جمالية التلقي والتأثير في رواية (رياح الخليج) لإبراهيم السيد طه

المدرس الدكتور
حارث ياسين شكر
جامعة الانبار- كلية الآداب
hhareth92@uoanbar.edu.iq

The aesthetic of receiving and influencing in Ibrahim's Al- Sayed Taha Riah alkhalij

Lecturer Dr.
Harith Yassen shukur
Anbar University - College of Arts

الملخص:

مما لا شكَّ فيه أنَّ المكانة المحورية للمتلقي، حتمت على الأدباء خلق صوتٍ أدبيٍّ مختلفٍ، عن طريق البحث عن تقنيات جديدة، وتراكيب لغوية مبتكرة، لا مألوفة ولا مستهلكة، تلبِّي جوع المتلقي وتأسر ذائقته وتدهشه في الآن نفسه، خاصة وأنَّ الكاتب المعاصر، هو الآخر، يبحث عن قارئٍ فطنٍ يتحاور مع نصه الأدبي، ويولع بكلِّ جديدٍ فيه؛ فالخبرة بالنص لها دور مهم وفاعلٍ في عملية القراءة. ويُعدُّ هذا البحث محاولة لاستقراء جمالية التلقي والتأثير في رواية (رياح الخليج) لإبراهيم السيد طه. ويتخذُ لنفسه في جانبين؛ تقنيتي مفارقة التوقع، وتقنية الفراغات أو الفجوات النصية أنموذجًا، ثم يبحث في دورهما في فاعلية القراءة وحيوية النص في الخطاب الروائي.

الكلمات المفتاحية: جمالية، التلقي، الرواية، السيد طه، التوقع، الفجوات.

Abstract:-

There is no doubt that the pivotal position of the recipient made it necessary for writers to create a different literary voice, by searching for new technologies and innovative linguistic structures, neither familiar nor consuming, that satisfy the recipient's needs and captivate his taste and amaze him at the same time, especially since the contemporary writer is the other. who is looking for an intelligent reader to dialogue with his literary text, and fond of everything new in it. So, the experience with the text has an important and effective role in the reading process. This research is an attempt to extrapolate the aesthetics of receiving and influencing the novel of (Riah alkhlig) by Ibrahim Al-Sayed Taha. The research contains form two sides, the first the technique of the expectation paradox, and the second, the technique of textual spaces or gaps as a model, then examines their role in the effectiveness of reading and the vitality of the text in the narrative discourse.

Key words: aesthetic, receptivity, narration, Mr. Taha, expectation, gaps.

المقدمة:ـ

حاول الأدباء المعاصرون استثمار كل الأدوات الفنية التي من شأنها أنْ تحقق لنصوصهم الأدبية، شعراً كانت أم نثراً، قدراً كافٍ من الإبداع الفني من جهة، وتزيد من أواصر الصلة بينهم وبين متلقيهم من جهة أخرى، متجاوزين بذلك النظرة التي لا ترى أي دورٍ للمتلقي، مجرد استهلاكه للنص الأدبي، دون الاتجاه صوبه والسؤال عن تأثره من عدمه بما يقرأ أو يسمع من نصوص هذا الأديب أو ذاك، وإنما عدُّوا النصوص الأدبية مناصفة بين الكاتب والمتلقي. وبهذا لم يعد المتلقي على هامش العملية الإبداعية، وإنما أصبح عنصراً ضرورياً لا يُستغنى عنه في انتاج النص الأدبي وضمان استمراريته، بوصفه أحد أهم الأركان الرئيسية في عملية انتاج النص، ولعله الغاية التي يُنشئ من أجلها النص. وهذا ما بدا واضحاً في ميلاد **(نظرية التلقي) Reception Theory** بين ثنايا مدرسة **(كونستانس) Constance** الألمانية عبر قطبيها **هانز روبيرت ياوس H.R.Jauss** و**فولفغانغ إيزر Wolfgang Iser** اللذان عملا على ردِّ الاعتبار للمتلقي، وإخراجِه من المفهوم القديم المتداول من كونه عنصراً غريباً عن النص، إلى كونه طرفًا مشارِكًا فيه. وبهذه المشاركة لم يعد دور المتلقي "سلبيًا استهلاكيًا في صلته بالنص، ولم تعد استجابته للنص استجابة عفوية ترضي تعطشه الجمالي، وتشبع فيه نزوعه إلى التلقي الشخصي المُمعن في كثافته وفرديته في آن، بل أصبح هذا القارئ مشارِكًا في صُنع النص"[١]. فالعمل الأدبي هو انتاج مزدوج الحركة كما يصفه بوردا Bordas، ناتج عن إبداع كاتب وقراءة قارئ[٢].

إذن فالاثنين، إنْ صح التعبير، يبحثا عن بعض، وبالتالي نحن أمام علاقة تجاذب، طرفاها الكاتب، والمتلقي، فضلًا عن العمل الأدبي الذي سيكون أساس هذا التجاذب عبر قطبيه التي يحددها ايزر في كتابه (فعل القراءة) بقوله: "إنَّ للعمل الأدبي قطبان، قد نسميهما: القطب الفني والقطب الجمالي، الأول هو نص المؤلف، والثاني هو التحقق الذي ينجزه القارئ"[٣]. وبدون فعل القراءة لا تكتمل حياة العمل الأدبي؛ فالقراءة "عملية إبداعية توزاي إبداع النص"[٤]. إذن "لا بد من تفاعل المؤلف مع القارئ لمنح الحياة للنص"[٥]؛ لأنَّ التركيز "على تقنية الكاتب وحدها أو على نفسية القارئ وحدها لن يفيدنا الشيء الكثير في عملية القراءة نفسها"[٦].

هدف البحث:

يتحددُ هدفُ هذا البحث في عدَّة محاور أهمها: الوقوف على جمالية التلقي الناجمة عن المساحة التأويلية لآليات تشكيل المعنى التي يقدمها المبدع للمتلقي قارئًا عاديًا أو ناقدًا أدبيًّا، بوصفها باعثًا للجمال ومؤثرًا في وجدان المتلقي ومكنونات نفسه.

منهج الدراسة:

يعتمدُ هذا البحث على المنهجِ الوصفيِّ التحليليِّ الذي يتضمنُ تتبع النصوص مع السعي لتحليلها؛ بغية الوصول إلى الهدف المنشود.

تصور عام عن الرواية:

تنتمي رواية (رياح الخليج) للروائي إبراهيم السيد طه لمرحلة الواقعية النقدية، وتعالج موضوعًا مهمًا تفشَّى في الواقع المصري منذ عهد الانفتاح بعد حرب اكتوبر ١٩٧٣م، وهو السفر إلى الخليج طلبًا للرزق وهروبًا من الفقر. وقد اتخذت الرواية من القرية المصرية فضاءً مكانيًا تمثله قرية السالمية بمحافظة الدقهلية في مصر. كما ناقشت الرواية أيضا قضية الفقر والقهر الذي ألجأ أهل السالمية الى تزويج بناتهم الصغار إلى شيوخ البترول من نحو ما كان من أمر زواج الشيخ (عجلان السعودي) من (مريم) ابنة (الدسوقي أبو المجد) من أجل المال، وتسفير أخويها للعمل في الخليج.

عالجت الرواية التغيرات الاجتماعية في قرية السالمية والتي انتهت بـ(شعبان) سائس العمدة أن يصبح من وجهاء القرية وكبرائها ومالك لقصر كبير بفضل سفر ابنه (علي) الذي سافر إلى الكويت للعمل هناك. كما ناقشت الرواية كثيرًا من التغييرات التي طالت العادات الاجتماعية، فالفلاح المصري، كما يذكر صاحب الرواية، الذي كان أكبر حلمه تأمين قوت أسرته؛ هذا الفلاح البسيط ركب الطائرة، وشرب البيرة، وأكل الهامبرجر، وتوافدت على خاطره شتى صنوف التطلعات والأحلام. أما بنايات الطوب فقد اختلعت وزرعت محلها بنايات خرسانية ذوات أحجام وأشكال مختلفة. والحلاق الذي كان يحلق الناس في الأجران والساحات؛ يمتلك الآن صالونًا فخمًا.

بطلا الرواية هما (حسن) ابن العمدة (عامر أبو حسن أبو سالم)، وحبيبته (نرجس)

التي غيرتها رياح الخليج بعد تدني الموقف الاجتماعي لـ(حسن)، من جرَّاء فعل العمدة الذي أطاح بمكانة أسرته في مجتمع السالمية، وقد حملتها الظروف الجديدة على الزواج من (سيد القزم) الذي رفضته (زينب) التي هتك العمدة شرفها وصارت بعدها راقصة مشهورة، والتي استطاعت الانتقام من العمدة وسلبته أطيانه الزراعية وطردته وتسببت في نهاية حياته نهاية مأساوية.

الجانب الأول: مفارقة التوقع to Expectation Infraction

يقصد بمفارقة التوقع أو كسره "الخروج المباغت عن المعاني المتوقعة"(٧). أو بمعنى آخر انزياح النص أو العبارة أو التركيب أو الموضوع أو الشكل أو الفكرة أو الحدث عمَّا توقعه القارئ أو تعوَّده، سعيًا لإحداث بؤرة توتر تُساعد القارئ على التفاعل مع النص.

وتقنية المفارقة في التوقع عبارة عن "رسالة ترميزية يقوم بها المبدع بإرسالها بعد أنْ أحكم بناءها وتشكيلها، إلى القارئ (المستقبل) الذي ينتظر منه ردود متوقعة وغير متوقعة في قراءة هذه المفارقة"(٨).

إنَّ انحراف النص الأدبي عن المعاني المتوقعة يعدُّ من أهم المنبهات الأسلوبية التي تُثير المتلقي وتُساعده على القراءة الاستنباطية من جهة، وتؤدي إلى انفتاح النص وزيادة عدد دلالاته ومعانيه من جهة أخرى. هذا يعني أننا أمام ولادة أفق جديد مع كل انكسار أفق توقع، ومن ثم فإنَّ الذي يُقرر تطور العمل الأدبي وديمومته، هو انحراف النص عن السائد والمألوف في ذهن القارئ، وكلما كان هذا الانحراف أو الاختراق أكبر كلما "حقق أدبيته وإنْ أغضب جمهوره"(٩).

وقد ارتكزت أغلب نصوص إبراهيم السيد طه على هذه التقنية وتمركزت بشكل واضح وبيِّن، ليجعل المتلقي يعيش المفاجأة والدهشة كلما يفاجئه بانحناء مستوى الأحداث، فمفارقة التوقع مرتبطة بالحالة الشعورية للمتلقي من جهة، وبفكرة الرواية من جهة أخرى، سواء على مستوى الأحداث أو بناء الشخصيات وأسمائها، أو على مستوى العناوين والمسميات كما سيوضح الباحث ذلك.

ونبدأ بمفارقة بناء الشخصيات، حيث تقوم هذه المفارقة على التنافر، إذ يلاحظ القارئ أنَّ الشخصية تسير مساراً معينًا، ثم بعدها تتخذ هذه الشخصية مساراً آخر يكون مغايراً أو

غير مألوفٍ، أو متناقضًا مع ما قامت به. وبذلك تتولد المفارقة[١٠].

من يقرأ الرواية من بدايتها سيتعرف على الشخصية المركزية في الرواية، شخصية البطل (حسن) ابن العمدة، الذي أحبَّ (نرجس) ابنة (شعبان) سائس العمدة وخادمه الخاص. كانت أقصى أمنيات (نرجس) الزواج من (حسن) ابن الطبقة الارستقراطية، أبوه العمدة (الحاج عامر) أغنى أغنياء السالمية مالًا وجاهًا وشرفًا، وأمه الحاجة (هديات) واحدة من كبريات النساء في القرية. أما (نرجس) فهي بنت الطبقة الكادحة التي أنهكها الفقر والعوز. كانت (نرجس) وعائلتها، تخدم في بيت العمدة، تأكل من فضلاتهم، وتلبس ما تستغني عنه بنات العمدة.

من يقرأ هذه المقدمة ويتعرف على شخصية الحبيبين (حسن ونرجس)[١١]، وظروفهما، يتوقع على الفور بأنَّ (نرجس) هي من ستتوسل (حسن) على الزواج منها، وليس العكس. لكن ما إنْ يبدأ بقراءة الرواية حتى يتخلخل توقعه، ويكتشف أنَّ (نرجس) ستصبح امرأة ثانية، سيُغيِّر المال نفسيتها ويجعلها بلا أحاسيس ولا مشاعر، وسيطلبها حسن للزواج ويتوسل أباها وسترفض، وستتزوج من (سيد القزم) ابن (الدسوقي أبو المجد) الفقير المعدم.

هذا التصادم والتعارض في الأحداث الذي سيلاقيه القارئ، هو ما يُفعِّل النص ويشحن دلالته ويعضدها؛ على اعتبار أنَّ النص الأدبي الخالد هو الذي يكسر توقع قارئه، وما سوى ذلك فهو نص عادي جدًا، سرعان ما يخضع للانحسار والجمود. هكذا تسير الرواية من بدايتها إلى نهايتها، يرسم الكاتب الشخصية، ويبين ظروفها، حتى إذا ما استقرت لدى القارئ، قلب الكاتب الشخصية وغيَّر ملامحها، بغض النظر عن الظرف الذي تغيَّرت بسببه، فترى القارئ يحب ويكره، يفرح ويحزن، يغفر وينتقم، يخيب ويصيب؛ فكلما تغيَّرت نفسية الشخصية ستتغير تبعًا لها نفسية القارئ.

هذا الصعود والهبوط، والمفارقة في التوقعات، هو ما يضمن للنص السردي حيويته وديمومته، فهو الذي سيدفع القارئ إلى مواصلة القراءة. كما أنَّ قيمة النص الأدبي مرتبطة بمقدار انحرافه عن انتظار المتلقي المعهود، أو المتوقع، "وعلى العكس من ذلك فكلما تضاءلت المسافة الجمالية، ولم يقتض العمل الجديد أي تغير في الأفق، بل استجاب تمامًا للانتظار المألوف والمستقر، فإنه يقترب حين إذن من ميدان التسلية البسيطة والفن الاستهلاكي"[١٢].

بمثل هذا التكنيك في تقديم الشخصيات، يُقدِّم السيد طه شخصية (فتحية)[١٣] الطفلة الفقيرة المعدمة، التي ولدت في واحدة من القرى الفقيرة القريبة من قرية السالمية، وبسبب الفقر المدقع رَغَمَ أبوها نفسه ووافق أنْ تعمل خادمة في أحد بيوتات القاهرة. وما إنْ استقر شكل الشخصية ووضعها لدى القارئ، حتى فاجئه الكاتب بـ (الأسطة توحة) وهو الاسم الحركي للطفلة الفقيرة (فتحية) التي كبرت وانتهى بها الحال إلى امتلاك منزل كبير بوسط القاهرة وفرقة غنائية راقصة لإحياء الحفلات، وأصبح لها مديرًا يدير أعمالها يدعى (جلجل)؛ فتحول مسار أفقه في مطابقته للمعايير السابقة مع المعايير الجديدة، وكلما كان انزياح المسار أكثر؛ كلما كانت المتعة الجمالية أكبر. وهذا ما دعا إليه أصحاب نظرية التلقي في ضرورة "التخلص من ظهور المعتاد من الأشياء... إذ لا بُدَّ من التحرُّر من العادة والمعتاد وكل ما هو مألوف"[١٤].

هذه الطريقة في عرض الأحداث والشخصيات تدفع المتلقي إلى المتابعة، والرغبة المُلِّحة في مواصلة ومتابعة المزيد من الأحداث والتفاعل معها. ولهذا يعمد كُتَّاب الرواية إلى حقن أعمالهم بالأحداث التي تُضفي عليها شيئًا من الإثارة والتشويق؛ سعيًا منهم إلى استقطاب مزيدًا من القرَّاء لنصوصهم الإبداعية، فضلًا عن ضمان رواجها وديمومتها؛ فالوحيد الذي يمنح النص قوة الحضور وميزة الامتداد هو القارئ.

من يتعرف على شخصية (زينب) في بداية الرواية، ويتتبع مسار أحداثها، يسكنه الشوق فيما ستؤول إليه نهاية (زينب)، هل سيحدث ما توقعه؟ هل سيخيب ظنه؟ هل ستتزوج (زينب)؟ هل ستعيش؟ هل ستموت؟ هل؟ هل؟ / ستموت (زينب)، ستتزوج (زينب)، ستكمل دراستها، س، س؟ كل هذه التساؤلات والافتراضات التي يطلقها القارئ عند قراءته الرواية لم تكن موجودة ما لو كانت الشخصية تسير على خط واحد، لكن هذه الاضطرابات في عرض حياة الشخصية وطريقة سبكها؛ هي التي ستضمن للكاتب مواصلة القارئ متابعة أحداث الرواية، وبالتالي ستضمن للنص ديمومته واستمراريته، "فالقارئ يجعل العمل يتحرك بقدر ما يحدثه فيه من تأثير، وبقدر ما يثير في نفسه من اهتمامات وانشغالات ومن ثم يحدث التجاوب"[١٥].

بعد هذه التساؤلات والافتراضات ينتظر القارئ إحدى ثلاثة أمور: إما لا يفارق توقعه ويأتي كما توقع وعندئذ لا يكون في النص جديد او فائدة، وإما أن يفارق توقعه بشكل

إيجابي وعندئذ يكون أعلى مما توقع، وإما أن يفارق توقعه بشكل سلبي وعندئذ يكون أقل مما توقع. فتغير توقعه يكون بتغير الوضعية التأويلية التي يكون عليها المستقبل؛ لأنَّ كل افتراض يكون انطلاق من نقطة محدد تطبع فكرة المستقبل.

وما إنْ يسترسل القارئ في قراءة صفحات الرواية حتى يجد أنَّ (زينب) البنت الفقيرة المعدمة، قد أصبحت راقصة مصر الأولى، وأصبحت تُعرف بـ(زيزي عبدة) بعدما سافرت إلى القاهرة لتلتقي صدفة بـ(الأسطة توحة)، وتعمل في ملهاها، وتتعرف على (أنوار) الراقصة الأشهر وقتها. رقصت (زيزي) مع (أنوار) في ملهى (الأسطة توحة)، المتواضع، بعدها اتفق الاثنان على ترك ملهى (توحة) والعمل في أحد ملاهي شارع الهرم وسطة مدينة القاهرة. وفي زمن قياسي تربعت (زيزي) على عرش الرقص الشرقي، وأصبحت راقصة مصر الأولى، واشترت واحدًا من أكبر ملاهي شارع الهرم، وقصرًا منيفًا في (جاردن ستي)، وسيارة مرسيدس، ولم تتردد صديقتها (أنوار) في اعتزال الرقص والتفرغ لإدارة اعمال صديقتها (زيزي).

(زيزي) الطفلة البريئة التي اغتصبها (العمدة) وانتهك شرفها وهي صغيرة، عادت بقوة، لتلقي بـ(العمدة) ورفيقيهِ (عبد العليم) و(عبداللطيف)، صدفة. انبهر (العمدة) ورفيقاه بـ(زيزي) التي يجهل أنها (زينب)، وباللهجة المصرية قال (عبد العليم):

- **يا ليلة بيضه... دي زيزي عبدة بتاع السيما يا عمدة!!**

قال عبد اللطيف منبهرا:

- **اللهم صلي على النبي!!**

وقال العمدة:

- **انا لسة عيني ماشفتش أحسن من كده!!**

وقع (العمدة) في حب (زيزي) وركع تحت قدميها لتوافق على الزواج منه. سيخيب توقع المتلقي بشكل سلبي فور علمه بأنَّ (زيزي) ستوافق على الزواج منه، لكن سيتحول توقعه إلى إيجابي عند معرفته أنَّ الزواج مجرد حبر على ورق، وأنَّ (زيزي) أرادت بهذا الزواج الانتقام من العمدة، فستضطره إلى بيع أرضه التي هي أعز ما يملك، وستتخلى عنه بعد أنْ سلبت أمواله

-التي ستعيدها فيما بعد إلى ابنه (حسن)- وسينتهي به الحال إلى قتل نفسه، وسينتهي بها الحال إلى التوبة من عملها، وارتداء الملابس المتحشمة، ومن ثم أداء فريضة الحج لمرتين.

إنَّ أفضل النصوص كما يرى أصحاب نظرية التلقي هي تلك النصوص التي تضن على القارئ بنتائجها ومستقبل أحداثها، أما اذا كان النص واضحًا كل الوضوح، ولا يترك للقارئ فسحة للقول، ولو بشيءٍ طفيفٍ، ولوقتٍ يسيرٍ؛ فلا مناص حينئذ من أنْ تتسلل الرتابة إلى قلب القارئ، ويختفي بذلك أصل التشويق، وتختفي كذلك اللذة. وبدوره يغيب التفاعل مع النص، وتنتهي حياته؛ لأنَّ "لرد فعل القارئ أو المستقبل، دوره الاستراتيجي في مسألة استمرارية النصوص وبقائها. فما يجعل من العمل الأدبي عملًا حيًّا هو إمكانية محاورته من طرف القارئ"[١٦].

من مفارقات التوقع الأخرى التي يوظفها الكاتب في روايته، هي مفارقة أسماء الشخصيات. وتحدث هذه المفارقة "عندما تكون تلك الأسماء متناقضة مع واقع ذلك الشخص، بمعنى أنَّ اسم الشخص لا يتطابق مع الواقع الذي يعيشه".[١٧] ومن مفارقة أسماء الشخصيات على سبيل المثال لا الحصر، شخصية (عبد العليم الأزهري) و(عبد اللطيف)[١٨]، فأسماء هاتين الشخصيتين اللتين اختارهما الكاتب ليكونا صاحبي العمدة، توحي بالالتزام الديني، والاتزان والوقار والأخلاق، وغيرها من الصفات الحميدة، لكن من يقرأ الرواية يجدهما غير ذلك، سيجدهما يتبعان (العمدة) من ملهى إلى ملهى، يقضون الليالي الحمراء في شارع الهرم حيث تعمل الراقصة زينب (زيزي)، بحجة الذهاب إلى مرقد السيدة زينب عليها السلام. وهذه المفارقة بين اسم الشخصية وواقعها لم يأتِ به الكاتب اعتباطًا، وإنما وظفه لأمرٍ ما، ترك اكتشافه للقارئ كما سيتبين في تقنية الفجوات النصية. كما أنَّ هذه المفارقة عن طريق "التناقض بين أفعال الشخصية وبين ما هو مرسوم لها من الخارج"[١٩]، عبارة عن اختبار لذكاء القارئ الذي يسعى بكل الوسائل لإدراكها، باعتبار المفارقة تقنية لا تنكشف الا لقارئ يستطيع التقاط معانيها وإدراك المغزى منها[٢٠].

الجانب الثاني: الفراغات أو الفجوات النصية: Les blancs textual

يقصد ايزر بالفراغات عدم التماثل الأساسي بين النص والقارئ، بمعنى آخر هي المساحات التي يحدث فيها التواصل والتفاعل بين العمل الأدبي وقارئه[٢١]. وتتحقق عن

طريق "التفاوت في المعلومات بين المتكلم والمخاطب، أو بين المبدع والمتلقي، بحيث يعرف أحدهما ما لا يعرفه الآخر، وينتج هذا التفاوت ثغرة معرفية بين الطرفين، تعد إحدى العناصر الضرورية للتواصل"(٢٢). فلكي تنجح عملية التواصل بين النص والقارئ يرى ايزر أنَّ على النص أنْ ينطوي على مجموعة من العناصر تسمح له بمراقبة سيرورة التفاعل النصي القائم بينه وبين القارئ، ومن هذه العناصر: البياضات او الفجوات النصية التي تثير انتباه المتلقي وتحرك ذهنه وتحرضه على فعل البناء وتشكيل المعنى. ومن هنا تأتي أهمية القارئ الذي ينبغي ان "يبذل مجهوداً لا يقل عن مجهود مُنشئ النص، بوجه عام، في تحليل النص واستنطاق مقاصده الفنية"(٢٣).

ويعزو إيكو سبب لجوء الكاتب لتقنية الفجوات أو البياضات إلى أنَّ النص إوالية بطيئة تعيش على فائض قيمة المعنى الذي يدخله المتلقي، ثم لكي يمر النص، شيئًا فشيئًا، من الوظيفة التعليمية إلى الوظيفة الجمالية يريد أنْ يترك للقارئ المبادرة التأويلية، فالنص يريد أنْ يساعده أحد على الاشتغال(٢٤). وهذه الفجوات تلعب دوراً فاعلًا في عملية التفاعل بين النص والقارئ.

صحيح أنّ الفجوات في نظر ايزر قد تعيق من تماسك النص، ولكنه يؤكد في الآن ذاته أنَّ الاتصال بين النص والقارئ، إنما يتحقق من تلك الحالة الطارئة، من تلك الوضعية السالبة بينهما، وليس من الحالة المشتركة لكليهما. من هذا المنظور تتحول الفجوات في نظر ايزر إلى حوافز لخلق الأفكار. فملء الفجوات يعني أنَّ القارئ يقيم حالة من الاستمرارية أثناء عملية القراءة. وهو مطالب بملء الفراغات، كي يكمل المواضيع بالشكل الذي يرضيه، وأيضًا بالشكل الذي يتوافق مع مخططات النص، وبذلك يحولها إلى نتاج ملموس(٢٥)، فالفجوات تؤدي وظيفة محورية، فبملئها يتحقق التواصل في عملية القراءة.

يقول إيكو في كتابه (القارئ في الحكاية): "النص إنْ هو إلا نسيج فضاءات بيضاء، وفرجات ينبغي ملؤها"(٢٦). والرواية التي بين أيدينا غنية بالفجوات النصية التي تسمح لمخيلة القارئ أنْ تقوم بملئها، سواء أكانت هذه الفجوات مرئية مقصودة أم لم تكن كذلك.

من أحداث الرواية التي تعتمد على تقنية الفجوات النصية، الحدث الذي يدور حول اقتحام الشرطة (البوليس) لملهى الأسطة (توحه) واعتقال من فيه؛ لرفضها دفع (الأتاوة)

مقابل ممارستها للمهنة. اقتيدت الأسطة (توحة) ومدير أعمالها (جلجل) إلى القاعة الخاصة برئيس المباحث، ودار الحوار التالي:

قال جلجل وهو يضحك:

- **فكرتيني يا أسطه.. اللي له كبير ما ينظربش على ظهره.**

وضع الضابط سماعة الهاتف وقال لجلجل:

- **اخرس يا كلب.**
- **لو عرفت أنا مين.. هاتندم أوي على الكلام ده يا حضرة الضابط.**

ضحك الضابط وقال ساخرا:

- **وهاتطلع ايه يعني؟**
- **لعلمك بأه.. أنا من عيلة كبيرة أوي.. كل بشوات البلد بيعملوا لها ألف حساب.. ولو عرفت الحقيقة ماكنتش جبتنا هنا..**

ضحك الضابط ثانيا.. وبقوة.. ثم قال متهكماً:

- **طب يا اخي ماتعرفنا عشان نعمل أي واجب.**
- **ان كنت عايز تعرف.. اسمح لي بالتليفون دقيقة واحدة.**

اعطاه الضابط التليفون.. وبسرعة أدار رقما ما.. ثم بدأ يتكلم:

- **ايوه يا أبلتي.. أنا جلال أبو الدهب.. بتكلم من قسم الشرطة.. ومعايا الاسطه توحه وكل العيلة، تصوري يا أبلتي.. أخذونا من البيت على الحبس.**

وبعد أن وصلت رسالته الى من طمأنه تماما.. وضع السماعة على الهاتف.. وقال للضابط:

- **حالا يا باشا.. هاتعرف أنا مين.**

وبعد دقائق معدودة.. دق جرس الهاتف.. رفع الضابط السماعة ووضعها على اذنه.. وما ان فعل ذلك حتى وقف في ارتباك وذعر شديدين ليقول بصوت على مرتعش:

- **حاضر يا أفندم.. حالا يا أفندم.**

جلس الضابط متهالكا.. منقطع الأنفاس.. ثم قال لجلجل والاسطه توحه:

- **إحنا أسفين أوي يا جماعة.. اتفضلوا روحوا.. وسامحونا**(٢٧).

من هي التي كلمها (جلجل) حتى ارتعد الضابط بمجرد سماع صوتها؟ أنا كقارئ يقتلني فضول جامح لمعرفة هذه الشخصية، وتتملكني رغبة لمعرفة علاقة هذه الشخصية بهذا الضابط؟ ولماذا حجب الكاتب اسم الشخصية عن القارئ في بداية المشهد وصرح بها في نهايته؟ ولماذا أخفى صلتها بالضابط ولم يصرح بها لا في هذا النص ولا في باقي الرواية ؟

هذا (المسكوت عنه) على حد تعبير إيكو "يتطلب حركات متآزرة وحية من طرف القارئ"(٢٨). لكي يجيب على استفهاماته التي لم يجبه عنها الكاتب، حيث يقوم القارئ بنشاط إضافي للكشف عن أسرار النص بواسطة الإجابة عن تلك الاستفهامات.

أما الاستفهام الأول والذي يخص الشخصية التي كلَّمت الضابط؛ فلن يتعرف القارئ على جوابه إلا بمواصلته قراءة باقي النص، وبهذا يكون الكاتب قد ضمن لعمله سيرورة التفاعل التواصلي بينه وبين المتلقي، ولو لم يفعل ذلك لمرَّ القارئ على النص مرور الكرام، وربما مرَّ على بدايته وعرف منها كل شيء، فأهمل باقيه؛ فملء الفراغات يعني أنَّ المتلقي يقيم حالة من الديمومة أثناء عملية القراءة.

أما عن علاقة الشخصية (زيزي) بالضابط فقد سكت عنه الكاتب، وترك للقارئ وظيفة ربط هذه الصلة المفقودة في تشكيل المعنى. فعلى القارئ أنْ يبين طبيعة هذه العلاقة التي سكت عنها الكتاب.

إنَّ هذا الحدث في حدِّ ذاته لا أهمية له ولكن اهميته تكمن في الفكرة التي أراد أنْ يوصلها الكاتب للقارئ من غير أنْ يتكلم بصورة مباشرة، وهي قضية علاقة ضباط الشرطة بشبكات الدعارة. والقضية الأكبر من هذه هي قضية الفساد والضعف اللذان يُهددان سيادة القانون، حتى أصبح ضباط الشرطة حلقة بيد الراقصات، يأتمرون بأمرهم وينتهون بنهيهم. وهذه قضية سياسية اجتماعية أشار إليها الكاتب من غير أنْ ينطق بكلمة واحدة.

هذا السكوت يطرح إشكالية على القارئ: لماذا سكت الروائي عن هذا النص؟

والحقيقة إنَّ قضية السكوت أو المسكوت عنه سواء في الشعر أو الرواية أو في غيرها من الأجناس الأدبية الاخرى، وسواء أكان ذلك المسكوت دلَّ عليه الكاتب بشكل نقاط، أو لم يدل، هي قضية لها مدلولات عدة؛ فقد يسكت الكاتب خشية من السلطة الحاكمة عندما يريد التعبير عن قضية سياسية أو اجتماعية لها مساس بسلطة الحكم، فيلجأ عندئذ إلى السكوت كوسيلة احترازية يحتمي بها من أجهزة الرقابة.

أو قد يسكت من أجل كلمة، أو كلام بذيء، لا يريد أنْ يتفوه به صراحة، فيعوض هذا السكوت بنقاط تدل على المحذوف، أو لا يعوض، ويترك لمخيلة القارئ الحرية في ملء هذا الفراغ أو هذه الفجوة، وربما لا يدع للقارئ غير الاحتمال الذي يريده هو، فيكتب حرفًا أو حرفين من الكلمة المحذوفة أو العبارة المسكوت عنها، ويدع التكملة على القارئ لإمر يظن أنَّ الصمت فيه أبلغ من الحديث، وهذا ما يسميه بعض الباحثين ببلاغة المحو، أي أنَّ هيمنة البياضات على النص تزيده بلاغة وشاعرية؛ ذلك لأنَّ البياض يعد شفرة الروائي أو الشاعر في التواصل مع المتلقي، فهو يدعوه من خلاله إلى إكمال النقص والمشاركة في ملء الفراغات البيضاء. ومثال ذلك ما فعله إبراهيم السيد طه في الحوار الذي دار بين الطبيب (رمسيس) والعمدة والذي يدور حول مقدار الأجر الذي طلبه (رمسيس) من العمدة لعملية إجهاض (زينب) التي اغتصبها العمدة قبل أنْ تصبح الراقصة (زيزي)، فالطبيب رمسيس يعرف ألاعيب العمدة ويعرف أنَّ الذي اغتصب (زينب) هو العمدة، فهذه ليست المرة الأولى التي يراجع فيها العمدة الطبيب (رمسيس) لذات الغرض. يبدأ الحوار بالطبيب رمسيس:

- **المرة دي غير كل مرة يا عمدة.**
- **يعني إيه؟**
- **يعني المرة دي هاتدفع ميت جنيه.**
- **ميت جنيه!! انته لازم بتهزر؟**

ثم يقول له الطبيب رمسيس:

- **سمعتك وشرفك وكرامتك أغلى بكثير يا عمدة.**

- **سمعتي وشرفي!! انته رحت بعيد اوي يا دكتور.. انا بعمل حاجة لوجه الله.. بستر على بنت غلبانة ويتيمة وملهاش أي حد!!**
- **دا انا شامم ريحة دمها في نفسك**
- **شامم ريحة دمها في نفسي! ازاي؟ هو انت لا مؤاخذة ديب**
- **اللي يتعامل مع ديب لازم يبأه ديب زيه يا عمدة**
- **كده! يلا الأمر لله.. مية مية**
- **واعمل حسابك المرة الجاية هاتبأه اكتر من كده بكتير.**
- **هو لسة فيه مرة جاية؟**
- **الغلابة كتير يا عمدة.. ويموت الزمار_____**[٢٩]

يختم السيد طه الحوار بالمثل الشعبي المصري الشهير **(يموت الزمار وصوابعه بتلعب)**، يذكر منه كلمتين ويدع الباقي بياضًا معوضًا عنه بخط مستقيم. ومعنى المثل أنَّ أي شخص يمتهن مهنة ما، حتى وإنْ شاخ فيها أو كبر، لا يستطيع أنْ يدعها، كعازف المزمار تمامًا يموت صاحبه وأصابعه تتحرك.

هذا الفراغ المرئي المقصود الذي تركه السيد طه جعل المخاطَب مساويًا للمخاطِب، لأنَّ القارئ كما يرى ميخائيل ريفاتير "ملزم أنْ يفهم بالطبع، وأنْ يقاسم المؤلف وجهات نظره"[٣٠]، فالقارئ هنا عليه أنْ يملي ذلك الفراغ المقصود الذي تركه الروائي؛ ليساعد النص على فعل البناء وتشكيل المعنى الذي يريده الروائي، وهو أن العمدة لن يجوز من طبعه أو عادته، فمن شبَّ على شيء شاب عليه، فهو كعازف المزمار سيموت وأصابعه تتحرك.

إذن لا بد للنص من عناصر تساعده على الاشتغال، وهذه العناصر المتمثلة بالفراغات هي التي تستفز القارئ فتحرك مخزونه المعرفي والثقافي وتضيف للنص ما سكت عنه، فهي بمثابة حوافز لخلق الأفكار، فما تفعله هذه الفراغات هو تقديم مجموعة من التوجيهات للقارئ تقوده نحو تجميع المعنى ومن ثم بناء النص، إذ تسير هذه العملية الجدلية في اتجاهين

متبادلين، مرة من النص إلى القارئ، تزوده بالهياكل إذا صح التعبير، ومرة من القارئ باتجاه النص، يصب القارئ في هذه الهياكل مخزونه الثقافي والمعرفي الذي يساعد على بناء النص.

من الفجوات النصية الأخرى التي تحتويها الرواية والتي تطرح إشكالية على القارئ، هي أسماء الشخصيات كما ذكرنا آنفًا، فالكثير من الأسماء التي اختارها الكاتب لشخصيات راويته، هي أسماء غير مطمْئِنة وتدعو إلى التساؤل عن سبب اختيار الكاتب لها.

الاسم ينبغي نوعًا ما، أنْ يسهم في تقديم صورة واضحة عن الشخصية التي يعبر عنها، وهذا بدوره يسهم في إكمال صورتها لدى القارئ، فعندما يسمع أحدنا اسم (صالح) في رواية ما، سيتبادر إلى ذهنه أنَّ هذه الشخصية توحي ببعض صفات حاملها النفسية والجسدية، لكنه سيتفاجأ عندما يجد أنَّ صالحًا سيء الأخلاق، وأنَّ سليمة فتاة عمياء، وسلمى فتاة منغولية، وطاهر إنسان فاسق، ومحارب شخصية مسالمة، وناصر أنسان خاذل، وسامر إنسان راقد، وحميدة لم تقم بأي فعل حميد.

ومما لا شك فيه أنَّ اختيار الروائي لأسماء شخصياته الروائية لا يخلو من قصد يريد أنْ يوصله للقارئ بطريقة غير مباشرة، فشخصيتا (عبد العليم الأزهري) و(عبد اللطيف) صديقا العمدة، لا يحملان من اسميهما شيئًا، فهما شخصيتان سيئتان، فعبد العليم عليم بالملاهي، وعبد اللطيف لطيف مع الراقصات، فهل جاء اختيار الروائي لهذين الاسمين اعتباطًا؟ بالتأكيد لا، فقد أراد الروائي أن يصور بطريقة غير مباشرة قضية سياسية اجتماعية، وهي قضية الاتجار باسم الدين، فصوَّر، من غير أنْ يتكلم، أولئك الذين يوظفون الدين من أجل تحقيق مكاسب شخصية أو سياسية أو عشائرية أو غير ذلك. وكأنَّ الروائي يقول للقارئ: هذا ما لا أرغب بالحديث عنه أو لا أستطيع على التعبير عنه لسبب ما، وعليك أنت أنْ تقوله بدلًا عني. ويحدث هذا التوظيف بصورة كبيرة مع مثل هذه الأحداث التي تتناول قضايا اجتماعية أو سياسية تفرض على الكاتب التلميح دون التصريح خوفًا من الرقابة الأمنية.

الخاتمة:

- لم يغيِّب إبراهيم السيد طه دور القارئ وفعاليته في عملية القراءة، فهو يدرك أنَّ النص الأدبي يبقى كسولًا بدون مشاركة القارئ. ولهذا جاءت نصوصه وكأنها قسمة مشتركة بينه وبين قارئه.
- احتلت تقنية المفارقة أو مفارقة التوقع حيِّزًا كبيرًا من الرواية، باعتبارها تقنية بلاغية فاعلة، ومهمة في النصوص السردية، ومنها مفارقة الشخصيات، ومفارقة الحدث، ومفارقة أسماء الشخصيات، وغيرها من مفارقات التوقع التي وظفها السيد طه في نصوص روايته.
- كما كان لتقنية الفجوات النصية بالغ الأثر الفني في نصوص الرواية، فقد خلقت للمتلقي جوًّا من الإثارة والتشويق، وقد عمل هذا الجو على جذب القارئ واحتوائه، وشدِّه على مواصلة للقراءة من بداية العمل حتى نهايته.

هوامش البحث

(١) عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، ١٩٩٩م: ٩٧.

(٢) ينظر: غنيمة كولوقلي، نظرية التلقي خلفياتها الإبستمولوجية وعلاقتها بنظريات الاتصال، دار التنوير، الجزائر، ٢٠١٣م: ١١٣.

(٣) فولفغانج ايزر، فعل القراءة، تر: حميد الحمداني والجلالي الكدية، مكتبة المناهل: ١٢.

(٤) خالد علي مصطفى وربى عبد الرضا، مفهومات نظرية القراءة والتلقي، مجلة ديالى، ع (٦٩)، ٢٠١٦م: ١٧٤.

(٥) نظرية التلقي خلفياتها الإبستمولوجية وعلاقتها بنظريات الاتصال: ١٠٥.

(٦) فولفغانج ايزر، فعل القراءة: ١٢.

(٧) نهلة فيصل الأحمد، التفاعل النصي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠١٠م: ٨٩.

(٨) نعيمة سعدية، شعرية المفارقة بين الإبداع والتلقي، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، ع (١)، ٢٠٠٧م: ٦.

(٩) صفية علية، الآليات الإجرائية لنظرية التلقي الألمانية، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، جامعة الوادي، الجزائر، ع (٢)، ٢٠١٠م: ٢٦.

(١٠) ينظر: راما عبد الجليل، المفارقة في الرواية العراقية المعاصرة (٢٠٠٣-٢٠١٣) رسالة ماجستير، جامعة القادسية، كلية التربية، ٢٠١٦م: ٩٣.

(١١) إبراهيم السيد طه، رياح الخليج، الدار المصرية السعودية للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٤م: ١٢.

(١٢) خالد وهاب، جمالية التلقي والتأثير في ثلاثية أحلام مستغانمي، أطروحة الدكتوراه، جامعة محمد بوضياف، الجزائر، ص٥٧.

(١٣) الرواية: ٨١.

(١٤) نظرية التلقي: ١١٨ .

(١٥) مليكة دحامنية، القارئ وتجربة النص، مجلة الخطاب، تصدر عن جامعة مولود معمري، دار الأمل، ع (٣)، ٢٠٠٨: ١٣٤.

(١٦) القارئ وتجربة النص: ١٢٩.

(١٧) المفارقة في الرواية العراقية المعاصرة (٢٠٠٣-٢٠١٣): ٩٠.

(١٨) ينظر: الرواية: ١١٦.

(١٩) سناء هادي، المفارقة بنية الاختلاف الكبرى، مجلة كلية التربية الاساسية، الجامعة المستنصرية، ع (٤٦)، ٢٠٠٦م: ٩٧.

(٢٠) ينظر: شعرية المفارقة بين الابداع والتلقي:٧.

(٢١) ينظر: فعل القراءة: ٩٨.

(٢٢) فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ٢٠٠٦م: ١٥٣.

(٢٣) أحمد جمال الدين، كسر التوقع اللغوي في المكونات الأسلوبية للنص القراني، مجلة سر من رأى، مج (١٢)، ع (٤٤)،، ٢٠١٦م: ١٠٨.

(٢٤) ينظر: مجموعة مؤلفين، طرائق تحليل السرد الروائي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ١٩٩٢م: ١٥٨-١٥٩.

(٢٥) ينظر: القارئ وتجربة النص: ١٣٦.

٢٦)) القارئ في الحكاية: ٦٣.

(٢٧) الرواية: ١١٤-١١٦.

(٢٨) طرائق تحليل السرد الروائي: ١٥٨.

(٢٩) الرواية: ٥٦-٥٧.

(٣٠) ميخائيل ريفاتير، معايير تحليل الأسلوب، تر: حميد الحمداني، دار النجاح، المغرب، ١٩٩٣م: ٢٦.

قائمة المصادر والمراجع

- إبراهيم السيد طه، رياح الخليج، الدار المصرية السعودية للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٤م.
- أحمد جمال الدين، كسر التوقع اللغوي في المكونات الأسلوبية للنص القراني، مجلة سر من رأى، مج (١٢)، ع (٤٤)، ٢٠١٦م.
- خالد علي مصطفى وربى عبد الرضا، مفهومات نظرية القراءة والتلقي، مجلة ديالى، ع(٦٩) ٢٠١٦م..
- خالد وهاب، جمالية التلقي والتأثير في ثلاثية أحلام مستغانمي، أطروحة الدكتوراه، جامعة محمد بوضياف، الجزائر.
- راما عبد الجليل، المفارقة في الرواية العراقية المعاصرة (٢٠٠٣-٢٠١٣) رسالة ماجستير، جامعة القادسية، كلية التربية، ٢٠١٦م.
- سناء هادي، المفارقة بنية الاختلاف الكبرى، مجلة كلية التربية الاساسية، الجامعة المستنصرية، ع (٤٦)، ٢٠٠٦م.
- صفية علية، الآليات الإجرائية لنظرية التلقي الألمانية، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، جامعة الوادي، الجزائر، ع (٢)، ٢٠١٠م.
- عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، ١٩٩٩م.
- غنيمة كولوقلي، نظرية التلقي خلفياتها الإبستمولوجية وعلاقتها بنظريات الاتصال، دار التنوير، الجزائر، ٢٠١٣م.
- فاطمة البريكي، مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ٢٠٠٦م.
- فولفغانج ايزر، فعل القراءة، تر: حميد الحمداني والجلالي الكدية، مكتبة المناهل.
- مجموعة مؤلفين، طرائق تحليل السرد الروائي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ١٩٩٢م.
- مليكة دحامنية، القارئ وتجربة النص، مجلة الخطاب، تصدر عن جامعة مولود معمري، دار الأمل، ع (٣)، ٢٠٠٨.
- ميخائيل ريفاتير، معايير تحليل الاسلوب، تر: حميد الحمداني، دار النجاح، المغرب، ١٩٩٣م.
- نعيمة سعدية، شعرية المفارقة بين الإبداع والتلقي، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية، جامعة محمد خيضر، ع (١)، ٢٠٠٧م.
- نهلة فيصل الأحمد، التفاعل النصي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠١٠م.