الشخصية الغائبة: محاولة تأصيلية تأويلية التجليات لجمال الغيطاني نموذجا تطبيقيا

The absent fiction character: An attempt at original interpretation Al- Tajlliat by Gamal Elghitany as a model

محمود عبد الباري تهامي بركات
mtehamy@gmail.com
أسماء المشرفين: أد./ سامي سليمان أحمد، و أ.د/ حسين حمودة محمد
جامعة القاهرة، جمهورية مصر العربية

تاريخ الاستلام: 2022/09/23 تاريخ القبول: 2022/09/29 تاريخ النشر:2022/09/30

ملخص:

تهدف هذه الدراسة إلى تأصيل مصطلح الشخصية الروائية الغائبة، ومحاولة رصد ملامحه بوصفه ممثلا لظاهرة سردية إشكالية، حيث تمارس الشخصية هيمنتها على الرغم من غيابها؛ فتعد الدراسة من هذه الناحية محاولة للتأصيل من جهة، ومحاولة للتفسير والتأويل من جهة أخرى، كما أنها تبحث علاقة الظاهرة محل الدراسة بالنوع الأدبي من جهة، ومستويات تلقيه من جهة ثانية.

كلمات مفتاحية: الشخصية الغائبة، التجليات، النوع الأدبي، العنصر المهيمن، الغيطاني.

Abstract

This study aims to rooting the term absent fictional character, and try to monitor its features as a representative of a problematic narrative phenomenon. Where the fictional character exercises its dominance despite its absence, the study in this regard is an attempt to rooting on the one hand, and an attempt to explain and interpret on the other hand, Also it is going to take into account the relationship of the phenomenon under study with the literary genre on the one hand, and the levels of its reception on the other hand.

Keywords: The Absent, Character Fiction, Dominant, Literary genre, Elghitany

1. مقدمة:

تهدف هذه الدراسة إلى تأصيل مصطلح الشخصية الغائبة، بوصفه ممثلا لظاهرة سردية فريدة، هي ظاهرة الحضور على الرغم من الغياب، لنمط من الشخصيات التي تظل غائبة في النص السردي من أوله إلى آخره، ولكنها تمارس حضورا يصل إلى حد استلاب الشخصيات الحاضرة.

هذه الظاهرة السردية أراد الباحث أن يقف على خصائص تشكلها، وعلاقة ذلك التشكل بطرائق توظيف تقنيات السرد من جهة، وأدوات القراءة والتحليل والتأويل من جهة أخرى.

هنا وجد الباحث أنه سيتعين عليه بوصفه قارئا حال تعامله مع هذه الشخصية الغائبة أن يسلك منهجا تأويليا يستمد من نظريات القراءة خلفية معرفية، ومن فلسفة التأويل إطارا فكريا، ومن نظريات السرد الحديثة مفاتيح تحليلية، ومن السيميوطيقا آليات للفهم والتفسير من جهة، وركائز لربط النص بما ينطوي عليه من خطابات من جهة أخرى.

إن الرجوع إلى الخلفيات المعرفية للنصوص التي قد تشتمل على هذا النمط من الشخصيات، وطبيعة النوع السردي، وانتمائه الفني من ناحية الطرائق السردية، وتحديد أدوات منهجية تستعين بنقد استجابة القارئ، وما يتيحه من جهاز مصطلحي، وإجراءات استكشافية، وآليات تحليلية، قد يشكل منهجية قادرة على الإحاطة بالظاهرة، والقدرة على تأصيلها، ومن ثم تأويل ما قد تمثله من مضامين تشكل طبيعة الخطاب السردي.

2. الحضور والغياب Absence & Presence :

يحيل مصطلح الحضور إلى دلالة قد تبدو مناقضة لما هو معهود في الاصطلاح السردي، ذلك؛ لأن الحضور هنا هو حضور لغائب، وهذا الغائب حين يحضر؛ فإنه لا يمارس حضوره فحسب، بل إنه يستحيل حضورا مهيمنا يسلب الشخصيات الحاضرة حضورها ويهمشها، ومن هذا المنظور تتبلور المشكلة البحثية، ومنها أيضا ينطلق الباحث لتتبع مسارات ذلك التشكل في الأعمال الروائية محل الدراسة.

إن الغياب في المصطلح السيميوطيقي يعني غالبا الوجود في حالة الغياب، أي الوجود الافتراضي[1]، كما أن ثنائية الحضور والغياب الواردة في العنوان قد تبدو ثنائية ضدية من تلك الثنائيات التي شاعت في الدراسات البينيوية؛ بوصفها إحدى المفاتيح الإجرائية التي يعتمد عليها التحليل البنيوي منذ وضع إطاره النظري والمعرفي دي سوسير؛ ومنذ تشكلت ملامحه وإجراءاته المنهجية عند كل من رومان جاكبسون وليفي شتراوس، ولكننا هنا لن ننطلق من تلك الثنائيات الضدية ذلك المنطلق الشائع، بل نتخذ من الجدل القائم بين هاتين الثنائيتين منطلقا تأويليا، لا يغلق النص على ذاته، ولا يشطح به في سبل القراءات التي تتسم بما أسماه إمبرتو إيكو تأويلا مفرطا؛ فتحليل العلاقة بين الحاضر والغائب تهدف إلى كشف تعددية المعنى من ناحية، وخصوصية التشكيل السردي من ناحية أخرى.

2.1 (الحضور المهيمن):

من جهة أخرى لا ينكر الباحث أن مصطلح (المهيمن) الذي وُصِفَ به حضور الشخصية الغائبة لا يبتعد كثيرا عن مصطلح (العنصر المهيمن) الذي وضعه رومان جاكبسون، بل يستند إلى مفهومه، في إدراك المشكلة محل البحث، ويعد هذا المصطلح لهذه الدراسة أحد أدواتها المنهجية، وآلياتها التحليلية، التي ستعتمد عليه لتحقيق أهدافها، ومناقشة ما تطرحه من تساؤلات، محاولة التحقق مما تفترضه من فرضيات.

إن موضوع الأدب عند رومان ياكوبسون، ليس الأدب في حد ذاته، ولكنه الأدبية، وهو الشيء الذي يجعل من عمل ما عملا أدبيا، وهو يذهب إلى أن ما يجعل

الأدب أدبا هو ما يشتمل عليه من عناصر جمالية، وهذه العناصر الجمالية هي موضوع دراسة علم الأدب، ولكي نستطيع حصر موضوع علم الأدب الذي هو جمالية الأدب، قسم ياكوبسون الوظائف الاتصالية طبقا لنموذجه التواصلي إلى ستة عناصر أساسية، كل عنصر منها تقابله وظيفة من وظائف التواصل، والتركيز على عنصر معين، أو هيمنة أحد العناصر على غيرها هو ما يعطي للنص شكله ونوعه الخاص الذي ينتمي إليه، وبناء عليه تتشكل وظيفته، والعناصر الأساسية لنموذج التواصل عند ياكوبسون هي: المرسِل والمرسَل إليه، والرسالة، والشفرة، والسياق، وقناة الاتصال، وحين يهيمن على عملية التواصل أحد العناصر، فهذا يعني أنه ستهيمن بالتالي عليه إحدى الوظائف الستة، فإذا تم التركيز على المرسل نصل إلى الوظيفة الانفعالية، وحين يكون التركيز على المتلقي تنتج الوظيفة الإفهامية، وحين يكون التركيز على السياق تتكون الوظيفة المرجعية، وحين يكون الاهتمام بالشفرة تنتج الوظيفة الميتالغوية، وحين يكون الاهتمام بالرسالة ذاتها تكون الوظيفة الشعرية الجمالية هي الناتجة، وحين يكون التركيز على قناة الاتصال تنتج الوظيفة اللغوية أو الوظيفة الانتباهية[2].

إن جدل حضور الشخصية الروائية وغيابها ليس مجرد تناول لإحدى الثنائيات الضدية التي تغلق النص على ذاته، ذلك؛ لأن الباحث هنا يحاول أن يراعي البعد الثالث الذي أبعدته الدراسات البينيوية بما قامت عليه من تصور اختزل العلامة في ثنائية الدال والمدلول، كما تصورها دي سوسير، على نحو يجعل الدال والمدلول وجهين لعملة واحدة، فيجعل العلاقة بين الدال وما يشير إليه في الأذهان مهما اختلفت تصورا ذهنيا واحدا هذا من ناحية، ويجعلها تتسم بالسكون والثبات من ناحية أخرى، وذلك؛ لأنه أبعد فكرة المرجع، أو ما يشير إليه الدال في عالم الموجودات أو المدركات، وهو التصور الذي بدا أكثر اكتمالا ونضجا عند بيرس؛ إذ تنبه إلى أن العلامة ليست ثنائية المبنى، بل ثلاثية، وجعل أحد أبعادها الناشئ في ذهن المتلقي (المؤولة/ المفسرة) بعدا ديناميا متحركا نسبيا متحررا، ذلك؛ لأنه يتغير ويتعدد

بتعدد المتلقين، وهو التصور الذي أعجب به (دريدا) في تفكيكيته، والذي أقام عليه أمبرتو إيكو تصوراته النقدية والفلسفية وتوجهاته الثقافية، فضلا عن أعماله الإبداعية.

2.3 (الشخصية الغائبة):

ليس المقصود بالشخصية الغائبة هي تلك التي تأسست على التوضيحات التي قدمها "جيرار جنيت" بخصوص الزمن السردي، حيث تشتغل هذه الشخصيات الخارجية على إطار الزمن الحاضر للقصة السابقة، وتتميز بحضورها القليل وغياب برنامجها السردي[3]، ولكننا نقصد ذلك النمط من الشخصيات التي ربما نجد مثيلا لها في الدراما الإغريقية القديمة، تلك الشخصيات التي تمارس أفعالها من وراء الستار، وتوجه مسارات الشخصيات الحاضرة، وتسهم بشكل مباشر أو غير مباشر في ترسيم البرامج السردية، على الرغم من أننا لا نكاد نعاينها، أو نعرف حتى ما شكلها، ولا يمكننا كذلك أن نتحقق يقينا من حقيقة وجودها؛ **فالشخصية الغائبة من هذا المنظور يمكن أن نتعامل معها بوصفها علامة؛ لأنها من ناحية تؤدي وظيفة خلافية، تتحدد قيمتها الدلالية من خلال النسق الروائي الذي تنتظم فيه، والذي يمكننا بوصفنا قراء أن نتلقاها.**

لا ينطبق ذلك التحديد على الشخصيات التي مارست حضورا فعليا في النص السردي؛ فلن يدخل في تحديدنا السابق الشخصيات التي تظهر في أول العمل ظهورا أنطولوجيا، ثم تغيب وعلى الرغم من غيابها؛ فإنها تمارس حضورا من خلال ما يروى عنها مثل شخصية الجبلاوي في أولاد حارتنا، ولن تدخل معنا الشخصيات التي تظل غائبة ثم تظهر مرة واحدة في العمل السردي، ثم تغيب مثل شخصية زعبلاوي في إحدى قصص نجيب محفوظ أيضا التي تحمل عنوانا شبيها بعنوان الجبلاوي؛ فهي على النسق الصوتي نفسه "زعبلاوي"، أي أن الشخصية الغائبة هنا هي تلك الشخصية التي تظل من أول العمل إلى نهايته غائبة، ولا يتحقق حضورها إلى من خلال ما يروى عنها.

(3) تصنيف الشخصية الروائية الغائبة سيميوطيقيا:

بناء على ذلك التصور؛ فإننا يمكننا أن ننطلق في تعاملنا مع هذا النمط من الشخصيات بوصفها علامات على نحو يحتذي بما قام به كل من جريماس وفيليب هامون، فقد قدما للشخصية تصورا لا يقارب الشخصية مقاربة سيكولوجية أو اجتماعية، ولكن بوصفها علامة تتضمن حقيقتين: إحداهما أن الشخصية الروائية بصفة عامة هي شخصية خيالية، ولكنها في الوقت ذاته تشير إلى عالم من عوالم الإمكان؛ فهي شخصية ورقية في جانب، ولكنها تشير إلى بشر من لحم ودم في جانب آخر.

قسّم فيليب هامون الشخصيات الروائية إلى ثلاثة أقسام استنادا إلى تقسيم أنواع العلامات الذي وضعه بيرس، فهناك:

1- شخصيات مرجعية.

2- شخصيات إشارية.

3- شخصيات استذكارية.

فالشخصيات المرجعية تمثل العوالم المألوفة، تلك التي لها مرتكزات في النصوص الثقافية، يمكننا أن نعثر عليها في التاريخ الفردي أو الجمعي، تلك التي تعيش في ذاكرتنا ووعينا[4]، إنها شخصيات من نوع صلاح الدين، جمال عبد الناصر ومحي الدين بن عربي، والحسين بن علي، وعلى شاكلة ريا وسكينة، وخُط الصعيد، أما الشخصيات الإشارية؛ فيحدد تلك الآثار المنفلتة من المؤلف، .. هي تلك الشخصيات الناطقة باسمه، تلك الشخصيات التي اكتسبت بما يروى عنها أبعادا إنسانية، ومن ناحية أخرى سمات أسطورية، ومن ناحية ثالثة دلالات تتسم بانفتاحها من الناحية التأويلية على عدد لا نهائي من الاحتمالات، وأما الشخصيات الاستذكارية، إنها علامات تنشط ذاكرة القارئ، أو هي الأداة التي من خلالها يمتلك الخطاب ذاكرة تتحول إلى مرجعية داخلية، لا يمكن فهم الأحداث دون استحضار هذه الذاكرة[5].

4. نموذج من الأعمال الروائية التي جسدت الظاهرة (التجليات لجمال الغيطاني):

كتبها جمال الغيطاني، ونشرها في دار الشروق عام 1990، تحت عنوان كتاب التجليات، ولا نجد على الغلاف ولا بطاقة التعريف به ما يشير إلى طبيعة النوع الأدبي الذي ينتمي إليه، وإذا كان الباحث قد عالجها من منظور سردي؛ فذلك لما يهمين عليها من عناصر سردية تشدها إلى الرواية حينا، وإلى المقامات أحيانا، ولما يهيمن عليها من شخصيات غائبة، لا يمكن أن يكون لها حضور فعلي في الحاضر الروائي للراوي؛ لأنها كلها شخصيات يتم استدعاؤها من الماضي على مستوى الاسترجاع، وما يتخلله من مفارقات زمنية متعددة المستويات.

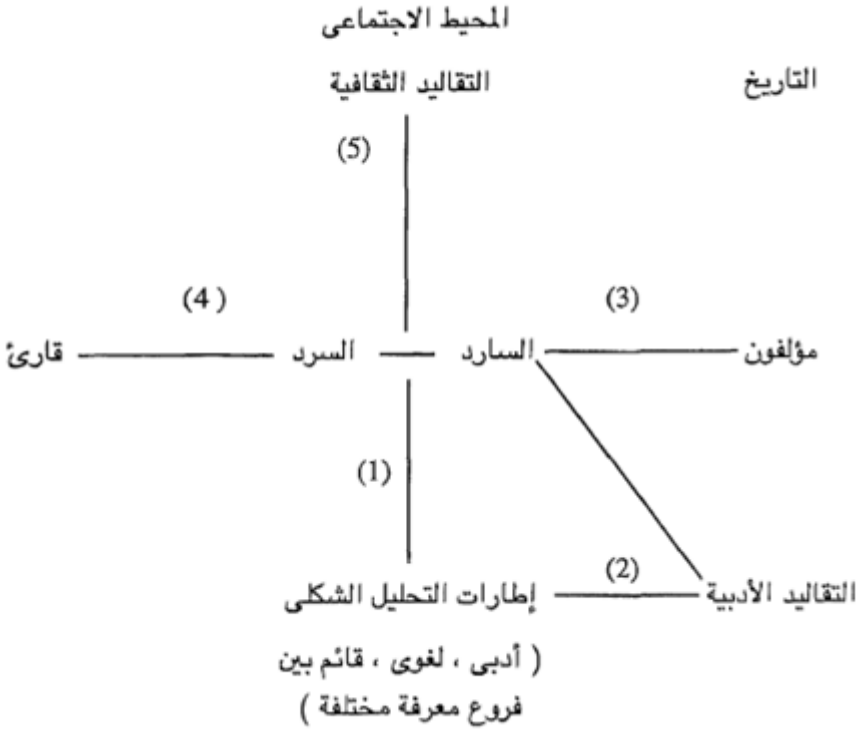
5. التصنيف النوعي للأعمال الإبداعية التي تجسدت فيها الشخصية الغائبة:

يمكن تصنيف هذه الأعمال تصنيفا يقوم على ما تحتازه من سمات، ويرى الباحث أنها تقربها من روايات تيار الوعي، وذلك لما اشتملت عليه الأعمال الثلاثة من صور ورموز مبثوثة فيما يسمى بوجهة النظر أو التبئير، وهي صور ورموز تجسد ما أسماه لورنس بولنج (1950) Lawrence Bowling بتيار الوعي Stream of Consciousness، ويعرفه بأنه: "طريقة السرد التي بواسطتها يحاول المؤلف أن يعطي اقتباسا مباشرا من العقل لا من منطقة اللغة فقط؛ ولكن من الوعي كله"[6].

أحيانا يطلق على هذا النوع من الروايات الرواية النفسية كما يسميه ليون إيدل Leon Edel في كتابه الذي يحمل الاسم نفسه، أو الرواية الرمزية في الإطار العام الذي يتطلب منا أن نقرأ "التخييل النثري (الرواية) كما لوكان شعرا"[7].

5.1 مخطط طرائق السرد وطرق التحليل:

يقول والاس مارتن إن المخطط التاريخي الموجز لنظرية السرد في القرن العشرين قد بولغ في تبسيطه، فقدم رسما تخطيطيا كدليل أولي يقود إلى الاختلافات بين نظريات السرد، وإلى الطرق التي تجعل ما يراه الناقد معتمدا على النظرية التي يستخدمها على النحو الآتي:



فالبينيويون أكدوا على المحور (1)، وعالجوا أحيانا العمود الرأسي كله، والذي يشكل المحور جزءا منه، (الحالة التي يعتبر فيها السرد سجلا للمؤسسة الاجتماعية يمكن أن يحلل تحليلا شكليا)، أما النقاد السيميولوجيون والماركسيون فيتناولون المحور (5)، أما المثلث (3) فهو المنطقة التي صنع فيها الشكلانيون الروس أهم إسهاماتهم في دراسة السرد، والمحور (3) هو المحور الذي يمثل النقد القائم على دراسة وجهة النظر، أما نقد استجابة القارئ فيمثله المحور (4)[8].

إن الباحث بناء على التصور السابق وجد أن نقد استجابة القارئ هو أنسب المداخل التحليلية في ضوء ما قدمه من إطار نظري للشخصية الغائبة موضوع البحث.

6. آليات قراءة الشخصية الغائبة (التأصيل والتأويل):

6.1 بين الماركسية والشكلانية:

حدد موكارفسكي الإطار العام للفن بوصفه نظاما حيويا دالا، وبناء عليه؛ فإن كل عمل فني مفرد يعتبر بنية لها مرجعيات فيما سبقها، مستوعبة في كيانها الجوهري ذاته. "ومن ثم فإن البنيات غير مستقلة عن التاريخ، ولكنها تتشكل وتتحدد من خلال أنساق متعاقبة في الزمان، وهي لا حد لها من حيث الحجم ولا المدى، إذن فالعمل المفرد ما هو إلا مثالا لبنية ما...، ولا ينبغي فهم البنيات على أنها وحدات مستقلة مكتفية بذاتها، فالتغيرات التي تطرأ على أي بنية مفردة سوف تغير بالضرورة من إدراك بنيات أخرى لها اتصال بهذه البنية؛ ذلك لأن العمل الفني في تصوره هو علامة مركبة، أي "حقيقة علامية semiotic fact تتوسط بين الفنان والمخاطب (الجمهور والمستمع والقارئ)[9].

يقول روبرت هولب عن موكارفسكي إنه قد استطاع من خلال هذا المنظور أن يرفض النظريات النفسية والنظريات الاجتماعية ليصبح العمل الفني قادرا أن يتخذ مكانا في السياق الملائم لفحص الاستجابة الجمالية؛ فالعمل الفني - كما يراه - له طابع علامي يؤدي وظيفته بطريقتين: فهو من ناحية علامة موصلة، ومن ناحية أخرى بنية مستقلة في الوقت ذاته، وهو في جانبه التوصيلي يشبه الكلام، وهو في مجمله رسالة، وليس مجرد محتوى يشتمل عليه شكل لا معنى له، ولكي يوضح هذا الأمر قسم العمل الفني إلى ثلاثة عناصر: "العمل بما هو شيء أو منتج، والرمز الحسي أو الدال والموضوع الجمالي المستقر في الوعي الاجتماعي وعلاقة العمل بالموضوع تمثل الجانب المرجعي للعلامة. لقد كان علم العلامات عند موكارفسكي قادرا على إدراك علم الاجتماع ولكن ليس من خلال انعكاس آلي للحقيقة المستقرة من قبل، ولكن من خلال تغلغل تلك الحقيقة في بنية الفن ومتلقيها"[10].

7. الشخصية الغائبة بين الإطار النظري والمنهج التحليلي وأفق التوقعات

7.1 البحث عن إطار نظري ومنهجي:

إن هذا النمط من الشخصيات سيفرض على القارئ في حالات التلقي أن يستعين بكل أدواته الثقافية لكي يهتدي إلى ما تشير إليه هذه الشخصيات التي تعيش في ذاكرته ووعيه، تمارس حضورها على مستوى أحلامنا ورؤانا وأحيانا أفعالنا وأحكامنا، وتفضيلاتنا وما ننفر منه، إنها تمارس ذلك الحضور بما لها من مآسي ومواقف، وأحيانا تمارسه بأحكامها وأوامرها ونواهيها.

بناء على ماسبق؛ فإننا لن نتمكن من إدراك ما تشكله تلك الشخصيات داخل النص من مضامين ودلالات إلا من خلال الإلمام بكل الأبعاد الثقافية التي تحيل إليها، وهذا الأمر لن يتأتى إلا بالإحاطة بكل الأنساق التواصلية التي تساهم في تشكيلها[11].

يتعين على القارئ حال تعامله مع هذه الشخصية الغائبة أن يسلك منهجا تأويليا يستمد من نظريات القراءة خلفية معرفية، ومن فلسفة التأويل إطارا فكريا، ومن نظريات السرد الحديثة مفاتيح تحليلية، ومن السيميوطيقا آليات للفهم والتفسير من جهة، وركائز لربط النص بما ينطوي عليه من خطابات من جهة أخرى.

إذا كانت مناهج الدراسة الاجتماعية للأدب عند كل من لوكاتش ولوسيان جولدمان قد تصورت الأدب انعكاسا للواقع وما يقوم فيه من علاقات اقتصادية واجتماعية، وما يتشكل بداخله من صراعات طبقية، فإن النص الأدبي – خاصة الرواية – لا يمكن تصوره مجرد وثيقة تسجل لنا تلك العلاقات، ولا يمكن كذلك أن نتصور أن ما يتشكل به من عناصر جمالية مجرد أدوات للتسجيل السلبي، يقول ياوس: "ولا يمكن للجمالية الماركسية التخلص من إحراجات نظرية الانعكاس، واستدراك تاريخية الأدب النوعية إلا بإقرار مع كاريل كزك **Karel Kozik** بأن كل عمل فني يمتلك خاصيتيتن غير قابلتين للانفصال؛ فهو يعبر عن الواقع، لكنه يبني أيضا واقعا لا وجود له قبل العمل أو بموازاته، بل وجوده كامن في هذا العمل بالذات وفيه وحده"[12].

إن العلاقات التي تربط بين العمل الفني والأعمال التي سبقته، يمكننا أن ننظر إليها من خلال المنظور الذي ننطلق منه هنا، أعني الشخصية الغائبة، ذلك لأن الأعمال السابقة تبدو شخصيات غائبة تمثل حضورا مهيمنا في الأعمال اللاحقة، وعلى الرغم من غيابها؛ فإنه يظل بإمكاننا أن نلمح وجودها وحضورها في النصوص التي نطالعها ونقرؤها.

هنا تصبح الأعمال الفنية السابقة القابعة في ذاكرة الأعمال الجديدة آلية من آليات التشكيل لما نسميه بظاهرة الشخصية الغائبة المهيمنة على الفضاء النصي، بل إنها هي نفسها تصبح نمطا من الشخصيات الغائبة التي تمارس حضورها على الرغم من أننا قد لا نلمس لها حضورا ظاهرا داخل النص.

لقد وجد أصحاب نظرية التلقي أن تاريخية العمل الفني لا تكمن فقط في وظيفته التصويرية أو التعبيرية؛ بل كذلك وبالضرورة في الأثر الذي يحدثه، هذا الإقرار يسمح باستخلاص نتيجتين حددهما ياوس هما: أولا أن حياة العمل الأدبي إذا كانت ليست متحققة من وجوده في ذاته، بل من التفاعل الحاصل بينه وبين البشرية؛ فإن هذا النشاط الدائم من الفهم وإعادة الإنتاج الإيجابية لإرث الماضي لا ينبغي أن يظل محصورا في الأعمال معزولا كل منها عن الآخر، بل ينبغي إدراك العلاقة بين هذه الأعمال في إطار التفاعل الذي يربط العمل بالبشرية، عندها تصبح العلاقة التاريخية بين النصوص كامنة في العلائق المتبادلة بين الإنتاج والتلقي، وبتعبير آخر: فإن الأدب والفن لا ينتظمان في تاريخ نسقي إلا إذا نسبت سلسلة الأعمال المتوالية إلى التفاعل بين المؤلف والجمهور[13].

والنتيجة الثانية هي "أن الواقع الإنساني إذا لم يكن إنتاجا للجديد؛ فحسب بل كذلك وبالتكامل إعادة إنتاج نقدية وجدلية للقديم؛ فإن الوظيفة التي يقوم بها الفن ضمن عملية التكامل هذه لا يمكنها إبراز أصالتها إلا إذا تم تعريف الدور النوعي للشكل الفني لا من حيث هو مجرد محاكاة بل من حيث هو جدلية أي أداة لخلق الوعي وتغييره، أو وسيلة امتيازية لتكوين الحساسية بتعبير ماركس الشاب"[14].

بناء على ذلك توصل ياوس إلى أن إدراك الأدب كفن لا يمكن أن يتم إلا انطلاقا من التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية، وجميع العوامل التاريخية أو السوسيولوجية والنفسية تصبح نتيجة لذلك متعلقة باللغة في وظيفتها العملية أي أن التحديدات غير الأدبية لا صلة لها بموضوع علم الأدب.

بهذا التصور أصبح الفن أداة لنزع الألفة مع المدركات اليومية، كما أن إدراك العمل الفني صار يتطلب إدراك الشكل الفني وخصائصه، وأسلوبه الخاص الذي يجعل فعل الإدراك غاية في ذاته.

من جهة أخرى رأى ياوس أن المدرسة الشكلانية استطاعت تحقيق إنجازا آخر على مستوى آليات التحليل المنهجي، ذلك؛ لأنها في سعيها إلى تطوير منهجها قد واجهتها من جديد مسألة تاريخية الأدب التي سبق لها أن أنكرتها، فأرغمتها على: "إعادة التفكير في مبادئ الدياكرونية (التعاقبية) بالذات، فما يجعل الأدب أدبا (الأدبية) لا يتحدد فقط سانكرونيا (تزامنيا)، أي بالتعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية، بل دياكرونيا أيضا، أي بالتعارض الشكلي المتجدد باستمرار بين أعمال جديدة من جهة وأعمال سبقتها في السلسلة الأدبية وكذا المعيار الجاهز لجنسها من جهة أخرى، فإن كان العمل الفني مرصودا كما قال فيكتور شكلوفسكي ليدرك بمناقضة خلفية أعمال أخرى وبالارتباط بهذه الأعمال؛ فإن تأويله حينئذ ينبغي أن يعتبر كذلك أشكالا أخرى موجودة قبله"[15].

وقد لاحظ روبرت هولب أن مفهوم التغريب **Defamiliarization** عند شكلوفسكي يشكل عنصرا أساسيا من عناصر الإدراك الفني، الذي تتشيد عليه العلاقة بين القارئ من جهة والنص الإبداعي من جهة أخرى؛ فالتغريب عند شكلوفسكي يشير إلى خاصية بين القارئ والنص تنزع الشيء من حقله الإدراكي العادي، وهو بذلك يعد العنصر التأسيس في الفن أجمع: "إن أداة الفن هي أداة تغريب الأشياء، وأداة الشكل الذي أصبح صعبا، أي الأداة التي تزيد من صعوبة الإدراك وإطالته، لأان عملية الإدراك في الفن هي غاية في ذاتها ولابد من إطالتها"[16].

إن تحليل الشخصية الغائبة في إطار ذلك التصور لعملية التطور الأدبي يكشف من الناحية التاريخية عن إبداع جدلي ذاتي بين الأشكال الجديدة من ناحية، والأشكال التقليدية من جهة أخرى بوصفها سيرورة تكتنفها تحولات وتفاعلات بين الأجناس الأدبية.

لقد رأي شكلوفسكي وتينيانوف أن: "كل حقبة تتخللها مدارس أدبية متعايشة تمثل إحداها باعتبارها معيارا ذروة الأدب؛ فيتكرس شكل أدبي سرعان ما يتحول إلى ظاهرة آلية ويؤدي في المستوى الأدنى إلى ظهور أشكال جديدة تحل محل الأشكال القديمة وتتطور على نطاق واسع لتهمشها في النهاية أشكال أخرى"[17].

لقد انطلق ياوس من تساؤل جوهري أقام عليه نظريته في جماليات التلقي، هذا التساؤل انبنى أساسا على محاولة تجاوز التعارض القائم بين الشكلانين من جهة وبين النقاد الاجتماعيين من جهة أخرى، من خلال إعادة الاعتبار إلى الأثر الجمالي الذي يتركه العمل الفني في المتلقين أو الجمهور سواء كان قارئا أو مستمعا أو مشاهدا فيقول: "وإذا شئنا الإجمال الآن، فسنستخلص من التضاد بين نظريتي الأدب الشكلانية، والماركسية نتيجة أساسية لم ينتبه إليها أي منهما؛ فإذا كان ممكنا تأويل التطور الأدبي بما هو تعاقب مستمر للأنساق من جهة، وتأويل التاريخ العام أي تاريخ الممارسة الإنسانية بما هو اطراد دائم لأحوال المجتمع المتتابعة من جهة أخرى، أفلا يكون ممكنا أيضا إقامة صلة بين "السلسلة الأدبية" و"السلسلة غير الأدبية" تحدد العلائق بين التاريخ والأدب دون تجريد هذا الأخير من خصوصيته الجمالية، وتقييده من غير شرط بوظيفة انعكاسية؟"[18].

قدم تودروف تصورا للفارق بين المعنى والتأويل، فتودروف يرى أن يكون للشيء معنى هو:" أن يكون له دور، فلا يكون وجوده وجودا مجانيا زائدا، إن المعنى للشيء هو وظيفته، والوظيفة تعني دخول العنصر في علاقة مع عنصر آخر، أو مع عناصر أخرى، ضمن البنية الواحدة التي هي بنية النص الأدبي"[19].

أما تأويل الشيء فيعني عنده: "هو اختلافه بين نظرة وأخرى؛ فالعمل الأدبي مثلا يختلف في تأويله بين ناقد وآخر، واختلاف التأويل يفسره، ويعلله، اختلاف الوضعية الأيديولوجية للناقد. والتأويل هو اختلاف القراءة حسب الأزمنة والعصور، فمع التأويل

يندرج العمل الأدبي في نظام يرتبط بالقارئ، وبعلاقة تقيمها القراءة بين العمل الأدبي وصاحبه، وبين العمل الأدبي وزمنه، في حين يبقى التحليل، المهتم بدراسة الوظائف في العمل الأدبي مقتصرا على العلاقات الداخلية في هذا العمل، وقد يقدم التأويل أدلته وبراهينه المقنعة على ما يقول، وقد يكون التأويل نوعا من قراءة نفسية أو اجتماعية أو غير ذلك"[20].

يمكننا أن نستنتج مع تودروف أن التأويل هو إدخال العمل الأدبي في علاقة مع القارئ، وهذا يعني أنه لا قراءة خارج التأويل، وبالتالي فإن النظر في النص دون تأويله يعني أنه لم يُقرأ، وإذا لم نقرأ النص؛ فإننا نكون قد قمنا بعزله بغية كشف هيكل بنيته؛ بهدف النظر في العناصر المكونة لها، ونبحث عن الوظائف التي تمارسها هذه العناصر، وهنا تحديدا يكون تعاملنا مع النص كتعامل الجراح مع جثة هامدة في علاقة يكتنفها البرود.

توصل ياوس بناء على ما سبق إلى أن المنهجين الماركسي والشكلاني قد أهملا دور القارئ ودوره الخاص الذي كان واجبا على المعرفتين الجمالية والتاريخية أن تهتما بها؛ لأن القارئ هو من يتوجه إليه العمل الأدبي بالأساس، فلا يعقل أن يحيا العمل الأدبي في التاريخ دون الإسهام الفعلي للذين يتوجه إليهم.

إن العلاقة بين العمل والقارئ تكشف بالفعل عن جانبين: أحدهما جمالي والآخر تاريخي، فاستقبال عمل فني لدى قرائه الأوائل يفترض حكم قيمة جماليا تم إصداره بالإحالة على أعمال أخرى سبقت قراءتها، وهذا الإدارك الأولي يمكن أن يتطور ويغتني من جيل إلى جيل فيؤلف سلسلة تلقيات متوالية، هذه التلقيات ستقرر الأهمية التاريخية للعمل وتحدد مقامه في التراتبية الجمالية[21].

ويرى ياوس أن هذا التأريخ للتلقيات المتوالية لا يمكن للمؤرخ الأدبي التملص منه إلا بتجنب التساؤل عن الافتراضات التي تؤسس فهمه للأعمال وحكمه عليها، وهذا التأريخ أيضا يسمح لنا بإعادة تملك أعمال الماضي وبإعادة إقامة جسور اتصالية سليمة بين فن الماضي وفن اليوم. ويحدد (ياوس) الشروط التي يتطلبها تأسيس جمالية للتلقي بقوله:

"أما الشروط التي يتطلبها ذلك فهي البحث الواعي عن معايير فنية جديدة تناقض موضوعية المدرسة الوضعية من جهة، والفحص النقدي للمعايير الموروثة عن الماضي، وإلا فتدميرها بتاتا من أجل نقض النزعة الكلاسيكية الجديدة التي أفرزتها دراسة التقليد من جهة أخرى، وتعرف جمالية التلقي بوضوح المقياس الذي يقتضيه بناء قوانين جديدة وكذا مباشرة تأريخ أدبي مختلف أبدا غير مكتمل؛ فبالانتقال من تلقي العمل المفرد عبر التاريخ إلى تاريخ الأدب نستطيع حتما أن نتوصل إلى فهم وتوضيح كيفية تحديد وتفسير التعاقب الناريخي للأعمال لهذا الانتظام الداخلي للأدب في الماضي، وهو إجراء هام لأنه ما يبرر تجربتنا الأدبية الحاضرة"[22].

إن الإحاطة بعملية التلقي بوصفها العملية التي تجمع بين النص من جهة، والقارئ من جهة أخرى لا يمكن أن يتم إلا بالرجوع إلى علم التأويل، أو الهرمنيوطيقا، لمعرفة أبعاد هذه العلاقة، وخلفياتها المعرفية والفلسفية.

لقد كان جادامر يحاول الوصل بين الفلسفة والعلم عن طريق مجاوزته "أفق الاهتمام المحدود للمنهجية العلمية النظرية"[23]، وكانت اهتمامات جادامر ذات طبيعة فلسفية ووجودية؛ فكتاب "الحقيقة والمنهج" يطرح الهرمنيوطيقا لا من أجل تقديم منهج جديد أفضل، بل من أجل المسألة المنهجية وعلاقتها بالحقيقة، وهو في ذلك يدين بالفضل إلى هايدجر[24].

إن أطروحة هايدجر في كتابه الوجود والزمان هي الأطروحة ذاتها التي أعاد جادامر صياغتها في صورة بسيطة ومختصرة وهي (الوجود نفسه هو الزمن): "فهايدجر على النقيض من هوسرل يرد الوجود كله إلى العالم، فعالم الحياة لا يمكن تجاهله أو تهميشه، بل هو جوهر الوجود، لقد أعاد صياغة البحث الفلسفي لصالح علم التفسير، فبعد أن كانت التاريخانية **Historcity** تمثل للعلم والمنهج العلمي عقبة في طريق المعرفة الموضوعية، أصبحت الآن وقد تحولت إلى العلم نفسه الذي يعين على الفهم"فالفهم هو الطابع الأصيل لوجود الحياة الإنسانية ذاتها"[25].

لقد رأى جادامر أن تحيزات المرء ومفاهيمه المسبقة تشكل ركنا أساسيا في أي موقف تفسيري، وبناء على ذلك فإن تاريخية المفسر لا تشكل حاجزا دون الفهم؛ فالتفكير التفسيري الصحيح ينبغي له أن يأخذ في الحسبان تاريخيته الخاصة، ولا يكون التفسير سليما إلا حين يكشف فاعلية التاريخ خلال الفهم نفسه.

أطلق جادامر على هذا النمط من التفسير التاريخ العملي، وأوضح أن المقصود من هذا التاريخ العملي هو وعي جديد له طابع تاريخي عملي قادر على معرفة ما يمكن أن يحدث عندما يواجه المفسر الماضي، ذلك؛ لأنه رأى أن: "الوعي ذا الطابع التاريخي العملي هو أولا وقبل كل شيء وعي بالموقف التفسيريّ"[26].

وبناء على ذلك فإن جادامر يسلم بأن فكرة الأفق المستقل لنص أدبي ما فكرة خادعة، فليس هناك فاصل بين الأفق الماضي والحاضر: "عندما يضع وعينا التاريخي نفسه خلال الآفاق التاريخية؛ فإن هذا لا يستتبع العبور إلى عوالم غريبة لا ترتبط على أي نحو بعالمنا، ولكنها مجتمعة تكون الأفق الواحد الكبير الذي يتحرك من داخله، والذي يعانق فيما وراء حدود الحاضر الأعماق التاريخية لوعينا الذاتي، إنه أفق واحد في الحقيقة ذلك الذي يعانق كل شيء احتواه الوعي التاريخي"[27].

8. مصطلح أفق التوقع:

مصطلح أفق التوقعات كان آلية من آليات إحداث التكامل بين التاريخ وعلم الجمال، أو الماركسية والشكلانية، وقد كان ركيزة أساسية من الركائز التي أقام عليها ياوس تصوره لعملية التلقي، وقد استخدم جادامر هذا المصطلح من قبل بمعنى المدى الذي يمكن رؤيته من موقع بعينه بحيث يشمل كل شيء من ذلك الموقع، وهو – في رأي روبرت هولب - التصور نفسه الذي يمكن أن نجده عند كل من هوسرل وهايدجر، ويرى أيضا أن كارل بوبر وكارل مانهايم قد تبنيا هذا المصطلح قبل ياوس بزمن طويل، أما جُمبرش فقد عرَّفَ أُفُق التوقّع في كتابه الفن والوهم بأنه: "جهاز عقلي يسجل الانحراف والتحويرات بحساسية مفرطة"[28].

ويرى روبرت هولب أن مصطلح أفق التوقع عند ياوس يتسم بالغموض، ذلك لأنه لم يحدد بدقة ما يعنيه المصطلح في أي موضع من كتاباته، بالإضافة إلى أنه حين يستخدمه يضعه ضمن جملة من التراكيب المتباينة، فمرة يشير إلى (أفق التجربة) ومرة أخرى يقول (أفق تجربة الحياة)، و(بنية الأفق) و(الأفق المادي للمعطيات)، ويفسر روبرت هولب هذه بالظاهرة بأن ياوس قد اعتمد على الإدراك العام لدى القارئ في فهم مصطلحه الأساسي، وهو على ذلك يشير إلى "نظام ذاتي مشترك أو بنية من التوقعات أو نظام من العلاقات أو جهاز عقلي يستطيع به فرد افتراضي أن يواجه به أي نص.

بناء على هذا التصور لما يعنيه أفق التوقع؛ فقد استدعى مصطلحا آخر هو (القارئ الضمني) الذي سيصبح عند (إمبرتو إيكو) القارئ النموذج[29].

فالعمل الأدبي بتم إدراكه بناء على ما يتوافر فيه من شروط تتعلق بخصائص الجنس الذي ينتمي إليه، والتي يعرفها القارئ جيدا، فالكاتب أثناء عملية الإبداع يستدعي في مخيلته قارئا نموذجيا يعرف أنه ربما يقبل أو يرفض ما يقدمه له بناء على الخصائص المشتركة التي يعرفها كل من الكاتب والمتلقي، ويقترح ياوس ثلاثة أشكال عامة من المقاربة لإنشاء الأفق: "الأول أن يكون من خلال المعايير المعهودة أو جماليات الجنس الأدبي الذائعة، والثاني أن يكون من خلال علاقاته الضمنية بالأعمال التي تتناول البيئة التاريخية الأدبية، والثالث من خلال التعارض بين الخيالي والواقعي بين الوظيفة الجمالية للغة ووظيفتها العملية، وهذا ما يتاح دائما للقارئ المتأمل أثناء عملية القراءة بوصفه إمكانية للمقارنة"[30].

حاول "ياوس" أن يتجاوز حدود جماليات التلقي التي تقوم على علم النفس عند رتشاردز، واصفا هذا المنهج بأنه يختزل منهج الدراسة الأدبية إلى دراسة اجتماعية للذوق، فقام ياوس بتأسيس منهجه اعتمادا على اللسانيات النصية: "إن العملية العقلية في تلقي نص ما ليست مجرد مجموعة اعتباطية من الانطباعات الذاتية المجردة، ولكنها إنجاز لتوجيهات بعينها في عملية الإدراك موجهة، يمكن فهمها وفقا لدوافعها الأساسية، وإشاراتها المثيرة، كما يمكن وصفها عن طريق اللسانيات النصية"[31].

لقد قام "ياوس" بإعادة تعريف التلقي بناء على تصور (ف. د. شتيمبل) على أساس أن الأعمال الأدبية قد إنجازها، وصياغتها من خلال منظومة علامية واسعة النطاق عن طريق التطوير والتعديل، وبناء عليه "فإننا بإمكاننا التخلص من التنوع الفردي للاستجابة لتفحص عملية الإنشاء المستمرة لأفق التوقعات والتغيير فيها من خلال المؤشرات النصية والعامة، كما يمكن من الناحية النظرية إنشاء أفق ذاتي متبادل تمتد فيه جسور الفهم بين الأفراد، ويتحدد فيه ما للنص من تأثير"[32].

لعل أهم ما انشغل به "إيزر" هو تساؤله عن الكيفية التي يتكون للنص بها معنى لدى القارئ، وعن الظروف التي تؤدي إلى خلق هذا المعنى، وكان أهم مقولة في بنائه المعرفي أنه رأى أن المعنى نتيجة تفاعل بين النص والقارئ، أي "أثر يمكن ممارسته"، فلم يكن يبحث عن المعنى الخبيء في النص من الوجهة التفسيرية، وقد كان بذلك متأثرا بفكرة العمل الأدبي الفني عند (إنجاردن)، فيرى أنه: "إذا كان الموضوع الجمالي لا يتشكل إلا من خلال فعل التعرف من جانب القارئ، فإن التركيز عندئذ ينتقل من النص بوصفه موضوعا إلى فعل القراءة بوصفه نشاطا عمليا، فالعمل الأدبي ليس نصا تماما وليس ذاتية القارئ تماما، ولكنه يشملهما مجتمعين أو مندمجين[33].

وبناء على هذا التحديد يضع إيزر حدودا لثلاثة ميادين:

أما الميدان الأول فهو النص بما هو وجود بالقوة للسماح بإنتاج المعنى واستغلاله، والنص في تصور إيزر وكما يتصوره إنجاردن هيكل عظمي أو جوانب تخطيطية لا بد أن يقوم القارئ بتحقيقها أو تجسيدها، وأما الميدان الثاني فهو ميدان معالجة النص أثناء عملية القراءة، وهنا يبرز دور الصور العقلية التي تتشكل أثناء محاولة بناء موضوع جمالي متناغم ومتلاحم، أما الميدان الثالث؛ فهو بنية الأدب الإبلاغية حتى يمكن فحص الشروط التي تسمح بقيام التفاعل بين النص والقارئ وتحكمه[34].

كان "إيزر" يهدف إلى توضيح كيفية إنتاج المعنى من جهة، والآثار التي يحدثها الأدب في القارئ من جهة أخرى.

تناول "عبد الفتاح كليطو" مفهوم أفق التوقع في معرض حديثه عن العلاقة بين الأدب والغرابة، فذهب إلى أن كل نوع أدبي يفتح "أفق انتظار" خاصا به، وأفق الانتظار يتكون عندما: "يطّلع القارئ أو (المتفرج) على مجموعة من المآسي؛ فإنه ينتبه إلى العناصر التي تجمع بينها، وعندما يطلع على مأساة جديدة؛ فإنه ينتظر أن يجد فيها العناصر نفسها التي سبق له فرزها (عادة بصفة ضمنية)؛ فالنوع يتكون عندما تشترك مجموعة من النصوص في إبراز العناصر نفسها"[35].

ويرى كذلك أن هناك عناصر أساسية وعناصر ثانوية؛ إذا لم يحترم النص العناصر الثانوية؛ فإن انتماءه إلى النوع لا يتضرر؛ أما إذا لم يحترم العناصر الأساسية "المسيطرة"/ المهيمنة؛ فإنه يخرج من دائرة النوع ويندرج تحت نوع آخر، أو في الحالات القصوى، يخلق نوعا جديدا. والجدير بالذكر أن الإخلال بالنوع يعتبر، حسب الثقافات والعصور، تقصيرا مذموما أو فضيلة يرحب بها، يقول كليطو: "النوع له اسم به يُعرف، ولكن عملية التسمية يعتريها أحيانًا بعضُ التردد. عندما تتحدث عن نوع من الأنواع؛ فإنك لا محالة تستند أثناء حديثك، بصفة صريحة أو ضمنية، إلى نظرية في الأنواع. خصائص نوع لا تبرز إلا بتعارضها مع خصائص أنواع أخرى. تعريف النوع يقترب من تعريف العلامة اللغوية عند سوسير: النوع يتحدد قبل كل شيء بما ليس واردا في الأنواع الأخرى. إذا تأملت نوعين (المدح والهجاء مثلا)، فإنك ستلاحظ خصائص متعارضة ومتبادلة الارتباط؛ تحديد النوع يقتضي منك أن تعتبر الترادف في مجموعة من النصوص والتعارض بين النوع وأنواع أخرى. لهذا فإن دراسة نوع تكون في الوقت نفسه دراسة للأنواع المجاورة"[36].

9. القارئ الضمني:

استمد "إيزر" مصطلح القارئ الضمني من "واين بوث" عن المؤلف الضمني، ويعرف القارئ الضمني في الكتاب الذي يحمل الاسم نفسه بأنه: "حالة نصية وعملية إنتاج للمعنى على السواء: إن المصطلح يدمج كلا من عملية تشييد النص للمعنى المحتمل، وتحقيق هذا المعنى المحتمل من خلال عملية القراءة"[37].

لقد حاول "إيزر" أن يميز بين هذا المصطلح والمقولات والتصنيفات النمطية المختلفة للقراء، وقد سعى إيزر إلى تحديد آلية لتقرير حضور القارئ دون أن يكون هذا القارئ قارئا بالمعنى الفعلي، يمكننا القول القارئ الافتراضي، وهو يشبه القارئ المتميز عند ريفاتير، والقارئ غير الرسمي عند فش، أي أنه قارئ متعال نموذجي كالقارئ النموذج عند (إيكو)، وهو "ذلك الذي يجسد كل تلك الاستعدادات اللازمة لكي يمارس العمل تأثيره"[38].

ويرى إيزر أن جذور القارئ الضمني (مغروسة بصورة راسخة في بنية النص)، وفي موضع آخر يعرفه بأنه(بنية نصية تتطلع إلى حضور متلق ما، دون أن تحدده بالضرورة)"[39].

فحص إيزر النص وعملية القراءة بوصفهما القطبين اللذين كان من المفترض أن يكون القارئ الضمني الرابطة التي تصل بينهما، ذلك لأن "الأدب الذي يطابق الخيال عند إيزر لا يتعارض مع الواقع، ولكنه وسيلة لإعلامنا شيئا عن الواقع"[40].

يستعير إيزر من أوستن وسيرل مفهومهما عن فعل التلفظ في نظرية الفعل الكلامي(التداولية)؛ فعند إيزر أن هناك وجوها من التماثل بين الفعل الكلامي وبين اللغة الأدبية: "إن لغة الأدب تماثل الفعل الكلامي في أسلوب عمله، ولكن لها وظيفة مختلفة، فنجاح النشاط اللغوي يعتمد على كشف جوانب الإبهام عن طريق المواضعات والإجراءات وضمانات الصدق، التي تشكل الإطار المرجعي الذي يمكن لفعل الكلام أن يتحول من خلاله إلى سياق الفعل، وكذلك الشأن في النصوص الأدبية؛ فهي تتطلب كشفا لجوانب الإبهام، ولكن فيما يتصل بما هو خيالي، على وجه التحديد، ولا يمكن أن تتوافر هذه الأطر المرجعية المعينة، بل يجب على القارئ أن يستكشف لنفسه أولا الشفرة الكامنة في النص، وهذا بمثابة استخراج المعنى"[41].

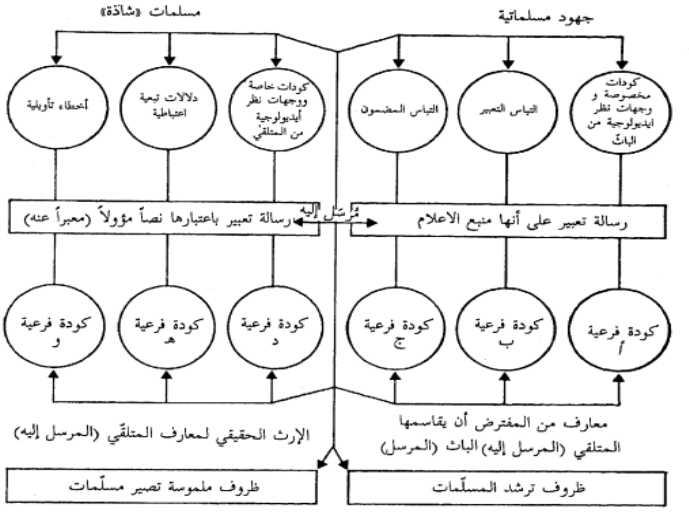
ومن نفس المنطلق التداولي صاغ إمبرتو إيكو تصوره الخاص للقارئ النموذجي، فبدأ بسؤال: كيف يتوقع النص قارئه؟ ثم نجده يقرر حقيقة مفادها: (أن كفاية المتلقي ليست بالضرورة مساوية بأهميتها لكفاية الباث)، وذلك بناء على انتقاد وجهه إلى النموذج التواصلي الذي قدمه المنظرون الأوائل لعملية التواصل الذي بتكون من مرسل

ومستقبل ورسالة: "وإذا كانت الرسالة تتكون من شفرة تعبر من خلالها عن مضمونها، لمن شفرات المرسل من المحتمل أن تختلف كليا أو جزئيا عن شفرات المرسل إليه، والشفرة ليست كيانا بسيطا بل هي نسق معقد يتشكل من عدة أنساق متداخلة، تحكمها عدة قواعد، وغالبا لا تؤدي الشفرة اللسانية المعنى وحدها، بل يتضافر معها عدد من الشفرات غير اللسانية"[42].

إن النص كما يراه إيكو: "نسيج فضاءات بيضاء وفرجات ينبغي ملؤها، ومن يبثه يتكهن بأنها ثغرات يجب عليه ملؤها، فالمؤلف يتركها بيضاء لسببين: الأول أن النص يمثل آلية كسولة أو مقتصدة تحيا من قيمة المعنى الزائدة التي يكون المتلقي قد أدخلها إلى النص، والنص من وجهة نظر 'يكو لا يوسم باللغو ولا يكتسب تعيينات لاحقة إلا في حال بلوغه ذروة الحذلقة، وذروة الاهتمام التعليمي، .... ولأن النص يترك للقارئ المبادرة التأويلية"[43].

إن النص عند إيكو هو نتاج يرتبط مصيره التأويلي، بآلية تكوينه ارتباطا لازما، فمنشئ النص حين ينشئه يضع في اعتباره توقعات حركة الآخر الذي سيقرؤه، أي أنه يرسم صورة لقارئ نموذجي، وكأنه قائد عسكري يضع في اعتباره خصما نموذجيا يقرأ خطة معركته، ويتوقع خطواته[44].

وقد وضع إيكو تصورا للطريقة التي يتلقى بها القارئ النموذجي النص على نحو ما هو موجود في المخطط الآتي[45]:



9. الشخصية الغائبة تَشَكُّلها وتأويلها:

انطلاقا من التأسيسات السابقة يمكننا أن نحدد آليات التشكيل، وفي المقابل آليات التحليل والتأويل لذلك النوع من الشخصيات التي تظهر في الأعمال الروائية، فحضور الشخصية الغائبة لا شك أن عناوين الأعمال ستكون منطلقا تمهيديا لتوطئة هيمنتها على الفضاء النصي، فالعنوان علامة سيميائية تختزن مضامين العمل من ناحية، وعلائقه بالموروث الثقافي والحضاري الجمعي الذي يربطه بمتلقيه من ناحية أخرى، فتحليل العنوان لاشك سيكون آلية من آليات الوقوف على المكونات الأولية التي تتشكل منها هذه الشخصية.

ومن جهة أخرى؛ فإن توظيف تقنيات السرد، وصيغه وأساليبه؛ سيكون أداة من أدوات تجسيد ذلك الحضور، فاختيار أسلوب السرد والمنظور سيجسد تلك الهيمنة التي تمارسها الشخصيات الغائبة، وستمثل في المقابل ما تفرضه على الشخصيات الحاضرة من استلاب يمكن ملاحظته في عمليات الانتقال من أسلوب إلى أسلوب، وفي هيمنة ضمائر الغائب على سبيل المثال على ضمائر الحاضر سواء كانت للمتكلم أو للمخاطب.

أما الزمان السردي، وتقنياته المتعددة التي تمنح للعمل إيقاعه المتردد بين السرعة والبطء، وبما يتحقق فيه من مفارقات زمنية، سواء كانت استرجاعية أو استباقية، فلاشك أنها هي الأخرى ستمارس دورا في تمثيل ذلك الحضور المتحقق على الرغم من الغياب، وستجسد في الوقت نفسه ما تعانيه الشخصيات الحاضرة من حالات الاستلاب.

وحين نتأمل المكان ومنظوماته المختلفة بين المغلق والمنفتح، بين الداخل والخارج، بين الأنس والوحشة، بين المقدس والمدنس، والعالي والمنخفض، لاشك أن هذه المنظومات ستكون مؤشرا على حضور الغائب حين يكون استدعاؤه بالحديث عنه، أو تذكره عاملا من عوامل تحول إحدى المنظومات المكانية من النقيض إلى النقيض.

إن منظومات الثقافة وأنساقها الاجتماعية والأداتية، بما تتشكل منه من علامات لاشك أنها ستؤدي دورا في تمثيل الحضور على الرغم من الغياب.

إن إضفاء خصائص القداسة والأسطورية على مكان ما، أو زمان ما لا رتباطهما بشخص ما، لا شك أنه سيتجسد عبر تفاعل وتضافر قائم بين الدين من جهة، والأسطورة من جهة أخرى، هنا سيكون تحليل هاتين المنظومتين ركيزة من ركائز التحليل، واستكشاف معالم التشكيل، ومن ثم التأويل الذي يقوم على منطلقات تحميه من الإفراط، وتجعله تأويلا يتصف بأنه قراءة ممكنة.

9.1 (التجليات نموذجا) تذبذب النص بين طبيعة النوع الأدبي والعنوان:

رواية التجليات لجمال الغيطاني، أول ما يقابلنا في عنوانها أن مؤلفها سماها (كتاب التجليات) ثم وضع لها عنوانا فرعيا (الأسفار الثلاثة)، ولا نجد في الغلاف أي إشارة إلى النوع الأدبي الذي ينتمي إليه (كتاب التجليات)، وما يجعل الباحث يصنف هذا النص في إطار نوع الرواية هو ما يشتمل عليه من عناصر النص الروائي وسماته الفنية، وتقنياته السردية التي سيتناولها الباحث فيما بعد.

لعل جمال الغيطاني كان في كتابته لهذا العمل كان متأثرا بتوجه كتَّاب الرواية الجديدة: "ولعل أهم ما تستميز به الرواية الجديدة عن التقليدية؛ أنها تثور على كل القواعد، وتتنكر لكل الأصول، وترفض كل القيم، والجماليات التي كانت سائدة في كتابة

الرواية التي أصبحت توصف بالتقليدية؛ فإذا لا الشخصية شخصية، ولا الحدث حدث، ولا الحيز حيز، ولا الزمان زمان، ولا اللغة لغة، ولا أي شيء مما كان متعارفا في الرواية التقليدية متآلفا اغتدى مقبولا في تمثل الروائيين الجدد"[46].

وربما كان الغيطاني متأثرا برأي سارتر في الرواية الجديدة التي كان يأبى أن يطلق عليها هذا المصطلح، بل كان يسميها (ضد الرواية)، ومن خصائص تلك الرواية المضادة للرواية في رأي سارتر أنها: "تحتفظ بالشكل الظاهر للرواية ومحيطها، فهي من أجل ذلك نتاجات خيال تقدم بين أيدينا شخصيات خيالية، وتقص علينا بعض حكاياتهم، ولكنها، ولكيما تخيب الأمل أكثر، نجدها تنكر الرواية، بواسطة الرواية نفسها! وتخربها على مرأى منا، في الوقت الذي يخيل غلينا أنها تبنيها؛ وتكتب الرواية عن رواية يستحيل أن تكون..."[47].

ولكن سارتر يرى في نهاية الأمر أن هذه النصوص الروائية التي قد تبدو غريبة وعسيرة التصنيف لا تدل على ضعف الجنس الروائي، ولكنها تشير إلى أن الرواية صارت في عهد من التأمل؛ فالرواية هنا بصدد القيام بتأملات حول نفسها[48].

9.2 عنوان التجليات:

عنوان (التجليات) يحيل القارئ إلى التراث الصوفي خاصة تراث ابن عربي؛ فللأخير كتاب يحمل العنوان نفسه (التجليات) [49]، وكلمة الأسفار لها بعدها الديني وما يمثله في التراث الصوفي كذلك، والقارئ للكتاب يستطيع أن يهتدي بسهولة إلى ما بين العنوان وأحد أهم شخوصه الغائبة التي مارست حضورها المهيمن على الراوي من أول السرد ممثلا في العنوان إلى نهايته، فابن عربي هو أول الثلاثة الذين يهيمنون على الراوي وأحلامه وتصوراته، وذكرياته وآماله.

لعل النظر في العنوان من الناحيتين اللغوية والاصطلاحية يعين على الاقتراب مما نحن بصدده بغية اكتشاف ما وراء هذا العنوان، وما يحيل إليه من أكوان دلالية قد تكون عناصر متضافرة لتشكيل ذلك الغائب المهيمن الذي اتخذته الدراسة موضوعا لها.

9.3 ما وراء التجليات:

من الناحية اللغوية تدور معاني الجذر (جلو) حول الهجر، والخروج من ناحية، والظهور والتكشُّف من ناحية أخرى؛ ففي لسان العرب يقول ابن منظور:

"جَلَا: جَلا القومُ عَنْ أَوطانهم يَجْلُون وأَجْلَوْا إِذا خَرَجُوا مِنْ بَلَدٍ إِلى بَلَدٍ،.... ابْنُ الأَعرابي: جَلاهُ عَنْ وَطَنِهِ فجَلا أَي طَرَدَهُ فَهَرَبَ. قَالَ: وجَلا إِذا عَلا، وجَلا إِذا اكتَحَل، وجَلا الأَمرَ وجَلَّاه وجَلَّى عَنْهُ كشَفه وأَظهره، وَقَدِ انْجَلَى وتَجَلَّى. وأَمرٌ جَلِيٌّ: وَاضِحٌ؛ تَقُولُ: اجْلُ لِي هَذَا الأَمرَ أَي أَوضحه. والجَلاءُ، مَمْدُودٌ: الأَمر البَيِّنُ الْوَاضِحُ. والجَلاءُ، بِالْفَتْحِ وَالْمَدِّ: الأَمرُ الجَلِيُّ، وَتَقُولُ مِنْهُ: جَلا لِيَ الخبرُ أَي وَضَح،... والجَلِيُّ: نَقِيضُ الخَفِيِّ. والجَلِيَّة: الْخَبَرُ الْيَقِينُ،... ووجَلَوْت أَي أَوضحت وكشَفْتُ. وجَلَّى الشيءَ أَي كَشَفَهُ. وَهُوَ يُجَلِّي عَنْ نَفْسِهِ أَي يُعَبِّرُ عَنْ ضَمِيرِهِ. وتَجَلَّى الشيءُ أَي تكشَّف"[50].

والتجلى فى الاصطلاح الصوفى، يدور فى الأغلب عند كثير من الصوفية حول ظهور نور الإيمان فى قلب المؤمن، من خلال المراقبة ومشاهدة أفعال الربوبية، ومن أقوالهم الدالة عليه:

"ما روى عن سهل بن عبد اللَّه التسترى (ت:293هـ)، أن التجلى على ثلاثة أحوال تجلى الذات: وهى المكاشفة أى كشوف القلب فى الدنيا، كقول ابن عمر- رضي الله عنه - : "كنا نتراءى الله فى ذلك المكان"، يعنى فى الطواف، وقال - صلى الله عليه وسلم -: "اعبد الله كأنك تراه"[51]، وتجلّي صفات الذات: ومعناه، أن تتجلى له قدرته عليه؛ فلا يخاف غيره، وكفايته له؛ فلا يرجو سواه، وتجلى حكم الذات: وهى الآخرة وما فيها، وكشوف العيان فى الآخرة، إذ يكون فريق فى الجنة وفريق فى السعير"[52].

وينسب لأبى الحسين النورى (ت:295هـ) قوله فى مصطلح التجلى:

"تجلى لخلقه بخلقه، واستتر عن خلقه بخلقه، فبتجليه حسنت المحاسن وجملت، وباستتاره قبحت وسمجت، وروى عن الجنيد (ت:297هـ) أنه قال: (التجلى قد يكون بطريق الأفعال، وقد يكون بطريق الصفات، وقد يكون بطريق الذات)"[53]. وقال أبو نصر السراج الطوسى (ت:387هـ): (التجلى إشراق أنوار إقبال الحق، على قلوب المقبلين

عليه)، ويذكر الهجويرى (ت:465هـ) أن التجلى "هو ما يسطع من الأنوار الربانية على قلوب المقبلين، التى بها يتمكنون من رؤية الله تعالى بقلوبهم"[54].

ويقسم الكاشانى التجلى إلى قسمين ، يعبر بهما عن وحدة الوجود:

التجلى الأول: وهو ظهور الذات نفسها لنفسها، فى عين التعين والقابلية الأولى الذى هو الوحدة، وحقيقة التجلى الأول، إنما هو عبارة عن شهود الذات نفسها، وإدراكها من حيث وحدتها، بجميع اعتباراتها وشؤونها، فظهرت الذات نفسها لنفسها فى نفسها، بهذا التجلى والظهور وبحسبه، وحضرت معها بلا توهم تقدم أستار، وغيبة وفقدان، وأحيانا يسمى هذا النوع بتجلى الذات أو التجلى الأحدى الجمعى، أو تجلى الغيب المغيب، أو تجلى الغيب الأول أو تجلى الهوية، أو التجلى المعطى للاستعداد، وجميعها اصطلاحات صوفية تدل على معنى واحد.

التجلى الثانى: هو ظهور الذات لنفسها فى ثانى رتبها، المعبر عنها بالتعين الثانى، الذى تظهر فيه الأسماء ، وتتميز ظهورا وتميزا علميا، ولهذا سمى التعين الثانى بالحضرة العلمية، وحضرة المعانى، وعالم المعانى[55].

9.4 هيمنة النص الصوفي الغائب على النص الروائي الحاضر:

إن التجلي بهذا المفهوم الصوفي يمارس حضورا مهيمنا ليس على الشخصيات فحسب، ولكن على النص موضع الدراسة ذاته، ذلك لأن النصوص الغائبة تشكل بنية النص الحاضرة وتطغى عليها منذ عنوان العمل السردي ومرورا بافتتاحيته، وانتهاء بالخاتمة، إن مفاهيم التجلي بأبعادها الصوفية تحضر في افتتاحية العمل وعناوينها الفرعية على النحو الآتي:

- التجليات الأولى (تجليات الفراق) وتحتها:

- تجل ساطع.
- تجلي التمام.
- تجل خاطف.

- تجلي المستحيل.
- تجلي الأماني.
- تجلي الانتصار.
- تجل يقيني.
- تجلي المحاولة.

وبين هذه العناوين الفرعية التي تبدأ كلها بالتجلي تأتي عناوين فرعية تبدأ بالتاء ولكنها تختلف في بنيتها ودلالتها، وبعدها تتعاقب أنواع التجليات على هذا النحو:

- ترتيل.
- تجلي الكدد.
- تجلٍّ مغربي.
- تجلي الأرض والزمان المتغير.
- تجلٍّ غامض.
- تجلي الحزن.
- تجلي الشهيد.

وبعد انتهاء هذه التجليات التي يسميها تجليات الفراق تبدأ تجليات أخرى يسميها التجليات الديوانية.

وإذا عدنا إلى كتاب ابن عربي (التجليات) نجد أن أنواع التجليات التي ذكرها الغيطاني تتناص تناصا تاما سواء على مستوى العناوين أم على مستوى المفاهيم؛ وإن كانت التجليات عند ابن عربي تصل إلى مائة وسبعة تجليات (107)، منها ما استخدمه الغيطاني بلفظه ومعناه، ومنها ما استحضره بمفهومه مع تغيير لفظه تغييرا طفيفا مثل:

- تجلي الأماني.

- تجلي الانتظار.
- تجلي التهيؤ.
- تجلي تارة تارة.
- تجلي تفرقة التوحيد.
- تجلي توحيد الفناء.

ولكن الغيطاني يفصل بين هذه العناوين الصوفية بعناوين فنية ليحقق نوعا من التفاعل بين النصوص الغائبة التي يستدعيها من التراث الصوفي، ونصه الحاضر الذي استمد له عنوانا يحيل إحالة مباشرة إلى مناهله الأولى.

من هذه العناوين نلحظ هيمنة مصطلح التجلي على بنية النص، ونلحظ أيضا أن الغيطاني يستحضر التراث الصوفي وابن عربي خاصة مع كل مرة يذكر فيها عنوانا من عناوينه الفرعية، إنه يتناص معه على نحو يجعل حضور النص الصوفي التراثي يهيمن على النص السردي المعاصر، ولكنه من أجل التخفيف من حدة هذا الاستلاب ربما جعل بعضا من هذه التجليات أشخاصها شخوص واقعية لها وجودها التاريخي من ناحية، ولها حضورها المتعالي على الزمان أو العصر من ناحية أخرى، ففي تجلي المستحيل نجد حضورا لجمال عبد الناصر، لكنه حضور مستحيل؛ لأنه حضور في مكان وزمان لا يمكن أن يتحقق في عالم الواقع؛ لأنه حضور متخيل بعد وفاته، وعلى الرغم من غياب عبد الناصر واقعيا نجده يمارس حضورا مهيمنا على الراوي السارد، إنه حين أراد أن يتخلص من هيمنة ابن عربي وتجلياته، لجأ إلى استحضار عبدالناصر ليمارس سطوة بددها الواقع التاريخي، والواقع السردي؛ إذ إنه حين استحضره في الواقع المتخيل، أسرته سلطة ذلك الواقع واعتقلته بتهمة إثارة الشغب.

"رأيت جمال عبد الناصر، المكان محدد، والزمان معين، رأيته في ميدان الدقي، أول الثمانينات، التي كانت بعيدة، وتولى الآن كأطياف، من قبل لم أره إلا مرة واحدة، يعبر

شارع رمسيس، أقف فوق الرصيف، مر أمامي، بدا قريبا جدا مني، خُيِّلَ إليَّ أنه رمقني من خلف زجاج سيارته..."[56].

هذه الصورة السردية التي يقدمها الغيطاني، بتحديداتها الزمانية والمكانية، ربما كان الهدف منها الكشف عن مفارقة بين ما كان عليه أحد الشخصيات الغائبة التي مارست حضورا قويا في وجدان أمة كان الراوي أحد أفرادها، وعلى الرغم من غيابها ظلت تمارس حضورا مماثلا على الرغم من تبدل أحوالها، بل تلاشيها (وتولى الآن كأطياف)، على المستوى الوجودي، وعلى مستوى الإنجاز والفعل، والمسار التاريخي الذي سلكته الدولة بعد غيابه.

إن تساؤلات عبد الناصر وعدم تصديقه أنه في مصر الآن، ثم سؤاله عما إذا كان الإسرائيليون قد احتلوا مصر، أو وصلت جيوشهم إلى القاهرة، كلها تساؤلات توحي بدلالة المفارقة التي يعانيها السارد الذي لا يزال مؤمنا بالحلم الناصري، على الرغم من أن الوافع يؤكد استحالة إحياء ذلك الحلم، بل إن عبد الناصر نفسه حين يتجلى ثانية في تجلي المحاولة ويأمر بالقبض على الأعداء، فإن الناس بعضهم سيهتف وبعضهم يولي فرارا وخوفا، ولكنه في النهاية يقع في قبضة مجموعة من الجند بامر من ضابط صغير ويقتاد إلى السجن.

ربما كان السارد يحاول التخلص من هيمنة النص الصوفي من خلال إدخال بعض عناصر السرد التاريخي وإعادة دمجها بعالم الواقع المعاصر له السارد، لا يزيد الراوي بوصفه الشخصية الحاضرة إلا اغترابا واستلابا، وبهذه الآلية السردية يتأكد الحضور المهيمن للشخصيات الغائبة على الشخصية الروائية الحاضرة.

قد تكون هذه العناوين التي حضرت فيها لفظة التجلي حضورا طاغيا، بمثابة موجهات قرائية، أو إن شئنا الدقة تمارس اشتراطا على القارئ منذ البداية أن يكون مستعدا لتلقي النص بالإحاطة بالمفاهيم الصوفية التي يكتنزها العنوان، ليكون بذلك قارئا نموذجيا قادرا على التواصل مع ما يحيل إليه نص التجليات من معانٍ، وما يحتمله من تأويلات.

9.5 الحضور المهيمن لابن عربي في عنوان التجليات:

إذا عدنا إلى عنوان الرواية نلحظ أن الغيطاني لم يكتف بالتناص مع ابن عربي في عنوان كتابه (التجليات)، ولكنه أكد حضور ابن عربي في نصه السردي من خلال العنوان الفرعي كذلك (الأسفار الثلاثة)؛ فكتاب ابن العربي يشتمل على جزء يحمل العنوان نفسه (كتاب الإسفار عن نتائج الأسفار)، والأسفار عند ابن عربي هي جمع (سَفَر) بفتح السين والفاء، وليس جمع (سِفْر) بكسر السين وسكون الفاء، لكنها عند الغيطاني تحتمل اللفظين، وإن كان في مفتتح كتابه وهو يذكر لقاءه بالشيخ محي الدين بن عربي قد ذكر ما يفيد أنه يتبع ابن عربي في لفظه ومعناه وهو الأسفار بمعنى الارتحالات:

"... ولكن بعد أن فهمت الأمر وأدركت البشارة، انحسر النور، ذهبوا عني، غير أني امتثلت، فعكفت على إعادة تدوين ما كتبت؛ فكان هذا الكتاب الذي يحوي تجلياتي ومت تخللها من أسفار ومواقف وأحوال ومقامات ورؤى، وهذا كتاب لا يفهمه إلا ذوو الألباب، وأرباب المجاهدات.."[57].

من خلال تحليل العنوان الرئيسي والعنوان الفرعي بدا للباحث ما يمارسه ابن عربي وهو من الشخصيات الغائبة التي تهيمن على النص السردي منذ عنوانه، من حضور يغلب على حضور السارد/ الراوي/ المؤلف، بل على القارئ الذي يتوقع أن يتلقى هذا النص السردي وهذا ما نجده في كلام الغيطاني نفسه في نهاية افتتاحيته:

"وهذا كتاب لا يفهمه إلا ذوو الألباب، وأرباب المجاهدات، أما إذا أظهر البعض استغلاق الفهم، أو الملامة؛ فإنني أتلو: {قال فما خطبك يا سامري، قال بصرت بما لم يبصروا به} صدق الله العظيم"[58].

خاتمة:

توصل الباحث بعد هذه الدراسة إلى أن الشخصيات الغائبة التي تمارس حضورها المهيمن في الأعمال السردية يتأسس حضورها على عدة عوامل فنية تجمع بين منشئ النص، ومتلقيه، وظروف تلقيه، وطبيعة النص ذاته، هذه العوامل بعضها يتعلق

بتقنيات العمل السردي الجمالية، وبعضها يتصل بالمشترك الثقافي والإنساني الذي يجمع بين النص وقارئه، كما توصل إلى أن طبيعة النوع الأدبي تسهم في تشكيل هذا النمط من الشخصيات لإضفاء طابع خاص على النص الروائي من جهة، وتشكيل خطابه من جهة أخرى، وقد حاول الباحث كذلك أن يبحث عن إطار نظري، وأدوات منهجية تمكن من محاصرة هذه الظاهرة السردية بغية التعرف عليها، وعلى تمثلاتها، ومعرفة المهام التي يمكن أن تؤديها سواء على المستوى الجمالي، أو على المستوى الإبلاغي؛ فوجد في مقولات نقد استجابة القارئ باتجاهاته المتنوعة، ومقولاته، وآلياته التحليلية، أدوات بحثية، وخطوات منهجية قادرة على رصد الظاهرة، ومعرفة معالم تحققها، ومن ثَمَّ تأويلها.

قائمة الإحالات:

1 - برونوين مارتن، وفليزيتاس رينجهام، معجم مصطلحات السيميوطيقا، تر: عابد خزندار، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2008، ص29.

2 - انظر: فيصل الأحمر، معجم السيميائيات، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010م، ص244، 245.

3 - انظر: رشيد بن مالك، السيميائيات السردية، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، 2006م، ط1، ص135-136.

4- فيليب هامون، تر: سعيد بنكراد، سيميولوجيا الشخصيات الروائية، دار الحوار، سوريا، ط1، 2013، ص35-36.

5- المرجع السابق، ص36.

6- ولاس مارتن، نظريات السرد الحديثة، تر: حياة جاسم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1998، ص34.

7- السابق، ص17.

8- السابق، ص34.

9- روبرت هولب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، تر: عز الدين إسماعيل، الكتبة الأكاديمية، 2000، ص71.

10- المرجع السابق، ص72.

11-See: Anna Maria Lorousso, Cultural Semiotics, Semiotics and popular cultur, For a Cultural Perspective in 30Semiotics, Macmillan, London. 2015. P:p 31،

12 - انظر: هانز روبرت ياوس، جماليات التلقي، تر: رشيد بنحدو، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2004، ص34.

13 انظر: السابق، ص35

14- المرجع السابق، الصفحة نفسها.

15 - المرجع السابق، ص36.

16- روبرت هولب، نظرية التلقي، مرجع سابق، ص54.

17 - ياوس، جماليات التلقي، مرجع سابق، ص37.

18 - المرجع السابق، ص38.

19- يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، ط3، 2010، ص35.

20-المرجع السابق، الصفحة نفسها.

21 - هانز روبرت ياوس، جماليات التلقي، ص39.

22 - يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي، مرجع سابق، ص41.

23- روبرت هولب، نظرية التلقي، مرجع سابق، ص78.

24 -انظر: المرجع السابق، ص78

25- انظر: المرجع السابق ص82-83.

26- المرجع السابق، ص85.

27- روبرت هولب، نظرية التلقي، مرجع سابق، ص85.

28 - انظر: المرجع السابق، ص104.

29- انظر: ياوس، جماليات التلقي، مرجع سابق، ص43.

30- روبرت هولب، نظرية التلقي، مرجع سابق، ص106، وانظر: ياوس، جماليات التلقي، ص43.

31- ياوس، جماليات التلقي، مرجع سابق، ص47.

32- ياوس، جماليات التلقي، مرجع سابق، ص47.

33- فلفانج إيزر، القارئ الضمني، تر: هناء الدايني، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ط1، 2006م، ص13.

34 - روبرت هولب، نظرية التلقي، مرجع سابق ، ص135.

35 - عبد الفتاح كليطو، الأدب والغرابة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط3، 2006، ص25.

36 - عبد الفتاح كليطو، الأدب والغرابة ، مرجع سابق،، ص26.

37- فلفانج إيزر، القارئ الضمني، مرجع سابق، ص13.

38- فلفانج إيزر، فعل القراءة، تر: حميد حمداني، مكتبة المناهل، فاس، 1995م، ص30.

39- المرجع السابق، ص30.

40- المرجع السابق، ص36.

41- روبرت هولب، نظرية التلقي، مرجع سابق، ص139.

42 - إمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1996، ص63.

43 المرجع السابق، ص65

44 ينظر، المرجع السابق، ص92

45 إمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، ةمرجع سابق، ص66.

46 -عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، عدد240، ديسمبر 1998، ص48.

47 - المرجع السابق، ص66.

48- انظر: المرجع السابق، ص66.

49- انظر: ابن عربي، التجليات الأسفار الثلاثة، من رسائل ابن عربي، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2001، ص320

50- لسان العرب لابن منظور مادة (ج ل و)، وانظر المعجم الكبير، مجمع اللغة العربية ، الجزء الرابع، المادة نفسها.

51 - أبو بكر محمد بن إسحاق الكالاباذي، التعرف لمذهب أهل التصوف، تصحيح: أرثر جون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط2، 1994، ص90، 91، .

52 - ينظر السابق نفسه، وينظر عبد الرزاق الكاشاني، معجم اصطلاحات الصوفية، تح: عبد العال شاهين، دار المنار، ط1، 1992، ص91.

53 - المرجع السابق، ص91، وأيمن حمدي، قاموس اصطلاحات الصوفية، دار قباء، 2000م، ص49.

54 - عبد الرزاق الكاشاني، معجم اصطلاحات الصوفية، مرجع سابق، ص91.

55- انظر: المرجع السابق، الصفحة نفسها.

56 - جمال الغيطاني، التجليات، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1990، ص12.

57- جمال الغيطاني، التجليات، مصدر سابق، ص7.

58 - المصدر السابق، ص7.