوي منذ بداية الحكي، ويمكننا أن نستخلص تلك الوظائف من النص السردي انطلاقا من تلك العلامات الدالة على وجوده، حيث تنوعت هذه الأخيرة بين ضمائر المتكلم الجمع والمخاطب وأسماء الإشارة، زد على ذلك صيغ النداء وغيرها من الصيغ التي يستدعي بها الراوي المروي له حتى يكون رابطا بينه وبين القارئ، وتظهر هذه الوظائف في رواية "بحر الصمت"، حيث يستخدم الراوي صيغة الأمر في قوله : «**قل الحقيقة يا سي السعيد، ودع القناع يسقط ...اعترف !**

يا ابنتي، اقرئي بين سطور وجهي الحكاية... »[2].

وكذلك قوله:«**افتحي عينيك جيدا، وانظري إليّ دونما عتاب...**

تعالي يا حلمي المستحيل...ضعي رأسك على كتفي ونامي...»[3].

ويقول في مقطع آخر: «**تفضل بالجلوس...**»[4].

---

[1]– عبد الله ابراهيم، السردية العربية، ص 14.

[2]– ياسمينة صالح، بحر الصمت، ص 07 .

[3]– المصدر نفسه، ص 52.

[4] – المصدر نفسه، ص 57.

حين وظف الراوي صيغة الأمر في سرده سواء باستخدام ضمير المتكلم، أو ضمير المخاطب نجده يأمر وينهي في نفس الوقت ساعيا إلى إقناع القارئ، كما يعمل على تهيئته للتلقي، وحين يعبر عن مشاعره، وأحاسيسه اتجاه ابنته فإنه يريد للقارئ أن يحس بذلك أيضا.

كما تظهر وظيفة التوسط في (بحر الصمت) أكثر وضوحا في المروي له القصصي حين أراد أن يوصل للقارئ فكرة حب الوطن، والتضحية من أجله حتى يعتبر ويفهم معنى التضحية من أجل الوطن، وقد خوّل المروي له للراوي أن يرسم صورة مُخاطب سامع تتوفر فيه شروط تلقّي الحديث، حيث تتمثل هذه الأخيرة في القدرة على القراءة ، ودرجة استيعاب محتوى النص، ونأخذ من الرواية مقطعا يتناسب مع ما سبق ذكره: «**تساءلت بعد تلك الليلة عن مصيري لو لم أكن واحدا منهم !**

واحدا منهم؟ يا للكلمة الكبيرة ... لم أكن واحدا منهم ... كنت أقلُّهم تحمّسا للثورةوأكثرهم حلما ... تلك لعينان جعلتا مني رجلا آخر يريد اكتشاف ذاته في ذوات الآخرين ... وفي معنى الثورة التي يسميها عمر الوطن ... !

أجل .... الوطنية معناها أن تكون واحدا من كل هؤلاء الجزائريين، وأن تفرح وتحزن وتبكي و تتألم في نفس الوقت معهم ...»[1].

كما توسط المروي له مرة أخرى حينما أحس بعدم مسؤوليته اتجاه وطنه، وهو«**في ليلة مدهشة جاءني الوطن على شكل امرأة مغمورة بالتساؤل والغرور .... وقالت لي(تعال ... فجئت ... ! أكان ممكنا بعدما قابلتك ألا أجيء؟ يا امرأة مدججة بالسلاح .... يا معركة دخلتها خاسرا وخرجت منها معطوبا حد الموت ... يا ذاكرة بلون الوطن وقسوة الوطن، وعقاب الوطن ... يا حكاية تلخصها حروف اسمك السهل / الصعب / المستحيل ... !**»[2].

---

[1]– ياسمينة صالح، بحر الصمت، ص 72.

[2] – المصدر نفسه، ص 72، 73.

تبين مما سبق أن وظيفة التوسط قد تظهر على طريقتين: إما معلنة في الملفوظ تظهر في النصوص الروائية من خلال تبادل الأدوار والكلام بين الشخصيات المشاركة في صنعها أو مضمرة قصصيّا يلمح لها الروائي فقط من خلال ضمائر المخاطب المفرد، والجمع والمتكلموالغائب، زد على ذلك صيغ النداء، وأدوات الإستفهام.

يكتشف القارئ من خلال هذا التوجه نوعية الصراع الذي يخوضه (السي سعيد) مع المجتمع، والعائلة (ابنته)، و(وطنه).

كذلك تعد وظيفة التوسط من أهم وظائف المروي له في رواية (نورس باشا)، حيث رصدت له (هاجر قويدري) عدة أصناف حتى يتسنى لها توطيد الصلة التخاطبية وهكذا فقد لمسنا في النص صيغة تخاطبية تمثلت في: «**يا سيدي القاضي**»[1]،وهي صيغة وجدناها تتكرر في كل مرة حيث كان القصد منها مخاطبة كل قاضي متلق دون تخصيص.

كما و رد في النص أيضا علامات مميزة تُعرب عن وجوده متمثلة في تلك الضمائر على اختلاف أنواعها، زد على ذلك صيغ النداء، والاستفهام وأفعال الأمر حيث نجده يشترك مع القارئ في كثير من المواقف حتى يتسنى له استيعاب ما تمّ بثّه، ومن ذلك نأخذ على سبيل المثال بعض المقاطع من الرواية:

«**احرصي هذه المرة ولا تثقي في الخدم...**»[2].

«**يا ابنتي أنا رجل أقوم بفروضي الدينية كاملة، لست أتمكن من قضاء طلب كهذا...**»[3].

ومنها أيضا:«**من أجل سلامتك التي كُلّفتُ بها، عليك البقاء في الخلف نحن من سيقودك...**»[4].

---

[1]– هاجر قويدري، نورس باشا، ص 88، 89.

[2]– المصدر نفسه، ص 105.

[3]–المصدر نفسه، ص 106.

[4]–المصدر نفسه، ص 44.

ومن المقاطع الاستفهامية ما يلي:«**كيف تمكنت هذه المياه من الصعود إلى فوق... المياه عندنا قابعة في القاع؟**»[1].

«**كم يستغرق سفر الباشاغا عادة؟**»[2].

يجد القارئ نفسه أمام مقاطع تخاطبه، وتأمره، وتسأله قصد لفت انتباهه، كما أنها تدعو أيضا إلى الفهم والغوص في السرد، والرواية مليئة بمقاطع يستدعي فيها الراوي القارئ.

يعد المروي له العنصر الأساسي الذي يتوجه إليه الحكي، وبذلك يبقى القارئ في حالة متابعة لتطور الأحداث وتنوعها متشوقا في نفس الوقت إلى ما سيأتي من أحداثكما يعمل على رصد توقعات لأحداث الرواية في ذهنه، ولقد حرصت الروائية (هاجر قويدري) على إثبات وظيفة التوسط حين أدرجت ضمن النص مرويا له قصصيا ممثلا في تلك الشخصيات التي تستقبل الحكي، والعمل على لفت انتباه القارئ:

«**ها ألم أقل لك أن خالتي الطاوس المرابطة لا يولد على يدها غير الذكور...**»[3].

كما ورد أيضا: «**قلت لك يا سيدي القاضي أخذت المنزل و300 موزونة ذهبية...**»[4].

هذه العبارات وغيرها بالرغم من أنها موجهة إلى مروي له إلا أنها تستدعي قارئا من خارج النص مُحمّلا بالكثير من الفضول الذي يدفعه إلى تتبع ما تبقّى من أحداث.

مكّن حضور المروي له أن يضطلع بوظيفة التوسط بين الراوي، والقارئ جاعلا منه متلقيا أساسيا لكل ما تتوفر عليه الرواية من خطاب، فاسحا المجال أمام القارئ الواقعي من خلال التماهي، وأفق الإنتظار، وزاوية الرصد مع تخصيص بعض العلامات الموجهة إلى المروي له والمتعدية إلى القارئ الإفتراضي، والواقعي بها يأمره، ينهاه، ويستدعيه إلى الإنتباه ومتابعة ما

[1]–هاجر قويدري ، نورس باشا، ص 52.

[2]– المصدر نفسه، ص 117.

[3]– المصدر نفسه، ص 74.

[4]– المصدر نفسه، ص 90.

يحدث مثيرا في ذهنه إشكاليات حاثّا إياه عبر النداءات، فيشارك بفهمه، وتأويله في إعادة إنتاجها.

وفرت "فضيلة الفاروق" في روايتها (تاء الخجل) كل آليات التلقي داخل الحكاية،حيث حرصت على استحضار المروي له، ومكّنته من أن يضطلع بوظيفة التوسط بين الراوي والقارئ موظفة في ذلك سمات تجمع بينهما موجهة إلى المروي له قاصدة منه القارئ وتلك العلامات تختلف حيث وجدناها تارة تناديه، وتارة تنهيه، كما وجدناها آمرة إياه ناصحة في الوقت نفسه مستدعية إياه إلى الانتباه وتتبع الأحداث، وما على القارئ إلا أن يشارك في بناء النص بفهمه وإعادة إنتاجه بتأويلاته، ومن الرواية نأخذ المقاطع التالية :

«**لماذا اختلفت عن كل الرجال؟**

ألأنك ... ابن امرأة على رأي أهل الحي؟

أم لأنك ... اختلفت من أجلي؟»[1].

«**يا أهبل أتفضلني على حور العين ؟ ...**»[2].

يدور في المقطعين حوار استفهامي بين شخصيتين تبادلا الحديث والمواقع بين الراوي والمروي له، قاصدة المؤلفة من ذلك القارئ حتى يقيس تلك الاستفهامات على نفسه وعلى غيره، كما تم استدعاء المروي له عن طريق النداءات المختلفة على حسب اختلاف الشخصيات وتنوعها مثل ما جاء في المقاطع الآتية:

«**يا رجل لقد رأوها مع نصر الدين ابن مسعودة أكثر من مرة**»[3].

أو حينما ينادي البنت:«**يا ابنتي سيكسرك رجال العائلة...**»[4].

---

[1]– فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 10.

[2]–المصدر نفسه، ص 23.

[3]– المصدر نفسه، ص 29.

[4]–المصدر نفسه، ص 29.

وتـارة أخـرى كـان ناهيـا بقـولـه :«**لا يقبلهـا إلا مـن أهـديت لـه، وبإذن الأميـر لا تجـرد مـن الثيـاب أمـام الإخـوة .**

لا يجـوز النظـر إليها بشهـوة.

لا تضرب من الأخوة بل ممن أُهديت له، فعليه أن يفعل بها ما يشاء في حدود الشرع»[1].

يعد استعمال ضمير الغائب المفرد استعمالا فنيا سرديا خاصا يجعل من المروي له متفرجا ومتابعا للأحداث بطريقة مختلفة مثل:

«**كـان نظيفا فعلا، كان أكثر شيء يعجبني فيه نظافته وغير ذلك، لم يكن فيه خبثالرجال أو خبث بني مقران...**»[2].

«**شيعت بطلي المثقف، وتكت حبيبته تبكي مع الشتاء، وكنتُ تماما كـ (غي دي كار) كان حين يأتي زوجته باكيا تسأله (من مات من أبطالك؟)، كان دمعي غزيرا تلك الليلة فقد تركني بطلي وحيدة بين الجدران، بعد أن كان يسامرني لليال طويلة ...**»[3].

يكتشف القارئ من خلال هذا الضمير تلك الرسالة التي بثّها إليه الراوي موجّها أصابع الاتهام إلى فرد معين.

لم تقتصر "فضيلة الفاروق" على مرو له في الملفوظ، بل تعدّت إلى مرو له قصصي كشخصية مشاركة في صنع الأحداث ومتقمصة وظيفة التوسط بين الراوي، والقارئ،وهو مروي له متنوع بين مفرد وجمع، وبين مؤنث ومذكر.

2.وظيفة التمييز :*FonctionDe Caractérisation*

وهي الوظيفة التي يتم فيها تمييز صورة الراوي من صورة المروي له، كما يقول أحد المهتمين: «**يقوم المروي عليه بتمييز صورة الراوي، كما أدى الراوي الدور نفسه من قبل وتتجلى هذه**

[1] – فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 59.

[2]– المصدر نفسه، ص 28.

[3] – المصدر نفسه، ص 43.

الوظيفة مع المروي عليه المشخّص لأنه يشارك في الأحداث: أي إن الراوي يوجه سرده وفقا لرؤية المروي عليه فيها، هو ما يدركهمن الانطباعات التي يتركها المروي عليه في المروى، أو عبارات الاستحسان أو الاستهجان التي يوجهها إلى الراوي»[1].

يقوم المروي له في هذه الوظيفة بتقديم صورة عن الراوي في حالة ما إذا كان شخصية بارزة في النص، أما إذا كان الراوي مضمرا في النص انخفضت نسبة بروز هذه الوظيفة.

تظهر ثاني وظيفة للمروي له عبر تلك الاستفهامات والنداءات التي توجّه بها الراوي إليه مبديا في ذلك مدى تمسك الشعب الجزائري بالوطن، ومدى حبهم للثورة والدعوة للانضمام إلى جبهة التحرير الوطني التي كانت تنادي دائما بالوطن، والجهاد في سبيل الوطن:

«ماذا تريد مني؟

المسألة في غاية الوضوح: الجبهة تدعوك للانضمام إليها ...! الجبهة؟

يا إلهي ... أيعقل أن تكون الحقيقة هكذا؟ أن يتحوّل السي سعيد الإقطاعي الفاسد إلى ثائر قومي، وبطل باسم الجبهة ...

الجبهة تحتاج إلى كل الجزائريين؟

وماذا لو أنضم إلى الجبهة؟»[2].

أو حين يستعمل صيغة النداء: «**تذكر دائما يا سي السعيد أنك تملك حرية الرفض أو القبول!**

حرية الرفض أو القبول ...! يا له من فخ عجيب ...! حرية الرفض ما هي سوى وصمة العار التي تلصقها الجبهة على جبين الجبناء لتذكرهم دائما أنهم لا ينتمون إلى الوطن تماما، وأنهم أشبتاه جزائريين لا أكثر!»[3].

---

[1]– ابراهيم عبد العزيز زيد، السرد في التراث العربي، كتابات أبي حيان التوحيدي، ص 278، 279.

[2]– ياسمينة صالح، بحر الصمت، ص 69.

[3]– ياسمينة صالح، بحر الصمت، ص 70.

نلمس في تلك النداءات والاستفهامات مدى إعجاب الراوي بالبطل وتقديسه للوطن، والتماهي معه في كل المراحل على اختلاف ظروفها الحسنة منها، والسيئة كما يعمل على تبيان مواقفه والاطلاع على خباياه مثل الرفض أو القبول للانضمام للجبهة.

مكّن وجود الطفلة الصغيرة ضمن الحكاية وظيفة التمييز من التعرف على سلوك الراوي ورغباته ومدى اهتماماته من خلال قوله:

«**أحبك يا صغيرتي، فسامحيني، اغفري لي كل الخطايا التي اقترفتها في حقك وفي حق الآخرين، لكن ... هل يمحو الاعتذار عمرا خاطئا؟**»[1].

ساهم المروي له في الكشف عن شخصية الراوي، حيث بدت شخصية متعاطفة

وقد تمثلت في شخصية الأب البطل المتعاطف مع ابنته مناديا إياها بـ:(**يا صغيرتي**)مما أدى إلى تخاطبه مع ذاته مسترجعا ماضيه هاربا من تعاسته، وماضيه المؤلم وبهذا يكون المؤلف قد استطاع أن يحقق التواصل السردي مع القارئ.

وكان للمروي له الفضل الكبير في رواية "هاجر قويدري"في تحديد الراوي وتبيان علاقاته داخل النص الروائي كما استطاع أن يتعرف على ميوله ورغباته بفضل وظيفة التمييز التي يمارسها داخل النص ومن ذلك ما ورد في قوله:

«**يا ولدي إنها لم تنم طوال الليل جرّاء ألم في يدها، قد تكون مكسورة، وأنا لا أعرف جبّارا يداويها...**»[2].

المروي له على دراية بما تحسه البنت من آلام، وما كانت تعاني منه طوال الليل، أو من خلال تصريحه عن مشاعره وأحاسيسه اتجاه الشخصية (البنت) قائلا:

«**صحيح يا ابنتي أنني أنوب عن أهلك، لطالما اعتبرتك ابنة حقيقية لي ...**»[3].

«**أنت طيبة القلب ...**»[1].

---

[1]– المصدر نفسه، ص 06.

[2]. هاجر قويدري، نورس باشا، ص 09.

[3]. هاجر قويدري، نورس باشا، ص 21.

كما يمكننا أن نميز في النص ما يتمناه الراوي، وما يتمناه المروي له معبّرا عن فرحه وتعاسته في الوقت نفسه، إذ تقول: «**عدت خائبة ... ليتني ما قصدته، ولا سوّدت وجهي أمامه، حملت معي تلك الأعشاب والعطور خلاصة طلب خاطئ، وصلت البنت عكرة مستاءة من فرحة لم يرد العطار إكمالها حاولت تهدئة الخاطر بكوب شاي منعنع، شربته في المنزه برفقة بحر مسائي ساكن ...**»[2].

أسهم المروي له في الكشف عن شخصية الراوي، والتي بدت لنا شخصية مرهفة الأحاسيس، والمشاعر، فمن خلال تعليقاته استطاع المروي له أن يتعرف على سلوك الراوي ورغباته قائلا:

«**عادت زينب فوجدتني أهدهد الصغير وقوفا ... ضحكت مني ونعتتني بالسذاجة ... يا للطيبة ... أنت لم تفعلي هذا مع ابراهيم ... سبحان الذي غيّر الأحوال...**»[3].

وُظّف المروي له في النص الروائي استنادا إلى ما سبق حتى يتسنى له الكشف عن صورة الراوي، وذلك بفضل وظيفة التمييز التي تعمل على تحقيق التواصل التخاطبي مع القارئ.

يعمل المروي له في (تاء الخجل) على إظهار صورة الراوي، من خلال توجّههإلى المروي له في الملفوظ، حيث كان سعيدا بعودة البطل إلى مكان إقامته، وقد كان معبرا له عن إحساسه بالأمان والطمأنينة والدفء، متذكرا ما عاشاه من أوقات سعيدة أيام الدراسة:

«**عشت أجمل قصة حب في ذلك الزمن الباكر، ومعك في الغالب كنت أنسى قساوة الرجال، لكنه بستان الأشواك الذي يحيط بك!**

أتَذكُرُ ذلك الطوفان الذي كان يغمرنا معا أنا وأنت؟ أتَذكُر صخب عيوننا؟

أتذكر أجمل السنوات التي أمضيناها معا؟

وكيف غادرنا بستان الأشواك بعد البكالوريا؟ سافرتَ إلى العاصمة.

---

[1]. المصدر نفسه، ص 74.

[2]. المصدر نفسه، ص 106.

[3]. المصدر نفسه، ص 123.

وأنا سافرتُ إلى قسنطينة ...»[1].

يقوم المروي له بمساعدة القارئ على تمييز ملامح الراوي وكشف أبعاده الشخصية، وقد تلقى المروي له حديث الراوي بكل فخر، واعتزاز حيث كان هذا الأخير معبّرا عما يختلجه وما كان يعيشه في غياب البطل:

«قاطعني بصوت مرتفع: نحن لسنا القانون؟ نحن صحافة.

قاطعته أنا أيضا صارخة: نحن سخافة.

ضرب بقبضته على الطاولة: مالذي أصابك اليوم؟

تخيل أن ابنتك اختُطفت ذات ليلة، اغتُصبت، وحبلت، وأنجبت عارا، وهي الآن في المستشفى الجامعي تنزف، وأجيء أنا كصحافية لأقول أن ابنة فلان حدث لها كذا وكذا وكذا هل ستقبل؟»[2].

«بعدك صار الرجال أكثر قسوة أيضا

صارت الأنوثة مدججة بالفجائع

بعدك بعد الثلاثين أصبحت الطرق المؤدية إلى الحياة موحلة.

أصبحت الأيام موجعة»[3].

في الواقع أن توظيف الراوي القصصي في السرد هو حصيلة تسليط الضوء على الشخصيات الراوية، والمشاركة في صنع الأحداث، زد على ذلك فقد تبين لنا من جراء ذلك علاقته بالبطل، الذي هو عبارة عن متلقي، وبهذا يكون التمييز للراوي واضحا.

3. الوظيفة السردية *Fonction narrative n*:

---

[1]– فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 10، 11.

[2]– المصدر نفسه،ص 63.

[3]– فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 13.

يعد المروي له في هذه الوظيفة عنصرا فعالا في العملية السردية، حيث يعتبر هو مسيّر ومحدّد النص الروائي، كما يسهم في: «**الإمتاع السردي من خلال تبطة السرد أو سرعته، كما يغنى السرد بكثير من الاسترجاعات والاستباقات**»[1].

ويتقلد أدوارا إضافية ومتنوعة كأن: «**ينقلب راويا وشخصية على غرار ما نُلفيه في الروايات الترسّلية، وكأن يساعد على تحديد إطار السرد وتطويرالحبكة**»[2].

يتلقى المروي له النص السردي بطريقتين إما سمعا أو قراءة، كما يعمل على ضبط الإطار السردي وتتابع الأحداث، فهو يظهر ضمن الحكي من خلال علامات دالة على وجوده كما ورد في المقطع الآتي:

«**أعترف أنني لم أجد في تلك الحكاية أدنى تعاطف، كنت أشعر بالاشمئزاز أنا أقرأ تاريخ أبي العاطفي في كلام النسوة والناس ... أتذكر ذات مرة عدت إلى القرية في عطلة الربيع، وسمعت أبي يتحدث لأول مرة عن ابنة العمدة ... كان الوقت مبكرا بالنسبة لي للكلام أو للتفكير في الزواج، لكن والدي لم يُفوّت إجازتي القصيرة تلك ليعلن بصوت حازم ورادع: (الزهرة) ترفع الرأس! يكفي أنها ابنة العمدة الوحيدة! ليس لها لا أخ و لا أخت يقاسمونها الميراث لهذا ستتزوجها...!**»[3].

تبدو الأحداث متسلسلة ومترابطة محافظة على إطارها السردي، حيث يبدأ السرد منذ الوهلة الأولى مسترسلا يحكي عن عادات المجتمع الجزائري وتقاليده في قضية تزويج الأبناء.

كما يبدو الترابط في الأحداث أيضا ضمن المقطع الآتي:

«**من أنا وسط هذا الحقل المقنع؟ كنت شبحا أخافهم قليلا، وكان عليهم أن يتحرروا من عقدة الخوف ببهجة النور الآتي من يقين الأرض ... ليفهموا أن الأشباح لا تأتي سوى في الحكايات الساذجة ...!أهذا هو شكل الحرب إذا؟**

---

[1]– إبراهيم عبد العزيز زيد،السرد في التراث العربي، كتابات أبي حيان التوحيدي، المرجع السابق، ص 280.

[2] – علي عبيد، المروي له في الرواية العربية، ص 239.

[3]– ياسمينة صالح، بحر الصمت، ص 40.

حـربي لـم تكـن لهـا علاقـة بحروبهـم، وقناعاتـي لا دخـل لهـا فـي قناعاتهـم، والحـال أننـي أعلم علـم اليقيـن أننـي لـن أكـون بطلا شعبيا قـط لأننـي فـي قـرارة نفسـي كنـت بائسـا جـدا مهزوما وأنا أنهي الثلاثين من عمري ...»[1].

تبدو أجزاء الرواية مترابطة، ومتسلسلة أثناء سرد الأحداث، حيث يحتل المروي له موقعا بارزا، ولا يقل شأنه عن شأن الراوي، إذ وجدناه في الرواية يتبدل من حين لآخر فتارة يكون سامعا وتارة أخرى وجدناه قارئا مضمرا تارة ومعلنا تارة أخرى، ومفاد هذا كله هو استهداف القارئ داعيا إياه إلى القراءة مرارا وتكرارا.

وسعت (هاجر قويدري) إلى تأسيس تخاطب سردي قائم بين مخاطِب، ومخاطَبأي: بين راوي ومروي له، حيث يعمل هذا الأخير على تلقي كل تفاصيل الأحداث السردية وظروف قيامها، والأمر نفسه يمكن أن نلمسه لدى القارئ فما عليه إلا أن يدرك ما يقرأ ممثلا إياه على نفسه في حد ذاتها، وحتى نتمكن من تحقيق هذا التواصل التخاطبي علينا التركيز على منزلة المروي له، وما له من أهمية في هذه العملية.

تجري أحداث الرواية متسلسلة بعضها البعض، تميزت بذاك التناسق، والترابط في سردها إذ تدعو جميع القراء إلى تتبع مجرياتها دون انقطاع:

«في المساء وفي جلسة غلفها الشبق الناعم أخبرني أنه سيسافر قريبا للدزاير كي يتابع تجارته هناك ... وعدني بالأثواب المطرزة مرة أخرى ... لقد تأخرت كثيرا الأثواب المطرزة، متى أرمي هذه الأسمال البالية، وألف شعري الطويل بوشاح فيروزي مطرز الحواف بالخيوط الفضية .....»[2].

احتوى المقطع على عنصر التشويق الذي يدفع إلى الزيادة والتقدم في القراءة لكشف كل مجريات الأحداث، ومن ذلك أيضا:

---

[1]– المصدر نفسه،ص 49، 50.

[2]. هاجر قويدري، نورس باشا، ص 117.

«طلبت من عائشة تحضير قهوة ومقروط، الباشكاتب في مزاجه ولا شك أن سهرتي معه الليلة ستكون رائقة .... سحرنا جو الغناء والموسيقى...»[1].

«منذ البداية لا يعاملني كسيدة عليه، ربما كان ذلك بسببي أنا التي جعلته يجلس معي ويحتسي فنجان قهوته إلى جانبي، بل وأضع له الطعام في غرفته، طبعا أنا راعية كيف لي أن أعرف كيف يتعامل الأسياد مع الخدم، ها هو الآن يتذمّر لأنني طلبت منه النزول إلى القصبة والذهاب إلى مسجد بتشين، والسؤال سيده ... لقد تأخر كثيرا ... نحن على مقربة من الفجر موعد رحيلنا...»[2].

ويقول في مقطع آخر:**«لا أزال شبه قدري، أشبه هذا الحزن الواقف عند مدخل الباب لقد صارت روحي ضعيفة ولا طاقة لها على مجابهة كل هذا... تذكرت مواجعي القديمة عندما سرقني كتونيوس، تعاد الأشياء بذات الحرقة... لقد تعبت ...تعبت ...»**[3].

يمكن القول أن هاجر قويدري سعت إلى تكريس تلقي وضعية بطلة الرواية من الداخل والخارج، فلم تقتصر على جعل القارئ يتقبل حالة (الضاوية) الطبيعية، والقائمة على وصف تفاصيل حياتهاوظروفها الخارجية وما عانته، بل عمدت إلى أكثر من ذلك بوصف مشاعرها الداخلية.

ورد التلقي من حيز داخلي متوفر على مروي له في الملفوظ، ومروي له يتبادل الكلام مع بقية الشخصيات حيث بلغت الدورين معا، فنجده حينا الباث، وحينا آخر المتلقي، ولولا هذا التنوع في المروي له لما تسنى للسرد أن يدرك هذه الدرجة من الأهمية في الكشف عن خبايا شخصية الضاوية، وزواجها من الباش آغا (حمدان)، ووصف المعاناة التي لحقت بها بعد وفاته.

---

1. المصدر نفسه، ص 174.
2. المصدر نفسه، ص 177.
3. هاجر قويدري، تورس باشا، ص 179.

وأخذ السرد في (تاء الخجل) مجرى واحدا منذ بداية النص، حيث وجدنا المروي له مركز استقطاب في أكثر من موضع، وقد كان المروي له ذاتي يتلقى الخطاب عن طريق الحوار الباطني على غرار:

«أنكبُّ على أوراق لأعيش فصول حياة تختلف، أكتب فأتوغّل داخل أزقة الذاكرة المعتمة وأستقر عندك، لقد عرفت أنني تجاوزت سنّ نسيانك، وأن الوفاء لك صار التزاما أخلاقيا تخطّى حدود القلب.

ويزعجني أنك تتواجد في الموقع الخطأ في الاتجاه المعاكس لأحلامي وطموحاتي»[1].

ووجدناه تارة أخرى مرو له قصصي يُجري حوارا مع الشخصية البطلة على شاكلة ما جاء في المقطع الموالي:

«أخرجت عصّارة من جيبي وقلت لها:

سأعصر لك البرتقال، إنه جيد لك وسأترك لك العصارة، إذا أردت مزيدا من العصير.

نادي على (صليحة) الممرضة، إنها صديقة لي ستعصر لك المزيد، واطلبي منها ما شئت

إنها شاوية هي الأخرى من (المعذر) وهل تعرفني؟

حدّثتها عنك وأنا في طريقي إليك إنها بالطابق (التحتاني)

وهل يمكنها أن تترك عملها وتأتي من أجلي؟

لا تهتمي بهذا الأمر ...»[2].

لو لم يتم التنويع في المروي له بصنفيه القصصي وفي الملفوظ لما تسنّى للوظيفة السردية أن تدرك هذه الدرجة من الأهمية في الكشف عن معاناة (راوية) ومن كُنّ معها كما حيث عملت هذه الوظيفة على قيام التواصل المباشر مع القارئ .

4. الوظيفة الإيديولوجية:

[1] – فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 35.

[2] – فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص67.

تعرف كـذلك بالوظيفـة الأخلاقيـة لأن: «**المـروي عليـه غيـر المشخّـص يصبـح المتحـدّث الرسمـي باسـم الجـانب الأخلاقـي فـي العمـل عـن طـريق إبـراز قيـم معينـة، يـؤكـد الـراوي أنـه جـاء بهـا لأنها توافق هـوى عنـد المـروي عليـه**»[1].

يعمـل المـروي لـه فـي هـذه الوظيفـة على حضـور القـارئ، وإشراكـه فـي الخطـاب، وتطويـر الحكـايـة، حيث يشيـر إليـه الـراوي بطريقـة مباشـرة، ورافعـا الحاجـز بينهمـا:«**مـن كـان ليصـدق أن (بلقاسـم) و(السـي السعيـد) سيجلسـان هكـذايتحدثـان كصـديقيـن حميميـن...؟ لكنـي أبـدا لـم أخطـئ فـي تقييمي لشخصية ذلك الذي بـدّل السـوط بـالرشـاش وأضـاف إليـه هـوية جزائرية كـاملة.**

كـان معنـا فـي الغرفـة رجـل يدعـى (جعفـر)...كان صامتـا، قصيـرا ونحيفـا ذا عينيـن لا تهـدآن أبدا خُيّـل إليّ من شـدة القلق المرسوم على عينيه أنـه لا ينـام أبـدا، وإن حـدث ونـام فينام بعينين مفتوحتين ... »[2].

يعد حضور المروي له العلني أو المضمر في السرد تقليصا لهيمنة، وحضور الراوي، حيث يصير الخطاب بين البـاث، والمتلقي، فقـد تكفـل المـروي لـه القصصي بالكشـف عـن مقاصـد البطل (سي السعيد) فيما يخص علاقة الإنسـان بوطنه، وكيفية تحريره من الإستعمـار، ولعل الأمر الإيديولوجي الذي تود الروائية تبليغه إلى القـارئ انطلاقـا من المروي لـه، ومختلف أصنافه يتمثل في حثه على تدبُّر الأمـور بوعي حتى لا يقبل منهـا إلا مـا يسايـر تفكيره العميق، ونظرته الثاقبة، كمـا يضمـن لـه مشاركة ناجعة في تطوير الحكاية.

ويعمـل المـروي لـه فـي هـذه الوظيفـة على الحـد مـن هيمنـة الـراوي، كمـا يساهـم بحضـوره فـي تحـرير القـارئ، ويضمـن لـه المشـاركـة فـي تتبـع الأحـداث، وتطورها،وقـد لمسنـا ذلـك فـي نـص (نـورس بـاشـا):

---

[1] – إبراهيم عبد العزيز زيـد، السرد في التراث العربي، كتابات أبي حيان التوحيدي، ص 291.

[2]– ياسمينة صالح، بحر الصمت، ص 95.

«ها من جديد ؟

لا ... يقول فاروق أنه سيعطيك ميراثك يوم غد، ولك أن تغادري المكان.

. أوف ... أخيرا.

. ضاوية سامحيني.

. لم ... لا شيء يستدعي ذلك.

. لقد عرفت أنك رفضت عرض فاروق بالزواج منك ... أنت أصيلة»[1].

ومهما يكن فالمروي له قصصيا كان، أو في الملفوظ استخدم طرفا في الحوار المعلن والمضمر فقد كان الراوي في كل مرة مشيرا إلى المروي له بطرق مختلفة مُشْركا إياه في الخطاب، ورافعا بينهما الحواجز بغية التقليص من سيطرة الراوي العليم بكل شيء،ومفاد ذلك كله هو تبليغ خطاب إصلاحي موجه بمعانيه إلى قارئ واقعي يتمع بروح المسؤولية مستفيدا من مسيرة البطل التي تهدف إلى تحقيق العدالة والاحترام، كما يكون مجبرا على نقل الإصلاح إلى غيره.

يعد بروز المروي له في (تاء الخجل) بصنفيه القصصي وفي الملفوظ أثناء العملية السردية تقليصا لبروز وهيمنة الراوي، حيث تتم مشاركة القارئ عن طريق استدعاء الراوي للمروي له كما يعتبر توظيف هذا الأخير بصنفيه طرفا في الحوار على اختلاف أنواعه معلنا كان أو مضمرا ولولاه لما تسنى للشخصية الراوية أن تُسمع صوتها، وأن تتذكر ما عاشته من أحداث على اختلاف أنواعها:

«ابتسمتُ، شعرت بارتياحها، فسألتها:

. هل تريدين أن أحضّر لك شيئا؟

. أريد راديو.

. حاضر، وماذا أيضا؟

. لا شيء فقط راديو.

[1]– هاجر قويدري، نورس باشا، ص 35.

هممت بالخروج، فإذا بها تقول:

. لو عرف أهلي أني هنا، فهل سيأتي أحدهم لرؤيتي؟ »[1].

واستنادا لما سبق فالمروي له في (تاء الخجل) لا يقل شأنا عن الراوي، فهو يحتل موقعا بارزا في السرد، فقد بيّنت (فضيلة الفاروق) أهميته، وطورت من أسلوبه، وعرضه، حيث وظفته في نصها بصنفين، وجعلت منه حينا سامعا، وحينا آخر قارئا، وهو الأمر نفسه الذي لمسناه في الحوار الذي دار بين (خالدة) الشخصية البطلة في الرواية، و(راوية) الشخصية الضحية رقم ما لا نهاية من ضحايا الإرهاب، وضحايا العنف والإغتصاب.

ولهذا فإن:«**ملمح المروي له في السرد كثيرا ما يُذكّر بذاك التحاور الذي يجري بين المرء، وصورته المعكوسة في المرآة، إنه تحاور أنطولوجي مثل الذي ينجزه الأطفال مع دُماهم، فعندما يصرحون لها بما يختلج في ذواتهم مناجينها، ومعربين لها عن أدق التفاصيل فإنهم في إفضائهم ذلك لا يميّزون اللعب من الجد ولا الحلم من الواقع ولا يرتابون مطلقا في أنهم بصدد التخاطب لا مع لعبة من المطاط، وإنما مع إنسان مثلهم تماما من لحم ودم مخلوق ذاتي**»[2].

يمكننا القول من هذا المنطلق أن النماذج الروائية الثلاثة(بحر الصمت) و(تاء الخجل) و(نورس باشا) قد تضمنت وظائف مختلفة يضطلع بها المروي له داخل العمل السردي، وهي وظائف يمكن أن نصنفها على حسب ما تمت دراستها إلى صنفين:

ـ صنف متعلق بخارج الحكي أو النص الروائي، وهو ما يتضمن وظيفة التوسط، والوظيفة الإيديولوجية.

[1]– فضيلة الفاروق، تاء الخجل ، ص 52.

[2] – *MichelPicard,LaLectureCommeJeu , Paris,LeséditionDeMinuit ،1986،P151 .*

. بينما الصنف الثاني فيعمل على خلق تلك العلاقات السردية داخل النص، والمتمثلة في وظيفة التمييز، والوظيفة السردية، حيث تعمل كل واحدة منها على خدمة الأخرى، فقد توفرت كل النماذج الروائية على مرو له في الملفوظ بإمكان كل قارئ حقيقي أن يرى فيه صورته .

ثانيا: مدى تطور استخدام المروي له في الرواية النسوية الجزائرية.

يدرك المتأمل للرواية النسوية الجزائرية، وبالخصوص الروايات التي نحن بصدد دراستها أنها تقوم على ميزة معينة تمثلت في تعدد الأصوات الروائية من راو شخصيات مختلفة، حيث تراوحت هذه الأخيرة بين تبني موقع راو من جهة ومرويا له من جهة ثانية، وقد جاء هذا التعدد في الأصوات متماشيا مع مضمون كل رواية من الروايات السابقة (بحر الصمت،ونورس باشا تاء الخجل)، الأمر الذي يكشف لنا عن قدرتهن في الإبداع، حيث يطمحن دائما إلى تقديم خطاب روائي جديدقائم على نوع من المغايرة في النظر إلى أهمية استخدام أو توظيف أهم مكون من مكونات الخطاب السردي (المروي له) بعدما كان مهمشا في حقبات زمنية ماضية وقد كانت تهدف تلك النصوص الروائية إلى التخلي عن الخطابات السردية ذات البناء التقليدي.

الأمر الذي كان ملموسا في النصوص الروائية المدروسة هو التنوع في استخدام الضمائر والتي تنوعت بين ضمائر المتكلم والمخاطب والغائب بنسب متفاوتة.

أخذت صيغة المتكلم النصيب الأكبر في النصوص الروائية الثلاثة حيث لجأت كل واحدة منهن إلى الاستعانة بالراوي الشخصية الذي يقص علينا تفاصيل الأحداث، وقد كانت كل واحدة منهن حريصة على أن يكون الراوي، والشخصية المحورية، ويعتبر ذلك استخدام الأنا للتمحور على الذات،وقد كانت هذه الصيغة مهيمنة على النصوص الروائية المدروسة حيث يستحيل الاستشهاد بها كلها، لكن لا ضير من إيراد بعض الأمثلة:

– المقطع الأول: «أنا الرجل الذي انتظرك عمرا، ولما جئت صار عمري بداية الكلام أنا الرجل الوهم الذي أرجح حقيقة»[1].

[1] – ياسمينة صالح، بحر الصمت، ص 98.

كان (سي سعيد) يصف طبيعته في هذا المقطع حيث يمكننا ملاحظة ذلك بمجرد إدراك السلطة التي يتمتع بها البطل بامتلاكه زمام الحكي، وحرصه على الاحتفاظ دائما بتدخله في الأحداث.

– المقطع الثاني: «قريبة هي الدزاير إذن، لا أعرف لماذا تخيلتها بعيدة، رحت أفكر في الذي سيشغلني عن الطريق، وقد أكون هيأت الحلم سلاحا قاطعاللطريق...»[1].

– المقطع الثالث: «طوال الطريق وأنا أفكر كيف سأكتب في الموضوع ...

فكيف لي أن أخون تلك الأنفاس السعيدة بحضوري ...»[2].

وعلى الرغم من هيمنة هذا الضمير على الروايات، إلا أن ذلك لم يمنعتوالد تقنيات أخرى ضمن المتن السردي لكل رواية، فقد وردت صيغ على لسان الشخصية البطلة، ولكنها بضمير الغائب، ويعتبر استخدام هذه التقنية وسيلة استعانت بها الروائية الجزائرية لتختفي وراءها ولعل التخفي بهذه التقنية يكون سببه اجتماعي، والهدف منه التخلص من عائدية الأفعال إليها.

يمكننا القول على أساس مما سبق بأن الرواية النسوية الجزائرية عرفت تطورا ملحوظا من كل النواحي سواء على مستوى المواضيع التي تناولتها، أم من ناحية توظيف التقنيات السردية فقد كانت حريصة كل الحرص على ضرورة الأخذ بعين الاعتبار كل ما يخدم العملالروائي،وما يعمل على تطوير حبكته من عناصر أساسية تمثلت في (الراوي) و(المروي له).

كما لا يمكن الاعتقاد بأن سيطرة ضمير المتكلم أدى بالضرورة إلى بروز الراوي على حساب تهميش ما يقابله من مرو له، بل على العكس من ذلك فقد كان لهذا الأخير حضورا قويا على مستوى الرواية الجزائرية، حيث وجدناه يتنوع بتنوع وتطور أحداث الرواية، ومفاد ذلك كله هو تمكن الروائيات الجزائريات من الوصول إلى أعلى المستويات ببراعتهن في الإبداع والتصوير مع التوظيف الذكي للعناصر السردية.

---

[1]– هاجر قويدري، نورس باشا، ص 45.

[2]– فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 56.

نستنتـج ممـا سبـق أن وظـائف المـروي لـه خـادمـة للنـص الـروائي، حيـث تقـوم علـى أسـاس العلاقة القائمة بين الراوي، والمروي له، أو من خلال دوره الذي حددته له العملية التواصلية حين كـان وسيطا بين الراوي، والقـارئ، فيكـون تـارة شخصـا محـددا ظاهـرا، وتـارة أخـرى مضمـرا، وهـذه الوظائف نجدها دائما في النص الواحد لأنها متعـالقة الواحـدة منها تكمل الأخـرى.

الفصل الرابع:

المروي له من منظور نظرية التلقي في النماذج الروائية المختارة.

أولا: مفهوم النظرية عند أبرز روادها.

ثانيا: مكانة المتلقي في عملية التواصل الروائي.

ثالثا: المروي له وعلاقته بالقارئ.

رابعا: تفاعل القارئ بالنص (من خلال النماذج الروائية المختارة).

خامسا: تطبيق إجراءات منهج "ياوس" على النماذج الروائية المختارة.

سادسا: تطبيق إجراءات منهج "آيزر" على النماذج الروائية المختارة.

تقديم:

مشكلة نظرية التلقي قديمة في موضوعها جديدة في ارتباطها بالتيارات الفكرية الحديثة، فمنذ قديم الزمان كان البحث عن جماليات التلقي قضية من قضايا النقد العربي واليوناني على السواء، وفي هذا المقام يقول "محمود عباس عبد الواحد": «**وكان أرسطوبحكم أسبقيته الزمنية أول من عنى بهذه القضية حتى نالت حظا وافرا من فلسفته النقدية...**»[1].

وتشير نظريات التلقي والقراءة على نحو أكثر إلى جهود رواد أسهموا إسهاما واضحا من أجل إيجاد مفهوم يوصلهم إلى المتعة الفنية، والجمالية أثناء التعامل مع النص.

أولا: مفهوم النظرية عند أبرز روادها.

جاءت نظرية التلقي جاءت ردا على الاتجاهات النقدية التي كانت سائدة، حيث ركز بعضها على مبدع العمل الأدبي، بينما ركز بعضها الآخر على النص في حد ذاته، وأهملوا في مقابل ذلك أهم العناصر الإبداعية :القارئ أو المتلقي، حيث لم يلق هذا الأخير العناية اللازمة إلا بعد أن قامت مدرسة "كونستانس الألمانية"، وقد نادى رائداها "هانز روبرت ياوس" و"فولفغانغ آيزر" بالانتقال في دراسة النصوص من الاهتمام بالعلاقة القائمة بين الكاتب ونصه إلى العلاقة القائمة بين القارئ والنص.

فمن منظور نظرية التلقي ليس بالأمر الهين الفصل بين النص وقارئه حيث أنه«**من الصعب التمييز أو وضع حدود دقيقة بين الواقعة والتأويل**»[2].

إن العلاقة القائمة بين هذين القطبين علاقة متداخلة، ولا يمكن الفصل بين فهم القارئ للنص وبين النص في حد ذاته، وبما أن النص والقارئ يندمجان في وضعية واحدة فإن الفصل

---

[1]- محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، مصر، ط 1، 1996، ص 13.

[2]- تزفيطان تودوروف، كيف نقرأ؟، تر: محمد نديم خشفة، مجلة الآداب الأجنبية، اتحاد الكتاب العرب دمشق، سوريا، ع 98 ربيع 1999، ص 138.

بيـن الـذات و الموضـوع حسـب "آيـزر" «**لـم يعـد صـالحا و مـن ثمـة فـإن المعنـى لـم يعـد مـوضـوعـا يستـوجب التعـريف بـه، وإنمـا أصبح أثـرا يُعـاش**»[1].

1. فعل القـراءة وبنـاء المعنى عنـد "فولفغانغ آيزر":

كـان اهتمـام آيـزر منصبـا دائمـا علـى القـارئ بـالدرجـة الأولـى، ومـا لهـذا الأخيـر مـن قـدرة فـي استخـراج المعنـى مـن النـص بفعـل القـراءة ، فـالعمـل الأدبي ليس هـو النـص لـوحـدهوليس هـو القـارئ فقـط و إنمـا هـو عمـل يشملهمـا مجتمعيـن وعلـى هـذا الأسـاس فقـد كـان لآيـزر كتـاب عنـوانـه " **القـارئ الضمنـي** " معـرفـا إيـاه بقولـه : « **إن المصطلـح يـدمـج كـلّا مـن عمليـة تشييـد النـص للمعنـى المحتمـل وتحقيـق هـذا المعنـى المحتمـل مـن خـلال عمليـة القـراءة... إن جـذور القـارئ الضمنـي مغروسـة بـصورة راسخـة فـي بنيـة النـص** ...»[2].

وإذا مـا عـدنا لآيـزر نجـده غيـر مهتـم بمـا هـو موجـود، وإنمـا كـان يهتـم بمـا سيشكـله القـارئ بعـد فعـل القـراءة للنـص المكتـوب، وهكـذا يبقـى العمـل الأدبي محصـورا بين قطب فنـي مـن إبـداع المؤلف، وقطـب جمـالي من تفعيـل القـارئ.

لقـد بـات واضـحا من خـلال فرضيـات آيـزر فـي نظريـة التلقـي أنـه شـديد الاهتمـام بالمتلقـي مؤكدا أن بعد المتلقي عن النص لا ينتج عنه شيء، ويظل عملا جافا لا معنى لـه، وكـذا فإن هـذا الأخير بحاجة إلى من يـدخل فيه ويتفاعل معه بفعـل القـراءة ليخـرجـه إلـى الـوجود، ومـن هنـا يمكن استخلاص علاقـة لزوميـة تمثلـت فـي ارتبـاط جمـالية النـص مـع فعـل القـراءة الصـادرة عـن القـارئ المتلقـي، وقـد كـانت مشكلـة المعنـى لـدى القـارئ هـي المنطلق الحقيقـي لاهتمامـات آيـزر متسـائلا عـن إمكانيـة اكتشـاف القـارئ لمعنى النص، وإعـادة إنتاجه من جديـد، وتعتبر هـذه النقطة بالـذات محـور دراسـة نظريـة التلقـي، لكـن لمسـة آيـزر المضـافة في هـذا المجـال تتمثـل أساسـا في نظرتـه للمعنى باعتباره لُبُّ النص، ثم الانتقال للنظر إليه باعتباره ناتج من التفاعل القائم بين النص والمتلقي.

---

[1]– فولفغانغ آيزر، وضعية التأويل، الفن الجزئي والتأويل الكلي، تر: حقو نزهة وأحمد أبو حسن مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية،المغرب، ع 06، (د، ت)، ص 76.

[2]– روبرت هولب، نظرية التلقي، تر: عز الدين إسماعيل، ص 204 – 205.

المعنى في نظرية التلقي ليس هو المضمون الذي تحدث عنه النقاد قديما، بل هو الأثر الذي يتولد عن تلقي القارئ للعمل الأدبي، وبرغم اهتمام نظرية التلقي بالقارئ، إلا أنها لا تقتنع بالقارئ السلبي الذي يتتبع المعنى، إنها تتبع القيم الجمالية وتعترف بالمتلقي القادر والمتمكن من كشف هذه المعاني واستنباطها، وتَتِمَّة لذلك فقد رسم "آيزر" ثلاثة أبعاد تحدد مفهومه[1].

« **ـ البعد الأول:يتضمن النص بوصفه هيكلا لأوجه مخططة، أو بناء ثابت يسمح للقارئ بالمشاركة في صنع المعنى.**

ـ البعد الثاني:يستقصي إجراءات النص في القراءة، وفيه يركز "آيزر" على الصورة الذهنية التي تمثل الهدف الجمالي المتماسك.

ـ البعد الثالث:مسألة القارئ الضمني التي عُرف بها "آيزر" في النقد الألماني خاصة والغربي بصفة عامة ربما تجسد عنده فكرة التحول في مفهوم الاستقبال من الاهتمام بالمؤلف أو الكاتب إلى أهمية القارئ، وأن هذا القارئ الضمني موجود قبل بناء المعنى الضمني في النص، وقبل إحساس القارئ بهذا التضمين عبر إجراءات القراءة».

كان اقتراح "آيزر" لهذه النظرية متمثلا في الأبعاد الثلاثة سالفة الذكر، وهي أبعاد انطلقت في البداية من إطار النص الثابت موظفا مصطلحات تخدم مضمون العمل الأدبي، وهذا ما يعرف بالجانب الشكلي العام، بعدها تحدث عن البعد الجمالي الكامن بالنصوصولا إلى البعد الثالث المتمثل في القارئ الضمني.

أ . القارئ الضمني:

وهو القارئ الذي يتخيله الكاتب، وهو يبدع نصه، فيتحاور معه ضمنيا ويتواجد معه طيلة تأليفه للعمل الأدبي. ويحيل «**القارئ الضمني عند آيزر إلى موجهات القراءة الإستنباطية**

[1]– محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، ص 35.

للنص، وباعتبارها كذلك فهي صالحة لكل قارئ، والفكرة هي كالآتي : عند قراءة نص ما يتشكل المعنى بالطريقة نفسها عند كل قارئ»[1].

يركز آيزر على فعل القراءة الإستنباطية على أنها تتشكل بنفس الطريقة عندكلالقراء ولوهلة خُيِّل لنا أن الحرية التي أعطيت للقارئ في بناء المعنى ستخلخل المعنى العام لهذا النص أثناء ملء الفراغات، إذ تعتبر هذه الأخيرة منطقة عمل القارئ داخل النص، حيث يتكون هذا الأخير من مناطق مبهمة غير محددة كما لو كانت بياضا شاغرا يجب ملؤه ليتحقق النصأو بالأحرى لتتحقق القراءة.

وقد وجد "آيزر" في نظر أحد النقاد «**في مفهوم القارئ الضمني الذي أسس له الأداة الإجرائية المناسبة لوصف التفاعل الحاصل بين النص والقارئ، لأنه لا يستطيع أن يبني لنا كيف يرتبط القارئ بعالم النص، وكيف يمارس هذا الأخير تعليماته، وتوجيهاته التي تتحكم في بناء القارئ للمعنى النصي**»[2].

أسس أيزر آليات إجرائية تعمل على مساعدة القارئ في استنباط النص بفعل القراءة وإعادة بنائه، فإذا لم يجد أي نص متلقيا منتجا له فهو نص لا أهمية له، ولهذا يهدف آيزر إلى تحويل البعد القرائي من فعل إستهلاكي إلى فعل منتج يخترق صمت القارئ.

ب . وجهة النظر الجوالة(*VIEWPOINTWANDERING*):

يقصد بها السماح للقارئ بالتجول في خبايا النص، وانطلاقا من هنا يبين آيزر هذا الإجراء الذي يقوم به القارئ مستعينا بمفهومين أساسيين: من ظاهرية هوسرل وهما الترقب والتذكر، حيث يعتبر هذا الأخير المسؤول الأول عن اندماج القارئ في النص، بينما الترقب فيعني به لحظة تحرر القارئ من النص، ويعتمد على ما خزّنته ويؤكد ذلك بقوله :«**مهما كانت الطريقة، وتحت أي ظروف يمكن أن يربط القارئ فيها مجالات النص المختلفة، ستكون دائما**

[1]– فانسون جوف، القراءة، تر: محمد آيت لعميم ونصر الدين شكير، المطبعة والوراقة الوطنية، المغرب ط 1، 2013، ص 60.

[2]– عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، منشورات الإختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط 1، 2007، ص185 .

عمليتا التنبؤ والإستعادة هما ما يقودان إلى تشكيل البعد الواقعي الذي يحوّل النص بدوره إلى تجربة القارئ»[1].

يصاحب هذين المفهومين عملية القراءة، وما يستنتجه خيال القارئ أثناء التعامل مع النص، وعليه فإن عملية فهم النص لا تتم دفعة واحدة، بل من خلال انفتاحه تدريجيا أمام القارئ، وبذلك يعمل على تحقيق حضوره الإيجابي بإدراكه للتأويلات الممكنة داخل النص الواحد، حيث نلمح قابلية التغيير، وتشكيل أفق توقعات كثيرة.

ج . الاستراتيجيات النصية :*TEXTESTRATEGIES*

يملك كل نص مرجعيته الخاصة، ويساهم القارئ بذلك في بناء هذه المرجعية عبر تمثله للمعنى «**فهو يعيد صياغة المخطط المألوف لأجل تشكيل خلفية لعملية الإتصال، وهو يقدم إطارا عاما يمكن من خلاله تنظيم رسالة النص أو معنا**»[2].

إن النص الأدبي بنية تخطيطية تنتظر من القارئ إخراجه إلى الوجود، وأن هذه التخطيطات، والإحالات المرجعية الموجودة في النص هي ما اصطلح عليها آيزر بالإستراتيجيات النصية، وهي عبارة عن بنيات تكمن وراء تقنيات النص المألوفة، كما تعمل علىإحداث التأثير والكشف عن العنصر غير المتوقع في النص.

د . مواقع اللاتحديد : *UNBESTIMMTHE* ISSTELLEN

يعمل الشكل العام للنص على خلق مواقع اللاتحديد، وهي ما يقصد به تلك البياضات أو الفراغات التي تعتبرعائقا لاستمرارية القراءة، وأنها المتحكم الوحيد في حركة التفاعل بين النص والقارئ، وحسب وجهة نظر "آيزر" فهي «**بنية مليئة بالفراغات تتطلب من القارئ ملئها بل**

---

[1]– محمد بلوحي، جمالية التلقي عند مدرسة كونستانس الألمانية (جهود ياوس وآيزر)، مجلة عمانع 113، الأردن تشرين الثاني، ص 86.

[2]– إيناس عياط، إستراتيجية التلقي الأدبي في الفكر النقدي المعاصر، مخطوط رسالة ماجيستير في النقد وقضايا الأدب بإشراف: عبد الحميد بورايو، قسم: اللغة العربية وآدابها،كلية: الآداب واللغات، جامعة الجزائر، 2000، 2001، ص 384.

إنها تحفز القارئ على ملئها، حيث إنها تشتغل كمحفز أساسي على التواصل، وبطريقة مشابهة، فإن الفراغات هي التي تحدث التواصل في عملية القراءة»[1].

على القارئ إظهار قدراته الخاصة لملء هذه الفراغات، مما يعطي النص بعدا جماليا وإنتاجيا، وهكذا فإن مواقع اللاتحديد هي التي تساعد القارئ على التدخل، ومنه يقول أحد النقاد: «**إذا كانت النصوص لا تمتلك حقا سوى ذلك المعنى الذي يضيئه التفسير فسيبقى هناك بعدئذ مقدار ضئيل جدا أيضا للقارئ لا يمكنه عندئذ إلا أن يقبله أو يرفضه يأخذه أو يدعه**»[2].

تعمل مواقع اللاتحديد على تنشيط خيال القارئ، ومشاركته في إعادة إنتاج النص من خلال ملء البياضات النصية، وهذا ما يجعل النص مفتوحا على عدة قراءات فيصبح بين وضعين، وضع فني إبداعي قام به المؤلف، والآخر إنتاجي يحققه القارئ، وإجمالا فإن فعل القراءة ، وإعادة بناء المعنى التي استخلصها "آيزر" تصب في مفهوم ازدواجية العمل بين القارئ والمؤلف لتحقيق النص.

ومن هنا اتضح لنا أن فعل القراءة اتخذ مجرى التدرج حتى الوصول إلى مرحلة الفهموهي وجهة نظر متغيرة تنشأ في ذات المتلقي وهو يقرأ العمل الإبداعي.

2. إستراتيجية القراءة والتلقي عند "هانز روبرت ياوس":

عرفت نظرية التلقي اهتماما لا بأس به بالمتلقي، وما الذي يمكن أن يصاحبه أثناء عملية القراءة، وما له من أهمية قصوى في إعادة بناء النص والوصول إلى المعنى المراد من النص وهو ما اصطلح عليه "ياوس" بـ "أفق الانتظار" وهو مصطلح يؤكد مدى قدرة المتلقي في إبراز جانبه المعرفي أثناء تعامله مع العمل الأدبي، ويستخدم "ياوس" هذا المصطلح (أفق التوقع)

---

[1]- محمد عبد البشير، مقولات نظرية التلقي بين المرجعيات المعرفية والممارسة الإجرائية، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، ع 04، جامعة سطيف، ص 83، نقلا عن: فولفغانغ آيزر، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب، تر: حميد الحمداني، والجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، (د، ط) (د، ت)، ص 98.

[2]- إيناس عياط، إستراتيجية التلقي الأدبي في الفكر النقدي المعاصر، ص 386.

«ليصـف المقـاييس التـي يستخـدمهـا القـراء فـي الحكـم علـى النصـوص الأدبية فـي أي عصـر مـن العصـور، هـذه المقـاييس تحدد بطريقـة أعـم مـا يعـد استخداما شعريـا أو أدبيـا بوصفـه مناقضـا للاستخـدام غير الشرعـي أو الأدبي للغةوتتحرك الكتابـة العادية والقراءة داخـل هـذا الأفـق»[1].

يتمكـن المتلقـي مـن النـص انطلاقـا مـن خلفيـاتـه المعـرفيـة المكتسبـة حتـى يتسنـى لـه مـن أن يتكيّـف مع هـذا العمـل الأدبي.

يقول أحد النقاد: «**إذا كـان العمـل الأدبي يتكـون مـن الثلاثي المعروف : المؤلـف العمـل الأدبي، القـارئ، فـإن "ياوس" لا يعتبر العنصر الثالث فقـط عنصـرا معبـرا بـل عاملا مـوجـودا مشـاركـا فـي التجربـة يُعَـدُّ كـذلك مركـزا لطـاقـة العمـل المقـدم ... إن النـبض التـاريخي للعمـل الأدبي لا يقبـل دون الاشتـراك الحيـوي الفعـلي للقـارئ، فبواسطته يتغيـر منظـور العمـل التجريبي، والنظرة المختلفة لعمـل المؤلـف ... إن التاريـخ الأدبيوكـذلك سمـة التواصـل الـذي يتميز بـه يتكـون مـن أسلـوب الحوارين الاثنين ...»**[2].

يعتبر القارئ وككل مرة سيد العملية الإبداعية، وذلك بتحاوره مع النص واستخلاص المعنى منه، وقـد ينتـج عـن هـذا التحـاور مـع النـص تـأويلات مختلفـة لهـذه النصـوص، وفـي هـذه الحالـة يكون القارئ في حالة تأهب قصوى لإعـادة إنتاج النـص انطلاقا من خلفياته المعرفية المكتسبـة.

ولعل الأمر الأساسي في نظرية التلقي هو التواصل القائم بين النص، والقارئوتقتضي عملية إعادة القـراءة والتـأويل رسـم تصـور مغـاير لمفهـوم تاريخية الأدب،حيث تعتبر هـذه الأخيرة حسـب "ياوس": «**عملية جدلية بين الإنتـاج والتلقـي**»[3].

---

[1]– رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة،تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، مصر، (د،ط)، 1998 ص 174.

[2]– عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات،القاهرة، مصر، (د، ط) 1999، ص 106.

[3]– هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي، تر: رشيد بن حدو، مطبعة النجاح الجديدة، ط 1، 2003، ص 59.

يخلـو أي عمـل أدبـي مـن التأثيـر إلا فـي حـالة مـا إذا استقبـله القـراء علـى نحـو دائـم ومتجدد، وهؤلاء القراء إما أنهم يكتفون باستهلاكه، وإما أنهم يتجاوزونه وينتقدونه وهكذا يصبح العمل الأدبي موضوع تجربة أدبية لدى جمهور القراء والنقاد والكتاب كل حسب أفق توقعه الخاص به، وبهذا يكون مفهوم التأويل مرتبط لا محالة بطريقة فهم النص الأدبي، وبطريقة تحديد معانيه المختلفة، ومن هذا المنطلق تصبح القراءة قائمة على ثلاثة أسس رئيسية متمثلة في : الفهم والتأويل والتطبيق.

ترتبط قضية فهم النص الأدبي أساسا بسلسلة النصوص السابقة التي تنتمي إلى نفس الجنس، وفي هذا المقام يرى " **ياوس** " أن « **النص الجديد يستدعي بالنسبة للقارئ مجموعة كاملة من التوقعات والتدابير التي عودته عليها النصوص السابقة والتي يمكنها في سياق القراءة أن تعدل أو تصحح أو تغير أو تكرر ويندرج التعديل والتصحيح ضمن الحقل الذي يتطور فيه الجنس** »[1].

وغير بعيد عن هذا المعنى نجد أن "**ريكور**" قد تحدث عن القراءة، والتأويل وعن كيفية إنتاج النص الأدبي وتلقيه تأويله، فقد عالج موضوعا في غاية الأهمية والمتمثل في عملية: "**التباعد** " ⟵" ***DISTANCIATION***"

لا تتحقق هذه العملية إلا من خلال تجاذب قطبين هما:**عالم النص وعالم القارئ**.

فالأول (عالم النص) يخلق عالما خاصا به بعيدا عن المؤثرات الواقعية، وعن مقاصد الكاتب ونواياه.

أما الثاني (عالم القارئ) فهو إعادة إنتاج النص وتأويله، وذلك بفعل القراءة.

أما القراءة فهي الأخرى تتفرع إلى فرعين هما:

أ . القراءة البنيوية: وهي التي يتم فيها عزل النص عن محيطه الخارجي، وتعليق توقعات القارئ.

ب . القراءة التأويلية: وهي التي يتم فيها فك العزلة عن النص قصد ربطه بمحيطه الخارجي.

[1]– هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي، تر: رشيد بن حدو، ص 66.

يبقى بين هذا وذاك مشروع "ياوس" متميزا عن غيره، لأنه استند في تأسيسه على مجموعة من المفاهيم الإجرائية التي تضبط عملية القراءة وهي كالآتي:

أ. مقولة أفق الانتظار وتعدد الأنساق:

يحتل مفهوم أفق الانتظار دورا مركزيا في نظرية التلقي عند "ياوس" فهو:«**الركيزة المنهجية لنظريته**»[1].

يشير هذا المصطلح إلى جمهور من القراء أثناء قيامهم بفعل القراءة ، وعلى الرغم من تعدد جذور هذا المصطلح إلا أنه يظل حتى عند "ياوس" غامضا وملتبسا حيث يرى "روبرت هولب" أن المشكلة في استخدام "ياوس" لهذا المصطلح هو أنه قد:«**عرّفه تعريفا غامضا للغاية لدرجة أنه قد يتضمن أو يستبعد أي معنى سابق للكلمة ... يضاف إلى هذا أن هذا المصطلح يظهر ضمن جملة من الألفاظ، والعبارات المركبة فياوس يشير إلى "أفق التجربة"و"أفق تجربة الحياة" و"بنية الأفق" و"التغير في الأفق**»[2].

ويكون على هذا الأساس الأفق عبارة عن مجموعة من خبرات، وكفاءة يختزنها القارئ حيث يتناول نصا من النصوص لكنه ليس أي قارئ،فالقارئ الذي يفترضه هذا المفهوم هو بالضرورة قارئ كفء، ذو معرفة مكتسبة من جراء معالجته للنصوص قراءة وتحليلا، فهو الوحيد الذي يستطيع أن يرصد أي تحريف، أو تشويش يحدثه النص المقروء في بنية الأفق العامة.

ويقول على هذا الأساس أحد النقاد: «**إن إعادة تأسيس تاريخ الأدب، أو تاريخ التواصل الأدبي يتمُّ بناء على تتبع مسار الأفق، إذ أن معرفة استجابة جمهور معين لنص محدد لا تتحقق إلا بمعرفة الأفق الذي استأنس به ذاك الجمهور حين كان يقرأ مما يؤكد أن العلاقة بين النص والقارئ علاقة جمالية وتاريخية معا**»[3].

---

[1]- روبرت هولب، نظرية التلقي، تر: عز الدين إسماعيل،ص 154.

[2]- روبرت هولب، نظرية التلقي، تر : عز الدين إسماعيل، ص 155.

[3]- محمد عبد البشير، مقولات نظرية التلقي، ص 86.

ويتبين من هذا المنطلق فقد تبين لنا أن "ياوس" قد استطاع أن يوظف مفهوم أفق الانتظار بوصفه أداة لإعادة تركيب تاريخ تلقي الأعمال الأدبية.

ب . المسافة الجمالية:

تبقى مسألة المسافة الجمالية ذات علاقة وثيقة مع مفهوم الأفق، وذلك بأن قراءة العمل الأدبي ينجم عنها حدوث مسافة جمالية فاصلة بين أفق الانتظار السائد، وبين الأفق المستحدث في العمل الجيد، وعليه فإن المسافة بين أفق التوقع والعمل؛ أي بين ما تقدمه التجربة الجمالية السابقة من أشياء مألوفة، وتحول الأفق الذي يستلزمه استقبال العمل الجيد تحدد بالنسبة لجمالية التلقي الخاصية الفنية لعمل أدبي ما، فكلما «**تقلصت هذه المسافة وتحرر وعي المتلقي من إرغام إعادة توجهه نحو أفق تجربة تُعَدُّ مجهولة، كان العمل أقرب من مجال فن الطبخ أو التسلية منه إلى مجال كتب فن الأدب**»[1].

وإجمالا فالأساس في نظرية التلقي هو الكشف عن دور القارئ وفعاليته في تفسير الأعمال الأدبية، والإسهام في إعادة تقويمها وإعطائها معنى وفق مجموعة من العوامل المتصلة بطبيعة وعي هذا القارئ وعصره، وثقافته، وقد أصبح القارئ الآن صاحب سلطة لا تنازع في توجيه النص وتحديد قيمته، حيث أن كل نص يتوجه إلى القارئ، ويحيل إليه.

ج . المتعة الجمالية : *LaJouissance* Esthétique

تعني*GENUS*، وحسب أكثر استعمالاتها المتعة، أو البهجة، ويشير (ياوس) إلىأن «**الصيغة اللفظية لهذه الكلمة (*GENIESSEN*) استخدمت بصورة عامة في القرن 18 للدلالة على الإفادة من شيء ما**»[2].

ثانيا: مكانة المتلقي في عملية التواصل الروائي.

[1]- هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي،تر: رشيد بن حدو، ص 70.

[2]- روبرت هولب، نظرية التلقي،تر: عز الدين إسماعيل، ص 127.

تعد القراءة نقطة التقاء القراء بمختلف أجناسهم، وتنوع ثقافاتهم، وللقارئ وحده نظرية خاصة بموضوعه لا غير، ولهذا السبب أو ذاك ارتأينا أن نركز على وظيفة المتلقي في عملية التواصل الروائي، حيث يعتبر هذا الأخير المحور الرئيسي في مختلف النظريات، وبالخصوص في اتجاهات ما بعد البنيوية، فقد شكلت القراءة مهمة مركزية في النقد الذي يعتمد القارئ في تحليله للخطاب الأدبي عموما، والروائي خصوصا.

فالمتلقي ركيزة ثابتة ومهمة في العملية التواصلية، فهو المحرك المعتمد أساسا في الفعل التواصلي من خلال مشاركته في تنظيم وتوجيه الخطاب المتكون أساسا من العلاقات النحوية والصرفية للغة، ينتظم الخطاب وتصل الرسالة المراد تبليغها، لأن العناصر المكونة لأي لغة كانت لا بد أن يتحكم بها نظام لغوي معين تخضع له، حيث تبدأ بالوحدات الصغرى أي (الفونيمات) ثم الكلمات، ولا بد من و جود توافق بين هذه العناصر اللغوية لتقوم بوظيفة كاملة في الإبلاغ وإلا انعدم التواصل، والتواصل لا يمكن أن يؤدي غرضه دون أن تتكامل أركان العملية التواصلية، ودون أن يكون هناك نظاما تواصليا يحكم تلك العملية، و كذلك يجب أن يكون هناك لغة مشتركة بين الأطراف المتواصلة بالخطاب على اعتبار أن اللغة تعد الوسيلة الخاصة بالبشر، والتي تنقل نشاطهم الفكري التواصلي، والمتلقي يُعَدُّ الشريك الفعلي في العملية التواصلية إذ أنه و من خلال هذه الشراكة القائمة بين المبدع والمتلقي ينتج نوعا من التفاعلية المتبادلة بين هذين الطرفين، وهذه الشراكة المتبادلة التي تنشأ من عملية التفاعل هي التي تثير التواصل، فالتفاعل، والمشاركة من قبل المتلقي في إنتاج النص يسهم بشكل فعال في جعل بعض النصوص غير المتماسكة مقبولة .

إنه لمن البديهي أن نقول: إن الذي يكتب كالذي يسرد، لكن المهم في هذا الطرح هو التفريق بين الراوي والمؤلف، حيث أن شخص المؤلف يختلف بشكل واضح عن شخص الراوي ولكن هذا الأخير تكون معرفته محدودة أحيانا إذا ما قورنت بمعرفة المؤلف، لكن المهم في هذا الطرح هو المتلقي الذي يمتلك مكتسبات ثقافية ولغوية يوظفها فور تلقيه للنص، وغير

بعيد عن هذا الطرح فقد ناقش عدد لا بأس به من الدارسين والنقاد مسألة كيفية تعامل المتلقي مع النصوص حين قال أحد النقاد: «**حالما يدخل القارئ مشهد السرد فإننا لا نتمالك أنفسنا عند رؤية المشهد من منظور جديد، ولا نحتاج إلى التعرف على المقومات النحوية للكلام، والفكرة الممثلين ... لكي نجرب تأثيراتها أكثر من حاجاتنا إلى دراسة الصوتيات لكي نستخدم اللغة ... وليست التقنيات السردية رغم كل شيء غايات في ذاتها، وإنما هي وسائل لتحقيق تأثيرات معينة، ولا نستطيع أن نعرف ماهية مسرودة ما إلا في علاقتها بما تفعل ... وحين تتنوع أهداف القراء والكتاب فإنها لا يمكن أن تنفصل عن أسئلة القيمة والمعنى ...**»[1].

ويضيف في هذا التصور نفسه قائلا:«**المتلقي بفاعلية الفهم قادر على تشقيق وجوه لا نهائية لمعنى النص بإعادة بنائه وإنتاجه وتلقيه**»[2].

بات واضحا أن مهمة المتلقي داخل العمل الإبداعي تمثلت في فك شفراته، وحل كل ما هو مبهم وذلك من خلال استنباطاته الخاصة، كما له القدرة على استنتاج تأويلات عديدة حتى من النص الواحد، ما يدل على أن نظرية التلقي باتت قائمة على ثلاثة أبعاد تمثلت في كل من: المؤلف،والنص، والقارئ وهي عناصر أساسية لا غنى عن أحد منها، أو تفضيل أحدها على الآخر.

تبلغ العناية بالقارئ ذروتها في جمالية التلقي، حيث تقوم على مبدأ التفاعل بين النص والقارئ، لذا فالاعتناء بالذات القارئة كان ولا يزال مصب اهتمام الكثير من المهتمين الذين أثاروا تساؤلات شتى تكشف عن مدى التفاعل، والتواصل بينهما، ولهذا فالمذاهب والمناهج النقدية لم تتوقف عن الإشارة لهذا العنصر الفعال في عملية التواصل الروائي، هذا القارئ عبارة عن تصور ذهني يقيمه المؤلف أثناء عملية الإبداع.

---

[1]- والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة،القاهرة، مصر، (د، ط)، 1998 ص 202.

[2]- المرجع نفسه، ص 210.

يفـرض النـص الأدبـي دائمـا نمطـا خـاصـا مـن القـراء، وهـؤلاء القـراء الـذين يتوجـه إليهـم الكاتب بواسطة نصه نجدهم يختلفون بطبيعة الحال في درجة ثقافاتهم، ويمكن إدراك هـذا من خلال اللغة المستعملة لمعالجة مواضيع مختلفة، وما على القارئ المتلقي إلا أن يغوص في شتى المواضيع المطروحة أمامه لمعالجتها، وبناء معانيها، لذا فقد جاءت نظرية التلقي «**لتقدم اعتراضا على الفهم أو التصورات البنيوية للأدب، وتختلف المقارنة البنيوية للمعنى عن تلك التي يتبناها اتجاه جمالية التلقي، إذ أن النص باعتقاد البنيويين يتضمن معنى في داخله، أما جمالية التلقي فتعتمد على أن الفهم الكامل، والشامل للنص يساعد في عملية بناء المعنى، وإنتاج النص من جديد**»[1].

تدعو جمالية التلقي في منطلقاتها وأسسها إلى ضرورة تواجد المعنى داخل النص نفسه أما"**رولان بارث**" فيرى أن البنيوية قد أجرت تعديلا على طبيعة القراء فيدعي أن: «**لذة القراء تتمثل في علاقة ضمنية قائمة على الإحساس بلذة الآخر بالكشف عن قوانين تحققها في اللسان**»[2].

مهما تعددت منطلقات البنيويين واختلفت عن منطلقات نظرية التلقي، إلا أنها تجد نفسها مجبرة على الانطلاق من الذات القارئة التي تحدد المعنى سواء من قراءة واحدة، أو من عدة قراءات بما في ذلك قراءة النص الواحد، من هذا المنطلق يتضح لنا أن قراءة النص قائمة على الفهم لاستخلاص المعنى وبنائه.

يؤكد أحد الدارسين على مدى تفاعل المتلقي والنص قائلا:«**القراءة ليست تلقيا سلبيا أبدا وإنما هي تفاعل خلاق ومشاركة حقيقية بين النص والقارئ**»[3].

---

[1] – بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، أصول وتطبيقات، ص 42.

[2]– رولان بارث، لذة النص، تر: فؤاد صفا والحسين سجان، دار توبقال، المغرب، ط 1، (د، ت)، ص 15.

[3]– حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، دراسة اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا (د، ط)، 2001، ص 15.

يعتبـر النـص الـروائي كمـادة خـام، ومـا علـى هـذا القـارئ المتلقـي إلا أن يقـوم بكشـف واستخـراج المعـاني الممكنـة، فهـو الـذي يخـرج المعاني مـن الكمـون إلـى الظهـور والنـص لا يستطيـع بـدوره أن يجسـد فـي عـالمه كـل الوقـائع والأحـداث التـي يحتـك بهـا القـارئ فـي وسطه المعيشومن هنـا ينطلق الإبـداع الـروائي البعيد عن التخيلات الملموسة في الروايات الخيـالية، وهكذا يقـول أحـد النقـاد: «**إن السمـة الأساسيـة التـي لازمـت مفهـوم الإبـداع هـي أنـه يتضمـن أو يجـب أن يتضمـن عنـاصر تخيليـة قـادرة على تحـويل انتباه القـارئ عن كل مـا هـو يومي مبتـذل إلى كـل مـا هـو مثيـر، وجديـد، ومجـاوز للـواقـع المألـوف، ولهـذا السبب لعـب الخيـال دورا أساسيـا فـي تقدير قيمة الإنتاج الأدبي، ودرجة اتسـاع مجال تـداولـه أو استهـلاكـه**»[1].

يستدعي السرد القـارئ للمشـاركـة فـي بنـاء النـص، فـالكـاتب يخـاطب المتلقـي حتى يشـاركـه فـي هـذا البنـاء، وهـو فـي هـذه الحالـة ذي نشـاط مـزدوج مـا بيـن تلقـي اقتراحـات الكـاتب، ثـم يعيـد بنـاءهـا مـن جديـد لاكتشـاف نصـه الخـاص بـه .وبهـذا يصبـح عنصـرا فعـالا فـي النـص لأنه مشارك في عملية تكوينه، فقد «**خطـا "آيـزر" خطـوات أكثـر إيغـالا فـي إشـراك الـذات المتلقيـة فـي بنـاء المعنـبواسطـة فعـل الإدراك، وإن هـذا الإسنـاد إلـى الـذات فـي تقـرير المعنـى، والكشـف عنـه هـو مـا اصطلـح عليـه "هوسـرل" بـالقصـديـة، فـالقـراءة لـديـه نشـاط ذاتـي نتـاجه المعنى الـذي يرشحه الفهم والإدراك، وإن المعنـى الخفي والمحمـول النهـائي للنـص قد كفا عـن الحضـور طبقـا لجمـاليـة القـراءة لـديـه**»[2].

للذات المتلقية دور فعال في عملية بناء المعنى، وهـو أمر اتفق عليـه مجموعـة مـن الدارسين والنقـاد المهتمـين، فالقـارئ أثنـاء تفاعلـه مـع النـص الـروائي ينظـم الأحـداث فـي وحـدات منطقيـة لاكتشـاف العالم السـردي، كما يعمل على استخلاص النتائج بين وحدات النـص السـردية وهـي أكثـر الطـرق التـي يلجـأ إليهـا القـارئ لتأويـل مـا يقـرأ، وعلـى هـذا الأسـاس فقـد اهتمـت مختلـف

[1]– حميد الحمداني، القراءة وتوليد الدلالة (تغير عاداتنا في قراءة النص الأدبي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، (د، ت)، ص 11.

[2]– بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، ص 48.

الدراسات بدور المتلقي الذي أصبح جزءا لا يتجزأ من كل عملية تأويل، حيث أن أول ما يصادف المتلقي أثناء تطلعاته هو خطاب أدبي يتعامل معه بكل ما يملك من قوى نفسية وثقافية تمكنه من ذلك.

ثالثا: المروي له وعلاقته بالقارئ.

نود في هذه الدراسة أن نتناول مسألة تعد من بديهيات السرد، أو بالأحرى نريد بذلك دراسة أهم عناصر العلاقة السردية القائمة بين كل من المروي له والقارئ.

يعتبر المروي له مصطلحا سرديا يراد به إزالة الغموض الحاصل بين كل من "القارئ" و"المروي له"، حيث أن القارئ يتنوع حسب التنوع في الدراسة، والقراءة من قارئ حقيقي متمثل في ذاك القارئ الذي يمسك حقا بالكتاب بين يديه ويتفاعل معه إلى أبعد الحدودوقارئ من نوع آخر متمثل في القارئ الضمني الممثل داخل النص حيث يتوجه إليه الراوي باستخدام ضمائر مختلفة، ومتنوعة بين ضمائر المخاطب المفرد والجمع.

في مطلق الأحوال لا بد من تجنب الخلط بين القارئ الحقيقي، والقارئ الضمني رغم ما بينهما من تطابق ظاهري، وهو الأمر الذي يجعل بعض الدارسين، والنقاد يطلقون عليهما معا صفة "قراء" دون الالتفات إلى حقيقة وجود اختلافات واضحة بينهما.

يوجد داخل البنية السردية الراوي ومقابله المروي له، هذا الأخير هو بمثابة متلقي الخطاب المرسل من قبل المتكلم، ألا وهو الراوي بطبيعة الحال،وهكذا يصبح النص عبارة عن فضاء اتصال بين الراوي والمروي له فكليهما يمكن القول عنهما أنهما حضور خيالي لا يتجاوز حدود النص الذي يتحركان على سطح مساحته السردية لا غير.

كان عنصر القارئ مهملا لفترة طويلة في الدراسات النقدية الأدبية، كما أهملت أهميته في قيام الفعل التواصلي قبل ظهور نظرية التلقي، حيث كان الاهتمام قائما على النص ومرسله، في حين هُمِّش المرسل إليه الذي أهمل هو الآخر لمدة من الزمن، فكانت الدراسات النقدية عنه قليلة، إن لم نقل شبه منعدمة، أما "رولان بارث" فيرى أن«**علامات الراوي**

تبـدو لأول وهـلـة أكثـر قـابليـة للـرؤيـة أكثـر عـددا مـن عـلامـاتالقـارئ فـالسـرد يستعمـل فـي الغـالب ضميـر المتكلـم أكثـر مـن ضميـر المخـاطب، كمـا أن عـلامـات القـارئ فـي الـواقـع هـي أكثر مخادعة من عـلامات الراوي»[1].

وقد لمحنا في هـذه الـدراسـات القليلة التي أولت الاهتمـام بهـذا العنصـر الالتبـاس، والـوقـوع في نـوع من الخلـط أثنـاء تـوظيـف وتحـديـد مصطلـح القـارئ، حيث تـداخلت المفاهيـم واختلطت الـرؤى بين البـاحثين، ولـم يتم وضع الحـدود الفـاصلة بيـن مفهـوم المـروي لـه والقـارئ والمخـاطب، والمستمـع، والقـارئ المجرد ... إلخ مـن التسميـات التـي أخـذهـا هـذا المصطلـح، ومنـه يقـول أحـد الـدارسين عـن هـذا المصطلح وإشكالية التداخل فيما بين هذه المصطلحات، وكـذا عـدم الاهتمـام بأهميته في الإرسالية البشرية حيث يقـول:«**لـم يحـظ المـروي لـه فـي السـرديـات بـالعنايـة التـي لقيتهـا سـائر أعـوان السـرد، فمـا تسنى لنـا العثور عليـه مـن معلومـات عـن هـذا العـون قليـل جـدا لا يـزيـد عـن بعـض مقـالات تعـريفيـة فـي الغـالب، أو إشـارات اقتضـاهـا الحـديث عـن الـراوي**»[2].

ويتبيـن هـذا عنـد "رولان بـارث" الـذي يـرى أنـه: «**لا يمكـن أن يـوجـد سـرد بـدون راوي وبـدون مستمـع أو قـارئ**»[3].

يمثـل كـل مـن القـارئ، والمستمـع دور المـروي لـه فـي العمليـة السـرديـة، وتظهـر مـن خـلال ذلك صورة القـارئ الخيالي، كمـا ظهـرت صورة "الـراوي"، أمـا "جيرالـد برانـس" فقـد حـدد مفهـوم المـروي لـه مـن خـلال دراسته الموسومـة بـ: "مقدمـة لدراسـة المـروي لـه" مفـرقـا بينـه وبيـن القـارئ قائـلا: «**إن قـارئ النـص التخيلـي سـواء أكـان نثـرا أم شعـرا، ينبغـي ألا يُظَـن هـو المـروي**

---

[1]–رولان بارث، التحليل البنيوي للسرد، تر: حسن بحراوي وآخرون، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، المغرب، ع 08، 1988، ص 21.

[2]– علي عبيد، المروي له في الرواية العربية، ص 09.

[3]– رولان بارث، التحليل البنيوي للسرد، ص 21.

عليهفـالأول حقيقـي والآخـر تخيـلـي، وإذا مـا ظهـر أن قـارئـا يحمـل شبهـا مدهشـا بـالمـروي عليه، فإن هـذا استثنـاء وليـس قـاعـدة»[1].

كـان "جيرالـد برانـس" فـي دراستـه مفرّقـا كـل التفـرقـة بيـن القـارئ التخيلـي والمـروي لـه حيـث يرى أن القـارئ حقيقـي، بينمـا المـروي له من صنع الخيـال.

وهكـذا يكـون مـوضـوع القـارئ قـد شكـل تنـاقضـات كثيـرة، ووجهـات نظـر مختلفـة بيـن البـاحثين حـول مسـألـة تحـديـده وتبيـان وظيفتـه فـي العمليـة التواصليـة، وسـوف نـذكـر فيمـا يـأتـي أهم المحاولات التنظيـرية مرتبـة حسب تـاريخ ظهـورهـا، حيث أن هنـاك:

1ـ القـارئ الضمنـي ⟵ والـذي أبـرز مـلامحـه آيـزر / **ISER**.

2ـ القـارئ المجـرد ⟵وقـد طـرحـه لنتفلت / **LINTVELT**.

3 ـ القـارئ المثـالـي ⟵ اقتـرحـه النـاقـد الإيطالي أمبرتو إيكو / **UMBERTOECO**.

على الـرغم من اختـلاف أنـواع القـراء إلا أن معنى النـص يتـم بنـاؤه بنفـس الطـريقـة بـالنسبـة لجميـع القـراء، ولكـن الاختـلاف فـي فهـم هـذا المعنـى مـن قـارئ إلـى آخـر يعـود إلـى اختـلاف العـلاقـة التـي ينشئهـا هـذا القـارئ مـع النـص، عـن تلـك التـي ينشئهـا القـارئ الآخـر مـع نفـس النـص، فكـل قـارئ ينفعـل انفعـالا خـاصـا بـه مـع أنـه يسلـك نفـس سبـل القـراءة التـي يفـرضهـا النص على جميـع القـراء.

أمـا القـارئ المجـرد الـذي اقتـرحـه "لنتفلـت" يعـادل نوعـا مـا القـارئ الضمنـي حسـب"آيـزر" وهـو يـرى فـي هـذه الحـالـة أن هـذا النـوع مـن القـراء كـأنـه المـروي لـه الـذي يفتـرضـه النـص الـروائي، أو كـأنه في مقام القـارئ المتلقـي النموذجي القـادر على استخلاص معنى الروايـة بفضـل قـراءاتـه المتعـددة والمتمكنـة فقـد طـرح "لنتفلـت" فكـرة المـروي لـه وتحـدث عنـه بـاسـم القـارئ

[1]– جيرالد برنس، مقدمة لدراسة المروي عليه، نقد استجابة القارئ، تر: حسن ناظم، علي حاكم، المجلس الأعلى للثقافة،القاهرة، مصر، (د، ط)، 1999، ص 54.

الوهمي للنص الروائي، وهو القارئ الذي يتوجه إليه الراوي الكامن في ثنايا النص فهو يظهر بظهوره ويختفي باختفائه.

يظهر كل من القارئ الضمني، والقارئ المجرد، والقارئ النموذجي بجلاء بغض النظر عن أوجه اختلافهم، وهذا مبدأ أساسي في تلقي الرواية، حيث أن: «**المتلقي ينشأ نشوءا موضوعيا في جسد النص نفسه، سواء أن يكونواصورة مسبقة للقارئ تفترضها الحكاية أو أن يكونوا أعوانا نشيطين يساهمون في مجرى القصة، فإنهم يقومون جميعا على المبدأ الذي يقول بأنه يوجد فيبنية كل نص دور يُقْتَرَح على القارئ، وهم يشبهون غاية الشبه صاحبنا المروي له الخارجي حتى لا نكاد نميزهم عنه**»[1].

إن المروي له عبارة عن كيان تحددت، ولو إجمالا صيغ وجوده نهائيا، حيث نجد حضور جملة من المؤشرات الدالة عليه داخل النص الروائي، والمتمثلة في:

. الجمل المؤولة.

. إشارات وصفية.

. ملفوظات بالأسلوب المباشر ...

وترسم هذه الأخيرة له أحيانا صورة وهمية، وأحيانا أخرى تمنحه فرصة الكلام في فضاءات مميزة، وفي مقابل ذلك نستطيع القول بأن للرواية أكثر من متلق داخل النص حيث نميز بينهم انطلاقا من طرق قراءاتهم المتعددة، وذلك التمييز يكون أحيانا انطلاقا من الجنس (قراء أو قارئات)، أو من حيث الجغرافيا (قارئ مدني، قارئ ريفي).

أما القارئ الحقيقي فإنه على العكس من ذلك، فهو شخص واقعي يقرأ الكتاب وليست له صفات ثابتة بل متغيرة من قارئ إلى آخر، ومن قراءة إلى أخرى، وبهذا تصبح قائمته مفتوحة ووجوده طبيعي لا محالة، فهو يصطحب معه أثناء قراءاته المتنوعة دائما ذاكرته وتجربته في عالم القراءة.

[1]- ينظر: حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، ص 48.

ومـن هنـا يبقـى التمييـز بيـن هـذيـن الكيـانيـن واضـحـا حيـث أن الأول أي: (المـروي لـه) ليـس أكثـر مـن كـائـن مـن ورق لا يتجـاوز حضـوره حـدود النـص الـروائـي، بينمـا الثـانـي(القـارئ) المفتـرض للنـص فهـو مخلوق حـي، وحقيقـي ذو وجـود صـريـح وواضـح.

رابعا: تفاعل القارئ بالنص (من خلال النماذج الروائية المختارة).

يعد المروي له أحد العناصر المكونة للعمل السردي، ولذلك فإن الاهتمام بدراسته يعتبر من أهـم مـا يمكـن أن ينـادي بـه النـاقد والـدارس الروائـي، وبمـا أن الـراوي هـو المتبنـي لسـرد الأحـداث الروائية فإن المروي لـه هـو المستقبل والمتلقي لها داخـل العمـل السـردي، ولهـذا السبب أو ذاك لا بـد مـن معرفـة مـا لهـذا العنصـر السـردي مـن أهمية ولكـن لا تتحـدد هـذه الأخيرة باستقلاليته عـن بـاقي المكونات بل من خلال علاقته مع باقي العناصر حيث سيفتقـر أي عنصـر إلى أي دور آخـر في البنية السردية، كما أن : «**غيـاب مكـون مـا أو ضمـوره لا يخـل بأمـر الإرسـال والإبـلاغ والتلقي فحسب، بل يقوض البنية السردية للخطاب**»[1].

ومـن هـذا المنطلـق يتضـح لنـا مـدى العلاقـة الفنيـة بيـن الـراوي والمـروي لـه، أمـا فيمـا يخـص أشكال المروي له داخل بنية الخطاب السـردي فنجدها متمثلة في:[2]

1 . المروي له الظاهري: (الممسـرح):

نلمسـه عـادة فـي إحـدى شخصيـات العمـل الروائـي، حيـث نجـده يتمـاهـى معهـا تمـاهيـا مباشرا وكليا، ويتلقى عن الراوي ما يسرده من أحـداث.

2. المروي له غير الظاهـري: (غير الممسـرح):

وهـو كـائـن متخيـل ليس لـه وجـود فعلي ولا مـلامح محـددة لـه داخـل العمـل الروائـي ومثلمـا كـانت لهـذا العنصـر السـردي أشكـالا عرف بها داخل العمل السردي، فله أيضا وظائف يضطلع بها داخل النصوص الروائية، وما علينا إلا استنطاقها من خلال مقاطع مأخوذة من النصوص الروائية

[1]- ينظر: عبد الله ابراهيم 2، السردية العربية، ص 14.

[2]- فاضل ثامر، الصوت الآخر، الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط1، 1992، ص 138.

التي بين أيدينا، حيث نجدها قد تعاملت مع المروي له بأشكاله المختلفة بوصفه عنصرا حيويا مساهما في بناء الرواية:

1.2 المروي له الممسرح: ويتجسد لنا في النصوص الروائية من خلال:

أ. تبادل المواقع بين الراوي والمروي له:

يعد تعدد الرواة في النص الروائي الواحد كنقطة تحوله من راو إلى مرو له بطريقة غير مباشرة، وذلك عندما يتحول السرد من راو إلى آخر، فيتبادلان المواقع فيما بينهما ويؤدي بالضرورة هذا التبادل إلى تعدد الرواة، ففي رواية (نورس باشا) مثلا نجد إلى جانب الراوي الأول رواة آخرين، حيث أنه كلما تسلم راو ما السرد تحول البقية إلى مروي لهم العكس صحيح، وبهذا يكون المروي له الممسرح حاضرا بقوة في الرواية، فعندما كانت المرأة العجوز تبحث عن بيت الشيخ الذي يداوي الكسور: «**يا ولدي إنها لم تنم طوال الليل جراء ألم في يدها، قد تكون مكسورة وأنا لا أعرف جبارا يداويها، لقد همت بها في الحقول من دون أن أعثر على منزل الحاج ... نسيت اسمه يا ربي.**

. الحاج الطيب، هو قريب من هنا اتبعاني»[1].

كانت المرأة منذ الوهلة الأولى هي الراوي الأول تحكي عن حالة ابنتها التي كسرت من يدها، وأنها كانت تجول وتدور تائهة وسط الحقول، تبحث عن بيت الحاج الذي نسيت اسمه ثم يتحول الراوي الأول في موقف سردي آخر إلى مروي له ممسرح ويتسلم زمام السرد راو آخر.

ونجد في مقطع آخر في رواية (تاء الخجل) تبادل المواقع بين الصحافية والطبيب:

«**فقدت القدرة على الكلام. سكتت يمينة، دخل الموت عبر النافذة، وجلس إلى قربها...كان يجب أن أغلق النافذة قبل ذلك، استأذنتها وخرجت قليلا، توجهت نحو الطبيب**

[1]- هاجر قويدري، نورس باشاً، ص 09.

المناوب لأستفسر عن الموضوع...قرعت الباب المفتوح ودخلت، نظر إلى مبتسما وقال: وصلتك الأخبار وجئت تستفسرين؟ ....»[1].

يبدو جليا تبادل المواقع بين الراوي، والمروي له الممسرح من خلال تحول زمام السرد من الراوي الأول يمينة المريضة الراقدة في المستشفى، والتي كانت ثمرة اغتصاب من قبل الجماعة الإرهابية وفي مقابل ذلك كانت الصحافية في مقام مرو له، ليحول بعد ذلك الدور، ويعود السرد لها حتى تصبح هي في مقام مروي له آخر، وقد تحول دوره هو كذلك ليصبح راويا ثالثا لمروي له تمثل في شخصية الصحافية.

جعل تعدد الرواة أو بالأحرى تعدد الأصوات للمروي له أكثر حضورا في الروايتين حيث أنه كلما تسلم زمام السرد راو ظهر في المقابل مرو له، فعندما كانت الضاوية تحكي حرقتها أثناء فراقها لولدها إبراهيم حيث كانت تصرخ وتبكي، كان الجمع من المعزين ومن بينهم فاروق مرويا لهم فخاطبتهم قائلة: «**هيا اذهبوا...لن يدفن ابراهم... سوف ينام معي هذه الليلة فقط. هيا ... هيا اذهبوا ... تعالوا غدا سوف أسمح بدفنه غدا ... نعم غدا سوف ينام معي الليلة ... حملت أحجارا من على الأرض تهيأ لي أنني أنزعها من على الحنجرة المخنوقة رميت بها على الجمع المبهوت الذي لم يجرؤ على عناد حرقة أم ظلت غائبة ثم تقدم فاروق نحوي ووجهه مغسول بالدموع.**

استغفري الله ... هذا حكم العالي ...»[2].

تبين لنا أن المروي له الممسرح لديه حضور قوي على مسرح الأحداث حيث نجده مرويا له مشاركا متمثلا في تلك الشخصيات الروائية، ويتبدل من شخصية إلى أخرى وذلك وفق ما يقتضيه الموقف السردي.

ب . إستراتيجية النص (الرسائل والوثائق):

[1]– فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 69.

[2]– هاجر قويدري، نورس باشا، ص 26.

تعد الرسائل ومختلف الوثائق من بين الوسائل التي يظهر من خلالها المروي له الممسرح فهي تعمل على شد الحبكة الدرامية مع تحليل، وتفسير الأحداث الروائية، ولكن عند دراستنا للنماذج الروائية المختارة نجد أن رواية (نورس باشا) لم تعتمد هذه الوسيلة في حين اعتمدتها رواية (بحر الصمت) في مواقف قليلة على غرار: «**ذات مرة قرأت عبارة (سنغور) التنازل يعني قبول كل الشروط بلا اعتراض**»[1].

تبدو الشخصية البطلة هذه المرة في موقع مروي له، فعندما كان الراوي يقرأ تلك العبارة كان يقف موقف المروي له الممسرح، وعندما كانت أيضا الشخصية البطلة تتلقى رسائلا من قبل صديقها: «**وكنت تكتب لي عن العاصمة، عن جنونها وفوضاها، عن الأصدقاء وأجواء الحي الجامعي في (بن عكنون) ثم تحدثني عن البحر كنت تقول لي: إن العاصمة طعمها مالح ورائحتها تشبه رائحة صندوق خشبي مبلل، وكنت تكره الخمارات...**»[2].

كانت الشخصية البطلة تقف موقف المروي له المتلقي لكلمات زادت من شدة الحبكة الدرامية للرواية.

2.1 المروي له غير الممسرح:

هو عبارة عن شخصية خيالية يتخيلها الراوي في ذهنه قصد تحفيزه على إكمال السرد وقد لمسنا هذا النوع من المروي له بشدة في الروايات التي نحن بصدد دراستها، حيث أن الراوي يروي لنا الأحداث في العديد من المرات دون وجود أي أحد يسمع ما يحكيه هذا الراوي وإنما يتخيل وجوده، ويظهر هذا جليا في رواية (بحر الصمت) في المقاطع الآتية:

– المقطع الأول:

[1]– ياسمينة صالح، بحر الصمت، ص 36.

[2] –فضيلة الفاروق ، تاء الخجل، ص 11.

«أقف مثقلا مهزوما وأدنو من النافذة ... الليل ها هنا كم أشعر بالبرد الآن وقد هزمني الليل.أحسست بابنتي تتحرك ... تخيلتها تغادر مكانها القاسي وتقترب مني...»[1].

– المقطع الثاني:

«كنت متعبا وجائعا وضائعا، ومع ذلك وصلت سالما إلى دوار (سيدي منصور)... كان هادئا وغير مكترث تماما بالحرب المشتعلة...»[2].

يبدو الراوي من خلال المقطعين متخيلا وبصورة واضحة وجود مرويا له يحاكيه مرة عن وحدته واشتياقه الشديد لابنته معبرا له عما يختلج صدره وما يقلقه ويؤرقه منتصف الليل.

أما في المقطع الثاني فقد كان يقف موقف المتحث الرسمي لمروي له خيالي يحاكيه عن أحواله وأحوال قريته الصغيرة المشتعلة بنار الثورة.

لمسنا كذلك في رواية (تاء الخجل) هذا النوع من المقاطع: **«من الوهلة الأولى عرفت أنه أمي أمسك المجموعة بين أصابعه وراح يتأمل سمكها...»**[3].

وورد أيضا في مقطع آخر: **«لم يزرني العبزوزي منذ تلك الحادثة، كم كان يحب قهوتي يرتشفها على مهل...»**[4]، ما يبدو واضحا من خلال المقطعين أن الضمير المستعمل هو ضمير الغائب، حيث يوجه الخطاب إلى شخصية متخيلة في ذهن الراوي، فليس هناك ملامح للمروي له، ولا يوجد أي حوار بين الشخصيات حتى يتسنى لنا معرفة إلى أين يتجه السرد بل كان يدور أي السرد ـ على لسان الراوي فقط دون مروي له.

---

[1]– ياسمينة صالح، بحر الصمت، ص 74.

[2]– المصدر نفسه، ص 90.

[3]– فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 85.

[4]– هاجر قويدري، نورس باشا، ص 14.

يأتي المروي له على شاكلة مجموعة من الصور والتي تعمل على كشفه وهي: «**الخطاب بضمير يدل عليه، وظهور صوت المروي له في الخطاب السردي واللجوء إلى التفسير والتأويل، والوسائل الإشارية**»[1].

لا تظهر هذه الصور كلها في روايات المدونة بصورة واضحة إلا بعض الوسائل الإشارية والمتمثلة في تلك الخطوط (. . .)، والنجمات (***) وبعض النقاط المتتالية (...)، وهي إشارات قد توحي أحيانا عند تلك النقاط المتتالية بوجود حذف ما في بنية الخطاب لغرض جذب انتباه المروي له حتى يتسنى له مواصلة سير الأحداث بشكل منتظم وهي إشارات تختلف من روائي لآخر، حيث هناك من يترك خطوطا متتابعة، وهناك البعض الآخر من يفضل تلك النقاط أو ترك بعض الفراغات، والمتمثلة في تلك البياضات التي نلمسها في العديد من الروايات، وهي إشارات يهتدي بها القارئ كدليل يتابع به سرد الأحداث.

هكذا فإن المروي له من المكونات الأساسية والمهمة في بناء السرد، كما يعمل على تطوير الحبكة وتوصيل الحقائق إلى المتلقي بصورة واضحة، ويساهم بدوره في تفسير الأحداث التي لا يفهمها القارئ إلا في حالة تدخله، وبهذا نستطيع القول أنه أصبح في درجة موازية نوعا ما للراوي بعدما كان مهمشا في عقود مضت، إذ أصبحت الآن تقوم عليه الدراسات نظرا لما يكشفه من حقائق، فضلا عن التلقي الذي يعد الوظيفة البديهية له.

خامسا: تطبيق إجراءات منهج "ياوس" على النماذج الروائية المختارة:

[1]– ينظر: أحمد عزي صغير، تقنيات السرد بين الرواية والسيرة الذاتية، (دراسة موازنة)، أطروحة دكتوراه، كلية التربية، جامعة بغداد، 2004، ص 67.

عمد "ياوس" من خلال منهجه النقدي إلى استدراج القارئ لفهم النصوص الأدبية ولعل هذا ما سنسعى إلى تحقيقه في مقاربتنا التطبيقية ضمن النماذج الروائية التي قام عليها البحث وفق العناصر الآتية:

1 . أفق الإنتظار:

يعد هذا الإجراء من أبرز المفاهيم التي قامت عليها نظرية (ياوس)، إذ يقوم مفهومه العام على تتبع تلقي القراء للنصوص الروائية مع فهم أبعاده الجمالية، والوظيفية، حيث يصف هذا المفهوم بـ «**الطريقة التي في ضوئها يتلقى القراء العمل الأدبي، والتأثير الذي يمارسه عليهم**»[1].

فلكل قارئ طقوسه في القراءة، وإنتاج المعنى لذا «**فإن تحديد الأفق الثقافيوالمناخ التاريخي لكل نمط من أنماط التلقي مطلب ضروري للوقوف على خصوصية كل نمط من تلك الأنماط**»[2].

تعد القراءة الأولى للنص الروائي اختبارا لقيمته الجمالية، إذا ما قورنت مع بقية الأعمال التي يتلقاها القارئ، وعلى هذا الأساس فقد لمسنا هذا الإجراء في النماذج الروائية (بحر الصمت ونورس باشا، وتاء الخجل) انطلاقا من العنوان الذي يبحر بالقارئ نحو فضاءاتتأويلية لا بأس بها، حيث كان الهدف منها الغوص في النص، وتوليد معناه وصولا إلى مواقف الشخصيات وحركية الأحداث.

ولعل العنوان هو أول ما يستهل به القارئ روايته المدروسة، إذ لا يمكنه فك شفراتها وتحديد دلالاتها إلا بعد قراءة النص كاملا، ومما لا شك فيه أن رواية (بحر الصمت) قد لمسنا فيها الاختلاف بالنسبة للرواية الجزائرية المعاصرة، ويتجلى هذا الاختلاف أمام القارئ انطلاقا من عنوانها الذي يفتح أمامه تأويلات مختلفة، كأن يؤولها كما يلي مثلا:

---

[1]–أحمد الجرطي، تمثلات النظرية الأدبية الحديثة في النقد الروائي المعاصر، النايا للدراسات والنشر والتوزيع،دمشق، سوريا، ط 1، 2014، ص 117.

[2]– كاظم نادر، المقامات والتلقي، بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث،المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2003، ص 61.

– **القارئ 1**: في نظره دلالة تصويرية تخترق زاوية نظره دون أن يفكر في الدلالات المحتملة والتي يمكن استنتاجها بصورة مرئية فعالة في جذب القراء من خلال الخط الغليظ الملون بتلك الألوان لا غير.

– **القارئ 2**: يرى فيه العمق، والاتساع في آن واحد.

– **القارئ 3**: ربما يفسره على أنه لا علاقة بين دلالة (البحر)، ودلالة (الصمت)، وهكذا يعمد إلى فك شفراته لغويا.

أما عنوان (نورس باشا)، فله التأويلات الآتية:

– **القارئ 1**: إذا ما فسّره حرفيا، يقرأ فيه استعارته لطائر النورس من جهة، ولفظة (الباشا) التي تدل على الحكم بترتيب، والتزام سياسي.

– **القارئ 2**: ربما تكون القراءة الثانية كإشارة إيجابية دالة على الطلاقة، والحرية.

ومن عنوان (تاء الخجل) نستقرىء ما يلي:

– **القارئ 1**: تأنيث المرأة، وتميزها عن الرجل بالخجل.

– **القارئ 2**: كثرة الخجل تؤدي إلى التأتأة في الكلام.

تتعدد التأويلات في نظر القارئ، لكن سرعان ما يتلاشى غموض العنوان أمام القارئ من خلال سرد بطل الرواية في (بحر الصمت) (السي السعيد) قائلا:

«لكن، في ذات الوقت أقنع نفسي أن ثورتي خاصة جدا، ومعركتي لها علاقة بقلبي بأحلامي الكثيرة.

نعم أنت كنت أمنيتي إلى الحرب لأجلك، فقد كان يهمني أن تعرفي أن الحرب بالنسبة لي رجولة من نوع خاص، ولم تكن النتائج مهمة بعد»[1].

يتلقى القارئ هذا الاعتراف من بطل الرواية، وبما أنه يتحدث عن معركة، وثورة فقد يتبادر إلى ذهن القارئ أن الرواية قائمة أساسا على ثورة حقيقية كان يحلم من خلالها الدفاع

[1]– ياسمينة صالح، بحر الصمت، ص 55.

عن الوطن، كما يمكن أن يتم استقراء المقطع بقراءة أخرى، ومخالفة لما سبق، وربما قد تكون ذات مدلول آخر يتضح من خلاها العنوان كقوله:«**حبي لم أبح به إليك، كما لم أبح به قبلك**»[1].

لا يخيب أفق انتظار القارئ بعد قراءته للمقطع الثاني على أن قراءته للعنوان السابق لم تكن في نفس التأويل، لأن الروائية لم تتحدث عن مقاتلات مجاهدات جزائريات؛ فهي تقصد أن حمل السلاح واجب، ومسؤولية الرجال، وأن دور المرأة هو الوقوف وراء ظهور الرجال لشد الأزر، ورفع المعنويات القتالية، وهذا ما قالته مرارا على لسان عاشق (جميلة) (السي السعيد) الذي لم يتردد في أن يكون أحد مقاتلي جبهة التحرير بسبب حبه لامرأة.

يلاحظ القارئ في رواية (نورس باشا) أن أفق الإنتظار قد شغل حيزا كبيرا داخل المتن الروائي، وهو الأمر الذي دفع به إلى التزود بمختلف المعارف لاستيعاب الرواية، فقد استجاب أفق انتظار القارئ المتتبع لشخصية (الضاوية) على أنها لم ترد السفر إلى الدزاير بقولها: «**الدزاير صعب جدا أن تصعد فكرة بحجم الدزاير إلى رأسي المثقل بالفقدان والصداع، لست أعرف أحدا فيها؟، ولا كيف هم سكانها؟**»[2].

في اعتقاد القارئ أن (الضاوية) لم تتقبل أبدا فكرة أن تذهب للعيش في الدزاير لكن سرعان ما يخيب أفق انتظاره انطلاقا من قولها: «**نمت تلك الليلة تعبا، وحلما أردت الوصول إلى الدزاير بأقصى سرعة، تحسست المفتاح الكبير للمرة الألف، أنا التي سأفتح الباب، لا أحد سيقوم بذلك سواي، سأدخل برجلي اليمنى، كما أني سأطلي عتبات الغرف بالحنة كي لا يلحقني الميمون**»[3].

يلاحظ القارئ المتتبع لهذا المقطع أن الشخصية البطلة قد كسرت أفق انتظاره بحكم خالف ما اعتاد عليه بالحكم عليها، لكنه وجدها هنا متحمسة بشدة للسفر إلى الدزاير.

---

[1]- المصدر نفسه، ص 19.

[2]- هاجر قويدري، نورس باشا، ص 36.

[3]- هاجر قويدري، نورس باشا، ص 46.

انتهجت رواية (تاء الخجل) هي الأخرى سياسة التنوع بين الإستجابة،والتخييب ولعل هذا ما سنجده في المقطع الموالي:«**أذكر أني عدت ذات يوم من المدرسة، فلم أجد أمي في البيت، نزلت عند العمة تونس أسألها عنها، فإذا العمة كلثوم تنادي عليّ من فوق، إذ كنا نقتسم معها الطابق العلوي:**

– أمك غادرت، ولن تعود! (ثم ابتسمت ابتسامة ماكرة).

نهرتها العمة تونس، وقد شممت في غضبها ما لا يسُرّ»[1].

يظن القارئ لأول وهلةأن والدة البطلة لن تعود إلى المنزل أبدا، انطلاقا من فكرة ما قالته العمة (كلثوم)، زد على ذلك أنها كانت تعيش وسط جو عائلي كان غاضبا عليها لأنها لم تنجب إلا البنات، لكن مع مواصلة القراءة يخيب أفق انتظاره انطلاقا مما جاء في المقطع الموالي: «**في الصباح التالي كانت أمي قد عادت، وخالي (السّبتي) يرافقها شرب القهوة مع(سيدي إبراهيم في غرفة الضيوف ثم غادر، أما أمي فقد ظلت صامتة، وقد شعرت ببكائها يغمرها حتى الذقن، ولكنها صمدت من أجلي**»[2].

كان رجوع الأم إلى البيتمن أجل ابنتها التي أرادت أن تعود، وتتحمل كل ما تعيشه من ظروف قاسية لأجلها، فرجوعها يعد تحديا لزوجها، وللعمة (كلثوم)، وتضحية في سبيل ابنتها.

تتعدد التأويلات لدى القارئ، ويظل باب التساؤل مفتوحا دائما حول مصير الرواية المقروءة حتى النهاية، وخصوصا إذا ما كانت تلك الرواية قد تركت نهاية مفتوحة فنجده يطرح بدل التساؤل تساؤلات تدخله في صراع مع تأويل الأحداث.

2 . المسافة الجمالية:

تعد المسافة الجمالية ثاني أهم إجراء في منهج "ياوس"، ويعمل هذا الإجراء على إبراز البعد الجمالي للنص الروائي، انطلاقا من فجوة التخييب الذي يقابل القارئ أثناء مواصلته القراءة

[1]– فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 19.

[2]– المصدر نفسه، ص 19.

حيث «**ينجم عن التخييب حدوث مسافة جمالية فاصلة بين أفق الإنتظار السائد وبين الأفق المستحدث في العمل الجديد**»[1].

تقوم المسافة الجمالية على مبدأ اللاتوافق بين ما جاء به النص الروائي، وبين معتقدات القارئ، أو مختلف استقراءاته للنص التي تغير توقعاته، حيث يقوم هذا الإجراء على استقراء ردود أفعال القراء حول النص الروائي انطلاقا من الأحكام النقدية الصادرة بحقه سواء بالإيجاب أو بالسلب على مر الزمن، علما أنه كلما اتفق القارئ مع النص قصرت المسافة الجمالية بينهما وإن اختلفا تتسع كونها تركته بين الأخذ، والرد، ومن رواية (بحر الصمت) نأخذ هذا المقطع:

«**وحلّت الصاعقة !كل شيء وقع أمام عيني فجأة ... كأنني أشاهد فيلما سينمائيا بالسرعة الجنونية ... بين أول طلقة رصاص، وأول صيحة (الله أكبر) تفتح جزعي واسودت الدنيا في عيني ...! كأني داخل كابوس فظيع ...**» (2).

خُيّل للقارئ منذ أول وهلة أن البطل (السي سعيد) شخصية لا تعرف من الثورات إلا معركة حبه لجميلة فقط، وأنه شخصية خائفة، ومترددة أمام الثورات العظيمة، لكن سرعان ما تتقلص المسافة الجمالية بينه، وبين النص على غرار ما قاله (السي سعيد) فيما بعد: «**غمرني الموت، ودون أن أدريوجدت نفسي أتشبث بالرشاش الذي كان في حوزتي وأبدأ في إطلاق النار باتجاه بدا كبيرا، ومهما، كانت تجربتي مع المعارك لا تعدو كونها سطحية، والحال أنني شعرت أن التاريخ يبدأ من تلك اللحظة، ومن ذلك المكان الذي قتلت فيه خوفي المزمن، وضغينتي، واستسلمت لقدر الرشاش المصوب باتجاه عدوي**»[3].

بما أن المسافة الجمالية هي الفرق بين ما يقدمه النص، وما ينتظره القارئ، فإن ما قدمته الرواية جعل القارئ في حالة اندهاش من شخصية (السي سعيد).

---

[1]. سعيد عمري، الرواية من منظور نظرية التلقي مع نموذج تحليلي حول رواية أولاد حارتنا لنجيب ن محفوظ، منشورات مشروع (البحث النقدي) ونظرية الترجمة، المغرب، (د، ط)، 2009، ص 34.

[2]- ياسمينة صالح، بحر الصمت، ص 127.

[3]- ياسمينة صالح، بحر الصمت، ص 127، 128.

ويقول في مقطع آخر:«**أعترف أنني لم أكترث قط حتى وهي تلتحق بكلية الفنون الجميلة مضيعة على نفسها كلية الطب التي تمنيتها لها ... في الأول كنت أراهن بيني وبين نفسي على فشلها، لم أكن أستوعب أن تصبح هذه الطفلة الوقحة رسامة بالمعنى الذوقي الذي تترجمه الرومانسية ... كانت عنيدة، ومتحدية، ومغرورة، وهي صفات لا تنطبق على فنان جيد**»(**1**).

في نظر القارئ شخصية (السي السعيد) لا تحب إلا نفسها، فقد كان بعيدا عاطفيا عن أبنائه انطلاقا من اعترافه أنه كان يمارس الأبوة عليهما أمام الناس فقط، كما كان يبدو حقودا وناقما على ابنته الفنانة التي كان يريد منها أن تصبح طبيبة، لكن مع تقدم القراءة تتسع المسافة الجمالية في اكتشاف القارئ لجانب آخر من شخصية (السي السعيد):

«**كنت حزينا وأنا أقرأ ابنتي في لوحاتها، ولعلها أحست بحزني اقتربت مني ... ثم قالت: لم أعرف أن الرسم يستهويك ...!**

كانت أمامي وقحة وجميلة...كم أحسست بشيء ينبض في روحي ... أحسست أنني أحبها بالرغم من عنادها،ومن عينيها الوقحتين ... تمنيت أن أضمها إلصدري...»[(2)].

اتضح مفهوم القارئ لشخصية (السي السعيد)، الرجل ذو الأبعاد الثلاثة: الرجل العاشقالثوري، والحنون بنفس الوقت، فقد اعتمدت الروائية منهج المفاجأة، والإدهاش في تجسيد شخصية بطلها، وكانت في كل مرة ترسم المشهد الكامل للشخصية، وتخترق به تكهنات القارئ.

ونلمس في رواية (نورس باشا) هذا الإجراء الذي يجعل القارئ لوهلة يظن أن(الضاوية) شخصية قوية مدافعة عن نفسها، لكنها في المقابل مكسورة الكيان نتيجة زيجاتها الفاشلة وفقدانها لابنها، وأن كسرها هذا دفع بها للعودة إلى عزيز مقر إقامتها:

«**سأرحل لن أبقى هنا.**

---

[1]- المصدر نفسه، ص 164.

[2]-المصدر نفسه، ص 165.

ماذا ستفعلين في عزيز؟ ابنتك و ها هي في حضنك.

. لست أطيق المكان، كل شيء هنا يتحول في خاطري إلى ذكرى دامعة.

. يا ضاوية أنت مريضة، وتحتاجين إلى رعاية.

. سترعاني العقونة...»[1].

وعلى الرغم من التضاد الذي جمع بين كآبة، وحلم (الضاوية) نجد أنها قد كسرت أفق انتظار القارئ، وزادت من فجوة التباعد معه، حيث عمقت حلمها في وعي القارئ المتتبع لمسار حياتها عند جنوحها إلى التحقيق الفعلي لحلمها، ولو خلسة حيث تقول: «**طوال الفترة الماضية كنت مهيأة لعرض كهذا، لقد أخبرني خادمه عثمان بهذه الرغبة القديمة مرات عديدة...»**[2].

كانت (الضاوية) تحلم خلسة بخطف أنظار الباشا عنادا في (زينب) التي كانت تكرهها وسرعان ما تتابع (الضاوية) في تخييب قارئها بخلق مسافة للتواصل ظنا منه أنها ستغادر البيت الكبير، إلا أنها تلقّت عرض الزواج من الباشا، وهو الأمر الذي سيزيد من حيرة.

وتساؤل القارئ حول إمكانية قبول (الضاوية) بعرض الباشا، أم تقابله بالرفض، ولهذا فهو مجبر على تتبع باقي أحداث الرواية حتى يتسنى له اكتشاف مدى اتفاقه، واختلافه مع النص انطلاقا من أفق توقعاته التي تخلق له مسافة جمالية مع النص.

نلمس في (تاء الخجل) نفس الإجراء الممارس داخل المتن الروائي، حول قصة(الصحافية) ومتابعتها لقصة المغتصبات من قبلالجماعة الإرهابية قائلة:

«**طوال الطريق وأنا أفكر كيف سأكتب في الموضوع، بأية صيغة، بأي قلب، بأية لغة بأي قلم؟...»**[3].

---

[1]- هاجر قويدري، نورس باشا، ص 31، 32.

[2]-المصدر نفسه، ص 32.

[3]- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 56.

يعتقد القارئ أن تأويلاته تقربه من النص، وأن (خالدة) بحكم أنها صحافية، وقد طلب منها رئيس التحرير أن تحقق في قضية النساء المغتصبات، وأنها ستكتب عنهن مقالا لا ينشر بالجرائد لكن، وأثناء تقدمه في القراءة تزيد من مسافته الجمالية، على غرار ما جاء في المقطع الموالي: «**كانت لعبتي المفضلة أن أصنع أشياء جميلة بالورق مازال الورق ضروريا في حياتي، ما زلت أصنع به أشيائي الجميلة، ولهذا لن أكتب عن يمينة، ولن أسمح للمصور أن يأخذ صورة لحزنها**»[1].

يكتشف القارئ أن ما كان يعتقده غير موافق لما هو موجود في النص، ومن هنا يتضح أن هذا التباعد يبني أفقا، ويصنع مسافة جمالية يؤسس من خلالها معنى جديدا لفهم الروايةفهو في اعتقاده أن (خالدة) الصحافية، وبحكم منصبها تقدم نماذج من الحالات الإجتماعية لكن البطلة تفسر عدم تحقيق ما كان يعتقده، وتواصل في تحقيق رغبتها بقولها:

«**فمن يعرف رحمة الإسلام من بين كل هؤلاء؟**

لا أحد!

فالبعض يغتصب النساء باسمه.

والبعض ينبذهن باسمه.

والبعض يمنحهن تعويضا من الولاية يعادل ألفي دينار باسمه.

والبعض ينكر أنهن ضحايا باسمه.

والجمعيات النسائية تستنكر، وتصرخ»[2].

تزيد شخصية البطلة (خالدة) من كسر، وتخييب أفق انتظار القارئ، وهدم توقعاته مع زيادة المسافة الجمالية، وإحساسه بابتعاده عن النص، فلا تزال مصرة على قرارها بعطفها على الضحايا اللواتي لا ذنب لهن في أنهن اغتصبن.

---

[1]- المصدر نفسه، ص57.

[2]- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 58، 59.

تلتقي القراءة في مضمون الروايات السابقة بفكر القارئ إلى اكتشاف معارف تساعده على إعادة الإنتاج.

3 . المتعة الجمالية:

ينجم عن لقاء القارئ بالنص الروائي إنشاء علاقة تواصلية، كان الهدف منها تحقيق المتعة الجمالية، حيث يعمل هذا الإجراء على كسر حاجز النمطية التي اعتاد عليها القارئ وذلك من خلال السماح له بخلق تجربته الخاصة في إنتاج المعنى، انطلاقا مما يحمله النص من دلالات ومعاني، وتعتبر هذه التجربة كعامل أساسي لخلق المتعة الجمالية في نفس القارئ، وزيادة التواصل والتفاعل بينهما، ففي رواية (بحر الصمت) قد تجسدت فيها موضوعات عالجها الروائي من خلال شخصيتي البطلين (السي السعيد)، و(جميلة)،دفعت بالقارئ إلى دمج مجالات معرفية مختلفة من أجل فهمها، فتحت أمامه آفاقا تأويلية عديدة، حيث شكلت موضوعات: المرأة، والثورةوالوطن، والأولاد بؤرا نصية تفاعل معها القارئ، وتأثر بها انطلاقا من مرجعياته المختلفة الميادين والتي جمعته مع مرجعيات المتن الروائي، وانتماءاته الزمانية، والمكانية تاركة في نفسيته أثرا كبيرا متمثلا في المعنى الجديد الذي يتبنّاه.

قرّبت شخصية (السي السعيد) قارئ الرواية من التفاصيل الدقيقة، كمثل الإضطهاد الذي يعانيه الجنود في الجبال، حيث شاركه صورة مقربة من تجربته الشخصية حين تعرّض هو والبقية لهجوم المستعمر الفرنسي بقوله: «**حرّكت جسدي بصعوبة ... كانت أفكاري مشوشة ويدي ترتعش من الخوف ... كانت مهمتنا تتوقف عند تعطيل القافلة، وإجبارها على التراجع ولم يكن ممكنا القيام بأكثر من ذلك بعد أن فقدنا خمسة من الرفاق، بالإضافة إلى ثلاثة جرحى، واحد في حالة خطيرة كنا نسابق الزمن، ونحن نتراجع بدورنا، فقد كان واضحا أن طائرة من طائرات العدو سوف تمشط المنطقة**»[1].

[1]- ياسمينة صالح، بحر الصمت، ص 129.

شاركت شخصية البطل مخاوف القارئ، لأنه كان صريحا في قوله، وفاتحا أمامه آفاقا عديدة تسمح له بإعادة إنتاج آخر، ومتخيلا ذلك الموقف الذي عايشه أثناء محاربة العدو إضافة إلى ذلك فقد سمحت شخصية (جميلة) للقارئ أن يتفاعل مع النص حين تحدث (السي السعيد) عن مشاعرها التي لا تبادله إياها قائلا:

«**نعم...!جنون هو دربي إليك، وأنت تنتظرين رجلا اختار الشهادة، فخلف موعده معك ولم يأت فجئت أنا...!**

الحب حالة انقلاب قالها "طاغور "، وحبي قلب الموازين ...كنت حيا ... حاملا إليك كيسا فيه ذاكرة "الرشيد" ... رسائله التي لم أطلع عليها بالرغم من فضولي رسائل كتبتها أنت»[1].

إن المتتبع لتوجه الرواية يلاحظ اختلاف المتعة الجمالية بوصفها إجراء جماليا لدى القارئ انطلاقا مما قدمته شخصيتا (السي السعيد)، و(جميلة)، وهما شخصيتان استطاعتا أن تستقطبا عددا لا بأس به من القرّاء الذين يمتلكون قدرات فكرية، وثقافية مختلفة.

طرحت في المقابل رواية (نورس باشا) موضوعا لم تعتد الرواية الجزائرية المعاصرة على طرحه، موضوعا تناول زمنا قديما عرف بزمن الدولة العثمانية، والبشوات، وربما هذا الموضوع قد لا يخلق أفاقا كثيرة أمام القارئ المعاصر لأنه زمن غير زمننا، ومصطلحات خاصة بالبشوات وما شابه ذلك، لكن ربما وإن كان قارئا محملا بمرجعيات ثقافية يساعده الأمر في خلق متعة جمالية للنص، ولخلق هذه المتعة نأخذ المقطع الموالي: «**لست أنسى ما حدث ذلك اليوم عندما اقتحم خلوتنا ثلاثة رجال أشداء كانوا إخوة زوجته الأولى، طلبوا منه تطليقي في الحال، ومرافقتهم إلى المدينة، حيث تنتظره زوجته، وأطفالها الستة**»[2].

---

[1]- المصدر نفسه، ص 138.

[2]- هاجر قويدري، نورس باشا، ص 13.

يستطيع القارئ من هذا المنطلق أن يتفاعل، ويؤول، لأن (الضاوية) لم تترك غموضا في كلامها، بل كانت بسيطة في شرح ظروفها القاسية التي عاشتها، وبما أنه يوجد زوجة أولى وأطفال، فهذا الأمر يدفع بالقارئ إلى التخمين، والتفنن في طرح تساؤلات مجيبا عنها هو بنفسه عن طبيعة الحياة التي كانت تعيشها (الضاوية) وهي زوجة ثانية كما يجد القارئ نفسه أمام اعترافات أكتسب منها بعض المعارف، وذلك حين قالت:

«**توالت على حيرتي أيام فاترة، ليس يتحرك داخلها غير الضجر، كنت أهرع إلى جهة البحر كلما ضاق القلب بالذي حدث.**

لماذا هو واسع...؟؟ يكفي لغسل كل جراح الدنيا بالملح حتى لا تشكو عفن الذكريات»[1].

ساعدت حالة (الضاوية) النفسية القارئ على خلق متعة جمالية تجعله يفتح مجالا واسعا في التعبير عن حالة امرأة عاشت ظروفا قاسية، ولها ذكريات مأساوية تمثلت في كم من زيجة باءت كلها بالفشل، وعلى الرغم من اختلاف القارئ في الانتماء الفكري، والسياسي والاجتماعي إلا أنه وجد نفسه أمام مساحة كافية من الحرية للإدلاء بآرائه، ومناقشتها وهكذا يمكننا القول أن المتن الروائي (نورس باشا) استطاع أن يكون حيزا واسعا وجامعا لأنماط مختلفة من القراء، حيث أن القارئ لنص (نورس باشا) يجد نفسه أمام نص مفتوح على احتمالات كثيرة.

تعتبر مواضيع رواية (تاء الخجل) من بين أهم ما يمكن أن يساعد القارئ على خلق تأويلات عديدة، وهي مواضيع عشناها في حقب زمنية مختلفة تراوحت بين:

(العائلة والإغتصاب، والإرهاب) كلها مواضيع تسمح بفتح المجال الواسع أمام متعة جمالية تزيد من جمال النص.

تشاطر (خالدة) القارئ تفاصيل حياتها اليومية، التي تفتح أبواب التأويلات أمامه آملة مشاركته الفعالة لتحصيل أكبر كم من الآراء حول شخصيات الرواية، ومن ذلك مقطع عن تفاصيل

[1]- المصدر السابق، ص 101.

حياتها، وعن وضعها العائلي قائلة:«**بدا الخوف على ملامح أمي، وقالت عيونها أكثر مما قالته الشهقة.**

ضاع الكلام منها، وبحثت أصابعها على موضع القلب لتهدئته.

يا ابنتي سيكسرك رجال العائلة.

سأرى من سيكسر أنا أم هم»[1].

تبدو شخصية البطلة في نظر القارئ قوية، ومتحدية لكل ما يعيق مسيرتها الحياتية فهي لا تبدو في نظره شخصية خائفة من رجال العائلة، على عكس أمها التي كانت تبدو في حالة خوف شديد عليها، وما زاد من يقين القارئ على تأويله لشخصية (خالدة) قولها في المقطع الآتي:«**لم تعد أسوار العائلة هي التي تستفز طير الحرية في داخليللهروب...**»[2].

تدفع (خالدة) القارئ إلى عقد موازنة سيكولوجية، واجتماعية، وكذا ثقافية بينها وبين بنات العائلة استنادا إلى اختلاف توجهاتها التي تسعى من خلال عرضها إلى مشاركة القارئ في إعادة بنائها.

إن ما يمكن الإقرار به في الأخير هو أن المتون الروائية (بحر الصمت)، و(نورس باشا) و(تاء الخجل) قابلة لإعادة القراءة، والتشكيل مع تعدد القراء، ولم يقتصر تواجد الإجراءات التي صاغها (ياوس) على المقاطع التي أخذناها فقط، وإنما تنطبق على جميعفصولها، وما درسناه ما هو إلا جزء من مجموع ما يتوافق مع هذه الإجراءات حيث أن أحداث المتون الروائية لن تترك فرصة إلا وتستدعي ثقافة قارئها، أو قرائها لفك الغموض الذي ميّز سرد أبطال الروايات، وفي تشكيل نص روائي جمالي جديد غير الذي قُدّم أول مرة.

سادسا: تطبيق إجراءات منهج "آيزر" على النماذج الروائية المختارة.

---

[1]- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 29.

[2]- المصدر نفسه، ص 39.

كـز منهـج آيـزر علـى فعـل القـراءة الناتـج عـن تفـاعل القـارئ مـع النـص، متتبعـا دوره فـي التأويل اعتمادا على الآليات التي سطّرها، وهي كالآتي:

1 . القارئ الضمني : *LELECTEUR* IMPLICITE

يعتبـر القـارئ محور نظرية (القراءة، والتلقـي)، وهـو فـي نظـر "آيـزر" نمـوذجا متعاليـا «**يفسـر كيفيـة إنتـاج النـص التخييلي، ومحاولته كسب المعنى بعيـدا عمـا يقـدمه، وهـذا استنـادا للدور الـذي يلعبه القـارئ المفروض بيـن ثنايـا النـص، هـذا الأخيـر الـذي يفـرض إزدواجيـة داخـل بنيـة النـص / بنية الفعـل**»[1].

القـارئ الضمني بعيد عـن الواقـع، يعيد إنتـاج المعنى للقـارئ الواقعي بـأبعاد جديـدة، ولعـل مـن ذلك ما قدمته شخصية (السي السعيد) التي أشركت قراءهـا فـي سؤالها علّهـا تجـد لديهـم الجـواب الشـافي، بقـوله:«**كم مضى من الوقت؟ ...ساعة ... ربما أكثـر ...**»[2].

يلاحـظ المتتبع لشخصيـات الروايـة أن هـذه الأسئلة التي قـد تبـدو ساذجـة هـي موجهـة إلـى قارئ حقيقي، حيث تقـدم له فـرصة مباشرة للمشاركة في الحدث من أجل الوصول للمعنى الحقيقي.

يلتمس القـارئ ملامح الرواية من خلال تعليمات قارئه الضمني، ولعـل مـا يلفت انتباهـه هنـا هـو شخـص (السي السعيد) الشخصية الرئيسية التي تقـوم عليهـا الروايـة، وحالتـه العاطفيـة، إلا أن القارئ الضمني يقدم له جملة من التوضيحات من خلال ما قالته الشخصية:

«**جئـت إليـك إذن ... سنواتـي التـي مضـت لـم تكـن محسوبـة مـن عمـري، وسنواتـي القادمة تؤرخ ميلادي ثانية فـي ديارك ... فكم أحببتك ... !**

كنت أشبه (قيس بن الملوح) في عشقه المجنون، وفي جنونه العاشق»[3].

قدم القارئ الضمني معلومات لقارئه الحقيقي، حيث تكمن العلاقة بينهما في تقديم سلسلة من التوجيهات للقارئ الحقيقي.

1- *WolfgangIser ، l'actedelecteurethéoriedel'effetésthétique ،p75.*

2- ياسمينة صالح، بحر الصمت، ص 158.

3- ياسمينة صالح، بحر الصمت، ص 136.

تمكـن القـارئ الضمنـي فـي روايـة (نـورس باشـا) مـن أن يتمظهـر فـي وضعيـات سمحـت لـه بالتواصل مع قرائه من خلال قول (الضاوية): «**صـار حلقي جافا عندما وطـأت قـدمـاي زربيـة العرش، لقد وصلت فارغة من كـل جهـد** ...»[1].

أو حينما قالت: «**أوف ... لم ... لا ... لا أزال شابة، والأمر هذه المرة مختلف تماما**»[2].

لعل المتمعن لهذين المقطعين يجد نفسه مشاركا بطريقة غير مباشرة في فهم حالتها النفسية وهي تدخل العرش، أو حينما كانت تتباهى بنفسها، وهي مقبلة على إعادة الزواج لكنه ليس بزواج كباقي الزيجات السابقة.

ساهم القارئ في (نورس باشا) في تشكيل بنائها العام على مدى تواصل الأحداث ومنها نأخذ المقطع الموالي: «**المطر يغسل أحجار القصبة في الخارج ... لأول مرة لا يغسلمطر الخارج سقوف الخاطر، لأول مرة لا تصل الغيمات إلى ربيع الباشكاتب ... يمطرني بالهدايا كل مساء** ...»[3].

يظل القارئ الضمني ككل مرة يزود القارئ الحقيقي بالمعلومات التي يجهلها عن شخصيات الرواية من خلال سرد تفاصيل قد تراهن من خلالها على إرساء فكرة معينة في ذهنهم (القراء) نلمس أيضا هذا الإجراء في رواية (تاء الخجل)، وذلك من خلال التساؤلات التي تطرحها(خالدة) قائلة: «**كيف هي الكتابة عن أنثى سُرقت عذريتها عنوة؟**

لم أعد أعرف كيف هي الكتابة، لم أعد أعرف ألوان الأقلام.

لم أعد أعرف لون الورق»[4].

تضع الشخصية أمام القراء تساؤلات تنتظر منهم الإجابة عنها، فكل قارئ حقيقي لأحداث رواية (تاء الخجل) يحس وكأنها تساؤلات موجهة إليه لا محالة، ويبقى سرد (خالدة) متواصلا

---

[1]- هاجر قويدري، نورس باشا، ص 104.

[2]- المصدر نفسه، ص 105.

[3]- هاجر قويدري، نورس باشا، ص 129.

[4]- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 56.

تتخلله تساؤلات عن قضية لا تريد الإفصاح عنها تطرحها، وكأنها تريد أحدا من القراء مساعدتها في اتخاذها لقرار الكتابة عن فتيات تم اغتصابهن من قبل الجماعة الإرهابية عنوةوعن ذلك قالت:

«أأفضح يمينة؟

أأفضح نفسي؟

غدا سيقول الأقارب، والأهل، وكل من يعرف اسمي:(هذه ابنة عبد الحفيظ مقران) تفضح واحدة منا.

كيف وصلت بي الأمور إلى هنا؟

كيف فكرت بهذه الطريقة؟»[1].

لعل سبب هذه التساؤلات هو محاولة جذب جمهور من القراء نحو التفاعل مع هذه الأحداث، خصوصا وأن أسلوب القارئ الضمني لم يكن في هذه المقاطع فقط، بل اقتحم جميع ثنايا الرواية، وهو الحديث نفسه عن باقي الروايات السابقة.

2 . مواقع اللاتحديد:

بما أن نظرية " آيزر" قائمة على مدى استجابة القارئ للنص من خلال توقعاتهووجهات نظره، فإن أبرز ما أسست له نظريته هو الوقوف على تلك البياضات التي توحي بالسؤال في نفس القارئ، وتستدعيه للبحث عما يملؤها مثبتا بذلك ذاته، وقوته في إعادة الإنتاج.

تقوم عملية إعادة إنتاج النص على تلك الإسقاطات التي يقوم بها القارئ، ولا يتأتى ذلك إلا من تلك البياضات التي يتركها الروائي عمدا فاتحا بها المجال أمام القارئ للتفاعل مع النص وهذا ما لمسناه في رواية (بحر الصمت) في الكثير من المرات، ومنها نأخذ:

«لا أخفي عليك ... كانت العملية صعبة ... عموما زوجتك بخير...!»[2].

---

[1]–المصدر نفسه، ص 60.

[2]– ياسمينة صالح، بحر الصمت، ص 158.

المقطع بحاجة إلى ملء هذه البياضات التي تدلي بضرورة إضفاء لمسة القارئ عليها ومن ذلك أيضا: «... **كان جميلا ومخيفا... لم أكن بحاجة إلى دليل سياحي للوصول إليك ... كنت أتبع قلبي، وأدنو من كوكبك المضيء ... ثم ... التقينا ...!**»[1].

استهدفت الرواية من خلال ثغراتها قراء مختلفين في الإيديولوجيا، والثقافة، وهو فراغ زمني يدفع بالقارئ إلى التخمين، والتساؤل في كل مرة عن حقيقة ما جرى في تلك الفترة الممتدة بين البحث عن الطريقة التي يصل بها (السي السعيد) إلى (جميلة)، ولحظة اللقاء بها.

أما رواية (نورس باشا) فقد استمرت هي الأخرى في نسج دعوات مختلفة لقرائها تحت عنوان الغموض الذي أصبح فاصلا بين النص، والقارئ على غرار ما جاء في المقطع التالي: «**سلّم حمدان روحه من دون أن يرى صغيره، سلمت بدوري كل مسببات سعادتي...بعد أيام فارقت الخادمة الكبيرة الحياة أيضا...ها هم الخدم يحرقون تلك الغرفة...**»[2].

جاء البياض في هذا المقطع على شكلين: تمثل الأول في تلك النقاط المتتابعة والتي اعتدنا عليها في الروايات، وبياض من نوع آخر تمثل في البياض الزمني، حيث يلاحظ القراء من خلاله أن هذا التداخل الزمني، والبياضات التي حملتها الرواية من خلال الانتقال من فترة زمنية إلى أخرى قد تدخل القراء في حالة فراغ رهيب تدفعهم إلى التساؤل عن الذي حدث في الوقت الفاصل.

ونجد منها في رواية (تاء الخجل) مخالفة لما سبق في الروايات، حيث جاءت الرواية على شكل فصول تذهب بالقارئ إلى الإدعاء أن الانتقال من فصل لفصل آخر هو بياض من نوع آخر، يتطلب منه فهم مجريات الأحداث فيما بين الفصول، كما تخللت الفصول بياضات كثيرة على شاكلة ما جاء في مستهل الرواية: «**منذ العائلة ... منذ المدرسة ... منذ التقاليد ... منذ الإرهاب، كل شيء عني كان تاء للخجل**»[3].

---

[1]- المصدر نفسه، 137.

[2]- هاجر قويدري، نورس باشا، ص 145.

[3]- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 09.

استهلت الرواية بلفظة (منذ)، والتي تعد للزمن، جاء بعدها بياض كالمعتاد يجعل القارئ يخمن دائما عن الذي جرى يا ترى في أزمنة متنوعة تمثلت في: زمن العائلة، زمن المدرسة وزمن التقاليد، وزمن الإرهاب، وهي المواضيع التي تناولتها الرواية،وفي مقطع آخر تقول (خالدة): «**على بعد مئة متر .... يتجاور الطهر، والنجاسة.**

يتكاثر المرضى في الحدائق هه ... لمحت رجلا يشتمني واقفا قرب درابزين الحديقة»[1].

لم يقتصر البياض على الأسئلة، أو التباعد الزمني فقط، وإنما نستطيع أن نقول عنه بياض يقاس بالمسافات، يجعل القارئ يتساءل عما يوجد قبل تلك المئة متر، وهو بياض يحمل في طياته مضمر الحقيقة، وما على القراء إلا الاقتراب منه، والتعرف عليه.

ومع ذلك يبقى الإقرار بأن هذه الرواية نص مفتوح على تعددية القراء، ولا محدودية في التأويل.

3 . وجهة النظر الجوالة:

يؤسس "آيزر" مفهوم وجهة النظر الجوالة انطلاقا من فكرة أن النص الأدبي لا يمكن إدراكه واستيعابه دفعة واحدة «**فهو يختلف من هذه الناحية عن الأشياء العادية التي يمكن النظرإليها، وإدراكها ككل؟**»[2].

وتعتبر هذه التقنية الأداة الإجرائية الجوهرية لتحليل سيرورة القراءة، لأن الموضوع الجمالي لا يمكن إدراكه ككل، بل يتشكل في وعي القارئ تدريجيا خلال مراحل القراءة.

ولذا ينبغي على القارئ أن «**يحتفظ بالأجزاء المنظورية الماضية في كل لحظة حاضرة واللحظة الجديدة ليست منعزلة، بل إنها تبرز في مقابل اللحظة القديمة ولذلك سيظل الماضي كخلفية للحاضر ممارسا تأثيره عليه، وفي نفس الوقت يعدّل هذا الماضي نفسه من قبل الحاضر**»[3].

---

[1]- المصدر نفسه، ص 65، 66.

[2]- وولفغانغ آيزر، فعل القراءة، ص 116.

[3]-المرجع نفسه، ص64.

تظهر سيرورة القراءة من خلال وجهة النظر الجوالة، ومن هنا يمكننا دراسة كيفية تواجد القارئ في الروايات التي يقوم عليها البحث، بتتبع المنظورات النصية المختلفةوإسهامات القارئ في بناء الانسجام فيما بينها:

أ . منظور الراوي والشخصيات:

تأتي أحداث رواية (بحر الصمت) على شاكلة انسحاب الراوي جزئيا من أحداث الرواية لأنها رواية طغى عليها ضمير المتكلم، حيث كانت الشخصية البطلة هي من تتولى فعل السردفيرى القارئ من منظور شخصية (السي السعيد) وقائع تخص جانبا من حياته الشخصية، وحياة (ابنته) قائلا:

«**أنتفض من مكاني حين أصطدم بعيني ابنتي تراقباني بلونهما الأخضر الذي أعاد قلبي إلى حقول الشمس، وعناء العصافير في "مايو" الحب والجنون ...!**

يا إلهي ... ابنتي صورة طبق الأصل عن أمها ... أمها التي كانت أنت ...!

كأني أراك أمامي بعينيك الخضراوين ووجهك الهادئ / المنفعل / القلق / الصاخب ... أكاد أناديك ... جميلة!أكاد أركض نحوك باكيا نادما ...!»[1].

يرى البطل هو في وضعية تذكر لما مضى ابنته زوجته التي توفيت، حيث نجده يستحضر ذكريات ماضية كانت جميلة في نظره، أما في رواية (نورس باشا) نلاحظ التناوب في الأصوات الراوية، والتغير المستمر في المنظور، إذ تظل وجهة النظر الجوالة للقارئ في حلقة دورانية، ولا تكتمل الصورة في ذهنه إلا بانتهاء فعل القراءة، بحيث تتقابل المنظورات النصية المختلفة لديه، وتتألف فيما بينها باسترجاعه لمقاطع الرؤية الماضية، وربطها بكل لحظة حاضرة كما جاء في الرواية: «**أنا على الدوام في عيون النساء سمراء لعوب يمكنها أن تغوي أيا كان، هن لا**

[1]- ياسمينة صالح، بحر الصمت، ص 146.

يدركن أنني باهتة في هذا الأمر، ها هي حبات الفرح تنسل من عقد عمري وما عاد يهمني من جديد»[1].

يبقى القارئ في حالة انتظار، وتساؤل عن تطور مجرى الأحداث مع فعل القراءةولا تكتمل وجهة نظره إلا مع نهاية الرواية، على الرغم من تدخلات السرد المفاجئة من قبل الشخصيات: «**عندما تركني زوجي الثاني تحالفت نسوة البيت كلهن، وتركن أزواجهن أسبوعا كاملا احتجاجا على وجودي في البيت من دون رجل.**

قالت الأولى: لا يمكن العيش مع الغوية.

قالت الثانية: عليها أن تترك كي نعود إلى أزواجنا.

بالغت الثالثة: لقد رأيتها تغمز لزوجي كي تجره إلى غرفتها، إنها لا تخاف الله»[2].

تتحول وجهة نظر القارئ الجوالة من شخصية لأخرى حتى يتسنى له تتبع الأحداث. أما في رواية (تاء الخجل) نجد الحال نفسه يتكرر في الرواية، حيث يختفي تارة، ويظهر تارة أخرى ونتعرف على حدث دخول الشخصيات كشخصية (يمينة)، و(راوية) و(رئيس التحرير) وهنا تكون وجهة نظر القارئ الجوالة متحولة من حدث لآخر:«**قلت لها ذلك فإذا بها تجهش بالبكاء فسألتها:**

ما بك، لماذا تبكين؟

تمنيت أن أرى أحدا من أهلي قبل أن أموت، فإذا بالله يستجيب لي، فجئت أنت.

سالت دموعي دفعة واحدة، وأنا أرى ذلك الفرح الأخير في عينيها»[3].

تكون وجهة نظر القارئ الجوالة دائما في حالة تأهب لتتبع مسار الأحداث،وتحولها من شخصية لأخرى.

---

[1]- هاجر قويدري، نورس باشا، ص 17.

[2]- هاجر قويدري، نورس باشا، ص 19.

[3]- فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 50.

ومنه نستنتج كيف تتشكل وجهة نظر القارئ الجوالة التي تنتقل بين منظور الشخصيات ومنظور الراوي، فتكون وجهة نظر هذا الأخير مختلفة عن وجهة نظر الشخصيات، إذ يعطي للأحداث دلالات أعمق من خلال تعليقاته، ومن هنا يمكننا القول أن وجهة نظر القارئ الجوالة تتراوح بين الراوي، والشخصيات آملا في استجماعها، والتنسيق بينها، وهكذا تتشكل الصورة الكاملة للمعنى النصي.

ب . منظور المؤلف الضمني:

يتواجد المؤلف الضمني عبر مختلف صفحات الرواية، كما نجده وراء الشخصيات بأصوات مختلفة، ووجوه متباينة، حيث نكتشفه بمنظور الراوي من خلال تعليقاته، وتفسيراته التي تحمل في ثناياها نظرته، وأفكاره الصريحة عبر الروايات المدروسة على اختلاف مواضيعها:

الوطن، والثورة، والاستعمار، والعادات والتقاليد، والعشرية السوداء، فنجده يحللها بطريقته هومن ذلك ندرس المقطع الموالي: «**الاستقلال الذي أنبت في الوطن سنابل جديدة في حقول لا تهاب الموت ... الاستقلال الذي كنت سأسميه نصرا لو كنت رجلا أقل انكسارا و وجعا ... كان لابد لوطن كهذا أن ينفض تراكمات زمن فاسد ليخرج من شرنقة الخضوع إلى الضوء ...**»[1].

يتفاجأ القارئ أثناء قراءة هذا الخطاب الذي تجاوز حدود الخيال، فتذهب وجهة نظره إلى أبعد من ذلك، ويربطها بموضوع الوطن، حيث يمكننا القول أن الراوي يفكر، ويحلل مثل المؤلف فهذا الحس الثوري، والروح النضالية نابعان من أعماق المؤلف فتظهر من خلاله حقيقة عمق تفكيره.

ونتابع كذلك وجهة النظر الجوالة للقارئ في رواية (نورس باشا) بمنظور القارئ الضمني حين تقول (الضاوية) في مونولوج داخلي مع نفسها:

[1]- ياسمينة صالح، بحر الصمت، ص 142.

«لن ألتفت ... لن أجر شيئا من عراك هذا الهواء إلى داخل رئتي، لا بد أن أسرع نحو نوارس بيضاء تراقص الهواء طويلا...حتى ينزل على روحي رائقا صافيا من كل غيمات العناد لا بد أن أسرع، وأتخطى أبواب المدينة قبل أن يمسك بي شيء ما منالخلف ...»[1].

يتابع القارئ (الضاوية) بوجهة نظره الجوالة عبر صفحات الرواية، من خلال تحليل الكاتب الضمني، والذي يعتبر الأنا الثانية للكاتب الحقيقي، فهو على دراية تامة بما عاشته (الضاوية) من ظروف قاسية، وهكذا فهو يتابع، ويحلل، ويعيد بناء المعنى على أسس مرجعية متباينة.

يتواجد القارئ في رواية (تاء الخجل) عبر مختلف مواضيعها من البداية، فهو متتبع بوجهة نظره الجوالة أفكار، وأحداث سرد المؤلف الضمني على لسان (خالدة)، وبقية الشخصياتكقولها: **«تمنيت أن أصبح طفلة، أن تحملني الريح إلى مدرسة البنات في آريس أن أركض على الجسر الصغير، أن أصغي لهمسات الصفصاف، أن أرمي طائرة ورقية من على الجسر، وأصفق حين تعلو، وتعلو تتحاشى فروع الشجر»**[2].

تفنن الكاتب الضمني في الحديث عن (خالدة) لأنه عالم بما يختلجها، حيث تمنت الرجوع إلى حياة الصغر، لأنها متأثرة بقصة (يمينة)، ومن معها، وكيف قست عليهن الحياة وهكذا نجد القارئ متتبعا بوجهة نظره الجوالة مجريات أحداث الرواية بأفكار، وتأويلات تاريخية، وحضارية اتجاه مواضيع بنيت عليها الرواية.

نستنتج أن وجهة النظر الجوالة لدى القارئ تتحرك، وتتجمع عبر ثنايا النص، وبعد الفهم والإدراك الصحيح لمعناه «**تبدأ متعة القارئ حين يصبح هو نفسه منتجا أي حين يسمح له النص بإظهار قدراته**»[3]، بحيث يربط بين منظورات الأحداث المتخيلة ومنظور المؤلف الضمني الذي يتجاوز حدود الخيال، حتى تنسجم فيما بينها، وتشكل موضوعا جماليا في ذهن القارئ.

---

[1]. هاجر قويدري، نورس باشا، ص 43.

[2]– فضيلة الفاروق، تاء الخجل، ص 57.

[3]– وولفغانغ آيزر، فعل القراءة،ترجمة ت، ص 116 .

نستخلص مما سبق أن أهمية دراسة المروي له في ضوء نظرية التلقي تسهم بالضرورة في تحقيق قراءة دقيقة، والتوصل إلى تحديد خصائص العمل السردي، كما تفيد في الوصول إلى تصنيف أدق للعمل الروائي وتطوّره، كما تساعد في الكشف عن مستويات القراءة.

الـخـــاتـمـة

أفضت فصول هذه الدراسة إلى مجموعة من النتائج، يمكن ترتيبها على النحو الآتي:

توصلت الدراسة إلى مجموعة من النتائج أهمها:

- إن ما جاء في روايات المدونة (بحر الصمت، تاء الخجل، نورس باشا) لـ: (ياسمينة صالح فضيلة الفاروق، هاجر قويدري على التوالي ما هي إلا إيحاءات بصفة مباشرة عن الواقع المعيش حيث تناولت الروائيات ما عاشته، وما تعيشه المرأة الجزائرية على مر الزمن الماضي والحاضر.
- مدى تحكم الروائيات الثلاثة في تقنيات بناء السرد الروائي، حيث تمكّنّ بفضل اجتهاداتهنّ الكشف عن مدى نضجهن وقدراتهن في إنشاء سرد روائي متحرر.
- قدرة الروائيات الثلاث على توصيل نصوصهن إلى الانفتاح على قطبين: (المتخيل، والمعقول) وهو دليل قاطع على قدرتهن على تحويل عالم الأنثى إلى سرد روائي.
- يعدالمروي له أحد العناصر الأساسية التي يقوم عليها السرد الروائي، وله ما للراوي من أهمية داخل العمل الروائي.فقد أكد النقاد على ضرورة إعطائه ما للراوي من قيمة فنية سردية داخل العمل الروائي.
- يتحدد مفهوم المروي له على العموم بأنه السامع والقارئ الذي توجه إليه الحكاية، وهو ليس مجرد فرد تُروى عليه الرواية، إذ ينبغي أن يتضمن النص ما يشير إلى أن الرواية موجهة فعلا إلى جمهور أو قارئ معين.
- تعد العلاقة بين أطراف السرد الروائي (المؤلف، والراوي، والمروي له) من أهم، وأكثر العلاقات تداخلا، وترابطا فيما بينها، إذ تبدو وللوهلة الأولى وكأنها في حالة تبادل الأدوار والمواقع دون سابق إنذار، وهذا ما يتطلب شدة التدقيق والتركيز أثناء القراءة.
- المؤلف غير الراوي، حيث هناك فروق كثيرة فاصلة بينهما تمثلت وبكل بساطة في كون الأول (المؤلف) ما هو إلا فاعل واقعي وحقيقي ينتهي دوره وقت الانتهاء من كتابة نصه الروائي بينما

الثاني (الراوي) ما هو إلا فاعل نصي يمارس دوره داخل النص الروائي، ولهذا لا داعي للخلط بين كاتب النص ومخرجه إلى الوجود قائله.

- أخذ المروي له تصنيفات متنوعة من قبل عدة نقاد، كما أسفرت علاماته عن استخلاص نوعين من العلامات والتي تمثلت في الناطقة والصامتة، حيث أن كل قسم من هذه العلامات له ما يميزه عن الآخر من ضمائر المتكلم والمخاطب، وصيغ النداء والنهي، زد على ذلك تلك الاستفهامات والتعليلات التي تحيل على وجود مروي له غير مباشر عكس الصنف الأولوالمتمثل في المروي له المباشر.
- جل الفراغات والبياضات النصية التي وظفتها الروائيات ضمن نصوصهن ما هي إلا بؤرا فارغة يستدعي من خلالها المروي له حتى يتسنى لهذا الأخير إعادة إنتاج النص.
- ورد المروي له في النصوص المختارة على نمطين انطلاقا من العلامات التي تحيل على وجوده فمنه ما هو قصصي والآخر في الملفوظ.
- بما أن للمروي له علامات و أصناف تميزه داخل النصوص الروائية، فإن لهذا الأخير حتما وظائف يقوم بها داخل العمل الروائي، وهي وظائف وُظّفت نظرا لأهميتها وما لها من عامل أساسي في النص الروائي،وتراوحت تلك الوظائف بين الوظائف الخاصة بداخل النص والمتمثلة في وظيفتي التمييز والوظيفة السردية، بينما النوع الآخر وهي التي تُعنى بخارج النص والمتمثلة في وظيفتي: التوسط والوظيفة الإيديولوجية.
- وظائف المروي له خادمة للنص الروائي، حيث تقوم على أساس العلاقة القائمة بين الراوي والمروي له، أو من خلال دوره الذي حددته له العملية التواصلية، حين كان وسيطا بين الراوي والقارئ، فيكون تارة شخصا محددا ظاهرا، وتارة أخرى مضمرا، وهذه الوظائف نجدها دائما في النص الواحد لأنها متكاملة.
- تراوحت لغة طرفي السرد (الراوي، والمروي له) بين الانفعال، والتمرد، ولعاطفة والتسامح.

- تعد جمالية التلقي من الإتجاهات النقدية المعاصرة التي قامت بطرح مشكلات إنتاج الدلالة من خلال إعادة طرح مشكلات التلقي.
- يمكن اعتبار القراءة نقطة التقاء القراء على اختلاف أنواعهم، وأجناسهم، وتنوع ثقافاتهم ولهذا وجب علينا التركيز على المتلقي ومدى فاعليته في عملية التواصل الروائي.
- يجب التمييز بين عمل كل من "ياوس" و"آيزر"، فإذا كان الأول قد اشتغل أثناء دراسة المنتج الأدبي دراسة خارجية، حيث انصب جهده على تتبع تاريخ تلقي النصوص الأدبية، فإن الثاني فقد اشتغل أثناء دراسة النص الأدبي دراسة داخلية في لحظة زمنية بعينها كاشفا الميكانيزمات النقدية التي من شأنها جعل النص الأدبي يمارس تأثيره على قارئه.
- المتلقي ركيزة ثابتة ومهمة في العملية التواصلية، حيث يعتبر المحرك الأساسي في الفعل التواصلي من خلال مشاركته في تنظيم توجيه الخطاب المتكون أساسا من العلاقات النحوية والصرفية للغة.
- تعتبر المتون الروائية المدروسة من المتون التي تعتني أيما عناية بتشكيل قارئها الضمني، وهو ماكشفت عنه الدراسة التي قمت بها.
- إن الذي يكتب كالذي يسرد، ولكن المهم في هذا الطرح هو التفريق بين الراوي والمؤلف حيث أن شخص المؤلف يختلف بشكل واضح عن شخص الراوي، وقد تكون معرفة الراوي محدودة أحيانا إذا ما قورنت بمعرفة المؤلف.
- إن نظرية التلقي بآلياتها الإجرائية قد أعادت الاعتبار للقارئ، والنص معا، فلا معنى لأي نص بدون متلقي منتج، ولهذا تهدف جمالية التلقي إلى تحويل البعد القرائي من فعل استهلاكي إلى فعل منتج يخترق صمت القارئ.
- قابلية المتون السردية المدروسة (بحر الصمت)، و(نورس باشا)، و(تاء الخجل) لإعادة القراءةوالتشكيل مع تعدد القراء، وهي نصوص توافقت مع الإجراءات التي صاغها كل من "ياوس" و"أيزر"، فلن تترك فرصة إلا وتستدعي ثقافة قرائها لفك الغموض الذي ميز سرد أبطال الروايات، وفي تشكيل نص روائي جمالي جديد غير الذي قُدّم أول مرة.

وفي الأخير يمكن القول إنني درست في جملة من النقاط الأساسية التي تخص موضوع "المروي له"، فما نطقت به النصوص، والدراسات حاولت إثباته ومعالجته، وما سكتُّ عنه لا يعتبر تجاوزا أو إهمالا، وإنما سيكون ضمنإنجازاتي، ودراساتي المستقبلية بإذن الله.

قائمة المصادر والمراجع

➢ **القرآن الكريم**برواية ورش عن نافع، تفسير وبيان مفردات القرآن،محمد حسن الحمصي، مؤسسة الإيمان، ط 1، 2004.

➢ **قائمة المصادر و المراجع:**

➢ **قائمة المصادر:**

1. فضيلة الفاروق، تاء الخجل، دار الرايس، بيروت، لبنان، (د – ط)، 2000.
2. ياسمينة صالح، بحر الصمت، دار الآداب، بيروت، لبنان،ط1، 2001 .
3. هاجر قويدري، نورس باشا، المؤسسة الوطنية للاتصال، النشر والإشهار، الرويبة الجزائر2013.

➢ **قائمة المراجع:**

أ. العربية:

1. أحمد رحيم كريم الخفاجي، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، دار صفاءعمان الأردن،ط1، 2012.
2. أحمد أبو حسن، في المناهج النقدية المعاصرة، مكتبة دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط المغرب ط1، 2004.
3. أحمد أبو حسن، نظرية الأدب، القراءة، الفهم، التأويل، (نصوص مترجمة)، دار الأمان للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004.
4. أحمد الناوي بدري، سرديات الراوي والروائي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، ط12001.
5. أحمد الجرطي، تمثلات النظرية الأدبية الحديثة في النقد الروائي المعاصر، النايا للدراساتوالنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 2014.
6. إمام عبد الفتاح، أفلاطون والمرأة، مكتبة مدبولي، جامعة الكويت مطبعة منقحة، 1995.
7. إبراهيم خليل، في الرواية النسوية العربية، دار ورد للنشر والتوزيع، الأردن، ط2007،1.
8. إبراهيم، خليل، بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010.

9. إبراهيم السيد، نظرية الرواية، دراسة لمناهج النقد الأدبي، دار قباء للطباعة والنشر (د، ط) 1998.

10. إبراهيم عبد العزيز زيد، السرد في التراث العربي،كتابات أبي حيان التوحيدي، دار كنوز

11. بوشوشة بن جمعة، الرواية النسائية المغاربية، المطبعة المغاربية للطباعة والنشر، تونس (د، ط) (د، ت).

12. بشرى موسى صالح، نظرية التلقي، (أصول وتطبيقات)، المركز الثقافي العربي، ط1، 2001.

13. بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة، دار العروبة للنشر والتوزيع، الكويت، ط1، 2004.

14. بدر الدين الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تح: محمد أبو الفضل ابراهيم، مصر، ط1، 1957.

15. حسين مناصرة، النسوية في الثقافة والإبداع، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2007.

16. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، (الفضاء، الزمن، الشخصية)، المركز العربي . بيروت، لبنان، ط2، 2009.

17. حميد الحمداني،بنية النص السردي، منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، ط1999،1.

18. حبيب مونسي، نظريات القراءة في النقد المعاصر، منشورات دار الأديب، (د، ط) (د، ت).

19. حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، دراسة، اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، (د، ط)،2001.

20. حميد الحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، (تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، (د، ت).

21. رفيق صيداوي، الكاتبة وخطاب الذات، حوارات مع روائيات عربيات، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.

22. زهرة الجلاصي، النص المؤنث، دار سراس للنشر، تونس، ط1، 2000.

23. سعيد يقطين، قضايا الرواية العربية الجديدة، الوجود والحدود، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2012.

24. سعيد يقطين، القراءة والتجربة حول التجريب في الخطاب الروائي الجديد، دار الثقافة . الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985.

25. سعيد يقطين، الكلام والخبر، (مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1997.

26. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، 1989.

27. سعيد بنكراد، السيميائيات والتأويل، (مدخل لسيميائيات ش، س، بورس)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.

28. سعيد بنكراد، السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها . دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية . سوريا، ط2، 2005.

29. سعيد الوكيل، تحليل النص السردي، (معارج ابن عربي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، مصر، (د، ط)، 1998.

30. سيزا أحمد قاسم، بناء الرواية، (دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، (د، ط)، 1984.

31. سامح الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، (دراسات)، جمعية عماد المطابع التعاونية، ط1، 2001.

32. سعيد حسن البحيري، علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، الشركة المصرية العالمية للنشر دار توبقال، القاهرة، مصر، ط1، 1997.

33. سعيد عمري، الرواية من منظور نظرية التلقي مع نموذج تحليلي حول رواية أولاد حارتنا لنجيب محفوظ، منشورات مشروع (البحث النقدي) ونظرية الترجمة، المغرب، (د، ط)، 2009.

34. شكري المبخوت، سيرة الغائب، سيرة الآتي، السيرة الذاتية في كتاب الأيام لطه حسين دار الجنوب للنشر، تونس، (د، ط)، 1992.

35. صلاح فضل،بلاغة الخطاب وعلم النص، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1996.

36. صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2002.

37. صلاح فضل، النظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق،ط1، 1998.

38. الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب، تونس، (د،ط)، 2000 .

39. طه عبد الفتاح مقلد، الحوار في القصة والمسرحية والتلفزيون، مكتبة الشباب، القاهرة مصر، (د، ط)، 1975.

40. طه وادي، القصة ديوان العرب، قضايا ونماذج، الشركة الوطنية العالمية، مصر، ط1، 2001.

41. عبد المجيد البيانوني، إنها الأنثى، (رؤى نقدية حول دعوى التمييز ضد المرأة)، ط1 1426 هـ.

42. عبد النور إدريس، المرأة والكتابة والجسد، دلالات الجسد الأنثوي في السرد النسائي العربي، مطبعة سجلمانة، مكناس، المغرب، (د، ط)، 2006.

43. عبد الله محمد الغذامي، اللغة والمرأة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ط3، 2006.

44. عبد المجيد عقار، صوت الفردانية، الكتابة النسائية، محكي الأنا، محكي الحيا، مجموعة من الكاتبات والكتاب، اتحاد كتاب المغرب، (د، ط)،2007.

45. عبد الرحيم الكردي، البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر ط2، 2005.

46. عبد الرحيم الكردي، الراوي والنص القصصي، دار النشر للجامعات، ط2، 1996.
47. علي عبيد، المروي له في الرواية العربية، دار محمد علي للنشر، ط1، 2003.
48. عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، (د، ط)،ديسمبر 1998، ع 240.
49. عبد الملك مرتاض، نظرية القراءة، دار الغرب للنشر والتوزيع، (د، ط)، (د، ت).
50. عبد الله ابراهيم، التلقي والسياقات الثقافية، منشورات الاختلاف، ط2، 2005.
51. عبد الله إبراهيم، السردية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، (د، ط) 1992.
52. عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، (د، ط)، 1999.
53. عبد السلام المسدي، النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط1، 1983.
54. عبد الجليل مرتاض، الظاهر والمختفي، طروحات جدلية في الإبداع، ديوان المطبوعات الجامعية، (د، ط)، (د، ت).
55. عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، منشورات الإختلاف،الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1 2007.
56. فاضل ثامر، الصوت الآخر، الجوهر الحواري للخطاب الأدبي، دار الشؤون الثقافيةبغداد، ط1، 1992.
57. كاظم نادر، المقامات والتلقي، بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، 2003.
58. مفقودة صالح، المرأة في الرواية الجزائرية، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ط1 2003.
59. محمد طرشونة، الرواية النسائية في تونس، مركز النشر الجامعي، تونس، ط1، 200.
60. محمد معتصم، المرأة والسرد، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2004.

61. بناء الحكاية والشخصية في الخطاب الروائي النسائي العربي، منشورات دار الأمان،الرباط، المغرب، ط1، 2007.

62. محمد متولي الشعراوي، فتاوي النساء، دراسة وتحقيق مركز التراث لخدمة الكتاب والسنة، المكتبة المصرية للطباعة والنشر، صيدا، بيروت، (د، ط)، 2004.

63. مي زيادة،كلمات وإشارات، مؤسسة نوفل، بيروت، لبنان، (د، ط)، 1975.

64. محمود فوزي، أدب الأظافر الطويلة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، الفجالة، القاهرة (د،ط)، 1987.

65. محمد يوسف نجم، فن القصة، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط5، 1996.

66. محمد صابر عبيد، البياتي سوسن، جماليات التشكيل الروائي، (دراسة في الملحمة الروائية)، مدارات الشرق لنبيل سليمان، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2012.

67. محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، ط1، 1996.

68. محمد حماسة عبد اللطيف، بناء الجملة العربية، دار الغريب، القاهرة، مصر، (د، ط) 2003.

69. محمد سلام مدكور، الوصاية في الفقه الإسلامي، دار الكتاب الحديث، ط1، 2005.

70. مهدي المخزوميفي النحو نقد وتوجيه، دار الرائد العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1986.

71. محمد عابد الجابري، الخطاب العربي المعاصر، دراسة تحليلية نقدية، دار الطليعة، بيروتلبنان، (د، ط)، 1988.

72. محمد نجيب العمامي، الراوي في السرد العربي المعاصر، دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع تونس، ط1، 2001.

73. نواري سعودي أبو زيد، الخطاب الأدبي من النشأة إلى التلقي، مكتبة الآداب، (د، ط) 2005.

74. ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي،دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1 1997.

75. نزيه أبو نضال، تمرد الأنثى في رواية المرأة العربية وبيبلوغرافيا النسوية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2004.

76. وجدان الصائغ، شهرزاد وغواية السرد، قراءة في القصة والرواية الأنثوية، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط 1، 2008.

77. يمنى العيد، الرواية العربية، المتخيل وبنيته الفنية، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 2011.

78. يمنى العيد، الراوي الموقع والشكل،(دراسة في السرد العربي)، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت لبنان، ط1، 1986.

79. يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، في ضوء المنهج البنيوي، دار الغرب، بيروت، لبنان، ط 2، 1999.

80. يوسف القرضاوي،من فقه الدولة في الإسلام، (مكانتها، معالمها، طبيعتها، موقفها من الديمقراطية والتعددية والمرأة وغير المسلمين)، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط1، 1997.

81. يوسف وغليسي، خطاب التأنيث، دراسة في الشعر التونسي الجزائري ومعجم أعلامه منشورات محافظة المهرجان الثقافي الوطني للشعر النسوي، قسنطينة، (د، ط)، 2008.

82. يعقوب لوسي، لغة الأدب والشعر في كتابات المرأة العربية، مكتبة الدار العربية للكتاب مصر، ط1، 2001.

ب. المراجع المترجمة:

1. آن بانفيلد، الأسلوب السردي ونحو الخطاب المباشر والخطاب غير المباشر، تر: بشير قمري ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، دراسات، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط 1 1992.

2. إيغلتون تيري،نظرية الأدب، تر: ثائر ديب، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، (د،ط)،1995.

3. بول ريكور، نظرية التأويل، الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي بيروت، لبنان، ط 2، 2006.

4. تزفيطان تودوروف، مقولات الحكي الأدبي، تر: رشيد القمري، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، دراسات، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، 1992.

5. تزفيطان تودوروف،الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، الدار البيضاء للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 1986.

6. جيرالد برنس، المصطلح السردي، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، ط 1، 2003.

7. جيرالد برنس، مقدمة لدراسة المروي له، نقد استجابة القارئ، تر: حسن ناظم، علي حاكم، المجلس الأعلى للثقافة، (د، ط)، 1999.

8. جيرار جينيت، خطاب الحكاية، بحث في المنهج، تر: محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، المجلس الأعلى للثقافة، ط 1، 1997.

9. جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر،الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 1991.

10. جاب لنتفلت، مقتضيات النص السردي الأدبي، تر: رشيد بن حدو ضمن كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، دراسات، منشورات إتحاد كتاب المغرب، ط1، 1992.

11. رولان بارث، التحليل البنيوي للسرد، تر: رشيد القمري، ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد الأدبي، دراسات، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، 1992.

12. رولان بارث، نقد وحقيقة، (الأعمال الكاملة 3)، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط 1، 1994.

13. رولان بارث، لذة النص، تر: فؤاد صفا والحسين سجان، دار توبقال، المغرب، ط 1(د، ت).

14. روبرت هولب، نظرية التلقي، تر: عز الدين اسماعيل، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط 1 1994.

15. رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة، مصر، (د، ط)، 1998.

16. روبرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، تر: محمد الربيعي، مكتبة الشباب، القاهرة مصر، (د، ط)، 1984.

17. سوزان روبين سليمان، إنجي كروسمان، القارئ في النص،مقالات في الجمهور والتأويل تر: د. حسن ناظم، علي حاكم صالح دار الكتاب الجديد المتحدة، ط 1، 2007.

18. فانسون جوف، القراءة، تر: محمد آيت لعميم، ونصر الدين شكير، المطبعة والوراقة الوطنية، المغرب، ط 1، 2013.

19. فاطمة المرنيسي، شهرزاد ترحل إلى الغرب، تر: فاطمة الزهراء أزروبل، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2002.

20. ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات بيروت، لبنان، ط 2، 1982.

21. هيو سلفرمان، نصيات بين الهيرمينوطيقا والتفكيكية، تر: حسن ناظم، وعلي حاكم صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 2002.

22. هانز روبرت ياوس، جمالية التلقي، تر: رشيد بن حدو، مطبعة النجاح الجديدة، ط12003.

23. والاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم محمد، المجلس الأعلى للثقافة (د، ط)، 1998.

24. وولفغانغ آيزر، من يتكلم في الرواية، (شعرية المسرود)، تر: عدنان محمود محمد منشورات الهيئة السورية العامة للكتاب، دمشق، سوريا، ط 1، 2010.

25. وولفغانغ آيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر: حميد الحمداني، والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، المغرب، (د، ط)، 1995.

ج . المعاجم و القواميس :

1 . بوعلي كحال، معجم مصطلحات السرد، المكتبة العصرية، الرويبة، الجزائر، ط1، 2002 .

2 . جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، مصر، ط1، 2003 .

3 . روحي البعلبكي، المورد، قاموس عربي إنجليزي، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط8، 1996.

4 . سمير سعيد حجازي، قاموي مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، مدينة نصر، ط1 ، 2001 .

5 . لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2002 .

6 . محمد بن أحمد الأزهري الهروي أبو منصور، تهذيب اللغة، مج7، (باب القاف واللام)، تح: أحمد عبد الرحمان مخيمر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2004 .

7 ـ ابن منظور، لسان العرب، ج12، (مادة ل. ق. ا)، دار صبح، بيروت، لبنان، ط1، 2006.

د . الدراسات والرسائل الجامعية :

1 ـأحمد السماوي، فن السرد في الكتابة القصصية عند طه حسين، أطروحة المرحلة الثالثة لنيل شهادة التعمق في البحث، بحث مرقون، جامعة تونس للآدابو الفنون والعلوم الإنسانية، 1992 .

2 . أحمد سماحة، المروي له، محاضرة ألقاها في نادي الأحساء الأدبي، السعودية .

3 . أحمد عزي الصغير، تقنيات السرد بين الرواية والسيرة الذاتية، (دراسة موازنة)، أطروحة دكتوراه، كلية التربية، جامعة بغداد، 2004 .

4 . إيناس عياط، إستراتيجية التلقي الأدبي في الفكر النقدي المعاصر، رسالة ماجستير في النقد وقضايا الأدب، جامعة الجزائر، 2001 .

5. مواس علي نصوح، البنيوية في النقد الأدبي، محاضرة قدمت في الجامعة الأردنية بتاريخ : 19،04 . 2011

6ـ فريد محمود العمري، تركيب النداء،(يا ليت) ودلالته اللغوية، جامعة طيبة، المدينة المنورة، المملكة العربية السعودية، 2013 .

هـ. المجلات:

1. الأخضر بن السائح، الرواية النسائية المغاربية والكتابة بشروط الجسد، مجلة الخطاب منشورات مخبر تحليل الخطاب، جامعة تيزي وزو، الجزائر، ع 4، جانفي 2009.
2. تزفيطان تودوروف، كيف تقرأ؟، تر: محمد نديم خشفة، مجلة الآداب الأجنبية، اتحاد الكتاب /العرب، دمشق، سوريا، ع 98، ربيع 1999.
3. جيرالد برنس، مقدمة لدراسة المروي له،مجلة فصول، ع2، المجلد12،صيف1993.
4. جاب لنتفلت، مستويات النص السردي الأدبي، تر: رشيد بن حدو، مجلة آفاق، ع8 ـ 9، 1988
5. حسام الخطيب، حول الرواية النسائية السورية، مجلة المعرفة، ع 166، كانون الأول (ديسمبر)، 1975.
6. حازم شحاتة، فعل الحكي في الليالي، مجلة فصول، ألف ليلة وليلة، ج 2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مج 13، ع 1، ربيع 1994.
7. رامان سلدن، نقد استجابة القارئ، نقاده ونظرياته، تر: سعيد الغانمي، مجلة آفاق عربية ع 8 1993.

8. رولان بارث، التحليل البنيوي للسرد، تر: حسن بحراوي وآخرون، مجلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب، المغرب، ع 8، 1988.

9. صبري حافظ، البدايات ووظيفتها في النص القصصي، مجلة الكرمل، ع 21 / 22.

10. عبد الحميد الحسامي، الخطاب النسوي في الأدب العربي، مجلة إنزياحات، اليمن، ع 4 سبتمبر 2010.

11. عبد القادر عميش، أدبية النص، جمالية التلقي،القراءة وإنتاج النص الخفي، كتابات معاصرة، مجلة الإبداع والعلوم الإنسانية، ع 58، مج 15، تشرين الثاني،كانون الأول، 2005.

12. كمال رياحي، حوار مع واسيني الأعرج، (حوارات ثقافية في الرواية، والنقد، والقصة والفكر، والفلسفة)، مجلة عمانع 96.

13. مفيد نجم، الأدب النسوي، إشكالية المصطلح، مجلة علامات، المغرب، ج 57 سبتمبر 2005.

14. محمد عبد البشير، مقولات نظرية التلقي، بين المرجعيات المعرفية والممارسة الإجرائية مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، ع 4، جامعة سطيف.

15. محمد عياد شكري، فن الخبر في تراثنا القصصي، مجلة فصول، مجلد 2، ع 4 جويلية أوت، سبتمبر، 1982.

16. محمد بلوحي، جمالية التلقي عند مدرسة كونستانس الألمانية، (جهود ياوس وآيزر) مجلة عمان، ع 113، تشرين الثاني.

17. ناهضة ستار جواد، حسن محمد حليم، المروي له في قصص جاسم عاصي ورواياته مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية والإنسانية، جامعة بابل، العراق، ع 18، كانون الأول، 2014.

18. وولفغانغ آيزر، وضعية التأويل، الفن الجزئي والتأويل الكلي، تر: حقو نزهة وأحمد أبو حسن، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، ع 6، (د، ت).

و. المراجع الأجنبية:

1. *EricBordas,L'inscriptionDuNarrataireDansLaLysDanslavalléeInforma-tionGrammaticale,n59,Edition,J,b,Billère,Paris,1993* .
2. *JeanRousset,Laquestiondunarrataireincolloquedecerisyproblèmeactuelsdela lecture,Editionclancierguénaud1ertrim,paris،1982* .
3. *Japplintvelt,EssaidetypologieNarrative",lepointdevuethéorieetanalyse– paris–librairieJosé,cortieEdition1989*.
4. *GérrardGenette,Nouveaudiscoursduréci, Editionduseuil, paris*1983.
5. *MichelPicard,lalecture,commejeu,leséditiondeminuit,paris*1986.
6. *TodorovTzvet,LesCatégoriesdurécitlittéraire(in)communication:8l'analyses tructuraledurécit,Editionduseuil,collectionpoint1981* .
7. *Wolfgang* Iser , *l'actedelecteurethéoriedel'effetésthétique*.

ي. المواقع الإلكترونية:

1. جميل حمداوي، نظريات القراءة والتلقي: f. *Jamilhamdaoui @ yahoo*

. جميل حمداوي ، شعرية الإهداء :*www.alukah*.net2

3. عبد النور إدريس، هتاف الجسد في الحرية والتحرر في السرد النسائي العربي على الموقع الآتي: *www. Aslim.net*

4. غازي مختار طيحات، أدبنا القديم ونظرية التلقي، على الموقع العربي العملاق: www.bab.com

www.amichaabdelkader.com. 5

www.arab48.com6 .

www.ebnmaryam.com7 -

فـــهـــــرس
الـــمـوضـوعـات

شكر	
إهـداء	
مقدمة	أ
الفصـل الأول: السـرد النسـوي الجـزائـري.	
أولا: تحديد المصطلح.	7
1. الأدب النسـوي.	7
2. الأدب النسـائي.	9
3. الأدب الأنثـوي.	11
ثانيا: الأدب النسائي بين المعارضة والتأييد.	13
1. المـوقف المعـارض.	18
2. المـوقف المؤيـد.	21
ثالثا: مدى تأثر الأدب النسوي العربي بالأدب الغربي.	23
رابعا: نشـأة الرواية النسوية الجزائريـــة.	24
خامسا: لغـة الروايـة النسويـة الجزائرية.	27
1. لغـة الجسـد.	27
2. لغـة الـوطن والعشرية السوداء.	30
3. لغة العنف ضـد المرأة.	32
سادسا: مصطلح التلقـي.	34
1. مفهوم التلقي وضعـا.	34
2 . التلقي اصطلاحـا.	36
3 . مفهـوم القراءة في ظل الدراسات النقدية المعاصرة.	37
4. مفهـوم نظـرية التلقـي.	41

5. القارئ الروائي.	45
6. الأصول الفكرية لنظرية التلقي.	46
1.6 التأويلية.	46
2.6 الظاهراتية.	48
7. مؤثرات وإرهاصات نظرية التلقي.	50
1.7 الشكلانية.	50
2.7 البنيوية.	51
الفصل الثاني: المروي له: مكانته، أصنافه وعلاماته.	
تمهيد.	54
أولا: سألة المصطلح.	54
1 . ضبط المصطلح.	54
2 . إشكالية المصطلح في الدراسات النقدية.	59
2 . 1 المروي له في النقد الأدبي العربي.	59
أ . قديما.	59
ب . حديثا.	63
2.2 المروي له في الدراسات الغربية.	69
ثانيا: العلاقة بين الأطراف السردية.	75
1. علاقة الراوي بالروائي.	78
2. علاقة الراوي بالمروي له.	85
ثالثا: تصنيفات المروي له.	88
1. تصنيف جيرار جينيت.	88
2. تصنيف جون روسي.	900

3. تصنيف جيرالد برنس.	92
رابعا: أصناف المروي له في النماذج الروائية المختارة.	95
1. المروي له في الملفوظ.	95
2. المروي له القصصي.	105
خامسا: علامات المروي له.	119
1.العلامات الناطقة.	120
أ. المباشرة.	120
ب. غير المباشرة.	120
2. العلامات الصامتة.	121
سادسا: علامات المروي له في النماذج الروائية المختارة.	123
1. العلامات الناطقة.	123
أ. العلامات المباشرة.	123
ب. العلامات غير المباشرة.	134
2. العلامات الصامتة.	144
سابعا: الراوي في النماذج الروائية المختارة.	150
ثامنا: الحوار السردي.	156
تاسعا: أنواع السرد الحواري.	157
1. الحوار الخارجي (الديالوج).	158
2. الحوار الداخلي (المونولوج).	163
عاشرا: جمالية الضمائر في السرد.	169
الفصل الثالث: وظائف المروي له في النمادج الروائية المختارة.	
تمهيد.	173

أولا: وظائف المروي له في النماذج الروائية.	174
1.وظيفة التوسط.	174
2. وظيفة التمييز.	181
3. الوظيفة السردية.	185
4. الوظيفة الإيديولوجية.	189
ثانيا: مدى تطور استخدام المروي له في الرواية النسوية الجزائرية.	193
الفصل الرابع: المروي له من منظور نظرية التلقي في النماذج الروائية المختارة.	
تقديم.	197
أولا: مفهوم النظرية عند أبرز روادها.	197
1. فعل القراءة وبناء المعنى عند "فولفغانغ آيزر".	198
أ. القارئ الضمني.	200
ب. وجهة النظر الجوالة.	200
ج. الاستراتيجيات النصية.	201
د. مواقع اللاتحديد.	202
2. إستراتيجية القراءة والتلقي عند "هانز روبرت ياوس".	203
ثانيا: مكانة المتلقي في عملية التواصل الروائي.	207
ثالثا: المروي له وعلاقته بالقارئ.	211
رابعا: تفاعل القارئ بالنص (من خلال النماذج الروائية المختارة).	216
1. المروي له الظاهري: (الممسرح).	216
2. المروي له غير الظاهري: (غير الممسرح).	216
1.2 المروي له الممسرح.	217
2.1 المروي له غير الممسرح.	219
خامسا: تطبيق إجراءات منهج "ياوس" على النماذج الروائية المختارة.	222
1. أفق الإنتظار.	222

2 . المسافة الجمالية.	226
3 . المتعة الجمالية.	230
سادسا: تطبيق إجراءات منهج "آيزر" على النماذج الروائية المختارة.	234
1 . القارئ الضمني.	234
2 . مواقع اللاتحديد.	237
3 . وجهة النظر الجوالة.	239
أ . منظور الراوي والشخصيات	239
ب . منظور المؤلف الضمني	241
خاتمة.	
قائمة المصادر والمراجع.	
فهرس الموضوعات.	
ملخص البحث.	

ملخـص البحـث:

تنـاولت في دراستي المـوسـومة بـ: "المروي له في الرواية النسوية الجزائرية ـ من منظـور نظرية التلقي ـ الآليات التي يـرتكز عليها المروي لـه في السرد النسوي الجـزائري، إذ حـاولت من خـلالها فـك الإشكـال القـائم على ضرورة التعـرف على خصائص الكتابة النسوية في النمـاذج الروائية المـدروسة، والمتمثلة فـي: (بحر الصمت لياسمينة صـالح)، (تـاء الخجل لفضيلة الفاروق)، (نورس باشا لهـاجر قويدري).

اعتمـدت الدراسة منهجين أساسيين: المنهـج البنيوي، ومنهـج نظرية القراءة، لملاءمتهما هذا النـوع من المواضيع فهما منهجان يخدمان الموضـوع إما من نـاحية ماهية المروي له، وعلاقته بمكونات البنية السردية، أم من نـاحية اعتباره قناة الاستقبال التي تلتقي لديها عناصر النص.

قسمـت دراستي إلى أربعة فصـول:

- تنـاولت في الفصل الأول: السرد النسـوي، ومفاهيم في نظرية التلقـي.
- ثم تطـرقت في الفصل الثاني: إلى أصناف المروي له وعلاماته في النماذج الروائية المختارة.
- أما الفصل الثالث فقد خصصته لدراسة وظائف المروي له في الرواية النسوية الجزائرية.
- وجاء الفصل الرابع للحديث عن المروي له من منظور نظرية التلقي في النماذج الروائية المختارة.

وانهيت دراستي بمجموعة من النتائج كانت تؤكد كلها على تبيان مكانة المـروي له في الـرواية النسـوية الجـزائرية من منظـور نظرية التلقـي.

Summary Research:

Addressed in this study tagged with" : irrigated has a role in receivin the novel feminist Algerian from the perspective of the receiving theoretical mechanisms underlyingnarrative feminist Algerian ,as it tried hard to decipher which confusionbased on the needto identifythe characteristicof writing about feminism in feature models studied, And represented in: (Bahr al -Silt , Taa al -Khajil Nawras Pasha) to (Yasmina Salih, Fadila Al-Farouq, Hajar Qawidri) respectively, They are fictional models in which we know the extent of writing development in them, especially the ability of narrators to employ the elements of narration, and in particular the element (narrated to him.

The study was based application of the basic two approaches: the approach of structural, and the methodology of reading theory they are subject to either serve Menhjan in terms of what it irrigated and its relationship with the components of the narrative structure, or the hand considered channel only Stkabbal which meets with text elements.

I also spoke ,starting from four chapters, on the Algerian feminist narrative , and on the possibility of the Algerian feminist narrative to stand out if it was compared to the man’s creations, touching on all his statements about it. And his jobs in the blog's novels

As for the other side of the study, it was focused on everything related to the issue of the narrator from the perspective of the receptive theory, and whether the recipient had a place in the process of narrative communication

After that, I concluded with controlling several results that were extracted from the study, which was to clarify the position of his narrator in the Algerian feminist narrative , and in the midst of the automatic theory.

Résumé

Traité dans mes études étiqueté avec :

Irrigué son roman féministe algérien du point de vue des mécanismes théoriques récepteurs sous - irriguait dans le récit féministe de l Algérie ,alors que j'essayais de déchiffrer quelle confusion est basée sur la nécessité de reconnaître les femmes écrit dans les caractéristiques narratives des modèles étudiés ,Représenté dans) : La Mer du Silence de Yasmina Saleh (Taa Al-Khajal de Fadila Al-Farouq , (Nawras Pacha de Hajar Qwaidari).

L'étude a adopté deux approches composantes de base: le curriculum structurel, et la méthodologie de la théorie de la lecture ,l'adéquation de ce type de sujets qu'ils Menhjan servent le sujet , soit en termes de ce qui lui est irrigué, et sa relation avec les composants de la structure narrative , ou la main considérée comme canal uniquement Stkabbal qui rencontre des éléments de texte.

J'ai divisé mon étude en quatre chapitres:

- Dans le premier chapitre ,j'ai traité : de la narration féministe, et des concepts en théorie de la réception.
- Puis, dans le deuxième chapitre, j'ai traité des types de narrateurs et de leurs signes dans les modèles narratifs choisis.
- Quant au troisième chapitre, il était consacré à l'étude des fonctions du narrateur dans le roman féministe algérien.
- Le quatrième chapitre est venu parler du narrateur du point de vue de la théorie de la réception dans les modèles romans sélectionnés.

- Et j'ai terminé mon jeu de résultats qui a été de tout confirmer pour montrer le statut des irriguées dans son roman prioritaire des femmes algériennes du Théorie. 'accueil.

République Algérienne Démocratique et Populaire
Ministère de l'Enseignement Supérieur et de la Recherche Scientifique
Université 8 Mai 1945 Guelma

Faculté : Littératures et langues
Département : Langue et littérature arabes

THÈSE

EN VUE DE L'OBTENTION DU DIPLOME DE DOCTORAT EN SCIENCE

Filière : Langue et littérature arabes

Présentée par

Malika Boudoumi

Intitulée

Raconté par lui dans le roman féministe algérien du point de vue de la théorie de la reception
LE roman La mer du Silence de Yasmina Salih / Ta'Al –Khajil de Fadhila El Farouk / Nawras pacha de Hajar Qwaidri comme modèle

Soutenue le : ……..... Devant le Jury composé de :

Mr Warda boyran Conférence du professeur A	Univ. de 8 Mai 1945 Guelma	Président
Mr Warda Maalem Professeur de L'enseignement Supérieur	Univ. de 8 Mai 1945 Guelma	Rapporteur
Mr AmmarBaadashProfesseur Conférencier	Univ. de 8 Mai 1945 Guelm	Examinateur
Mr Essaid MoumniProfesseur de Conférencier	Univ. de 8 Mai 1945 Guelma	Examinateur
MrOmar BelmaqniProfesseur de L'enseignement Supérieur	Univ. de Badji Mokhtar Annaba	Examinateur
MrBaha Ben NawarProfesseur de L'seignement Supérieur	Univ. de Suq 'ahras	Examinateur

Année Universitaire : 2021/2022.