جمالية التأثير في رواية "الدراويش يعودون إلى المنفى"
السجل والاستراتيجيات النصية

The aesthetics of influence in the novel of "the Dervishes return to exile" Register and textual strategies.

طالبة دكتوراه/ سيروكان وهيبة
الدكتور/ نور الدين زرادي

- **قسم اللغة والأدب العربي-جامعة أحمد بن بلة- وهران1(الجزائر)**
- **مخبر انتماء طالب الدكتوراه: مخبر اللهجات ومعالجة الكلام، جامعة وهران1.**

siroukane.ouahiba@ed.univ-oran1.dz

تاريخ الإيداع: 2021/04/01 تاريخ القبول: 2021/06/07 تاريخ النشر: 2021/11/04

ملخص:

ينصبّ اهتمام النّصوص الأدبية على بناء استراتيجية خاصة لتوجيه قرّائها أثناء صيرورة القراءة، بغرض تحقيق الموضوع الجمالي، ولقد تطرق "آيزر" في نظريته 'فعل القراءة' إلى تضمن النصوص المذكورة لعنصرين أساسيين وهما: عنصر السجل النصي، الذي ينظّم البنية الدلالية التي يقع على عاتق القارئ إكمالها أثناء عملية القراءة، وعنصر الاستراتيجيات النصية، والذي يقوم بدور تنظيم عناصر السجل على النسيج النصي.

وقد حاولنا من خلال رواية "الدراويش يعودون إلى المنفى" لإبراهيم درغوثي، رصد كيفية تشكل هذين العنصرين على النسيج النصي ومدى قدرتهما على تفعيل القراءة وتوجيه القارئ لتمثّل الموضوع الجمالي.

الكلمات المفتاحية: استرايجية، سجل، رواية، تفاعل، قارئ.

Abstract:

The Literary texts are concerned with building a special strategy to guide their readers during the reading Happeningto achieve the aesthetic theme and In his theory of 'The Act of Reading', "Izer"explained that literary texts include two basic elements: the text record element, which regulates the semantic structure that the reader has to complete during the reading process, and the element of text strategies, which plays the role of organizing the record elements on the textual texture.

In the text of the dervishes by Ibrahim Darghouthi, we will try to monitor how these two elements form on the textual texture and how they can activate reading and guide the reader towards the aesthetic theme.

***Key words**:* strategy, register, novel, interaction, reader.

توطئة:

شَهدت طُروحات النقد الأدبي في النّصف الأخير من هذا القرن تحوّلا نحو زاوية جديدة داخل ثالوث النقد الأدبي المتمثل في المؤلف، النص، والقارئ، وبعد أن كانت وجهته مركّزة على المؤلف ثمّ النص في السنوات الماضية، فإنه قد سلك وجهة جديدة نحو القارئ باعتباره المتفاعل مع النص وكونه المنتج الحقيقي له، من خلال التفاعل والتشارك القائم بينهما؛ وهكذا شهدنا ولادة اتجاه نقدي جديد يقوم على "سلطة القارئ ويستند إلى استجابته للنص الإبداعي وتفاعله معه، من خلال آفاق من التوقعات، ذلك هو نقد جماليات التلقي"[1].

وقد ظهرت من خلال هذا التوجه الجديد نظرية "التلقي والتأثير"، وبالخصوص مع الكاتبين والمنظرين الألمانيين هانز روبيرت ياوس، وفولفجاج ايزر، اللذين ركّزا على التفاعل القائم بين النص والقارئ، وقد كان لكل منهما توجهه الخاص في موضوع التلقي حيث اهتم ياوس بتاريخ الأدب، بينما اهتم نظيره ايزر بمجال التوجهات التفسيرية في النقد الجديد ونظرية القص[2]، وقد اعتمد كل منهما في نظرته هذه على خلفية فلسفية بنى من خلالها نظريته؛ فاستند ياوس على الهرمينيوطيقا بتأثير من جادامير، بينما كانت الفينومينولوجيا هي خلفية آيزر بتأثير من إنجاردن.

لقد اِهتمّت نظرية آيزر بصيرورة القراءة والعملية التّفاعلية القائمة بين القارئ والنص، وكيفية تأثير هذا الأخير على قُرائه الممكنين، وذلك من خلال معالجة عدة مفاهيم، كالقارئ الضمني، ووجهة النّظر الجوالة، والبياضات...، وفي مقالنا هذا ركزنا الحديث على مفهومين أساسيين من هذه المفاهيم والذين من خلالهما سعى ايزر إلى بناء نموذج وظيفي تاريخي يبين فيه

كيفية اشتغال النصوص الأدبية، وهذان المفهومان هما: السجل النصي، والاستراتيجيات النصية، وهما أداتين يستعملهما النص من أجل مراقبة عملية بناء معناه، وتشتغلان في نفس الوقت على توجيه القارئ أثناء هذه العملية، وقد اتخذنا رواية **"الدراويش يعودون إلى المنفى"** لإبراهيم درغوثي، كنموذج تطبيقي لهذه المفاهيم، لنرى مدى نَجاعتها في التأثير على القارئ لتحقيق الوقع الجمالي، وذلك من خلال رصد سجلاتها واستراتيجياتها النصية، والنظر عبر واجهتها الأمامية ما تخفيه من دلالات وتأثيرات بفضل واجهتها الخلفية.

يشير **آيزر** إلى وجود مكان افتراضي للعمل الأدبي، وذلك من خلال شرحه للعملية التفاعلية التي تقع بين النص والقارئ، فيرى أن النص يتقدم بوجهين اثنين، أحدهما فني والآخر جمالي؛ الأول مرتبط بإنتاج النص من طرف المؤلف، ويحيل إليه، والثاني يمثل التحقق المنجز من طرف القارئ.

إذن يتموقع العمل الأدبي في المكان الذي يلتقي فيه النص بالقارئ؛ أي أثناء عملية التفاعل بين الوجهين، "واللحظة التي يلتقي فيها النص بالقارئ هي اللحظة الموقع التي ينتج عنها ذلك التأثير الخاص، ذلك الوقع نفسه، وعلى هذا الأساس فليس مطروحا أبدا عزل العمل؛ لأن ذلك سيؤدي إلى اختزال تلك اللحظة نفسها، بل وطمسها، حين يتم التركيز إما على العمل كتقنية، أو على القارئ كنفسية، مما يطفئ شرارة تلك اللحظة، لحظة الوقع"[3]، وهو وقع جمالي ناتج عن ذلك التفاعل، ولا يمكن اختزاله لا في النص ولا في التلقي.

ومن أجل نجاح هذه العملية التفاعلية التي تؤدي في الأخير إلى إنتاج الوقع الجمالي، لجأ **ايزر** إلى وضع مجموعة من الضوابط على أساس أن النص الأدبي ينطوي على مرجعيات* خاصة به، ويسهم المتلقي الذي يعد طرفا في العملية التفاعلية في بناء هذه المرجعية، وبالتالي بناء وإنتاج معناه عبر المفاهيم التالية التي تحدث عنها:

1- السجل النصي:

إنّ من الصعوبات التي تواجه القارئ أثناء تواصله مع النص الأدبي، أن هذا الأخير لا يحمل معه سياقه الأصلي؛ في حين يعد السياق أداة لازمة للفهم والتأويل، بالتالي لجأ آيزر إلى"خلق سياق موازٍ يتشكل من **الذخيرة/** (السجل)، التي تتكفل بإنشاء الوضع التفاعلي بين ردود فعل القارئ ومجموع العناصر النصية التي تثيرها"[4].

ويؤكد **آيزر** أثناء حديثه عن مفهومي السجل والاستراتيجيات، أن النص الأدبي ليس انعكاسا للواقع، كما أنه ليس هروبا منه في اتجاه الحلم والتخييل، بل يسعى إلى أن يخبرنا شيئا ما

عن الواقع غير موجود فيه ولم يخلق بعد؛ أي أنه يضيف للعالم شيئا جديدا لم يكن موجودا من قبل[5]، إذن يعتبر السجل من الوسائل التي يستخدمها النص من أجل المساهمة في بناء مرجعياته، وهو "يحيل إلى كل ما هو سابق على النص(كنصوص) وخارج عنه كأوضاع وقيم وأعراف اجتماعية/ ثقافية"[6].

إذن يحيل السجل إلى كل ما هو سابق عن النص (كنصوص)، وإلى كل ما هو خارج عنه كأوضاع، وقيم، وأعراف اجتماعية، وكل هذه العناصر تساهم في بناء وتحديد معنى النص، كما أنها -أي هذه العناصر- تفقد خصوصيتها بمجرد دخولها عالم النص وذلك بمقدار ما يؤسس فيه هذا الأخير فرادته، وتتم هذه العملية-نقل ما هو خارج إلى ما هو داخلي نصي- عبر عمليات طويلة ومعقدة يتم فيها انتخاب عناصر دلالية معينة على حساب أخرى يتم إقصاؤها، وهذا ما يجعل بنية النص تظهر بوجهين اثنين: أحدهما يحيل إلى القيم الأدبية والفكرية والثقافية...التي تبناها النص، والثاني يخفي عناصر إما لرفضها، أو يقصد بها الترميز لتسند البنية الظاهرة للنص دلاليا، مما يترك فراغا يفتح أمام القارئ إمكانات تسهم في تأطير تدخلاته التأويلية[7].

يلعب السّجل دورا أساسيّا داخل النص، فهو ينظم البنية الدلالية التي على القارئ أن يكملها أثناء عملية القراءة، وهذا التكميل يحتاج إلى كفاءة ومقدرة من القارئ، وهذا هو ما يعني أن النص يفترض قارئه كشرط أساسي لقدرته التواصلية الملموسة، وشرط الكفاءة الذي وضعه **آيزر** يعد من بين الشروط التي تضمن وجود توازن بين النص وقارئه[8]، ومن أجل ضمان عدم التوازن أيضا، لجأ آيزر إلى وضع استراتيجيات تنظيمية للنص، سيتم التطرق إليها في العناصر القادمة.

ومن أجل بناء السجل، فإن النص يشتغل على بنيتين: بنية الانتقاء، وبنية التشويه، وهذا ما سنلاحظه من خلال أمثلة من نص الرواية.

1.1- السياق القرآني:

استندت الرواية كثيرا في تفاصيل أحداثها إلى السياق القرآني، عبر عملية التناص لا لمجرد الاستعادة والتكرار بل من أجل إيصال دلالات أرادها النص وقصد إليها وذلك عبر تقنية التخييل التي تتميز بها النصوص الأدبية "التي لا ينبغي النظر إليها على أنها تتعارض مع الواقع، بل هي وسيلة لإعلامنا بشيء عن الواقع"[9]. وفي رواية الدراويش، نلاحظ انتقاء الكاتب لمجموعة من قصص الأنبياء، وتداخلها مع نصه الروائي، ومثال ذلك استلهامه لقصة نوح مع ابنه : "

و ينزع درويش قناع البائع الجوال..
و يلبس بذلة الربان – قائد السفينة – .
و ينادي :
" من كل زوجين اثنين "...
و يتدافع الخلق .
" من كل زوجين اثنين "...
و السيارات .
" من كل زوجين اثنين " ...

(.....)
و نمرة تردد :
"سأعتصم بجبال الهملايا و لن تتفخذني يا درويش"[10].

في هذا النص يتقابل مشهدان، أحدهما حاضر تمثل في مفردات من قبيل (من كل زوجي اثنين، سأعتصم)، والآخر غائب يتمثل في رؤية الكاتب وفي السياق الروائي الذي وظفه فيه، والذي يختلف عن السياق الأصلي، والبعد التأويلي لهذه الصورة يشير إلى حضور خطاب من قبيل النجدة والخلاص من الفساد الذي طال القرية، فهو خلاص يماثل الخلاص الذي مر به سيدنا نوح حين أمره ربه بركوب السفينة فجمع من خلق الله زوجين اثنين، إلا أن ابنه كان من الخاسرين ولم يسمع نداء أبيه فأخذه الطوفان، وكذلك نمرة التي اتخذت من جبال الهمالايا ملجأ لنجاتها، الجبال التي ترمز إلى الآخر.

إنّ انتقاء النص لمثل هذا السياق القرآني (قصة نوح مع ابنه) يجعل القارئ في وضعية تواصلية مع النص الغائب، لبناء دلالة جديدة تتناسب مع الوضعية الجديدة التي أرادها وشكلها المؤلف، فنمرة أخذت شخصية الابن لتمثل عن شدة الرفض والاقتناع برأيها، قناعة ابن نوح بما كان عليه، وهذا دلالة على تأثير آراء واعتقادات **فرنسوا مارتال**-الفرنسي- الذي كان يزور القرية مرتين في السنة- على فكر نمرة، نمرة التي أحبها درويش وتمنى أن يقيم لها عرسا مثل عرس قطر الندى، ودليل ذلك قولها في آخر باب من الرواية:

"أقرّ اليوم فقط أنه كان ساعتها عزيزا على قلبي، (...) يومها أهداني درويش سيفا مذهبا، وفرسا، وكسوة حرير اشتراها من متحف قطر الندى، وكنت أرغب في غير ذلك، كنت أشتهي جواهر باريس، وبارودة الغريب"[11].

لقد عمل هذا السجل الذي وظفه الكاتب على إقامة علاقة تواصلية بينه وبين القارئ حيث فعّل عملية التخييل لديه، وقرّب الصورة التي أراد أن يوصلها من خلال خلق وضعية تفاعلية بينه وبين مرجعية القارئ وذلك من خلال السياق القرآني، وبالتحديد قصة سيدنا نوح مع ما تحمله من معان عميقة من خلالها يستطيع الكاتب أن يؤثر على قارئه ويوصله إلى بناء الموضوع الجمالي.

وفي سياق قرآني آخر، استقاه الكاتب من قصة أصحاب الكهف، تعود نمرة إلى رشدها بعد فوات الأوان، وبعد أن قرب اجتياح المغول للقرية، ذهبت إلى درويش فطلبت منه أن يذهبا معا إلى الكهف ليحتميا به:

"بادرته بالسلام فلم يرد على تحيتها.
عاودت طرح السلام فحرك رأسه (....) كفى يا درويش، ولنفكر ولو مرة واحدة في مصيرنا !
أيقظته دقات حرف النون من غفوته .
- نعم لنفكر قليلا في مصيرنا. وأنت ماذا تقترحين ؟
- تذهب معي إلى الجبل
- أذهب معك إلى الجبل!
- سأضمن لك مكانك مع أصحاب الكهف !جفل. ثم تمالك نفسه وتذكر.
- أم حسبت أن أصحاب الكهف والرقيم كانوا من آياتنا عجب...."[12].

قام الكاتب في نهاية الرواية بانتقاء قصة أصحاب الكهف من سياقها الأصلي ليبني عليها دلالات جديدة، تجعل القارئ يتفاعل ويتحاور معها من أجل إنتاج المعنى وبناء الموضوع الجمالي، ويمكن أن يتساءل القارئ عن سبب اختيار هذه القصة دون غيرها، هل كان اختيار كهف أصحاب الكهف عن قصد؟ أم أنه مجرد إعادة إنتاج؟

من خلال أحداث القصة المرجعية يحاول القارئ أن يمنح القصة الحالية -التي بناها الكاتب- دلالات جديدة، ويتفاعل معها، ولعل كهف أصحاب الكهف، أنسب مكان قد يلجأ إليه الدراويش، كونه أشبه بالمنفى أو المنتهى الذي كان يردده درويش على لسانه منذ بداية الرواية. واللجوء إلى الكهف هو لجوء إلى الله بعد الاضطهاد والظلم، فقرية درويش قد غزاها الغزاة، ولم يتمكن من حمايتها إلا من خلال هذا الكهف، أو لنقل اللجوء إلى الله، وطلب الرشد والمعونة.

من خلال هذا السجل يتبين للقارئ جمالية توظيفه، حيث مازج الكاتب بين النصين النص القرآني وقصة درويش مع نمرة، فبنى مشهدا جماليا ظهر من خلال براعة هذا المزج، وأنت تقرأ

أحداث القصة تشعر وكأنك في العهد الذي عاش فيه أصحاب الكهف، وقد التقوا بدرويش ونمرة، والمشهد والأحدث نفسها تتكرر، الاضطهاد، والظلم، والغربة، وهذه القصة التي من خلالها حاول توصيل مدى المعاناة التي يعانيها الشعب والتي تشبه إلى حد بعيد معاناة أصحاب الكهف.

نلاحظ في الرواية التوظيف الثري للسياق القرآني والذي لجأ إليه الكاتب من خلال ربط أحداث الرواية بمجموعة من القصص القرآني والآيات التي تخدم المعنى العام للرواية، فكان موفقا في هذا التوظيف، كما ودل هذا الثراء على ثقافة الكاتب الدينية وتعلقه بكتاب ربه الذي وجد فيه كل مايريد أن يعبر عنه للتعبير عن تجاربه وإيصال أفكاره إلى القارئ.

2.1 -السياق التاريخي:

ينبني السياق التاريخي في نص رواية الدراويش على أحداث من عام 291هـ، في القرن الرابع عهد القرامطة، في مدينة سامراء، أثناء فترة ولي العهد أمير المؤمنين المكتفي بالله، وبالضبط أثناء محاكمة القرامطة، عاد الكاتب بالقارئ إلى أحداث تلك الساعة، "**وجاء صاحب الشامة مصلوبا على دقل على ظهر فيل (....) ثم أمر المكتفي ببناء دكة ارتفاعها عشرة أذرع لقتل القرامطة. فقطعت أيديهم وأرجلهم وضربت أعناقهم واحدة بعد واحدة**"[13]. عاد الدرويش بالكاتب إلى عهد القرامطة من أجل مشاهدة تلك المحاكمة، ولكي يهدده إن لم يكتب روايته فسوف يُفعل به ما فُعل بالقرامطة، ونلاحظ هنا ازدواجية بين الخيال والحقيقة، حيث تكررت أحداث محاكمة القرامطة أمام ناظري الكاتب وكأنها تحدث في تلك اللحظة.

إنّ عودة الكاتب إلى أحداث تلك الفترة لم يكن اعتباطيا، إنّما من أجل أن يحفز القارئ على التفاعل لبناء المعنى الخفي في النص من خلال ربط الماضي بالحاضر، ولبيان الأمر الجلل الذي سيحكيه درويش، ويجب أن يكتبه الكاتب (الراوي) ويقرأه القارئ.

وتتخلّل الرواية ذكر أحداث وشخصيات تاريخية من نفس الفترة، مثل شخصية النعمان ملك الحيرة، حيث انتقى الكاتب هذه الشخصية وقام بتشويه سجلها النصي لكي تتعطل دلالتها السابقة، ومن ثم تتحرر شحنات دلالية جديدة داخلها، تعمل على إثارة ذهن المتلقي وتدفعه للتفاعل معها، وفي الرواية استقبل **النعمان** قافلة من السياح الأمريكان، من بينهم سائحة أمريكية، يرحب بها على أشعار عمرو بن كلثوم، مع إقامة وليمة فاخرة "**والنعمان يطعم بيديه الشريفتين الحسناء الأمريكية من كبد الجمل**"[14].

ويبدأ الرقص واللهو : "**ويطرب النعمان، فيقوم ليرقص بالسيف، ويطلب من السائحة التي أطعمها كبد الجمل أن تشاركه الرقص .**

ويضرب برجليه الأرض في خفة وعزم.
وتضرب السائحة برجليها الأرض ضربات خفيفة .
ويدق النعمان الأرض.
وتدق السائحة الأرض .
ويخرج من جوفها مارد أسود اللون كريه الرائحة.
يعلو ....ويعلو
ويصيح النعمان :
- ما هذا العمود الأسود يا وزيري ؟
فيرد عليه الوزير: هو الزيت يا ملك الزمان. اكتم السر حتى لا تحسدنا قبائل هوازن وثقيف.
وتضحك السائحة الأمريكية التي كانت تراقص الملك، وتقول له: "ما رأيك يا ملكي لو أبادلك هذا الزيت اللزج، الكريه الرائحة بقارورة ، عطر فرنسي، وسبحة، ومرسيدس.. ؟"[15].

في هذا المشهد تظهر الازدواجية والتناقض بين شخصيات من فترة زمنية ماضية وشخصيات حديثة تنتمي للزمن الحاضر، النعمان والأمريكية، ونلاحظ أن الأمريكية تقترح على الملك أن يبادلها زيته أو نفطه بعطر فرنسي ومرسيدس...، وبعد موافقة الملك تحولت الحيرة إلى مدينة كبيرة وصارت أجمل من نيويورك. لقد تحول النعمان في النص رمزا لكل دولة عربية، بينما مثلت الفرنسية الغزو والاحتلال والاستعمار.

3.1 - السياق السردي التراثي:

يستلهم الكاتب في نصه الروائي، النص التراثي لكتاب ألف ليلة وليلة، وقد كان استحضارا ما بين الانتقاء والتشويه، واضعا قارئه في أجواء حكايات ألف ليلة وليلة ولكن في قالب جديد وبدلالات جديدة، مستفزا بها قارئه ليتفاعل ويتجاوب معه، فيشاركه عملية البناء والإنتاج ومن ثم بناء الموضوع الجمالي.

من أهمّ الأهداف التي كان يلجأ إليها الروائيون في انتقاء هذا النص وإدماجه في نصوصهم الروائية، هو اتخاذهم هذه الحكايات قناعا يمررون به "ما يريدون قوله، محققين بذلك اجتياز الرقيب والسلطة، كان ذلك أحد الدوافع التي شجعتهم على استثمار نصوص الكتاب، ومكّن لهم أن يبرزوا ما يودون قوله إلى المتلقي، إنها موازية سردية تتوافق مع موازية شهرزاد ما تود قوله، بالحكي الذي استمر لألف ليلة

وليلة"[16]، كما ولعامل التأثير دوره في تمثل المبدعين للموروث السردي وذلك عبر نصوص سردية يقدم من خلالها الجديد، وهذا نتاج القراءة والتفاعل فالتمثل والتأثر.

تَمثَّل الكاتبُ صيغة الليالي في بداية الرواية أثناء زيارة درويش للكاتب عدة ليالي، طالبا منه كتابة هذه الرواية- رواية الدراويش يعودون إلى المنفى- وهدّده بالقتل إن لم يفعل ذلك، وفي كل ليلة يحكي لنا ما جرى له مع هذا الدرويش من التهديد وإجباره على الكتابة، حتى أنه أشرك القارئ معه في إحدى الليالي، حيث سأله إن كان موافقا على فتح الباب للطارق، فوافق القارئ على فتح الباب، وكان الطارق كما توقع، إنه درويش، وفي آخر ليلة استسلم الكاتب ووافق أخيرا على كتابة الرواية، تحت تهديد درويش وذلك بعد أن نفذ بعض تهديداته.

لقد اشترك فعل التهديد بين اللّيالي والرواية؛ ففي اللّيالي كانت شهرزاد مهدّدة بالموت، وفي الرواية كان الكاتب هو المهدد بالموت، ونجت شهرزاد من الموت بفضل الحكايات، ونجا الكاتب بفضل موافقته لكتابة الرواية، تلك الرواية الغريبة العجيبة، يقول الكاتب: **"لقد شتت أفكارنا هذه الشخصيات الغريبة، و لم ندر أين نضعها، في الميثيولوجيا أم في الو اقع الأغرب من الميثيولوجيا ؟"**[17]، هي غريبة غرابة اللّيالي في مزجها بين الأسطوري والعجائبي.

وفي نهاية الرواية تعترف نمرة بنت عم درويش من أنها شهرزاد، قائلة: **" اليوم بعد أن مرت كل هذه الأعوام أرى لزاما علي أن أحكي (أنا شهرزاد السجينة بين دفتي كتاب "ألف ليلة و ليلة") ..سأحكي ليلة أخرى نسيها الرواة و لم يدونها الكتبة"**[18]، لقد كانت نمرة – شهرزاد- في الرواية، المنقذة والهاربة مع درويش إلى الكهف، حيث المنفى والمنتهى.

وخلاصة القول فإن الرصيد النصي يلعب دورا مهما في بناء المعنى، من خلال إعادة صياغة ما هو مألوف لبناء خلفية تواصلية مع القارئ، وإن تشكل الرصيد بهذه الطريقة ما بين الانتقاء والتشويه مما يعين القارئ، ويوجهه في بناء الموضوع الجمالي.

2- الاستراتيجيات النصية:

من أجل تحكُّم النّص في أفعال الفهم لدى القارئ، فإنّه يلجأ إلى تنظيم استراتيجية، ومن أجل نجاح هذه الأخيرة فإنها تقوم بربط عناصر السّجل بعضها ببعض حيث يكون التوافق بينها ممكنا، بالتالي فإن من مهام الاستراتيجيات ترتيب، وتنظيم، عناصر السجل على النسيج النصي، من أجل بعث جو من التوازن بين النص والقارئ، كما أنها تقيم العلاقة بين السياق المرجعي للخلفية وبين القارئ، وهي بالتالي تقوم برسم معالم بناء موضوع النص ومعناه[19].

يرى **آيزر** أنّ الاستراتيجيات ليست مجرد تأثير يمارسه النص، بل يعتبرها عملية تسبق بناء النص وبناء معناه أيضا. إنّ الاستراتيجيات النصية تجمع بين وظيفتين؛ وظيفة تنظيم السجل النصي، ووظيفة تنظيم شروط التلقي أو التواصل[20]، وهذه الوظائف التي تقوم بها لا يعني أن لها الدور الكامل والكلي في تنظيم السياق المرجعي، وضبط شروط التواصل بين القارئ والنص؛ لأنّ إسناد المهمة الكاملة لهذه الاستراتيجيات سيؤدي إلى شلّ خيال القارئ، وبالتالي إقصاؤه من القيام بأي دور تنظيمي، من هنا يتضح أن للقارئ دور في تشكيل المعنى، مع تدخل من قبل الاستراتيجيات لتوجيهه أثناء بنائه لمعنى النص، وهذا التوجيه يتم من خلال بنيتين أساسيتين، بنية الواجهة الأمامية والواجهة الخلفية، وبنية الموضوع/ الأفق.

تعدّ بنية الواجهة الأمامية، والواجهة الخلفية هي المسؤولة عن تنظيم علاقة النص بأفقه المرجعي، حيث أثناء عملية انتقاء عناصر السجل تثار الواجهة الخلفية، التي هي السياق المرجعي لهذا العنصر، وبعد تموضعه داخل البنية النصية فإنه يفقد دلالته السابقة التي كان يؤديها في سياقه الأصلي ليمتلك بعد ذلك دلالات، ووظائف جديدة ضمن السياق الجديد أو ما يسمى بالواجهة الأمامية، وهذه العملية هي التي تخلق العلاقة بين الواجهتين الأمامية والخلفية، "إن العلاقة بين الصورة الأمامية والخلفية تعد بنية أساسية تقوم استراتيجيات النص من خلالها بإثارة توتر يطلق سلسلة من العلميات والتفاعلات، وهو ما يتم حله في النهاية بظهور الشيء الجمالي"[21]، وغياب هذه العلاقة بين الواجهتين تجعل عملية الفهم غير ممكنة.

أما بنية الموضوع/ الأفق، فهي التي تنظم علاقة العناصر النصية فيما بينها، وتحدد الشروط الضرورية للتوليف بينها، ويرى ايزر أن الأعمال الأدبية تأخذ شكل نسق من المنظورات، وكل منظور يضفي إضاءة معينة للنص، ولا يمكن أن يتمثل الموضوع الجمالي دفعة واحدة إلا من خلال عملية التوليف والتنسيق التي يقوم بها القارئ أثناء انتقاله بين هذه المنظورات التي تمنحه في النهاية وهي مجتمعة الموضوع الجمالي. بمعنى إذا اهتم القارئ بمنظور معين، وجعله موضوعا له، فإن هذا الفهم "يبقى مشروطا بـ "الأفق" الذي يتشكل خلال القراءة من المنظورات الأخرى (...) وهكذا تضع العلاقة بين الموضوع والأفق القارئ دائما في إطار التداخل بين منظورات العرض وتفرض عليه أن يركب بينها بكيفية تحقق التوافق بين وجهات النظر التي تمنحها هذه المنظورات"[22]، ويبدو أن هذه البنية تشبه إلى حد كبير وجهة النظر الجوالة التي تحدث عنها ايزر، فكلاهما تتكون بشكل نهائي وتتحدد في نهاية الصيرورة القرائية.

وعموما فإنّ **إيزر** يرى أن الوظيفة النهائية للاستراتيجيات، هي جعل المألوف يبدو غريبا[23]، وفي رواية الدراويش سنحاول معرفة كيف انتظمت السجلات النصية داخل النص بفضل

الاستراتيجيات؟ وما هي أهم الاستراتيجيات النصية التي اعتمدت من أجل توجيه القارئ لتحقيق وبناء الموضوع الجمالي؟

1.2- بنية الشخصية:

تظهر أغلب الشخصيات في نص الدراويش من خلال أفعالها وأقوالها، بأنها شخصيات متناقضة مع الخلفية التي استقاها منها الكاتب، ما يجعل القارئ أمامها يبدو مستغربا ومتعجبا، فيتساءل عن الدلالة الخفية وراء هذا التناقض، فنجد مثلا شخصية درويش التي اعتدنا على أنها شخصية صوفية زاهدة في الدنيا عن اقتناع وإيمان، ولكننا نجدها في بداية الرواية شخصية تهدد بالقتل، **"ولكن درويشا هددني بالقتل، قال: إن لم تكتب هذه الرواية سأقتلك شر قتلة"**[24]، وفي الفصل الموالي نجدها تسأل عن "السوبرماركت" هكذا نطقها بلكنة أمريكية، هذه الشخصية التي كلما تماهينا معها أثناء صيرورة القراءة كلما غيرت من جلدها وتحولت من شخصية زاهدة متصوفة إلى شخصية عنيفة وعصرية، وهذا ما يجعل وجهة القارئ تتبدل وتتحول كلما تقدم في القراءة وحاول بناء هذه الشخصية ووضع صورة تخييلية لها، وهذا التحول والتغير في شخصية درويش ناتج عن تأثيرات العصر الذي يعيش فيه وناتج عن تأثيرات الغزو والمستعمر. الذي أراد أن يعبر عنه الكاتب من خلال شخصية درويش. وغيرها من شخصيات الرواية.

أما الشخصية الفرنسية، شخصية **فرنسوا مارتال**، فقد كان يحب القرية، قرية درويش ويزورها مرتين في العام وينظم سهرات **"مالوف"**، وأذكار ورقص شعبي، وسكر وعربدة وغناء...، فنجده تارة عابدا وتارة لاهيا **"و الفرنسي مازال يشعل النيران في الكوانين، و يرمي فيها بأعواد العنبر و الجاوي و البخور، وتمتد السهرة حتى الفجر، ثم يغادر أهل الذكر الدار، و يفتح عبدو الأبواب من جديد لندامى آخر الليل"**[25].

إنّ ما ظهر في شخصيات الرواية من تناقض وتعارض يدفع القارئ إلى البحث عن مدلول هذا التعارض على ضوء الخلفيات التي تشكلت من خلالها، ولعل القراءة المتسلسلة لكامل الرواية، ستجعل القارئ يربط بين الموضوعات التي كونها والآفاق التي ستقدمه له الأجزاء الأخرى – وفق ما سماه آيز بوجهة النظر الجوالة- ليبني في الأخير الموضوع الجمالي الذي أراده المؤلف وسعى إليه.

2.2- بنية الحدث:

إن ما نجده في بناء الشخصيات من تناقض واختلاط، نجده كذلك في طريقة بناء الأحداث في الرواية، فنجد مثلا من بين الأحداث الغريبة زيارة السياح الأمريكان لملك الحيرة النعمان: **"أنتم ضيوف الملك النعمان."**
وينوح الحادي بأغنية لمايكل جاكسون.
و" يا حادي العيس في ترحالك الأجل" .
وتسير القافلة"[26].

في هذا المقطع تنتقل السائحة الأمريكية من القرية إلى أرض الحيرة زمن الملك النعمان، هذا الملك الذي عرف عنه الكرم والأخلاق الطيبة، ولكنه في النص الروائي يستدعيه الكاتب من سياقه الأصلي مع إضفاء دلالات جديدة عليه، هذه الدلالات التي تحرك وتثير خيال القارئ، وذلك من خلال الأحداث التي وقعت بين النعمان والأمريكية، حيث أضفى الكاتب عليها نوعا من التناقض والإثارة، ما يحفز خيال القارئ وينحو به إلى استنتاج تأويلات عديدة، ونجد في هذه الأحداث حضور ثنائية الأنا/ الآخر في شخصية النعمان والأمريكية، هاتين الشخصيتين التي لا يمكن أن تتقابلا في الواقع نظرا للبعد الزمني بينهما، إلا أن الكاتب أبقى على الصفات الشخصية لهما، وقام باستدعائها ودمج بينهما وأحدث انسجاما تاما بينهما، فظهر النعمان في شخصية الملك الكريم الذي لا يهان أحد عنده، والأمريكية التي اتصفت بالمجون والجشع. ومن خلال أبعاد هاتين الشخصيتين يستطيع القارئ أن يستنتج دلالات عديدة وأبعاد فكرية عميقة أرادها الكاتب وقصد إليها من ذلك سيطرة الغرب على الشرق، واستغلال خيراته وسلبها تحت أقنعة سلمية، وهذا ما ظهر في نهاية الأحداث، فبعد استخراج النفط من أرض الحيرة، طلبت الأمريكية من النعمان أن يبادلها النفط بقارورة عطر فرنسية.

وفي مقطع آخر، نرى اشتعال النار في رجلي درويش دون أن يحترق أو يحس بالألم، وذلك في قوله: **"اقترب الفرنسي من الرجل الماد رجليه تحت القدر(...) نظر إلى النيران المشتعلة في رجلي درويش (...) اقترب أكثر من النار و قرب جمرة من وجهه"نار درويش لا تحترق"، قال الرجال"**[27]، ودرويش يتضخم ويكبر، فيركب الناس كفه الكبيرة: **"ويمر السمار من الساحة المدسوسة داخل السوق، فيعترض طريقهم درويش. يسلمون عليه فيبسط لهم كفه الكبيرة. يصعد الرجال فوق الكف. شيوخ القبائل وقادة الجند وأصحاب الشرطة يصعدون فوق كف درويش الكبيرة"**[28].

ويرى إوزة في السماء فيشتهي أكلها، وفي لمح البصر تصير أمامه مشوية جاهزة للأكل، كأنه في الجنة: **"نظرت إلى الجو من خلال شباك صغير وإذا بخمس إوزات طائرات، قلت:**

"أريد أحدها مشوية ورغيفين من بر، وكوز ماء بارد."
قال الشيخ ": لك ذلك "!
ثم نظر إلى تلك الإوزات وقال: " عجل بشهوة الرجل " .
فما أتم كلامه حتى نزلت إحداها بين يديه مشوية"[29].

تبدو الأحداث في نص الرواية غريبة وغير مألوفة في واقع القارئ، ولعل الكاتب قد صرح في إحدى الفقرات عن ذلك قائلا: **"قد يقول بعضكم ما هذه بالرواية. إنها كذبة. خرافة يحكيها حشاش، والدليل على ذلك هذا الخبط ذات اليمين وذات الشمال حتى أنه يصعب عليك في بعض الأحيان الربط بين ما كنت تقرأه في الصفحات السابقة والأخرى التي تليه"**[30]. إن الخرق الذي تمارسه الأحداث في الرواية هي التي تثير خيال القارئ أثناء فعل القراءة، فبناء على الصورة الأمامية التي تحمل دلالات وفق الصورة الخلفية، ينتج الموضوع الجمالي لدى القارئ.

تظهر في الرواية ثنائية الأنا/ الآخر، من خلال شخصية درويش ونمرة، وشخصية فرنسوا، فنلاحظ تأثر الشخصيات بعضها ببعض، كما وطال هذا التأثير جميع أحداث الرواية، ما جعله نصا يبدو غريبا وغير مألوف في نظر القارئ، وأضفت شخصية الدرويش على الرواية نوعا من الحدث العجائبي نظرا لما تشتهر به هذه الشخصية في الواقع من حدوث بعض الكرامات عندها، ويبحث القارئ ويقارن عبر صيرورة القراءة عن المنتصر في النهاية، فتعترف نمرة في النهاية لدرويش عن صدها له وحبها للعطور الفرنسية وانسياقها في التيار الآخر، وتقترح عليه الفرار معا والاحتماء من المغول في كهف أصحاب الكهف حيث المنفى والمنتهى. (هل كانت نمرة تمثل بلد درويش التي أحبها وهام بها، لكنها فضلت الآخر وتأثّرت به، وكان فرنسوا هو المستعمر؟).

في الأخير نجد أن معنى النص يتشكل عبر صيرورة القراءة وذلك بملء الفراغات وتحديد غير المحدد، كما ويتشكل من خلال التفاعل بين الواجهتين الخلفية والأمامية عبر السجلات النصية المنتقاة، وهذا بفضل القراءة الاسترجاعية التي يقوم بها القارئ وفق تيمة الموضوع/الأفق، التي تساعده على تعديل مواقفه كلما تقدم في النص لينتج في الأخير الموضوع الجمالي ويبني في نفس الوقت ذاته، ويستكشف عالما باطنيا لم يكن على وعي به حتى تلك اللحظة، وهذا ما لامسناه في رواية الدراويش، حيث تجلت فيها السجلات النصية عبر سياقات متعددة وظّفها الكاتب، كالسياق القرآني، والتاريخي، والسياق السردي التراثي، وفي نفس الوقت عملت الاستراتيجيات دورا أساسيا في تنظيم هذه السجلات بفضل تقنية الواجهة

الخلفية والأمامية، وقد برزت هذه الاستراتيجة بصفة جلية في شخصيات وأحداث الرواية، وأبرز ما ساعد على ذلك طبيعة النص الأسطورية والعجائبية، وفي الرواية طبعا ما يحتاج إلى دراسة وتعمق أكثر في دلالاته لتحقيق موضوعاته الجمالية في صفحات أرحب، تسع لذلك مستقبلا.

الهوامش والإحالات:

[1]- عبد الناصر ياسر محمد: نظرية التلقي بين ياوس وايزر، دار النهضة العربية، دار الشرق، القاهرة، 2002م، (دط)، ص3.

[2]- سامي إسماعيل: جماليات التلقي دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبرت ياوس وفولفجاج ايزر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002، ص11.

[3] - عبد العزيز طليمات: الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند وولف غانغ ايزر، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، المغرب، العدد 6، 1992، ص52.

[*] - إن هذه المرجعيات ليست ذات منحى واقعي أو تاريخي، إنما هي مرجعيات يخلقها النص... (الأصول المعرفية، ناظم عودة خضر، ص153).

[4] - محمد إقبال عروي: مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي، مجلة عالم الفكر ، الكويت، المجلد 37، العدد 3، 2009م، ص55.

[5] - ينظر: عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى آليات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007م، ص192.

[6] - عبد العزيز طليمات: الوقع الجمالي، ص59.

[7]- ينظر: المرجع نفسه، ص 60.

[8]- ينظر: المرجع نفسه، ص 60.

[9] - روبرت هولب: نظرية التلقي مقدمة نقدية، تر: عز الدين إسماعيل ، المكتبة الأكاديمية، ط1، القاهرة، 2000م، ص138.

[10] - إبراهيم درغوثي: الدراويش يعودون إلى المنفى، المتوسطية، ط3، تونس، 2006م، ص 30، 31.

[11]- الرواية: ص92.

[12] - الرواية: ص98- 100.

[13] - الرواية: ص 6.

[14] - الرواية: ص54.

[15] - الرواية: 54، 55.

[16] - معجب العدواني: الموروث وصناعة الرواية مؤثرات وتمثيلات، منشورات ضفاف، دار الأمان، منشورات الاختلاف، ط1،بيروت، الجزائر، الرباط، 2013م، ص76.

[17] - الرواية: 10.

[18] - الرواية: ص92.

[19] - ينظر: عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل، ص 200، 201.

[20] - ينظر: عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل،ص201.

[21] - فولفجانج ايزر: فعل القراءة نظرية في الاستجابة الجمالية، تر: عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، دط، ص103.

[22] - عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل، ص 205.

[23] - ينظر: روبرت هولب، نظرية التلقي مقدمة نقدية، ص 141.

[24] - الرواية: ص4.

[25] - الرواية: ص 46.

[26] - الرواية: ص52.

[27] - الرواية: ص18، 19.

[28] - الرواية: ص58.

[29] -الرواية: ص89.

[30] - الرواية: ص10.

قائمة المصادر والمراجع:

1- عبد الناصر ياسر محمد: نظرية التلقي بين ياوس وايزر، دار النهضة العربية، دار الشرق، القاهرة، (دط)، 2002م.

2- سامي إسماعيل: جماليات التلقي دراسة في نظرية التلقي عند هانز روبرت ياوس وفولفجاج ايزر، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2002.

3- عبد العزيز طليمات: الوقع الجمالي وآليات إنتاج الوقع عند وولف غانغ ايزر، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، المغرب، العدد 6، 1992.

4- **ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقين دار الشروق، عمان-الأردن، ط1، 1997.**

5- محمد إقبال عروي: مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي، مجلة عالم الفكر ، الكويت، المجلد 37، العدد 3، 2009.

6- عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى آليات القراءة دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.

7- روبرت هولب: نظرية التلقي مقدمة نقدية، تر: عز الدين إسماعيل ، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط1، 2000م.

8- إبراهيم درغوثي: الدراويش يعودون إلى المنفى، المتوسطية، تونس، ط3، 2006.

9- معجب العدواني: الموروث وصناعة الرواية مؤثرات وتمثيلات، منشورات ضفاف، دار الأمان، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، الرباط، ط1، 2013م.

10- فولفجانج ايزر: فعل القراءة نظرية في الاستجابة الجمالية، تر: عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، (دط).