خطاب الاستهلال في روايات إبراهيم الكوني: قراءة من وجهة نظر جمالية التلقي

ابراهيم البوعبدلاوي

جامعة مولاي اسماعيل المغرب

الملخص

تتناول هذه المقالة خطاب الاستهلال في ثلاث روايات للكاتب الليبي المتميز ابراهيم الكوني، وذلك ضمن رباعيته "الخسوف". إن الخلفية المتبعة في التحليل تنطلق من مختلف المفاهيم التي جاءت بها جمالية التلقي الألمانية بزعامة هانس روبيرت ياوس وفولفغانغ إيزر، مع التركيز على مفهوم أفق التوقع وما يندرج ضمنه من مفاهيم. إن المفهومين المركزيين اللذين اشتغلنا عليهما يتمثلان في القراءة العادية والقراءة الاسترجاعية، جاعلين القراءة الثانية هدفنا وغايتنا لأنها هي التي تمنح القارئ حرية أكبر وتضعه في موقع الصدارة.

الكلمات المفاتيح: القارئ، نظرية التلقي، أفق التوقع، الأسطورة.

The Initiation Discourse in the Novels of Ibrahim el kawni: A Reading from the Aesthetic Point of View of Receiving.

IBRAHIM ELBOUABDELLAOUI

the department of Arabic language,Moulay Ismail University, Meknes, Morocco

Abstract

This article examines the initiation discourse in three novels by the distinguished Libyan writer Ibrahim el kawni, as part of his quartet "The Eclipse". The analysis background starts from the various concepts of the German reception aesthetic led by Hans-Robert Jauss and Wolfgang Iser, with a focus on the concept of the horizon of expectation and its concepts. The two central concepts that we have worked on are ordinary reading and retrospective reading, making the second reading our goal and goal because it is the one that gives the reader greater freedom and puts him at the forefront.

KEYWORDS: reader, reception theory, expectation horizon, myth.

1. القارئ: من الإهمال إلى رد الاعتبار؛

يكتب المؤلف نصه من أجل القارئ، يضعه دائما في الحسبان، هو يعلم أن لا حياة لما خطته يداه إلا إذا أتى قارئ ما لينفخ الروح في جسد المكتوب، هذا أمر يؤمن به كل كاتب، بل ويؤمن به كل ناقد. ومع ذلك كان هناك تعنت طوال تاريخ النقد

الأدبي في الاعتراف بهذه المكانة وهذه المزية التي يلعبها القارئ في منظومة إنتاج الأثر الفني. لقد كان الظهر دائما يدار في وجه القارئ، التفت إليه أرسطو حينا، خاصة في بنائه لخطابته، كما أعاد إليه الاعتبار في نظريته التطهيرية، لكن تعسفا كبيرا مورس في حقه قرونا عديدة.

وسط هذا الوضع لم يكن ميدان النقد ليبقى فارغا، لقد أدار المهتمون بهذا الميدان عيونهم وعقولهم نحو مبدع النص، جعلوه ملكا يحكم كيف يشاء، يرجع إليه في كل الأمور، ويستعان به في فهم ما هو مكتوب. لقد ظلت حياته وكل أفعاله محطات تستقصى بالبحث والمتابعة؛ كان ذلك زمن النظرية التاريخية وكذا الاجتماعية والنفسية. وعلى العموم، حاز هذا الموقع أيام المناهج التفسيرية. لقد دام هذا الوضع مدة طويلة، فسلطة المؤلف لم تزاحمها أي سلطة قرونا عديدة. ثم فجأة، تهيأ النص ليأخذ قصب السبق من المؤلف، كان التبشير بذلك منذ فيرديناند دي سوسير الذي درس اللغة في ذاتها ولذاتها، وحمل هذه البشارات تلامذته من الشكلانيين والبنيويين فطوروها وعمموها على مختلف النصوص. لكن، هل ستتوقف المسيرة هنا؟ لا بد أن ثورة قادمة في الطريق، ثورة هادئة بلا بلاغات رسمية وبلا دفوف أو فرق عسكرية.. عادة ما يحدث ذلك بعيدا عن أنظار الناس، قليلون هم الذين يلتقطون هذه البوادر فيعرفون أبعادها.

تتحدث سوزان سليمان عن هذه الثورة بطريقة بلاغية واستعارية جميلة، تلتفت نحو القارئ والجمهور فتقول لهما: أنتما الملكان الآن. لكن على مهلكما، فلا شيء بقي خلفكما. يردان عليها: لن نزيح النص من عليائه، ولا المؤلف من برجه، وإنما سنقيم حوارا معهما، علّنا ننتج أثرا خالدا. هكذا كان الحديث، وللحديث بقية.

يتناول كتاب "القارئ في النص" عدة قضايا تتعلق بدور هذا العنصر في السيرورة الأدبية والإبداعية، تتابع بعض المقالات كيفية صعود هذا المكون إلى المنصة فصار بطل المسرحية بعد أن كان ممثلا هامشيا:

"طوال السنوات القليلة المنصرمة، كنا نشهد مثل هذا التغير في حقل النظرية الأدبية والنقد. ولقد تبوأت كلمتا القارئ reader، والجمهور audience مكانة لامعة بعد أن انحدرتا ذات يوم(..). اليوم قلما يلتقط المرء مجلة أدبية على أي من جانبي الأطلنطي من دون أن يجد مقالات (وفي الغالب عددا خاصا من المجلة) مكرسة لنشاط القراءة، ودور الشعور ومتغيرية الاستجابة الفردية، والمواجهة والتعامل والاستنطاق بين النصوص والقراء، وطبيعة التأويل وحدوده: وهذه المسائل تعتمد صياغتها على وعي جديد بالجمهور بوصفه كيانا لا انفكاك له عن مفهوم النصوص الفنية"(سليمان وكروسمان، 2017، 16).

إن ما شهده حقل الدراسات النقدية والأدبية هو تغير في مركز الاهتمام، إذ غدا القارئ والجمهور يلعبان دورا مهما لم يكن لهما في السابق، فصارت الدراسات النقدية توجه عنايتها لهذا العنصر أكثر مما توجهه للمؤلف الذي أصبح دوره يتقلص شيئا فشيئا؛ خاصة بعد أن ووجه بانتقادات جمة من قبل البنيويين وعلى رأسهم رولان بارث.

كان بارث يعلم أن أصل المشكل المبني على قراءة وحيدة لأي نص ينبع من الإيمان بألوهية المؤلف. لكن عمل أدباء ومفكرين سبقوا بارث كان له اليد الطولى في تحطيم هذه الصورة وإزاحتها عن المسرح؛ فلقد تنبه لهذه المسألة ملارميه وبروست وغيرهما، ومنهما استمد بارث نظريته حول موت المؤلف:

"عندما يبتعد المؤلف ويحتجب، فإن الزعم بالتنقيب عن «أسرار» النص يغدو أمرا غير ذي جدوى. ذلك أن نسبة النص إلى مؤلف معناها إيقاف النص وحصره وإعطاؤه مدلولا نهائيا. إنها إغلاق الكتابة"(بارث، بدون، 86).

ويستمر في توضيح هذه الفكرة التي جعلت من الكتابة والنص مركزا لها، مهدمة سلطة المؤلف الذي كان مصدرا لكل المعارف ومصدرا لأي تفسير للنص، بل ومصدرا لكل الأسرار الخفية التي يراد البحث عنها داخل مجال الكتابة، فيقول:

"عندما يأبى الأدب (ربما كان من الأفضل أن نتكلم بعد الآن عن الكتابة) النظر إلى النص (وإلى العالم كنص)، كما لو كان ينطوي على «سر»، أي على معنى نهائي، فإنه يولد فعالية يمكن أن نصفها بأنها ضد اللاهوت، وأنها ثورية بالمعنى الحقيقي للكلمة: ذلك أن الامتناع عن حصر المعنى وإيقافه، معناه في النهاية رفض اللاهوت ودعائمه من عقل وعلم وقانون"(نفسه، 86).

ولئن كان بارث يمتدح موت المؤلف باعتباره الشخص الذي يكبح تعددية المعاني، وباعتباره السلطة التي تجعل فعل الكتابة فعلا قائما على السر والتفسير، فإنه يدعو في ذات المقال إلى بناء أسطورة جديدة والقيام بثورة حقيقية، هذه الثورة تتمثل في ميلاد القارئ:

"النص يتألف من كتابات متعددة، تنحدر من ثقافات عديدة، تدخل في حوار مع بعضها البعض وتتحاكى وتتعارض؛ بيد أن هناك نقطة يجتمع عندها هذا التعدد. وليست هذه النقطة هي المؤلف، كما دأبنا على القول، وإنما هي القارئ(..). لقد أصبحنا نعلم أن الكتابة لا يمكن أن تنفتح على المستقبل إلا بقلب الأسطورة التي تدعمها: فميلاد القارئ رهين بموت المؤلف"(نفسه، 87).

وعليه، فإن النموذج البنيوي الداعي إلى موت المؤلف كان يحمل في داخله بوادر اهتمام منقطع النظير بالقارئ وبالدور الذي يلعبه في بناء معاني النصوص وجعلها أكثر تعددية وانفتاحا. وهكذا، فإن الثورة كانت تتبني بتؤدة من قلب البنيوية وليس من خارجها.

إن الاهتمام بالتلقي صار أمرا مؤكدا في النظريات النقدية والفلسفية، غير أن هذا التلقي ليس واحدا ووحيدا، وإنما هو تلقيات عديدة؛ فحتى إن تحدثنا عن رجال ينتمون إلى مدرسة واحدة فإنهم يختلفون في الكثير من النقاط وكذا في مركز الاهتمام. وهذه الإشارة أكدتها سوزان سليمان حين قالت:

"النقد الموجه للجمهور ليس حقلا واحدا، وإنما هو حقول عدة، وليس طريقا مفردا وسالكا إلى حد بعيد، وإنما هو تشابك وفير، ومسالك متشعبة تغطي منطقة واسعة من المشهد النقدي بشكل يفزع تعقيده الجريء ويشوش ضعيف الهمة"(سليمان وكروسمان، 2017، 19).

كان لمدرسة كونسطونس الألمانية دور بارز في إعطاء القارئ مكانة متميزة في منظومة العملية التواصلية. ولقد شكل الدرس الافتتاحي لهانس روبيرت ياوس الأرضية التي انطلق منها مشروع هذه المؤسسة. أشار ياوس هنا إلى الوضعية المتردية التي صار يعيشها تاريخ الأدب، والذي صار وجوده هامشيا في المناهج التعليمية، بل لم يعد له أدنى وجود خارج المناهج التعليمية سوى عند فئة قليلة تستعمله لأغراض بسيطة، أما في الجامعة فلم يكن الأمر بأحسن منه خارج أسوارها. وقد وجه نقده لتاريخ الأدب وما كان يعيشه استنادا إلى جيرفينيوس الذي يرى بأن ما كتب فيه "ليس تاريخا، وإنما يكاد يكون مجرد هيكل عظمي لتاريخ ما"(ياوس، 2014، 28). ليس هذا فحسب، بل إن مشكل التاريخ الأدبي أيضا يكمن في كونه

يتغاضى عن التغيرات التي تحدث في كل جنس على حدة، وكأن مسألة الثابت هي التي تهمه. إن المسألة الإبداعية ومختلف الاختراقات التي تكون للمواضعات التي يضعها كل مجتمع على جنس ما مسألة لم تلق اهتمام مؤرخي الأدب: "لا أحد من المؤرخين نظر إلى علم التاريخ باعتباره منطلقا يقوم بتدوين مختلف المستجدات من أثر لآخر من خلال تتبعه للتطور النوعي للشعر الغنائي والمسرح والرواية(..) وأمام عجزه عن تفسيرها في تزامنها، يكتفي بتغليفها بعبارات مستعارة في غالب الأحيان من التاريخ تتعلق بروح العصر وبالتيارات السياسية للحقبة"(نفسه، 28).

إن ياوس بحث في صنيع المؤرخين المهتمين بالأدب فوجده لا يهتم أبدا بالمسائل الجمالية، وهي المسائل التي تعد من صميم عملهم. لذلك فهم يتجنبون الدخول في مناقشة أحكامهم حول عمل ما، ويكتفون بترديد ما قيل عنه في السابق. إنهم يهتمون بسيرة الكاتب وتاريخ الصدور والظروف التي صاحبت ذلك، وهي مسائل تعد قيمتها محدودة؛ إذ العمل الذي يجب عليهم فعله هو الاهتمام بالوقع وبالأثر الذي يكون لعمل ما، وذلك خلال تعاقب القراءات. وهنا نجد أن المركزية التي كان يحتلها المؤلف قد غدت للقارئ، وصار الأول بلا موقع.

انتقد ياوس أيضا التصور المثالي للتاريخ، والذي كان يسير نحو غاية ونحو هدف، وذلك لصعوبة تحقيق هذا الهدف، ولأنه يعسر أن نفهم تاريخا "لم يسبق أن قدم بوصفه كلا ونقدمه باعتباره كلية متماسكة"(نفسه، 33).

إن ياوس اهتم بالجانب التاريخي في القراءة وفي التفاعل بين النص والقارئ، فهو يؤمن كثيرا بتاريخية التلقي وبتعاقب القراءات؛ إن ذلك هو السبيل لوصل الماضي بالحاضر، ولقراءته قراءة جديدة. أما إيزر فقد أشار إلى أن كل المناهج كانت تؤمن بأهمية القارئ ودوره الفعال في قراءة النصوص، لكنها كانت تعتبر ذلك بمثابة مسلمة،

لذلك لم تخض فيها ولم تؤكد عليها. وهنا يأتي عمله في "فعل القراءة" كتنبيه لهذه المناهج إلى أن ما تراه مسلما به هو ليس كذلك طوال التاريخ. واستنادا إلى النظرية الفينومينولجية حاول إيزر إعادة الحفر في تلك القضية المسلم بها، والتي لا يُعرف عنها إلا اليسير:

"إن الشيء الأساسي في قراءة كل عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته ومتلقيه(..) من هنا يمكن أن نستخلص أن للعمل الأدبي قطبين قد نسميهما القطب الفني والقطب الجمالي. الأول هو نص المؤلف، والثاني هو التحقق الذي ينجزه القارئ"(إيزر، بدون، 12).

إن طبيعة النص وبنيته معقدتان جدا، وهذا التعقيد لا يمكن له أن يكون ذا فائدة إلا إذا وجد قارئا يفعّل بنيته ويحيّنها. إن مهمة النص مهمة توجيهية، فهي التي تجعل تفاعل القارئ واستجابته خاضعة لقيم ومعايير. ولهذا، فإن المعاني تنطلق من النص، ولا وجود للكاتب هنا إلا من خلال أنه خلق عالمه في البدء. إن اكتمال التجربة رهن بتدخل قارئ يفكّ الشفرات التي يتضمنها النص ولو بشكل جزئي؛ ذلك أن من طبيعة النص أن لا يمنح نفسه كاملا وأن لا تستنفد طاقته التعبيرية بشكل مطلق أبدا:

"فمعنى النص ليس كينونة قابلة للتعريف، غير أنه إذا كان شيئا فهو حدث دينامي"(نفسه، 13).

وإذا كان بارث يرى أن النص ليس خزانا للمعاني، في إشارة إلى التعددية وإلى وجوب عدم البحث عن قصدية المؤلف، وأن عمل القارئ هو الوصف وليس شيئا آخر، فإن إيزر يحمّل الكلمات معاني ويجعل النص كيانا يتستر على عدة دلالات يجب كشفها من لدن القارئ. وعلى هذا الأساس يمكن انتقاد نوعين من التأويل: الأول يستند إلى القارئ وحده، يعطيه الحق في أن يلصق بالنص ما شاء وأن يتحدث بكل

اعتباطية عن المعاني التي يحملها النص. والتأويل الثاني هو الذي يمنح النص كل السلط، ويجعله حاملا لمعنى متعال يجب الرجوع إليه كلما أردنا أن نتيقن من "صحة تأويلنا". إن نموذج التأويل المقترح من لدن إيزر، عوضا عن النموذجين السالفين، وهو نموذج يؤمن ب"القصدية" ذاك النموذج الذي يتفاعل فيه القارئ مع النص بناء على عناصر اللاتحديد التي يسمح بها كل نص والتي تمنح القارئ القدرة على المشاركة وعلى التواصل مع بنياته:

"يجب أن نتذكر مع ذلك أن النصوص التخييلية تكون موضوعات خاصة بها وأنها لا تنقل شيئا له وجود سابق. ولهذا السبب فإن النصوص التخييلية لا يمكن أن يكون لها نفس التحديد الكامل الذي يكون للأشياء الحقيقية، وبالفعل فإن عناصر اللاتحديد هي التي تمكن من التواصل مع القارئ؛ بمعنى أنها تحثه على المشاركة في الإنتاج وفهم قصد العمل معا"(نفسه، 16).

2. المفاهيم المؤطرة لجمالية التلقي:

سنعنى هنا إلى توضيح مفاهيم المنظر الأول لهذه النظرية، وهي المفاهيم التي سنعمد لتطبيقها وبيان المردودية التأويلية من ورائها، لذلك فمفاهيم إيزر سنلجأ إليها بين الحين والآخر وسنوضح القصد منها لحظتها. لقد ركز ياوس على جوانب عديدة في بنائه لنظريته، لعل منها التأكيد على الجانب التاريخي في القراءة؛ وهذا ما لم يلتفت إليه إيزر. إن النظريتين متكاملتان من حيث المنظومة المفاهيمية، فما تم إغفاله من قبل المنظر الأول لكونسطونس تداركه المنظر الثاني. إننا أمام نظرية يكمل جانبها الآخر، غير أننا سنأخذ من المفاهيم هنا ما بدا لنا مفيدا وأننا سنسعى لتطبيقه، أو سيعيننا على تجلية جوانب في النص.

- **أفق التوقع:**

لعل من أهم المفاهيم التي استند إليها ياوس مفهوم أفق التوقع والمفاهيم المتولدة منه؛ وهذا المفهوم مركزي في نظريته، أو هو يعادلها؛ إنه يؤكد على الجانب التاريخي من التلقي. ويؤكد روبيرت هولب في كتابه: "نظرية التلقي، مقدمة نقدية" أن مفهوم أفق التوقع ليس مفهوما جديدا في اللحظة التي بدأ ياوس استعماله فيها، ذلك أن هذا المفهوم كان رائجا في حقل الدراسات الفلسفية والفنية في ألمانيا، إذ إن كلا من جادامر وهوسرل وهايدغر استعملوه كل من وجهة نظر معينة، إضافة إلى كارل بوبر وكارل مانهايم اللذين سبقا ياوس بزمن طويل. من ثمّ فإن أفق التوقع يقع في رقعة عريضة من السياقات، تمتد من النظرية الظواهرية الألمانية إلى تاريخ الفن (هولب، 2000، 104).

ويرى ياوس أن العمل الأدبي يبقى ويدوم بالقدر الذي يتفاعل معه القراء والمستهلكون، وهذا لا يتأتى إلا انطلاقا من الفعالية التي يمارسها النص في مستوى أفق انتظار قرائه. وبمعنى آخر، يدوم النص وتتضاعف قيمته بالقدر الذي يفتح فيه نفسه على قراءات متعددة وتأويلات مختلفة، تتنوع بتنوع القراء، وذلك انطلاقا من بنيته التي تثير في القارئ توقعات ورؤى مختلفة. إن معرفة القارئ بالتاريخ مهمة هنا، إذ من خلالها يعرف السابق من اللاحق، وتمكنه كذلك من معرفة النص الذي استطاع خرق قوانين الجنس الأدبي من الذي تماشى معها. ثم إن هذه القوانين مهمة إذ لا يعقل أن تتبري لقراءة رواية ما مثلا وأنت لا تعلم عن مميزات وخصائص الجنس شيئا. إن القارئ إذ يتسلح بهذه المعرفة يكون قادرا على بناء أفق توقع حول العمل الذي يريد قراءته، وهو ما يساعده في التأويل أيضا. ثم إن الكفاءة التناصية تعمل كخلفية ضرورية لكل قارئ لإدراك التقاطعات والمستجدات التي جاء بها النص.

- **أفق التوقع وإجرائية الأزمنة الثلاثة:**

إن التعامل مع النصوص الأدبية لا يتم في مستوى واحد ووحيد، وإنما في درجات متعددة، قسمها ياوس إلى ثلاث؛ ذلك أن المتلقي في تقبله للنص الأدبي يقطع مراحل تتلازم فيما بينها وكل واحدة منها لها مقصد معلوم ، إذ إنه "يعسر أن نتصور تقبلا يتم دفعة واحدة. إنما يكون بحسب مستويات يحددها مطلب القارئ في كل لحظة من لحظات التقبل. وهذا التدرج سمة مطلوبة، لأنه يسلم عبر ترسبات مختلفة في ذهن القارئ إلى الهدف الأقصى الذي ينشده المنشئ من وراء الكتابة نفسها وهو فعل التأثير في القارئ بالتحكم في دقة الفهم" غير أنه وجب التنبيه إلى كون هذه المستويات مستويات إجرائية فقط، إذ الغرض منها، بالدرجة الأولى، الإيضاح المنهجي، لأن التدرج سمة مطلوبة في كل الأمور، ولا يمكن الحديث عن أمور نظرية دفعة واحدة.

أ- لحظة التلقي الذوقي:

يمكن تعريفها بأنها عبارة عن محاولة لتذوق النص في كليته، شكلا ومضمونا، وهذا يتم عبر التدرج من بداية النص إلى نهايته. "إن زمن الدهشة الجمالية يتسم بسمات متقاربة تنصهر في مجملها لتكون الفترة الأولية لتلقي النصوص. وهي فترة يطبعها عدم التبرير وتفتقر إلى التأمل والتدبر والتمحيص"(ابن عياد، 1998، 08). تعد هاته القراءة، رغم كل ذلك، مرحلة شاهدة على أن النص قد قوبل باهتمام ينبئنا بأن فعل القراءة قد تحقق، وأن النص قد مُهّدَ له الأفق لكي يدخل زمنا آخر وهو زمن التأويل الاسترجاعي. ويمكن إجمال مواصفات هذه المرحلة من القراءة في النقط التالية:

- قراءة انفعالية: سواء بالمعنى السلبي أو الإيجابي للانفعال.
- مقتنعة اقتناعا تاما بالأحكام الجاهزة التي تصدرها في حق الأثر الفني.
- قراءة حاسمة؛ أي أنها تعمد إلى الأثر في مجمله وتقابله برأي جزئي.
- قراءة متناقضة، بحيث إن أهم سمة فيها هي افتقارها إلى الجهاز الصلب

الذي يوجهها ويراقب ضوابطها من الداخل، إنها تصدر الحكم الجائر والحكم ضده في آن واحد(بلمليح، بدون، 17).

ب-القراءة الاسترجاعية:

لكي تكون الأحكام التي أصدرناها في قراءتنا الأولى(القراءة الانطباعية) مسوغة تسويغا علميا، لا بد من إعادة تأملها، وإبراز أيها تصح، ونفي تلك التي بدت لنا خاطئة. إن ذلك يتم عن طريق تقديم قراءة جديدة للنص وفق معايير وضوابط محددة؛ إذ يحس القارئ، عندما يمر من لحظة القراءة الذوقية، بأنه لم يتمكن من القبض على الأثر الفني في شموليته، وإنما لا زالت له مناطق عديدة فارغة تحتاج إلى الملء، عندها يصير كل ما كان غامضا في النص ذا معنى بإعادة تأمله وتقصي دلالاته.

إن المعنى الذي تنشده مثل هذه القراءات ليس ذلك الذي يبرز في سطح النص، إذ إن ذلك تم تجاوزه في القراءة الأولى، بل تتغيا الغوص في أعماقه نشدانا لما تأبّى عن اللحظة السالفة. إن لحظة القراءة الاسترجاعية هي لحظة حاسمة في صنع المعنى وبلورته في ذهن القارئ. "إن مقياس نجاح النص الأدبي ليس فيما يحتويه من ظواهر جمالية بقدر ما يكمن نجاحه في مدى حثه القارئ على التأويل واستخلاص المعنى"(بن عياد، 1998، 14).

ج- القراءة التاريخية:

ثالث أزمنة التلقي ما سمي بالقراءة التاريخية، وفيها ينفتح التأويل على التاريخ وعلى ذاكرة النص، ذلك أن الأصل في التمثيل، سواء أكان نصا شعريا أو رواية أو غير ذلك "هو القيام باقتطاع ما يصلح لبناء كون مستقل بذاته، يظل إدراكه وفهمه وتأويله مع ذلك مشروطا باستحضار ذاكرته الكبرى، أي محيطه المباشر وغير المباشر"(بنكراد، 1998، 44).

إن الإحالة إلى التاريخ تفترض خوض علاقة مع موسوعة النص الكبرى؛ ذلك أن النص كيان مستقل بذاته، يبني عالمه وفق استراتيجيات خاصة به، إلا أن القارئ هو من يقوم بتحيينه وجعله يعاش باعتباره تجربة حياتية، وباعتباره محيلا إلى ذاكرة استقيت من نصوص وبيئات عديدة. إن معنى ذلك أن القارئ، في لحظة تفاعله مع النص، يقوم بإعادة بناء مختلف السياقات التي يحيل إليها، وينتقي منها ما يناسب المسار التأويلي الذي اختاره: "إننا لا نؤول ما بداخلنا، ولكننا نقوم، عكس ذلك، بوضع معرفتنا (موسوعتنا على حد تعبير إيكو) في خدمة مادة هي منطلق التأويل وأصله"(نفسه، 49).

يتمظهر القارئ في هذا المستوى من القراءة في صور شتى، غير أن أكثرها تجليا وفرضا للنفس هي "الصورة المحايدة التي تعتمد الذاكرة باعتبارها أداة للذخيرة ووسيلة لرسم حدود التراث"(بلمليح، بدون، 32). وكما اتسمت القراءتان السابقتان بعدة خصائص، فإن هاته القراءة لها خصائص، يمكن إجمالها في نقطتين:

– البعد عن الانطباعية والأحكام الجاهزة المتسرعة، والتي تميز القراءة الأولى، والالتزام بالصرامة العلمية والمنهجية، وهذا ما يجعل هذه القراءة متسقة ومنسجمة، بعيدا عن كل التناقضات التي يمكن أن تقع فيها قراءة سطحية استهدفت ظاهر النص.

– شرط البحث عن نسق: "إن البحث عن النسق شرط أساسي من شروط حياة النص، إذ لا يمكن لنص معين أو مجموعة نصوص أن تحيا بمفردها(...) إن النسق العام للنص هو ما يجعله– داخل القراءة التاريخية– مدرسة أو حركة أو تيارا بل إن هذا النسق هو ما يبعده عن استقلاله الخاص، ليجعل منه أثرا إنسانيا خالدا"(نفسه، 38).

3. الاستهلال بوصفه مدخلا للقراءة:

أ– **البنية الأسطورية في الاستهلال:**

يلاحظ قارئ الرباعية الروائية "الخسوف" لإبراهيم الكوني تصدر كل عمل باستهلال، إن دوره يكاد يلخص النص ويعطي للقارئ صورة شاملة لما يمكن أن يتناوله المتن من قضايا وأفكار. وإذا تأملنا هاته الاستهلالات وجدنا فيها نفحة أسطورية تأتي من مدونات مختلفة. إن كل عمل يصدّر بأسطورة يرتشفها القارئ قبل أن يلج عالم النص.

يتميز الجنس الروائي بالهجنة؛ إنه جنس غير مكتمل، ولذلك فأي عمل منه يخلق لنفسه كونا خاصا به، بل ويخلق له قوانينه المميّزة؛ من هنا تأتي فرادة هذا الجنس. إن توظيف الشعر والأسطورة والحكايات الشعبية وغيرها من أنماط الخطاب هي من السمات التي خولت لهذا الفن حيويته وديناميته.

تستهل رواية "البئر" بأسطورة يونانية، ومعلوم عن اليونان الباع الطويل في إنشاء الأسطورة؛ ربما لم تحتف أي أمة بالأسطورة بمثل ما احتفت بها حضارة اليونان؛ حتى إن كل ظاهرة طبيعية وكل مكون من المكونات الكبرى للوجود وغيرها من الأشياء تجد لها تجسدا في الأسطورة.

تعمل الأسطورة التي بين أيدينا على تفسير كيف نشأت الصحراء، إذ إن الإنسان عندما لا تسعفه الأفكار العلمية والمنطقية يحتمي بقيم رمزية وحكايات يفسر من خلالها ما هو ماثل أمام عينيه. إن الكثير من الأسئلة لا تعرف طريقها إلى الإجابة، لذلك يختبئ الإنسان من القهر الذي يمكن أن يسلط عليه عقب إحراج توالي التساؤلات بالأسطورة.

ولننقل هاته الأسطورة "الجميلة" التي صدرت بها "البئر" كما هي:

"عندما أردا فايتون أن يقدم الدليل على أصله السماوي منحت له عجلة الشمس لمدة يوم واحد فانطلق بها وأحرق عدة أحياء من المدينة السماوية السفلية، وأضرم النار على وجه الأرض وجفف كل منابع الماء وكون الصحراء الكبرى. هنا قام يوبتر وصرعه على الأرض بضربة رعد، فحزنت الشمس ورفضت أن تضيء لمدة عام كامل"(الكوني، 1991، 05).

كثيرة هي الأشياء التي تسكت عنها هذه الأسطورة، إنها تفتح أماكن اللاتحديد على مصراعيها، تعطي القارئ إمكانية التدخل والتفاعل مع ما تجود به من معطيات. لا بد أن المؤلف الضمني، وهو عبارة عن استراتيجية نصية، قد بنى قارئه الضمني؛ قارئ قادر على تصديق أن الشمس عبارة عن عجلة، وأن شخصا أمكنه حملها وإحراق الكون، بل وقادر على توقع وتصور تصارع قوى إلهية.. إن أهم ما يتبدى للقارئ هو المصير الذي لقيه فايتون بطل الأسطورة، والذي صرع من قبل يوبيتر. إن ما يسعى النص لمنحه القارئ من أثر هو نقل الحزن الذي استشعرته الشمس لنفسية المتلقي.

إن رفض الشمس الضياء تعبير كبير عن الحزن الذي أحست به تجاه فايتون، وتأكيد على الاحتجاج الذي دام مدة طويلة. إن الألم الذي سببه مصرع فايتون

للشمس كبير جدا، ولذلك أرادت أن تنقله إلى العالم ككل. هي لم تكتف بالحزن وحدها، وإنما أرادت من الآخرين مشاركتها ذلك الشعور، ولا أظن القارئ في مأمن من ذلك.

إذا أراد قارئ أشبع بالقيم العلمية والمنطقية لعصرنا الذي نحن عليه أن يفسر أصل الصحراء والجفاف الذي تعاني منه أماكن كثيرة من العالم، فحتما لن يرجع لمثل هاته الأساطير. لكن العقل اليوناني ذات يوم كان قد أعزى ذلك إلى فايتون وجعله السبب في هذه المصيبة التي حلت بالأرض. إن الإحساس بأن جرما كبيرا قد اقترفته يدا هذه الشخصية هو ما جعل يوبتير لا يحادثه ولا يستفسره عن السبب، وإنما صرعه مباشرة.

تهب أسطورتنا هذه قارئها عدة قيم جمالية ومعرفية وأخلاقية.. فمن بين تلك القيم الجمالية استمتاعه بالعالم التخييلي وبالصراع الناشئ بين شخصياتها، إضافة إلى منح عدة أفعال خارقة وعجيبة لأبطالها ومنهم فايتون ويوبيتر، ولربما للشمس. أما القيمة المعرفية فلا شك أن أكبرها يتجلى في السبب الذي جعل المنابع تجف والأرض تصير صحراء، إضافة إلى العقاب الذي لقيه الجاني.. أما ما هو أخلاقي فيتجلى في استشعار الشمس الحزن على الطريقة البشعة التي عوقب بها فايتون... نحن نكتفي بالوصف لا غير، ذلك أن مهمة القارئ هي القيام بوصف لبنيات النص كما عبر عن ذلك بارث في موت المؤلف.

لقد استطاعت الأسطورة أن تخرق أفق توقع قارئها من خلال عدد من الأمور، وسيتضح ذلك عبر القراءة الاسترجاعية التي ستضع الكثير من الأسئلة، والتي لا بد وأن القارئ الفعلي سيضعها على النص.

بالنسبة إلينا تعد هذه القراءة أهم أنواع القراءات في هذه النظرية، لأنها تعتمد على موسوعة القارئ، وتهبه الحرية في التأويل بناء على مرجعيات وقواعد. إن ما يجعلها مهمة هو أنها نابعة من القارئ، ولا ترجع لا إلى التاريخ ولا إلى القراء السابقين. إن أهم ما تستثمره، بالنسبة إلينا، منطق السؤال والجواب، وهو منطق يجعلها أكثر إجرائية وفاعلية.

كي يخرج القارئ من عفوية القراءة الانطباعية، فإنه سيبدأ بطرح تساؤلات، بعضها سيجد له سندا في النص، والأخرى سيضطر إلى القيام بمغامرة خارجية. قبل قراءتنا لهذه الأسطورة المتضمنة في "البئر" لم يكن لنا أدنى معرفة بها؛ لم يسبق لنا أن عرفنا فايتون ولا ما جرى للشمس ذات عام ولا كيف تشكلت الصحاري وكيف جفت ينابيع المياه. فمن هو فايتون هذا يا ترى؟ ولماذا قام بفعله هذا؟ وهل في جرمه قصدية أم إنه جرى خطأ؟ ولماذا حزنت الشمس على صنيع يوبيتر؟

يطرح كل نص على قرائه تساؤلات، كما يطرح القراء بدورهم تساؤلاتهم؛ من بين الأشياء التي لا تفصح عنها أسطورتنا أصل فايتون وطبيعته؛ هل هو شخصية شريرة أم خيّرة، هل هو ذو طبيعة إلهية أم هو غير ذلك.. عندما نفتح كتب الميثولوجيا اليونانية فإننا لا نجد إلا القليل عنه، ربما يعود السبب إلى أنها توفيت قبل أن تؤدي أحداثا كثيرة كالتي أداها أخيل أو بروميثوس وغيرهما. ليس هو وحده الذي لم تصغ حوله حكايات، وإنما أبوه أيضا إله الشمس كما تفصح عن ذلك مصادر أخرى:

"أما إله الشمس عند الإغريق فلم ترتبط به أساطير عديدة ويقال إنه يركب عربته حتى غروب الشمس وفي الليل يركب في وعاء ذهبي ويبحر في الأوقيانوس ليصل عند الشروق ليبزغ الشمس"(كورتيل، 2010، 141). ونجد أن إله الشمس هو والد

فايتون في عدة مصادر.. لكنها تختلف في طبيعة هذه الشخصية؛ فمنهم من ينسب لها طبيعة خيّرة، لم تحرق العالم إلا بسبب الطيش وقلة التجربة:

"وقد شب فايتون على أنه ابن كلومين من ميروبس ملك إثيوبيا، ولكنه لما علم من أمه أن هيلوبس هو أبوه الحقيقي هزأ منه القوم لادعائه مثل هذا الأصل الإلهي، فذهب إلى قصر الشمس عاملا بنصيحة كلوميني وطلب الحق في قيادة عربة الشمس ليوم واحد كبرهان على ميلاده. فأجاب هيليوس طلبه على مضض، وبعد كثير من التحذيرات والتعليمات أرسله في رحلته الخطرة(..) وقد سارت الأمور على أحسن ما يرام في مبدأ الأمر، ثم سرعان ما فقد ذلك القائد القليل المران توازنه وسيطرته على خيول الشمس النارية وحاد عن الطريق المرسوم، وقاد العربة بالقرب من الأرض، وفي الحال أصابه زوس بصاعقة من الصواعق وألقي بجثته في نهر إريدانوس"(سلامة، 1988، 234).

نحن هنا أمام شخصية خيّرة لم تقو على أن يهزأ بها الآخرون لادعائها أنها ذات أصل إلهي، فحاولت البرهنة على ذلك، غير أنها لم تستطع فعل ما تفعله الآلهة من أعمال خارقة للعادة، فسببت جرما جفف ينابيع المياه التي تعتبر أصل الحياة، ما اضطر زيوس للتخلص منها.

لكنّ المنظور الآخر، والذي يبدو لنا ضعيفا، هو ذاك الذي يرى فيها شخصية شريرة، حاولت حرق الأرض، فأقدم زيوس على قتلها: "وحاول ابنه فايتون حرق العربة مرة فكادت الشمس أن تحرق الأرض لولا تدخل كبير الآلهة زيوس. وقد قتل فايثون أثناء العملية وسقط في نهر أورانوس. وقد شكك هيرودوس بهذه الأسطورة". إن هيرودوس لم يكتف بالشك في كون فايثون شخصية شريرة أو من أصل إنساني

وغيرهما، وإنما شكك في الأسطورة ككل، ولعل هذا ما جعلها غير متداولة كثيرا، إضافة إلى ما ذكرنا.

لماذا حزنت الشمس على مصير فايتون؟ من خلال النص، كما عبر الاستناد إلى نصوص أخرى لا نلفي أبدا الجواب، فنضطر إلى القول إن ذلك يعود بالأساس، وبالدرجة الأولى، إلى أنه ابن هوليس ذاك الإله الذي يتكفل بنقلها كل يوم عبر الكون؛ لهذا، فموت ابنه سيحزنه، مما سيجعلها حزينة أيضا. ثم إنه لا زال غرا لا يعرف الشيء الكثير، لذلك فعمله ليس قصديا، ثم بالنظر للطريقة البشعة التي لقي بها حتفه. في رواية أخرى نجد أن أخواته هن اللائي بكين عليه: "فحزنت عليه أخواته حزنا شديدا وأخذن يبكين بشدة حتى تحولن إلى أشجار زان كما تحولت دموعهن إلى كهرمان"(نفسه، 234).

ب-الحيلة والأسطورة:

كان مآل الأرض بعد أن فعل فايتون ما فعل أن رجعت صحراء وصارت الينابيع جافة، ما يعني أن الأحداث الباقية في العالم الأرضي تدور في الصحراء. وسيمتد هذا الفضاء إلى الرواية الثانية ضمن مجموعة الخسوف والمعنونة ب"الواحة".

إن ما تشترك فيه "البئر" مع "الواحة" هو كونهما معا مصدرتين باستهلال يجعل من الصحراء فضاء تجري فيه أحداث الأسطورة.

نقرأ في هذه الرواية التصدير التالي:

".. ولما علم أهل الصحراء بأمر الغزاة قد احتشدوا خلف المرتفعات استعدادا لمهاجمتهم في اليوم التالي اقترح أهل العقل والحكمة اللجوء إلى الحيلة. خاصة وأن جحافل الأعداء تفوقهم في العدد والعتاد، فتسللوا متسترين بظلام الليل وتدفقوا في الصحراء الأبدية تاركين خلفهم زنجية ترفع عقيرتها بالغناء، وزوجها يقرع الطبل لإثارة

الضجيج، وطفلهما يشق السكون بالصراخ. أما الكلب فقد ظل ينبح طوال الليل، فاطمأن الغزاة وظنوا أن أهل الصحراء ما زالوا مستقرين في الوادي المجاور. وعندما داهموا الموقع في الصباح اكتشفوا الحيلة وسلموا بهزيمتهم وعادوا تاركين الزنجية والزنجي وطفلهما وكلبهما في الوادي المهجور، العاري من الحياة. وقد هدهم العطش حتى أشرفوا على الموت. وفجأة تفجر نبع من بين رجلي الطفل وغمر الوادي بالمياه الحلوة واستمر الماء يتدفق من النبع الذي أطلق عليه التجار فيما بعد اسم «عين الكرمة» التي يرجع لها الفضل في قيام أول واحة في الصحراء الكبرى يحج إليها الزوار وتعبرها القوافل إلى تومبكتو والسودان وبلاد شنقيط"(الكوني، 1991، 07).

نستمر في التفيؤ بظلال القراءة الاسترجاعية، والتي تظل محببة لأي قارئ يعرف ما يفعل ويعلل كل خطوة يخطوها من خلال وضع التساؤلات والاستنجاد بالموسوعة المتعددة. إن هذه القراءة تبقى أهم أنواع القراءات بالنسبة للقارئ، لأنها تمنحه فضاء للتعبير عن التفرد والذاتية ولإبراز الأنا. إن الرجوع إلى التجارب السالفة حول عمل معين ومحاولة استخلاص رأي القراء حوله أمران لا معنى لهما؛ إذ إن المرء بمقدوره أن يختلف في التعبير عن تجربته مقارنة بتجربة قارئ آخر سابق عليه أو معاصر له، حتى وإن امتلكا نفس المستوى العلمي ونفس المقدرة على معرفة واكتشاف أمور تتعلق بالمقروء.

إن ما يهم أي قارئ هو كيفية تفاعله هو مع النص، وما سيجنيه من متعة جمالية، وهل النص قادر على ذلك أم لا. إن التعبير عن تخييب أفق الانتظار أو ملاءمته عمل لا أهمية له، فنص ما يمكن أن يخيب أفق انتظار قارئ ما في الوطن العربي، لكنه بالنسبة للقارئ الأوربي شبيه بفن الطبخ، والعكس صحيح. إن هذا الأمر حاصل مع الترجمة، إذ إن كثيرا من النصوص لا تلقى أي اهتمام في محيطها، لكنها

عندما تغادره تجد من الرعاية والاهتمام الشيء الكثير. ولقد سبق لألف ليلة وليلة أن عاشت تهميشا في ظل البيئة العربية، لكنها عندما ارتحلت إلى الغرب فتن بها واعتبرها ملهمة. كذلك الأمر بالنسبة لكثير من الاستعارات التي غدت منطفئة في بيئتها، حتى لقد أصبح ينظر إليها في معناها الحرفي المباشر، لكن عندما غادرت موطنها رجع إليها ألقها وعادت متوهجة مشتعلة كأنما ولدت من جديد.

بناء على هذه الانتقادات الموجهة للنظرية ككل، ولأفق التوقع في قراءتيه الانطباعية والتاريخية فإنني سأعتمد القراءة المنبعثة من الذات، مستندا إلى علاقة النص بمختلف النصوص التي امتزجت داخله؛ ذلك أن من شروط القارئ في أفق التوقع أن يكون ممتلكا لكفايات تناصية تخول له ربط علاقة بين النص، موضوع القراءة، ونصوص أخرى.

نتصور أن أهل الصحراء في أسطورتنا هاته يعيشون في اطمئنان وهناء، هذا الأمر لا سند له من داخل النص، لكننا نخمن فقط؛ وبينما هم في رغد عيشهم هذا، يأتي الغزاة فيقضون عليهم مضاجعهم، معتدين ومغيرين. لم يأتوا إليهم في كتائب قليلة العدد، وإنما جاؤوا بكل ما يملكون من عتاد ورجال. كيف السبيل إلى المواجهة والنتيجة واضحة قبل دخول الحرب.. إذن، لنلجأ إلى الحيلة. يتساءل المرء: يا ترى متى نلجأ إلى هذا الفعل؟ يجيبنا عبد الفتاح كيليطو، فيقول:

"تعمل الحيلة حين تعوز القوة(..) لا حاجة بالأسد للجوء إلى الطرق الملتوية للحيلة، قوته ترفعه عنها. لكن لو هدده واحد من بني جنسه يراه أشد قوة، أو أضعفه الهرم، وعجز عن تأمين عيشه، فلا سبيل له إلا التسلح بالحيلة، الوسيلة الوحيدة للبقاء"(كيليطو، 2009، 05).

لو كان أهل الصحراء أقوياء أشداء سواء عددا أو سلاحا لواجهوا خصومهم وليقع ما يقع، لكنهم والحالة هذه لا بد لهم من الخروج من مأزقهم هذا بأقل الأخطار. ما الذي سيخسرونه؟ يخسرون أرضهم، ثم ماذا بعد؟ لا شيء؛ ذلك أنهم ربحوا وضمنوا البقاء على قيد الحياة. لكن، من دبّر هذا الأمر؟ إنهم الحكماء والعقلاء. عادة هؤلاء هم من يلجون هذا العالم، هم ليسوا جبناء، ولكنهم لا يقوون على المواجهة المباشرة؛ كتاب كليلة ودمنة يحفل بالكثير مما يؤكد أن عادة الحكيم اللجوء إلى المسالك الملتوية حتى ينجو بذاته، ليس هذا الكتاب وحده ما يؤكد ذلك بل نلفيه في المقامات وغيرها من قصص السرد العربي. يحاول دمنة التقرب من الأسد، فيثبطه كليلة لأنه راض بما هما عليه، ولأن بلوغ الأسد والدنو منه صعب، فيصر دمنة على ذلك من خلال اللجوء إلى المكر والخداع والحيلة:

"قال كليلة: فهبك قد وصلت إلى الأسد، فما رفقك الذي ترجو أن تنال به المنزلة عنده؟ قال دمنة: لو قد دنوت من الأسد وعرفت أخلاقه، رفقت في متابعته وقلة الخلاف عليه، ثم انحططت في هواه، فإذا أراد أمرا هو في نفسه صواب زينته له وشجعته عليه، حتى يعمل به وينفذ رأيه فيه، وإذا همّ بأمر أخاف ضره إياه بصرته بما فيه من الضرر والشين بأرفق ما أجد إليه السبيل وألينه(..) فإن الرجل الأديب الأريب الدهي لو شاء أن يبطل الحق ويحق الباطل أحيانا لفعل، كالمصور الماهر الذي يصور في الحائط تماثيل كأنها خارجة وليست بخارجة، وأخرى كأنها داخلة وليست كذلك"(ابن المقفع، بدون، 77-88).

إن السبيل لبلوغ التقرب من الأسد ليس بالقوة ولا بالمال، وإنما بالدهاء والحيلة؛ تلك الحيلة التي تستطيع تجميل القبيح وتقبيح الحسن، بل وتستطيع أن تجعل الباطل حقا والحق باطلا.. إن هذه القدرة ليست بمكنة أي كان، ولهذا كان دمنة الذي أراد

القرب من الأسد مؤكدا على صفات من يبتغي هذا المطلب: "الرجل الأديب الأريب الدهي".

هذا الأمر ليس محصورا على دمنة بطل هذه القصص إلى جانب كليلة، وإنما نلفيه أيضا في المقامات الحريرية؛ فحينما نتتبع مسار أبي زيد السروجي دائما ما نجده يحتال على الآخرين ومنهم الحارث بن همام، ومع ذلك يتطلع إلى مرافقته ومصاحبته بالنظر لما هو عليه من خصال. وصف الحارث أبا زيد فقال:

"لما حللت بحلوان، وقد بلوت الإخوان، وسبرت الأوزان، وخبرت ما شان وزان، ألفيت بها أبا زيد السروجي يتقلب في قوالب الانتساب، ويبط في أساليب الاكتساب، فيدعي تارة أنه من آل ساسان، ويعتزي مرة إلى أقيال غسان، ويبرز طورا في شعار الشعراء، ويلبس حينا كبر الكبراء، بيد أنه مع تلون حاله، وتبين محاله، يتحلى برواء ورواية، ومداراة ودراية، وبلاغة رائعة، وبديهة مطاوعة، وآداب بارعة، وقدم لأعلام العلوم فارعة"(الحريري، 1978، 21–22).

بم يصل أبو زيد إلى غاياته ومآربه؟ كما هو الأمر بالنسبة لدمنة، فإن أبا زيد يحصل منيته عن طريق الحيلة والادعاء والتلون الكثير.. لكن، متى يتم ذلك؟ نتتبع المقامات فنجد أن أغلبها يبدأ ليلا، وينتهي بانبلاج الصباح. كذلك الأمر بالنسبة لأسطورتنا؛ الحيلة بدأت ليلا، وانكشف انطلاؤها على الغزاة نهارا؛ لا نتصور خروجا وهروبا على ضوء الشمس، كما لا نتصور استتارا للزنجية وزوجها وطفلها والكلب إلا تحت جنح الظلام: الظلام يستر، كما أن الحيلة تستر وتخفي الوجه الحقيقي لصاحبها. يحصل للغزاة ما حصل للحارث بن همام وصحبته في المقامة الخامسة عندما طرق بابهم أبو زيد السروجي. في كتاب الغائب نجد تعليقا على هاته القصة

التي تعتبر مماثلة لأسطورتنا هاته من نواح عديدة. لنقرأ التعليق وبعدها نطلع على أوجه التشابه:

"تبدأ المقامة الحريرية الخامسة بذكر الليل وتنتهي بذكر النهار، فالأحداث المروية تستغرق فترة زمنية تشمل الليل كله وتمتد إلى ما بعد طلوع الشمس؛ بعبارة أخرى: البداية تحت علامة قمر شاحب، والنهاية تحت علامة شمس ساطعة.

هل من الممكن تصور العكس، تصور بداية المقامة تحت حكم الشمس ونهايتها تحت حكم القمر؟ لا أعتقد، ولا أخال القارئ يعارضني في ذلك. فالبداية تتحدث عن سمر، والسمر مرتبط بالليل لا محالة. هناك سبب آخر: المقامة تروي خداعا يستمر طول الليل ولا ينكشف إلا عند الصبح. الخداع موصول بالليل، بالقمر، أما الصدق فموصول بالنهار، بالشمس"(كيليطو، 2007، 07).

تبدأ الأسطورة كما المقامة ليلا، تنتهيان نهارا؛ الخداع فيهما يستمر طول الليل، الحقيقة لا تنكشف إلا في النهار؛ القصتان تسعى فيهما الشخصيات للخروج من المشاق والمصاعب.. ما السبيل لذلك؟ ليس هناك أمل للمواجهة المباشرة، الحل هو اللجوء إلى الحيلة. يتم الأمر تحت جنح الظلام الدامس في الأولى وتحت القمر في الثانية. الليل، رغم وجود القمر، زمن لإعمال الحيلة، لأنه يخفي ويستر؛ أما إذا نزعنا من السماء قمرها، فالخدعة يمكن أن تكون مضاعفة.

نجد في العديد من القصص والأساطير أن من يقترح الحيلة هو من ينفذها؛ هو يعرف الطريقة المثلى للتنفيذ، وغالبا ما تبدو له الحيلة سرا ينبغي كتمانه حتى لا يتعرف عليه الآخرون. في أسطورتنا هذه نجد أن الحكماء والعقلاء هم من اقترح الحيلة، وتم التنفيذ من قبل أشخاص ليست لهم نفس المرتبة والقيمة داخل المجال الصحراوي. تعد المرأة فاعلا أساسيا في اكتمال الحيلة، إذ سخرت صوتها لإيهام الغزاة

بأن أهل الصحراء لا يزالون متواجدين بالمكان. إن التنفيذ بهذه الطريقة، وعدم الخوف من الأعداء وهم على مقربة من البيت يعد أمرا صعبا، لكنها استطاعت بفضل حنكتها وثباتها أن تكمل الحيلة إلى نهايتها.

غالبا ما يتم فعل التحايل من قبل النساء، هذا الأمر ليس محصورا في الثقافة العربية، وإنما يوجد في ثقافات أخرى لعل أهمها الثقافة اليونانية. نجد إيغيستوس ينفذ مختلف الأشياء التي تقولها له كليتمنسترا فقط من أجل إرضائها، بينما هي تستعمل الحيلة لكي يكون الملك لها في الخفاء. لقد كان إيغيستوس زير نساء، خسيسا، لا يصل إلا عن طريق توظيف المرأة ولا شأن له بالحرب ولا بالمعارك. أما زوجته فقادرة على القيام بكل المهارات التي تسند عادة إلى الرجال. ويعلق جان بيير فرنان على هذه الأسطورة بالقول:

"إن الملكة تزعم، في تأكيد إرادتها الرجلية، أن تحل محل الذكر في كل المجالات، فإنها تطالب بالوظيفة الفاعلة في حكم الدولة، وفي الزواج، والإنجاب، وفي البنوة كما نفذتها، والحسام باليد، في تنفيذ جريمة تركت فيها لشريكها الجزء الأنثوي: التحريض والتواطؤ والحيلة" (فيرنان، 2012، 304).

إن الجانب الأنثوي، غالبا، في مختلف القصص وفي الثقافة الشعبية، يتمثل في التواطؤ والحيلة والتحريض، لهذا نجد أن شهرزاد لكي تتخلص من الموت لجأت إلى الحيلة، والكثير من النساء في "ألف ليلة وليلة" كن يلجأن إلى ذلك، وقلة هم الرجال الذين استندوا إليها. حتى إن شهريار وشاه زمان عندما وقع لهما ما وقع من قبل إمائهما خرجا لا يبغيان لا ملكا ولا جاها، وسارا أياما ولياليي، حتى وصلا جانب البحر، فإذا به يهيج فخافا وصعدا أعلى شجرة وجعلا ينظران ما الذي يقع، فإذا بعفريت يطلع من الماء فيجلس إلى الشجرة التي هما فوقها، فأخرج صندوقا فيه علبة

فتحها، فإذا به يخرج منها فتاة.. ثم إن الفتاة تطلعت إلى أعلى الشجرة، بعد أن نام العفريت، ورأت الملكين، فأمرتهما بالنزول ونكحها وإلا أخبرت العفريت.. ففعلا في الأخير وطلبت منهما أن يعطياها خاتميهما، وأخرجت كيسا به عقد من خمسمائة وسبعين خاتما وقالت لهما:

"أتدرون ما هذه؟ فقالا لها لا ندري، فقالت لهما: أصحاب هذه الخواتم كلهم كانوا يفعلون بي على غفلة قرن هذا العفريت، فأعطياني خاتميكما أنتما الاثنان الآخران. فأعطياها من يديهما خاتمين فقالت لهما: إن هذا العفريت قد اختطفني ليلة عرسي ثم إنه وضعني في علبة وجعل العلبة داخل الصندوق ورمى على الصندوق سبعة أقفال وجعلني في قاع البحر العجاج المتلاطم بالأمواج، ويعلم أن المرأة منا إذا أرادت لم يغلبها شيء كما قال بعضهم"(ألف ليلة وليلة، بدون، 04-05).

إن الفتاة هنا تماثل الزنجية، فرغم أنهما في وضعية حرجة وربما يشرفان على الهلاك، إلا أنهما بقيتا على رباطة جأشهما؛ إنهما معا يماثلان شهرزاد رغم أنها على مشارف الموت إلا أنها كانت دقيقة النظر فعمدت إلى التخلص من الورطة التي هي فيها، إذ لجأت إلى السرد لتجعل شهريار تحت غواية الحكاية، متى يتم ذلك؟ إننا نستعيد الليل كفضاء زمني أثير لتفعيل الحيلة. حيث إن القصة (الحيلة) لا تبدأ إلا ليلا، ومع الصباح تسكت شهرزاد عن الكلام المباح. وفعلا، فلجوء العقلاء إلى المرأة لتنفيذ الخطة كان أمرا يبين مدى حنكتهم وحكمتهم.

ج- الصحراء والماء:

نجحت الحيلة، وبنجاحها نجت الزنجية وزوجها كما نجا طفلهما والكلب.. ما الذي حصل لهم وقد بقوا وحيدين بلا زاد ولا أي مؤونة، ذلك أن أهل الصحراء أخذوا معهم كل شيء ونجوا بأرواحهم؟

بعد مغادرة الصحراويين لموطنهم الذي كان عرضة للغزو من قبل الأعداء، وخروجهم ليلا متسترين بجنح الظلام، نجح الأعداء في دخول مواطنهم؛ لكنّ ظنهم خاب عندما لم يجدوا شيئا، وإنما وجدوا ثلاثة أشخاص وكلبهم وما معهم شيء.

أشرفت الأسرة على الهلاك بعد ذهاب الغزاة عنها جراء العطش وانعدام سبل الحياة هناك.. فجأة انفجرت عين ماء من تحت أرجل الطفل.. ها قد عادت الحياة من جديد، ما السبب في ذلك؟ إنه الماء. كانت هذه المادة في مختلف المعتقدات ذات طبيعة مقدسة؛ إنها أصل الحياة، وعليها دارت حروب وصراعات، وتعظم فائدتها أكثر في الصحاري وفي الأماكن التي تندر في فيها هذه المادة. ترى بماذا تذكرنا قصة الطفل الذي انفجرت أسفل رجليه عين الماء هاته؟

إن كل مطلع على قصص الأنبياء سيربطها بقصتين؛ الأولى هي قصة إسماعيل عليه السلام وأمه هاجر اللذين تركا في مكة من قبل إبراهيم عليه السلام. ولقد كانت مكة حينها صحراء قاحلة لا وجود لأثر الحياة فيها، ما يعني أنه تركهما لمصيرهما. لكن العناية الإلهية تتدخل في النهاية، لتخرج من أسفل رجل الملك جبريل عين ماء جعلت المكان ينبض بالحياة بعد أن كان قفرا.. ولعل بعض كتاب قصص الأنبياء يروي أن عين الماء انفجرت من تحت قدمي الطفل إسماعيل الذي أوشك العطش على إهلاكه وأمه بعد أن نضب ما كان معهما من الماء والطعام:

"وجعلت أم إسماعيل ترضع إسماعيل وتشرب من ذلك الماء، حتى إذا نفد ما في السقاء عطشت وعطش ابنها، وجعلت تنظر إليه يتلوى، فانطلقت كراهية أن تنظر إليه، فوجدت الصفا أقرب جبل في الأرض يليها، فقامت عليه ثم استقبلت الوادي تنظر هل ترى أحدا؟ فلم تر أحدا(..) فعلت ذلك سبع مرات.

فلما أشرفت على المروة سمعت صوتا، فقال: صه، تريد نفسها. ثم تسمعت فسمعت أيضا، فقالت قد أسمعت إن كان عندك غواث. فإذا هي بالملك عند موضع زمزم، فبحث بعقبه، حتى ظهر الماء، فجعلت تحوضه وتقول بيدها هكذا. وجعلت تغرف من الماء في سقائها وهو يفور بعدما تغرف"(ابن كثير، 1988، 185-186).

ها قد رجعت الحياة إلى إسماعيل وأمه بوجود الماء الذي انفجر من تحت قدم الصبي.. وها هي الحياة تدب في الأسرة الزنجية بعد أن كانت نهايتها قريبة بفضل عين الماء التي انبجست من أسفل قدم الطفل.. إن القصتين تتماثلان في جوانب كثيرة؛ فالفضاء واحد هو الصحراء القاحلة التي لا حياة فيها. والمعاناة واحدة؛ العطش، كما أن الحياة عادت بغياب العنصر الذي يفتقد إليه في مثل هذه الأماكن ألا وهو الماء؛ عن طريق من تم ذلك؟ عن طريق الطفل الصغير في القصتين والذي ضرب برجله فانفجرت عين الماء. بم انتهت القصتان؟ في كليهما نجد أن التجار جاؤوا فاستقروا بالمكانين فعادت تلك الصحراء واحة ومكانا يؤمه الناس من مختلف الأماكن.

في رواية "أخبار الطوفان الثاني"، وهي الرواية الثالثة في هذه الرباعية نجد استثمارا آخر لقصص الأنبياء هذه المرة مع نوح عليه السلام وما حصل له وللأرض جراء هذا الطوفان. إن القصة مأخوذة من سفر التكوين، وأسفل منها مقتطف من حوار ليوليوس قيصر مع أحد الكهنة المصريين يقول فيه:

"أنا على استعداد لأن أتنازل عن: الجيش، الامبراطورية، كليوبترا، مقابل أن تدلوني على منابع النيل"(الكوني، 1991، 05).

يعود الماء إلى الظهور في مكان ما، وكأن الرباعية كلها مبنية على ثنائيتين أساسية تتصارع فيما بينها يحاول كل عنصر منها إثبات ذاته وإقصاء الآخر.. وفي

ذلك صراع بين ما يرمز إليه هذان العنصران؛ إذ لطالما كان الماء مرادفا للحياة واستمراريتها، وكانت الصحراء مرادفا للموت والجذب.. هذه المرة يتنازل فيها يوليوس قيصر على كل شيء من أجل الماء، من أجل أن يعرف منبع النيل.. هو متيقن أن تملكه لمنابع المياه هو تملك للحياة وتملك للكون. إن النيل هو مصدر الحياة في مصر التي هي أيضا صحراء، هذا إضافة إلى مناطق عديدة من إفريقيا.. ولقد جُعل من مصر هبة للنيل، بالنظر لما يمثله هذا النهر لهذا البلد. إننا دائما أمام صراع بين الماء والصحراء، وكل يحاول أن يكسب الصراع، لكن في النهاية يكون الانتصار من قبل الماء، والذي هو بدوره انتصار للحياة.

الخاتمة.

من خلال العرض السابق أصل إلى النتائج الآتية:

إهمال مختلف المناهج النقدية التفسيرية والبنيوية القارئ، ما أدى إلى عدم فهم خصوصية النصوص الفنية.

إعطاء جمالية التلقي مكانة متميزة للقارئ بعده فاعلا أساسيا في التفاعل مع النصوص وجعلها مقروءة، ذلك أن النص كما عبر عن ذلك أمبيرتو إيكو آلة كسولة تحتاج القارئ ليتعاون معها، فيملأ بياضاتها وما لم يقل فيها.

إن جمالية التلق اهتمت بتاريخ القراءات وتعاقبها، ولهذا فهي تؤمن بالتعدد التأويلي.. لكنها تعطي أهمية قصوى للجانب التاريخي على حساب الجانب الفردي الخالص في القراءة.

إن أهمية جمالية التلقي في نظرنا تكمن في القراءتين العادية والاسترجاعية لأنهما تجعلان القارئ الفعلي في صلب اهتماماتهما وتمنحانه قدرة أكبر على التفاعل مع النصوص.

أهمية أفق التوقع بالنسبة إلينا تكمن في أنه يربط النص بنصوص أخرى ما يندرج ضمن جمالية التناص.. كما أن هذا المفهوم فعال لأنه يستغل جمالية التجاوب المتمثلة في السؤال والجواب.

استنجاد النص الروائي بمختلف أدوات التعبير الفنية من قبيل الحكايات الشعبية والأساطير، ما يجعله نصا ديناميا وحركيا.

إمكانية المؤلف الفعلي الاستنجاد بالنص الأسطوري من أجل اختزال مختلف القيم التي يريد النص التعبير عنها كما فعل الكوني بصورة دقيقة وجميلة جدا.

المصادر والمراجع:

المتن المدروس:

- الكوني، ابراهيم، 1991، ***البئر***، تاسيلي للنشر والإعلام، ط: 2، ليبيا.
- الكوني، ابراهيم، 1991، ***الواحة***، تاسيلي للنشر والإعلام، ط: 2، ليبيا.
- الكوني، ابراهيم، 1991، ***أخبار الطوفان الثاني***، تاسيلي للنشر والإعلام، ط:2، ليبيا.

الكتب:

- ابن كثير، 1988، ***قصص الأنبياء***، تح: مصطفى عبد الواحد، مكتبة الطالب الجامعي، مكة المكرمة، ط:3.
- ابن المقفع، عبد الله ، ***كليلة ودمنة***، تح: عبد الوهاب عزام وطه حسين، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة.
- إيزر، فولفغانغ، ***فعل القراءة***، تر: حميد لحمداني والجيلالي الكدية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء.
- الحريري، 1978، ***المقامات***، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت.

- بارث، رولان ، **درس في السميولوجيا**، تر: عبد السلام بنعبد العالي.

- بلمليح، إدريس، 2000، ***القراءة التفاعلية دراسات شعرية لنصوص شعرية حديثة***، دار توبقال للنشر، ط: 01.

- سلامة، أمين ، 1988، ***معجم الأعلام في الأساطير اليونانية والرومانية***، مؤسسة العروبة للطباعة والنشر والإعلان- مصر، ط: 2.

- سليمان، سوزان روبين،2007، ***تنوعات النقد الموجه إلى الجمهور***، ضمن كتاب: ***القارئ في النص***، تحرير: سوزان روبين سليمان وإنجي كروسمان، تر: حسن ناظم وعلي حاكم صالح، دار الكتاب الجديدة المتحدة- بيروت، ط:1.

- فرنان، جان بيير،2012، ***الأسطورة والفكر عند اليونان***، تر: جورج رزق، المنظمة العربية للترجمة- بيروت، ط:1.

- كيليطو، عبد الفتاح،2007، ***الغائب: دراسة في مقامة للحريري***، دار توبقال للنشر- الدار البيضاء، ط:3.

- كيليطو، عبد الفتاح ، 2009، ***من شرفة ابن رشد***، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط:- 1.

- كورتل، آرثر ،2010، ***أساطير العالم***، تر: سهى الطريحي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق.

- هولب، روبيرت ، 2000، ***نظرية التلقي: مقدمة نقدية***، تر: عز الدين اسماعيل، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، ط: 1.

- ياوس، هانس روبيرت ،2014، ***نحو جمالية للتلقي***، تر: محمد مساعدي، النايا للدراسات والنشر – سورية، ط:1.

المجلات:

- بن عياد، محمد ، ***"التلقي والتأويل"***، 1998،ضمن مجلة علامات، العدد: 10، مكناس.

- بنكراد، سعيد ،1998، ***السيميوزيس والقراءة والتأويل***، مجلة علامات، ع:10، مكناس.