

رواية " نزيف الحجر " لإبراهيم الكوني، دراسة في ضوء نظرية التلقي وجماليات الامتقبال

الأستاذة : سميحة عباس
قسم اللغة العربية وآدابها
جامعة باجي مختار- عنابة

ملخص:

يهدف هذا البحث ، إلى دراسة إشكالية التلقي في رواية "نزيف الحجر" لإبراهيم الكوني ، وتبين من الدراسة أن نظرية التلقي لا ترى في القارئ مجرد مستهلك للنص ، بل منتجا ثانيا له ، إذ لم يعد المعنى مرهون بالمؤلف والنص ، بل يتشكل انطلاقا من العلاقة الحوارية بين العمل الأدبي والمتلقي .

تزرخ رواية "نزيف الحجر" ببنى نصية مختلفة ، شكلت جواذب للقارئ ، ومنحت الرواية انفتاحا على القراءة وقابلية للمحاورة .

الكلمات المفتاحية: التلقي ، القارئ ، النص ، المؤلف ، التاويلية، الظاهرية.

Résumé :

Cette article a pour but d'étudier la problématique de la réception dans le roman « NAZIF EL HADJAR » de Brahim EL KOUNI. L'étude a démontré que la théorie de réception ne considère pas le lecteur comme un simple consommateur du texte, mais son deuxième producteur, le sens n'est plus lié à l'auteur et le texte mais il est formé à partir de la relation du dialogue entre l'œuvre de la littérature et le récepteur.

Le roman de « NAZIF EL HADJAR » est enrichi par divers éloquentes textuels qui lui procurent attirance vers la lecture et aptitude au dialogue.

Mots Clés : Réception ,récepteur, le texte , l'auteur , la herméneutique , le phénoménologie.

Abstract :

This article aims to study the problem of reception in the novel of "bleeding of the stone" « NAZIF EL HADJAR » by Ibrahim El-Koni, The study shows that the theory of reception does not perceive the reader just as a consumer of the text , but the rather as a second producer. The meaning doesn't depend on the author and the text any more , but rather it can be made through the relationship between the literary work and the reader.

The "*bleeding of the stone*" is rich by different text structures which have served as at attractions to the reader . in addition , it gave the novel the ability for reading and literary discussion.

Key words : reception, the reader, the text , the author, hermeneutics , the phenomenology.

يلاحظ المنتبغ للفكر النقدي الأدبي أنه مر بمراحل متعددة، تباينت فيها المفاهيم والمصطلحات الأدبية التي شكلت فيما بعد، مناهج نقدية قائمة بذاتها تعاملت مع الآثار الأدبية **صنوف التعامل**، فمنها من درسها موصولة بسياقاتها التاريخية التي أنشأتها أو بالمبدع والواقع الاجتماعي الذي ولدت من رحمته، ومنها من اهتم بالآثار الأدبية نفسها مركزا على جانب الأدبية فيها، وثمة أخرى أخذت بمفهوم القراءة ورأت إن إدراك جمالية النصوص الأدبية و اكتناه أبعادها الدلالية وكشف خصائصها وأسرارها لا يتم إلا بمتقبلها؛ لأن النص وجود مبهم ولا يتحقق هذا الوجود إلا في حالة تفاعل القارئ بالنص، فالأدب هو نص وقارئ.

ومن هنا عد التلقي الأدبي من أهم انشغالات الباحثين المعاصرين، وتبلور مفهومه أكثر مع " نظرية التلقي" التي لا ترى في المتلقي مجرد مستهلك للنص، بل منتجا ثانيا له لأن النص ليس بنية محددة من الدلالات، بل إنه فضاء مفتوح على مالا نهاية له من القرارات، فمع كل قراءة جديدة يزهر معنى جديدا، ومن ثم أضحي النص لا يفهم إلا بمتلقيه، ولا ينمو إلا بالقراءة التي تحاول تحرير وجوده العائم في فضاء اللغة، من خلال غزل خيوطه المتشابكة وفك شفراته المتداخلة والولوج في غياهبه المتشعبة، التي تتطلب قارئاً متمرسا وكيسا لا يكتفي بالوقوف عند عتبات النص وتخومه.

إن التركيز على الذات القارئة والاعتناء بها، دليل على أن الجديد في نظرية التلقي هو الاهتمام بظاهرة التلقي بوصفها بديلا منهجيا. وبناء على

هذا تحول النص إلى توليفة من الاحتمالات والإمكانات الفرضية، يلزم تدخل القارئ للتحقق منها والبرهنة عليها حتى تسمي عملاً أدبياً، فالأثر الجمالي أو المعنى الموضوعي مرهون بالنص وبالقارئ، بل إنه يتكون انطلاقاً من العلاقة الحوارية بينهما. لأن الظاهرة الأدبية لا تتشكل بالعلاقة بين المؤلف والنص، بل بالعلاقة بين النص والقارئ، إن القارئ الكفاء هو الوريث الشرعي للنص، وإن النص هو ما يكشف عنه فهم القارئ ووعيه.

إن فكرة الاهتمام بالقارئ والإشادة بدوره، ليست طفرة وراثية أوجدتها نظرية التلقي أو هي وليدة الصدفة، لأنها لم تغب عن سائر المناهج التي درست الأدب دراسة نشأة، ذلك أنها لم تهمل إطلاقاً ما للآثار الأدبية من خصائص وأسرار، وهذا ما نستشفه من كتاب "فن الشعر" لأرسطو الذي "يعد أقدم تصوير لنظرية تقوم فيها استجابة الجمهور المتلقي بدور أساسي" (1)، وهذا ما أكدته لسنج Lessing من خلال تفسيره لمقولات أرسطو، حيث أثبت أن العمل الدرامي يؤثر في المشاهد بصفة حقيقية وبمعنى أوسع لا يمكن تجاهله، وفي السياق نفسه تحدث كانط من خلال كتابه الموسوم بـ "بحث الحكم" (Critique of judgment) عن أثر العمل الفني وما يحدثه في المتلقي.

إن التلقي ضارب بجذوره في أعماق أعمال النقاد القدامى، فهو ثمرة تعاون على إنتاجها ورعايتها الكثير من المناهج. ونظرية التلقي كغيرها من المدارس التي كانت سائدة في الدراسات النقدية، كمدرسة التفسير الضمني ومدرسة فرانكفورت، لم تنشأ من فراغ بل بإمكان الباحث أن يجد لها أسساً وقواعد موعلة في القدم، إذ تعتبر الفلسفة التأويلية/ الهرمينوطيقا والفلسفة الظاهرية/ الفينومينولوجيا من أهم التيارات المعرفية التي نهلت منها رواد هذه النظرية، سيما هانس روبرت يابوس و فولفجانغ إيزر اللذين تبنيها أهم مبادئ

هاتين الفلسفتين اللتين شكلتا أرضا خصبة لجهود التلقي عند كل منهما، وفي هذا السياق يقول إيزر: " وإذا كان لابد من ربطها (نظرية التلقي) بعقائد معينة سائدة في الفلسفة الألمانية، فإنها ترتبط بأوثق الوشائج بفن التأويل. وعلم الظواهر (الفينومينولوجيا) فالنظرية الظاهرية تكتشف شكل الوجود الذي يتخذه العمل الفني، في حين تهتم نظريات التأويل بفهم الملاحظ لنفسه عندما يواجه العمل"⁽²⁾. وقبل التعريف بنظرية التلقي لابد من تسليط الضوء على هاتين الفلسفتين وتبيان تأثيرهما عليها فكيف . هيأنا المناخ الفكري الذي استطاعت هذه الاستراتيجية أن تزدهر من خلاله؟

1- التأويلية وعلاقتها بالتلقي (la herméneutique) :

التأويلية تعني قديما فن تأويل وتفسير النصوص اللاهوتية والمقدسة بغية الوصول إلى حقيقتها الروحية، و"التأويل تفعيل من أول يؤول تأويلا أي رجوع وعاد. والمراد بالتأويل نقل ظاهر اللفظ عن وضعه الأصلي"⁽³⁾. فالتأويل هو تبيان حقيقة كلام ما أو العودة إلى أصله قصد تفسيره تفسيراً صحيحاً، ومع مرور الزمن تحولت التأويلية إلى اتجاه نقدي يتناول النصوص بمفهومها العام؛ لأن "في كل كلام تأويلا من جهة أن اللغة تحريف لأشياء الواقع"⁽⁴⁾؛ أي أن اللغة تعمل على تخييب حقيقة الأشياء وتخفيها؛ لأن كل كلام سواء كان منظوقاً أو مكتوباً يحمل تأويلا، ولهذا نجد التأويل في البداية ارتبط بتفسير أعمال **هوميروس** والشعراء الإغريق، لما يحمله كلامهم من معان مجازية وشحنات دلالية تثير فضول القراء وتشدق قدراتهم وتنبه ذاكرتهم. و الملاحظ أن التأويلية تولى عناية كبيرة لمعضلة تفسير النصوص. والأهم من ذلك أنها تركز اهتمامها بشكل لافت على علاقة المفسر (الناقد) بالنص هذا التركيز، (...) هو نقطة البدء والقضية الملحة يكشف عنه فلاسفة الهيرمنيوطيقا."⁽⁵⁾؛ لأن القارئ هو الذي ينقب عن المعنى الخفي للنص أو

كما يقول **فريكر** الحفر عن المعنى، على اعتبار أن المعنى كنز يكشف عنه من خلال التأويل.

وفي هذا السياق يرى **فريدريك** **شلاير** ماخر (**Frederikslarmekher**) أن القارئ يحتاج إلى موهبتين لفهم النص: أولها هي الموهبة اللغوية، "لأن خير وسيلة للنظر في حركة النص الأدبي، وسبل تحرره هي الانطلاق من مصدره اللغوي"⁽⁶⁾، وثانيهما هي القدرة على النفاذ إلى الطبيعة البشرية، وهاتان الموهبتان تعملان بالتوازي؛ لأن القارئ لا يمكنه فهم النص فهما سليما ونقله من حالة الكمون إلى حالة الانجاز أو التحقق، إلا من خلال الإلمام بالجانب اللغوي والجانب النفسي للمؤلف والسياق التاريخي الذي ينتمي إليه النص، لأن " المعنى حتى لو تعلق الأمر بأدنى المستويات الدلالية، هو نتاج عمليات تأويلية محكومة باستراتيجية"⁽⁷⁾، وعليه تصبح التأويلية خبرة استقبال لا خبرة إنتاج وتتضح جليا علاقتها بالتلقي، إذ يعتبر القارئ القاسم المشترك بينهما .

2- علم الظواهر وعلاقته بالتلقي (la phénoménologie):

إذا كانت التأويلية هي الفلسفة التي اعتمد عليها **ياوس** في مراجعة نظرية الأدب، وبناء فكرة القراءة والاهتمام بتاريخ الأدب متأثرا **بهانز جورج غادامر**، فإن الظواهرية هي الأرضية التي انطلق منها **إيزر** في تفسير النصوص وبناء المعنى متأثرا على نحو خاص **برومان انجاردن**، فالظواهرية * هي ذلك الاتجاه الفلسفي الذي لا ينظر إلى العمل الأدبي كشكل فحسب، بل إلى ما يحدثه من استجابة لدى المتلقي؛ أي أنها تقصد فهم النص، وهذا ما يؤكد راندها **ادموند هوسرل** الذي يرى " أن الموضوع الحق للبحث الفلسفي هو محتويات وعينا وليس موضوعات العالم . فالوعي دائما وعي بشيء وهذا الشيء الذي يبدو لوعينا هو الواقع حقا بالنسبة إلينا .أضف إلى

ذلك أننا نكتشف في الأشياء التي تظهر في وعينا خصائصها العامة أو الجوهرية " (8) .

إن للعمل الأدبي في منظور النظرية الظواهرية قطبين: قطب فني يتمثل في النص كشكل وضعه المؤلف، وقطب جمالي يرتبط بتحقيق الأثر الجمالي الذي أنجزه القارئ . وتبعاً لذلك فالعمل الأدبي ليس مقصدية المؤلف ولا ذاتية القارئ، وإنما هو ما يقع في نقطة تقاطع هذين القطبين " فالعمل الأدبي شيء أكثر من النص؛ لأن النص لا تشيع فيه الحياة إلا إذا تحقق، وفضلاً عن ذلك فإن التحقق ليس مستقلاً بحال من الأحوال عن الاستعداد الفردي للقارئ (...) والتقاء النص والقارئ هو الذي يخرج العمل الأدبي إلى الوجود." (9) ؛ لأن النص - حسب **رومان انجاردن** - ليس وجوداً محددًا بصورة نهائية ولا مستقلاً بذاته، بل ينطوي على عدد غير محدد من الفراغات وبقع الإبهام التي يسعى القارئ جاهداً لإزالتها أو ملئها، وهكذا تجعل الفراغات أو مواقع اللاتحديد من النص فضاءً مفتوحاً على عدد غير محدد من القراءات والدلالات.

وما نستخلصه من منظومة **انجاردن** الفكرية، أن الفلسفة الظواهرية لم تغفل أهمية القارئ ودوره في تحديد هوية العمل الأدبي،" الذي لم يعد مجرد واحة يلقي القارئ بجسده **المنهل** على عرشها طلباً للراحة والاسترخاء، بل أصبح مما يلزمه ويلحقه فلا يستطيع الظفر بثماره إلا بعد لأي." (10)، ولعل هذه النظرة الإيجابية للقارئ هي التي جعلت من الفلسفة الظواهرية مرجعية أساسية لرواد نظرية التلقي، التي سنحاول الوقوف على ماهيتها من خلال أهم أقطابها وهما: **هانس روبيرت يابوس و فولفجانغ إيزر**.

1- يابوس من تاريخ التلقي إلى التجربة الجمالية :

1-1 - يابوس نحو تاريخ أدبي جديد :

يعتبر هانس روبيرت ياوس (Hans Robert-Jaus) من الرواد الذين انشغلوا بإصلاح مناهج الأدب والثقافة في ألمانيا خاصة ، والمتطلعين إلى التجديد في الأدب عامة . فهو المنظر الأول " لنظرية القراءة " التي تقوم أساسا على التواصل الأدبي بين النص والمتلقي، هذا التواصل الذي لا يتم إلا بحضور قطب مهم وفعال هو " القارئ " الذي أهمل في المناهج السابقة لصالح المؤلف أو النص، حيث كان تاريخ الأدب والفن عامة لزمن طويل جدا تاريخا للمؤلفين والمؤلفات، لقد اضطهد أو تناسى من اعتبروا مجرد سوقة (غير نبلاء) وهم القارئ والمستمع. " (11)، الذي أعاد له ياوس اعتباره و مكانته الحقيقية .

لا يمكننا فهم النصوص الأدبية - حسب ياوس - . بعيدا عن متلقيها، لأن النص لا يخلد بمنتجه بل بقارئه، فالنصوص تفهم فهما ناقصا حين نركز على منتجها، وهي النقطة التي قام ياوس بالتركيز عليها في مجال النقد الأدبي، إذ حاول دراسة تاريخ الأعمال الأدبية وفق معيارين هما : معيار الإدراك الجمالي لدى المتلقي، ومعيار الخبرات الماضية التي يتم استثمارها في لحظات التلقي. ولكي نوضح نظرية ياوس الجمالية. نتوقف عند مشروعه الموسوم بـ " التغيير في نماذج الدراسات الأدبية " وأهم مفاهيمه التي أثرت تاريخ الأدب.

1-2- التغيير في نماذج الدراسات الأدبية :

إن المتلقي الغربي تأثر بما أحدثته الثورة العلمية والصناعية في أوروبا الشرقية والغربية، إذ بات مولعا بكل ما هو جديد، محتكرا لكل قديم، وترتب على ذلك ظهور مذاهب فكرية هي في مجملها ثورة على القديم، وبالموازاة ظهرت مدارس نقدية تدعو إلى ربط الحاضر بالماضي، سيما ربط الأدب بالتاريخ في دراسة النص . يعتبر ياوس من الأوائل الذين

تحدثوا عن ضرورة ربط الأدب بالتاريخ هذه الفكرة التي أصبحت محور الرحي، الذي تدور حوله مختلف محاضراته الجامعية، وقد تبلورت أكثر من خلال مقاله الموسوم بـ " التغير في نماذج الدراسات الأدبية "، الذي وضع فيه عجز المناهج النقدية السابقة على تفسير النصوص الأدبية تفسيراً صحيحاً، وأشار إلى الأسباب التي حالت دون وصولها إلى هذه الغاية وأهمها: عدم ربطها بين الفن وتطورات التاريخ؛ لأن القارئ - حسب يابوس- يشتغل على نص لا يكف عن التغير والتحول، وغير معزول عن مواقفه وخبراته الجمالية الماضية، التي يراها يابوس بمثابة الدليل الذي يغني سلسلة الاستقبالات من جيل إلى جيل، وعليه أعطى للقارئ أهمية كبيرة، كما اهتم بتاريخ تلقي النص لا بتاريخ النص ذاته . فما يتوسمه يابوس " هو تاريخ يؤدي دوراً واعياً يصل الماضي والحاضر (...) بهذا النوع من الممارسة يصبح للأدب معنى بوصفه مصدراً للتوسط بين الماضي والحاضر في حين يصبح للتاريخ الأدبي (...) مكان الصدارة في الدراسات الأدبية؛ لأنه يعيننا على فهم المعاني السابقة بوصفها جزءاً من الممارسات الراهنة" (12)، فيابوس كان يطمح إلى تغيير النماذج السابقة وتجديد حقل التاريخ ، إن لم نقل توسيع مجاله، ويتضح ذلك من خلال توظيفه لمصطلح أفق الانتظار أو أفق التوقع، المسافة الجمالية، المتعة الجمالية، فما المقصود بهذه المفاهيم؟ وما دورها في عملية التلقي ؟

1- أفق الانتظار* (horizon d'attente) :

من أجل تغيير التاريخ أو تجديده، لجأ يابوس إلى مفهوم "أفق الانتظار" وهو مجموع المعايير والمقاييس، وكذا الخبرات الثقافية والجمالية التي يكتنزها القارئ، ويعتمد عليها في فك شفرات النص وبالتالي فهمه فهما سليماً، وهو أيضاً مصطلح مرتبط بالقيمة الجمالية للنصوص الأدبية، لأن "

تلقي النصوص (المؤلفات) يعد اكتساباً فعالاً، يعدل (يغير) من قيمتها ومعناها عبر الأجيال إلى وقتنا الحاضر، حيث نكون بمثابة قراء (أو مؤرخين) وذلك في أفقنا الخاص حيال هذه النصوص " (13)؛ لأن إعادة بناء التوقعات هو وسيلة للتعرف على الأعمال الأدبية المنحرفة عن الأعراف المألوفة وهذا الانحراف هو الذي يمكن المتلقي من فهم وتحديد قيمة الأعمال الأدبية، وعليه " لا يوجد على الإطلاق فهم للأعمال الأدبية التي نطلع عليها، ويمثل الفهم عملية انصهار هذه الأفاق fusion des horizons التي تزعم فصل (أو عزل) بعضها عن بعض. " (14)، فعملية التلقي -حسب يابوس- ليست وليدة لحظة القراءة الآنية لنص ما، بل هي تحصل حاصل لزمان كتابته مضافاً إليه تاريخ تلقيه وتأويله من أجيال القراء المتتالية .

2- المسافة الجمالية (la distance esthétique) :

يؤكد يابوس أن قيمة النصوص وجماليتها تقاس بمدى خرقها أو تحطيمها لأفق انتظار القارئ ولتوضيح هذه الفكرة أكثر، وضع يابوس مفهوم تكميلي هو ' المسافة الجمالية ' " وهي الفرق بين التوقعات وبين الشكل المحدد لعمل جديد ، ونلاحظ هذه المسافة بشكل واضح في العلاقة بين الجمهور والنقد" (15) ؛ أي ان المسافة الجمالية تنشأ من فعل اللاتماثل أو اللاتوافق بين مجموع الخبرات والمعايير التي انطلق منها القارئ وبين ذخيرة النص التي تدفع بالمتلقي الى قراءة العمل الفني قراءة عميقة، لإدراك أبعاده الجمالية .

3- المتعة الجمالية (la jouissance esthétique) :

عارض يابوس اختزال بارت " للمتعة الجمالية إلى اللذة (vergnugen) التي تتحقق في الاتصال الجنسي باللغة" (16)، فالقارئ حسب بارت مستقبل للمتعة الجمالية أو اللذة التي تحدث بمجرد ملامسته للسياج

اللغوي للنص، أما يابوس فيرى " أن المتعة الجمالية تشتمل على لحظتين : ففي اللحظة الأولى يحدث استسلام (hingabe) مباشر من الذات للموضوع، أما اللحظة الثانية فتشتمل على اتخاذ موقع يحصر وجود الموضوع بين معقوفين ويجعله موضوعا جماليا "(17)، فالمتعة الجمالية - حسب يابوس- يصنعها القارئ، كما يضع المعنى ولن يتحقق ذلك إلا عن طريق الاتصال، وهذا ما عبر عنه بالخبرة الجمالية الاتصالية ، فالنص بمثابة المثير الذي يحدث استجابة في نفس القارئ، حيث يحرك قدراته الإبداعية وينبّه ذاكرته ويحفز معارفه وخبراته، التي تساعد على اكتشاف جماليات النص وأدبيته، ومن ثم يعيش متعة جمالية.

وبناء على ما سبق يتضح أن للمتعة الجمالية وظيفتين : وظيفة معرفية ووظيفة عملية لا يمكن الفصل بينهما، لقد كان يابوس على وعي بمفهوم التجربة الجمالية التي لا تعبر " عن الحركة المتراوحة بين الذات والموضوع فحسب، بل الوحدة الأولية بين الفهم والاستمتاع بالفهم كذلك." (18)، من خلال حديثه في كتابه " الخبرة الجمالية والهرمينوطيقا الأدبية " عن التصنيفات الثلاثة التي ارتبطت بالمتعة الجمالية وهي (19) :

1- فعل الإبداع Poiesis :

ويعني الجانب الإنتاجي في الخبرة الجمالية؛ أي المتعة الناجمة عن استخدام المريع لقدراته الإبداعية الخاصة.

2- الحس الجمالي Aithesis :

ويشير إلى اعتماد الإبداع على التلقي، فكثيرا من الأعمال الأدبية وخاصة في المسرح، حدث فيها انتقال من الاهتمام بالإنتاج والعرض إلى التركيز على الأثر والاستجابة .

3- التطهير Catarsis :

ويعرفه " **بوثولو إيبانكوس** " بأنه خبرة جمالية اتصالية تنتج لذة العواطف المثارة بواسطة البلاغة أو الشعر، وهما القادران على تعديل قناعات المتلقي .

إن يابوس لم يربط المتعة الجمالية " بالاستماع المباشر بما هو محسوس " (20)، ولا بالسياج اللغوي للنص كما رآها بارت، بل المتعة الجمالية يصنعها القارئ، كما يصنع المعنى ولن يتحقق ذلك إلا عن طريق الاتصال، وهذا ما عبر عنه يابوس بالخبرة الجمالية الاتصالية .

لقد ربط يابوس معظم - إن لم نقل كل - مفاهيمه بالقارئ والنص، وهو بذلك قد غير طرفي المعادلة الإبداعية من (نص- مبدع) إلى (نص- قارئ)، فكأنه يشاطر ميشال ريفاتير Michel Riffaterre في " أن الظاهرة الأدبية لا تتحدد بالعلاقة بين المؤلف والنص، بل بالعلاقة بين النص والقارئ " (21)، إذا ليس المؤلف من يحدد قيمة النص الأدبي ويصنع معناه، بل القارئ هو الذي يخرج النص من حالة الكمون إلى حالة الانجاز والتحقق، وهو أيضا من يحكم له أو عليه، وكما يرتهن تحقق النص بالقارئ يرتهن البحث عن جوهره ودلالاته بالقراءة؛ لأن النص ليس وجودا نهائيا، بل يتنوع بتنوع قراءته فكل قراءة جديدة تزهر معنى جديدا .

وحتى نوضح مساهمة نظرية التلقي في اكتناه دور القارئ في فهم ودراسة الآثار الأدبية، سنرحل على متن آلية "أفق الانتظار" إلى ربوع رواية "نزيف الحجر" لإبراهيم الكوني، لنرى مدى إمكانية إمطة اللثام عن هذا النص.

إن أول ما يلفت انتباه القارئ في الرواية عنوانها "نزيف الحجر"، حيث يثير فضوله التحام لفظتين متضادتين في الدلالة، فالحجر يدل على الجماد بينما النزيف يرتبط بكائن حي مما يجعله يطرح السؤال التالي: ما الرابط بين لفظة نزيف ولفظة الحجر؟

- بيني القارئ - بحسب مرجعيته الثقافية-، مجموعة من الاحتمالات ومنها: الحجر يوحي إلى الأرض أو الوطن، وبالتالي موضوع الرواية قد يتمحور حول أرض تنتهك، أو بلد يستعمر، قد تشير لفظة "حجر" إلى قلب قاس يتعرض لواقعة مؤلمة تحيي إحساسه وتكسر غيظه ولكن بعد إتمام الرواية ، قد خاب أفق توقعنا واتضح أن الحجر يمثل صخرة عظيمة ومقدسة، موجودة في نهاية ضفة واد وسط الصحراء الكبرى، تحمل رسوما لإنسان ما قبل التاريخ، وهي عبارة عن توثيق لعهد بين الطوارق والودان* فحواه أن من يصطاده أو يطارده تصيبه اللعنة .

أمام هذه الصخرة بدأت أحداث أول مقطع سردي للرواية تجسده الآية الكريمة "وما من دابة في الأرض ولا طائر في السماء إلا أمم أمثالكم" (22)، وهذا يرمي إلى أن الرواية ستتحدث ربما عن عالمي الإنسان والحيوان، وهي علاقة جسدها صراع الوالد والودان وكذلك قابيل والودان، وعلاقة ثالثة هي أحلال الروح وهو تصور صوفي، حيث يحل الودان في جسد أسوف، الذي يرى فيه أباه الذي لقي مصرعه أثناء مطارده للودان*، و بالموازاة مع الظروف الاجتماعية والسياسية وحتى الاقتصادية المزرية التي تعيشها الأمة العربية (الربيع العربي). يجد القارئ أن مفهوم الصراع يأخذ نطاقا واسعا، فهو صراع من أجل السلطة، لإثبات الوجود في ظل تدهور الظروف الحياتية وتبدل القيم، حيث أضحى الإنسان يستبيح دم أخيه، "وحدث إذا كان في الحقل أن قابيل قام على هابيل أخيه وقتله، فقال الرب لقابيل، أين هابيل أخوك ، فقال : لا أعلم . هل أنا حارس لأخي ؟ فقال ماذا فعلت ؟ صوت دم أخيك خارج لي من الأرض، فالآن ملعون أنت من الأرض التي فتحت فاهها لتقبل دم أخيك من يدك، متى عملت الأرض لا تعود تعطيك قوتها، تأنها وهاربا تكون في الأرض " (23) ،

على خلاف الآية القرآنية السابقة تتحدث هذه العتية النصية عن **كائنين بشريين هما قابيل وهابيل الذي قتل أخيه** بدافع الغيرة وإثبات الوجود. والواقع الحالي يؤكد ديمومة هذا الصراع، الذي يتجسد في الرواية من خلال شخصية قابيل الذي يحاول بثتى الطرق قتل أسوف وأسر الودان؛ لأنه يمثل هويته ومبادئه وقيمه وسر قوته، يقول الكوني "ارتبك أسوف مرة أخرى فسارع يداري ربكه بشد اللثام على وجهه" (24)، ثم يتابع "تصاعد الدم إلى وجنتي أسوف وبدأ يرتجف" (25)، "الرجل لا يهرب من لقاء الرجال، الحياء للبنات" (26).

من خلال هذه العبارات يعرفنا الكوني على سمات الشخصية المحورية في الرواية "أسوف"، الذي يمثل الفرد الصحراوي الطوارقي فهو شخصية خجولة بما فيها من نقاء وصفاء، إلا أننا نتفاجأ بأن خلف هذا الضعف تكمن قوة كبيرة يطعمها صموده وصبره، ويتجلى ذلك عند رفضه للإفصاح عن مكان الودان، رغم ما تعرض له من تعذيب من قبل قابيل، "قوة الرجل ليست في جسده. إنها في قلبه" (27)، وفي تمسكه بأصالته وعاداته، يقول الكاتب: "أنهى صلاته، وألقى برأسه إلى الوراء متابعاً الجدار العملاق المنتصب فوق رأسه، كبير الجن يباركه... و الودان المهيب المتوج بقرنين ملتويين أيضاً يوافق إليه، ويوحى بأن قبل الصلاة وفاز برحمة رب العبيد" (28).

إن هذه العبارة تجعل القارئ يبني آفاق توقعات مختلفة، وي طرح أسئلة متعددة منها : إلى ماذا يوحى تحويل أسوف لوجهة قبلته نحو النصب الوثني ؟ هل غير ديانتته؟! أم أن هذا الكائن الصحراوي الساذج، البسيط، والأصيل يتحول إلى شخص ضال وخائن!؟

بتكرار قراءتنا للرواية والوقوف عند الاقتباسات التي زخرت بها، يتبين أن أسوف يجسد الصراع في الفضاءات المكانية، فتوجهه للصلاة نحو النصب الوثني، يعني تمسكه بأصالته وعاداته التي قد تخالف وازعه الديني، كما يوحي تصرفه هذا بامتصاص السلطة المتمثلة في كبير الجن كل القداسة حتى لحظة الصلاة .

فعل القراءة وبناء المعنى (فولفجانغ إيزر* WOLFGANG ISER):

بالرغم من أن ياوز و إيزر اتفقا على تغيير وجهة نظرية الأدب، إلا أنهما اختلفا في الطريقة ، فبينما ركز ياوز على أهمية التاريخ الأدبي، اهتم إيزر بقضية تفسير النصوص، متأثرا بالفلسفة الظواهرية*، وخصوصا برومان أنجاردن، الذي اقتبس منه نموذج القاعدي، وكذا عددا من مفاهيمه الرئيسية كمفهوم (انعدام التحديد) و(فراغ النص). إن نقطة الانطلاق عند إيزر تتمثل في السؤال التالي : كيف يكون للنص معنى لدى القارئ ؟؛ لأن المعنى ينتج عن تفاعل بين القارئ والنص، " بوصفه أثرا يمكن ممارسته وليس موضوعا يمكن تحديده" (29)، وعليه فجماليية العمل الأدبي لا تتحقق إلا بفعل القراءة. ولهذا وضع إيزر ثلاثة أبعاد توضح مفهومه لمعنى النص:

- البعد الأول : يتضمن النص كبنية لماله من ذخيرة تساعد القارئ على إنتاج المعنى .

- البعد الثاني : يتمثل في التفاعل بين النص والقارئ من خلال فعل القراءة، وهذا هو القطب الجمالي للعمل الأدبي - حسب إيزر - .

- البعد الثالث : يضم الآليات والميكانيزمات التي تسمح بحدوث عملية التلاقح بين القارئ والنص على نحو: القارئ الضمني ومواقع اللاتحديد.

1- القارئ الضمني :

يعرف إيزر القارئ الضمني بأنه قارئ ليس له حضور فعلي في الواقع، بل هو "يخلق ساعة قراءة العمل الفني الخيالي، ومن ثم فهو قارئ ذو قدرات خيالية، شأنه شأن النص ... فهو يوجه قدراته الخيالية للتحرك مع النص باحثاً عن بنائه، ومركز القوى فيه وتوازنه، وواضعا يده على الفراغات الجدلية فيه فيملأها باستجابات الإثارة الجمالية التي تحدث له"⁽³⁰⁾، أثناء عملية القراءة لأن فعل القراءة وحده قادر على كشف اللاتماثل بين القارئ والنص، الذي تعتبر مواقع اللاتحديد إحدى بنياته.

ولهذا يميز إيزر بين القارئ الضمني وغيره من القراء، الذين عرفتهم الساحة الأدبية، وهذا ما يوضحه في كتابه "فعل القراءة" عند حديثه عن تطوير فئات جديدة من القراء، وقد عددها بأربعة أنواع هي: القارئ الأعلى، القارئ المخبر، القارئ المقصود والقارئ الضمني الذي يولد مع قراءة النص، انه قارئ متميز عن باقي القراء بكفاءته وجرأته، فهو لا يكتفي بما تمليه عليه بنية النص وإيماءات ترسيماته اللغوية، بل يغوص في أعماقه، ليفك شفراته ويسد ثغراته ويرمم شقوقه بكل ما أوتي من خبرة أدبية ومقدرة خيالية، وسلاحه في ذلك القراءة، وهذا ما أكده إيزر في مقدمة عرف فيها القارئ الضمني "بأنه عملية تكوين النص المحتمل وتحقيق هذا المعنى من خلال عملية القراءة."⁽³¹⁾، فالقارئ إذا ينصت إلى ما يقول النص وإلى ما لا يقوله وهو الأهم عنده.

إن القارئ الضمني منغمس في النص، بل له وجود مفترض في بنيته ذاتها؛ لأن كل نص يحمل في عمقه إشارات من شأنها تنبيه القارئ وإرشاده إلى طريقة إنتاج المعنى، وهذا ما عبر عنه إيزر بقوله: "إن جذور القارئ الضمني مغروسة بصورة راسخة في بنية النص ... بل إنه بنية نصية تتطلع إلى حضور متلق ما دون أن تحدده بالضرورة."⁽³²⁾

إن البحث عن المعنى الموضوعي لا يكون انطلاقاً من النص فحسب، بل بما يحققه بالقراءة وهذه الرؤية تتم عن نظرية إيذر في التلقي، وتأثره الواضح بالمفهوم الظاهراتي للعمل الفني الذي يتكون من قطبين : قطب فني وآخر جمالي، " أما الفني فيشير إلى التحقق الذي أنجزه القارئ ... فالعمل الأدبي شيء أكثر من النص، لأن النص لا تشيع فيه الحياة إلا إذا تحقق، وفضلاً عن ذلك فإن التحقق ليس مستقلاً بحال من الأحوال عن الاستعداد الفردي للقارئ." (33)، والقارئ الضمني - كما وضحه إيذر- يمكن تشبيهه بجهاز المراقبة الذي يتم عبره تحقق النص ووصف عملية القراءة بدقة، وهي " عملية تتحول خلالها البنيات النصية إلى خبرات شخصية، وذلك من خلال النشاط الإدراكي." (34)، وعليه لا يمكن للقارئ إعادة بناء النص الأصلي وإنتاج المعنى بعيداً عن عملية القراءة وصورورتها؛ لأن فعل القراءة وحده قادر على كشف اللاتماثل بين النص والقارئ، الذي يعتبر مواقع اللاتحديد إحدى بنياته، فما المقصود بمواقع اللاتحديد؟ وما دورها في عملية التلقي وبناء المعنى؟.

2- مواقع اللاتحديد :

يرى إيذر أن النص لا يستطيع أن يستجيب مباشرة لملاحظات القارئ، كما أن القارئ ليس بوسعه التأكد من مقصد النص المحدد، إلا أن إمكانية الحوار والتواصل بينهما ممكنة وهذه الوظيفة تعزى إلى بنية الفراغات أو مواقع اللاتحديد*، وهذا ما عبر عنه إيذر بقوله: " إن الفراغات أي عدم التماثل الأساسي بين النص والقارئ هي التي تحدث التواصل في عملية القراءة ... فعدم التوازن بين النص والقارئ يكون غير محدد، وعدم التحديد هذا هو بالذات ما يكثر تنوع التواصل الممكن." (35)، فمواقع اللاتحديد هي تلك الفجوات التي تظهر ساعة قراءة القارئ للنص، لأن هذا

الأخير لا يقول كل شيء لقراءه، بل يفاجئه ببعض الأفكار والجمل التي تحمل كل واحدة منها معنى مستقلاً، لكن الجمل تعد جزءاً من الكل وحتى يفهم القارئ معنى الكل، عليه أن يملأ الفراغات أو البياضات الموجودة بين الجمل، ويصل الانقطاعات التي تكشف القراءة عن مواطنها، وعليه " فالبياض ليس واقعا وجوديا معطى، ولكنه مشكل ومعدل من طرف التوازن الملازم للتفاعلات الثنائية، وكذا التفاعل بين النص والقارئ، ولا يمكن بلوغ التوازن إلا عندما نملأ الفراغات." (36)، وهكذا تصبح الفراغات بمثابة شاهد عيان على التفاعل بين القارئ والنص، وهدف يسعى إليه كل قارئ يطمح إلى إضاءة المعنى .

يذهب إيزر إلى أن الفراغات لا تتكون نتيجة الانفكاكات الموجودة في النص ، والتي تدعو القارئ إلى وصلها فحسب، بل تحدث أيضاً نتيجة الحيل الأسلوبية التي لا يستطيع فك لغزها إلا قارئ متمرس، والتي من شأنها تشويقه وإثارة خياله، " وذلك لأن القراءة لا يمكن أن تتحول إلى متعة إلا عندما تكون فاعلة وخالقة." (37)

إن النص الأدبي لا يقدم عالماً واقعياً، بل يرسم لنا عالماً مختلفاً أساسه التسلسل القصدي للجمل - كما يقول أنجاردن - وهذا التسلسل هو الذي يرسم لنا قصة أو حكاية أو رواية، وكل واحدة من هذه الأنواع الثلاثة لا تمر على القارئ كمشد سينمائي أو فلم روائي، بل تمر على شكل جمل وأحداث متفرقة، " ففي معظم الأعمال الروائية ينكسر مسار الحكاية فجأة، ويستمر من منظور آخر أو في اتجاه غير متوقع، وينتج عن ذلك فراغ ينبغي للقارئ أن يملأه لكي يربط بين الأجزاء غير المترابطة." (38)، ولا يتم ذلك بالاعتماد على الأحداث التي نقلتها الرواية فحسب، بل بما لم تذكر أيضاً؛ لأن " المعاني الضمنية وليس التصريحات هي التي تعطي شكلاً ووزناً

للمعنى . " (39)، وعليه فالفراغات لا تشكل حاجزا في وجه القارئ، بل تصبح أدوات الكاشفة وطريقه الموصل إلى المعنى إلا أن هذا الطريق يبقى مراقبا من قبل النص؛ لأن " اللغة إذا تخلت عن التصريح بالشيء نفسه، فإنها تقدم بطريقة لا يمكن تغييرها تعبيرا عن ذلك. " (40)، وهذا التعبير نستشفه من خلال مساءلة القارئ للإطارات المرجعية في النص والمعاني الموجودة فيه، فالمراقبة - كما يقول إيزر - ليست كينونة ملموسة؛ أي ليس لها وجود فعلي في النص، ولكنها في ذات الوقت ليست مفصولة عن عملية التواصل، وهذا ما يوضحه أكثر تعليق فرجينيا وولف حول روايات جين أوستين JANE AUSTEN " وهكذا فان جين أوستين هي سيدة العاطفة الأكثر عمقا مما يبدو في الظاهر، إنها تحتنا على إضافة ما ليس موجودا هناك وما تقدمه هو شيء تافه فيما يبدو، ولكنه يتكون من شيء يكبر في ذهن القارئ، ويضفي على المشاهد التي تبدو تافهة شكل الحياة الأكثر استمرارا. " (41)، فلأحداث التي لم تذكرها "جين أوستين" في المشاهد وحلقات الوصل الغائبة، هي التي تدفع بالقارئ إلى ملء الفراغات معتمدا في ذلك على خياله وخبراته الأدبية ومرجعياته الثقافية، التي يقوم بإسقاطها على بنية النص، وعندها فقط تمتلئ الفراغات ويبدأ التواصل والتفاعل بين المشاهد والقارئ (المتقف)، " فعادة ما تتجم الفراغات من حيل أسلوبية لا يكتشفها ويفهم أبعادها ودلالاتها إلا قارئ متمرس " (42)، وعلى الرغم من اختلاف مواقع اللاتحديد أو الفراغات إلا أن مهمتها تبقى واحدة، وهي تحقيق التفاعل والتواصل بين القارئ والنص، وإضاءة المعنى الخفي، وهذا ما نستشفه من خلال رصدنا لبعض مواقع اللاتحديد في رواية "نزيه الحجر" لإبراهيم الكوني .

إن أول ما لفت انتباهنا أثناء قرأتنا للرواية هو تغييب الكوني لاسم " هابيل " من المتن النصي والذي عادة ما يرد معطوفا على اسم قابيل. إن هذا

اللاتحديد يدفع بالقارئ إلى وضع جملة من الاحتمالات والفرضيات قصد ملء هذا الفراغ، فقد يمثل هابيل فردا أو مجموعة أفراد أو مجتمعا بأكمله، أو فكرا إيديولوجيا ما ففي الرواية تجسد "هابيل" في شخصية "أسوف" تارة وفي شخصية الغزالة تارة أخرى، خاصة وأن الاثنين قد مرس عليهما فعل القتل، كما فعل قابيل الأسطوري مع هابيل .

نرصد موقعا آخر من مواقع اللاتحديد من خلال لفظة الصخرة، "وادي متخدوش" ، وكذا " أسوف"، يقول الكاتب " قطع صلاته ولعن الشيطان ... في مواجهة أهم صخرة في وادي متخدوش " (43) ، ثم يتابع " عبر آلاف السنين حافظ الكاهن العظيم والودان على ملامحهما المحفورة " (44) - تحمل لفظتي الصخرة و وادي متخدوش دلالات أشمل من بعدهما المكاني، كما تتضمن كلمة الودان إحياءات أعمق من بعدها اللغوي والمعجمي، فالصخرة قد تشير في ثباتها وقوتها إلى الإرث الإنساني الطبيعي الذي تمتلكه البشرية جمعاء، أما وادي متخدوش فيمثل الوطن أو العالم العربي الذي تحف به المخاطر من كل صوب، وتحاول طمس هويته ونهب خيراته تحت مسمى الربيع العربي .

- أما الودان فيشير إلى الطبيعة البكر، التي تمثل لحوما مستضعفة استساغها ذوي القربى وحتى الأجانب، وقد يرمز الودان أيضا إلى الإنسان العربي الأصيل المتمسك بعروبته وإسلامه ووطنه، وأمله في الحياة رغم مطاردة الجميع له ومحاولتهم المتواصلة لقلع جذوره العميقة، وسلب روحه الطيبة الطاهرة، وفي هذا السياق يقول الكاتب: " يا قابيل يا ابن آدم ، لن تشبع من لحم، ولن تروى من دم، حتى تأكل من لحم آدم، وتشرب من دم آدم " (45) . ونظرا لمكانة الودان وأهميته أصر أسوف على حمايته، وبالتالي حماية نفسه ووطنه وكل المضطهدين؛ لأن " الإنسان إذا فقد الصلة بالبشر فقد الصلة

بنفسه، وإذا فقد الآخرين فقد نفسه وهانت عليه؟⁽⁴⁶⁾، إذن يمثل الودان ثروتنا الخصبه أما الصخرة فترمز لقيامنا العربية وثقافتنا المشرقية التي كانت ولا زالت مطمع ومطمح الغرب وحلمه، أما قابيل الذي أتى من الحضرة فيرمز إلى الشمال (الغرب) بخطرسته وأطماعه وبتكنولوجياته المدمرة، التي انتهك بها أرضنا واستباح دماغنا وأباد تاريخنا، ولعل هذا ما يترجم سلوك قابيل الذي لم يتوقف عن صيد الودان وإراقة الدماء، يقول الكاتب: " السيارات الوحشية جاءت مع دخول الشركات الباحثة عن النفط والثروات الجوفية، مضت سنوات قليلة ثم تم اختراع ذلك السلاح الشيطاني خصيصا لانتهاك الحمادة وإبادة القطعان الآمنة " ⁽⁴⁷⁾، ثم يستأنف فيقول: " دخول هذا السلاح أجمل هدية تلقاها قابيل آدم من ضابط المعسكر الأميركي في غريان"⁽⁴⁸⁾ الذي يهدف إلى التخلص من الودان وكل أشباهه، لكن أسوف كان له بالمرصاد إذ فضل التضحية بنفسه لحماية وطنه، لأن " من ضحى بنفسه في سبيل إنقاذ حياة أخرى، وقف على السر وكسب الخلود"⁽⁴⁹⁾، سيما إذا تعلق الأمر بالوطن والأهل، " فلا يوجد في الدنيا كلها أقوى من رباط الدم، وليس هناك جريمة أبشع من خيانة هذا الرباط " ⁽⁵⁰⁾، ولا يوجد أجمل من الشعور بالحرية والعيش بكرامة وطمأنينة.

التناص (l'inter textualité):

إن النص الأدبي لا يتجه إلى خواء ولا يولد من فراغ، انه ثمرة استثمار الكاتب لثقافات اكتسبها ومعارف أدركها ونصوص ماضية قراها، ولذا تقول جوليا كرسثيفا " إن كل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى"⁽⁵¹⁾، وهذا التداخل والتفاعل بين النصوص هو ما أطلق عليه النقاد بالتناص* l'inter textualité والذي يعني "تعلق (الدخول في علاقة) نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة"⁽⁵²⁾، وعليه لوجود لنص عزري ولا حضور لمعنى

أحادي؛ لأن النص - كما يقول لينش - ليس ذاتا مستقلة أو مادة موحدة، ولكنه سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى⁽⁵³⁾؛ أي أن النص هو كتلة متلاحمة من نصوص الآخرين .

إن التناص ظاهرة أدبية تكشف عن حقائق التجربة الإبداعية، وتمكن القارئ من التأسيس للعلاقة الأدبية بين النصوص الغائبة والنص الحاضر، ولذلك سنحاول الإبحار على متن هذه الإستراتيجية، إلى أعماق رواية " نزيف الحجر"، قصد استكناه النصوص الرابضة في أعماقها، من خلال رصدنا لمختلف التناصات الموجودة فيها، والتي ستعيننا لا محالة على قراءتها وتأويلها .

1- التناص الديني:

ويتمثل في تداخل النص الأم (الرواية) مع النصوص الدينية، سواء أكانت آيات قرآنية أو أحاديث نبوية أو ما ورد في التوراة والإنجيل وقد تكون هذه النصوص مصرحا بها من قبل الكاتب، أو مضمرة أي وليدة قراءة القارئ من خلال تأويله لدلالات الألفاظ وإشارات الكلمات .

إن حضور النصوص الدينية في النص، يقوي أثره ويضمن استمراره؛ لأن القرآن على مر العصور، كان المؤثر القوي في النفوس، والنجم الذي لا يافل نوره أبدا، وقد تنبه القدامى قبل المعاصرين إلى أهمية النصوص الدينية، و مساهمتها في إضفاء الطابع الجمالي على النص، حيث أطلقوا على الخطب التي لم ترصع بالقرآن الكريم، ولم يذكر فيها اسم خير الأنام بالشوهاء، بل إنهم اسقطوا لفظ الخطيب على كل شخص، لم يثمن خطبته بشيء من القرآن، وهذا ما نستشفه من حديث عمران بن حطان القائل: " خطبت عند زياد خطبة، ظننت أنني لم أقصر فيها عن غاية، ولم أدع

لطاعن علة ، فمررت ببعض المجالس، فسمعت شيخا يقول: هذا الفتى أخطب العرب، لو كان في خطبته شيء من القرآن " (54) .

إن المتأمل لرواية "نزيف الحجر" يجدها تزخر بالعديد من النصوص الدينية، مما جعلها تطرق قلوب القراء، وتنال إعجاب الكتاب العرب والغرب، حيث قال الدكتور ديمتري ميكولسكي الذي ترجم الرواية بنفسه ونشرها بمجلة "سفيت" الموسكوفية عن إبراهيم الكونجي "اعتقد أن اسم الكاتب الليبي المعاصر إبراهيم الكونجي يحتل مكانا بارزا إلى جوار هذه الأسماء الأدبية* العالمية العظيمة، وسوف يتيقن القارئ من ذلك وهو يقبل آخر صفحة من روايته المأسوية الشيقة التي تعرض ملامح أسطورية بأصول سامية، شرق أوسطية" (55)

نقف عند أول تناص ديني في الرواية من خلال العنبتين النصيتين اللتين استهل بهما الكونجي الرواية وهما :

1- الآية القرآنية الكريمة من سورة الأنعام " وما من دابة في الأرض ولا طائر يطير في السماء إلا أمم أمثالكم " (56) .

2- فقرة من العهد القديم سفر التكوين الإصحاح الرابع " وحدث إذا كان في الحقل أن قابيل قام على هابيل أخيه وقتله، فقال الرب لقابيل: أين هابيل أخوك ؟ فقال: لا أعلم . هل أنا حارس لأخي ؟ فقال: ماذا فعلت ؟ صوت دم أخيك صارخ إلى الأرض، فالآن ملعون أنت من الأرض التي فتحت فاهها لتقبل دم أخيك من يدك، متى عملت الأرض لا تعود تعطيك قوتها، تأنها وهاربا تكون في الأرض " (57) .

تشير العنبتان إلى الرسالة التي أراد الكونجي من خلال هذه الرواية توجيهها للقارئ، وهي أن الله أخبر في جميع كتبه السماوية بضرورة المحافظة على كل كائن حي سواء أكان بشرا أو حيوانا، كما أكد على

ضرورة التعايش والتآلف؛ لأن الحياة غالية والنفس عزيزة عند الله، والناس سواسية لا فرق بين أبيض وأسود إلا بالتقوى، كما حذر الكوني من عواقب قتل الإنسان لأخيه الإنسان والمتمثلة أساساً في جذب وفقر الأرض التي باتت تبخل بخيراتها على الإنسان الذي يستبيح دم أخيه، وفي هذا إشارة إلى أول جريمة في البشرية جمعاء، قصة قتل قابيل لأخيه هابيل التي وردت في قوله تعالى " **فطوعت له نفسه قتل أخيه فقتله فأصبح من الخاسرين**"⁽⁵⁸⁾ إن هذه الجريمة التي قضت على نصف البشرية، يستحضرها الكوني في نصه، من أجل توضيح أن الإنسان هو الذي يقضي على نفسه وجنسه، بدافع الغيرة والحسد، هذا الصراع خلق مع الإنسان وسيستمر معه. وهذا ما يؤكد اقتتال الإخوة العرب الأشقاء اليوم، من أجل السلطة وطمعا في الحكم وخدمة للآخر، الذي يهدف إلى طمس هويتنا العربية وسلب كرامتنا وحریتنا ومحو ديننا وتراثنا من الوجود.

كما وظف الكوني التناص الديني لطرح فكر وحدة الأديان وتعايشها من خلال حديثه عن الفكر البدائي، والمسيحية والإسلام، ونستشف ذلك عند حديثه عن الصلاة اليومية لأسوف ووالده، وتعبد السياح، والسجود لمعبودات الوادي ورسومه، وهذا ما توضحه الأمثلة التالية:

" كان يجلسه (والده) في ضوء القمر في ليالي الصيف، ويلقنه سورة الفاتحة كي تساعده في الصلاة"⁽⁵⁹⁾.

"رأى أسوف في أحد المرات امرأة أوروبية تركع أمام الصخرة على ركبتها وتتمتم بكلام مبهم، عرف بالحدس أنه صلوات النصراري"⁽⁵⁰⁾.

" إن النصراري يحجون إلى أوثان متخندوش لأنهم يعتقدون الديانة القديمة نفسها، فهم لا يؤمنون بالنبي محمد (ص)، ولا يسجدون نحو الكعبة

كالمسلمين" النصرارى يقفون أمام العملاق المقنع كما يقف المسلمون بين يدي الله" (61) .

" قطع صلاته ، ولعن الشيطان، وذهب ليؤدي الفريضة في مواجهة أهم صخرة في وادي متخدوش " (62) .

إن هؤلاء الأشخاص على الرغم من اختلاف دنياتهم و أعرافهم و تقاليدهم، إلا أنهم يشتركون في خاصية واحدة وهي حب الله. لقد اتخذ النص الروائي الحاضر من النص القرآني مدخلا ليتوسع في شرح الوضع الحالي من خلال تغلغل الآخر (الغرب) وتزايد قوته وجبروته وطغيانه، لتقابله الأنا العربية الإسلامية، التي أضحت ضعيفة منهكة نتيجة تمزق أبنائها وضياع خيراتها وانتهاك حرمتها، مما جعلها تتراجع وتكتمش على نفسها، فاضمحلّت حضاراتها وأفل نجمها واختفى بريقها وضاع مجدها أدرج الرياح.

إن استراتيجية التناص في هذه الرواية يشغلها طرفان فاعلان في حركتي نمو متعاكستين وهما: غرب مسيطر على كل الأصعدة، فهو متوجه نحو المجد، وعرب ضعيفة معطلة الوظائف على كل الأصعدة تتجه نحو الاضمحلال والعدمية، فالكوني من خلال هذه الرواية أراد مناقشة الضمائر الحية والنفوس النقية والعقول النيرة، لإنقاذ الأمة العربية من السقوط في الهاوية ولعل هذا ما يقصده الكاتب في قوله مخاطبا أسوف " أين الشجاعة؟ أين النبيل؟ أين الخوف من ارتكاب العار؟ أين تلك الأشياء التي أفق والده حياته يحاول أن يزرعها في قلبه؟ قال له إنه سيعتبر نفسه حيا ما دامت هذه المبادئ حية في قلب الابن، وسيموت فقط عندما يخون مبدأ من هذه المبادئ؛ إذن خلود الوالد في موته . ولكنه لن يخون أي مبدأ إذا أراد الحياة . إذا كان التفريط في الحياة سهلا إلى هذا الحد، فلماذا وهبها لنا الله؟" (63)، ولكي نحيا

حياة كريمة، لا بد أن نسير على طريق الأسلاف ونحفظ أمانتهم، ونوفي لعهدهم.

2- التناص الأسطوري :

ونقصد به حضور الأسطورة أو معناها في النص، مما يساعد الكاتب على الولوج إلى عمق النفس البشرية وكشف أسرارها وخبائها، ويتمثل التناص الأسطوري في رواية " نزييف الحجر" من خلال مشهد صلب قابيل لأسوف وسط الصحراء ثم قتله، وبوفاة أسوف الحارس الأمين لأثار الصحراء وحيواناتها وكنوزها يحل الجذب والفقر، وهذا يعيدنا إلى أساطير الخصب وحلول القتل في جسد الأرض العطشى، كمقتل آلهة الخصب "أوزوريس" (الأسطورة الإغريقية)، و " تموز" (الأسطورة الفينيقية)، وأدونيس (الأسطورة الرافدينية) التي تروي قصة آلهة الخصب " أدونيس" الذي خرج في رحلة صيد، فأصابه خنزير بري في خاصرته فمات، وكان موته إعلانا للجذب والجفاف، تماما كما هو حال الأمة التي تفقد عظامها ورجالها المخلصين فيصيبها الوهن، والضعف واللاستقرار.

يحضر في رواية " نزييف الحجر" تناص أسطوري آخر من خلال استحضار الكاتب لمقطع من أسطورة " أوديب ملكا " لسفوكليس " يتسكع في الأدغال، بين شقوق الجبال مثل ودان أنهكته الأحزان يريد أن يفلت مما كتب في اللوح المحفوظ، ولكن تظل نبوءات القدر تحوم فوق رأسه أبد الدهر " (64).

ينبئ هذا الجزء المقتبس من النص " أوديب ملكا" إن الإنسان لا يستطيع أن يهرب من قدره، ولا يتنكر لماضيه؛ لأنه الأصل والجذور، وهو ركيزة الحاضر والمستقبل ولقد وصف إبراهيم الكوني هذه القصة في روايته بطريقة التعضيد، من خلال استحضاره لسلبية نبوءة القدر في الماضي،

ليستثمرها في التعبير عن سلبية نبوءة القدر في الحاضر؛ لأن قابيل فطم في طفولته على دم غزالة، وهذا ما جعله إنسانا شريرا متعطشا لشرب دم الأحياء بما فيهم الإنسان، ولهذا ظهر اعتقاد أن قابيل هو مصدر القتل والحسد وأساس الحروب، وبالمقابل هابيل هو الضحية ورمز الأمن والسلام، وهذا ما ينطبق على البطل " أسوف" الذي ضحى بنفسه من أجل أن يحيا وطنه آمنا مستقرا. فأضحى بذلك رمزا للوفاء والنبيل، وهي الرسالة التي أراد الكوني تبليغها، فالتمسك بأمجاد الماضي والاستلهام منها، ومسؤولية الحفاظ عليها هي التي تبني المجتمعات وتحببها وتنشد الرقي.

إضافة إلى التناصين الديني والأسطوري، تزخر رواية "نزيف الحجر" لإبراهيم الكوني بتناص أدبي، واجتماعي، وتاريخي لا يسعنا الحديث عن ذلك في مقالنا هذا .

نستنتج من خلال ستراتيجية التناص تنوع المشارب التي ارتوت منها رواية " نزيف الحجر" وهو ما أكسبها تعددية من سياقات أخرى مع بقائها متمركزة في سياقها الخاص، حيث أدى التناص دورا بارزا في إثراء نص الكاتب ومنحه أبعادا ودلالات متنوعة، وهو ما فعل من عملية القراءة وفتح باب الحوار واسعا بينه وبين القارئ، " وعلى هذا فإن وجود ميثاق، وقسطا مشتركا بينهما من التقاليد الأدبية، ومن المعاني ضروري لنجاح العملية التواصلية".⁽⁶⁵⁾

وصفوة القول، إن نظرية التلقي أحدثت نقلة نوعية في تاريخ الفكر النقدي الأدبي خاصة والنظرية الأدبية عامة، لاهتمامها بحركية النصوص الأدبية وتلقيها عبر التاريخ، وبما يحدث أثناء القراءة بين المتلقي والنص، مما أعطاهما تميزا وقدرة كبيرة على احتواء الظاهرة الأدبية، وهذا ما لمسناه من خلال استثمارنا لبعض مفاهيمها في تحليلنا لرواية " نزيف الحجر "

لإبراهيم الكوني، التي تضل رواية خصبة و ثرية، تغري بالدراسة و تبوح بالجديد دائما، فهي مع كل قراءة جديدة تزهر معنى جديدا، وتفوح بعطر مميز يجذب القراء العاشقين للقراءة، والشغوفين بالكتابة والمقدسين للأدب.

المصادر والمراجع :

- 1- روبرت هولب: نظرية التلقي، تر: عز الدين إسماعيل، النادي الأدبي الثقافي بجدة ط(1)، 1974، ص.65
 - 2- نبيلة إبراهيم، القارئ في النص، نظرية التأثير والاتصال، مجلة فصول الأسلوبية، المجلد الخامس، ع(1) أكتوبر/نوفمبر/ديسمبر 1984، ص. 105
 - 3- ابن منظور، لسان العرب المحيط ، إعداد وتطبيق : يوسف خياط ، مصدر : أول دار لسان العرب ، بيروت ، لبنان ص.131
 - 4- محمد بن عياد، التلقي والتأويل ، مجلة علامات ، ع10 مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء ، المغرب، 1998، ص. 9
 - 5- نصر حامد أبوزيد، آليات القراءة وإشكاليات التأويل ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، 1994، ط (3)، ص.12
 - 6- عبد الله الغدامي، الخطينة والتكفير ، دار سعاد الصباح ، الكويت ، 1993، ط(3)، ص. 6
 - 7- سعيد بنكراد : السميوزيس والقراءة والتأويل ، مجلة علامات ، ع10 مطبعة النجاح الجديدة المغرب 1998 ص 50-51.
 - فولفجانغ إيزر * من مواليد 1926 بألمانيا ، درس اللغة الانجليزية والفلسفة ، اشتغل بالتدريس في عدة جامعات داخل ألمانيا وخارجها ومنها : جامعة كونستانس ، جامعة كلاسكو ، وهو عضو بالأكاديمية الأوروبية ، من مؤلفاته فعل القراءة ، التوقع ،...الخ ، أنظر :فعل القراءة لإيزر ، تر : حميد لحميداني و الجاللي الكدية ، منشورات مكتبة المناهل ، فاس ، المغرب ، 1989، ص. 9
 - 8- رمان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة ، تر: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ، القاهرة 1998 ،(د ط)،ص 169-170
 - 9- نبيلة إبراهيم ، القارئ في النص ، نظرية التأثير والاتصال ، مجلة فصول الأسلوبية ، المجلد الخامس، ع(1) أكتوبر/نوفمبر/ديسمبر 1984، ص. 106
 - 10- فوزي عيسى: النص الشعري وآليات القراءة، منشأة المعارف بالإسكندرية مصر 1997،(د ط)ص9
- الفلسفة الظواهرية * : رد فعل للفلسفة العقلية التي تنشأ الحقيقة المطلقة ، فالحقيقة وفقا للفلسفة الظاهرية نسبية ، وهي لا تكون إلا عندما يدخل الإنسان في علاقات مع الأشياء. أنظر : نبيلة إبراهيم ، القارئ في النص ، نظرية التأثير والاتصال ، مجلة فصول ، الأسلوبية ، المجلد الخامس ، ع (1) ، أكتوبر ، نوفمبر ، ديسمبر ، 1984 ، ص 102.

- قامت نبيلة إبراهيم بطرح السؤال التالي على إيزر : ما أسس الفلسفة الظاهرية التي شيدت عليها نظريتك؟ فأجابها قائلاً : " تصب النظرية الظاهرية للفن تركيزها التام على فكرة أنه ينبغي لمن يتصدى لعمل أدبي ألا يضع في اعتباره النص الفعلي فحسب ، بل ينبغي عليه أن يهتم أيضاً بالقدر نفسه بالأفعال التي تنطوي عليها الاستجابة للنص ، وهكذا يواجه رومان أنجاردن ROMAN INGARDEN بناء النص الأدبي بالوسائل التي يمكن أن يتحقق بها ... كانت هذه هي نقطة البداية الأساسية لعمل الذي هو بالطبع نتيجة ، يمكن أن تستخلص حقا من علم الظواهر الكلاسيكي ، كما عرضه هوسرل " ، أنظر المرجع السابق ص 105 - 106.

11- نادر كاظم ، المقامات والتلقي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، 2003 ط (1) ص 32.

12- روبرت هولب ، نظرية التلقي ، تر: عز الدين إسماعيل ، النادي الثقافي بجدة ، السعودية ، 1994 ط 1 ص 153-154.

أفق الانتظار* أول من استخدم هذا المصطلح هو هوسرل (Husserl)، حيث استعمله لتحديد التجربة الجمالية أنظر :

Haus robert yaus :pour une esthétique de la réception ,editgallimard, paris , 1997,p 14.

13-Haus robert yaus :pour une esthétique de la réception ,editgallimard, paris1997, p 15

- استخدم " جاديرم " مصطلح "أفق" للإشارة إلى مدى رؤية الأشياء ، كذلك هوسرل و هيدجر وقدموا الفكرة نفسها ، كما استعمله كل من " كارل بوبر" و " كارل مالهايم" قبل ياوس ، وبصفة عامة انتشر المصطلح في الفلسفة الظاهرية وتاريخ الفن ، أنظر : روبرت هولب : نظرية الاستقبال ، تر : رعد عبد الجليل ، دار الحوار للنشر ، سوريا ، 1992 ، ط (1) ، ص 76.

14-Haus robert yaus :pour une esthétique de la réception ,editgallimard , paris1997,p 15

15- عبد الناصر حسني محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات ، القاهرة ، مصر 1999 (د ط) ، ص 111.

16- روبرت هولب ، نظرية التلقي ، ص 185.

17- المرجع نفسه ص 186.

18- روبرت هولب ، نظرية التلقي ، تر : عز الدين إسماعيل ، النادي الأدبي الثقافي بجدة ، السعودية ، 1994 ، ط (1) ، ص 187.

19- حامد أبو حمد ، الخطاب والقارئ ، مركز الحضارة العربية ، القاهرة ، مصر ، 2003 ، ط (2) ص 92-93.

20- المرجع نفسه ص 191.

21- المرجع نفسه ص 11.

22- إبراهيم الكوني ، نزيه الحجر ، دار التتوير للطباعة والنشر ، بيروت 1992 ط 3 ، ص 5.

- الودان * أو (الموفلون) أقدم حيوان في الصحراء الكبرى ، وهو تيس جبلي انقرض في أوروبا في القرن السابع عشر .
- 23- إبراهيم الكوني ، نزيف الحجر ص 18.
- 24- المرجع نفسه ص 19.
- 25- المرجع نفسه ص 23.
- 26- المرجع نفسه ص 65.
- 27- المرجع نفسه ص 13.
- 28- روبيرت هولب ، نظرية التلقيح ص 202.
- 29- نبيلة إبراهيم، القارئ في النص ، ص 103.
- مواقع اللا تحديد * أطلق إيزر على هذا المصطلح تسميات كثيرة ، الفراغات ، البياضات ، الفجوات ، وقد استخدمنا في مقالنا هذا مفهوم مواقع اللا تحديد انطلاقا لما ورد في كتابه " فعل القراءة " ، ومصطلح الفراغات هو نفسه مفهوم عدم التحديد INDETERMINACY عند انجاردن ، الذي استعمل مفهوم مواقع اللا تحديد للتمييز بين الموضوع القصدي (أي العمل الفني) ونماذج أخرى من الموضوعات . أنظر : إيزر ، فعل القراءة ، ص 102 وما بعدها.
- 30- إبراهيم الكوني ، نزيف الحجر ، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت 1992 ط 3 ، ص 7.
- 31- حامد أبو حمد ، الخطاب والقارئ ، ص 117.
- 32- روبيرت هولب ، نظرية التلقيح ص 205.
- 33- نبيلة إبراهيم ، القارئ في النص ، نظرية التأثير والاتصال ، مجلة فصول ، الأسلوبية ، مجلد الخامس ، ع (1) ، أكتوبر / نوفمبر / ديسمبر ، 1984 ، ص 106.
- 34- يوسف نور عوض ، نظرية النقد الأدبي الحديث ، دار الأمين ، القاهرة ، 2002 ، ط (1) ، ص 134.
- 35- فولفجانغ إيزر فعل القراءة ، تر : حميد لحميداني و الجلاي الكدية ، منشورات مكتبة المناهل ، فاس ، المغرب ، 1989 ، ص 98 - 99.
- 36- المرجع نفسه ص 98.
- 37- حامد أبو حمد ، الخطاب والقارئ ، ص 114.
- 38- روبيرت هولب ، نظرية التلقيح ص 221.
- 39- فولفجانغ إيزر فعل القراءة ، ص 100.
- 40- المرجع نفسه ، ص 101.
- 41- المرجع نفسه ، ص 100 .
- 42- نبيلة إبراهيم ، القارئ في النص ، نظرية التأثير والاتصال ، ص 103.
- 43- إبراهيم الكوني ، نزيف الحجر ، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت 1992 ط 3، ص 8.
- 44- المرجع نفسه ص 92.

- 45- المرجع نفسه ص 57.
- 46- المرجع نفسه ص 46.
- 47- المرجع نفسه ص 96.
- 48- المرجع نفسه ص 96.
- 49- المرجع نفسه ص 111.
- 50- المرجع نفسه ص 112.
- 51- عبد الله الغدامي ، الخطيئة والتكفير ، دار سعاد الصباح ، الكويت، 1993، ط(3)، ص13
- II- التناص : مصطلح نقدي بلاغي غربي وافد ، ظهر في النصف الثاني من القرن العشرين بفرنسا ، ثم انطلق إلى بقية بلدان أوروبا وأمريكا ثم هبط إلى عالمنا العربي بعد ذلك ، أنظر : منير سلطان ، التضمين و التناص ، وصف رسالة الغفران للعالم الآخر (نموذجاً) ، منشأة المعارف بالإسكندرية ، 2004، د ط ، ص 13.
- 52- محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص) ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 1992 ط(3) ، ص 121.
- 53- عبد الله الغدامي ، الخطيئة والتكفير .13
- 54- منير سلطان ، التضمين و التناص ، وصف رسالة الغفران للعالم الآخر (نموذجاً) ، منشأة المعارف بالإسكندرية ، 2004 ، (د ط) ، ص 28.
- الأسماء الأدبية * التي ذكرها ديمتري ميكلو لسكي هي : ف . لوسيف ، م . فريد لنبرغ ، م. ي . بروبا ، م. ي . ستيلينكامينسكي ، ليفي برول ، كلود ليفي سترأوس ، توماس مان ، الكولومبي غابرييل ماركيز ، الأرجنتيني بروخيس ، المصري نجيب محفوظ ، الفلسطيني أميل حبيبي .
- 55- إبراهيم الكوني ، نزيه الحجر ، ص 101 وما بعدها .
- 56- المرجع نفسه ، ص 5.
- 57- المرجع نفسه ، ص 5.
- 58- سورة المائدة، الآية 30.
- 59- إبراهيم الكوني ، نزيه الحجر ، ص 23.
- 60- المرجع نفسه ، ص 8- 9 .
- 61- المرجع نفسه ، ص 15.
- 62- المرجع نفسه ، ص 7.
- 63- المرجع نفسه ، ص 63.
- 64- المرجع نفسه ، ص 73.
- 65- محمد مفتاح ، تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص) ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، 992 ، ط 3 ، ص 135.