Dirassat & Abhath
The Arabic Journal of Human and Social Sciences

مجلة دراسات وأبحاث
المجلة العربية في العلوم الإنسانية والاجتماعية

EISSN: 2253-0363
ISSN : 1112-9751

جمالية التلقي في قصيدة "الموتورة" لمحمد بلقاسم خمار

The aesthetic of reception in the poem " EL MAWTOURA" of Mohamed Belkacem Khemar

زيدان صونية1 Zidane Sounia عمر عيلان2 Omar Ailane

1 جامعة العربي التبسي- تبسة، الجزائر

Larbi Tebessi University – Tebessa, Algeria

sounia.zidane@univ-tebessa.dz

2 جامعة عباس لغرور خنشلة الجزائر

مخبر البحث في الترجمة و تحليل الخطاب

ailaneomar@gmail.com

تاريخ الاستلام : 2019-07-29 تاريخ القبول : 2021-03-28

ملخص:

أحدثت نظرية التلقي فتحا معرفيا جديدا في بناء المعنى وإنتاجه منذ بدأت ملامحها تتبلور في منتصف القرن العشرين في ألمانيا؛ فقد وجهت الاهتمام للقارئ وأكدت على دوره الفعال والمغيب في خلق النص ومنحه دلالة ووجودا، فلا يأخذ العمل الأدبي أهميته إلا لحظة التقاء النص بقارئه.

لقد أهملت نظرية الأدب القارئ مرة لصالح المؤلف (المناهج السياقية)، ومرة لصالح النص (النقد البنيوي)، ليعود مع اتجاهات ما بعد البنيوية التي انتصرت له، ووجدت بأن القراءة وحدها هي من تفتح النص أمام التفسير والتأويل بشكل مستمر ودائم.

وقد تجلت تطبيقات نظرية التلقي بمفاهيمها وإجراءاتها في نقدنا العربي المعاصر على النص الشعري المعاصر، ويؤكد هذا البحث قدرة نظرية التلقي على مقاربة الخطاب الشعري والكشف عن جمالياته المفتوحة على عدد غير متناهي من القراءات بمنهج تأويلي.

الكلمات المفتاحية: نظرية التلقي، النص، القارئ، القراءة، المعنى، التأويل، الخطاب الشعري.

Abstract:

Since its first appearance in the mid-twentieth century in Germany, the reception theory opened a new cognitive field in the construction and the production of meaning; it oriented the interest to the reader, focusing on its effective and dismissed role in the creation of the text while giving it a connotation and existence. Thus literary work gains its important only when the text and its reader meet.

The literary theory has neglected the reader, once in favor of the autor (contextual methods), and once in favor of the text (structural criticism), but the reader has again triumphed thanks to poststructuralist orientations which believe that only reading is able to open the text to permanent and continuous explanation and interpretation.

The implementation of reception theory with its different definitions and procedures in our contemporary Arab criticism is demonstrated in the contemporary poetic text. And this study confirms the ability of reception theory to approach poetic speech and to reveal its opened aesthetic aspects to a multitude of readings through the interpretative method.

Keywords : Reception theory, text, reader, reading, meaning, interpretation, poetic speech.

1. مقدمة:

ظهرت نظرية التلقي وجماليات القراءة في الستينات من القرن العشرين كرد فعل على التوجه النقدي السائد آنذاك، أين كانت كل السلطة والسيطرة للنص؛ فهو عالم مستقل بذاته وكل مقاربة تأويلية أو تفسيرية له ستبدأ منه لتنتهي إليه (المعنى داخل النص)، وتستخرج جماليته من خلال عناصره الداخلية، فنتج عن ذلك إقصاء لدور المبدع والسياق. فكان لابد من التركيز على حلقة مهملة في الدراسة النقدية والعملية الإبداعية هي القارئ، والذي كان حضوره فعالا في إعادة بناء معنى النص، الأمر الذي يخلص النص من التحجر والجمود. ونحاول من خلال هذا البحث الإجابة على التساؤلات الآتية:

كيف يقرأ النص في ضوء نظرية التلقي؟ وهل يبقى المعنى رهينا بين النص والمبدع؟

2. الإطار النظري:

ارتبطت نظرية التلقي بالفكر الألماني والذي يمكن تقسيمه إلى اتجاهين كبيرين مختلفين هما: اتجاه جماعة برلين، واتجاه مدرسة كونستنس. وتعد هذه الأخيرة المرجع الأساسي في نظرية التلقي من خلال قطبيها **هانس روبير ياوس** و **فولفجانج آيزر**، فما قدمته هذه المدرسة من أبحاث ودراسات وآراء نقدية أعادت بها الاعتبار للقارئ والقراءة ودورهما الفعال في مقاربة النصوص وتأويلها، كما أنها " أعادت بناء تصور جديد لمفهوم العملية الإبداعية من خلال تكونها عبر الزمن -التاريخ- وطرق اشتغال القراءة ودور القارئ في إنتاج هذه العملية أو النص." [i]

ويرد **ناظم عودة خضر** في كتابه "**الأصول المعرفية لنظرية التلقي**"، على النقاد ومختلف الدراسات النقدية التي اعتبرت جمالية التلقي نظرية في القراءة تهتم بالقراءة وأنواع القراء، بأنها "نظرية في الفهم understanding ، أي أنها ترى أن الفهم- وليس القراءة أو تأويل الرموز والشفرات -هو عملية وظيفية لأنها عملية دالة، تسهم مساهمة أساسية في بناء المعنى الأدبي ." [ii] تنحصر بذلك مهمة الفهم في بناء المعنى الأدبي وهذا يقوض فرضية البحث عن مختلف المعاني والكشف عنها، فالفهم "بنية من بنيات العمل الأدبي." [iii]

لقد أراد أقطاب مدرسة كونستنس نقل مجال البحث في الدرس النقدي من العلاقة بين المؤلف والنص إلى العلاقة بين القارئ والنص، وهذا نتاج الاهتمام بالقارئ ودوره. ورغم انتماء كل من **ياوس** و**آيزر** لنفس المدرسة واتفاقهما في المبدأ النقدي القاضي بالثورة على البنيوية والتشديد على أهمية القارئ؛ فإن **ياوس** قد حصر اهتمامه بجمالية التلقي، أما **آيزر** فدرس التفاعل الذي يحدث بين النص وقارئه.

عمد **ياوس** إلى تجاوز الدراسات النقدية؛ فقدم بذلك فتحا جديدا في النقد الأدبي المعاصر بعد الانغلاق المنهجي الذي شهدته المدارس النقدية التي لم تهتم بالجانب التاريخي للأدب، فكان أهم مطلب نادى به هو "ضرورة دراسة تاريخ الأدب في علاقته بالتاريخ العام، ويكمن الدور الفعال للقارئ في تحقيق المعنى الذي يتطور وينمو مع التاريخ." [iv]

أهملت الدراسات النقدية والأدبية البعد التاريخي واختزلت دوره في إعادة بناء المعنى؛ فأراد **ياوس** بذلك جعل التاريخ في مركز الدراسات الأدبية، والتصريح بميلاد أبحاث جديدة ومقترحات لفهم الأدب وتفسيره. يجد **ياوس** "أن تقويم الأدب من قبل القراء يعد المؤشر الرئيسي على الدور التاريخي الذي يقوم به في الواقع العملي لحياة المجتمعات المتعاقبة. وهكذا فضل توجيه الاهتمام إلى موضوع تم إغفاله سابقا في النقد الأدبي، وهو موضوع العلاقة الجدلية بين الإنتاج الأدبي والتلقي." [v]

تتحقق تاريخانية الأدب عند **ياوس** بالتجربة التي يكتسبها القراء وهم أمام العمل الأدبي، وقد صاغ في ذلك مجموعة من المصطلحات لبناء تصور جديد لتاريخ الأدب أهمها مصطلح أفق التوقع والانتظار Horizon d'attente.

يدرس **ياوس** الأدب باعتبار العلاقة الجدلية بين الإنتاج والتلقي، وتوصل إلى أن تطور هذا الأدب يتم في السلسلة التاريخية للتلقي، فهي وحدها ستقرر أهمية العمل التاريخية وتظهر منزلته الجمالية. و" يرى **ياوس** أن القارئ لا يستقبل العمل الأدبي بذهن خال بل هناك معرفة سابقة تحكم قراءته، وتشكل " أفق انتظاره". يتشكل هذا الأفق من التجربة السابقة للجمهور

مع الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه هذا العمل، وكذا الأشكال والموضوعات التي يفترض وجودها في هذا العمل." [vi]

يكتسب القارئ قبل دخوله النص عبر تجاربه مع نصوص سابقة، جملة من المعايير والخبرات، ويأتي للنص محملا بتوقعات وانتظارات من المفترض تحققها أو انتفاؤها حسب محافظة النص على معايير الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه. ويختلف فهم العمل الأدبي وتأويله بين الماضي والحاضر، لذا فإن " اللجوء إلى " تاريخ التلقي"شرط لازم لفهم الآداب القديمة " [vii]، وإقامة العلاقة بين أفق الماضي والحاضر.

ووجد **آيزر** أن التأويل الكلاسيكي جعل كل همه هو الكشف عن المعنى ومن ثمة تبليغه وتوصيله إلى القراء، لذا "فإن شروط أو ظروف بناء المعني والتأثيرات الجمالية المعيشة هي التي يتم اختزالها في المقاربة التأويلية الكلاسيكية وتجاوزها إلى المعنى النهائي الناجم عنها أصلا." [viii]

وتحدث **آيزر** في كتابه "**فعل القراءة**" عن تفاعل النص مع القراء وتأثير النص على القراء؛ فالمعنى يحتاج إلى ذات القارئ، والقراءة عنده جدلية تبادلية من القارئ إلى النص ومن النص إلى القارئ. ومن ثمة " فإن العمل الأدبي لا يمكن اختزاله في النص ولا في فعل التحقيق، بل إنه ناجم عن التقاء النص والقارئ، أي عن التفاعل والتداخل القائم بينهما خلال سيرورة القراءة." [ix]

لا يركز **آيزر** في عملية القراءة لا على النص بمختلف مكوناته ولا على القارئ، وإنما على فعل القراءة في حد ذاته لأنه حصيلة التفاعل بين النص والقارئ، وبواسطته يتم بناء المعنى في وعي القارئ، وبهذا فإن "فعل القراءة أو فعل البناء في حد ذاته يمتلك بنية موضوعية ثابتة أو مشتركة بين الذوات يمكننا الكشف عنها ووصفها، وهي أصل كل التحقيقات الفردية المختلفة." [x]

يحتوي النص عند **آيزر** على العديد من الفجوات والفراغات وعلى القارئ أن يملأها من خلال تفاعله مع النص، لذا لا نستطيع الوصول إلى المعنى النهائي للنص، كما يكشف لنا " أن النص يتضمن - حتمية، تشكل ركنا أساسيا من وجوده، إنها ماثلة في ما يطلق عليه " **آيزر**" " القارئ الضمني " implied reader ". [xi]

لايوجد القارئ الضمني حقيقة بل هو من خلق النص، إنه "بنية نصية تتوقع وجود متلق دون أن تحدده بالضرورة؛ وهو مفهوم يبني الدور الذي يتخذه كل متلق مسبقا." [xii]

إن قارئ **آيزر** متضمن في النص في بنياته الأساسية وهذا بفضل العلاقة التفاعلية بين النص والقارئ، فهناك في النص من البنى ما يجذبه نحو بناء المعنى. فهو " دور مكتوب في كل نص ويستطيع كل قارئ أن يتحمله بصورة انتقائية وجزئية وشرطية، ولكن هذه الشرطية ذات أهمية قصوى لتلقي العمل." [xiii]

يتحول بذلك القارئ الضمني عند **آيزر** إلى شرط لحدوث الاستجابة؛ لأن جمالية التلقي تفترض مرجعيات يخلقها النص، كما وضع **آيزر** مجموعة من المفاهيم لضبط هذه المرجعية: السجل، الاستراتيجية، مستويات المعنى، مواقع اللاتحديد.

3.القراءة التطبيقية

1.3 العنوان:

يأخذ العنوان مكانة هامة وأساسية في قراءاتنا للعمل الأدبي؛ فهو يعد النواة الدلالية الأصلية التي تتفجر منها الدلالات الفرعية الأخرى، ويحقق عملية التفاعل بين النص والقارئ؛ أين يتم ربط القارئ بالنص فيتمكن من الدخول إلى عالم النص واستكشاف مكامنه وخباياه.

وإن النص يجذب القارئ إليه من خلال العنوان ويمارس عليه نوعا من الضغط حتى تتم عملية الاستجابة، وبل ويمارس عليه فعل الغواية ليدفع القارئ لاكتشاف ما فيه من معاني ودلالات، كما أن " "العنوان" ضرورة كتابية، فهو بديل من غياب سياق الموقف بين طرفي الاتصال، وهذا يعني أن العنوان بإنتاجيته، أي بنصبه يؤسس سياقا دلاليا يهيئ المستقبل لتلقي "العمل" . "[xiv]

يفترض وجود العنوان وجود مرسل ومتلقي له، فمن خلال العنوان تتم عملية الاتصال بين المرسل والمتلقي، و" إن " العنونة" غدت هاجسا ملحا للناص وهو يقدم نصه للقارئ نظرا للدور الخطير الذي يمارسه "العنوان" في العملية الأدبية إبداعا، والغواية المثيرة التي يبثها حول النص تلقيا." [xv]

كما يعد العنوان بطاقة هوية النص، فنجده قد يعبر عن النص بصورة مباشرة أو غير مباشرة، وعتبة تزود القارئ بدلالات النص الظاهرة والخفية، فهم بحاجة ملحة للكاتب والقارئ معا: ذلك أن " "العنونة" جزء لا يتجزأ من استراتيجية الكتابة لدى الناص لاصطياد القارئ وإشراكه في لعبة القراءة، وكذلك بعد من أبعاد استراتيجية القراءة لدى المتلقي في محاولة فهم النص وتفسيره وتأويليه. " [xvi] يجد القارئ نفسه وهو يطلع على العنوان أنه مزود بسلسلة من التأويلات والتوقعات التي ينتظر أن تتجسد أوتتعدل أو تتغير، محاولا بذلك الوقوف على مختلف المعاني والدلالات.

وقد كانت "**الموتورة**" لمحمد بلقاسم خمار عنوان القصيدة موضوع الدراسة والتحليل؛ فهذه الكلمة مشتقة من جذر عربي هو (و ت ر)، أما عن معناها فقد جاء في لسان العرب أن "الموتور الذي قتل له قتيل فلم يدرك بدمه." [xvii] ومن هنا يصبح الموتور هو المطالب بالثأر والعاجز عن الأخذ به.

لقد جعل الشاعر طالب الثأر امرأة؛ الأمر الذي يفتح النص على عدد لامتناهي من التأويلات.من هي هذه المرأة؟ ممن تريد الثأر؟ ولماذا لم تستطع الثأر رغم إرادة ذلك؟

يحدث العنوان "**الموتورة**" مفارقة وعلامة تميز، حيث تظهر تركيبة المرأة العاجزة عن أخذ الثأر، كما يتطلب الثأر وجود ضحية، ووجود عنصر ثالث هو المطلوب الثأر منه، وإذا أرادت المرأة الثأر فلابد وأن الجرح عميق والقضية معقدة ودامية عجز عنها الرجال. ولأن أبيات القصيدة تتآلف مع العنوان تعرفنا الأسطر الشعرية على ماهية هذه **الموتورة** عبر سرد قصصي.

يكشف النص من خلال مقاطعه عن صفات لهذه **الموتورة**:

1/ **العائدة**: عادت **الموتورة** من بين الفجائع والمصائب والأسى، عادت وكلها إصرار وتحدي للثأر والمقاومة.

2/ **المنكسرة**: يبدو أن الزمان يقف في وجه **الموتورة**، ويجعلها تتجرع كؤوس المرارة والقساوة والهوان.

3/ **اليتيمة**: تحدثت **الموتورة** عن فقدانها لأبيها ووحدتها.

4/ **الآمرة والناهية**: لقد كانت **الموتورة** سيدة في بيتها، متفائلة، تحتفل بالحياة وتعيش براءتها.

5/ **اليائسة**: لقد ملت **الموتورة** الانتظار أمام قلوب لا تهتز، وإنسانية مفقودة.

6/ **الثائرة**: تعهدت **الموتورة** بالثأر لأبيها الشهيد بين أيدي اليهود.

7/ **الضائعة**: لم تستطع **الموتورة** أن تأخذ بالثأر؛ فكانت عودتها بلا فائدة بعد أن وقعت في شباك اليهود.

الموتورة قبل **أن** تكون قصيدة فهي تحكي قصة فتاة فلسطينية تسعى للثأر من اليهود بعد استشهاد والدها وضياع أخيها.

2.3 أفق التوقع:

يدخل القارئ إلى النص محملا بسلسلة من المعايير والخبرات اكتسبها عبر تجاربه مع نصوص سابقة، ولذلك نجد في النص من التعابير والصور ما اعتبر نماذج لمرجعيات واقعية، غير أنه قد حمل من المفارقة ما سبب خرقا وخيبة في أفق توقعات القارئ، ويظهر ذلك من خلال النماذج الآتية:

لفح السراب: اللفح في العادة يكون بالنيران التي تلفح فتصيب الوجه فتحرقه، غير أن الشاعر يكسر التوقع ويجعل السراب هو من يقوم بفعل اللفح، وهذا إشارة إلى ضبابية المستقبل وعدم وضوح مصير الفلسطيني.

هتفت بريق: الهتاف يأتي بالكلام، إلا أن الهتاف الذي يقصده الشاعر يحمل بريقا، وهذا يوحي بطريق المقاومة الذي رسمته **الموتورة** لحياتها.

بدت عائدة: العودة تكون من مكان بعيد أو قريب (عودة مادية)، أما العودة التي يقصدها الشاعر معنوية، عودة التحدي والإصرار من أجل محاربة العدو.

القبور العراة: قبور لم تغط بالتراب، فيتجاوز الشاعر أفقنا فما يقصده هو قبور عارية تطلب الثأر، وتطلب الأرض، عراة من التعريف والحقوق؛ ولأن القبر إذا غطي يعني أن القضية انتهت ولكن القضية الفلسطينية مازالت مفتوحة ومتجددة.

صاح داعي الخلود: رجل يكرس نفسه لقضية تكسبه الحياة والبقاء، والمقصود في القصيدة هو الخلود المعنوي، واسترجاع الأرض.

كأني بنا خشب: تحول العرب من بشر إلى شيء جامد، ويخيب بذلك انتظارنا فما يعنيه الشاعر عدم مساندة العرب لفلسطين، والتجرد من الإنسانية.

3.3 الصورة:

تعبر الصورة عن تجارب الشاعر وتكشف عن خبايا نفسه ومكنوناتها الأمر الذي يجعل القارئ يتفاعل معه في هذه التجربة، وترتبط الصورة بالمخيلة وتعتمد اللغة القوية؛ فهي تساهم في خلق جديد للغة. و"لقد وسع مفهوم الصورة إلى حد أصبح يشمل كل الأدوات التعبيرية الشعرية مما تعودنا على دراسته ضمن علم "البيان" "والبديع" "والمعاني" "والعروض" "والقافية" "والسرد" وغيرها من وسائل التعبير الفني. " [xviii]

وتأخذ الصورة دورا كبيرا في عملية الإبداع، فلا يراد بها زخرفة ولا تزيين وإنما توصيل المعنى وتبليغه، وتزخر قصيدة **الموتورة** بعدد هائل من الصور المكثفة التي ساهمت في تجسيد الواقع المعاش في فلسطين الحزينة.

الخيمة النازحة: تعبر هذه الصورة عن اللاوطن واللااستقرار الذي يعيشه الفلسطيني أمام عدو سلبه الأرض، وجعله يتجرع واقعا مرا في الخيام النازحة الهاربة.
القربة النائحة: ارتكب اليهود مجازر وفجائع في حق شعب أعزل؛ فحول حياته إلى بكاء ونحيب دائم.
كمشة من تراب، صخرة صامدة: اعتماد الفلسطيني في انتفاضته ضد اليهود على قوة الإيمان؛ فهو شعب محروم من أبسط أسباب الحياة ينشد السلام لا الحرب والدم.
كان الظلام، الضباب الكثيف، غاب القمر، خيم دم: تشير هذه الصور إلى ظلم المستعمر المستدمر، وعدم وضوح مستقبل الفلسطيني فلا يزال الظلام واللاحل مسيطرا على الوضع هناك.

كتاب الشهيد: تتجسد بطولات الفلسطيني في استبساله، وصبره الطويل الجميل على حياة مفتوحة على كل احتمال أجمل ما فيها الجنوح نحو العدم.

كفاني انتظار: تمتد القضية الفلسطينية في التاريخ؛ فهي جرح عربي أصيل، وحكاية صمود لاينتهي، و**الموتورة** واحدة من هؤلاء الذين أعياهم الصبر والانتظار. فهم ينتظرون أيادي عربية فلسطينية تسترجع الأرض وتطرد الصهيوني المغتصب.

لم نتقدم: يساوي التقدم عند الشاعر الأرض. وإن الأرض مسلوبة، والأيادي مقيدة.

4.3 السرد:

بدأت الأجناس الأدبية مع تفتح آفاق الإبداع الأدبي تأخذ من خصائص بعضها البعض، في عملية تبادلية تصنع عنصر المفارقة في محاولة لمسايرة التطور الحاصل في المجتمع، ولم يكتف الشعر بالتجديد على مستوى الوزن والقافية حين تخلص من قيود الشكل الهندسي التقليدي، بل أصبح يأخذ من خصائص النثر لمواكبة روح العصر. وهذا ما نجده في هذه القصيدة فقد بنيت على السرد (سردية الشعر) أين تم دخول البناء السردي في البناء الشعري، وقد انزاحت قصيدة **الموتورة** إلى شعر التفعيلة (بحر المتقارب)، لأن خمار يعد من رواد حركة الشعر الحر في الجزائر.

اعتمدت قصيدة **الموتورة** على عنصر الصراع بين ذات **الموتورة** والعدو الصهيوني؛ فقد نقل الشاعر نموذجا من الصراعات الدائرة على أرض فلسطين، بين صاحب الأرض ومغتصبها.

إلام... الشقاء...؟
لماذا تحاربني يا زمان
أما فيك إشراقة أو حنان
قتلت أبي، وأضعت أخي
وأبقيتني ذرة شاردة[xix]

تسائل **الموتورة** الزمن عن سر كل هذه القسوة والأذى اللذان أدخلا السواد والحزن إلى حياتها؛ استشهد الأب، وضاع الأخ، وبقيت هي مشردة أسيرة ثأر وأوجاع ومآسي، تناشد الزمان حنانا، كيف والزمن يحكمه صهيوني ظالم.

لقد قدم الشاعر عملا سرديا في قالب شعري؛ ولأن العلاقة وثيقة بين السرد والشعر نجد في التراث ما يؤكد هذا الطرح بداية من الشعر الجاهلي، فكم من قصائد نقلت لنا أحداثا وقصصا، لذا نستطيع من خلال هذا النص أن نستخرج عناصر القصة المعروفة وطريقة توظيفها.

نجح الشاعر في رسم شخصية **الموتورة** -كما سبق وذكرنا في العنوان - بضعفها وقوتها، بانكسارها وجبرها، باندفاعها

وإصرارها حتى انتهت بين قيود اليهود، ووظف الشاعر شخصية أخرى هي الأب.

وداعا فتاتي
ولا تجزعي...ثم...لاتجزعي
أخوك سيغدو رفيقا معي
لقد خاضها ثورة كالجحيم
إلى أن رمته سهام اليهود
فلا تجزعي[xx]

يأخذ الأب من خلال هذا المقطع الشعري ملامح البطل الثائر الذي قدم نفسه فداء للأرض، وضحى بابنه؛ فالقضية كبيرة ومقدسة وتستحق من الأنفس الكثير.كما يظهر المقطع مشاعر أبوية فياضة فهو لا يريد للحزن طريقا إلى نفس ابنته، وصيته هي الثأر للوطن وقت هبوب رياح الجهاد. ويشتمل المقطع على تتابع نقطي، هو ما سكت عنه الأب، هو الألم الذي عجز عن سكبه من قلبه، كيف وهو يترك وراءه فلذة كبده للوحدة والضياع والقهر.

أسهم توظيف الشخصية في كسر الرتابة الشعرية في القصيدة؛ فجعلها أكثر انفتاحا على تعدد التأويلات، ووصف الشاعر للشخصيات كان بصورة غير مباشرة مع الأب واليهود، بذكر الأفعال والأقوال وترك الاستنتاجات للقارئ، أما **الموتورة** فقد صورت بصورة مباشرة وغير مباشرة في النص.

كفاني انتظار
وهاجت كزوبعة صاخبة
وهمت بصخرتها غاضبة [xxi]

وتعتبر الأحداث من المقومات الأساسية للعمل القصصي، فلا قصة دون أحداث، وتصدر هذه الأحداث عن الشخصيات المحركة للعمل القصصي لتشكل الحبكة. حيث يسيطر السارد/الشاعر على المقطع الأول؛ فهو عالم بأحداث القصة ممسك بزمامها حيث ينطلق السرد القصصي **بالموتورة** العائدة للثأر، وقد نجح الشاعر في رسم صورة لها، إضافة إلى تصوير المكان الذي قدمت منه ماديا ومعنويا.

كحبل وريد...
قريب...بعيد...
هنالك من خيمة نازحة
إلى جانب القرية النائحة
هنالك خلف القبور العراة
وبين المآسي، ولفح السراب
بدت عائدة [xxii]

تواصل بعد ذلك **الموتورة** الشخصية المحورية المركزية سرد بقية الوقائع التي يبدو وأن السارد/الشاعر ملم بها: استشهاد الأب، العزم على الثأر، الماضي السعيد والحاضر الشقي، ليحضر السارد/الشاعر في المقطع الأخير يبكي ضياع الثأر والحلم، فقد وقعت الموتورة في شباك اليهود.

ويعد المكان الحيز الذي تدور فيه أحداث القصة وتتحرك فيه الشخصيات، ولا نجد اهتماما كبيرا للشاعر بالمكان فهو معروف أرض فلسطين، ولكننا نجد عنصر مفارقة في حديثه عن بعض الأماكن: خيمة نازحة، قرية نائحة ، عند الصخور، وراء الخيام ، خلف الحدود ، قبور عراة، فرغم دلالتها على المكان إلا أن استدمار الصهيوني جعل المكان يوحي باللامكان؛ فكانت الخيمة مثلا بدل المنزل الذي أحرق أو هدم أو هجر منه الفلسطيني، وسمة القرية هي النواح والبكاء ؛ لأن أهلها ضاعوا وماتوا ، يفقد المكان وجوده إذا أفرغ من أهله وسكنه الموت والحزن.كما أن حديث الشاعر عن أماكن تواجد العدو تعبر أيضا عن اللامكان لأن الأرض ليست أرضه، إضافة إلى حضور الأماكن المعنوية من وحي الخيال مثل: بين المآسي، ولفح السراب.

واعتمد الشاعر كذلك على المفارقة السردية التي تحدث عندما لا يتطابق زمن ترتيب الوقائع في الحكاية مع زمن ترتيبها في الخطاب السردي، ونقصد بذلك ما يسمى بالاسترجاع، والذي يعني " أن ندرج داخل سياق الحكاية الأولى الأساسية عناصر جديدة غير متأصلة فيها، كأن يضيف السارد شخصية جديدة، ويضيء حياتها السابقة عبر إعطاء معلومات متعلقة بها. أو أن تتم العودة إلى شخصية غيبت مدة عن سطح المسار السردي، وتقدم للقارئ ملاحظات بشأنها. أو أن تقوم شخصية داخل الحكاية الأولى بسرد حكاية تتعلق بموقف ما." [xxiii]

ذكر السارد/الشاعر أن **الموتورة** عائدة، وتحدث عن شقائها في الحياة وتذمرها من الوحدة والألم الذي تعيشه لتقوم بعد ذلك بعملية استرجاع لسلسلة أحداث أدت إلى شقائها، كما تحدثت عن حالتها قبل ضياع عائلتها وتشردها.

وقد كنت آمرة ناهية

كحلم بأزهاره الزاهية [xxiv]

نكاد نجزم أن القصيدة حملت من الاسترجاعات الكثير: استرجاع زمان استشهاد الاب، الماضي السعيد للموتورة، وصية الأب بالثأر، واستعمل الشاعر في ذلك الزمن الماضي الدال على زمن العودة إلى الوراء، واستدعاء ما حدث في الماضي القريب أو البعيد، ويرجع سبب توظيف الاسترجاع لشرح سبب عودة **الموتورة،** وسر شقائها؛ فكان الاسترجاع خيطا أعادت به قصة حزنها، كما تم أيضا تسليط الضوء على شخصية الأب الحاضر الغائب؛ غائب ماديا، وحاضر في ذهن ابنته، صوته لا يفارقها يشحنها بالقوة والتحدي والصمود.

فأبصرت حذوي أبي يحتضر
ومات شهيدا...ولم ينتظر [xxv]

وتبقى فلسطين أهم قضية عربية احتفى بها الأدب الجزائري، " فقد نوه بها الكتاب في الصحافة الوطنية، وتغنى بها الشعراء في مناسبات متعددة مما جعلها شغل الرأي العام." [xxvi]

4. خاتمة:

ينتهي البحث إلى مجموعة من النتائج يمكن إيجازها بالنقاط الآتية:

-ظهور نظرية التلقي كان استجابة لضرورة هي وصول الدراسات النقدية إلى حواجز معرفية أعاقت إعادة إنتاج الدلالة في مقاربة النصوص، كما أن أهمية العمل الأدبي في نظرية التلقي تبدأ من لحظة التقاء القارئ بالنص.

-القارئ يتدخل في النصوص ليحققها ويساهم في بناء المعنى فيها مع رواد مدرسة كونستنس (**هانس روبير ياوس، فولفجانج آيزر**).

-حول أقطاب مدرسة كونستنس مجال البحث في الدرس النقدي من العلاقة بين المؤلف والنص إلى العلاقة بين القارئ والنص.

-لقد جعل **ياوس** التاريخ الأدبي يحتل قلب الدراسة الأدبية، ودعم نظرته النقدية بمفهوم أفق التوقع؛ يستدعي النص الجديد جملة من التوقعات لدى القارئ التي اكتسبها من خلال النصوص السابقة التي قرأها؛ فقراءته الجديدة بإمكانها أن تحدث تصحيحا أو تعديلا أو تغييرا، الأمر الذي يسمح بتطور الجنس الأدبي (تطور العمل الأدبي يتحقق من خلال السلسلة التاريخية للتلقي) .

-اهتم **آيزر** بعملية القراءة بوصفها تفاعلا بين القارئ والنص؛ فالمعنى حصيلة التفاعل بينهما، وتحدث **آيزر** عن القارئ الضمني الذي هو عبارة عن توجهات داخلية، وشروط للتلقي يمنحها النص لقرائه المحتملين؛ فهو بنية نصية تتعلق بالقارئ أكثر من تعلقها بالنص.

-إن نص **الموتورة** ينفتح على عدد لا منتهي من التأويلات والتفسيرات؛ فقد تم مزج ما هو سردي بالشعر في قصيدة إبداعية جعلتنا نعيش واقعا فلسطينيا مريرا بكلمات تتحدى الخيال، وتستشير النفوس.

-كثرة المقاطع الشعرية واعتمادها على السرد يجعلها قريبة من القصة منها إلى الشعر (تداخل الأجناس)، كما أن العنوان في حد ذاته يلائم النثر أكثر من ملاءمته للشعر.

-يقوم النص على تسع مقاطع شعرية تستعرض قصة ثأر امرأة من صهيوني مغتصب، ليأخذ النص بعد ذلك منحى تراجيديا بكائيا في المقطع الأخير، ويسيطر على النص مسحة حزن وهذه سمة من سمات الشعر المعاصر.

-إن الأحداث التي يكشف عنها النص تراءت لنا من خلال سرد من الشخصية المحورية **الموتورة** للماضي والحاضر- مع حضور محتشم للشاعر/السارد الذي يبدو وأنه ملم بحيثيات القصة - التي تنتقل بين الأحداث ، وبين تصوير نفسيتها دون أن تهتم بالروابط الزمنية التي ظهرت فيها مفارقة سردية (الاسترجاع)، وهذا ما يوحي بحالة الاضطراب النفسي وحالة القلق الذي تعيشه الشخصية.

-لقد حدد الشاعر وظيفة **للموتورة** هي الثأر منذ بداية النص، وهذا ما أحدث توازن في أفق التوقع، إضافة إلى احتواء النص على خيبات متعددة زادت من فاعلية القراءة.

-إن النهاية التي رسمها الشاعر لقصة **الموتورة** تبدو وأنها قصدية؛ فالهودي مازال يستوطن أرض فلسطين، وصاحب الأرض يعيش الدمار والموت في دوامة أحزان لا تنتهي.

6. قائمة المراجع:

01- ابن منظور: لسان العرب، مجلد 6 . ط1. دار المعارف، القاهرة، مصر، دت.

7. هوامش:

02- أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث.ط5. دار الرائد للكتاب، الجزائر، 2007.

03- أحمد بوحسن : نظرية التلقي. دط. منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب، د ت.

04- الولي محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي .ط1. 1990، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان.

05- حميد لحمداني: الفكر النقدي الأدبي المعاصر.ط3. أنفو-يرانت، فاس، المغرب، 2014.

06- خالد حسين حسين: في نظرية العنوان. دط. دار التكوين، دت.

07- عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة. ط1.منشورات الاختلاف، الجزائر،2007.

08- عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي. ط1. مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2008.

09- غنيمة كولوقلي: نظرية التلقي. ط1. دار التنوير، الجزائر، 2013.

10- فولفجانج آيزر: فعل القراءة، تر، عبد الوهاب علوب. دط. المجلس الأعلى للثقافة، 2000.

11- محمد بلقاسم خمار: ديوان محمد بلقاسم خمار، مجلد 2، دار أطفالنا، دت.

12- محمد فكري الجزار: العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي. دط.المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998.

13- محمد مريني: مدارات القراءة. ط1. دار كنوز المعرفة، عمان، الأردن، 2015.

14- ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي. ط1. دار الشروق، عمان، الأردن ،1997.

15- هانس روبيرت ياوس: جمالية التلقي، تر، رشيد بنحدو.ط1.منشورات الاختلاف، الجزائر، 2016 .

1-أحمد بوحسن : نظرية التلقي .دط.منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب، د ت، ص 26.

2-ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي. ط1. دار الشروق، عمان، الأردن، 1997، ص123.

3-المرجع نفسه، ص123.

4-غنيمة كولوقلي: نظرية التلقي.ط1. دار التنوير، الجزائر، 2013، ص66.

5-حميد لحمداني: الفكر النقدي الأدبي المعاصر.ط3. أنفو-يرانت، فاس، المغرب، 2014، ص165-166.

6-محمد مريني: مدارات القراءة. ط1. دار كنوز المعرفة، عمان، الأردن، 2015، ص113.

7-هانس روبيرت ياوس: جمالية التلقي، تر، رشيد بنحدو. ط1. منشورات الاختلاف، الجزائر، 2016، ص65.

8-عبد الكريم شرفي: من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة. ط1. منشورات الاختلاف، الجزائر،2007، ص180.

9-المرجع نفسه، ص181.

10-المرجع نفسه، ص 182.

11-ناظم عودة خضر: الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص147.

12-فولفجانج آيزر: فعل القراءة، تر، عبد الوهاب علوب. دط. المجلس الأعلى للثقافة، 2000، ص40.

13-المرجع السابق، ص164.

14-محمد فكري الجزار: العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي. دط. المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998، ص 45.

15-خالد حسين حسين: في نظرية العنوان. دط. دار التكوين، دت، ص15.

16-المرجع نفسه، ص16.

17-ابن منظور: لسان العرب، مجلد6. ط1. دار المعارف، القاهرة، مصر، دت، ص4758.

18-الولي محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي. ط1. 1990، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ص10.

19-محمد بلقاسم خمار: ديوان محمد بلقاسم خمار، مجلد 2، دار أطفالنا، دت، ص 565.

20-المرجع نفسه، ص568.

21-المرجع نفسه، ص569.

22-المرجع نفسه، ص565.

23-عمر عيلان: في مناهج تحليل الخطاب السردي. ط1. مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2008، ص131.

24-المرجع السابق، ص566.

25-المرجع نفسه، ص567.

26-أبو القاسم سعد الله: دراسات في الأدب الجزائري الحديث. ط5. دار الرائد للكتاب، الجزائر، 2007، ص108.