الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Algérienne Démocratique et Populaire

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة أكلي محند أولحاج
- البويرة -
كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

Ministère de l'Enseignement Supérieur
et de la Recherche Scientifique
Université Akli Mohand Oulhadj - Bouira -
Tasdawit Akli Muḥend Ulḥağ - Tubirett -
Faculté des Lettres et des Langues

التخصص: نقد حديث ومعاصر

بناء المعنى وأفق الانتظار في أسطورة" أَبَابَا إِينُوفَا"

مذكرة مقدمة لاستكمال متطلبات الحصول على شهادة الماستر

إعداد الطالبتين

أ/ ليليا رماسي
ب/ أم الخير سالي

الأستاذ المشرف

أ/ بوعلام العوفي

لجنة المناقشة:

1.	أ/قادة يعقوب	جامعة البويرة	رئيسا
2.	أ / بوعلام العوفي	جامعة البويرة	مشرفا ومقررا
3.	أ / حسين قارة	جامعة البويرة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2022 – 2023م

شكر وعرفان.

بسم الله الرحمن الرحيم والحمد لله المتفرد بالكمال والبقاء والعز والكبرياء المنزه عن الأشباه والنظراء الذي منحنا القوة وساعدنا على إنهاء هذا البحث فبالأمس فقط بدأتنا مسيرتنا التعليمية ونحن ننتظر هذا اليوم الذي طالما حلمنا به وكأنه يوم بعيد فرأينا أن النقد الحديث والمعاصر مغامرة عظيمة وغاية تستحق حقا البحث وتحمل العناء لأجلها.

وإيمانا بمبدأ أنه لا يشكر الله من لا يشكر الناس فإننا نتوجه بالشكر الجزيل إلى الأستاذ مربي الأجيال مشرفنا على مذكرتيْ الليسانس والماستر (الأستاذ بوعلام العوفي) الذي ساعدنا كثيرا في مسيرتنا لإنجاز هذا البحث، وكان له دور عظيم من خلال تعليماته ونقده البناء ودعمه لنا في كل الأوقات. فنحن نشهد أنه أدى أمانته في التعليم. كما نتوجه بالشكر إلى كل أساتذة قسم اللغة والأدب العربي، الذين كان لهم السبق في ركب العلم والتعليم، وبذلوا جهودا محمودة معنا دون أن ينتظروا منا شيئاً، فإليهم نهدي أسمى عبارات الشكر والتقدير.

كما نتقدم بأجمل عبارات الامتنان إلى أعضاء أسرتنا الذين لم يبخلوا علينا، فكانوا نعم السند في مسيرتنا الدراسية، وفي فترة كتابة هذه المذكرة، فشكرا لكم جميعا.

إهداء .

إلى قرة عيني وبهجة قلبي هبة الرحمن التي أوصى القرآن بها لفضلها ومكانتها المرأة الطيبة المحبوبة بين الجميع التي لم تبخل بعطائها لي، يا شمسي المشرقة في حياتي كنزي الذي أسعد لامتلاكه والذي لا يقدر بثمن، أمي حبيبتي أدامك الله لي.

إلى الإنسان العظيم الذي أفتخر به دائما بوجوده في حياتي

سندي واستقامة ظهري وسر سعادتي، يا من أزاح الأشواك عن دربي.

إلى القلب الكبير أبي الغالي أدامك الله لي.

إليكما أمي وأبي حفظكما الله ورعاكم وأدامكم تاج على رأسي.

الطالبة رماسي ليليا.

إهداء .

إلى المرأة التي أفضلها على نفسي وضحت من أجل إسعادي على الدوام أمي الحبيبة

وإلى الوجه الطيب والأفعال الحسنة، الذي لم يبخل عليّ طيلة حياته والدي العزيز

وإلى سرّ سعادتي إخوتي ريان وممدوح

إلى الصغير الذي ملأ البيت بهجة وسرورا.

أنس

أهدي هذا العمل المتواضع.

الطالبة سالي أم الخير.

مقدمة

مقدمة

ظهر في أواخر الستينيات وبداية السبعينيات، منهج واسع الانتشار يهتم بالقارئ والجانب الجمالي للتلقي، ذلك أن العمل الأدبي يتطلب من القارئ المشاركة في بناء النص والإسهام في إنتاج معناه، ولهذا أصبح للقارئ أو للمتلقي المعاصر دور في العملية الإبداعية والنقدية.

ولن يقف البحث إلا على النظرية التي جعلت فعل التلقي محورا لمفاهيمها الإجرائية، وهي نظرية التلقي التي تدعى أحيانا بجمالية التلقي. وقد لقيت رواجًا كبيرا من طرف الدارسين والباحثين في هذا المجال وأثارت جدلا واسعا لما تتميز به من إجراءات، كما فتحت المجال أمام الذات المتلقية للدخول في فضاء التحليل والتفسير وإعادة الاعتبار للقارئ بعدما كان مهمشا من قبل المناهج النقدية السابقة التي أعطت الأولوية للنص والمؤلف. وقد ارتبطت هذه النظرية بجامعة كنستانس الألمانية الذي يعتبر **هانس روبرت ياوس، وفولفغانغ آيزر** من أبرز منظريها وأشهرهم.

إذا كان ياوس سعى منصبا في إتجاه يتكامل مع التاريخ أو علم الجمال أو الماركسية، فإن بوسعنا أن نرى جهوده في تجسيد هذه الفكرة عبر مفهوم **أفق الانتظار** الذي يعد محور بحثنا بوصفه العنصر الأساسي في تاريخ تلقيات النص والبارز في أطوار نظرية التلقي. ومن خلال هذا البحث نسعى جاهدين في تطبيقه على **أسطورة "أبابا إينوفا"** بغرض الكشف عن **بناء المعنى** فيها وما تحمله من **استجابات وتخييبات للقارئ**، وعمدَ هذا البحثُ أيضا إلى الحفرِ في مصدرِ أسطورةِ "أبابا إينوفا" للكشفِ عن أصولهَا وامتداداتِهَا وتطوراتِهَا منْ الشفاهِي إلى المكتوب.

ولا يُنكِرُ وَاحِدٌ منَّا أنَّ هذه الأسطورةَ التي تعدُّ من نفائسِ الأدبِ الشعبي الأمازيغي ظلَّتْ راسخةً في أذهانِنَا منذُ الطفولةِ، حيثُ يتمُّ تداولُهَا مشافهةً جيلاً بعدَ جيل، بلْ إنَّ هذا التراثَ الذي تركَهُ لنا أجدادُنا هو كنزٌ لا يَفْنى ولا يمكنُ الاستغناءُ عنه لارتباطِهِ بالذاكرةِ الجماعية.

ومما لا شك فيه، إن من شروط نجاح البحث هو حسن اختيار الموضوع الذي يكون موافقا مع ميول ورغبات الباحث وتخصصه. فهذا الموضوع الذي اخترناه والموسوم "**بناء المعنى وأفق الانتظار في أسطورة أبابا إينوفا**"، هو موضوع ثري يجيب عن بعض التساؤلات لقُراء وباحثي الأدب الأمازيغي.

ومن أسباب اختيارنا هذا الموضوع نذكر:

1) نقص الدراسات التي تناولت الأدب الأمازيغي باستثناء بعض الأبحاث الأكاديمية.

2) لم يعن هذا التراث باهتمام كبير من قبل الدارسين لأنه لم يدون إلا أن جاءت الفترة المعاصرة.

3) السبب الرئيسي لتوجهنا إلى هذا الموضوع هو ميولنا الشديدة ورغبتنا في البحث في الأدب الشعبي الجزائري عامة، وفي الأدب الأمازيغي خاصة، فضلا عن حبِّنا لهذا التراث وتحمسنا للبحث فيه.

ومن التساؤلات التي انطلق منها بحثنا:

1) ما هو أفق الانتظار؟

2) هل نستطيع أن نحدده تحديدا دقيقا بوصفه مصطلحا جوهريا يجسد استراتيجية نظرية التلقي؟

3) هل يمكن تطبيق أفق الانتظار على مختلف الأجناس الأدبية الأمازيغية شفوية كانت أم مكتوبة وجعله موضوعًا قابلا للتحليل والتفسير؟

4) وهل تجلى أفق الانتظار في أسطورة أبابا إينوفا؟

ومما لاريبَ فيه أنَّ طموحَنَا العِلميَّ في هذا البحثِ يهدف على وجهِ التحديدِ إلى تقديمِ إسهامٍ متواضعٍ للقارئ والباحثِ في التراث الجزائري والأمازيغي، والعملِ على التعريفِ بالآلياتِ الإجرائيةِ الخاصةِ بهذه النظرية النقدية المعاصرة.

وللإجابةِ على هذه التساؤلاتِ أَعْدَدْنا خطةً تتكوَّنُ منْ مدخلٍ وثلاثةِ فصولٍ وخاتمة، وكلُّ فصلٍ مُقسمٌ إلى ثلاثةِ مباحث.

تحدثنا في المقدمة، طبعا، عن أهميةِ الموضوعِ وأسبابِ اختيارِهِ والإشكاليةِ التي انطلقنَا منها في بحثِنَا والمنهجِ المتبعِ وأدواتِهِ الإجرائيةِ.

وجاءَ المدخلُ بعنوان "نظريةُ التلقي: الارهاصاتُ والامتدادات"، تناونا فيه العواملَ التي أدت إلى ظهورِ نظريةِ التلقي، والتي حَصرَها روبرت هولب صاحبُ كتابِ "نظرية التلقي" في خمسةِ عوامل وهي الهرمينوطيقا، الشكلانية الروسية، الظاهراتية، بنيوية براغ، سوسيولوجيا الأدب. وقد كان لهذه العواملِ أثرٌ كبيرٌ في نشوءِ نظريةِ التلقي، إذْ تشتركُ مع نظرياتِ ما بعدَ البنيويةِ أو ما بعد الحداثةِ (كالتفكيكية مع جاك دريدا، والبنيويةِ النفسيةِ مع جاك لاكان، والبنيويةِ التكوينيةِ مع لوسيان غولدمان وجورج لوكاش، والسيميائية مع غريماس) تشترك مع هذه النظرياتِ في جملةٍ من النقاطِ الجوهريةِ مثلَ: اعتبارِ العملِ الأدبي عملاً مفتوحًا، وردِّ الاعتبارِ للذاتِ في مقابلِ الموضوع.

بينما اخترنا للفصلِ الأولِ عنوانَ "بحثٌ في المصطلح والمفاهيم" ويتشكلُ منْ ثلاثةِ مباحث. وانصبَّ جُهدُنا في المبحثِ الأول على "تحديدِ المصطلحات" التي بُنيَ عليها بحثُنا وهي (المعنى، الأسطورة، التلقي، القراءة)، فعرَّفْنا بهذه المصطلحات لغةً واصطلاحًا، أما المبحث الثاني فخصصناه للحديث عن "رواد نظرية التلقي وعوامل التأثير (ياوس وآيزر) التي أَسهمتْ في هذه النظريةِ وبلورتِها، فتحدثنا فيه أولا عن ياوس ودورِهِ في جماليةِ التلقي، وتحدثنا ثانيا عن آيزر باعتباره المنظرَ الثانيَ للنظريةِ حيث انطلق أيزر من البدايةِ ذاتِها التي انطلق منها ياوس وهيَ الاعتراضُ على مبادئِ المقاربةِ البنيويةِ والتشديدُ على فعلِ المتلقي في قضيتيْن هما تطورُ النوعِ الأدبي، وقضيةُ بناءِ المعنى عندَ ياوس. بينما ركزَ المبحثُ الثالثُ أولا على إجراءِ المنهج عند ياوس الذي يتكونُ من أفقِ الانتظار الذي يحتلُ دورًا كبيرًا في نظريةِ التلقي. وركز ثانيًّا على المسافة الجماليةِ التي يقيسُ بها ياوس جودةَ العملِ الأدبي وقيمتَهُ، إذْ كلَّما اتسعتِ المسَافةُ بينَ أفقِ انتظار العملِ الأدبي الجديد والأفقِ الموجود

سلفًا ازدادت قيمتُهُ. وركزَ ثالثًا على اندماجِ الآفاقِ أي آفاقِ الماضي والحاضر حيثُ يرى ياوس أن فهمَ النصِ الأدبيِّ يتمُّ عبرَ بناءِ علاقتِهِ مع قرائِهِ المتعاقبين انطلاقًا من الحاضر.

وبَحَثَ الفصل الثاني، في "أصلِ أسطورةِ أبابا إينوفا ودلالاتِهَا الرمزية". وأشرنَا في المبحثِ الأولِ منه إلى تداخلِ الأسطورةِ مع المصطلحاتِ الأُخرى كالخُرافةِ، والحكايةِ الشعبيةِ، والفرقِ بينهُما. في حين بحثْنَا في المبحثِ الثاني في "مصدرِ أسطورةِ أبابا إينوفا" وكيف وصلتْ إلينا؟ وكيف أصبحتْ قصيدةً متداولةً ومشهورة؟ وتحدثنا في المبحثِ الثالثِ الموسوم "الرمز في أسطورة أبابا إينوفا"، عن رمزِ الأرضِ والماءِ وأهميتِهِما في الحياةِ وعند الأمازيغ، كما ذَكرْنَا أحدَ الطُقُوسِ المعروفةِ في القُرى الأمازيغيةِ وهو طقسِ الاستسقاءِ المعروفُ عندها بأنزار أي عروس المطر والذي يعدُّ من أقدم الشعائر التي كانت تمارسه جل هذه المناطق من أجل استمطار السماء حين تكون الأرضُ والمحاصيلُ مهددةً بالجفاف.

بينما تناولنا في الفصل الثالث "أسطورةَ أبابا إينوفا من زاوية نظرية التلقي" فقمنا بتطبيقِ أفقِ الانتظار على هذه الأسطورة. وقد تفرَّعَ هذا الفصلُ إلى مبحثٍ أولٍ خُصصَ للحديثِ "حول استراتيجيةِ خرقِ أفقِ الانتظار في الأسطورة" فدرسْنَا فيه العنوانَ والشخصياتِ الرئيسةِ والثانويةِ ودَوْرَهَا في الأسطورة، ثمَّ عَمدْنا إلى تحليلِ نصِ الأسطورة لما فيها من استجاباتٍ وتخييبات. أما المبحثُ الثاني فقد خصصنا الحديثَ فيه عن بناءِ المعنى حيث يرى ياوس أن بناءَ المعنى أو الفهمَ لا يتحققُ إلا بالتفاعلِ بين تاريخِ الأدبِ والخبرةِ الجماليةِ من فعلِ الفهمِ عندَ المتلقي ذلك أن الإنسانَ لا يستطيعُ أن ينتزع نفسَه من هذا التاريخ لأنَّهُ تاريخُهُ الخاص، وأطلق على هذا التأثير التاريخي "الأفق التاريخي". أما المبحث الثالث المعنون بِ "كسر وتغير الأفق في أسطورة أبابا إينوفا" فسَعيْنَا من خلاله إلى إبرازِ أهميةِ الأسطورةِ وقيمتِهَا بتجاوزِها توقعاتِ المتلقي.

وأخيرا ختمنا البحثَ بأهم النتائج التي توصلنا إليها.

واعتمدنا في دراستنا لهذا الموضوع على المنهج التاريخي في تحديد نشأة وتطور نظرية التلقي والأسطورة، إضافة إلى المنهج الوصفي التحليلي الذي ساعدنا وفتح لنا المجال لتحليل الأسطورة وما تحمله من الرموز الدالة على الماء والأرض والوصول إلى خلاصة جامعة لها.

إن هذا البحث لا يدعي الأسبقية، لأن هناك الكثير من الدراسات التي تناولت نظرية التلقي سواء من جهة جماليات التلقي عند ياوس أو من زاوية أنواع القراء وفعل القراءة عند آيزر، والتي اعتمدنا عليها كمراجع لإثراء بحثنا نذكر منها:

- هانس روبرت ياوس، نحو جمالية للتلقي تاريخ الأدب: تحد لنظرية الأدب، تر: محمد مساعدي.
- هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد، تر: حميد لحميداني.
- روبرت هولب، نظرية التلقي: مقدمة نقدية، تر: عز الدين اسماعيل.
- ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي.

ومن الصعوبات التي وجهتنا في هذا البحث عملية جمع وتوثيق الأسطورة، علاوة على كون هذا الموضوع جديدا لم نجد له مراجع خاصة بتدوين هذه الأسطورة لأنها وصلت إلينا مشافهة، وكل منطقة من المناطق الناطقة باللغة الأمازيغية تتداولها بشكل مختلف.

جاء في الحديث الصحيح (لا يشكر الله من لا يشكر الناس)، ومن هذا المنطلق نتقدم بالشكر الجزيل وبحسن الامتنان والتقدير إلى الأستاذ "**حسين قارة**" الذي لم يدخر جهدا في رعاية هذا البحث نصحًا وارشادًا وتوجيهًا منذ أن كان فكرة إلى أن استوى في شكله النهائي، حيث شجعنا وحفزنا على خوض غمار هذا البحث رغم إدراكه أن طريقه محفوف بالمخاطر والعقبات العلمية والمنهجية، وخاصة لباحث يخطو خطواته الأولى في درب البحث العلمي، وتعوزه أدوات البحث الناضجة. كما نتقدم بالشكر الجزيل إلى السيد رئيس اللجنة الموقرة الدكتور "**قادة يعقوب**" الذي تفتحت معه مداركنا العلمية على موضوع التلقي من خلال المحاضرات

التي كان يقدمها لنا نحن طلبة الماستر، فتملكتنا الرغبة الجامحة في اقتحام غمار البحث في قضية التلقي وخوض هذه المغامرة العلمية الجميلة، ومن هنا كانت البداية.

ولا يسعنا في الأخير إلا أن نتقدم بالشكر الجزيل إلى أستاذنا " **بوعلام العوفي**" على كل ما قدمه لنا من توجيهات ونصائح لإثراء هذا البحث، فليس من السهل أن تجد المعروف في هذا الزمان إلا في قلب صافٍ يحب مساعدة الإنسان، وكلمة شكر لا تكفي والمعنى أكبر من أن نوفيه ما بذله وما يبذله من عطاء في سبيل نجاح وارتقاء الطلبة. كما لا ننسى أن نتقدم بالشكر والتقدير إلى السادة الأساتذة أعضاء لجنة المناقشة الموقرة الذين سهروا وكدوا لسنوات من أجل تكويننا وإعدادنا الإعداد العلمي الطيب، فضلا عن تحملهم عناء قراءة هذا البحث. وأخيرا نرجو من الله عزّ وجل أن يجعل هذا العمل خالصا لوجهه الكريم وخدمة لهذا التراث العظيم الذي تركه لنا أجدادنا. كما نتمنى أن يكون هذا البحث فاتحة لأبحاث ودراسات أخرى أكثر نضجًا وعمقًا. والله الموفق.

المدخل
نظرية التلقي: الإرهاصات والامتدادات

أولا-المهاد النظري

ثانيا-جذور نظرية التلقي

أ-الهرمينوطيقا (التأويلية)

1- فريدريك شلاير ماخر (1768-1834)

2- فلهلم ديلتاي (1833-1911)

3- مارتن هايدجر (1889-1976)

4- هانز جورج جادامار (1900-2002)

ب-الشكلانية الروسية

1- الادراك والأداة

2- التغريب

3- التطور الأدبي

ج-الظاهراتية الفينومينولوجيا (رومان إنجاردن 1893-1970)

د-بنيوية براغ (جان موكاروفسكي).

هـ-سوسيولوجيا الأدب (روبيرت إسكاربيت، لوفينتال)

أولا-المِهَاد النظري

إذا كان موضوع النقد الأدبي هو العمل الأدبي(الأدب)، فما هو موضوع نظريات تلقي العمل الأدبي؟ هل هي من اختصاصات القارئ؟ أو هو النص الذي تظهر من خلاله هذه الكفاءات؟ وهل هي علاقة التأثير والتأثر بين النص وقارئه؟

فإذا أمعنا النظر وأخذنا بكل هذه العوامل يعني الرجوع إلى ميدان النقد الأدبي التقليدي، وأن هناك طريقتين لمعالجة هذه المشكلة. إن تحليل نص ما يعني إما أن نتساءل عن كيفية قراءة النص أو أن نتساءل عما نقرأه أو عما يمكن أن نقرأه ونبحث عنه في النص.

والواقع، هناك مجموعة من الدارسين الذين ترددوا أمام هذين المنهجين (دراسة القراءة ودراسة العمل الأدبي)، وكيفية اللجوء إليهما وتطبيقهما. وظهرت نتيجة لهذه المواقف المتباينة تيارات نقدية يمكن أن نميز بين أهمها، فمنها مدرسة كونستانس الألمانية التي تركز على التلقي والقارئ ومدرسة التحليل الدلالي (السيميوطيقي، السيميائي)، و(مدرسة تحليل الرموز *).[1]

يعتبر هانس روبيرت ياوس Hans Robert Jaus وفولفغانغ أيزرWolfgang Isère أهم منظري مدرسة كونستانس الألمانية، التي عني أعلامها بعلاقة النص الأدبي بالمتلقي. وبناء تصور جديد لمفهوم العملية الابداعية، وطرق اشتغال القراءة، ودور القارئ في إنتاج النص. إن هذه الفرضية بما تحمله من جمالية التلقي التي تتكون عبر صيرورة تاريخية أو عبر صيرورة القراءة ذاتها، هي

*__مدرسة تحليل الرموز__ : تمثلت هذه المدرسة في كتابات فيليب هامون و أوتين وأكدت على دراسة القراءة من خلال تفاصيل النص. ينظر: علي حسين يوسف، القراءة من السياقية إلى العودة للتحليل النفسي، موقع الحوار المتمدن،7-7-2020. من موقعhttps://m.ahewar.org

[1] -ينظر: حسن مصطفى سحلول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياها، اتحاد الكتاب العرب، د ط، دمشق،2001، ص8 - 9.

التي ستعطي لهذه النظرية ميزتها، وجدتها، وبعدها الخاص، فالقراءة ما بعد الحداثة (البنيوية التكوينية، البنيوية النفسية، السيميائية، نظرية التلقي، التفكيكية...) منحت أولوية للقارئ على المؤلف.[1]

وتأسيسا على ما سبق، نصل للقول إن ياوس وأيزر وضعا قوانين القراءة، إذ أن النص فيه مكونات لغوية وهذه المكونات تقود إلى المعنى، والأصل أن لا وجود للمعنى في النص وأن الذي يصنع المعنى هو القارئ أو المتلقي لأنه هو المبدع الآخر للنص الأدبي.

اهتمت نظرية التلقي، بالمتلقي بوصفه عنصرا فعالا، حيا، وأهم عنصر من عناصر العمل الإبداعي، لأنه يكمل ذلك العمل بملء الفجوات أو الفراغات. إذ تتجه إلى وضع النصوص في سياقها التاريخي، في كل زمن يختلف قراؤه، وهي من أهم النظريات النقدية ما بعد البنيوية أو ما بعد الحداثة التي أعادت الاعتبار للقارئ.[2]

وبعد أن أوضحنا على نحو تمهيدي مفهوم النقد الأدبي ونظرية التلقي عند ياوس وأيزر، لنعد إلى التطرق إلى أهم العوامل المؤثرة في نشوء نظرية التلقي التي تتفرع إلى خلفيات فلسفية، وخلفيات أخرى نقدية وهي: الهرمينوطيقا(التأويلية)، الشكلانية الروسية، الظاهراتية (رومان إنجاردن)، بنيوية براغ (جان موكاروفسكي)، سوسيولوجيا الأدب (روبير إسكاربيت، لوفينتال).

نستنتج مما سبق، أن المناهج النقدية السياقية (التاريخي، النفسي، الاجتماعي) اهتمت "بالمؤلف" ولم تتوقف على ذلك فحسب، بل ألقت بظلها على الفكر الإنساني ومنه النقد الأدبي. أما المناهج النسقية (البنيوية، الأسلوبية...) فأعطت أهمية للنص. وأهمل القارئ، فكانت نظرية القراءة في حقيقة الأمر ردًا على هذه المناهج حيث ركزت على القارئ.

---

[1]–ينظر : مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع هجري، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، د ط، دمشق، 2013، ص15.

[2] –ينظر: المرجع نفسه، ص16.

ومن هنا تم الانتقال من النص كبناء مغلق وكواقع نفسي وانعكاس اجتماعي إلى الاهتمام بالنص في تلقيه من مجموعة من القراء، ذلك لأن النص لا يكون له معنى إلا حين يقرأ.

ثانيا-جذور نظرية التلقي

أ- الهرمينوطيقا (التأويلية)

لقد كان مصطلح الهرمينوطيقا مرتبطا بتفسير النصوص المقدسة، التي كانت تدل في علم اللاهوت على فن التأويل وترجمة الكتاب المقدس، حتى أتى العالم "فريديك شلاير ماخر" فأخرج التأويل من دائرة الاهتمامات الدينية أو الممارسة اللاهوتية ليكون فنا لعملية الفهم.[1]

1-فريدريك شلاير ماخر (1768-1834)

يعد هذا الفيلسوف الألماني مؤسس الهرمينوطيقا الحديثة، حيث وضع مبادئها الفلسفية، وسعى إلى وضع نظرية عامة للتأويل وكون ما يعرف "بالدائرة الهرمينوطيقية" والتي يقصد بها "أن الجزء في شيء ما لا يفهم دائما إلا في ضوء الكل، وحاول نقل الهرمينوطيقا من تناول النصوص ومضامينها الفكرية إلى تناول العملية المركزية التي توجد في مختلف التأويلات".[2]

[1] -ينظر: بلال محي الدين، نظرية القراءة والتلقي: إتيمولوجيا المصطلح والخلفيات الفكرية والفلسفية، مجلة المدونة، مخبر الدراسات الأدبية والنقدية، العدد الثالث، 31مارس2015، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة تبسة، الجزائر، ص130.

[2] -سامي اسماعيل، جماليات التلقي، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2002، ص76-77.

على الرغم من أن أسس شلاير ماخر التي سار عليها منذ البداية، لم تتحول في نهاية المطاف إلا أن الحركة الرومانسية كان لها أثر خاص على مساره، حيث أكد على العواطف الإنسانية والخيال، وبالتالي استطاع أن يحرر الهرمينوطيقا من خدمة علم خاص لتصبح علمًا قائما بذاته.[1]

وهنا طرح (شلاير ماخر *) تركيزه على اللغة والجانب النفسي، أي تركيزه على الذاتي والموضوعي وقد وجدنا أيضا أنه يميز بين الفهم الفيلولوجي والسيكولوجي للنص.

من هذا المنطلق، يرى شلاير ماخر أن الهرمينوطيقا هي فن الفهم. "وقد بدل هذا الفهم علم الهرمينوطيقا من مجموعة قواعد إلى علم منظم ومتناسق وبعبارة أخرى الهدف الأساس من هذا الفهم للهرمينوطيقا هي بيان شرائط الفهم في كل محاورة، بحيث يمكن عد أصولها أساسا لأي نوع من الفهم والتأويل".[2]

استنادا إلى ما قلناه سابقا، فإن كلمة الهرمينوطيقا مأخوذة من هرمس التي تعني الشرح والتفسير ثم انتقل إلى الحقول المعرفية على يد شلاير ماخر، وهذا كله من أجل القراءة فكل عنصر في النص يجب أن يؤول في علاقته بالكل.

---

*كان شلاير ماخر فيلسوفا مثاليا لاهوتيا ألمانيا، ولد في عام 1768 وأسس الجامعة في برلين مع هومبولت بين عام 1798 – 1810،حيث عمل بالتدريس فيها حتى وفاته عام 1834.لم ينل الشهرة التي كان يستحقها في تاريخ الفلسفة المتداولة وعلى الرغم مما نشره من أعمال فلسفية. ويعد مؤسس الهرمينوطيقا الحديثة وأبا الدراسات الثيولوجيا والدينية الحديثة، ولهذا يدين له بالفضل كل مفكري التأويل في القرن التاسع عشر بجميع فصائلهم وتخصصاتهم. ينظر: عادل مصطفى، فهم الفهم مدخل إلى الهرمينوطيقا: نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر، مؤسسة هنداوي، د–ط، المملكة المتحدة، 2018، ص55،63.

[1] –ينظر: المرجع نفسه، ص25.

[2] –صفدر إلهي راد، الهرمينوطيقا، منشأ المصطلح ومعناه واستعمالاته في الحضارات الانسانية المختلفة، تر: حسنين الجمال، المركز الاسلامي للدراسات الاستراتيجية، ط1، بيروت، 2019، ص18.

2-فلهلم دلتاي (1833-1911)

يقول سامي اسماعيل:" فإذا كان شلاير ماخر قد عرف الهرمينوطيقا بأنها فن تجنب سوء الفهم فإن دلتاي رأى أن هذا الفهم هو الأداة المنهجية التي يمكن أن تستند عليها العلوم الإنسانية، وهي كذلك وسيلة التواصل بين الأنا والأنت، وإعادة اكتشاف كل منهما للأخر".[1] حيث يعتبر فلهلم "من الفلاسفة الأكثر نفوذا في فلسفة الحياة، وقد ارتبط ارتباطا وثيقا بالحركة التاريخية أو بفلسفة التاريخ، التي اعتبرها فلسفة للفهم، فتفكيره يركز على:

- ❖ قبوله للنظرية القائلة بأن الفلسفة تنشأ من مشكلة الحياة اليومية.
- ❖ قبوله بأن الفلسفة يجب أن ترتبط ارتباطا وثيقا بمعرفة الحياة".[2]

يرى (ديلتاي*) أن هناك ارتباطا وثيقا بين الفهم والهرمينوطيقا، فإذا أردنا أن نفهم شيئا يجب علينا أن نقوم بتأويل أفعاله وكتاباته في عملية واحدة، حيث يرى فلهلم: "أن هدف الهرمينوطيقا فهم المؤلف أكثر مما يفهم هو نفسه".[3]

---

[1] -سامي اسماعيل، جماليات التلقي، ص77

* ولد دلتاي في ألمانيا (1911/1833) فيلسوف، اهتم بالفلسفة والتاريخ وحصل على الدكتوراه من جامعة برلين سنة (1864) ،وصار أستاذا محاضرا خاصا في الفلسفة. إن أهمية منهجه في الدراسات الانسانية تكمن في تطوير مخطط الهرمينوطيقا العامة التي طرحها شلاير ماخر، وقد كانت أعماله على الوجه العموم مجهولة تقريبا لقراء الانجليزية حيث ظهر مجلد واحد يحتوي مختارات من أعماله في (1976)، وفي (1985) بدأت ظهور طبعة من ستة مجلدات للنصوص الكبرى، وقد كان لعمه أثر واضح في فكر مارتن هايدجر وهانز جورج جادامار وبول ريكور. ينظر: إيرنيا ر. مكاريك، موسوعة النظرية الأدبية المعاصرة: مداخل، نقاد، مفاهيم، تر: حسن البنا عز الدين، المركز القومي للترجمة، ط1، القاهرة، 2014، ص309

[2] -أحمد صلاح القزويني، الهرمينوطيقا، د-دار النشر، ط1، القاهرة، 2018. ص28.

[3] -سامي اسماعيل، جماليات التلقي، ص78.

ومن هنا فإن مصطلح الإدراك عند فيلهلم ديلتاي يحيل إلى الخبرة الإنسانية التي تحدد الأساس المعرفي.

3- مارتن هايدجر (1889-1976)

نجد عند (هايدجر)* مصطلح التجربة الوجودية حيث يرى أن معرفة العالم لا يمكن فصلها عن الوجود ، ولا يمكن للذات أن تنفصل عن الموضوع، بمعنى إذا أردنا فهم النص يجب أن نفهم الوجود أولا إذ يتبين معنى النص لديه عن طرق فهم الوجود.[1]

ويفضي بنا هذا الفهم إلى أنه سحب الهرمينوطيقا من مجال المعرفة إلى مجال الوجود، وسعى إلى أن يؤسس هرمينوطيقا للوجود من خلال ظاهريته التي أخذها عن أستاذه هوسرل. ويقول عن مرغوبه من الهرمينوطيقا "ليست الهرمينوطيقا مرتبطة بفن التأويل، كما أنها ليست نفس التأويل، بل هي سعي لأجل فهم (ما هو التأويل؟)".[2]

4- هانز جورج جادامار (1900-2002)

تتتلمذ جادامار على يد مارتن هايدجر، فهو من أبرز المدافعين عن الهرمينوطيقا الفلسفية حيث يركز فيها على ثلاثة مفاهيم ترتبط مع بعضها ارتباطا جدليا في العملية الهرمينوطيقية، لا ارتباطا منهجيا تصاعديا تترتب فيه خطوة على خطوة سابقة، فإذا كانت الهرمينوطيقا بوجه عام هي اتجاه

---

*ولد مارتن هايدجر في ألمانيا (1889-1976) ،تتلمذ على يد هوسرل وقد عمل على تجديد الفلسفة الظاهراتية، والتقليد الهرمينوطيقي للفلسفة الأوروبية، درس في ماربرج (1923-1928) وكان رئيسا لجامعة فرايبورج (1933-1934) لفترة قصيرة، التي درس فيها. إيرنيا ر. مكاريك، موسوعة النظرية الأدبية المعاصرة: مداخل، نقاد، مفاهيم، ص553.

[1] -ينظر: المرجع نفسه، ص82.

[2] -صفدر إلهي راد، الهرمينوطيقا، منشأ المصطلح ومعناه واستعمالاته في الحضارات الانسانية المختلفة، تر: حسنين الجمال، ص21.

في التفسير، فإن التفسير ذاته لا يكون ممكنا إلا من خلال الفهم والحوار، ونلاحظ أن جادامار يتبنى موقف هايدجر إذ يرى أن الهدف من تأويل النص ليس البحث في مقاصد المؤلف، بل النص نفسه.[1]

استنادا على ذلك، استطاع (جادامار*) بفضل الأفكار التي ضمنها في كتابه (الحقيقة والمنهج) أن يؤثر في نظرية التلقي. وهكذا تبدو عنايته ذات طبيعة فلسفية ووجودية(أنطولوجية**)، لذلك فكتابه الحقيقة والمنهج "يطرح الهرمينوطيقا لا من أجل تقديم منهج جديد، بل من أجل مسألة المنهجية وعلاقاتها بالحقيقة".[2]

*ولد جادامار في ألمانيا (2002/1900) ،درس الفلسفة والكلاسيكية في ماربورج وحصل على الدكتوراه وعمره 22 سنة، وبعد ذلك حصل على لقب أستاذ سنة (1937) ،درس في لايبزيج (1938-1947) وفي فرانكفورت. أما عن دوره في تطوير الهرمينوطيقا في مرحلة ما بعد النص أنه أنجز تطورا ظاهراتيا للهرمينوطيقا واستوعب فكر هايدجر وتوسع فيه وأرسى أساسا جديدا للعلوم الإنسانية وتأثر بمجموعة من النقاد والفلاسفة من بينهم هايدجر، هوسرل، ديلتاي، بولتمان وغيرهم. ينظر: إيرنيا ر، مكاريك، موسوعة النظرية الأدبية المعاصرة، مداخل، نقاد، مفاهيم، ص431.

[1] -ينظر: سامي اسماعيل، جماليات التلقي، ص83.

[2] -ينظر: روبرت هولب، نظرية التلقي: مقدمة نقدية، تر: عز الدين اسماعيل، المكتبة الأكاديمية، ط1، المدينة، 2000، ص78.

**__أنطولوجيا__: نعني بها علم الوجود وهو قسم من أقسام الفلسفة التحليلية، تبحث في الوجود المطلق مجردا عن كل تعيين أو تحديد، وفي الأصل الفلسفة الأولى عند أرسطو وهي العلم بالوجود من حيث هو وجود، وكذلك هي علم الجوهر في فلسفة ديكارت وفلسفة ليبنيتز. ينظر: ياسين حسين علوان الويسي، الأنطولوجيا: في المصطلح والمفهوم والاستعمال الفلسفي، المركز الاسلامي للدراسات الاستراتيجية، سلسلة مصطلحات معاصرة، ط1، بيروت،2019، ص10-13.

ويمكن القول إن جادامير كان يقتفي جهود هايدجر، ويتعقب خطواته ،ورأى أن الهرمينوطيقا نوعًا من النظرية الوجودية للفهم "إنه يسعى للكشف من خلال تقنيات خاصة عن المعنى الأصلي للنصوص في الموروثات أو الأدب ذي النزعة الإنسانية".[1]

لقد كانت هذه أهم المفاهيم والمحطات التي ارتسم فيها طريق الهرمينوطيقا التأويلية في الدراسات الغربية.

ب-الشكلانية الروسية

لقد أسهمت الشكلانية الروسية إسهاما كبيرا في تقدم نظرية التلقي، ذلك أن هذه الحركة المهمة ارتبطت ب "النقد الجديد"*، أو بالبنيوية التي تعد نقطة مهمة في تاريخ مناهج النقد، حيث كانت تأخذ على عاتقها فهم النص من الداخل وتدرسه كبناء مغلق، ولكن بعد ذلك أنتجت رؤيا جديدة وقد ثار أصحابها على الانغلاق وانفتحوا على المعنى.

أخذت نظرية التلقي من الشكلانية مفهوم الأداة الفنية التي تساهم في تقريب النص إلى القارئ/المتلقي، انطلاقا من بنيته الخارجية السطحية(الشكل)إلى بنيته العميقة (المضمون)، والذي يتمثل في الإدراك الجمالي وهو ما سنتعرف عليه في العناصر التالية:

1- الإدراك والأداة

كانت النقلة في الاهتمام من القطب الفني وهو نص المؤلف(العمل)إلى القطب الجمالي أي العلاقة بين (النص والقارئ)، قد تمثلت في وضوح كتابات فكتور شكلوفسكي بهجومه على عبارة ألكسندر بوتبنيا "الفن هو التفكير بالصور "حيث لجأ بصورة مباشرة إلى مبادئ الإدراك. فقد اعتبر شكلوفسكي أن الصورة ليست العنصر المكون للأدب، لأنها في ذاتها ليست سوى أداة الخلق، فهي

[1] -صفدر إلهي راد، الهرمينوطيقا، منشأ المصطلح ومعناه واستعمالاته في الحضارات الإنسانية المختلفة، تر: حسنين جمال، ص20.

واحدة من الأدوات الشعرية الكثيرة التي تستخدم للوصول بالتأثير إلى ذروته. وانطلاقا من هذا الأساس الذي شارك فيه إلى مدى بعيد الشكلانيون الأوائل، يصبح من السهل فهم السبب في أن(الأداة) أصبحت وسيلة للتحليل الأدبي، لأنها هي الوسيلة التي تجعلنا على وعي بالأشياء، فهي التقنية التي تجعل الشيء قابلا للإدراك كما تجعله فنيا.[1]

ومن هنا، نفهم أن الأداة هي الوسيط الذي يملأ الفجوة بين النص والقارئ، جاعلا من العمل الأدبي نفسه شيئا ذا قيمة واعتبار، وموضوعا جماليا أصيلا.

2- التغريب

يشير التغريب عند الشكلانيين الروس إلى الميزة الموجودة بين القارئ والنص، ويعد هذا المصطلح العنصر الأساسي الذي يتميز به الأدب، وهذا المفهوم من استخدامات الناقد الشكلي الروسي شكلوفسكي، حيث "يعتقد هذا الناقد أن ما يمنح الفن معناه هو قدرته على أن يسقط الألفة بتغريب الدلالات لكي يقدمها بطريقة أخرى غير مألوفة وغير متوقعة. ومن هنا يكون هدف الفن هو نقل الإحساس بالأشياء ليس كما نعرفها وإنما كما ندركها".[2]

وقد استنتجنا أثناء البحث في هذا العنصر أن التغريب أو الإغراب هو أن نقوم بتقديم جزء من الحكاية أو الأسطورة أو الرواية بطريقة أخرى غير عادية لتثير الفضول لدى المتلقي. وقد اعتمد ياوس كثيرا على الشكلانيين الروس من خلال هذا المفهوم وهو أصل المشكلة الذي دفع النقاد إلى توجيه النقد إلى مفهوم أفق الانتظار عنده.

---

[1] -ينظر: المرجع نفسه، ص52.

[2] -بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة -مناهج وتيارات-، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، ط1، الكويت، 2004، ص70.

3- التطور الأدبي

هناك جهة إضافية كان للنظرية الشكلانية فيها تأثير على نظرية التلقي، هي على وجه التعيين "التاريخ الأدبي"، ذلك أن نظرية التطور في الفن عند الشكلانيين يمكن النظر إليها بوصفها ثمرة وتطبيقا لمفهوم الأداة، ويمكن النظر إلى إسهام "تنيانوف" في وضع نظرية في التاريخ الأدبي، شأنه شأن كشفه عن سر الأداة، على أنها تصحيح لمغالاة شكلوفسكي على الرغم من أنه ينبغي الملاحظة أنه يشارك رفاقه الشكلانيين أكثر معتقداتهم الجوهرية.[1]

كان لهذا العنصر أثره الكبير في نظرية التلقي، ولاسيما تصور ياوس عن التاريخ الأدبي.

ج-الظاهراتية "الفينومينولوجيا" (رومان إنجاردن1893-1970)

ترتبط جمالية التلقي بالظاهراتية ارتباطا وثيقا "فالأفكار المجردة التي صاغها هوسرل **(1938-1859)**، كانت تتحول شيئا فشيئا إلى حقائق ملموسة، وقد كان رومان إنجاردن تلميذ هوسرل أول من عدل مفهوم التعالي عند هوسرل، الذي يعني عنده أن المعنى الخالي من المعطيات المسبقة. ينشأ بعد أن تكون الظاهرة معنى محظاً في الشعور، أي بعد الارتداد من عالم المحسوسات الخارجية المادية إلى عالم الشعور الداخلي الخالص".[2]

ومن ثمة، فإن الظاهرة عند رومان إنجاردن تنثني على بنيتين "بنية نمطية" وهي أساس الفهم، و"بنية مادية" تشكل أساس العمل الفني والأدبي.

ويرى الباحث ناظم عودة في هذا السياق: "إن الإشكالية المعرفية وليست الظروف التاريخية التي أسهمت في نشوء الظاهراتية في صراعها مع النظريات المعرفية السابقة تكاد تكون مماثلة لصراع

[1] -ينظر: المرجع نفسه، ص57.

[2] -ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، عمان،1997، ص75.

جمالية التلقي مع النظريات الحديثة في دراسة الأدب، فقد كان هوسرل يسعى إلى أن يبني نظاما معرفيا، يستبعد الافتراضات المعطاة للفهم ، ويرى أن هذا الاستبعاد هو الخطوة الرئيسية لإعادة بناء الفلسفة بوصفها علما دقيقا ".[1]

إن قصد هوسرل في حقيقة الأمر "هو وصف الظواهر كما تظهر للوعي مستقلة عن وجود كل ما عداه سواء كانوا أشخاصا أو أماكن أو أسبابا، وبشكل خاص في كتابيْه "أفكار تنتمي لظاهراتية خالصة وفلسفة ظاهراتية" الصادر عام **1913**، و"تأملات ديكارتية" الصادر عام**1931**، حيث يطبق هوسرل اختزاله الظاهراتي لكي يتجنب السذاجة الأنطولوجية".[2]

فهدف الظاهراتية "هو القراءة المحايدة، التي تتأثر بشيء لا يند عن النص الذي جرى اختصاره في تجسيد محض لوعي المؤلف. ولمعرفة هذا الوعي لا ضرورة للرجوع إلى ما يعرف عنه في كتب التراجم، ومذكرات معاصريه، إذ يكفي النظر في الأوجه التي تتجلى من وعيه في النص في هيئة أبنية عميقة أو تيمات أو نماذج متكررة من التخييل للإمساك بذلك الشيء الذي نتوخاه ".[3]

وفي الآونة الأخيرة أصبح إنجاردن يعرف بدراسته لعملية القراءة وبخبرته بالأعمال الأدبية، وقد كان هذا التحول في التأثير نتيجة إلى حد ما لتلقي عملين مختلفين له، فقد ضمن رؤيته للعمل الفني في كتابه الموسوم "العمل الفني الأدبي" والذي كان تأثيره بالغا في النقاد الجدد، كما نشر كتابه الثاني

---

[1]–المرجع نفسه، ص76.

[2] –ينظر: ك. نلوف وآخرون، القرن العشرون المداخل التاريخية والفلسفية والنفسية، تر: جابر عصفور، موسوعة كامبريدج في النقد الأدبي، مج9، ع919، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2005، ص445–446.

[3] –إبراهيم خليل، في نظرية الأدب وعلم النص–بحوث وقراءات–، منشورات الاختلاف، ط1، بيروت، 2010، ص72.

"الخبرة بالعمل الفني والأدبي" في ألمانيا عام 1968 إيضاحا لأصحاب نظرية التلقي المنتظرين بأن يروا اهتمام إنجاردن بالعلاقة بين النص والقارئ.[1]

ومن هنا، يمكننا القول من خلال ما تناولناه في المحاضرات السابقة أن رومان إنجاردن جعل عملية الفهم تتأسس ضمن بنية النص الأدبي، وإدراك النص بقصديته قائم على عامل يوجد في ذاته وآخر يوجد في خارجه وهو المتلقي.

ووجد أن هناك أربع طبقات تتشكل منها البنية الأساسية لأي عمل أدبي وهي كالتالي:

- ❖ طبقة صوتيات الكلمة كالإيقاع والقافية، (هندسة في الصوت)، (البنية النمطية، والبنية المادية للصوت).
- ❖ طبقة وحدات المعنى كالكلمات والجمل ومجموعة من الجمل، (كالأبيات الشعرية).
- ❖ طبقة الموضوعات المتمثلة، (الدلالة)، (العالم الرمزي).
- ❖ طبقة المظاهر التخطيطية (طبقة التخطيطات). [2]

وهذه الطبقات الأربع "تشكل البعد الأول للعمل الفني والأدبي، حيث تحدث تآلفا متعدد الأصوات يربط إنجاردن بينه وبين القيمة الجمالية. أما الطبقتان الثالثة والرابعة تتألفان من الأشياء المعروضة ووجهات النظر المؤطرة التي تظهر هذه الأشياء عن طريقها".[3]

---

[1]–ينظر: روبرت هولب، نظرية التلقي، ص60،63.

[2]–ينظر: قادة يعقوب، الارهاصات والمؤثرات، محاضرات ألقيت على الطلبة في مقياس نظرية القراءة، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة أكلي محند أولحاج، البويرة، الجزائر،2022–2023، ص6.

[3]–روبرت هولب، نظرية التلقي، ص60،61.

نصل للقول إذن بأن هذه الطبقات الأربعة تشكل المسافة الأولي للعمل الأدبي والفني، ووجهات النظر التي تظهر الأشياء على حقيقتها حيث ربط رومان إنجاردن بين تعدد الأصوات والقيمة الجمالية.

إذن فالفلسفة الظاهراتية "ركزت على الدور المركزي للإنسان في بناء المعنى بفعل الإدراك، والنقد الفينومينولوجي لا يركز على العمل الأدبي نفسه بل على خبرة القارئ وعلى هذا الأساس كانت هذه الأخيرة تمهيدا لنظرية القراءة ".[1]

نصل إلى القول إن المدرسة الألمانية لها أصول فلسفية ونقدية في تحديد مفهوم القراءة، ودور القارئ في الإنتاج الأدبي ولعل أهمها ذات أصول فلسفية وهي الفينومينولوجيا والتأويلية.

د-بنيوية براغ "جان موكاروفسكي"

انتقد جان موكاروفسكي ما ورد في مؤلف شكلوفسكي-أحد الشكلانيين الروس-المعنون بِ "نظرية النثر". ويمكننا التوقف عند اعتراضاته لا من خلال ذهابه إلى أن نظريته كانت ضرورة تاريخية، بل من خلال ادعاؤه على أن الانجازات الحقيقية للشكلانيين لم تكن حقا شكلانية على الاطلاق. والواقع أن موكاروفسكي يذهب إلى أن شكلوفسكي قد مال نحو البنيوية منذ البداية.[2]

واستنادا لما تناولناه نجد أن ياوس أخذ من هذه المدرسة مفهوم التحقيق الجمالي الذي يعني أن الأدب لا يكون له معنى بالنسبة إلينا إلاّ حين نفهمه، كما لا يحقق جماليته إلا حين يقرأ، ولا يستقيم العمل الأدبي إلا إذا شارك القارئ في بناء معناه أي المعنى الذي يتجدد باستمرار.

---

[1]- عبد الباقي عطا الله، ديب حامة، فينومينولوجيا القراءة عند آيزر، مجلة إشكالات في اللغة العربية، مخبر مناهج النقد المعاصر وتحليل الخطاب، مجلد 10، العدد 1، 30مارس2021، جامعة محمد دباغين، سطيف2، الجزائر، ص423.

[2] -ينظر: روبرت هولب، نظرية التلقي، ص70.

من هذا المنطلق، نلاحظ أن إيحاء موكاروفسكي "بنظرية التلقي أكثر ما يتضح عندما يحدد الإطار العام للفن عنده بوصفه نظاما حيويا دالا، ووفقا لهذا المفهوم يصبح كل عمل فني مفرد بنية، ولكنها بنية لها مرجعيات. ولكن ربما كان الأهم فيما يرتبط بهذه البنيات هو أنها تعمل بوصفها علامات، والحق أن موكاروفسكي قد عرف العمل الفني بأنه علامة مركبة أي حقيقة علامية، تتوسط بين الفنان والمخاطب (الجمهور، المستمع، القارئ)".[1]

من خلال بحثنا في هذه المدرسة وجدنا أنها جمعت عددا من اللغويين الروس* ولعل أهمهم عالم اللغة التشيكية جان موكاروفسكي، إذ لم يفصل هؤلاء بنية العمل الأدبي عن السياق التاريخي لأنه يكون دائما متجها إلى متلق للعمل الأدبي. ويعتقد ياوس أن الاسهام الكبير لبنيوية براغ يتمثل في الأساس أنها جمعت بين التحليل البنيوي والتاريخي لدراسة الأدب.

هـ-سوسيولوجيا الأدب

ظهر العديد من النقاد الذين أعطوا أهمية كبيرة للمنهج السوسيولوجي، "وكان هذا المنهج يعطي أولوية لدراسة النص الأدبي ولكن بعد ذلك أصبح يهتم بالجمهور أيضا، وحسب رأي اسكاربيت، فإن حياة الأعمال الأدبية تبدأ من اللحظة التي تنشر فيها، أي في ذلك الحين تقطع صلتها بكاتبها لتبدأ رحلة جديدة مع القارئ".[2]

فمنذ أوائل القرن التاسع عشر، بدأت بوادر الاهتمام من قبل المفكرين بالناحيتيْن الاجتماعية والنفسية اللتيْن يفترضهما الأثر الأدبي، ويشير إسكاربيت في هذا المجال إلى مؤلف مدام دوستال

*أشهرهم رومان جاكبسون، نيكولاي تروبتسكوي ، رينيه ويليك وغيرهم.

[1] -ينظر: المرجع نفسه، ص71.

[2] -عزوز هني حيزية، استراتيجية القراءة ومرجعية القارئ في النص المسرحي، مجلة الإعلام والفنون، العدد الخامس،15 جوان 2021، جامعة مولاي الطاهر، سعيدة، الجزائر، ص187.

"الأدب في علاقته بالمؤسسات الاجتماعية"، كونه أول محاولة لدراسة منهجية لمفهوميْ الأدب والمجتمع، غير أن مدام دوستال ظلت بعيدة عن مفهوم سوسيولوجيا الأدب، إذ اهتمت بالبحث في مدى تأثير الدين والعادات والقوانين في الأدب ومدى تأثير الأدب في الدين والعادات والقوانين، وبالتالي كانت مجرد محاولة بارقة طليعية لسوسيولوجيا الأدب.[1]

ويذهب روبرت هولب "إلى أن تزايد الاهتمام بالدراسات النقدية قد أسهم في تهيئة المناخ الذي مكَّن لنظرية التلقي وعمل على نجاحها، وتكمن العلاقة بينها وبين سوسيولوجيا الأدب في إطار تجريبية القراءة مع روبرت إسكاربيت ومع ليوفنتال في مجال النظرية النفسية الاجتماعية لتلقي الأدب".[2]

نصل للقول هنا، أن المتلقي والظروف الاجتماعية التي يتم فيه التلقي من الأمور التي اهتمت بها سوسيولوجيا الأدب، وتكمن العلاقة بينها وبين نظرية التلقي من خلال ماقام به روبيرت اسكاربيت ولوفينتال.

في ضوء ما ذهب إليه روبيرت اسكاربيت "إلى أن الكاتب إنما يكتب لقارئ أو لجمهور من القراء فهو عندما يصنع أثره الأدبي يدخل به في حوار مع قارئه، وللكاتب من هذا الحوار نوايا يريد إدراكها، فهو يرمي إلى الإقناع أو إلى المد بالأخبار أو بالإشارة أو زرع الأمل أو اليأس".[3]

---

[1] –ينظر: روبيرت إسكاربيت، سوسيولوجيا الأدب، تر: آمال أنطوان عرموني، دار عويدات، ط3، بيروت، 1999، ص7.

[2] –سميرة حدادي، جمالية التلقي: افتراضات ياوس وآيزر، مجلة الآداب، مج17، ع1،24ديسمبر2017، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد لمين دباغين، سطيف، الجزائر، ص131.

[3] –عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، 1999، ص91.

وأيا ما كان الأمر، فإن ما عرضه روبرت هولب في سوسيولوجيا الأدب، ومن خلال ما قدمناه فيما سبق، يدفعنا إلى القول إن الفارق بينها وبين ما جاء في نظريات التلقي يتمثل في أن سوسيولوجيا الأدب على اختلاف الاجتهادات اكتفت دائما بالقارئ الكائن خارج الأثار الأدبية موضوعا لها، "أي أنها اهتمت بالقارئ الفعلي الذي يتأثر بالمؤلفات الأدبية ويؤثر فيها مثلما تؤثر فيه".[1]

ومن خلال قراءتنا في موضوع سوسيولوجيا الأدب، ومن خلال ما اطلعنا عليه في المحاضرات في دراستنا الجامعية، يمكن القول "أن العلاقة بين الأدب والمجتمع هي علاقة جذرية متماسكة، لأنه لا يتولد فن عموما ولا أدب خصوصا إلا في الجماعة، ومن أجل الجماعة، ثم من أين يستمد الفنان أو الشاعر انفعاله؟ أليس من التجارب التي اكتسبها في مجتمعه؟ ولهذا لا يمكن الفصل بين الأدب والمجتمع".[2]

إذن، فالتلقي في مدرسة سوسيولوجيا الأدب، هو عملية فهم وتحليل وتكيف وتغيير بين القارئ والمجتمع، من خلال وسيط الأدب الذي يعمل على كشف حقيقة ذلك المجتمع.[3] ومن هنا نفهم "أن كل قارئ ينتمي إلى المجتمع وإلى الحياة الاجتماعية اللذيْن يحددان قراءته".[4]

---

[1] –المرجع نفسه، ص92.

[2] –ينظر: سعيدة تومي، الأدب والمجتمع، محاضرات ألقيت على الطلبة في مقياس النقد الاجتماعي، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة أكلي محند أولحاج، البويرة، الجزائر،2020–2021، ص04.

[3] –ينظر: مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي، ص31.

[4] –مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ط1، الكويت، 1997، ص158.

وبعد هذا العرض الوجيز لسوسيولوجيا الأدب، يمكننا التقرير باقتراب هذا المنهج من نظرية التلقي في اهتمامها بالقارئ/المتلقي وهو ما يؤكده جان إيف تاديه بقوله: "إن نظرية التلقي تنشأ عن السوسيولوجيا والشعرية".[1]

وتأسيسا على ما سبق، يمكن القول إننا سعينا من خلال هذا المدخل إلى التعرف على أهم المدارس التي أدت إلى ظهور نظرية التلقي، وأهم ما جاءت به من قضايا نقدية، حيث اعتمدت "الإرث الفلسفي والتاريخي والنقدي"، وهذا دليل قاطع على أنها لم تنشأ من فراغ بل استمدت أصولها من بعض المدارس. وأن الاهتمام بالقارئ كان قبل فترة ما بعد الحداثة بدأ مع الذين أسسوا لنظرية القراءة، أمثال تودوروف، جوليا كريستيفا، جاك دريدا، رولان بارت (موت المؤلف) وغيرهم من النقاد الغربيين.

ومن هنا، نلاحظ أن نظرية التلقي أعادت الاعتبار للمتلقي كعنصر أساسي في العملية الابداعية بعدما أهملته المناهج السياقية والنسقية، نظرا لأهميته لأن لولاه ما وجد نص ولا أُلف كتاب، فهو صاحب سلطة في توجيه النص وتحديد قيمته. لذلك لم يعد القارئ مجرد مستهلك للنص بل هو "منتج النص".

[1] –جان إيف تأدييه، النقد الأدبي في القرن العشرين، تر: قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة–المعهد العالي للفنون المسرحية، ط1، دمشق، 1993، ص387.

الفصل الأول
بحث في المصطلح والمفاهيم

1- تحديد المصطلحات

أولا-المعنى

أ-لغة

ب-اصطلاحا

ثانيا-الأسطورة

أ-لغة

ب-اصطلاحا

ثالثا-التلقي

أ-لغة

ب-اصطلاحا

رابعا-القراءة

أ-لغة

ب-اصطلاحا

خامسا-بين التلقي والقراءة

2- رواد النظرية وعوامل التأثير (ياوس، آيزر)

أولا-هانز روبرت ياوس

ثانيا-فولفغانغ أيزر

3- إجراء المنهج عند هانز روبرت ياوس

أولا-أفق الانتظار

أ-علاقة الاستجابة بين أفقي النص والتلقي

ب-التخييب

ثانيًا-المسافة الجمالية

ثالثًا-اندماج الآفاق

المبحث الأول-تحديد المصطلحات

سنركّز بدايةً على شرح المصطلحات التي سنشتغل عليها، وهي مجالنا الحيوي في هذا البحث، وذلك امتثالا لما تقتضيه منهجية البحث. وهذه المصطلحات التي هي مدار بحثنا هي: (المعنى، الأسطورة، التلقي، والقراءة).

أولاً-المعنى

أ-لغة

يقول ابن منظور في لسان العرب:" معن الفرس ونحوه يمعن معنا وأمعن، كلاهما: تباعد عاديا". وفي الحديث: أمعنتم في كذا، أي بالغتم".[1] قال أبو الحسين بن فارس في باب معاني ألفاظ العبارات، "أن المعنى هو القصد والمراد".[2]

إن المعنى -حسب ابن منظور-عبارة عن ألفاظ ومعاني تنحصر في الذهن، وعندما نحتاج إليها تظهر وحدها مباشرة.

[1] -ابن منظور، لسان العرب، دار المعارف، تح: عبد الله الكبير وآخرون، طبعة جديدة منقحة، القاهرة، د-س، ص 4236.

[2] -أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا الرازي، الصحابي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تح: عمر فاروق، مكتبة المعارف، ط1، بيروت، 1993، ص197-198.

ب-اصطلاحا

قال الجرجاني في التعريفات في باب الميم: "المعاني هي الصور الذهنية من حيث إنه وضع بإزائها الألفاظ والصور الحاصلة في العقل، فمن حيث إنها تحصل من اللفظ في العقل سميت مفهوما، ومن حيث إنه مقول في جواب ما سميت حقيقة، ومن حيث امتيازه عن الأغيار سميت هوية."[1]

يمكن القول هنا إن الشريف الجرجاني "يتحدث عن مراتب المعنى، على اعتبار أن المعاني هي ما كانت صورا ذهنية وهي بذلك: إما تشير إلى الشيء على الحقيقة باللفظ فتسمى معنى، وإما أن تحصل من اللفظ في العقل وهي بمثابة المفاهيم العلمية التي تتصف بالمجاز، لأنها تنقل من المعنى الحقيقي إلى المعنى الاصطلاحي العلمي".[2]

استنادا إلى ما سبق، يمكننا القول أنّ المعنى هو ما نريد قصده، مثلا قد نتلفظ أحيانا بكلام ويقال لنا ماذا تعني؟ أو ماذا تقصد؟ فالمعنى هو كلام يحمل قصدا قد يكون بصيغة مباشرة أو العكس، يكون في شكل مجاز ليدل على معاني خفية.

ثانيًا-الأسطورة

أ-لغة

ورد مصطلح الأسطورة في معجم لسان العرب لابن منظور كما يلي: "السطر والسطر: الصف من الكتاب والشجر والنخل ونحوها؛ قال جرير:

مَنْ شاءَ بايَعْتُه مالي وخُلْعَتَه ما يَكْمُلُ التِّيمُ في ديوانِهِمْ سَطَرا.

[1]-الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، تح: محمد صديق المنشاوي، دار الفضيلة، د ط، القاهرة، بيروت،1427، ص184-185.

[2] -عبد الفتاح جحيش، نظرية المعنى في الفكر النقدي عند العرب من الممارسة إلى التنظير، أطروحة دكتوراه، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2017، ص17.

والجمع من كل ذلك أسطر وأسطار وأساطير؛ وقال الزجاج في قوله تعالى: "وَقَالُوا أَسَاطِيرُ الأَوَّلِينَ"**(الفرقان: الآية 5)**. "معناه سطره الأولون وواحد الأساطير أسطورة. كما قالوا أحدوثة وأحاديث، والأساطير: الأباطيل. والأساطير: أحاديث لا نظام لها، واحدتها إسطار وإسطارة، وقال قوم: أساطير جمع أسطار جمع سطر. وقال أبو عبيدة: جمع سطر على أسطر ثم جمع أسطر على أساطير، وقال أبو الحسن: لا واحد له، وقال اللحياني: واحد الأساطير أسطورة ".[1]

إذن الأساطير حسب ابن منظور هي الأقاويل المزخرفة، ويعني بها أيضا الكتابة والخط.

وتفيد الأسطورة "على الغالب الحادثة القديمة المحفوفة بالمبالغات حتى الخرافات أحياناً، وتفيد أيضاً الأقاويل المنمقة المزخرفة التي لا نظام لها، حتى انها تشبه الكلام الباطل، وهي تتناول مختلف النشاطات الاجتماعية من أدبية وحربية وصناعية ودينية. وقد ورد مصطلح الأسطورة في اللغة الفرنسية بمعنى الحادث (Histoire)وفي اللغة الانكليزية بمعنى التاريخ (Historia) وقد اتخذت الأسطورة معنى الحكاية سواء أكان لها أصل مبالغ فيه أم لم يكن لها أصل".[2]

نلاحظ تقارب الدلالة اللغوية في اللغة العربية مع الدلالة اللغوية الفرنسية، لتكون الأسطورة هي الحكاية والكلام والحادثة.

[1] –ينظر: ابن منظور، لسان العرب، مج4، دار صادر، ط3، بيروت،1414هـ، ص363.

[2] –حسين الحاج حسن، الأسطورة عند العرب في الجاهلية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، طبعة جديدة منقحة ومزيدة، بيروت، 1998، ص18.

ب-اصطلاحا

نصادف بعض التعريفات للأسطورة قدمها مجموعة من الدارسين منها ما مفاده أنها "حكاية عن كائنات تتجاوز تصورات العقل الموضوعي، البشري، وما يميزها عن الخرافة هو الاعتقاد فيها: فالأسطورة هي موضوع اعتقاد".[1]

وقال كارل غوستاف يونغ: "إن الانعكاسات مسؤولة عن خلق أساطير حديثة أي مسؤولة عن خلق ضجة خيالية مزيفة وتحديات وأحكام مسبقة وهمية. بينما يرى كلود ليفي شتراوس: أن الأسطورة شأنها شأن كل كائن لغوي تتألف من وحدات تكوينية، وأن هذه الوحدات التكوينية تتضمن الأصوات الكلامية والدلالات اللفظية".[2]

واستنادا إلى هذين التعريفين يطلق كلود ليفي ستراوش اسم الوحدات التكوينية الكبرى على العناصر الخاصة بالأسطورة. ويضيف شتراوس: "إذا نظرنا نظرة واقعية إلى الأسطورة لوجدناها في آن واحد: بدائية بالنسبة إلى ذاتها كأسطورة، ومشتقة بالنسبة إلى سواها من الأساطير".[3]

كذلك يشير كلود ليفي ستراوش إلى أن الأسطورة ترتبط دائما بوقائعَ يدعي أنها ظهرت منذ زمن بعيد ولكن ما يمنح الأسطورةَ قيمَتها العلمية هو أن النمط الخاص الذي تصوره يكون غير ذي حقبة محددة، لأنها تفسر الحاضر والماضي والمستقبل.[4]

يتفق الباحثون والدارسون*على " أن الأسطورة تعود إلى أزمان سحيقة للتاريخ الإنساني قبل معرفة الكتابة بزمن طويل، إذن هي في اللغة العربية من سطر كما أشرنا سابقا، وهو بمعنى تقسيم وتصفيف

---

[1] -خليل أحمد خليل، مضمون الأسطورة في الفكر العربي، دار الطليعة، ط2، بيروت،1973-1980، ص8.

[2] -المرجع نفسه، ص14.

[3] -المرجع نفسه، ص15.

[4] -ينظر: كلود ليفي ستراوش، الأسطورة والمعنى، ترجمة: شاكر عبد الحميد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، العراق،1986، ص5.

الأشياء، فالأسطورة تعني الكلام المسطور المصفوف. ولا يشترط فيها أن تكون مدونة أو مكتوبة، ولكن بالضرورة هي الكلام المنظوم سطر وراء سطر".[1]

ويرى يونغ أن الأسطورة تثير جوانب النفس البشرية وأن المجتمعات التي تفقد أساطيرها تعاني كارثة كبرى. وما نلاحظه هنا أن يونغ ربط الأسطورة باللاشعور الجمعي وهو ما يتناقله البشر جيلا عن جيل، يزيد الطفل وهو يحمل في جزء من قشرة الدماغ موروثًا أبًا عن جدْ. عكس سيغموند فرويد الذي ربط الأسطورة باللاوعي الفردي.

ويرى أحمد زكي أن الأساطير "علم قديم، وهو أقدم مصدر لجميع المعارف الإنسانية، لذا فإن الكلمة ترتبط دائما ببداية الناس وهي حركة حضارية مؤكدة، ومتصلة الحلقات، كانت في طورها الأول جزءا من العبادة يتم أدائها داخل المعبد".[2]

يقول كارين أرمسترونغ إن الأسطورة في الحقيقة:" تضيء لنا نشاطات النفس الغامضة، وترشد الناس إلى كيفية التعامل مع أزماتهم الباطنية. لذلك نجد أن فرويد ويونغ، عندما شرعا في تصميم البحث المعاصر حول النفس، اتجها تلقائيا نحو الميثولوجيا التقليدية لشرح تصوراتهما، وقدما تأويلا جديدا للأساطير القديمة".[3]

فالأسطورة، إذن، يغير فيها المؤلف أو الراوي ويضفي عليها أبعادا مركبة لتكتسي واقعية وتستوي أنموذجا إنسانيا.

---

*ومن بين الآراء التي نجدها في تفسير نشأة الأسطورة نذكر البعض من الدارسين أندرو لانج، سيغموند فرويد، كارل غوستاف يونغ، ماكس مولر، كلود ليفي ستراوش، مالينوفسكي، جيمس فريزو وغيرهم.

[1] –مجموعة من الباحثين، الأسطورة توثيق حضاري، دار كيوان، ط1، دمشق،2009، ص19–20.

[2]–ينظر: المرجع نفسه، ص24.

[3] –كارين أرمسترونغ، تاريخ الأسطورة، ترجمة: وجيه قانصو، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، بيروت، 2008، ص16.

ثالثا–التلقي

أ–لغة

تشير" المادّة اللّغوية بمشتقاتها العربيّة، وتصريفاتها في الإنجليزية إلى معنى الاستقبال والتلقي معاً، فيقال في العربيّة تلقّاه، أي استقبله، والتلقي هو الاستقبال، وفلان يتلقى فلانا أي يستقبله". [1]

فالتّلقي إذا هو استقبال أي شيء، سواء استقبال نص أو إنسان وغيرها من الاستقبالات.

وبالنّسبة "للتّمايز في الدّلالة بين مفهوم الاستقبال ومفهوم التّلقي يكمن في طبيعة الاستعمال عند العرب، ومجرى الألفة والعادة بالنّسبة للأذن الأجنبية. فالكثير الغالب في الاستعمالات العربيّة هو استخدام مادة التّلقي بمشتقاتها مضافة إلى النص سواءً أكان خبرا، أو خطابا، أو شعرا "[2].

وهذا دليل على أنّ هناك من يستعمل مصطلح الاستقبال وهناك من يستعمل مصطلح التلقي، وذلك يكون على حساب العادة والمألوف والشّائع عند العرب هو استعمال كلمة أو مصطلح التّلقي.

كما ورد مصطلح التّلقي في العديد من السور القرآنيّة الكريمة ونذكر قوله الله تعالى: (فَتَلَقَّى آدَمُ مِنْ رَبِّهِ كَلِمَاتٍ فَتَابَ عَلَيْهِ إِنَّهُ هُوَ التَّوَابُ الرَّحِيمُ) سورة البقرة 37، وأيضا قوله تعالى: (إِذْ تَلَقَّوْنَهُ بِأَلْسِنَتِكُمْ وتَقُولُونَ بِأَفْوَاهِكُمْ مَا لَيْسَ لَكُمْ بِهِ عِلْم وَتَحْسَبُونَهُ هَيِّنًا وَهُوَ عِنْدَ اللهِ عَظِيمٌ) سورة النّور 15. وقوله أيضا: (وَإِنَّكَ لَتُلْقَى القُرْآنَ مِنْ لَدُنْ حَكِيمٍ عَلِيمٌ) النّمل 6. وقوله أيضا: (إِذْ يَتلَقَّى المُتَلَقِيَانِ عَنِ اليَمِينِ وَعَنِ الشِّمَالِ قَعِيدٌ) سورة ق 18.

[1] –محمود عبّاس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التّلقي– بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النّقدي–دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، ط1، القاهرة، مصر، 1996/1417، ص13.

[2] –المرجع نفسه، ص13.

وفي الحقيقة تنبّه "دلالة الاستعمال القرآني لمادّة التلقي مع النص لما قد يكون لهذه المادة من إيحاءات وإشارات إلى عملية التّفاعل النّفسي والذّهني مع النص، حيث ترد لفظة " التلقي "مرادفة أحيانا لمعنى الفهم والفطنة، وهي مسألة لم تغب عن بعض المفسرين، ولم تغب كذلك عن أدبائنا وروّاد التراث النّقدي. وهم يتميّزون في استعمالاتهم بين إلقاء النص أو إرساله وتلقيه أو استقباله فآثروا الإلقاء والتّلقي وجعلوهما فنّا، وخاصة في مجال النص الخطابي"[1].

نستنتج من خلال ما سبق، أن التلقي هو مجموعة من النّشاطات التي يبيّنها ويظهرها المتلقي أثناء تلقّيه للنّصوص والأعمال الأدبية الفنّية وغيرها من الرّسائل التّي يتلقّاها.

أمّا بالنّسبة " للمتكلّمين لغير العربية، فقد لا تعنيهم كثيرا مسألة التّمايز في الدّلالات اللّغوية بين المصطلحات، وخاصّة في لغاتهم الحديثة التي تحوّلت بفعل الثورة العلمية إلى قوالب وتراكيب جامدة لخدمة الآلة والمصنع. وإنّما يعنيهم في استخدام المصطلحات الإلْفُ والعادة وإن كان في ذلك خروج عن ضوابط اللّغة." [2]

واستنادا على ذلك، توصلنا إلى أن الأمم تستخدم المصطلحات على حسب المألوف والعادة سواءً النّاطقين بالعربية أو غيرها كالإنجليز حتى وإن خالف ضوابط اللغة، فالمصطلح غير المألوف يأتي غريبا وثقيلا على السّمع.

[1] –المرجع نفسه، ص 14.

[2] –محمود عبّاس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، ص 14.

ب-اصطلاحا

أمّا في الاصطلاح فيدخل هذا المصطلح ضمن النّظرية، أي نظرية التلقي وهي" مجموعة من المبادئ والأسس النّظرية التي شاعت في ألمانيا في منتصف الستّينات على يد مدرسة كونستانس، تهدف إلى الثّورة ضدّ البنيويّة والوصفية، وإعطاء الدّور الجوهري في العملية النّقدية للقارئ. باعتبار أنّ العمل الأدبي ينتج حوار مستمر مع القارئ. والتّركيز على الدور الذي يقوم به ".[1]

من هنا جاء مصطلح التلقي ليعطي الاهتمام للقارئ من خلال قراءة النصوص وتأويلها، ويصل بذلك إلى نتائج يكون فيها القارئ محور العمليّة الإبداعية.

رابعا-القراءة

أ-لغة

تتفق المعاجم العربية على أنّ "الاشتقاق اللّغوي للفظ " قرأ " يأتي بمعنى الجمع والضّم، والقراءة ضم الحروف والكلمات بعضها إلى بعض في التلاوة والترتيل. والقرآن في الأصل كالقراءة: مصدر قرأ، قراءة، وقرآناً".[2]

كما جاء في القرآن الكريم قوله تعالى: (إِنَّ عَلَيْنَاَ جَمْعَهُ وَقُرْآنَهُ، فَإِذَاَ قَرَأْنَاَهُ فَاتَّبِعْ قُرْآنَهُ) سورة القيامة الآيتان 18/17. "إنا علينا جمعه أي في صدرك، وقرآنه أي أن تقرأه، فإذا قرأناه أي إذا تلاه عليك الملك عن الله تعالى فاتبع قرآنه أي فاستمع له ثم اقرأه كما أقرأك"[3].

---

[1] – دليلة مروك، استراتيجية القارئ في شعر المعلقات– معلقة امرئ القيس نموذجا– أطروحة الماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الأداب واللغات، جامعة قسنطينة، الجزائر، 2009،2010، ص11.

[2] –عرابي لخضر، محاضرة في نظرية القراءة، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة أبو بكر بالقايد، تلمسان، الجزائر، د–س، ص 2 https://facelettra.univ–telemcen.dz

[3] –الحافظ أبي الفداء إسماعيل بن كثير القريشي الدمشقي، تفسير القرآن الكريم، دار ابن حزم، ط1، لبنان، بيروت، 2000، ص1942.

وعليه فإن القراءة تحمل معاني عديدة منها: أن القراءة:

1/"وتنزع التعارض الشائع (للقراءة / الكتابة)، للإشارة إلى لحظات تبادل لنفس الإنتاج عند (بودري)، وتواجد وحدة للقراءة والكتابة عند (دريدا).

2/ و(القراءة)، هي فك كود التشفير، الخبر المكتوب، وتأويل نص أدبي ما.

3/ و(القراءة الجمعية) تأويلات متعدّدة لنصٍ عبر مستويات مجازية غالباً "[1].

ب: اصطلاحا

إن القراءة إذن هي فك التشفير لفهم النّص، فإذا سعى المؤلف أو المبدع إلى كيفية صنع النص وبعث الجمالية فيه، فإنّ المتلقي يسعى من خلال قراءته إلى كشف تلك المكوّنات الجمالية المودعة داخل النص.

وفي ظل هذا التطور الحاصل على الساحة الأدبية والنّقدية "عرف مصطلح القراءة تحوّلا من حيث المفهوم ومن حيث الممارسة بحيث لم تعد القراءة مجرّد تتبّع للرّموز اللّغوية كما ترى القواميس المعاصرة، ولا قراءة قارئ من القرآن الكريم، كما في التراث النّقدي العربي. وإنّما تعدّدت بتعدّد النّقاد وتنوّعت بتنوّع مناهلهم، وبالتّالي فهي تجسيد لروح التفاعل التّجاوبية بين القارئ والنّص المقروء".[2]

وصفة القول إن القراءة تنوّعت بتنوّع المجالات وتعدد النقاد والتخصصات، فلم تعد مثل السّابق تتبع الرموز فقط، بل يتفاعل معها القارئ أيضا. فتحولت وظيفته من الاستهلاك فقط إلا الإنتاج وأصبح القارئ تبعا لذلك قادرا على إنتاج النصوص.

---

[1] –سعيد علوش، معجم المصطلحات المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، ط1، بيروت، لبنان،1985، ص175.

[2] –مولاي متقدم، نظرية التلقي الأدبي الجزائري المعاصر، مقاربة نصية، أطروحة الماجستير، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة سعد دحلب، البليدة، الجزائر، جوان 2008، ص45.

خامسا-بين القراءة والتلقي

بما أنّنا تحدّثنا سالفا عن نظريّة التلقي وجب علينا منهجيا الحديث عن القراءة، فليس هناك نظرية واحدة تعنى بالقراءة، بل هناك قراءات متعدّدة مختلفة، فكل قراءة تحلّل النص الأدبي في ضوء منهج معيّن، ويمكن تحديد بعض هذه القراءات وحصرها في: القراءة التأويليّة، القراءة الفينومينولوجيا، القراءة النّفسية، القراءة الشعرية، وغيرها من القراءات. ومهما يكن فإنّ الاهتمام بالقارئ جاء كرد فعل على اهمال السّياق الخارجي، وصب الاهتمام على النص ذاته، فجاء نقد التلقي أو الاستقبال ليقلب المقولة تماما، ويركّز على سياقات النص المتعددة التي تفضي إلى إنتاجه واستقباله أو تلقيه ومن هنا كان استقبال النص يستتبع الاهتمام بالقارئ وبعملية القراءة وتحديد معنى النص وتأويله. وقد صنفت نظرياتُ القراءة جنسَ القراء إلى عدّة أصناف مثلا: القارئ النموذجي عند أمبرتو إيكو، القارئ الجامع عند ميكائيل ريفاتير وهناك من يتحدث عن القارئ المثالي والأعلى والحقيقي والواقعي... إلخ. كما اهتمت نظريات القراءة بالخبرة الافتراضية عند المتلقي، بيد أنّ نظريات التلقي/القراءة أعطت اهتماما كبيرا للقارئ.[1]

ونفهم من هذا، أنّ تلقي النص يسْتتبع الاهتمام بالقارئ والقراءة، فالقراءة تُعنى بالمكتوب فقط عن طريق البصر، أما التلقي فيمكن أن يكون (المتلقي) مشاهدا أو مستمعا كمشاهدة مسرحية مثلا أو كاستماع لقصيدة، ومع ذلك تبقى القراءة والتلقي وجهيْن لعملة واحدة، لأن التلقي السمعي والبصري يمكن تحويله إلى مكتوب، فالقراءة هي تحويل المكتوب إلى شفهي. والعلاقة بينهما إذن، تلازمية.

[1] -ينظر: جميل حمداوي، نظريات القراءة أو التلقي، دنيا الوطن المغرب، 2012/01/09. من موقعhttps://pulpit.alwatananviice.org

وما يمكن الإشارة إليه هو "أن نظرية التلقي" ترجمت إلى النّقد العربي بعدة ترجمات، منها : "ترجمة رغد عبد الجليل جواد، حيث عنون مؤلف روبرت هولب بعنوان (نظرية الاستقبال) ، بينما ترجم عز الدّين إسماعيل الكتاب نفسه بمصطلح (نظرية التلقي) ، كما اختار حسين الواد ترجمتها إلى (جمالية التّقبل) أمّا نبيلة إبراهيم فقامت بتسميتها (نظرية التأثير و الاتصال) ، و بالنّسبة لمحمود عبّاس عبد الواحد فعنده قراءة النص و جماليات التلقي، ونجد إلى جانب هؤلاء سامي إسماعيل الذي بدوره يسمّيها في كتابه جماليات التلقي "[1].

إن هذا التعدد في التسميات لمصطلحٍ واحد لدليل على صعوبة إقامة فيْصل بين المصطلحات الدّالة على التلقي، فكلّها تسميات متعدّدة ومتداخلة فيما بينها.

المبحث الثاني: رواد النظرية وعوامل التأثير (ياوس، آيزر)

للحديث عن جمالية التلقي يستدعي الإشارة إلى البدايات الأولى المتمثلة في مجموعة من المقترحات التي صاغها الناقد الألماني "هانز روبرت ياوس"hanz Robert jauss في السّتينات، والتي تعتبر الأساس لنظرية جديدة في الأدب، وصيغت في محاضرة عام 1967 في جامعة كونستانس تحت عنوان (لم تتم دراسة تاريخ الأدب)، وقد تضمّنت مقالة شهيرة عام 1970 بعنوان (تاريخ الأدب بوصفه تحديا لنظرية الأدب) وإلى جانب مقترحات ياوس، قدم فولفغانغ آيزر مجموعة من الافتراضات تصب في الاتجاه نفسه.[2]

[1] – علي حمودين المسعود قاسم، إشكالات نظرية التلقي: المصطلح، المفهوم، والإجراء، مجلة الأثر، العدد 25، 30جوان 2016، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، ص 307.

[2] – ينظر: سميرة حدادي، جمالية التلقي: افتراضات ياوس وآيزر، ص 126.

أولا–هانس روبرت ياوس

صاغ **ياوس** نظريته (جمالية التلقي) انطلاقا من النظريات التي تتعلق بالمعنى، والعمل الأدبي، ووظيفته، وعمل على عرض عيوب التاريخ الأدبي الوضعي، الماركسية والشكلانيّة ورغم أنّه يثني على الماركسية التي يمثلها (لوكاش وغولدمان) لاعتمادها على السّياق الاجتماعي للأدب. إلاّ أنّه يعيب عليها الاعتماد على نظريّة الانعكاس، أمّا الشكلانيّة فتحظى بقبول لديه مادامت تتقصّى قضيّة الإدراك الجماليّ، إلاّ أنّها تخفق في وضع الأعمال الأدبيّة في سياقها السّوسيو–تاريخي.[1]

إنّ جمالية التلقي كمّا سمّى ياوس نظريّته في أواخر السّتينات وبداية السّبعينات، تتضمّن أنّ الخلاصة للعمل الفنّي لا يمكن تبينها بتفحص المنتوج. بل يجب معاملة الأدب كإجراءات جدليّة للإنتاج والاستقبال. ذلك أن الأدب والفنّ يحويان فقط تاريخا يتضمّن شخصية الإجراءات من خلال التأمل في الموضوع المنتج والمستهلك عبر التفاعل بين الكاتب والجمهور. لأن ياوس يبحث عن تلبية المتطلّبات الماركسية ويحتفظ بإنجازات الشّكلانيين بإدخال موضوع الإدراك في مركز اهتماماته.[2]

ويعود الفضل إلى "كون هذا الاتجاه ينطلق من إشكالية نظرية فإنّه قد طرح مجموعة من المفاهيم الإجرائية البديلة للمفاهيم البنيوية. حيث وجد ياوس أنّ جمالية التلقي تشترك مع الاتجاهات التي ظهرت بعد البنيوية، بوصفها ردة فعل على مركزية العقل (اللوغوس) التي تبنتها البنيوية حين

---

[1] –ينظر: علي بخوش، تأثير جمالية التلقي الألمانية في النقد العربي، ندوه نظمه مخبر البحث الخاص في نظريات القراءة ومناهجها،20 فيفري 2017، قسم الأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ص05.

[2] –ينظر: روبرت سي هول، نظرية الاستقبال مقدّمة نقدية، ت: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، اللاذقية، 1992، ص75.

استبعدت الذّات الفاعلة، أي المنتجة للأدب، وكذلك الذات المتلقية كونها تسهم من خلال فعل الإدراك في بناء المعنى. فالمعنى عند البنيويين هو الكشف عن طابع هذا النّظام".[1]

وعلى ذلك وجد ياوس أنّ جمالية التلقي تشترك مع الدراسات التي ظهرت ما بعد البنيوية، ذلك أنّ العلم بني على تراكم واشتراك المعارف، وكل منهج يظهر يأتي استنادا أو نقدا لما سبق.

وبهذا يعتبر أصحاب نظرية التلقي أن "المعنى يكون من خلال فهم المتلقي لأنماط البنية اللّسانية وتجربته في ذلك الفهم على النحو الذي أسس له رومان إنجاردن وتبعه ياوس وآيزر، حين اعتقدوا أنّ العمل وأثره يندمجان لصياغة المعنى، فقد كانت جمالية التلقي تتقاسم مع نظريات البنيوية التي طوّرها النّقد الأدبي الفرنسي 1968 مفهوم العمل المفتوح بتعبير أمبرتو إيكو". [2]

والمقصود هنا أنّ المتلقي هو الذي يعطي معنى للنص من خلال فهمه النص والعودة إلى تجاربه السابقة، ودراسة النصوص الأخرى لتتشكل لديه خبرة بتذوّق النصوص والحكم عليها.

كما وجد ياوس "أنّ اللّذة الجمالية تتضمّن لحظتين: الأولى: تنطبق على جميع المتع حيث يحصل استسلام غير تأملي من الذّات إلى الموضوع. والثانية: تتضمن اتخاذ موقف يؤطر وجود الموضوع ويجعله جماليا، أي أنّ المدرك ينتج موضوعا تخييليّا. ويجد أيضا أنّ الطريقة التي يؤول فيها المتلقي العمل الأدبي، بحيث يكون المعنى المدوّن كتابيّا، أو المستقر في الذّهن هو ما يشكّل معنى العمل الأدبي. ولهذا فإنّ أصحاب جمالية التلقي افترضوا أنّ العمل الأدبي يتميّز عن النص في أنّه يحتل وجودا لا مرئيا بين المتلقي والنص".[3]

---

[1] –ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص 133.

[2] –المرجع نفسه، ص 134.

[3] –المرجع نفسه، ص 135.

وواضح هنا أنّنا عندما نقرأ نصّا ما أو قصيدة وغيرها فإنها لا تحقّق الجمالية إلاّ حين يقرؤها المتلقي ويغوص فيها أو يلتحم بها إن صحّ التعبير، فالنص لا تتحقق جماليته إلاّ حين يقرأ.

ووجد ياوس أنّ معظم المنهجيات التي درست الأدب كان يتم التّخلص فيها من التّفكير التأويلي، ويتبن ذلك من خلال نصوص الشّكلانيين الرّوس،وقد كانت هذه المنهجيات تعنى بمرحلة واحدة وهي مرحلة التّفسير، وقد اقترح ياوس أن يعاد النّظر في هذه المنهجيات بالعودة إلى افتراضات (جادامار) الأساسية في توحيد المراحل الثلاث للعمليّة التأويلية.[1]

وهذا دليل على أنّ النص ليس له معنى لوحده وإنّما يتشكّل مع فهمه وتفسيره وتأويله أي مع إدراكه.

إنّ الأليات الإجرائية الجديدة التي اعتمدتها نظرية التلقي في القراءة "قائمة على استخدام فعل الفهم في قراءة النص، حيث ترى أنّه لا يستقيم فهم العمل الأدبي إلاّ إذا شارك المتلقي في بناء وإنجاز المعنى مشاركة فعالة وقوية تجعله طرفا في تأويله وتفسيره مستخدما في ذلك خبرته الجمالية ومرجعياته الثقافية والإيديولوجية". [2]

أعطت جمالية التلقي مكانة كبيرة للمتلقي، حيث حصرت فهم النص وكشف خباياه في معرفة المتلقي، وأن النص لا يستقيم إلا بمشاركة المتلقي في بناء المعنى وذلك بالعودة إلى خبرته السابقة.

وتلخيصا لما سبق، يمكن القول، إن موضوع الدّراسة الأدبية عند ياوس، ليس هو تحليل النصوص تحليلا شكليا، وليس هو أيضا استعراض المعارف المتعلّقة بالكاتب والأثر، وإنّما هو التّخاطب الأدبي من خلال ما تتسم به الأوضاع التّاريخية الاجتماعية والثقافية من خصائص أي أنّ موضوع الدراسة

[1] –ينظر: المرجع نفسه، ص 136.

[2] –علي بخوش، تأثير جمالية التلقي (الألمانية) في النقد العربي، ص7.

الأدبية عنده بشكل مجمل هو معرفة كيفية إجابة الأثر الأدبي على ما لم تجب عليه الآثار السابقة من قضايا، وكيف اتّصل بقرّائه[1].

ثانيا: فولفغانغ آيزر

يعد **آيزر** ثاني منظر لنظرية القراءة وجماليات التلقي. "ولقد كان كلاهما من أشهر منظري مدرسة كونستانس الألمانية، التي اهتمت بالقارئ وجعلته أهم عنصر في عملية القراءة. كما شارك آيزر زميله ياوس في تدعيم نظرية جماليات التلقي، وقد عدّت أفكارهم في السّبعينات بمثابة بوادر تنبّأ ببزوغ نظريّة جديدة تعيد صياغة فهم الأدب". [2]

منح منظرو مدرسة كونستانس أهمية وقيمة كبيرتيْن للقارئ، واعتبروه عنصرا مهما في تأويل العملية الأدبية، وهذا بعد أن كان مهمشا في الدراسات السابقة وأنّ لا علاقة له في العملية الإبداعية، وبذلك أصبح القارئ هو الذي يعطي للنص قيمته.

وكان آيزر "ينطلق من البداية نفسها التي كان ينطلق منها ياوس، وهي الاعتراض على مبادئ المقاربة البنيوية والتّشديد على فعل المتلقي في قضيتين أساسيتين هما: تطوّر النّوع الأدبي، وبناء المعنى. وقد ركّز ياوس على قضية بناء المعنى وطرائق تفسير النص من خلال اعتقاده أنّ النص ينطوي على عدد من الفجوات التي تستدعي قيام المتلقي بعدد من الإجراءات حتى يكون المعنى في وضع يحقّق الغايات القصوى للإنتاج". [3]

[1] –ينظر: المرجع نفسه، ص 15.

[2] –سميرة حديدي، جمالية التلقي، افتراضات ياوس وآيزر، ص 166.

[3] –ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص147.

انطلق آيزر من انطلاقة ياوس نفسها لإعادة الاعتبار للقارئ، وبذلك اعترضا على مبادئ المنهج البنيوي الذي أبعد القارئ من العملية الأدبية.

لقد وجد آيزر أنّ العمل الأدبي ينطوي في بنياته الأساسية على متلقٍ قد افترضه المؤلف بصورة لا شعورية، وهو متضمّن في النص. إنّ مفهوم القارئ الضمني يشبه تماما مفهوم (اللغة) عند دي سوسير، فهو يوجّه العمل الأدبي بصورة مقصودة، وجهة تحقق وظيفته التواصلية. ولذلك فإن هذا الافتراض الأساسي كان يدفع آيزر إلى القيام بعدد من الإجراءات التي تكشف عن الأشكال التي يتجسّد فيها القارئ الضّمني في العمل الأدبي. فبحث في أنماط الاستجابة وفي الفجوات التي يعتقد أنّها مبثوثة في كل نص أدبيّ، وبحث في المعنى من خلال التفاعل الذي يحصل بين بنية العمل وفعل الإدراك. [1]

إن الكاتب عندما يكتب يضع في مخيّلته قارئا بصورة لا شعورية، لا بد أن يعرف لمن يوجه عمله؟ ما هي الفئة التي ستُقبل على العمل؟ ويطلق عليه اسم القارئ الضمني ويشبه اللغة عند دي سوسور.

إنّ الشيء الذي أثار اهتمام آيزر منذ البداية سؤال: كيف يكون للنص معنى بالنّسبة للقارئ؟ ومن هنا فإن العمل الأدبي ليس نصا بالكامل كما أنّه ليس شخصية القارئ، ولكن هو تركيب أو التحام من الاثنين. وبناءً على ذلك فإن آ يزر يرسم ثلاثة أبعاد للتطوير:

الأول: يتضمّن النص في احتمالاته ليسمح في إنتاج المعنى، والثاني: أنه يستقصي إجراءات النص في القراءة، ومما له أهمية هنا هو الصور الذهنية المكونة عند محاولة بناء هدف جمالي متماسك وثابت. والثالث والأخير: فإنه يعود إلى البناء الاتصالي للأدب لتفحص الحالات التي تصعد

[1] –ينظر: نفس المرجع، ص148.

وتحكم تفاعل النص / القارئ. كما يأمل آيزر أيضا في شرح ليس فقط كيفية إنتاج المعنى، ولكن تأثير الأدب على قارئه. [1]

وهو بهذا يرد على أصحاب المقاربة البنيوية التي تعتقد أن " للنص وجودا مستقلا ومكتفيا بذاته، في حين أن النص لا يشكل إلاّ إذا قام القارئ بتحقيقه وجعله كذلك. وهو يرد أيضا على الدراسات النقدية السّابقة التي أهملت قطب المتلقي في الدراسة الأدبية، مبرزا أن هذه الدراسات النقدية السابقة نفسها ما كانت لتتحقق لولا وجود طرف المتلقي وجودا ماديّاً"[2].

من خلال دراستنا السابقة في مقياس نظرية القراءة يمكننا القول إن نظرية آيرز جاءت كرد فعل على الدراسات النقدية السابقة التي تهتم بماذا قال النص؟ ولا يهمها من قال؟ أو كيف قال النص ما قاله؟ ويؤكد أن لولا القارئ لما حقّقت وجودها. يوضّح آيزر شدّة العلاقة بين النص والقارئ من خلال ارتباطه الوثيق بالنّص كما يرى أنّ التفسير جدل قائم بين النص والقارئ من خلال تأويل القارئ للنص.

ومن هنا يمكن أن نستنبط أنّ للعمل الأدبي قطبين: قطب الفني، وقطب جمالي الأول: هو نص المؤلف، والثاني: هو التّحقق الذي ينجزه القارئ. "وفي ضوء هذا التقاطب يتّضح أن العمل ذاته لا يمكن أن يكون مطابقا لا للنّص ولا لتحقّقه، بل لا بد أن يكون واقعا في مكان ما بينهما. والنص الأدبي يستمد حيويته من هذا التفاعل، وعندما يمرّ القارئ عبر مختلف وجهات النظر التي يقدّمها

[1] –ينظر: روبرت سي هول، نظرية الاستقبال، ص102.

[2] –علي بخوش، أثر جمالية التلقي (الألمانية) في النقد العربي، ص 16.

النص ويربط الآراء والنّماذج المختلفة بعضها بعضا، فإنه يجعل العمل يتحرك كما يجعل نفسه يتحرّك كذلك". [1]

نستنتج مما سبق أن النص يكتسب حيويته وفاعليته من خلال التفاعل بين النص ومتلقيه، وأن للنص قطبين أو بعدين: النص ذاته، والإدراك والتفسير والتأويل الذي يحققه القارئ.

وبدوره اعتنى آيزر بإقامة مجموعة من "المفاهيم والمصطلحات التي تعين القارئ على فهم آليات التلقي، أهمها: مصطلح القارئ الضمني: وهو لا يقرأ النص من خلال خارجه، وليس هو القارئ الفعلي الذي يمكن أن نتصوره في عملية قراءة ميكانيكيّة، إنّه بنية نصية وحالة من حالات إنتاج المعنى وبالتالي فالقارئ الضمني مفهوم له جذور راسخة في بنية النص، إنّه معنى ولا سبيل إلى الرّبط بينه وبين أي قارئ حقيقي". [2]

والقارئ في أثناء ذلك يسعى في عملية التفسير إلى ملء الفراغات النّصية بالمعنى، وهو بذلك لا يهتم بالنص المتحقق فحسب، وإنّما ينظر إلى ما وراء النص، إلى المسكوت عنه. ويسعى لإنتاج النص الكامل وهو نص القارئ. إذن فالنص الأدبي يوجد في البداية كأداة للتوصيل، بينما تعتبر عملية القراءة نوعا من التفاعل الثنائي.[3]

وهذا دليل على أن القارئ يلعب دورا كبيرا في جمالية النص، والنص وحده ما هو إلا أداة تواصل والقراءة هي تفاعل بين المتلقي وذلك النص.

---

[1] –فولفغانغ آيزر، فعل القراءة –نظرية جمالية التجاوب في الادب– ت: حميد لحميداني، الجلالي الكدية، مكتبة المناهل، فاس، المغرب، 1987، ص 12.

[2] –مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي، ص 35.

[3] –ينظر: المرجع نفسه، ص 36.

كما سعى أيزر إلى اقتراح مفهوم آخر في عملية التواصل حين يقوم بملء الفراغات النصية، وهو مفهوم "الاستراتيجيات "، وهي أدوات ثابتة متعارف عليها. تقوم بمجموعة العمليات التي تنظم مادة النص، فهي تحدد الصلات بين مختلف عناصر الرصيد. وبعبارة أخرى تقوم الاستراتيجيات بتنظيم كل مادة النص والظروف التي يتم توصيل تلك المادة في ظلّها. [1]

يمكن القول كخلاصة لما سبق، "إن التلقي عند آيزر ينبني على افتراضات رومان إنجاردن في مسألة البياضات ومواقع اللاتحديد. وتقوم نظريته على مفهوم القارئ الضمني الذي هو نموذج يقوم على إمكانية وصف آثار النصوص الأدبية من خلال متلقّيها. وهو يمنح المتلقي دورا بالغ الأهمية في بناء المعنى، لأن العمل الأدبي عنده لا يأخذ تجسيده الحقيقي إلاّ حين يتواصل معه القارئ، حيث يجعله في مكان ما بين الأثر وذات المتلقي، هذا الأخير يملأ مواقع التحديد (الفراغات) حتى يتم له بناء المعنى تامّا وكاملا". [2]

لقد منح آيزر مكانة كبيرة للمتلقي في بناء معنى النص وتأويل معانيه وكشف خباياه، فكل كاتب يترك عند الكتابة فراغات وفجوات ومهمة القارئ ملء هذه الفراغات والفجوات.

المبحث الثالث: إجراء المنهج عند هانز روبرت ياوس.

أولا: أفق الانتظار (الاستجابة والتخييب).

[1] –ينظر: المرجع نفسه، ص 37.

[2] –علي بخوش، نظرية التلقي(الألمانية) في النقد العربي، ص 24.

ينطلق ياوس من فرضية أساسية مفادها "أن النص لا ينبثق من فراغ ولا يؤول إلى فراغ. فليس مصدره أرضا خلاء، إن كل كاتب ينطلق من أفق فكري وجمالي ويتكيّف تصرّفه في الموضوعات والأفكار وتدبيره للغة وسياسته للأشكال والأساليب". [1]

ويتألف هذا الأفق المدعو بأفق الانتظار من خبرته المسبقة بالجنس الأدبي الذي لا ينتمي إليه النص المقروء، وكذا إدراكه لأشكال الأعمال الأدبية السابقة وموضوعاتها وأيضا إدراكه للفرق بين اللغة الشعرية واللغة اليومية.[2]

لذلك يتعيّن على النّاقد أو المؤرخ الأدبي كما يصوّره ياوس، أن يحلل نوعية الاستجابة هذه، وذلك بفحص الخطابات النّقدية بهدف الكشف عن طبيعة أثره لأن مهمّة النقد الجديدة: تقدير القيمة الجماليّة للأدب بتحديد نوعية آثاره في القراء. فكلما كان أثره قويّا أي انزياح النص عن معايير القارئ كان النص ذا قيمة فنية عاليّة.[3]

أخذ ياوس "مفهوم الأفق من جادامار وبلوره بصيغة أفق الانتظار. كما استفاد أيضا من مفهوم خيبة الانتظار عند كارل بوبر، فقد وجد أنّ هذين المفهومين يفيدان في البرهنة على أهمية التلقي في فهم واستيعاب الأدب. حيث يرى جادامير أنّ فهمنا للعمل الأدبي لا يتأتّى إلاّ إذا نظرنا إليه من زاوية مخالفة للزاوية التي رآها منها معاصروه، لأنّه لا يمكن فهم أي حقيقة دون أن تأخذ بعين الاعتبار

[1] –هانز روبرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد، ت: رشيد بن حدو، منشورات الاختلاف، ط1، الرباط، 1437 / 2016، ص 13.

[2] –ينظر: المرجع نفسه، ص14.

[3] –ينظر: المرجع نفسه، ص 14.

العواقب التي تترتّب عليها، ولهذا كان جادامير يدعو إلى فهم النص ضمن سياقه التاريخي لأنّه يعتبره شرطا مهما في التأويل". [1]

ففي سنة1967 ألقى ياوس محاضرة افتتاحية في جامعة كونستانس الألمانية، عن مشروع جديد في حقل الدّراسات الأدبية. ويتمثّل في تجديد التاريخ الأدبي عبر تأسيسه على جمالية التلقي.وقد احتل مفهوم أفق الانتظار مركز الصدارة وأن هذا الأفق يمكن إعادة بنائه عن ثلاثة عوامل تخص ظهور أي عمل أدبي في لحظة تاريخية معيّنة وهي:[2]

- "تجربة الجمهور عن الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه العمل(النص).
- ثم إدراكه لأشكال الأعمال الأدبية السابقة وموضوعاتها كما يفترض وجودها في العمل الجديد.
- وأخيرا إدراكه للفرق الموجود بين اللغة الشعرية واللغة اليوميّة"أي بين العالم التخييلي والواقعية اليومية".[3]

فعندما يظهر عمل أدبي ما، عادة ما يحمل إلى القارئ أفقا من الانتظارات التي تنطوي على نصوص سابقة. ولهذا فالعمل الأدبي لا يخلق من فراغ خاليا من رواسب النصوص السابقة، بل يحمل علامات ظاهرة وخفية لأشياء قرئت من قبل. مما يؤدي استحضار القارئ لتجربته الجمالية على هذا يرى ياوس أن هناك أفقين من التلقي هما: الأفق الذي يحمله العمل الأدبي، والآخر في وعي المتلقي.[4]

---

[1] – فاطمة نصير، نظرية القراءة بين ياوس وآيزر: مقاربة للمفاهيم والمرجعيات والآليات، مجلة اللغة العربية وآدابها، العدد السادس عشر، مارس 2017، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة 20أوت1955، سكيكدة، الجزائر، ص169.

[2] –ينظر: سعيد عمري، الرواية من منظور نظرية التلقي، مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة، ط1، كلية ظهر المهراز، فاس، المغرب،2009، ص32.

[3] –المرجع نفسه، ص32.

[4] –ينظر: المرجع نفسه، ص 32.

ونفهم من هذا أن القارئ عندما يقبل على عمل أدبي ما فإنّه يحمل مجموعة من المعارف القبلية التي اكتسبها سابقا، والأفق متنوع بين الاستجابة والتخييب الذي يحمله العمل الأدبي والذي يرسمه القارئ في وعيه وينتهي بالاستجابة أو العكس.

أ: علاقة الاستجابة بين أفقي النص والمتلقي

ونؤيد هنا أنه في هذه المرحلة يتوافق أفق النص مع أفق المتلقي،" إذ أن تلقيه للنص يكون مستجيبا لأفق توقعه الذي اعتاد أن يجده عند هذا الكاتب أو الشاعر، فجاء مطابقا لما رسمه مسبقا. فالقصائد التي نجدها عند شعراء الغزل العذري، وشعراء الزّهد، لا تبتعد عن مسارها التي بدأت منه، وتسير على خطى أحاديّة المعنى. والسّياق الذي ترد فيه معلوم لدى متلقيه، لأنه يحتوي على موضوعات وشفرات معلومة للجمهور الذي اعتاد على مثل هذه القصائد كشعر جميل وبثينة، وقيس بن الملوّح وغيرهما". [1]

ومن الملاحظ أن علاقة الاستجابة هي استجابة النص لتوقع القارئ، ذلك أن القارئ قبل القراءة وأثناء القراءة يتوقع أشياء، فالنص قادر على الاستجابة أحيانا وفي أخرى يخيّب التوقع.

[1] – خالد علي مصطفى، مفهومات نظرية القراءة والتلقي، مجلة ديالي للبحوث الانسانية، مجلد1، العدد التاسع والستون، 2016، كلية التربية للعلوم الإنسانية، كلية الآداب، الجامعة المستنصرية، جامعة ديالي، العراق، ص170.

بمعنى أن يكون "العمل الأدبي مألوفا لدى المتلقي شكلا ومضمونا، ويتماشى مع المعطيات التي عهدها في قراءته السّابقة، ويكون عندها الانطباع فاترا، كقراءة قصيدة مكتوبة بمعايير معهودة، وبالتالي هي مألوفة فلا يتشكّل أي انطباع حولها". [1]

عندما يطلع القارئ على جنس أدبي معيّن سواءً القصائد الجاهلية أو الروايات ستترسّخ في ذهن المعايير المعهودة ويتماشى معها ويطبقها مع النصوص الأخرى.

ب: التّخييب

لقد استوحى ياوس مفهوم " التّخييب " من كارل بوبر الذي يرى أنّ العامل الأساسي في إنجاز مشروع علمي، يتمثل في تخييب الانتظار على أساس أنه عندما نستخلص بأن فرضياتنا خاطئة، نكون مهيّئين أكثر للاحتكاك بالواقع. ومن ثمّ فإنّ هذا العمل قد يدفع الجمهور إلى مراجعة معتقداته بمعنى أنّ العمل الأدبي الجديد هدفه تحرير قرائه الأوائل من العلاقة التي تربطهم بالنّصوص السابقة والمعتقدات الاجتماعية المألوفة. [2]

بمعنى أن العمل الأدبي مناقضا ومخالفا لتوقّعات المتلقي حيث يخيب ظنّه، وهذا ما يعرف بخيبة الانتظار أو خيبة الأفق.

ويقول ناظم عودة: "والحقيقة الثانية التي نلتمسها من خلال مفهوم أفق الانتظار أن مقياس تطوّر النّوع الأدبي هو المتلقي وذلك لأنّ مجموعة المعايير التي يحملها من خلال تجاربه السّابقة في قراءة الأعمال، هي التي تشخص ذلك التّطور في اللّحظة التي تتعرّض فيها تلك المعايير إلى تجاوزات

[1] –علي حمودين المسعود قاسم، إشكالات نظرية التلقي: المصطلح، المفهوم، الإجراء، ص 308.

[2]–ينظر: سعيد عمري، الرواية من منظور نظرية التلقي، ص33.

في الشّكل والثيمات واللّغة، وهذه اللّحظة هي لحظة (الخيبة) حيث يخيب ظنّ المتلقي في مطابقة معاييره السابقة مع المعايير التي ينطوي عليها العمل الجديد"[1].

ومن هنا يمكن القول، إنه بإمكان النص أن يستجيب لأفق توقع القارئ، فبإمكانه أيضا تخييبه ويصادف أشياءً لم يضعها في الحسبان ويكتشف معايير أخرى للنص.

ثانيا: المسافة الجمالية

لقد انتبه ياوس إلى ما قد يحدثه القارئ أثناء مباشرته للنص من اختلاف وتعارض مع النص وذلك لاختلافه مع مرجعياته المعرفيّة إلى إحداث مصطلح جديد هو: المسافة الجمالية، كما يمكن أن نطلق مفهوم العدول الجمالي على المسافة الفاصلة بين أفق التوقع السّائد والأثر الأدبي الجديد الذي يؤدي تلقّيه تغيير في الأفق، وهذا العدول الجمالي الذي يتم قياسه اعتمادا على سلم ردود فعل الجمهور والأحكام التي يصدرها النّقد (نجاح فوري، أو إحداث صدمة). يمكنه أن يصبح معيارا للتحليل التّاريخي. [2]

وواضح مما تقدم، أن ثمة مسافة جمالية تخيّب ظنّ القارئ. وأنّ الأثر الأدبي قد يستجيب لتوقع قارئه أو يخيّبه أو يعارضه، وهكذا يتفاعل العمل الأدبي مع جمهور القراء ويحكم عليه بالجمالية.

[1]–ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، ص140.

[2]–ينظر: أسامة عميرات، نظرية التلقي النّقدية وإجراءاتها التطبيقية في النقد العربي المعاصر، أطروحة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الأداب واللغات، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2010–2011، ص52.

والواقع تعد "المسافة الجمالية بين أفق التوقع والأثر الأدبي، من بين المعايير المألوفة التي زوّدتنا بها الخبرة الجمالية السّابقة وتغيير الأفق الناتج عن استقبال الأثر الأدبي الجديد، تحدّد لجمالية التلقي الخاصية الجمالية الخالصة لأثر أدبي ما". [1]

إذن، فتغيير الأفق في الأثر الأدبي الجديد هو الذي يحدّد جمالية نص معين، فالنص الذي يستجيب هو دائما بسيط ومبتذل، أما النص الذي يخيب الأفق ويتجاوزه فهو يعتبر نصا راقيا ومدهشا.

تعدّ المسافة الجمالية عند ياوس هي المعيار الذي يقاس به جودة العمل الأدبي وقيمته، فكلّما اتّسعت المسافة بين أفق انتظار العمل الأدبي الجديد، وبين الأفق الموجود سلفا ازدادت أهميته وكلما تقلّصت هذه المسافة يكون العمل الأدبيّ بسيطا، مألوفا، وهذا المفهوم يحدّد لنا التفاعل بين المتلقي والعمل الأدبي.[2]

ثالثا-اندماج الآفاق

يرى ياوس أنّ "فهم نص أدبي ينتمي إلى الماضي، يتم عبر إعادة بناء علاقاته بقرائه المتعاقبين انطلاقا من الحاضر. أي وضعه في سياق زمني يتيح البحث على المسافة التاريخية القائمة بين الحاضر والماضي. ومن هنا تأتي أهمية تاريخ القراءات نظرا للدّور التّوسطي الذي تؤديه فيما يخص مد جسور الجوار والتواصل بين الماضي والحاضر وتمكين المؤرخ من الارتحال إلى الآخرين، قصد الاستهداء بشهاداتهم والاحتكاك بتجاربهم واستعادتها ودمجها في أفقها الخاص".[3]

---

[1]-هانس روبرت ياوس، نحو جمالية لتلقي تاريخ الأدب تحدً لنظرية الأدب، ترجمة وتقديم: محمد مساعدي، النايا للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2014، ص69.

[2]-ينظر: علي حمودين المسعود قاسم، إشكالات نظرية التلقي-المصطلح، المفهوم، الإجراء-، ص309.

[3]-سعيد عمري، الرواية من منظور نظرية التلقي، ص 35.

هناك تواصل وطيد بين الماضي والحاضر بفضل القراءة والقراء، وإلى يومنا مازالت إلياذة هوميروس تقرأ، وكذلك قصائد امرئ القيس حاضرة بيننا وغيرها من الأشعار. وهذا ما جعل الماضي والحاضر منصهريْن في بعضهما البعض.

ومن خلال إحداث ياوس هذا المفهوم فإنه "يحاول أن يستكمل مشروعه القرائي من جوانبه الآنية والمستقبلية والدمج بينهما. ويعدّ هذا المفهوم من المفاهيم الأساسية التي تبيّن نقاط التقاطع بين ياوس وغادامير في المشروع الهيرمينوطيقي، الذي أثار هذا المفهوم في كتابه (الحقيقة والمنهج) وسمّاه بمنطق السؤال والجواب الذي يحصل بين النص وقارئه عبر مختلف الأزمان".[1]

يعد مفهوم اندماج الآفاق مفهوما أساسيا يبين نقاط التقاطع بين ياوس وجادامار، فالماضي والحاضر بينهما علاقة توسطيّة من خلال الأجيال والكتب والتبادل بينهما.

حيث يتم إدراك فعل الفهم عند جادامير بشكل مماثل لاكتمال الكينونة عند هايدجر بوصفه مندرجا داخل سيرورة التراث حيث تكون العلاقة بين الماضي والحاضر علاقة وساطة متبادلة ودائمة، ولهذا يتعيّن علينا اليوم نقد الموروث المنسي ووضع الخطوط العريضة لتاريخ الأدب في مكانة جديدة بناءً على جمالية التلقي.[2]

ومن خلال كل ما أسلفنا نصل إلى القول إن نظرية التلقي قد ذاع صيتها كثيرا في أوساط الدّارسين، وقد تنوّعت أفكارها وأعطيت أوصافا كثيرة لما قامت به مدرسة كونستانس، فقيل مرّة إنّها ثورة في تاريخ الأدب الحديث. وحوّلت مجرى الدراسات الأدبية والنقدية.[3]

---

[1]–أسامة عميرات، نظرية التلقي النقدية وإجراءاتها التطبيقية في النقد العربي المعاصر، ص 53.

[2]–ينظر: هانز روبرت ياوس، نحو جمالية التلقي، ص81.

[3] –ينظر: عبد الناصر حسن محمد، نظرية التلقي بين ياوس وآيزر، دار النهضة العربية، القاهرة، 2002، ص 55.

وأيا ما كان الأمر فإن "النظريات التي تتجه إلى القارئ لا تكاد تنطلق من بداية واحدة، أو منطلق فلسفي غالب حيث ينتمي مفكرو هذا الاتجاه إلى تقاليد فكرية مختلفة، ومهما اختلفت رؤية المنظرين الكبار لجماليات التلقي من أمثال ياوس وآيزر وغيرهم، فإن بوسعنا أن نجد أبرز معطيات نظرية التلقي في أن كلا من المعنى والبناء في العمل الأدبي يتوالدان عن التفاعل بين النص والقارئ". [1]

ومهما كانت النظريات التي أعطت أولوية للقارئ، فإنّها لا تنطلق من بداية واحدة أو تفكير واحد، بل تُبنى على تعارض أو اتفاق أو اختلاف في وجهة النظر وغيرها من المنطلقات.

ويفهم من خلال هذا كلّه الانتقال بدراسة الأدب من الانشغال الكامل بالنصوص ومؤلفيها إلى الاهتمام بالقراءة والتلقي، وهذا ما أطلقه ياوس على منهجه الجديد "جماليات التلقي".

[1] –المرجع نفسه، ص55.

الفصل الثاني
أصل أسطورة "أبَابَا إينوفا" ودلالاتها الرمزية

1-<u>المصطلح وإشكاليته</u>.

أ-بين الأسطورة والخرافة.

2-<u>مصدر أسطورة أبابا إينوفا</u>.

أ: نبذة عن حياة الشاعر محمد بن حمدوش.

ب-نبذة عن الفنان إيدير.

3-<u>الرمز في أسطورة أبابا إينوفا</u>

أ-رمزية الأرض.

ب-رمزية الماء.

ج-طقوس الاستسقاء في القرى الأمازيغية.

المبحث الأول–المصطلح وإشكاليته

تعاني الثقافة العربية من فوضى المصطلح وخاصة في حقل الدراسات الأدبية والنقدية، وكان من نتائجها حتى اليوم عدم الاستقرار أو الإجماع على معاني بعضها، "حيث تعرضت أحيانا للتشويه والتحريف والابتسار، بل يمكننا القول بأن هذه الوضعية قد امتدت أيضا إلى حقل الدراسات في الأدب الشعبي في العالم العربي، ومن هنا يجد الباحث نفسه أمام عقبة دكناء حين يواجه مشكلة ترجمة المصطلح، بسبب ما يتلقاه من اضطراب في توظيفه لدى معظم الباحثين العرب في التراث الشعبي".[1]

ومن بين الأشكال الشعبية التي عرفت التباسا عميقا في المفهوم العربي مصطلح الأسطورة، "حيث اختلف العرب في تعريفها، كما تباينت مصطلحاتهم للتعبير عنها، فالأسطورة إما خرافات وأباطيل وأحاديث لا نظام لها، أو هي أحاديث غريبة كما أشرنا سابقا. ولكن رغم التطورات النقدية الحديثة في مجال الأنثروبولوجيا، إلا أن كثيرا من النقاد العرب لم يتمكنوا بعد من تحديد مفهوم الأسطورة." [2]

وإلى وقتنا الراهن مازال الإنسان أو المجتمع منشغلا بدراسة الأسطورة، وهذا يتّضح جليّا من خلال بحثنا هذا الذي يركز على دراسة أسطورة "أبابا إينوفا ". "ذلك أنّ الأسطورة محور أساسي في المجتمعات الأولى كما يعتبرها البعض بالبنية التي انبثق منها الفكر الاجتماعي، حيث كانت ذات مكانة مرموقة لدى الشعوب. ويتفق مؤرخو السرد بأنواعه المختلفة على أن القصة والرواية بدأت

[1] –علي أحمد محمد العبيدي، الحكاية الشعبية الموصلية بين وحدة التجنيس وتعدد الأنماط، مجلة دراسات موصلية، العدد السادس والعشرون،31 أوت 2009، جامعة الموصل، العراق، ص74.

[2] –فطيمة الزهرة مهدي، مصطلح الأسطورة حقيقته وعلاقته بالخرافة والحكاية، مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية، كنوز الحكمة، المجلد 5، العدد 10، جوان 2017، جامعة الجزائر 2، الجزائر، ص130.

بالشفاهية وبالأدب في أول مراحله، كلمات تقال أكثر منه حروفا تكتب، فكل حضارة من الحضارات لها خرافاتها وأساطيرها التي اشتهرت بها، والتي مازالت متوارثة في أذهان أفرادها إلى الوقت الحاضر".[1]

يمكننا القول إن الرواية والقصة بدأتا حقا بالمشافهة، لأن التدوين لم يكن موجودا من قبل بل هو وليد العصر الحديث. فظلّت تتناقل مشافهة من جيل إلى جيل، وكل الحضارات دون استثناء لها خرافاتها وأساطيرها المحفورة في أذهان الشعوب إلى يومنا هذا. إلا أنها خلفت لنا ذلك الإرث الذي لا يفني أو يزول، فمثلا حكايات ألف ليلة وليلة مازالت إلى اليوم تقرأ وتدرس.

ومن الواضح أيضا أن تشكيل المصطلح أصبحت "علماً تعارف عليه المعنيون على تسميته بعلم المصطلح، وإن لم يكن قائماً مستقلا بذاته عن سواه من العلوم. وهو علم يحتاج إلى جهود الضليعين مجتمعين في الصياغة اللغوية، سواءً أكان المصطلح المصاغ مصاغاً ابتداءً أم كان منقولا. فإذا كان المصطلح منقولا توجّب الاضطلاع باللّغة المنقول منها بالإضافة إلى اللّغة المنقول إليها ولكلمة المصطلح دلالات كثيرة، بعضها منقول من لغات لاتينية وجرمانية وبعضها مصاغ ابتداء"[2]

تعدّ صياغة المصطلحات من الإشكاليات الصعبة، ذلك أنّه لا يوجد مصطلح واحد متفق عليه بل تتعدّد المصطلحات سواءً المنقولة من لغات أخرى أجنبية أو من اللغة الأم. فللمصطلح الواحد دلالات متعدّدة لهذا وجب الوقوف عند هذه الإشكالية.

---

[1] –المرجع نفسه، ص 669.

[2] –علي بن إبراهيم النملة، إشكالية المصطلح في الفكر العربي: الاضطراب في النقل والمفهومات، بيسان للنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 2010، ص14.

أ-بين الأسطورة والخرافة

لا يتردد كثير من الباحثين حين" يجعلون الحكاية الخرافية لونا من ألوان الأساطير، ويبدو أن أصل الخرافة مجرد شائعة ثم زيد فيها وأصبحت جزءا من تراث الشعب المنقول، وذلك قبل أن تتخذ شكلا فنيا لدى القصاص الشعبي والأمر لا ينبغي أن يبدو غريبا لأن هناك من العلماء من يقرن الأسطورة نفسها بالشائعة".[1]

وبذلك يقترن بالأسطورة "معنيان اثنان يتناقضان ظاهرا لأنهما يعبران عن وجهتيْ نظر اثنتين من زاويتين مختلفتين: فالأساطير في نظر أصحابها الذين ابتدعوها عين الحقيقة، أما في نظر سواهم فلا تؤخذ مأخذ الجد، بل هي عين الوهم والباطل والمحال، وأما الخرافة فتتميز عن الأسطورة بأنها ليست محل اعتقاد من أي كان، لا من الذي يقصها ويرويها ولا من الذي ينصت إليها، ولكن هل هذا الحد الفاصل بين الأسطورة والخرافة حد قاطع؟"[2]

وفي موضع آخر يقول فريدريك فون دير لاين: "أن معظم الحكايات الخرافية تسبق كل تاريخ مدون وترجع إلى عالم آخر من الدين والفكر والاعتقاد. فتمتزج من هنا بالأسطورة ولكن يجب ألا نردها جميعا إلى عصور قديمة يسودها الغموض، لسبب بسيط هو أن رواتها من القاصين غيَّرُوها في إطار طاقاتهم الفنية ومواهبهم".[3]

غير أن المشكلات المختلفة التي نواجهها في علاقة الأسطورة بالحكاية الخرافية "لا يفصل وجود الأساطير عادة في التراث فصيح اللغة ووجود الخرافة في عاميتها باعتبارها جزء من الحكايات

[1] -أحمد كمال زكي، الأساطير، إشراف: شكري محمد عياد، دار كاتب العربي للطباعة والنشر، د ط، القاهرة، 1967، ص13-14.

[2] -محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، دار الفارابي، ط1، بيروت، 1994، ص19.

[3] -أحمد كمال زكي، الأساطير، ص15.

الشعبية. على ما يظن بعض الدارسين برغم وجود شتى الخرافات باللسان الفصيح كغابولات الغريق وديكاميرون بوكاتشو، وإنما يفصل فيها انتماء الأسطورة لعهد ما قبل الديانات السماوية وارتباط الخرافة بعهود ما بعد الوثنية حتى ليغلب عليها الطابع الأخلاقي".[1]

ولكن أليست هناك بعض الخرافات أساطير آمن بها أصحابها" وبالتالي تكون بين الأسطورة والخرافة علاقة نشوئية إذ ما نظرنا إليهما في مجرى الزمان وفي سياق التطور التاريخي. الطريف إن في استعمالات العرب تطابقا يكاد يكون تاما بين الأسطورة والخرافة باستثناء نوع مخصوص بعينه هو الخرافات التي على ألسنة الحيوان".[2]

ولهذا يجب علينا أن نميز بين الأسطورة والخرافة، "ذلك أن في المفهوم العامي يكثر الخلط بين الأسطورة والخرافة إنّ الأسطورة مادتها الحدث التاريخي، فهي تدور حول حدث تاريخي، حتى وإن كان رمزيا، إمّا أن يكون من صنع الإنسان أو من صنع الطبيعة أو من صنع السّماء".[3]

ومن هنا نلاحظ أن النص الأسطوري نص يختلف عن النصوص الأخرى كالقصة والخرافة أو الحكاية، فهو نص ابتداءً يحكي قصة الإنسان قبل الثقافة، أو على الأقل يحكي حالة الخلق قبل مرحلة الثقافة. حيث تلوّنت الأسطورة بالبيئة التي احتضنتها والإنسان الذي أنتجها، وهي في جوهرها منها ما هو مكتوب ومنها ما هو غير مكتوب يلقى مشافهة ويتناقل من إنسان إلى آخر قصد التسلية أو التخويف.[4]

---

[1] –المرجع نفسه، ص16.

[2] –محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، ص19.

[3] –مجموعة من الباحثين، الأسطورة توثيق حضاري، ص 21.

[4] –ينظر: خنوس نور الدين، إشكالية المصطلح عند محمد أركون من قداسة النص إلى أسطورية المعنى، مجلة مقاربات ، مج3، العدد 5، 28أكتوبر2015، المركز الجامعي ،البيض، الجزائر، ص103.

أمّا الخرافة، "فهي سرد من نسيج الخيال ولا علاقة لها بالواقع ولا بأي حدث واقعي، لأنها مؤلف قائم على الخيال سواءً كان فرديا أو جماعيّا. شخصيات الخرافة هم من البشر أو الحيوانات أو الجن والعفاريت، وفي جميع الأحوال فإنّ الخرافة هي نسيج لا يحمل أصلا واقعيا بغض النّظر عن موضوعه النافع الحامل للمواعظ والعبر." [1]

ونلاحظ أن الأسطورة تشترك مع الخرافة في أنّ "كليهما يحتوي على المحسنات والزّيادات اللّفظية، فالأسطورة كما الخرافة تماما تهدف من خلال تلك المحسّنات لأن تصبح مقرّبة إلى أذهان وقلوب النّاس ولتكون سهلة الحفظ والنقل، حيث كانت تنقل شفويا جيلا عن جيل". [2]

تشترك الخرافة والأسطورة أيضا في أنهما تتناقلان مشافهة وهدفهما واحد هو أن تكونا متداولتين بين النّاس ومقرّبتين ومحببتين إليهم، وهذا ما نلاحظه فهما جنسان مفضلان لدى القراء.

إذن فالأسطورة والخرافة مشتركات إنسانية لا يقتصر وجودها على شعب دون آخر، لكنها ترد عند الجميع بدرجات متفاوتة، فقد تقل الأسطورة وتكثر الخرافة أو تطغى الأسطورة وتتوارى الخرافة. لهذا لا يمكن تقديم تعريف جامع مانع للأسطورة كونها تتداخل مع الخرافة. وتشترك الخرافة مع الأسطورة في كونهما يتناولان الأعمال الخارقة التي يقوم بها الإنسان وتتنافى مع قواه الطبيعيّة. لهذا لم يفرّق بعض الباحثين بينهما.[3]

---

[1] –مجموعة من الباحثين، الأسطورة توثيق حضاري، ص43.

[2] –المرجع نفسه، ص44.

[3] –ينظر: أسامة أبو العباس، من ملامح الخيال الشعبي في التراث العربي الإسلامي: صورة السعلاة نموذجا، رسالة المشرق، المجلد37، العدد الأول، مارس 2022، مجمع اللغة العربية، مركز الدراسات الشرقية، جامعة القاهرة، القاهرة، ص09.

لذلك نفهم أن الصعوبة في تحديد ماهية الأسطورة "نابع من تداخلاتها الشديدة مع الحكاية الخرافية والحكاية الشعبية، وراجع إلى الاختلافات الاجتماعية، الثقافية، والفكرية، والرؤى المتباينة التي ينتمي إليها كل من حاول فهمها ووضع تعريف لها. وإذا كانت كل الشعوب القديمة قد عرفت الأسطورة والخرافة والحكاية، فإن ثمة حضورًا لها في بنية العقل العربي الإسلامي، يقترب أو يبتعد عما لدى الشعوب القديمة الأخرى".[1]

لقد توصلنا إلى أن كل الحضارات والشعوب القديمة عرفت الحكايات والأساطير والخرافات فكلها أجناس متداخلة تحمل نفس المميّزات، لهذا نواجه صعوبة علمية في تحديد ماهية كلّ جنس.

إنّ ما يميّز الأسطورة عن الخرافة هو كون الثانية" في عرف من يرويها ومن ينصت إليها من محض الخيال أو الأوهام أو من الأباطيل المستملحة ويقصد بها الامتاع والمؤانسة. أمّا الأسطورة فهي خطاب الجدّ والحقيقة، ذات طابع الجدّ والقداسة. ومهما كان من فروق بينهما فإن الفواصل بينهما ليست واضحة تماما لأنها تتفاعل فيما بينها وتتداخل من بعض الأوجه فضلا عن اختلاف المصطلحات وتحديد الأجناس الأدبية من لغة إلى أخرى ومن ثقافة إلى أخرى". [2]

هناك فروق بين الأسطورة والخرافة ولكن هناك تداخلا وفواصل غير واضحة وتبقى محاولة تحديد كل جنس صعبة وغير مضمونة النتائج.

ومن أسباب اضطراب المصطلح أيضا نذكر: استعمال مصطلحات (الحكايات)، (الحكاية الشعبية)، (القص الشعبي)، (القصص الشعبية)، (الأساطير)، (الخرافة)، للدلالة على السرد الشعبي. ولو التزم الباحثون مصطلحات سردية شعبية وتداولوها وحدها بعيدا عن التعدد والخلط، لكان الأمر

[1] –المرجع نفسه، ص10.

[2] –محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب، ص66.

أهون، لكن ما حصل هو أنهم يستعملون مصطلحا هنا، ومصطلحا هناك، وآخر هنالك، وهم يقصدون نوعا قصصيا شعبيا واحدا، الأمر الذي ضاعف من بلبلة المصطلحات القصصية الشعبية عندنا.[1]

إنّ الأسطورة قصة مقدسة تتضمن موضوع الخلق وبداية الوجود، والخرافة هي معتقد وممارسات غير عقلانية قد تكون دينية أو ثقافية أو اجتماعية. ولهما فاعلية وتأثير على المجتمعات على الرغم من تطوّر أنماط المعيشة، كما تؤثر على تكوين الفرد منذ نشأته مرورا بدخوله إلى المجتمع وهو يحمل ثقافة معينة، فالأسطورة والخرافة نماذج عليا تتحكم بتكوين الفرد ومصيره.[2]

نعود فنؤكد مرة ثانية أن الأسطورة أثرت بشكل كبير على الفرد والمجتمع، في تكوينه وفي عقليته إلى اليوم، وهذا رغم التطور الحاصل، إلاّ أن الكثير مازالوا يؤمنون بها ويتماشون معها ويطبّقونها في حياتهم اليومية، كالتّصديق برفرفة العين، وحكة اليد وغيرها.

وأشهر أسطورة يتداولها الكبار والصغار في بداية العام الأمازيغي، تلك التي تسمى ب "أسطورة أول يناير" حيث يحكى أنّه:" صعدت ذات يوم امرأة بأغنامها إلى الجبل، وكان الطقس جميلا، كان ذلك في شهر يناير، ولما وصلت إلى مكان هادئ قالت:" اللعنة يا يناير، لقد خرجت وأخرجت معي أغنامي فغضب الشهر وطلب القوة من الله، ثم عصف وأمطر وأعطى ثلجا لمدة سبعة أيام حتى يبست المرأة العجوز وأغنامها. ومنذ ذلك اليوم صارت البرودة تشتد وتقوى في هذه الفترة أي في أول يناير، ويقال أنّ تمثال العجوز وأغنامها موجود في مكان ما في الجبل".[3]

---

[1] –ينظر: علي أحمد محمد العبيدي، الحكاية الشعبية الموصلية بين وحدة التجنيس وتعدد الأنماط، ص78.

[2] –ينظر: عبد الله صالح علي، الأساطير والخرافات وأثرها في المجتمع: دراسة أنثروبولوجيا في مدينة تكريت، مجلة آداب الرافدين، العدد ثمانون، 2020، كلية الآداب، جامعة تكريت، تكريت، العراق، ص663.

[3] –عبد الرحمان بوزيدة وآخرون، قاموس الأساطير الجزائرية، منشورات crasc، وهران، الجزائر، 2005، ص 65.

ومع ذلك تبقى هذه الأسطورة لا أساس لها من الصحة كون الشهر يناير له 31 يوما وشهر فيفري 28 وأحيانا 29 يوما، وأن شهر يناير لم تمطر فيه لهذا لعنته العجوز، وفسّروا الظاهرة بهذه الأسطورة لأن الإنسان في بادئ الأمر لم يستطع تحليل الظواهر ففسّرها وأنشأ الأساطير حولها.

ونصل إلى القول إذن أن الخرافة والأسطورة ساعدتا الإنسان على إفراغ عواطفه وغرائزه الدّاخلية كما ساعدتاه بشكل كبير على فهم الجانب الخفي ونمط المعيشة للإنسان الأولي. فليس غاية الأسطورة التسلية والسمر اللطيف، بل تحمل في داخلها حياةَ، وفكرَ، ومبادئَ الإنسان البدائي.

ومن هنا إذن نستطيع القول إن قارئ بحثنا قد يتساءل في سرِّه لماذا استعملنا مصطلح الأسطورة بالذّات؟ ولم نستعمل مصطلح الخرافة؟ أو مصطلح الحكاية؟

تحدّثنا سابقا أنّ الأسطورة لها صلة شديدة بالواقع، وهذا هو السبب الأول الذي دفعنا إلى اختيار مصطلح الأسطورة، بل هذا ما وجدناه في أسطورة " أبابا إينوفا" فالجفاف شيء واقعي، والوزيعة (تشريطت) مناسبة اجتماعية مازالت إلى يومنا هذا تقام في مناطق القبائل من أجل نزول الأمطار وانتهاء الجفاف. وأحيانا تكون في المناسبات الدينية كالمولد النّبوي الشريف وعاشوراء وغيرها من المناسبات، كما أن الغول له أيضا صلة بالواقع وبحياتنا، فما زلنا نعمد إلى تخوّيف الأطفال الصّغار به كلما ارتكب حماقةً من الحماقات أو لإرغامه على النوم باكرا.

ومن الأسباب الأخرى التي دفعتنا إلى استعمال هذا المصطلح أن أسطورة أبابا إينوفا لها علاقة واضحة بالواقع المعاش وما يقابل الإنسان في حياته اليومية، لأن الأسطورة تجسّد حيويتها وفاعليتها في المجتمع.

صحيح أنّ الأسطورة تراجعت عما كانت عليه سابقا لصالح العلوم الأخرى لكنّها بقيّت متحصنة ومتشبثة بمكانتها. لأنّ الأسطورة تعتبر أهم أشكال الأدب الشعبي، وليست قصة عادية بل تحمل عبرا ومواعظَ قيّمة. وبالرّجوع إلى الأسطورة نستطيع فهم ولو شيئا يسيرا من الجانب الخفيّ للمجتمع.

ومن هنا يمكن القول إن "الفوضى المصطلحية التي يشهدها الخطاب النقدي العربي هي سليلة عوامل أفرزها التلقي العربي للمناهج الغربية لعل أهمّها: تلقي المصطلح دون التهيؤ لاستقباله، غياب العوالق الثقافية والحمولات الإيديولوجية للمصطلح الغربي، ولعل غياب التنسيق بين النقاد العرب يبقى العامل الرئيسي في الفوضى التي يتخبط فيها الخطاب النقدي العربي، حيث تبقى الثقافة والمعرفة الذاتية للناقد هي الموجه الأول والأخير لصناعة المصطلح النقدي وترجمته".[1]

ومن هذا كله، نستنتج أن من أسباب الفوضى المصطلحية هي عدم إيجاد الكلمة المناسبة في تلك اللّحظة أو المعادل الموضوعي للكلمة إذا كانت منقولة من لغات أجنبية، وهناك من يتعمّد صياغة جديدة للمصطلح من أجل التأثير أو الشهرة، أو من أجل غيرها من المصالح.

المبحث الثاني: مصدر أسطورة أبابا إينوفا

من الضروري في البداية الإشارة إلى أهمية الأدب الشعبي الذي يعد المرآة العاكسة للنسخة الحقيقية لحياة المجتمعات فيُعرف بأنه " الأدب المجهول المؤلف العامي اللغة المروي شفاهيًا، المعبر عن ذاتية الطبقات الشعبيّة الدّنيا، المتوارث عبر الأجيال. وينقسم الأدب الشعبي إلى عدة أشكال تعبيرية منها الحكايات الشعبية، الألغاز، الأمثال، الأشعار، الأساطير ...إلخ. والمجتمع الجزائري

[1] –حمزة بسو، إشكالية المصطلح في النقد العربي المعاصر: رؤية أبستمولوجيا، مجلة دراسات وأبحاث، مج11، العدد 1، 2019، جامعة محمد لمين دباغين، سطيف، الجزائر، ص448–449.

على غرار باقي المجتمعات الأخرى سواء الأوروبية أم العربية يتميز بتنوع ثقافي ولغوي واثنوغرافي، وبالتالي يتنوع تراثه الشعبي الذي يختلف من منطقة إلى أخرى. "[1]

ومن بين هؤلاء الشعراء الذين ذاع صيتهم في منطقة القبائل نذكر الشاعر محمد بن حمدوش.

أ/ نبذة عن حياة الشاعر محمد بن حمدوش

محمد بن حمدوش، المعروف بِ (ابن محمد)، شاعر جزائري يكتب جميع أشعاره بالأمازيغية الجزائرية ولد في 10 مارس 1944، بمدينة واسيف ولاية تيزي وزو شرق الجزائر العاصمة، وهو الآن مهاجر في ديار الغربة بفرنسا.

ترعرع في منطقته، وفيها تعلم الشعر عن والده وعن شيوخ المنطقة إلى أن انتقل إلى العاصمة الجزائر ليكمل دراسته في علم النفس ويلتحق كموظف في وزارة التربية.[2]

ومن أهم أعماله أسطورة أبابا إينوفا، وقد بدأت هذه القصة من البيت الجبلي المتواضع حيث تنتقل الكاميرا إلى محلات الأعمال اليدوية والتحف المنزلية وأواني الفخار، تلتقي بكاتب كلمات الأغنية محمد بن حمدوش التي سمعها من جدته عندما كان صغيرا، يروي حمدوش أنه التقى بالفنان إيدير (حميد شريت)، فسأله إيدير هل تعرف أسطورة أبابا إينوفا؟ ردّ بن حمدوش بأنه حفظ لحن الأسطورة القديمة وقام بتطويره.[3] وسنقوم بسرد بعض مقاطع أسطورة أفافا إينوفا كما كتبها بن حمدوش باللغة الأمازيغية:

---

[1] –خديجة ريابي، زهية طراحة، الشفوية والتدوين في الحكاية الشعبية: فافا إينوفا أنموذجا، منشورات المجلس الأعلى للغة العربية، مج24، ع3، 2022، جامعة مولود معمري تيزي وزو، الجزائر، ص261.

[2] –الموقع، https://ar.n.wikipedia.org

[3] –الموقع، http://doc.aljazeera.Net

Txilek elli yi n taburt a Vava Inouva

Ccencen tizebgatin-im a yelli Ghriba

Ugadegh lwahc elghaba a Vava Inouva

Ugadegh ula d nekkini a yelli Ghriba

***

Amghar yedel deg wbernus Di Tessa la

Yezzizin

Mmis yethebbir i Iqut

Ussan deg wqarru-s tezzin

Tislit zdeffir uzetta Tessalla tijebbadin

Arrac ezzin d i tamghart A sen teghar

Tiqdimin

يا أبي إينوفا

هي: أرجوك يا أبي "إينوفا".. افتح لي الباب

هو: آه يا ابنتي "غريبا" .. دعي أساورك ترج

هي: أخشى من وحش الغابة يا أبي إينوفا

هو: آه يا ابنتي " غريبا " .. وأنا أيضاً أخشاه

***

الشيخ متلفّع في بُرْنُسِهِ

منعزلاً .. يتدفأ

وابنه المهموم بلقمة العيش

يعيد في ذاكرته صباحات الأمس

والعجوز ناسجة خلف مندالها

دون توقف .. تحيك الخيطان

والأطفال حولها

يتلقنون ذكريات أيام زمان

يصف بن حمدوش عادات الأسرة قديما حيث يجلس أعضاؤها في حلقة حول الموقد (الكانون) طلبا للدفء وسماع الحكاية من الجدات، ويتقابلون وجها لوجه، يلاحظون مشاعر الخوف أو الفرح أو الدهشة والفضول التي ترسمها الحكاية على وجه كل واحد منهم.

سجل الشاعر في المقطع الأول صورة الحياة داخل البيت وطريقة جلوس الأسرة في القرية، أما في المقطع الثاني فمزج بين الصورة الخارجية والصورة الأكثر عمقا نحو الداخل، الثلج وراء الباب

والطعام يطبخ في القدر وتاجمعت تحلم بالربيع...يتحدث بلطف عن حياة الناس ولكن في قالب حديث، وفي قالب أصيل لأنها مستمدة من ثقافة الأمازيغ، الطفلة غريبة تترجى جدها أن يفتح لها الباب ويقول: لها أن ترج أساورها وترد عليه: بأنها خائفة من وحش الغابة ويقول لها: أنا كذلك خائف لكن في الأصل الرجل الشهم لا يخاف من وحش الغابة ولا يخاف من أي أزمة تقابله في حياته بل يكون رجلا شجاعا قويًا أمام المصاعب.

ذكر لنا إيدير أن الشيخ متلفع ببرنوسه للدفء وهذا دليل على عدم الحركة أي أنه أصبح متكبلا لا حيلة بيده، وابنه يفكر في كيفية تحصيل القوت للعائلة والأطفال حول العجوز تلقنهم ذكريات الزمن الماضي الجميل، فالجدة لها خبرة وتجربة في الحياة والأطفال في حلقة دائرية هذا دليل على العدل والأخلاق الرفيعة السائدة منذ القدم.

نلاحظ في هذه القصيدة هناك انتقال من العصر الأبوي أي عندما كان الرجل هو عماد المنزل ولا كلمة لغيره إلى العصر الأمومي، وهنا أصبحت المرأة صاحبة القرار والكلمة والدليل على ذلك في القصيدة أن الشيخ متلفع ببرنوسه أي أنه ساكن ثابت في مكانه ولكن المرأة أصبحت قدوة في الأعمال تذهب للزراعة وقطف الزيتون وتحمل الحطب على ظهرها للدفء وتشتغل طيلة اليوم وراء النسيج.

كما نلاحظ أيضا أن هناك انتقال من عصر الصيد الذي كان عمل الرجال، فالرجل هو الذي يذهب للصيادة في الصباح الباكر ليأتي بقوت العيش، ولكن بعده جاء عصر الزراعة وأصبح للمرأة دور كبير فهي تساعد الرجل في الزرع والحصاد وغيرها من الأشغال. فالمرأة منتجة بدورها وهي أساس البيت تشتغل في البيت وفي الخارج، ولا ننسى أنها ربّت أجيالا فالمرأة القبائلية كافحت وناضلت وجاهدت وربت وتستحق اليوم أن نذكر بعض من فضائلها علينا.

نستخلص من هذه المشاهد أن البيت القبائلي القديم يسوده الاطمئنان والراحة والسعادة فكله أخلاق ورقي ومودة، وأن الإنسان الكبير قدوة للصغير في كل كبيرة وصغيرة.

عندما انتشرت الأغنية هناك بعض الشعوب العربية لم تفهم محتواها لذلك قام أحد التونسيين إلى ترجمتها إلى العربية فأخل بمعناها وقضى على الروح التي صنعتها.

يقول (عاشور فني*): إن بن حمدوش عندما سمع تلك الأغنية قرر فورا أن يعيد كتابة النص باللغة العربية. لم يترجم النص الأصلي بل كتب نصا جديدا غناه **الفنان الجزائري الغازي** بنفس ألحان إيدير[1].سنذكر بعض المقاطع من القصيدة الثانية التي كتبها باللغة العربية:

سَمِعتُ الصَوْتُ يُنَادِي

وِينْ رَاحُوا وْلَادِي

مْشَاوْ وْخِلاوْنِي وَحْدِي

وَالذْيَابَا دَايْرِينْ عِنْدِي... [2]

ب/نبذة عن الفنان إيدير

ولد حميد شريت المعروف بِ "إيدير" في الجزائر بقرية أيت لحسين (آث يني بتيزي وزو) سنة 1949، ودرس علم الجيولوجيا، وكان من المفترض أن يلتحق بإحدى المؤسسات النفطية في الجزائر، حينها انتقل إلى الصحراء للعمل في شركة نفطية، وهناك قاده القدر مرة أخرى لاكتشاف موهبته من جديد. وكان بعد ساعات من العمل يحمل قيثارته ويبدأ الغناء، فاكتشف زملاؤه موهبته وشجعوه لكي

*عاشور فني : شاعر جزائري يكتب باللغة العربية، ويعمل أستاذا في كلية الإعلام والعلوم السياسية، جامعة الجزائر، نشر أعمالا شعرية إبداعية وشارك في العديد من المهرجانات الشعرية العربية والدولية.

[1] –ينظر: عاشور فني، قصة قصيدة أبابا إينوفا بالعربية: الشاعر الذي كتب قصيدته مرتين وبلغتين، فني زاد، الجزائر، 8 ماي2020، د ص، من موقع https://www.symaiaconseil.dz

[2] –المرجع نفسه، د ص.

يغني، وفي عام 1973 حل مكان أحد المغنيين في إذاعة الجزائر لأداء أغنية للأطفال. وبعد ذلك سجل أغنية يا فافا إينوفا(a vava inouva) وقد حققت تلك الأغنية شهرة كبيرة.[1]

كانت أسطورة " بابا إينوفا " تروى في الأصل مشافهة، ترويها الجدّات للأطفال في ليالي الشتاء الباردة، للتّسلية حينا، وأحيانا للتّخويف من أجل النوم باكرا. ومن ثمّ تبدأ الجدّات في الأشغال التي يقمن بها ليلا كالحياكة والنّسيج وغيرها.

وبعد أن ذاع صيت هذه الأسطورة واشتهرت في الجزائر، بسبب الفنّان المطرب " إيدير " الذي لحنها وحوّلها إلى أغنية بصوته الأمازيغي العذب. عرفها العالم أجمع وترجمت إلى اللغة العربية وغيرها من اللّغات، كما أُدرجت فيما بعد ضمن الموسيقى العالمية. لهذا يعتبر " إيدير " مروّجا للأغنية الأمازيغية في العالم وأكسب لأسطورة "أفافا إينوفا" شهرة كبيرة.

أخذ إيدير لب الأسطورة التي يحفظها أبناء جيل الحكايات الشعبية ثم بنى عليه أسطورته الحداثية التي تجاوزت شهرتها الحدود. لقد أخرج إيدير الأسطورة من جوفها الخرافي وأدخلها في حياة الناس البسيطة. أسطورة الحياة وتمجيد حياة الناس البسطاء بألة حديثة القيتارة بدلا من البقاء في جو الأسطورة.[2]

ومن هنا يمكن القول إن" النص المؤدى من طرف إيدير، هو تذكير للنصوص التي كان يؤديها سليمان عازم، ويمكننا هنا الإشارة إلى أن الأشعار العديدة التي غنَّاها إيدير ونظمها الشاعر بن

[1] –ينظر: بوبكر بلقاسم، سفير التاريخ والهوية والأغنية الأمازيغية، جريدة إليكترونية الأمازيغي العالم، editions amazigh، العدد 232، ماي 2020، الجزائر، ص12.

[2] –ينظر: الموقع، http://news.creativesarabs

محمد. إن هذه الأسطورة التي جسدها إيدير قديمة جدًا، فهي تسجل بين الأساطير والقصص والخرافات التي جمعت في منطقة جرجرة من طرف الأنثروبولوجي الألماني ليو فروبنيوس."[1]

أشرنا سابقا إلى فضل الأسطورة في سياق استراتيجية التلقي "إذ لها فضل مزدوج الوظيفة فهي تقوم بوظيفة مباشرة تتمثل في تأصيل النص الأدبي في كليته في نسق تاريخي معين. كما أن لها وظيفة أنطولوجية حيث تمنح الإنسان الكثير من معرفة نفسه والعالم".[2]

فهذه الأسطورة مازالت تروى ليومنا هذا، خاصة وأنّها أنتجت كفيلم تلفزيوني على القناة الجزائرية/الرّابعة (الناطقة بالأمازيغية)، وهذا ما جعلها راسخة أكثر في أذهان الأطفال. وأصبحوا يتداولونها فيما بينهم. والمفيد منها أنّها تحمل في طيّاتها مبادئ وقيما إنسانية تأمر بالمعروف وتنهى عن المنكر. وغرست في نفوس الأطفال أنّ السّرقة فعل مذموم وجزاء من يفعلها العقاب وسوء الخاتمة مثلما جرى مع خائن القرية الشيخ " أبابا إينوفا".

وما تعلّمه الأطفال أيضا هو التّضامن والتّعاون فيما بينهم في أوقات الشدّة والمحن، فأهل القرية تضامنوا ولم يستسلموا حتّى رفع البلاء وأخذ الخائن الجزاء وعاد الأمن والأمان إلى القرية.

والذي أثار إعجاب الأطفال أكثر هو شجاعة الفتاة "غريبة" التي لم تستسلم ولم تترك جدّها يوما حتّى وافته المنيّة بقضاء الغول عليه.

---

[1] –فيروز بن رمضان، الغربة والحنين في شعر سليمان عازم، أطروحة الماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر، الجزائر، 2004–2005، ص147،148.

[2] –محمد بن عياد، التلقي والتأويل: مدخل نظري، مجلة علامات، العدد العاشر،2020، جامعة صفاقس، صفاقس، تونس، دون صفحة.

ونصل إلى القول إن هذه الأسطورة ابتكرها الأجداد قديما لتخويف الأطفال من أجل النوم، واعتمدوا عليها لأنها تحتوي على أحداث غير حقيقة مأخوذة من وحي الخيال، وهذا السبب يثير الفضول لدى الأطفال لمعرفة تفاصيل هذه الاسطورة وخاصة من هو الغول؟ وإلى يومنا مازالت الأمهات والجدات في منطقة القبائل يستخدمن الحكايات الأسطورية لتخويف الأطفال.

المبحث الثالث-الرمز في أسطورة أبابا إينوفا

بدايةً، إن أسطورة فافا إينوفا تقدس الأرض بصفتها أم الأحياء والخلق وعلاقتها بالخصوبة والماء الذي يعد أساس الحياة، كما أنها تحتوي هذه الأسطورة على عدة رموز من بينها:

أ-رمزية الأرض

قدَّس أجدادنا وأباؤنا الأرض طويلا، وجعلوها الأم الجامعة لكل الكائنات الحية، وقد نهى القدماء عن ضرب الأرض بأقدامنا وقت الاحتفالات. ونلاحظ أن الأرض في هذه الأسطورة هي الرحم الذي ولد فيه كل الناس ومثلما انبعث الإنسان منها فإنه يعود إليها عند الممات، وهذا ما حصل للبطل إينوفا حيث كانت السبب في اكتشاف واظهار السارق، وقد لجأ سكان القرية إليها لأنها مقدسة.[1]

ب-رمزية الماء

في أسطورة "أبابا إينوفا " هناك رمز جليّ وهو الماء. والحقيقة أن" المياه تبوأت منزلة مهمة في حياة الشعوب البائدة والحضارات القديمة، فالمياه مصدر أساسي في الحياة لذلك قدسها الإنسان،

[1]- ينظر: سارة عمري، أسطورة خلق الإنسان الأمازيغية: تشريح مع مقارنة، مجلة المحطة،10 مارس،2020، د ص، من موقع https://elmahatta.com

وهذا العنصر الطبيعي اعتبره الإنسان ملاذه الآمِنْ فجعله رمزا دالا على الخلق واستمرار الحياة ". [1]

الماء هو الحياة فبدون ماء لا حياة ولا عيش لقوله تعالى: (وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ أَفَلاَ يُؤْمِنُونَ) سورة الأنبياء/ الآية 30.

الماء سرّ هذه الحياة وحاجة ضروريّة ودائمة لا غنى عنها في كلّ الأزمنة والأمكنة، وما لاحظناه في الأسطورة هو الجفاف والقحط وعدم سقوط الأمطار وحتّى صدور الأمهات جفّت وضروع الشّياه لا تدر الحليب، وغيرها، ولو استمرت الحياة على تلك الحال لانتشرت الأمراض والموت لكن رحمة الله وسعت كل شيء. فقد نزل المطر بعد الدّعاء والتّضرع لله وعادت الحياة إلى كانت عليه سابقا.

لأنّ الماء " هو أداة حيويّة في تكوين الحضارات وانتشارها وازدهارها، وقد عرفته المجتمعات الإنسانية منذ خلقت على وجه البسيطة لأنها نشأت على ضفاف الأنهار والبحيرات، فهي مجتمعات زراعية أي مجتمعات أرض وماء ". [2]

صحيح أنّ المجتمعات الإنسانية القديمة نشأت على ضفاف الأنهار والبحيرات، وكلّ مأكولاتها من صنع أيديها، فكان أفرادها يمتلكون بساتين على غرار ما نعيشه الآن. نتذكّر جيدا ما كانت ترويه لنا جدّاتنا عن العجائز اللائي يذهبن إلى المنبع لغسل الصوف والملابس. وكلما انتهت عجوز وفرغت من عملها ساعدت الأخريات. تقول الجدة أياما رائعة لا تنسى، إنه الزّمن الجميل مثلما يقال.

[1]– زهرة الثابت، رمزيتا الماء والنار في الأساطير والأديان، مجلة نقد وتنوير، العدد الثامن، السنة 2، حزيران– يونيو2021، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، القيروان، تونس، ص304.

[2] – المرجع نفسه، ص 205.

وقد عرف أيضا عن الأمازيغ قديما تقديسهم لينابيع الماء(ثاَلاَ) وتأديتهم لطقوس قربها خاصة المرْأَة عندما تتزوج تذهب للمنبع لملء الماء منها، وتقوم بطقوس معينة خاصة بكل منطقة من المناطق الأمازيغية، حيث تأتي به إلى المنزل وفي المساء تطبخ به الطعام، (tigmin n waman).[1]

وفي الأخير لا يسعنا إلاّ أن نقول أنّ أسطورة " أبابا إينوفا" تكتنز الدلالات والمعاني والعلاقات مع أساطير أخرى، وتفتح مجالا للمتلقي لتأويل معانيها وأحيانا تستجيب لأفق المتلقي وأخرى تخيّب الأفق. وتبقى الأساطير" بمثابة لغة ضمنية، تحمل رسائل بالغة وشفرات كثيرة تنتظر من يقوم باستنطاقها وفك رموزها العارمة لفهم لبّها والوصول إلى دلالاتها العميقة ".[2]

وبعد عرضنا رموز هذه الأسطورة، نلاحظ أنها تعبر عن أهمية الأرض والماء عند الأمازيغ، وتظهر حرصهم على الحفاظ على عاداتهم وتقاليدهم، وأصالة معتقداتهم. ولعل ما ينبغي التأكيد عليه هو القيمة الكبيرة للأسطورة لارتباطها بحقائق قامت بها كائنات مقدسة، وهي تتعلق بالخلق (خلق الكون والإنسان)، وأصل الأشياء ومنشؤها والطقوس التي بالإمكان أداؤها من أجل الوصول إلى مبتغى معين.[3]

إذن إن أسطورة أبابا إينوفا كانت تنطوي على تفاصيل ومبادئ يتقاطع فيها الرمزي والواقعي.

---

[1] –ينظر: سارة عمري، أسطورة خلق الإنسان الأمازيغية: تشريح مع مقارنة، د ص.

[2] –شهيرة بوخنوف، أساطير وطقوس الاستسقاء واستقبال الربيع في منطقة خراطة (بجاية): مقاربة أثنولوجية، أطروحة الماجستير، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر،2012/7/1، ص217.

[3] –ينظر: وردة لواتي، الأسطورة الإفريقية: خصائص ومميزات، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، العدد 7، ماي 2015، معهد الآداب واللغات، المركز الجامعي، تمنراست، الجزائر، ص242.

ج–طقوس الاستسقاء في القرى الأمازيغية

يتميز النص الأسطوري عن باقي النصوص الأخرى، نظرا لما خلفه القدماء من أغان وأناشيد دينية وحكايات، وقد سقطت الأسطورة على النفس البشرية، وقد استمر الناس في الحفاظ عليها من الضياع من خلال بعض الطقوس.[1]

ونحن نتحدث عن مصطلح الاستمطار في هذه الأسطورة قادنا البحث مباشرةً إلى مصطلح الاستسقاء عند الأمازيغ، وهو الطقس المعروف عندهم **بأنزار**، أي عروس المطر الذي يعد من أقدم الشعائر التي كانت تمارسه جل هذه المناطق ومازالت، ويهدف إلى استمطار السماء حين تكون الأرض والمحاصيل مهددة بالجفاف.

تمثل طقوس **(أنزار*)** عادة قديمة جدا من عادات الأمازيغ "حيث تشارك فيه النساء والأطفال يرددون الأهازيج والأدعية ويطوفون عبر الدواوير والقرى، وفي الطريق يتم رش الدمية بالماء من أعالي البيوت من قبل السكان، ويتم تحصيل واستلام العطايا والصدقات من الأهالي، حيث تخصص موادها لتهيئة مأدبة طقوسية تقام قرب مجرى نهر، أو على قمة مرتفع حسب المناطق".[2]

ومضمون هذه الطقوس أن عجوزا تمرُّ على بيوت القرية وتجمع الأكل وكل بيت يقدم لها ما تيسر من بصل، وبطاطا، وزيت، وقمح، وعدس، وكسكس، وغيرها من الأطعمة، وخلال عملية الجمع هذه يتبعها الأطفال ويردّدون (أنْزَار أَرِبِي سْوِسْتِسِيدْ آرَ أَزَارْ) بمعنى (اللّهم أغثنا بالمطر). وبعد

---

[1] –ينظر: هاجر حمداوي، أشكال التعبير الأمازيغي بالجنوب الجزائري: أساطير الاستسقاء أنموذجا، الجزء الأول، منشورات المجلس الأعلى للغة العربية، دار الخلدونية، الجزائر،2018، ص314.

* أنظر بوبكر بلقاسم، أنزار أنزار أربي أسويت أرزار : أمازيغ الجزائر يحيون أسطورة إله المطر.

[2] –محمد أوسوس، طقوس الاستمطار الأمازيغية البربرية وأساطير بشمال محمد أوسوس، طقوس الاستمطار الأمازيغية البربرية وأساطير بشمال إفريقيا، مجلة الثقافة الشعبية، العدد 14، 2011، المغرب، د ص.

الجمع يخصّصون يوما من أجل الطبخ في حقل من حقول القرية الذي يجتمع فيه كل سكان القرية كبارا وصغارا، وما إن ينتهي أنزار حتى ينهمر المطر ويسقط بغزارة والكل فرحون باستجابة الله لأمانيهم وتضرعهم. ونتذكّر هنا ما قمنا به العام الماضي ولم تنزل ولو قطرة ماء، وهنا خاب توقع أهل القرية لأنّ التوقع لا يكون صائبا دائما.

ولذلك كان على جمالية التلقي حسب ياوس أن توجد مرحلة جديدة كل الجدة، بل تعد ضربا من الثورة في الدراسات الأدبية. بدأ ياوس بعد عام من إعلانه تغيير النموذج في دراسة الأدب 1969 يتحدث عن هذا التغيير الجذري من تحليل ثنائية الكاتب–النص الذي يؤكد ياوس أننا توقفنا عندها طويلا إلى تحليل العلاقة نص–قارئ.[1]

ومن هنا نفهم "أن آلية الاضافة التي سيقوم بها القارئ أو المتلقي هي جملة من الخبرات والاجراءات، ومن بينها مفاجأة وعي المتلقي باللاتوقع. وكان لهذا المصطلح ارتباط بالفن والثقافة ففي الفن والخداع يحدد المؤرخ أي. تي جوم يرش وتحت تأثير بوبر أفق الانتظار بأنه نظام عقلي يسجل الانحرافات وتقييد المعنى بحساسية مبالغ فيها. لذا فإن أفق الانتظار يقع ضمن مجال عريض من السياقات من الظاهراتية الألمانية إلى تاريخ الفن".[2]

[1] –ينظر: فرناند هالين وآخرون، بحوث في القراءة والتلقي، تر: محمد خير البقاعي، مركز الانماء الحضاري، ط1، حلب، 1998، ص33.

[2] –محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1999، ص43.

ولهذا كان أفق الانتظار "يحتل موقعا مركزيّا في نظرية التلقي، وهو مفهوم جمالي يلعب دورا مؤثرا في عملية بناء العمل الأدبي والفني، وفي نوعية الاستقبال التي يلقاها ذلك العمل انطلاقا من فكرة أنّ التلقي يقبل على العمل وهو يتوقع أو ينتظر شيئا ما ". [1]

يُقبل القارئ على العمل الأدبي وهو يحمل نوعا من التوقعات ويمكن أن يستجيب النص لتوقعاته أي يحدث ما توقع، كما يمكن أن يخيّب توقّعه وذلك بحدوث شيء آخر لم يضعه في الحسبان. وهاته التوقعات قد يكتسبها من النصوص السابقة أو تكسبها إياه تجاربه وخبراته من الحياة اليومية.

فمثلا في الأسطورة ساد الجفاف ويبست الزّروع وجفّت صدور الأمهات بسبب وهو فعل المعصية وارتكاب الذّنوب. فبعد اتفاق أهل القرية على إقامة الوزيعة توقّع الجميع رفع البلاء ونزول المطر، لكن الأسطورة لم تستجب لتوقع الجماعة وخيّبت ظنّ أهل القرية. وهذا التوقع اكتسبوه من تجارب الحياة لكن المطر لم ينزل إلاّ بعد الكشف عن الخائن. فأفق التوقعات لا تكون دائما صائبة. فأحيانا يستجيب لها النص وأحيانا أخرى يخيّبها.

كما يجب على القارئ أن يتفاعل مع النص لأن " الشيء المركزي في كل عمل أدبي هو التفاعل بين بنيته ومتلقيه وهذا ما جعل النّظرية الجمالية للفنّ تولّي اهتماما لقراءة العمل الفنّي ".[2]

ولا يمكننا الحديث عن أفق الانتظار" إلا باستحضار خبرة القارئ الأدبية التي تمكنه في بناء افتراض سابق ينتظر تحققه في العمل الأدبي الذي سيلتقيه أثناء القراءة حيث لا يمكن أن تكون قراءة

[1] –المرجع نفسه، ص91.

[2] –بن الدّين خولة، أفق التوقع وخلق التماثل من اللاتماثل قراءة في المحايثة والتأويل، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، العدد 20، جوان2018، قسم الآداب واللغات، كلية الآداب والفنون، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، الجزائر، ص93.

ما هي القراءة الأولى ولا قراءة وليدة لحظة تفاعل مع النص فكل قارئ يقبل على النص وهو محمل بأفكار وأحكام يطرق بها باب هذا العمل".[1]

فمثلا المطرب "إيدير" بتفاعله مع الأسطورة أخرج من جوهرها كلمات الأغنية "أبابا إينوفا" المشهورة وبفضلها أصبح مروّجا وسفير للأغنية الأمازيغية. ربما كان أفق توقعه مخالفا لما حدث، أي ربما لم يتوقع أن يكون لها صدى وشهرة لهذه الدرجة لكن حققت بالفعل نتيجة مبهرة، وهنا تجاوزت أفق توقع الفنان "إيدير".

نستطيع القول إذن، أنّ "نظرية التلقي تنمو لدى مستقبل النص ويكون المتلقي له القدرة على توقع بعض الدلالات والمعاني ولكن هذا التوقع لا يستتبع بالضرورة تطابق المعاني التي نتوصل إليها مع تلك التي نتحدث عنها في السابق حيث يخيب ظن المتلقي في مطابقة معاييره السابقة مع معايير العمل الجديد وهذا هو الأفق الذي تتحرك في ضوئه الانحرافات أو الانزياح عما هو مألوف".[2]

ونفهم من هذا كله أن نظرية التلقي ركزت بشكل خاص على الدور الذي يقوم به المتلقي سوآءا أكان مشاهدا أو قارئا أو مستمعا في تعامله مع النص الأدبي. لأن القارئ النشيط هو من يتفاعل مع النص ويعطي له معنى ويطلق أحكاما ويبني على ذلك النص نصّا آخر.

[1] – حفيظة زين وبوشلالق حكيمة، استراتيجية أفق الانتظار وآلية بناء المعنى في قصيدة بلقيس، مجلة قراءات، وحدة البحث والتكوين في نظريات القراءة ومناهجها، العدد1، 02ماي2010، قسم الأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ص02.

[2] –مسلم عبيد فندي الرشيدي، أفق التوقع عند المتلقي في ضوء النقد الأدبي الحديث: دراسة نظرية تطبيقية، مجلة كلية البنات الأزهرية بطيبة، مج1، ع1 ،2017، جامعة الأزهر، القاهرة، مصر، ص567.

الفصل الثالث

أسطورة "أبابا إينوفا" من زاوية نظرية التلقي

1-استراتيجية خرق أفق الانتظار في أسطورة أبابا إينوفا

أ-دلالة العنوان

ب-تحليل نص أسطورة أبابا إينوفا

ج-بناء الشخصيات

2-بناء المعنى

3-كسر وتغير الأفق في أسطورة أبابا إينوفا

سوف نحاول الوقوف على أهم إجراء اعتمده ياوس في نظريته وهو مفهوم أفق الانتظار لنعمل في الوقت نفسه على استبيان آلية بناء المعنى في أسطورة أبابا إِينُوفَا.

المبحث الأول–استراتيجية خرق أفق الانتظار في الأسطورة

أ–دلالة العنوان

قبل الغوص في أعماق الأسطورة وما تحمله من استجابات وتخييبات لا بد من التطرق إلى عنوان الأسطورة "أبابا إينوفا"، "فالعنوان على الرغم من كونه نصا مصغرا وجيزا ومختصرا لا يتجاوز السطر الواحد، فإن له أهمية بالغة تظهر من خلال علاقته بالقارئ، ونظرا لأهميته يفكر الكاتب مطولا قبل اختياره، ذلك لأنه العتبة الأولى التي يقف عليها القارئ للولوج إلى أجواء النص وخباياه. وتزداد أهمية العنوان حين يقرأ النص، إذ يحمل القارئ معه زادًا كان قد استقاه منه، فيأتي وقد تشبع بدلالته ورموزه فتنشأ في ذهنه أوصال رحم بين النص وعنوانه". [1]

ولعلنا لا نفرط قولا إذا أشرنا إلى قيمة العنوان كونه الرسالة الأولى التي تصلنا ونتلقاها من العالم النصي بصفته آلة لقراءة النص الشعري. "ومن هنا يعد العنوان أساسيا في العمل الإبداعي والمتفق عليه أن العنوان مرتبط ارتباطا تلقائيا بالنص الذي يعنونه فيكمله، ولا يختلف معه ويعكسه بأمانة ودقة".[2]

ومن هنا فإن المتمعن في عنوان أسطورة أبابا إينوفا يلاحظ أنه يفتح المجال للقارئ لاستخدام ذهنه في مجموعة من التساؤلات والاشكالات والتوقعات. إن القراءة الأولية لهذا العنوان تجعل القارئ

[1] –نوال أقطي وآخرون، العنوان في النص الأدبي بين الأهمية والوظيفة والمكانة، مجلة أمارات في اللغة والأدب والنقد، مج5،العدد2، 30 سبتمبر 2021، كلية الآداب والفنون، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر، ص152.

[2] –عامر رضا، سيمياء العنوان في شعر هدى ميقاتي، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، مج7،العدد2، 31سبتمبر 2014، جامعة ميلة، الجزائر، ص125–126.

ينتظر من هذا أبابا إينوفا، أو يعتقد أن بطل هذه الأسطورة سيكون شخصا حكيما أو إنسانا أمينا، تقيّا، مسلما، صبورا إلى غير ذلك من الصفات الحميدة، ولكن ما طال عنوان هذه الأسطورة من تخييب لأفق انتظار القارئ طال شخصيتها أيضا، ففي كل مرة يكتشف المتلقي كمية التخييب الذي تحمله هذه الشخصية فكلما تعمق في القراءة يُصدم بعدم توافق توقعه حول هذه الشخصية.[1]

وما يشدّ انتباه القارئ إلى أي نص مهما كان هو العنوان، لأنّ القارئ ينظر إلى العنوان قبل النص إذا أثار انتباهه وشغفه سيعزم على القراءة وإذا كان العكس سينفر منه. فعنوان أسطورة " أبابا إينوفا" هو اسم لشخص. فالمتلقي أو القارئ عندما يقرأه يتوقّع أشياء كثيرة ويطرح تساؤلات: من هو هذا الشخص؟ ما دوره في الأسطورة؟ لماذا وضع اسمه في العنوان؟ إلى غير ذلك من الأسئلة، ويظهر من العنوان أنّه شخص كبير في السّن لأن الشائع عند الأمازيغ هو احترام الانسان الكبير وتقديره وإطلاق اسم " بابا" عليه أي " أبي" احتراما لمكانته في الأسرة والمجتمع.

لكن بعد قراءة الأسطورة يظهر هذا الشخص بعكس ذلك، وبهذا فالأسطورة تخيّب ظن القارئ فيكتشف شخصية مغايرة تماما. ومن ثمّ يدرك القارئ أهميّة العنوان ومدى علاقته بمضمون النص. فالعنوان هو " الخيط الرابط بين الكاتب والقارئ، يحيط بالنّص ويكوّن صرحا له، على كل مغامر اجتيازه إذا كان يأمل لقاءه بالنص، وهو اللّقاح الفعال الذي يحفظ النص من الزّوال " [2]

نعم إن العنوان يحفظ النص من الزوال، فأحيانا نقرأ نصا ومع مضي الوقت لا نتذكّر مضمونه لكن العنوان سيظلّ راسخا في أذهاننا.

---

[1] –ينظر: خولة بارة، المسافة الجمالية في رواية أصابع لوليتا لواسيني الأعرج، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، مخبر مناهج النقد المعاصر وتحليل الخطاب، مجلد 13، العدد الأول،15مارس 2021، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة محمد لمين دباغين، سطيف 2، الجزائر، ص1331–1332.

[2] –نوال أقطي وآخرون، العنوان في النص الأدبي بين الأهمية والوظيفة والمكانة، ص159.

ب-تحليل نص الأسطورة

سنسرد فيما يلي ترجمتنا الخاصة لأسطورة أبابا إينوفا. فقد أدخلنا بعض التغييرات الطفيفة انطلاقا مما نعرفه ونحفظه عن أجدادنا القدامى، وكما هي معروفة ومتداولة الآن في منطقتنا **بشلول، وأهل القصر.**

المقطوعة الأولى

حَلَّ الجَفَافُ بِالْبَلَدِ وَاحْتَارَ النَّاسُ فِي وَسَائِلِ الْمَعِيشَةِ. يَبِسَتِ النَّبَاتَاتُ وَجُفَّتِ ضُرُوعُ الْحَيَوَانَاتِ فَلَمْ تَعُدْ الأَرْضُ تُنْبِتُ مَا يُؤْكَلْ وَلَا الْحَيَوَانَاتُ تَدُرُّ الْحَلِيبَ، ثُمَّ أَصَابَ الجَفَافُ صُدُورَ الأُمَّهَاتِ فَلَمْ يَجد الأَطْفَالُ الرُّضُعْ مَا يَرْوِيهِمْ.

تبين هذه الأسطر الظروف القاسية التي مر بها أهل القرية، ونلاحظ تخيّيب الأسطورة أفق متلقّيها، بسبب الجفاف الذي حل بالقرية وما خلّفه من آثار، فحتّى صدور الأمهات وأثداء الحيوانات لم تدر الحليب كما كانت. "والتخييب هنا باعث على تعديل أفق توقع القارئ وخلق الجديد دائما بخصوصه، لأن القراءة قوامها الدائم هو خلق أفق توقع وتعديله".[1]

[1] -ينظر: عزاني العارم، نظرية الاستقبال والمقاربة النصية "رسالة مي" وجمالية خرق أفق التوقع، مجلة الإبراهيمي للآداب والعلوم الإنسانية، مجلد 2، العدد 1، 30جانفي2021، جامعة برج بوعريريج، الجزائر، ص637.

المقطوعة الثانية

اشْتَدَّتْ الظُّرُوفُ وَقَسَتْ الْقُلوُبُ وَلَمْ يَعُدْ الأَبُ يَعْطِفُ عَلَى ابْنِهِ وَلَا الأَخُ يَحِنُ عَلَى أَخِيهِ. أَدْرَكَ حُكَمَاءُ البَلْدَةِ أَنَّ لِهَذَا البَلاَءُ سَبَباً وَاحِدًا، فقد يكون هناك شخص ارْتَكَبَ إِسَاءَةً فِي البَلْدَةِ فَنَزَلَ البَلاَءُ. وَلاَ بُدَّ مِنْ تَكْفِيرِ عَنِ الإِسَاءَةِ.

في هذه الأسطر تظهر كذلك خيبة المتلقي. ذلك أنّ قلوب البشر أصبحت قاسية ولا أحد يعطف على الآخر، ومن الواضح أن الشاعر بن محمد حاول أن يبرهن على أن ضعف الأمة اليوم حصل بعد أن زاغت قلوب المسلمين عن طاعة الله تعالى.

المقطوعة الثالثة

دَعَا الْحُكَمَاءُ إِلَى اجْتِمَاعٍ عَامْ (تَاجْمَعثْ) لِلتَّدَاوُلِ فِي الأَمْرِ وَالْخُرُوجُ بِرَأْيٍ سَدِيدٍ. فِي الاِجْتِمَاعِ دَعَا الْجَمِيعُ مَنْ اِرْتَكَبَ إِسَاءَةً إِلَى الاعْتِرَافِ أَمَامَ الْمَلاِ بِذَنْبِهِ لِيَرْفَعَ اللَّهُ الْبَلاَءَ. ثُمَّ طَلَبُوا مِمَّنْ رَأَى إِسَاءَةً أَوْ سَمِعَ بِهاَ أَنْ يَخْبِرَ بِمَا يَعْلَم. ْأَنْكَرَ كُلُّ وَاحِدٍ أَنْ يَكُونَ قَدْ قَامَ بِإِسَاءَةٍ أَوْ رَآَهَا أَوْ سَمِعَ بِهَا. لَمْ يَكُنْ هُنَاَكَ حَلٌّ. تَنَاوَلَ الْحَكِيمُ الْكَلِمَةَ أَمَامَ الْجَمِيعِ. قَالَ: "إِذَا أَصَبْتُ فَالْحَمْدُ لِلَهِ وَإِذاَ أَخْطَأْتُ فَأَسْتَغْفِرُ اللهَ". قَالُوا لَهُ تَفَضَّلْ بِالْكَلاَمِ. أَعْلَنَ أَنَّهُ لاَ بُدَّ مِنْ فِدْيَةٍ عَامّةٍ يَتَحَمَّلُهَا الْجَمِيعُ. وَافَقَتِ الْجَمَاعَةُ عَلَى دَفْعِ الْفِدْيَةِ: وْزِيعَة (تَشْرِيطْت) يُشَارِكُ فِيهَا الْجَمِيعُ مِنْ أَهْلِ الْقَرْيَةِ.

يتبيّن أنه لرفع البلاء لا بدّ من التكفير عن الإساءة، لذلك دعا الحكماء من قام بالإساءة إلى الاعتراف، وبالتالي حدثت خيبة بإنكار الجميع عدم ارتكاب الإساءة. كما نلاحظ في هذه الأسطر استجابة لرأي الحكيم بموافقة أهل القرية على دفع الفدية لرفع هذا البلاء.

المقطوعة الرابعة

بَدَأُوا بِجَمْعِ ثَمَنِ الثَّوْرِ وَذَبَحُوهُ وَوَزَّعُوا قِطَعَ اللَّحْمِ عَلَى الْعَائِلَةِ. كُلُّ عَائِلَةٍ تَأْخُذُ بِعَدَدِ أَفْرَادِهَا. لاَ يَنْبَغِي أَنْ يُحْرَمَ مِنْهاَ أَيُّ فَرْدٍ وَإِلاَّ أَصْبَحَتْ تَشْرِيطْت بَاطِلَةً وَيَزْدَادُ ٱلْبَلَاءُ. وَأَكْثَرُ مِنْ ذَلِكَ لاَ بُدَّ مِنْ تَرْكِ حِصَّةٍ لعابر السبيل ولِلْمُسَافِرِ وَالْغَرِيبِ وَمَنْ يَنْزِلْ بِالْبَلْدَةِ عَلَى حِينِ غَرَّةٍ. وقد جَعَلُوا ذَلِكَ أَمَانَةً لَدَى شَيْخٍ مِنْ شُيُوخِ الْقَرْيَةِ يُسَمَّى إِينُوفَا.

تتضمن هذه الأسطر استجابة أخرى من خلال إقامة الوزيعة (تشريطت) وتأمين الشيخ إينوفا عليها، كما توضّح هذه المقطوعة مدى إرادة أهل القرية برفع البلاء وعودة الأمن والأمان إليهم، حيث عبّروا عن سموّ أخلاقهم بالاستجابة لرأي الحكيم.

المقطوعة الخامسة

قَامَتِ الْبَلْدَةُ بِكُلِّ الْوَاجِبَاتِ حَسْبَ التَّقَالِيدِ وَالْأُصُولِ لَكِنَّ الْبَلاَءَ لَمْ يُرْفَعْ فدَعَا الْحُكَمَاءُ إِلَى اجْتِمَاعٍ جَدِيدٍ وَلَمْ يَجِدُوا تَفْسِيرًا لِلْأَمْرِ وَحَامَتِ الشُّكُوكُ مِنْ جَدِيدٍ.

في هذه المقطوعة يخيب ظن المتلقي في مطابقة معاييره، التي اكتسبها من إبداعات سابقة للمبدع الذي خيب أفق توقعه مع معايير النص الجديد. على الرغم مما قام به أهل البلدة إلا أن البلاء لم يرفع عنهم، ومن هنا تبدأ مرحلة خيبة الانتظار" التي تسبق مرحلة بناء الأفق الجديد، وتغيير أفق انتظار القارئ ينتج عنه اتجاهان أساسيان: إما أن يؤدي إلى تغيير سلوكياتهم وهو أرقى مستوى يصل إليه القراء، إما يؤدي بالجمهور المعاصر إلى رفض مطلق".[1] وبدأت الشكوك تحوم من جديد حول سبب البلاء، بعد أن تيقّنوا بالاستجابة إلاّ أن البلاء لم يرفع وخاب ظنّهم من جديد. "يتحدد جراء

[1] – خالد علي مصطفى، مفهومات نظرية القراءة والتلقي، ص170.

ذلك الأفق الجديد المُخيب لأفق التجربة الأدبية القديمة ما يسميه ياوس بِ "المسافة الجمالية" وهي فارقة بين أفق الانتظار الموجود قبلا والعمل الجديد الذي يمكن لِتلقيه أن يؤدي إلى تحول الأفق".[1]

المقطوعة السادسة

بَعْدَ التَّمْحِيصِ تَبَيَّنَ أَنَّ الشَّيْخَ (إِينُوفاَ) الذِّي اِئْتُمِنَ عَلَى حِصَّةِ الْغُرَبَاءِ وَالْمُسَافِرِينَ لَمْ يُحَافِظْ عَلَى الْأَمَانَةِ بَلْ اِسْتَغَلَّ ثِقَةَ النَّاسِ فِيهِ وَأَكَلَ اللَّحْمَ. حَكَمَتْ عَلَيْهِ الْجَمَاعَةُ بِالنَّفْيِ فِي الْغَابَةِ الْمُقَدَّسَةِ حَيْثُ يَرْقُدُ الْأَجْدَادُ.

تبدو الخيبة واضحة في هذه المقطوعة، ومن هنا تحصل المفاجأة وكسر أفق الانتظار لدى المتلقي وأهل البلدة، حيث نلاحظ أن المتلقي لم يشك ولو للحظة أن الشيخ اينوفا سيقوم بهذه الفعلة ويجلب العار لأولاده وخيانة الأمانة التي تركها أهل البلدة عنده. " وليس من الضرورة أن يكون أفق انتظارهم لما درجت عليه عادة الانتظار، وفي هذا الصّدد لا يرى ياوس أنّ هذا التّحول يضرّ بالعمل الفنّي بل على العكس من ذلك، لأنّ الأعمال الأدبية الجيّدة وحدها القادرة على جعل انتظار قرائها يمنى بالخيبة ". [2]

[1] –عزامي العارم، نظرية الاستقبال والمقاربة النصية" رسالة مي" وجمالية خرق أفق التوقع، ص638.

[2] –محمد إسماعيل بصل، المفاجأة وكسر أفق التوقع: خطبة زياد بن أبيه في البصرة أنموذجا تطبيقيا، مجلة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، المجلد 39، العدد 2، 2017، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، اللاذقية، سورية، ص 225.

المقطوعة السابعة

دَعَا الوَلِيُّ الصَّالِحُ الْأَرْضَ أَنْ تَنْشَقَّ وَتَبْلَعَ مَنْ سَرِقَ نَصِيبَ الْيَتَامَى وَالْأَرَامِلَ وَابْنَ السَّبِيلِ فَانْشَقَّ الْقَبْرُ وَأَمْسَكَ السَّارِقُ مِنْ قَدَمَيْهِ. بَقِيَ الشَّيْخُ إينُوفَا ثَابِتًا هُنَاكَ فَبَنُوا عَلَيْهِ كُوخًا لِحِمَايَتِهِ مِنَ الْوُحُوشِ وَتَرَكُوهُ فِيهِ.

بالرغم أن فافا إينوفا شيخ من شيوخ القرية إلا أنه لم يتم العفو عنه، فقارئ هذه الأسطر لن يتبادر إلى ذهنه إمكانية شق الأرض وابتلاع السارق، إلا أن معجزة الله سبحانه قهرت كل شيء. ومن هنا نلاحظ نوعا من الدهشة لدى القارئ ومخالفة توقعه. "ذلك أنّ الأعمال البسيطة هي تلك التي ترضي جمهورها، وأنّ للنص الأدبي علاقة تلازمية مع المتلقي ومن دونه لا يكون هناك نص ولا يكون هناك إبداع"[1]

المقطوعة الثامنة

أَكَلَ الْأَطْفَالُ مِنْ لَحْمِ الْوَزِيعَةِ وَسَكَتُوا عَنِ الْبُكَاءِ. عَادَ الْحَلِيبُ لِلْأُمَّهَاتِ وَدَرَتْ ضُرُوعُ الشِّيَاهِ وَالْمَعْزِ حَلِيبًا كَثِيرًا. بَدَأَتِ النِّسَاءُ يَطْبُخْنَ، أَكَلَ الْأَطْفَالُ مِنْ لَحْمِ الْوَزِيعَةِ وَسَكَتُوا عَنِ الْبُكَاءِ، هَبَتْ نَسْمَةٌ بَارِدَةٌ فَلَبِسَ الشُّيُوخُ بَرَانِسَهُم وَخَرَجُوا إِلَى الْجَبَلِ، كَانَتِ الْغُيُومُ تَتَقَدَّمُ بِهُدُوءٍ حَامِلَةً الْخَيْرَ. اِنْهَمَرَ الْمَطَرُ تَحْتَ زَغَارِيدِ النِّسَاءِ وَأَهَازِيجِ الرِّجَالِ وَصَلَوَاتِ الشُّيُوخِ.

[1] –المرجع نفسه، ص 226.

نلاحظ في هذه المقطوعة استجابة لما ينتظره أهل القرية منذ مدة من الزمن، من سقوط الأمطار ودرّ ضروع الحيوانات وصدور الأمهات بعد أن يئسوا بسبب ما فعله فافا إينوفا. " فهنا العمل الأدبي استجاب لأفق توقع القارئ ويترتّب عنه الرّضى والارتياح وينسجم مع معاييره الجمالية" [1]

المقطوعة التاسعة

لِلشَّيْخِ إِينُوفَا اِبْنَانِ، وَوَاحِدٌ مِنْهما له بنتٌ تُسَمَّى غْرِيبَة. لَمْ تَسْتَطِعْ تَرْكَ جَدِّهَا وَحْدَهُ فِي الْغَابَةِ الْمُوَحَّشَةِ، فكَانَتْ تَذْهَبُ إِلَيْهِ فِي الْمَغَارَةِ الْمُحَصَّنَةِ وتَحْمِلُ لَهُ الأَكْلَ كُلَّ لَيْلَةٍ.

الفتاة غريبة لم تستطع ترك الجدّ إينوفا وحده في الغابة الموحشة، كانت كلّ يوم تحضر له الطعام، وهذا استجابة لرغبة فافا إينوفا فهو محتاج إلى شخص يؤنسه في وحشته." فالقارئ هنا يصبح لديه خبرة بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه هذا العمل، وبتراكم الخبرات ينشأ أفق توقعات القراء عبر سلسلة تلقيات تاريخيّة ".[2]

المقطوعة العاشرة

كَانَ الْخَوْفُ مِنَ الْوَحْشِ الذِّي يَسْكُنُ الْغَابَةَ لاَ يُضَاهِيهِ إِلاَّ الْعَار الذِّي جَلَبَهُ بِتَصَرُّفِهِ لِنَفْسِهِ وَلِأَوْلَادِهِ لَدَى أَهْلِ الْبَلْدَةِ.

العار الذي جلبه الشيخ إينوفا لنفسه ولأهل القرية، فهنا خيبة انتظار لم تكن في الحسبان. "يكون القارئ قد تهيّأ نفسيا لتوقّعٍ ما ويصبح بالإمكان معاينة هذا التوقع الذي إمّا سيطابق أو يتعدّل أو

[1] –رشدي ضيف، في نظرية التلقي المكونات والمقولات، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، المجلد 8، العدد 3، 15جويلية2019، كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة العربي التبسي،تبسة، الجزائر، ص98.

[2] –المرجع نفسه، ص97.

يوجّه وجهة أخرى أو حتّى يتجاوز بحسب المعايير التي كرّستها جمالية الأجناس والأساليب"[1]. فالأفق هنا توجّه وجهة أخرى لم ينتظرها أهل القرية من الشيخ إينوفا.

المقطوعة الحادي عشر

لَكِنَّ الْبِنْتَ الشُّجَاعَةُ كَانَتْ تَحْمِلُ الطَّعَامَ إِلَى الْمَغَارَةِ كُلَّ لَيْلَةٍ وَتَطْلُبُ مِنْ جَدِّهَا أَنْ يَفْتَحَ الْبَابَ. يَسْمَعُ صَوْتَهَا:

اِفْتَحِ الْبَابَ يَا بَابَا إِينُوفَا

فَيَطْلُبُ مِنْهَا أَنْ تُحَرِّكَ أَسَاوِرَهَا لِيَعْرِفَ رَنَّتَهَا.

تَقُولُ لَهُ: أَنَا خَائِفَةٌ مِنْ وَحْشِ الْغَابَةِ (الْغُولُ).

فَيَقُولُ لَهَا وَأَنَا خَائِفٌ أَيْضًا.

استجابة فافا إينوفا لحفيدته غريبة بفتح الباب لها، وتوضّح هذه المقطوعة مدى خوف غريبة على جدّها وتفقّده كل يوم وهو يستجيب لها بالفتح. وهنا أفق التوقع مطابق لما درجت عليه العادة وما تنتظره الفتاة، فالشيخ يفتح الباب له دائما.

المقطوعة اثنا عشر

كُلَّ يَوْمٍ تَسرِدُ (غْرِيبَة) الطِّفْلَةُ لِجَدِّهَا مَا وَقَعَ فِي الْبَيْتِ وَمَا وَقَعَ فِي الْقَرْيَةِ وَتُحَدِّثَهُ عَنِ الْمَطَرِ وَالنَّبَاتَاتِ وَالضُّيُوفِ وَكُلُّ مَا وَقَعَ فِي الْمُدَّةِ الْأَخِيرَةِ.

[1] –المرجع نفسه، ص97.

رواية الفتاة غريبة للجدّ إينوفا كل ما حدث وما يدور في القرية. " فكل قارئ يقبل على النص وهو يحمل خلفية معرفية تجعله يطلق أحكاما يطرق بها باب العمل الأدبي ، فيعيش القارئ توقّعا يجعله في حالة انفعال و غالبا ما يكون الأفق عرضة للموافقة " [1]، كما يبدو في هذه المقطوعة .

المقطوعة الثالثة عشر

يَتَفَطَّنُ الْغُولُ لِحُضُورِ الْبَشَرِ فِي الْغابَةِ فَيَتَّبِعَ خُطُواَتِ الطِّفْلَةِ وَيَعْرِفَ السِّرَ. يُقَرِّرَ افْتِرَاسَ الشَّيْخِ ثُمَّ الطِّفْلَةَ. يُحَاوِلُ تَقْلِيدَ الطِّفْلَةِ لَكِنَّ صَوْتَهُ يَفْضَحَهُ فَيَتَفَطَّنُ الشَّيْخُ إِينُوفاَ لِمَكْرِهِ. يَذْهَبُ الْغُولُ لِلْمُدَبِّرِ فِي رَأْسِ الْجَبَلِ فَيُشِيُر عَلَيْهِ بِأَنْ يَشْرَبَ الْعَسَلَ ثُمَّ يَنَامَ أَمَامَ غَارِ النَّمْلِ لِيَدْخُلَ النَّمْلَ فِي حَلَقِهِ وَيَقْضِمَ صَوْتَهُ حَتَّى يَصِيَر رَفِيعًا. يُصْبِحُ مِثْلَ صَوْتِ الْفَتَاةِ تَمَامًا وَيَصْنَعَ عِقْدًا مِنْ بَيْضَاتِ الْحِجْلَةِ فَتَصْدُرُ هِسِيسًا مِثْلَ هِسِّيسِ أَسَاوِرَ غْرِيبَة.

اقتراب موت الشيخ إينوفا بتفطّن الغول إلى وجود البشر في الغابة وهنا خيبة انتظار للشيخ إينوفا بإدراكه لاقتراب موته. ومن هنا نلاحظ "أن الأعمال والنصوص المدهشة والخالدة هي النصوص التي تعدّ استثناءً وخرقا للقاعدة النّمطية التّقليدية، لأنّها الأكثر تأثيرا من غيرها. وأنّ متلقي النص لابد له من إعادة تشكيل أفق الانتظار بشكل موضوعي يخضع لإعادة تشكيل استعداد القارئ نفسه وهو يواجه العمل "[2].

[1] –علي حمودين المسعود قاسم، إشكالات نظرية التلقي: المصطلح، المفهوم، الإجراء، ص 308.

[2] – إخلاص محمد عيدان، كسر أفق التوقع في الشعر الجاهلي، مجلة التراث العلمي العرب، العدد 40، مارس2019، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة بغداد، بغداد، العراق، ص 226.

المقطوعة الرابعة عشر

تَنْجَحُ الْحِيلَةُ وَيَفْتَرِسُ الْغوُلُ الشَّيْخَ ، لكِنَّ الْفَتَاةَ غْرِيبَة ذَكِيَّة تَرَى الدَّمَ يَخْرُجُ مِنَ الْكُوخِ فَتَهْرُب، وَتَعُودُ الطِّفْلَةُ إِلَى أَهْلِهَا لتُخْبِرَهُمْ بِالْخَبَرِ، وَيَذْهَب أهلها إِلَى الْكوُخِ فَيَحْرِقُوهُ وَيَمُوتُ الْغُولُ فِيهِ. وهنا يكون الاعتراف بأَنَّهُ أَخَذَ جَزَاءَ خِيَّانَتِهِ لِلْأَمَانَةِ وَأَكْلِهِ حِصَّةُ الْيَتَامَى وَالْأَرَامِلِ وَابْنِ السَّبِيلِ وَيَعُودُ الْأَمَانُ لِلْقَرْيَةِ.

إن نجاح حيلة الغول وقضائه على الشيخ إينوفا، يمكن القول بشأنه إنه استجابة وخيبة في الوقت نفسه، استجابة لأهل القرية وخيبة بالنسبة لأهل بيته الذّين ربما يطمحون لعودته مجتمِعًا بينهم ذلك بعد العفو عليه من أهل القرية. " ففي هذه المرحلة من التلقي يتطابق أفق النص مع أفق المتلقي، إذ أنّ تلقيه للنص كان مستجيبا لأفق توقعه الذي اعتاد أن يجده في النصوص، فجاء مطابقا لما رسمه"[1]

والاستجابة بجزاء الخائن الذي استغل ثقة أهل القرية فيه، وعودة الأمان إلى القرية. ويمكن القول أنّ هناك التقاء توقّع أهل القرية بالاستجابة، لهذا أفق التوقع توقعات إمّا أن تكون موافقة أو مخالفة" فالعمل الأدبي مألوف لدى المتلقي شكلا ومضمونا ويتماشى مع المعطيات التي عهدها في قراءاته السّابقة يكون عنده الانطباع فاترا "[2]، فهنا تبدو استجابة واضحة لتهيئة الظروف للغول للوصول إلى مراده.

من خلال ما تقدم، فأن "الأثر الأدبي قد يستجيب فور ظهوره لتوقع جمهوره الأول، وقد يتجاوز ذلك أو يخيبه، فالمسافة بين أفق الانتظار والأثر الأدبي وبين المعايير المألوفة التي زودتنا بها الخبرة

[1] –خالد علي مصطفى، مفهومات نظرية القراءة والتلقي ،ص 170.

[2] –علي حمودين المسعود قاسم، نظرية التلقي، المصطلح، المفهوم، الإجراء، ص 308.

الجمالية السابقة وتغير الأفق الذي ينتج عن استقبال الأثر الأدبي الجديد تُحدد لجمالية التلقي الخاصيةَ الجمالية الخالصة".[1]

المقطوعة الخامسة عشر

بَعْدَ فَتْرَةٍ مِنَ الزَّمَنِ مَرَّ رَاعِي غَنَمٍ مِنَ الْغَابَةِ، ثم لاحظ أن فِي مَكَانِ الْكُوخِ نَبتَ القَصَب(أَغَنيِمْ)، قَطَعَ جُزْءً مِنه وَصَنَعَ مِنْهُ مِزْمَارًا(الْغِيظَة). وَبَعْدَمَا بَدَأَ في الْغِنَاءَ خَرَجَتْ تِلْكَ الْمَعْزُوفَةُ الْمَعْرُوفَةُ التِّي غَنَاهَا إِيدِيْر "فَافَاَ إِينُوفَا.

نلاحظ تخييبا واضحا في هذه المقطوعة، فقارئ هذه الأسطر لا يتوقع أبدا أنّ قطعة من المزمار ستُخرج لنا ذلك الإرث الذي لا يفنى ولا يزول ويصبح لحنا معروفا عند الجميع في منطقة القبائل، وهي المعزوفة التي غناها إيدير وما زلنا نغنيها أباً عن جَدْ.

وبعد دراستنا وتحليلنا لأسطورة أبابا إينوفا يتضح لنا أن عدد التخييبات أكثر من عدد الاستجابات؛ ذلك أنّ النص الراقي هو النص الذي يخيب ويكسر أفق توقع المتلقي وبهذا ينتج تفاعل بينه وبين النص. مثلما تفاعلنا نحن مع نص الأسطورة.

ج-بناء الشخصيات

لا يمكن أن نتصور أي عمل أدبي سردي بدون شخصيات، سواءً كان رواية، أو حكاية، أو مسرحية، أو أسطورة، وغيرها من الأجناس الأدبية. فأسطورة "أبابا إينوفا" تحمل شخصيات متنوعة تتراوح بين الرئيسيّة والثانوية، والشخصية الرئيسيّة يطلق عليها اسم البطل " وتكاد تجمع الدّراسات الفلسفية الحديثة على أنّ البطل لم يعد ذلك الشخص المتميّز ذو الطبيعة الإلهية، بل هو الإنسان

[1] –هانز روبرت ياوس، نحو جمالية للتلقي تاريخ الأدب تحدٍ لنظرية الأدب، ترجمة وتقديم: محمد مساعدي، ص70.

العادي البسيط في ميولاته وبواعثه النّفسية والاجتماعية المختلفة، بل أصبح من عامة النّاس ومن أحطّ الطّبقات الاجتماعية ". [1]

❖ أبابا إينوفا

بطل الأسطورة هو الشيخ "بابا إينوفا" فهي شخصية يعكسها العنوان، فكلمة بابا إينوفا تتكون من مقطعين بابا بمعنى أبي، أما إينو بمعنى أبي شيء خاص بي. ومن هنا نفهم أنّ بابا إينوفا شيخ كبير من شيوخ القرية بسيط يعيش مع أبنائه، الكلّ يحترمه ويقدّره وحتّى عند إقامة الوزيعة ائتمنوه بترك حصة لحم الفقراء والمساكين والغرباء وابن السّبيل عنده، لكن الشيخ ينوفا غرّه الشيطان وخيّب أفق توقع أهل القرية بخيانة الأمانة. وهو ما تحسّر عليه الجميع ولم يضعوه في الحسبان أبدا. غير أنه أخذ الجزاء ومات وحيدا في الغابة بعد فتك الغول به.

ومن ذلك ما نجده في كتاب الإنسان ورموزه لكارل غوستاف يونغ حيث يرى أن أسطورة البطل هذه، هي الأسطورة الأكثر شيوعا وانتشارا في العالم. إننا نجدها في الأساطير الكلاسيكية لدى الإغريق في العصور الوسطى وكذلك لدى القبائل البدائية المعاصرة، وصحيح أن أساطير الأبطال تتفاوت من حيث التفاصيل ولكن تبقى متشابهة ومتماثلة من حيث البنية والتراكيب. وعلى الرغم من أنها ظهرت لدى جماعات أو أفراد لا تربطها أية علاقات ثقافية، إلا أننا نجد معظم الأساطير تتشابه كأن يكون البطل من الكائنات الخارقة الغول مع بعض التغييرات الطفيفة.[2]

---

[1] –نسيمة زمالي، البطل في الآداب العالمية من الأسطورة إلى الحداثة، مجلة الذاكرة، مخبر التراث اللغوي والأدبي في الجنوب الشرقي الجزائري، مجلد3، العدد 5،5 ماي 2015، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر، ص358.

[2] –ينظر: كارل غوستاف يونغ، الإنسان ورموزه سيكولوجيا العقل الباطن، ترجمة: عبد الكريم ناصيف،دار التكوين، ط2،دمشق،سوريا،2012،ص136.

وهنا نجد أن هذا التعريف يبين أن أساطير البطل شائعة ومنتشرة في كل الحضارات والشعوب، وتتشابه كثيرا في مواضيعها على الرغم من أن الثقافات تختلف.

❖ **أهل القرية**

إن الشّخصية الرّئيسية لا تبني الأحداث بمفردها، بل لابد من وجود شخصيات ثانوية تساندها وتساعدها في أداء الأدوار.

من بين الشخصيات الثانوية الواردة في هذه الأسطورة أهل **القرية**، فقد لعبوا دورا مهّما ولم ييأسوا يوما، اتّحدوا وتضامنوا في محنتهم حتى رفع البلاء. وكانوا يتوقّعون أنّ البلاء من الله فقط، ولم يتوقعوا أو يشكّوا يوما في الشيخ " إينوفا" الذي كان سببا في البلاء والسَخَط. فهنا خاب توقعهم وقاموا بنفي الشيخ إلى الغابة ورفع البلاء وعاد الأمان إليهم. فقد لعب أهل القرية دورا مميّزا باتّحادهم وتضامنهم فيما بينهم.

❖ **غريبة**

وهناك أيضا الفتاة " غريبة " حفيدة الشيخ ينوفا، كانت تحضر الطعام لجدّها كل يوم ثم تحمله إليه في الغابة، ورغم الخوف لم تسمح لها مبادئها بتركه وحده، وظلت تخدمه حتّى توفّي. وكانت عند الوصول إلى باب الكوخ تقول له: (افتح الباب يا فافا إينوفا) ويقول لها: (رجّي أساورك يا بنيّتي غريبة) وهذا من أجل أن يعرف أنّها غريبة لا غيرها. وأفق توقع غريبة كان دائما مثلما تتوقع ترجّ أساورها ويفتح لها الباب إلى يوم أن وجدته ميّتا، وكانت خيبة أمل لم تكن في الحسبان ربما كانت تتوقع العفو من أهل القرية لكن حدث العكس.

أما الغول فقد روي عنه "أن الغول سميت غولا، لأنّها تغتال الناس أي تهلكهم، وتحتال على السابلة والمسافرين ". [1] وهو وهم صنعه الإنسان البدائي لا أساس له من الصحة يستعمل فقط لتخويف الأطفال فدوره هو القضاء على البشر والاستيلاء عليهم وهذا ما فعله في الأسطورة قضى على الشيخ ينوفا، لكن قضى عليه أهل القرية وكانت نهايته الموت.

وفي الأخير، يمكن القول إنّ أحداث الأسطورة تدور حول شخصيات أساسية وأخرى ثانوية لأداء الأدوار والمهمات المطلوبة. وكما هو معلوم، إن الشخصيات في العمل الإبداعي تتنوع وتتعدد وفق منطلقات فكرية وجمالية يقوم عليها النص. وفي أسطورة بابا إينوفا تنوعت الشخصيات بين شخصيات ذات مرجعيات مختلقة واقعية ومتخيلة، وأخرى ذات أبعاد أسطورية تتكون من خلال الأحداث التي تحيط بها.[2]

وعلى ضوء هذه المعلومات التي بين أيدينا فإن الأسطورة في مضمونها تعكس معاناة الطفلة غريبة ومكابدتها، والتي تخاف الأخطار التي تهددها من وحوش الغابة.

هذه الأسطورة التي كتبها إيدير ولحنها وغناها منذ سبعينات القرن الماضي، وتظل ملتصقة به إلى الأبد، وتكسبه الشهرة في شمال إفريقيا وفي العالم.

قلة منا يعرفون أن الأغنية مستمدة من أسطورة أمازيغية قبائلية، يبلغ عمرها عشرات القرون، وتحكي حكاية فتاة صغيرة تشبه قصتها قصة سندريلا أو ليلى والذئب، مع فارق أن غريبا تنتمي إلى أسرة فقيرة معوزة وأبواها ليسا من العائلة الملكية عكس سندريلا. غريبة الصغيرة تعمل في حقول الزيتون، لتجر تعبها نحو بيت جدها المسن، تدق الباب وتنتظر هل من مجيب تطلب من جدها أن

[1] –مروان مودنان، العرب الأساطير والملاحم، د–دار النشر، الدار البيضاء، ط1، المغرب،2019، ص130.

[2] –ينظر: سناء شعلان، كسر أفق التوقع في قصص سناء شعلان: مجموعة الهروب إلى آخر الدنيا أنموذجا، 07/31/ 2017، ص1. من موقع: http://www.diwanalarab.com

يفتح لها الباب، لكن الجد يتوجس خيفة من كثرة اللصوص وقطاع الطرق أو كما تسميهم الأسطورة بوحش الغابة. فيحتار من أمره ويطلب من غريبة أن ترج أساورها التي يعرف صوت نغماتها، فإذا سمعه يفتح لها الباب. وتجدر بنا الإشارة إلى أن الأسطورة تعيدنا إلى أجواء جبال جرجرة بالقبائل، المكسوة قممها بالثلوج، تمنحنا فرصة لنتعرف على الأوضاع الاجتماعية لسكان القبائل.[1]

يقول موحي الناجي: "الحكاية الشعبية الأمازيغية، هي أحدوثة يسردها راوية في جماعة من المتلقين وهو يحفظها مشافهة عن راوية آخر، ولكنه يؤديها بلغته غير متقيد بألفاظ الحكاية وإن كان يتقيد بشخصياتها وحوادثها ومجمل بنائها العام وغالبا ما ترويها العجائز لأحفادهن في ليالي الشتاء الطويلة، قبل الذهاب إلى النوم(...)". [2]

إذن،تعد منطقة القبائل الناطقة باللغة الأمازيغية من المناطق الجزائرية الثرية بتراثها الأدبي الشعبي، وتمثل الحكاية الشعبية والأساطير بهذه المنطقة عنصرا مهما من عناصر التواصل بين الأجيال، تنتقل من خلالها القيم والعادات وتعطي من خلالها دروسا إلى الأجيال اللاحقة، وقد ظهرت عدة محاولات لتدوينها من أجل منع زوالها، فأنتجت حصص تلفزيونية، وأخرى إذاعية ترويها، ومثلت الحكايات الشعبية الأمازيغية والأساطير أيضا من خلال سيناريوهات للكثير من الأفلام التلفزيونية، ووظفت كنصوص لعدد من الأغاني القبائلية وهو ما رأيناه في أسطورة أبابا إينوفا التي أخرجها إيدير من جوفها الخرافي وأدخلها في حياة الناس البسيطة.[3]

[1] –ينظر: فتحي سالم أبو زخار، أسطورة الفنان الأمازيغي إيدير {أفافا اينوفا}، جريدة الأمازيغي العالم، ص11.

[2] –راشدة صوام، حضور الحكاية الشعبية الأمازيغية في الجنوب الجزائري : دراسة سوسيو– ثقافية، الجزء الثاني، منشورات المجلس الأعلى للغة العربية، دار الخلدونية ،الجزائر،2018، ص16–17.

[3] –ينظر : لامية طالة وآخرون، الحكاية الشعبية الأمازيغية بين الشفهي والتدوين: قراءة تحليلية، مجلة الذاكرة، مجلد 8، العدد 1، 5جانفي2010، كلية علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر03، الجزائر،ص171.

إذن يمكننا القول أنّ الحكاية الشعبية الأمازيغية في مبناها العام تقدم على لسان راوية تحفظ المشافهة ولكن تسرد بلغة أمازيغية وتروى للاتعاظ بها وأخذ العبر منها. شأنها شأن الأسطورة التي تحمل في طياتها العديد من الحكم والعبر. فالمغزى من أسطورة فافا إينوفا أن بعد الشدة يأتي الفرج. فرحمة الله وَاسَعت كل شيء، فالبلاء همٌّ ينزل بالعبد لحكمةٍ ما يعلمها إلاّ الله وفيها خير للعباد.

المبحث الثاني: بناء المعنى

يرى ياوس أن بناء المعنى أو الفهم لا يمكن أن يتم إلا من خلال التفاعل بين تاريخ الأدب والخبرة الجمالية للمتلقي، "لأن الإنسان لا يستطيع أن ينتزع نفسه من هذا التاريخ لأنه تاريخه الخاص، وأطلق على هذا التأثير التاريخي –**الأفق التاريخي**–".[1]

فنص بن حمدوش من منظور ياوس، يحمل أبعادا تاريخية بالكشف عن الأفق التاريخي وهي تلك البصمات التي خطتها أحداث الزمن عبر مراحل العمر، فتلك الأحداث والتفاصيل التي وجدناها في أسطورة أبابا إينوفا تظهر جليا في استنطاق القارئ للنص وتفسيره، وفك تشفير رموزه في حوار داخلي عميق، فمنذ مطلع النص يبدو حنين الشاعر لتلك العادات القديمة. لذلك فإن القارئ يتوجه أساسا من مستهل النص إلى البحث في سجل تاريخ الشاعر. ولا شك أن تلك الرموز والعبارات والألفاظ تحمل لمحا واضحا في تاريخ مليء بالمحن والنكسات والفقر ولكنها تبقى لحظات لا تنسى تفوح منها رائحة الزمن الجميل.[2]

والشيء المهم في الأسطورة هو أنّها انتقلت من المشافهة إلى التّدوين وأكثر من ذلك أنّها خُلِّدتْ كأغنية يزيل نغمها الهمّ والحزن على كلّ من سمعها، فالتدوين ساعد في الاستمرار وأكسبها الخلود

[1] –سعدون محمد، جماليات التلقي : دراسة تطبيقية في شعر بدر شاكر السياب، أطروحة دكتوراه ، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2015–2016، ص201.

[2] –ينظر: المرجع نفسه، ص202.

والبقاء والديمومة. وتعاقب عليها القراء عبر الأجيال بالقراءة. ويمكن التأكيد هنا" أنّ علاقة القراءة والكتابة علاقة يقظة بسهو، فما تسهو عنه الكتابة وتتركه فراغا أبيض، هو ما تحاول القراءة استرجاعه وتثبيته وملأه. لهذا على المتلقي أن يكون موسوعة ليتمكّن من فهم مكامن النّص حتّى يتمكّن من ملء الفجوات التي تعتريه ". [1]

من خلال أسطورة " أبابا إينوفا " تعلّم الأطفال واكتسبوا الكثير من الخصال كالشّجاعة، والتّعاون، والتّضامن، وعدم الاستسلام، والصّبر على الشّدائد، وغيرها. فالأسطورة بطبعها ليست للتّسلية أو للسّمر فقط، بل من أجل التّعلم والفطنة فكلّها عبر ومواعظ وقيم تركها لنا أجدادنا وتوارثناها جيلا عن جيل إلى يومنا وستبقى للأبد، فالأساطير والحكايات والخرافات ستظلّ الموروث الشّعبي العتيق الذي أغنى للثّقافة الإنسانيّة، وأمدها بالكثير من التنوع والثراء.

فأسطورة " بابا إينوفا" خلدتها القراءة وتداولها مشافهة قبل التدوين بين الرّواة، إذْ أنّ كل راوٍ أضاف لها ميزة وكل مستمع وقارئ أعطي لها أبعادا متنوّعة وأفق انتظار تتراوح بين الاستجابة والخيبة لما خلّدت إلى الآن.

وفي الختام نرى أن هذه الأسطورة رغم بساطة نصها، لكنه مثقل بالأفكار والثغرات التي جمعها بناء المعنى الشمولي للنص. فبين تلك الأسطر يقبع تاريخ كامل خاص بالجزائر وبمنطقة القبائل على وجه التخصيص.

المبحث الثالث: كسر وتغير الأفق في أسطورة أبابا إينوفا

ومن هنا كله نجد أن "مفهوم أفق التوقع لا يتعامل مع جزئيات في النص الأدبي فقط، وإنما يشمل النص كلّه فيما إذا كان منسجما مع أفق توقع القارئ أم لا، وهذا العمل الأدبي يضع القارئ

[1] –بن الدّين خولة، أفق التوقع وخلق التماثل من اللاتماثل قراءة في المحايثة والتأويل، ص92–93.

أمام اختبار تجربته الجمالية، إذ قد يتطابق أفق توقع القارئ مع النص الأدبي فيحدث انسجام وربما لا يكون هناك تطابق ولا انسجام وعدم التطابق هذا يسمى عند ياوس بالمسافة الجمالية "[1].

وفي الحقيقة نلاحظ في هذه الأسطورة ما يسمّى (بكسر حاجز التوقع*) "الذي هو في نظر جماليات التلقي شيء ينم عن أن القراءة المنتجة تضيف للنص شيئا جديدا. لأن انسجام العمل الأدبي مع أفق توقعات القارئ لا يصدمه، ولكن خيبة أفق التوقع لدى القارئ تدفعه إلى الحوار مع العمل. وكلما كان العمل منزاحا عن معايير المتلقي الجمالية كان ذا قيمة جمالية أكبر، أما إذا ائتلف مع أفق توقعاته فهو عمل مبتذل"[2].

ومن الملاحظ أيضا في هذه الأسطورة وجود ما يسمى بمصطلح تغير الأفق عند ياوس وهذا التغير يحصل بسبب التعارض و التناقض بين القارئ والنص حيث "نجد أن النص الأدبي لم يستجب لأفق توقع القارئ فيحدث هذا التعارض نتيجة عدم تحقق الاستجابة المنتظرة من النص لمستوى توقعات المتلقي وهذا ما يولد قيمة جمالية جديدة للنص المتلقي".[3]

---

[1]– سناء شعلان، كسر أفق التوقع في قصص سناء شعلان–مجموعة الهروب إلى آخر الدنيا أنموذجا–، ص1.

*هناك داخل مفهوم أفق الانتظار مفاهيم أخرى وهي خيبة التوقع، وكسر التوقع إلا أنه يوجد فرق بين هذين المفهومين، فالقارئ عندما يتجه لدراسة النص يحمل في ذهنه معارف ومكتسبات قبلية أو ماضية وتوقعات حول النص، قد يقابله بالاستجابة لما توقعه أو العكس يقابله بالخيبة هذا يسمى بخيبة الانتظار، ولكن نجد أحيانا القارئ يصدم ويفاجئ لما يكشفه في النص، ربما يجد أشياء جديدة لم تمر عله بتاتا أو لم يسمعها فهذا يسمى ب"كسر أفق التوقع". وهذا المفهوم الأخير جاء به الشكلانيون الروس والذي يعني عندهم أنه المقصدية الفنية للانزياحات الأسلوبية فهي رهينة بالملفوظ اللساني وبنية الأدب، أما مفهوم خيبة الانتظار فهو مفهوم يشيد المتلقي لقياس التغيرات التي تطرأ على بنية التلقي عبر التاريخ". بشرى موسى صالح، نظرية التلقي: أصول وتطبيقات، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء، المغرب،2001، ص47.

[2] –مسلم عبيدي فندي الرشيدي، أفق التوقع في ضوء النقد الأدبي الحديث: دراسة نظرية تطبيقية، ص 572.

[3] –عزوز هني حيزية، استراتيجية القراءة ومرجعية القارئ في النص المسرحي، ص196.

وانطلاقا من هنا نستطيع القول إن أفق التوقع يجسد ا"لفضاء الذي يتم من خلاله عملية بناء المعنى ورسم الخطوات المركزية للتّحليل ودور القارئ في إنتاج المعنى عن طريق التأويل الأدبي الذي هو محور اللّذة، ونبّه ياوس إلى مفهوم تغير الأفق أو بناء أفق جديد يدعوه بالمسافة الجمالية أي المسافة الفاصلة بين الانتظار الموجود سلفا والعمل الجديد، حيث يمكن للتلقي أن يؤدي لتغيّر الأفق بالتعارض الموجود مع التجارب المعهودة وبذلك يخيب ظنّ المتلقي في مطابقة معاييره السّابقة مع معايير العمل الجديد. "[1] .

ونستنتج من خلال ما مضى " أن تحقق أفق التوقع أثناء قراءتنا للتجربة الإبداعية ينحصر بين موقفين: فإما أن يشترك أفق التجربة الجديدة مع أفق التجربة القديمة وإما أن يخالف أفق التجربة الجديدة أفق التجربة القديمة".[2]

ولا نبالغ إذا قلنا إن علاقة القراءة بالكتابة علاقة تلازمية، فبدون القراءة والقراء تموت الكتابة وتصبح النصوص بلا معنى، فالقراءة هي التي تصنع معاني النصوص والقارئ النشيط هو الذي يتمكّن من ملء فجوات النص ومعنى النص.

وعلى هذا الأساس إذن يقاس نجاح العمل عند ياوس " بمقدار تخييبه لآفاق توقعات جماهيره، وإحداثه لخلخلة على مستوى سننه المعهودة ومعاييره الثابتة، كما يذهب إلى أنّ القارئ يمتلك أفقيْن: أفق ضيّق يكتسبه من خلال الضوابط والمعايير المتنقلة عبر الزمن والأجيال، وأفق واسع تكسبه إياه

[1] –المرجع السابق، ص 573.

[2] –عزاني العارم، نظرية الاستقبال والمقاربة النصية "رسالة مي" وجمالية خرق أفق التوقع، ص637

الخبرة اليومية ممّا يستدعي حوارا أو تصادما بين الأفقين ويترتّب عنه ثبات لتوقعات القارئ، أو تغييرها، أو ربّما تعدّل، أو تحبط وتخيب"[1].

وهذا ما نلاحظه في أسطورة " أبابا ينوفا " ففي كلّ مرّة يخيب ظنّ القارئ، يتوقع القارئ شيئا، ويحدث شيئا آخر فمثلا الشائع عند إقامة الوزيعة (تشريطت) هو نزول المطر في نفس اليوم، لكن في الأسطورة لم ينزل المطر حتى كشفوا عن خائن القرية. فالأسطورة توضّح العلاقة القائمة بينها وبين المتلقي، من خلال التفاعل مع مضمونها وذلك من خلال التوقعات الواقعة بين التخييب والاستجابة.

[1] –صفية علية، الآليات الإجرائية لنظرية التلقي الألمانية، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، المجلد11، العدد18،01مارس2010، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة، الجزائر، ص26.

خاتمة

خاتمة

من خلال تحليلنا نص الأسطورة والقصيدة توصلنا إلى بعض النتائج التي أفضى إليها بحثنا ويمكن سردها فيما يلي:

- استمدت نظرية التلقي أصولها المعرفية من مدارس وفلسفات عديدة منها، الشّكلانية، والظاهرتية، والتأويلية، وغيرها.
- قدّم هانس روبرت ياوس مجموعة من الآليات الإجرائية في مفهومه لعملية التلقي من أهمها: أفق الانتظار(التوقع)، المسافة الجمالية، اندماج الآفاق.
- مثلت نظرية التلقي من خلال آلياتها الإجرائية مدخلا جديدا لقراءة النصوص الإبداعية.
- ترى نظرية التلقي أنّ عملية القراءة تكون في اتجاهين متبادلين من النص إلى القارئ ومن القارئ إلى النص مع التفاعل بينهما.
- سمح لنا أفق الانتظار بالغوص في أعماق أسطورة أبابا اينوفا للكشف عن مضمونها وما تحمله من دلالات رمزية ومبادئ وقيم وعبر ودروس حياتية.
- ليس لهذه الأسطورة مؤلف معين، بل هي إنتاج خيالي، تروى في جماعات تتداولها جيلا عن جيل.
- على الرّغم من ظهور الأساطير في الماضي البعيد مع المجتمعات القديمة، إلاّ أنّها مازالت تروى إلى يومنا هذا. والدليل على ذلك هو وصول أسطورة بابا إينوفا إلينا، وأصبحت موضوعا خصبا للدراسات والبحوث العلمية.
- تتميّز الأسطورة بسلطة عظيمة في عقول البشر والإيمان بها وحتى العمل بها.
- حظيت أسطورة " أبابا إينوفا " برواج كبير في العالم بسبب تحويلها إلى أغنية من طرف الفنان الجزائري الأمازيغي " إيدير ".

- عملت أسطورة " أبابا إينوفا " على تخييب أفق توقع القارئ حينًا والاستجابة له أحيانا.
- إنّ القارئ عند إقباله على النص يتوقع وينتظر أشياء اكتسبها من حياته اليومية أو من خبرته في قراءة النصوص، قد يقابلها النص بالاستجابة أو التخييب لأنّ التوقعات لا تكون دائما صائبة.
- تتضمن أسطورة " أبابا إينوفا " العديد من الايحاءات والرّموز، وبتطبيق أفق التوقع عليها يمكن للقارئ تأويلها، والوقوف على دلالاتها المضمرة.

ملاحق

- ملحق المدونة أَبَابَا إِينُوفَا*

- نص الأسطورة

"حَلَّ الجَفَافُ بِالْبَلَدِ وَاحْتَارَ النَّاسُ فِي وَسَائِلِ الْمَعِيشَةِ. يَبِسَتِ النَّبَاتَاتُ وَجُفَّتِ ضُرُوعُ الْحَيَوَانَاتِ فَلَمْ تَعُدْ الأَرْضُ تُنْبِتُ مَا يُؤْكَلْ وَلَا الْحَيَوَانَاتُ تَدُرُّ الْحَلِيبَ، ثُمَّ أَصَابَ الجَفَافُ صُدُورَ الأُمَّهَاتِ فَلَمْ يَعُدْ الأَطْفَالُ الرُّضَّعْ يَجِدُونَ مَا يَرْوِيهِمْ فَيَشْتَدُّ بكاؤُهم. اشْتَدَّتْ الظُّرُوفُ وَقَسَتْ الْقُلوبُ وَلَمْ يَعُدْ الأَبُ يَعْطِفُ عَلَى ابْنِهِ وَلَا الأَخُ يَحِنُ عَلَى أَخِيهِ. أَدْرَكَ حُكَمَاءُ البَلْدَةِ أَنَّ لِهَذَا البَلاَءُ سَبَبٌ وَاحِدٌ: هُنَاكَ مَنْ ارْتَكَبَ إِسَاءَةً فِي البَلْدَةِ فَنَزَلَ البَلاَءُ. وَلاَ بُدَّ مِنْ تَكْفِيرِ عَنِ الإِسَاءَةِ. دَعَا الْحُكَمَاءُ إِلَى اجْتِمَاعٍ عَامْ (تَاجْمَعثْ) لِلتَّدَاوُلِ فِي الْأَمْرِ وَالْخُرُوجُ بِرَأْيٍ سَدِيدٍ. فِي الاِجْتِمَاعِ دَعَا الْجَمِيعُ مَنْ اِرْتَكَبَ إِسَاءَةً أَنْ يَعْتَرِفَ أَمَامَ الْمَلَأِ بِذَنْبِهِ لِيَرْفَعَ الْبَلاَءَ. ثُمَّ طَلَبُوا مِمَّنْ رَأَى إِسَاءَةً أَوْ سَمِعَ بِهاَ أَنْ يَخْبِرَ بِمَا يَعْلَمْ أَنْكَرَ كُلُّ وَاحِدٍ أَنْ يَكُونَ قَدْ قَامَ بِإِسَاءَةٍ أَوْ رَآهَا أَوْ سَمِعَ بِهَا.. لَمْ يَكُنْ هُنَاكَ حَلٌّ.

تَنَاوَلَ الْحَكِيمُ الْكَلِمَةَ أَمَامَ الْجَمِيعِ. قَالَ: إِذَا أَصَبْتُ فَالْحَمْدُ لِلَهِ وَإِذاَ أَخْطَأْتُ فَأَسْتَغْفِرُ اللهَ. قَالُوا لَهُ تَفَضَّلْ بِالْكَلاَمِ. أَعْلَنَ أَنَّهُ لاَ بُدَّ مِنْ فِدْيَةٍ عَامّةٍ يَتَحَمَّلُهَا الْجَمِيعُ. وَافَقَتِ الْجَمَاعَةُ عَلَى دَفْعِ الْفِدْيَةِ: وْزِيعَة (تَشْرِيطْت) يُشَارِكُ فِيهَا وَيَأْكُلْ منها الجَمِيعُ مِنْ أَهْلِ الْقَرْيَةِ. بَدَأُوا بِجَمْعِ ثَمَنِ ثَوْرٍ وَذَبَحُوهُ وَوَزَّعُوا قِطَعَ اللَّحْمِ عَلَى الْعَائِلَةِ. كُلُّ عَائِلَةٍ تَأْخُذُ بِعَدَدِ أَفْرَادِهَا. لاَ يَنْبَغِي أَنْ يُحْرَمَ مِنْهاَ أَيُّ فَرْدٍ وَإِلاَّ أَصْبَحَتْ تَشْرِيطْت بَاطِلَةً وَيَزْدَادُ الْبَلاَءُ. وَأَكْثَرُ مِنْ ذَلِكَ لاَ بُدَّ مِنْ تَرْكِ حِصَّةٍ لِلْمُسَافِرِ وَالْغَرِيبِ وَمَنْ يَنْزِلْ بِالْبَلْدَةِ عَلَى حِينِ غَرَّةٍ جَعَلُوا ذَلِكَ أَمَانَةً لَدَى شَيْخٍ مِنْ شُيُوخِ الْقَرْيَةِ يُسَمَّى إِينُوفا.

قَامَتِ الْبَلْدَةُ بِكُلِّ الْوَاجِبَاتِ حَسْبَ التَّقَالِيدِ وَالْأُصُولِ لَكِنَّ الْبَلاَءَ لَمْ يُرْفَعْ. دَعَا الْحُكَمَاءُ إِلَى اجْتِمَاعٍ جَدِيدٍ وَلَمْ يَجِدُوا تَفْسِيرًا لِلْأَمْرِ وَحَامَتِ الشُّكُوكُ مِنْ جَدِيدٍ. بَعْدَ التَّمْحِيصِ تَبَيَّنَ أَنَّ الشَّيْخَ (إِينُوفاَ) الذِّي اِئْتُمِنَ عَلَى حِصَّةِ الْغُرَبَاءِ وَالْمُسَافِرِينَ لَمْ يُحَافِظْ عَلَى الْأَمَانَةِ بَلْ اِسْتَغَلَّ ثِقَةَ النَّاسِ فِيهِ وَأَكَلَ اللَّحْمَ.

حَكَمَتْ عَلَيْهِ الْجَمَاعَةُ بِالنَّفْيِ فِي الْغَابَةِ. (بعض صيغ الأسطورة تقول أن الشيخ سرق اللحم فذهبت الجماعة إلى الغابة المقدسة حيث يرقد الأجداد ودعا الولي الصالح الأرض أن تنشق وتبلع من سرق نصيب اليتامى والأرامل وابن السبيل فانشق قبر وأمسك السارق من قدميه بقي الشيخ إينوفا ثابتا هناك فبنوا عليه كوخا لحمايته من الوحوش وتركوه فيه).

أَكَلَ الْأَطْفَالُ مِنْ لَحْمِ الْوَزِيعَةِ وَسَكَتُوا عَنِ الْبُكَاءِ. عَادَ الْحَلِيبُ لِلْأُمَّهَاتِ وَدَرَتْ ضُرُوعُ الشِّيَاهِ وَالْمَعْزَاتِ حَلِيبًا كَثِيرًا بَدَأَتِ النِّسَاءُ يَطْبُخْنَ الطَعَامْ. هَبَتْ نَسْمَةٌ بَارِدَةٌ فَلَبِسَ الشُّيُوخُ بَرَانِيسَهُمْ وَخَرَجُوا إِلَى الْجَبَلِ، كَانَتِ الْغُيُومُ تَتَقَدَّمُ بِهُدُوءٍ حَامِلَةً الْخَيْرَ. اِنْهَمَرَ الْمَطَرُ تَحْتَ زَغَارِيدِ النِّسَاءِ وَأَهَازِيجِ الرِّجَالِ وَصَلَوَاتِ الشُّيُوخِ.

كَانَ لِلشَّيْخِ إِينُوفَا اِبْنَةٌ وَحِيدة تُسَمَّى غْرِيبَة. لَمْ تَسْتَطِعْ تَرْكَ أَبِيهَا وَحْدَهُ فِي الْغَابَةِ الْمُوَحَّشَةِ، كَانَتْ تَذْهَبُ إِلَيْهِ فِي الْمَغَارَةِ الْمُحَصَّنَةِ تَحْمِلُ لَهُ الأَكْلَ كُلَّ لَيْلَةٍ. كَانَ الْخَوْفُ مِنَ الْوَحْشِ الذِّي يَسْكُنُ الْغَابَةَ لاَ يُضَاهِيهِ إِلاَّ الْعَارُ الذِّي جَلَبَهُ بِتَصَرُّفِهِ لِنَفْسِهِ ولابنته لَدَى أَهْلِ الْبَلْدَةِ. لَكِنَّ الْبِنْتَ الشُّجَاعَةُ كَانَتْ تَحْمِلُ الطَّعَامَ إِلَى الْمَغَارَةِ كُلَّ لَيْلَةٍ وَتَطْلُبُ مِنْ وَالِدِهَا أَنْ يَفْتَحَ الْبَابَ. يَسْمَعُ صَوْتَهَا:

اِفْتَحِ الْبَابَ يَا بَابَا إِينُوفَا

فَيَطْلُبُ مِنْهَا أَنْ تُحَرِّكَ أَسَاوِرَهَا لِيَعْرِفَ رَنَّتَهَا.

تَقُولُ لَهُ: أَنَا خَائِفَةٌ مِنْ وَحْشِ الْغَابَةِ (الْغُولُ).

فَيَقُولُ لَهَا وَأَنَا خَائِفٌ أَيْضًا.

كُلَّ يَوْمٍ تَذْكُرُ (غْرِيبَة) الطِّفْلَةُ لِأَبِيهَا مَا وَقَعَ فِي الْبَيْتِ وَمَا وَقَعَ فِي الْقَرْيَةِ وَتُحَدِّثُهُ عَنِ الْمَطَرِ وَالنَّبَاتَاتِ وَالضُّيُوفِ وَكُلُّ مَا وَقَعَ فِي الْمُدَّةِ الْأَخِيرَةِ. يَتَفَطَّنُ الْغُولُ لِحُضُورِ الْبَشَرِ فِي الْغابَةِ فَيَتَّبِعَ

خُطُواَتِ الطِّفْلَةِ وَيَعْرِفَ السِّرَ. يُقَرِّرَ افْتِرَاسَ الشَّيْخِ ثُمَّ الطِّفْلَةَ. يُحَاوِلُ تَقْلِيدَ الطِّفْلَةِ لَكِنَّ صَوْتَهُ يَفْضَحَهُ فَيَتَفَطَّنُ الشَّيْخُ إِينُوفاَ لِمَكْرِهِ. يَذْهَبُ الْغُولُ لِلْمُدَبِّرِ فِي رَأْسِ الْجَبَلِ فَيُشِيُر عَلَيْهِ بِأَنْ يَشْرَبَ الْعَسَلَ ثُمَّ يَنَامَ أَمَامَ غَارِ النَّمْلِ لِيَدْخُلَ النَّمْلَ فِي حَلَقِهِ وَيَقْضِمَ صَوْتَهُ حَتَّى يَصِيَر رَفِيعًا. يُصْبِحُ مِثْلَ صَوْتِ الْفَتَاةِ تَمَامًا وَيَصْنَعَ عِقْدًا مِنْ بَيْضَاتِ الْحِجْلَةِ فَتَصْدُرُ هِسِيسًا مِثْلَ هِسِّيسِ أَسَاوِرَ غْرِيبَة. تَنْجَحُ الْحِيلَةُ وَيَفْتَرِسُ الْغوُلُ الشَّيْخَ ، لَكِنَّ الْفَتَاةَ غْرِيبَة تَهْرُبْ ويَتْبَعُهَا الوحش فَتَدُوسْ عَلَى أَفْعَى وهِيَ تَجْري فَتَنْهَضُ الأَفْعَى من نَوْمِهَا وتَجِدُ الغُولْ أَمامَهَا. تَعْتَقِدْ أَنَهُ هُوَ الذي دَاسَها. تلْدغُه فيَمُوت. وَتَعُودُ الطِّفْلَةُ إِلَى أَهْلِهَا وَتُخْبِرَهُمْ بِالْخَبَرِ، ويَعْرِفُوا أَنَّهُ أَخَذَ جَزَاءَ خِيَّانَتِهِ لِلْأَمَانَةِ وَأَكْلِهِ حِصَّةُ الْيَتَامَى وَالْأَرَامِلِ وَابْنِ السَّبِيلِ..."[1]

-القصيدة باللغة العربية

يا أبي إينوفا

هي : أرجوك يا أبي "إينوفا" .. إفتح لي الباب

هو : آه يا إبنتي "غريبا" .. دعي أساورك ترج

هي : أخشى من وحش الغابة يا أبي إينوفا

هو : آه يا إبنتي " غريبا " .. وأنا أيضاً أخشاه

الشيخ متلفّع في بُرْنُسِهِ

منعزلاً .. يتدفأ

وابنه المهموم بلقمة العيش

* ملخص الأسطورة من طرف عاشور فني، قصة قصيدة أبابا إينوفا التي صنعت أسطورتها.

يعيد في ذاكرته صباحات الأمس

والعجوز ناسجة خلف مندالها

دون توقف .. تحيك الخيطان

والأطفال حولها

يتلقنون ذكريات أيام زمان

هي : أرجوك يا أبي "إينوفا" .. إفتح لي الباب

هو : آه يا إبنتي "غريبا" .. دعي أساورك ترج

هي: أخشى من وحش الغابة يا أبي إينوفا

هو : آه يا إبنتى " غريبا " .. وأنا أيضاً أخشاه

الثلج رابض خلف الباب

و " الإيحلولين " يسخن في القِدْرِ

والأعيان تحلم منذ الآن بالربيع المقبل

و القمر و النجوم .. مازالوا مختفون

و حطبة البلوط تحلّ محلّ حصيرة الصفصاف

العائلة مجتمعة

تستمع بشغف لحكايا زمان

هي : أرجوك يا أبي "إينوفا" .. إفتح لي الباب

هو : آه يا إبنتي "غريبا" .. دعي أساورك ترج

هي : أخشى من وحش الغابة يا أبي إينوفا

هو : آه يا إبنتي " غريبا " .. وأنا أيضاً أخشاه

-القصيدة باللغة الأمازيغية

Txilek elli yi n taburt a Vava Inouva

Ccencen tizebgatin-im a yelli Ghriba

Ugadegh Iwahc elghaba a Vava Inouva

ugadegh ula d nekkini a yelli Ghriba

Amghar yedel deg wbernus Di tesga la

Yezzizin

Mmis yethebbir i Iqut

ussan deg wqarru-s tezzin

Tislit zdeffir uzetta Tessalla tijebbadin

Arrac ezzin d i tamghart A sen teghar

Tiqdimin

Txilek elli yi n taburt a Vava Inouva

Ccencen tizebgatin-im a yelli Ghriba

Ugadegh Iwahc elghaba a Vava Inouva

Ugadegh ula d nekkini a yelli Ghriba

Adfel yessed tibbura

Tuggi kecment yehlulen

Tajmaât tettsargu tafsut Aggur d

yetran hejben

Ma d aqejmur n tassaft Idegger akken

Idenyen

Mlalen d aït waxxam I tmacahut ad

Slen

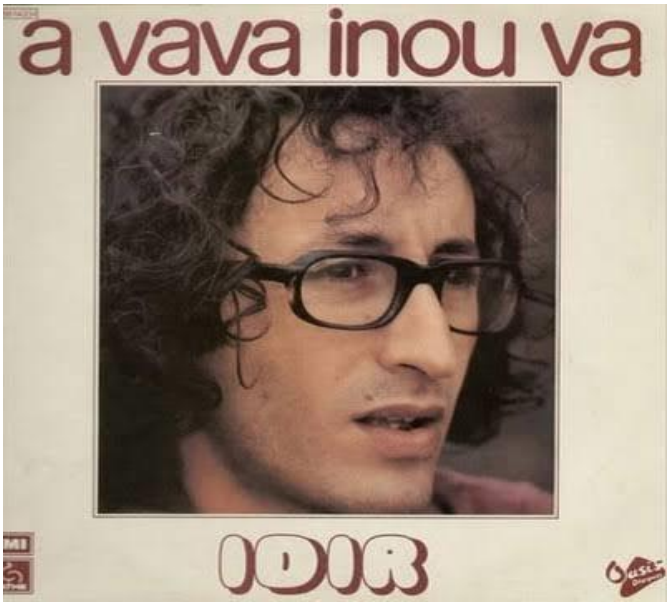
Txilek Elli yi n taburt a Vava Inouva

Ccencen tizebgatin-im a yelli Ghrib

a Ugadegh Iwahc elghaba a Vava Inouva

Ugadegh ula d nekkini a yelli Ghriba[1]

[1] – عاشور فني، قصة قصيدة فافا إينوفا التي صنعت أسطورتها.



ألبوم أغنية أبابا إينوفا.

قائمة المصادر والمراجع

-القرآن الكريم رواية ورش

قائمة المصادر والمراجع

أولا-المعاجم والموسوعات

1- ابن منظور، لسان العرب، تح: عبد الله الكبير وآخرون، دار المعارف، طبعة جديدة منقحة، القاهرة، د-س.

2- ابن منظور، لسان العرب، مج4، دار الصّادر، ط3، بيروت، 1414هـ.

3- سعيد علوش، معجم المصطلحات المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، ط1، بيروت، لبنان، 1985.

4- الشريف الجرجاني، معجم التعريفات، تح: محمد الصديق المنشاوي، دار الفضيلة، د-ط، القاهرة، بيروت،1427.

5- ك: نلوف وآخرون، القرن العشرون المداخل التاريخية والفلسفية والنفسية، تر: جابر عصفور، موسوعة كامبريدج في النقد الأدبي، مج9، ع919، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، بيروت، 2005.

6- محمد عجينة، موسوعة أساطير العرب عن الجاهلية ودلالاتها، دار الفارابي، ط1، بيروت، 1994.

ثانيا-المراجع العربية

1- إبراهيم خليل، في نظرية الأدب وعلم النص: بحوث وقراءات، منشورات الاختلاف، ط1، بيروت، 2010.

2- أبو الحسن أحمد بن فارس بن زكريا الرازي، الصحابي في فقه اللغة العربية ومسائلها وسنن العرب في كلامها، تح: عمر فاروق، مكتبة المعارف، ط1، بيروت، 1993.

3- أحمد صلاح القزويني، الهرمينوطيقا، دون دار النشر، ط1، القاهرة، ث2018.

4- أحمد كمال زكي، الأساطير، إشراف: شكري محمد عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، 1967.

5- بسام قطوس، دليل النظرية النقدية المعاصرة: مناهج وتيارات، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، ط1، الكويت، 2004.

6- الحافظ أبو الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير القرشي الدمشقي، تفسير القرآن الكريم العظيم، دار ابن حزم، ط1، بيروت، لبنان، 2000.

7- حسن مصطفى سحول، نظريات القراءة والتأويل الأدبي وقضاياه، اتحاد الكتاب العرب، د-ط، دمشق،2001.

8- حسين الحاج حسين، الأسطورة عند العرب في الجاهلية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط جديدة منقحة ومزيدة، بيروت، 1998.

9- خليل أحمد خليل، مضمون الأسطورة في الفكر العربي، دار الطليعة، ط2، بيروت، 1980/1973.

10- راشدة صوام، حضور الحكاية الشعبية الأمازيغية: دراسة سوسيو-ثقافية، ج2، منشورات المجلس الأعلى للغة العربية، دار الخلدونية، الجزائر، 2018.

11- سامي إسماعيل، جماليات التلقي، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، القاهرة، 2002.

12- سعيد عمري، الرواية من منظور نظرية التلقي، مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة، ط1، كلية ظهر المهراز، فاس، المغرب، 2016.

13- عادل مصطفى، فهم الفهم مدخل إلى الهرمينوطيقا: نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامر، مؤسسة هنداوي، د-ط، المملكة المتحدة، 2018.

14- عبد الرحمان بوزيدة وآخرون، قاموس الأساطير الجزائرية، منشورات crasc، وهران، الجزائر، 2005.

15- عبد الناصر حسن محمد، نظرية التلقي بين ياوس وآيزر، دار النهضة العربية، د-ط، القاهرة، 2002.

16- عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة، 1999.

17- علي بن إبراهيم النملة، إشكالية المصطلح في الفكر العربي: الاضطراب في النقل والمفهومات، بيسان للنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 2010.

18- مجموعة من الباحثين، الأسطورة توثيق حضاري، دار كيوان، ط1، دمشق، 2009.

19- محمد المبارك، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1999.

20- محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي: بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي/دراسة مقارنة، دار الفكر العربي، ط1، القاهرة، مصر، 1996.

21- مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي: في القرن الرابع هجري، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، د ط، دمشق، 2013.

22- مروان مودنان، العرب الأساطير والملاحم، دون دار النشر، ط 1، الدار البيضاء، المغرب، 2019.

23- ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، عمان،1997.

24- هاجر حمداوي، أشكال التعبير الأمازيغي بالجنوب الجزائري: أساطير الاستسقاء أنموذجا، ج1، منشورات المجلس الأعلى، دار الخلدونية، الجزائر، 2018.

25- ياسين حسين علوان الويسي، الأنطولوجيا: في المصطلح والمفهوم والاستعمال الفلسفي، المركز الإسلامي للدّراسات الاستراتيجية، سلسلة مصطلحات معاصرة، ط1، بيروت، 2019.

ثالثا-الأطروحات والرسائل الجامعية

1- أسامة عمرات، نظرية التلقي النقدية وإجراءاتها التطبيقية في النقد العربي المعاصر، أطروحة الماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2011/2010.

2- دليلة مروك، استراتيجية القارئ في شعر المعلقات -معلقة امرئ القيس أنموذجا-أطروحة الماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية والآداب واللغات، جامعة قسنطينة، الجزائر، 2010/2009.

3- شهيرة بخنوف، أساطير وطقوس الاستسقاء واستقبال الربيع في منطقة خراطة (بجاية): مقاربة أنثولوجية، أطروحة الماجستير، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، 2012/7/1.

4- فيروز بن رمضان، الغربة والحنين في شعر سليمان عازم، أطروحة الماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، الجزائر،2005/2004.

5- مولاي متقدم، نظرية التلقي الأدبي الجزائري المعاصر، مقاربة نصية، أطروحة الماجستير، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة سعد دحلب، البليدة، الجزائر، جوان 2008.

6- سعدون محمد، جماليات التلقي: دراسة تطبيقية في شعر بدر شاكر السياب، أطروحة دكتوراه، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة الحاج لخضر، باتنة، الجزائر، 2016-2015.

7- عبد الفتاح جحيش، نظرية المعنى في الفكر النقدي عند العرب من الممارسة إلى التنظير، أطروحة الدكتوراه، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة الإخوة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 2016-2017.

رابعا-المراجع المترجمة

1- جان إيف تاديه، النقد الأدبي في القرن العشرين، تر: قاسم المقداد، منشورات وزارة الثقافة، المعهد العالي للفنون المسرحية، ط1، دمشق، 1993.

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

3- روبيرت إسكاربيت، سوسيولوجيا الأدب، تر: أمال أنطوان عرموني، عويدات للنشر والطباعة، ط3، بيروت، 1993.

4- روبيرت سي هول، نظرية الاستقبال: مقدمة نقدية، تر: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، اللاذقية، سوريا، 1992.

5- صفدر إلهي راد، الهرمينوطيقا: منشأ المصطلح ومعناه واستعمالاته في الحضارات الإنسانية المختلفة، تر: حسنين الجمال، المركز الإسلامي للدراسات الاستراتيجية، ط1، بيروت، 2019.

6- فرديناند هالين وآخرون، بحوث في القراءة والتلقي، تر: محمد خير البقاعي، مركز الانماء الحضاري، ط1، حلب، سوريا، 1998.

7- فولفغانغ آيزر، فعل القراءة -نظرية جمالية التجاوب في الأدب-، تر: حميد لحميداني، الجلالي الكدية، مكتبة المناهل، فاس، المغرب، 1987.

8- كارل غوستاف يونغ، الإنسان ورموزه سيكولوجيا العقل الباطن، ترجمة: عبد الكريم ناصيف، دار التكوين، ط2، دمشق، سوريا،2012.

9- كارين ارمسترونغ، تاريخ الأسطورة، تر: وجيه قانصو، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، بيروت، 2008.

10- كلود ليفي ستراوش، الأسطورة والمعنى، ترجمة: شاكر عبد الحميد، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1، بغداد، العراق،1986.

11- مجموعة من الكتاب، مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، تر: رضوان ظاظا، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ط1، الكويت، 1997.

12- هانس روبرت ياوس، جمالية التلقي من أجل تأويل جديد، تر: رشيد بن حدو، منشورات الاختلاف، ط1، الرباط، 1437-2016.

13- هانس روبرت ياوس، نحو جمالية للتلقي تاريخ الأدب تحدٍ لنظرية الأدب، ترجمة وتقديم: محمد مساعدي، النايا للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 2014.

خامسا-الملتقيات والندوات

1- علي بخوش، تأثير جمالية التلقي الألمانية في النقد العربي، ندوة نظمه مخبر البحث الخاص في نظريات القراءة ومناهجها،20 فيفري 2017، قسم الأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر.

سادسا-المجلّات

1- إخلاص محمد عيدان، كسر أفق التوقع في الشعر الجاهلي، مجلة التراث العلمي العرب، العدد 40، مارس2019، قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة بغداد، بغداد، العراق.

2- أسامة أبو العباس، من ملامح الخيال الشعبي في التراث العربي الإسلامي: صورة السعلاة نموذجا، رسالة المشرق، المجلد37 ، العدد الأول، مارس 2022، مجمع اللغة العربية، مركز الدراسات الشرقية، جامعة القاهرة، القاهرة.

3- بلال محي الدين، نظرية القراءة والتلقي: إتيمولوجيا المصطلح والخلفيات الفكرية والفلسفية، مجلة المدونة، مخبر الدراسات الأدبية والنقدية، العدد الثالث، 31مارس2015، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة تبسة، الجزائر.

4- بن الدين خولة، أفق التوقع وخلق التماثل من اللاتماثل قراءة في المحايثة والتأويل، الأكاديمية للدراسات الاجتماعية والإنسانية، العدد 20، جوان 2018، قسم الآداب واللغات، كلية الآداب والفنون، جامعة حسيبة بن بوعلي، الشلف، الجزائر.

5- حفيظة زين وبوشلالق حكيمة، استراتيجية أفق الانتظار وآلية بناء المعنى في قصيدة بلقيس، مجلة قراءات، وحدة البحث والتكوين في نظريات القراءة ومناهجها، العدد1، 02-ماي2010، قسم الأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر.

6- حمزة بسو، إشكالية المصطلح في النقد العربي المعاصر: رؤية ابستمولوجيا، مجلة دراسات وأبحاث، المجلد 11، العدد 1، 2019. جامعة محمد لمين دباغين، سطيف، الجزائر.

7- خالد علي مصطفى، مفهومات نظرية القراءة والتلقي، مجلة ديالي للبحوث الانسانية، مجلد1، العدد التاسع والستون، 2016، كلية التربية للعلوم الإنسانية، الجامعة المستنصرية، جامعة ديالي، العراق.

8- خديجة ريابي، زهية طراحة، الشفوية والتدوين في الحكاية الشعبية: فافا إينوفا أنموذجا، منشورات المجلس الأعلى للغة العربية، مجلد 24، العدد 3، 2022، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر.

9- خنوس نور الدين، إشكالية المصطلح عند محمد أركون من قداسة النص إلى أسطورية المعنى، مجلة مقاربات، مجلد 3، العدد الخامس،28أكتوبر2015، المركز الجامعي البيض، الجزائر.

10- خولة بارة، المسافة الجمالية في رواية أصابع لوليتا لواسيني الأعرج، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، مخبر مناهج النقد المعاصر وتحليل الخطاب، مجلد 13، العدد الأول،15مارس 2021، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة محمد لمين دباغين، سطيف 2، الجزائر.

11- رشدي ضيف، في نظرية التلقي المكونات والمقولات، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، المجلد 8، العدد 3، 15جويلية2019، كلية الآداب واللغات والعلوم الاجتماعية والإنسانية، جامعة العربي التبسي، تبسة، الجزائر.

12- زهرة الثابت، رمزيتا الماء والنار في الأساطير والأديان، مجلة نقد وتنوير، العدد الثامن، السنة الثانية، حزيران-يونيو2021، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، القيروان، تونس.

13- سميرة حدادي، جمالية التلقي: افتراضات ياوس وآيزر، مجلة الآداب، مج17، ع1،24ديسمبر2017، قسم الآداب واللغة العربية، كلية الآداب واللغات، جامعة محمد لمين، سطيف، الجزائر.

14- صفية علية، الآليات الإجرائية لنظرية التلقي الألمانية، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، المجلد11، العددة18،01مارس2010، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة بسكرة، الجزائر.

15- عامر رضا، سيمياء العنوان في شعر هدى ميقاتي، مجلة الواحات للبحوث والدراسات، مجلد7، العدد 2، 31سبتمبر2014 ، جامعة ميلة، الجزائر.

16- عبد الباقي عطا الله، ديب حامة، فينومينولوجيا القراءة عند آيزر، مجلة إشكالات في اللغة العربية، مخبر مناهج النقد المعاصر وتحليل الخطاب، مجلد 10، العدد 1، 30مارس2021، جامعة محمد دباغين، سطيف2، الجزائر.

17- عبد الله صالح علي، الأساطير والخرافات وأثرها في المجتمع: دراسة أنثروبولوجية في مدينة تكريت، مجلة آداب الرافدين، العدد 80، 2020، كلية الآداب، جامعة تكريت، تكريت، العراق.

18- عزاني العارم، نظرية الاستقبال والمقاربة النصية "رسالة مي" وجمالية خرق أفق التوقع، مجلة الإبراهيمي للآداب والعلوم الإنسانية، مجلد 2، العدد 1، 30جانفي2021، جامعة برج بوعريريج، الجزائر.

19- عزوز هني حيزية، استراتيجية القراءة ومرجعية القارئ في النص المسرحي، مجلة الإعلام والفنون، العدد الخامس، 2021، جامعة مولاي الطاهر، سعيدة، الجزائر.

20- علي أحمد محمد العبيدي، الحكاية الشعبية الموصلية بين وحدة التجنيس وتعدد الأنماط، مجلة دراسات موصلية، العدد السادس والعشرون،31أوت 2009، جامعة الموصل، الموصل، العراق.

21- علي حمودين المسعود قاسم، إشكالات نظرية التلقي: المصطلح، المفهوم، والإجراء، مجلة الأثر، العدد 25، 30جوان 2016، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر.

22- فاطمة نصير، نظرية القراءة بين ياوس وآيزر: مقاربة للمفاهيم والمرجعيات والآليات، مجلة اللغة العربية وآدابها، العدد السادس عشر، مارس 2017، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة 20أوت1955، سكيكدة، الجزائر.

23- فطيمة الزهرة مهيدي، مصطلح الأسطورة حقيقته وعلاقته بالخرافة والحكاية، مجلة الحكمة للدراسات الأدبية واللغوية، كنوز الحكمة ، المجلد 5، العدد 10، جوان2017، جامعة الجزائر 2، الجزائر.

24- لامية طالة وآخرون، الحكاية الشعبية الأمازيغية بين الشفهي والتدوين: قراءة تحليلية، مجلة الذاكرة، مجلد 8، العدد 1، 5جانفي2010، كلية علوم الإعلام والاتصال، جامعة الجزائر03، الجزائر.

25- محمد إسماعيل بصل، المفاجأة وكسر أفق التوقع: خطبة بن زياد بن أبيه في البصرة أنموذجا تطبيقيا، مجلة تشرين للبحوث والدراسات العلمية، المجلد 39، العدد 2، 2017، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، اللاذقية، سورية.

26- محمد أوسوس، طقوس الاستمطار الأمازيغية البربرية وأساطير بشمال أوسوس، مجلة الثقافة الشعبية، العدد 14 ،2011، المغرب.

27- محمد بن عياد، التلقي والتأويل: مدخل نظري، مجلة علامات في النقد، العدد 10، 2020، جامعة صفاقس، صفاقس، تونس.

28- مسلم عبيد فندي الرشيدي، أفق التوقع عند المتلقي في ضوء النقد الحديث: دراسة تطبيقية، مجلة كلية البنات الأزهرية بطيبة، مجلد1، العدد 1، 2017، جامعة الأزهر، القاهرة، مصر.

29- نسيمة زمالي، البطل في الآداب العالمية من الأسطورة إلى الحداثة، مجلة الذاكرة، مخبر التراث اللغوي والأدبي في الجنوب الشرقي الجزائري، مجلد3، العدد 5،5 ماي 2015، كلية الآداب واللغات، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، الجزائر.

30- نوال أقطي وآخرون، العنوان في النص الأدبي بين الأهمية والوظيفة والمكانة، مجلة أمارات في اللغة والأدب والنقد، مجلد 5، العدد 2، 30 سبتمبر 2021، كلية الآداب والفنون، جامعة محمد خيضر، بسكرة، الجزائر.

31- وردة لواتي، الأسطورة الإفريقية: خصائص ومميزات، مجلة إشكالات في اللغة والأدب، العدد 7، ماي 2015، معهد الآداب واللغات، المركز الجامعي، تمنراست، الجزائر.

سادسا-الصحف

1- بوبكر بلقاسم، سفير التاريخ والهوية والأغنية الأمازيغية، جريدة الأمازيغي العالم (جريدة إلكترونية)، تصدر عن شركة editions amazigh، العدد 232، ماي 2020، الجزائر.

2- فتحي سالم أبو زخار، أسطورة الفنان الأمازيغي إيدير " فافا إينوفا "، جريدة الأمازيغي العالم(جريدة إلكترونية)،editions amazigh العدد 232، ماي 2020، الجزائر.

سابعا-المحاضرات

1-سعيدة تومي، الأدب والمجتمع، محاضرات قدمت للطلبة في مقياس النقد الاجتماعي، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة أكلي محند أولحاج، البويرة، الجزائر،2020-2021.

2-قادة يعقوب، الارهاصات والمؤثرات، محاضرات قدمت للطلبة في مقياس نظرية القراءة، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة أكلي محند أولحاج، البويرة، الجزائر،2022-2023.

ثامنا-المواقع الالكترونية

1-جميل حمداوي، نظريات القراءة أو التلقي، دنيا الوطن، المغرب،2012/01/09، من موقع https://pulpit.alwatananvoice.com

2-سارة عمري، أسطورة خلق الإنسان الأمازيغية: تشريح مع مقارنة، مجلة المحطة، 10 مارس 2020، من موقع. https://elmahatta com

3-سناء شعلان، أفق التوقع في قصص سناء شعلان: مجموعة الهروب إلى آخر الدنيا أنموذجا، 2017/7/31، موقع https://www.diwanalarab.com

4- عاشور فني، قصة قصيدة أبابا إينوفا الأسطورة التي صنعت أسطورتها، فني زاد، الجزائر، 4 ماي2020، موقع https://www.symaiaconseil.dz

5- عاشور فني، قصة قصيدة أبابا إينوفا بالعربية: الشاعر الذي كتب قصيدته مرتين وبلغتين، فني زاد، الجزائر 8ماي2020، من موقع https://www.symaiaconseil.dz

6- عرابي لخضر، محاضرات في نظرية القراءة، قسم اللغة والأدب العربي، كلية الآداب واللغات، جامعة أبو بكر بلقايد، تلمسان، الجزائر ،من موقع https://facelettra.univ-telemcen.dz

7-علي حسين يوسف، القراءة من السياقية إلى العودة للتحليل النفسي، موقع الحوار المتمدن،7-7-2020، من موقعhttps://m.ahewar.org

8-الموقع http://news.creativesarabs

9-الموقع https://ar.n.wikipidia.org

10- الموقع https://doc.aljazeera.net

فهرس المحتويات.

المحتوى.	الصفحة.
شكر وعرفان.	
الإهداء .	
مقدمة.	أ – ح.
المدخل: نظرية التلقي: الإرهاصات والامتدادات.	1 – 18.
أولا: المِهَاد النظري.	2 – 4.
ثانيا: جذور نظرية التلقي.	4.
أ: الهرمينوطيقا(التأويلية).	4 – 9.
ب: الشكلانية الروسية.	9 – 11.
ج: الظاهراتية(الفينومينولوجيا).	11 – 14.
د: بنيوية براغ "جان موكاروفسكي".	14 – 15.
هـ: سوسيولوجيا الأدب.	15– 18.
الفصل الأول: بحث في المصطلح والمفاهيم.	19 – 46.
المبحث الأول: تحديد المصطلحات.	20 – 30.
أولا: المعنى: لغة / اصطلاحا.	20 – 21.
ثانيا: الأسطورة: لغة / اصطلاحا.	21 – 24.
ثالثا: التلقي: لغة / اصطلاحا.	25 – 27.
رابعا: القراءة: لغة / اصطلاحا.	27 – 28.
خامسا: بين التلقي والقراءة.	29– 30.
المبحث الثاني: رواد النظرية وعوامل التأثير (ياوس آيزر).	30– 38.
أولا: هانس روبرت ياوس.	31 – 34.
ثانيا: فولفغانغ أيزر.	34 – 38.
المبحث الثالث: إجراء المنهج عند هانس روبرت ياوس.	38 – 46.
أولًا: أفق الانتظار (الاستجابة والتخييب).	38 – 41.

أ: علاقة الاستجابة بين أفقي النص والمتلقي.	41 – 42.
ب: التخييب.	42 – 43.
ثانيًا: المسافة الجمالية.	43 – 44.
ثالثا: اندماج الأفاق.	44 – 46.
الفصل الثاني: أصل أسطورة "أبابا إينوفا" ودلالاتها الرمزية.	47 –70.
المبحث الأول: المصطلح وإشكاليته.	48 – 49.
أ: بين الاسطورة والخرافة.	50 – 56.
المبحث الثاني: مصدر الأسطورة.	56 – 57.
أ: نبذة عن الشاعر محمد بن حمدوش.	57 – 61.
ب: نبذة عن الفنان إيدير.	61 – 64.
المبحث الثالث: الرمز في أسطورة أبابا إينوفا.	64 –70.
أ: رمزية الأرض.	64.
ب: رمزية الماء.	64 – 66.
ج: طقوس الاستسقاء في القرى الأمازيغية.	66 –70.
الفصل الثالث: أسطورة أبابا إينوفا من زاوية نظرية التلقي.	71– 92.
المبحث الأول: استراتيجية خرق أفق الانتظار في الأسطورة.	72 – 89.
أ: دلالة العنوان.	72 – 73.
ب: تحليل نص الأسطورة.	74 – 83.
ج: بناء الشخصيات.	83 – 88.
المبحث الثاني: بناء المعنى.	88 – 89.
المبحث الثالث: كسر وتغير الأفق في أسطورة أبابا إينوفا.	89 – 92.
خاتمة.	93 – 95.
ملحق الأسطورة.	96 – 103.
قائمة المصادر والمراجع.	104 – 113.
فهرس المحتويات.	114 – 115.

ثمّ بعونِ اللهُ