مجلة جامعة الأقصى للعلوم الإنسانية، المجلد السادس والعشرون، العدد الثاني، ص198-213، يونيو2022
ISSN 2070 - 3147

الفراغ في قصص غادة اليوسف- دراسة في ضوء نظرية التلقي

أ. صالح عوض حماد*
د. محمد عبد القادر النيل*

الملخص

يهدف هذا البحث إلى قراءة الأعمال القصصية للأديبة السورية غادة اليوسف، في ضوء نظرية جمالية التلقي، واستدعى البحث، تقديم إطار نظري عن النظرية؛ باعتبارها مدخلًا إلى بنية الفراغ، واعتمدت الدراسة على المنهج التحليلي، كما توصَّلت إلى اهتمام نظرية التلقي بدور المتلقي في قراءة النَّص الأدبي وتأويل دلالاته التي تزيد من حيوية النَّص، وتجعل علاقة النَّص نفسه بالمتلقي علاقة تفاعلية، تخلَّى فيها النَّص عن نظام الهيمنة، وأخذ يبحث عن خطوات إجرائية تجعل فعل المتلقي في النَّص فعلًا إبداعيًّا يوازي فعل المؤلِّف في النَّص نفسه.

* جامعة البطانة- الخرطوم.
* جامعة البطانة- قطاع غزة.

The Emptiness in the Stories of Ghada Al-Youssef - a Study in Light of the Theory of Reception

Abstract:

This research aims to read the fictional works of the Syrian writer Ghada Al-Youssef, in light of the aesthetics of receiving theory, The research called for providing a theoretical framework for the theory of aesthetics of reception, as an introduction to the structure of space, the study relied on the analytical method, the study reached an interest in the theory of receptivity in the role of the recipient in reading the literary text and interpreting its connotations that increase the vitality of the text, and make the relationship of the text itself an interactive relationship, in which the text abandoned a system hegemony that was exercising towards the recipient, and he began looking for procedural steps that make the recipient's act in the text a creative act parallel to the author's action in the text itself.

مقدمة:

اعتاد المتلقي في هذا العصر مشاهدة الصُّور الفوتوغرافية التي تزخر بها الصُّحف الإخبارية إبَّان توثيق الحقيقة، وسدِّ مساحة كبيرة من متن صفحاتها إبَّان عملية الطباعة، ولكنَّه لم يرهق نفسه في التفكير يومًا: هل تحتاج الأعمال الأدبية الحديثة إلى ما يسدُّ أعباء عدم اكتمال طباعتها؟

سؤالٌ رئيس، يعدُّ مدخلًا إلى صُلب الدراسة؛ فالأعمال الأدبية تحتاج إلى تقنيات مستحدثة تتحمَّل أعمال الطباعة الجسيمة، وليست هناك تقنية أقوى من الفراغ الطباعي على تحمُّل ذلك؛ إذْ تفرض نفسها على صفحات هذه الأعمال؛ فتضع كلماتها في علاقات فراغية معقَّدة، تحتاج إلى فعل تصوُّري يملؤها بالإضافات، والغيابات، والإسقاطات التي تربط بين أجزائها المتناثرة.

وشغلت تقنية الفراغ تفكير الناقد الألماني فولفجانج آيزر (Woifgang lser) منذ مقالته الأولى عن "بنية الجاذبية"، وقد عُرِفت هذه البنية كما عُرف "موضع الإبهام" عند إنجاردين، بأنَّها "المنطقة المشاع للإبهام"، والواقعة بين وجهات النَّظر المخططة، ومع أنَّ قدرًا لا بأس به من هذه الدراسة المبكرة قد خصص للفراغات والإبهام؛ فإنَّ ما يشكِّل حقًّا لم يُوضَع قط، ومع ذلك ففي وسع المرء أنْ يتخيَّل غياب التعريف كان متعمَّدًا من جانب (آيزر)؛ لأنَّه في ردِّه على نَقْدٍ قد وُجِّه إلى مقولة الإبهام (Unbestimmtheit) المجهَّلة عنده (هولب، 2000: 147).

وتلقَّف النقد العربي المعاصر هذا المصطلح عن منظري نظرية التلقي بترجمات متعددة؛ هي: الفجوات، والبياضات، والثغرات، والشواغر، ومواقع اللاتحديد، والإبهام، والغموض، والصَّمت، والعلامات السود... إلخ، ولكنَّنا نؤثر الفراغ بدلًا منها لاتفاق كثيرٍ من الدراسات النقدية المترجمة عليه.

ولم يقدِّم آيزر تعريفًا دقيقًا لمفهوم الفراغ، يسهِّل على المتلقي فهمه في ضَوء نظرية التلقي، ولكنَّه أشار إلى أنَّ الفراغ "شاغرٌ في النِّظام الإجمالي للنَّص، يؤدِّي ملؤه إلى تفاعل أنماط النَّص" (راي، 1987: 46).

ويعرِّف الباحث (نادر كاظم) الفراغ بأنَّه: "المكان الذي يكون فيه الشخص القارئ الذي تناط به مسؤولية إعادة تركيب النَّص" (كاظم، 2003: 26– 27).

لم يحدِّد كاظم مسؤولية المتلقي تحديدًا دقيقًا؛ فالناقد يعيد تركيب النَّص من خلال المناهج النقدية، ولكنَّ الملتقي كيف يقوم بإعادة تركيب النَّص إذا لم تتوفَّر بين يديه الإمكانات المطلوبة؟

وتعرِّف الباحثة (كريمة بلخامسة) الفراغ بأنَّهُ: تلك الصِّلات المفقودة في الخطاب، وهذه التفكيكات والانفصالات (les disjonctions) التي يتضمَّنها النَّص على مستوى السَّرد أو الحدث، والإضمارات (les ellipses) التي تعرفها المكوِّنات النَّصية، وهي تثير القارئ وتحدث التوتر الذي يحفِّزه على ملئها بواسطة التخييل والتمثيل (بلخامسة، 2019: 51).

بَيْدَ أنَّ تقنية الفراغ تقع في الصِّلات المفقودة من الخطاب الأدبي سواء أكان شعرًا أم نثرًا، فهل كان الفراغ خاصيَّة من خواص النَّثر التي لا يستطيع الشِّعر الإفادة منها؟، وهل يقع الانفصال والتفكيك في النثر ويمتنع وقوعه في الشِّعر؟

سؤالان دقيقان يدفعانا إلى تعريف الفراغ تعريفًا إجرائيًا بأنَّه: ثغرة، أو سلسلة من الثغرات التي تتخلَّل متن النَّص الأدبي، ونسيجه، وصفحاته، سواء أكان هذا النَّص شعرًا أم نثرًا، وينشأ عن تمنُّع مقاصدها الدلالية من الظهور، فتختبئ فوق النَّص، أو تحته، أو ورائه، وينتج عن ذلك الاختباء شيءٌ من الغموض الذي يثير في جدان المتلقي مجموعة من التساؤلات التي لمْ يستجب إليها النَّص على نحو مطلوب، وإنَّما كانت هناك خطوات متتابعة، وإجراءات متلاحقة، ينبغي على المتلقي ممارستها فعليًّا في البحث عن المعنى وعملية القراءة.

ويأتي تفاعل الملتقي مع النَّص ردًّا صارمًا يدحض ما جاء في نظرية (انكَاردن) من أنَّ القراءة "اتجاهٌ واحد من النَّص إلى القارئ، وليست علاقة ذات اتجاهين" (راي، 1987: 43)، وسبب ذلك الدحض أنَّ (انكَاردن) يرى أنَّ "العمل الأدبي كيانًا متنوِّع الوجود، لا يعتمد على القارئ في شكل تخطيطاته" (راي، 1987: 43)، وهذا خلافٌ لما جاء به آيزر من أنَّ العمل الأدبي يعتمد على القارئ في تجربة القراءة.

وعملية القراءة (Reading Process) التي يمارسها المتلقي في النَّص عمليَّة شبه معقَّدة، ويطغى فيها الغموض على بنية النَّص العميقة، كما يعلو الوضوح على بنيته السطحية، وكثيرًا ما يحثُّ هذا الغموض المتلقي على قراءة النَّص، ولكنَّ النَّص نفسه يقيِّده بشيء من الرقابة الداخلية.

ويخلق الغموض في النَّص فيضًا من المعاني المتعددة في نفوس المتلقين، تبعًا إلى إمكاناته الهائلة وتوجيهاته النَّصية لهم، وفي ذلك شيء من الفُسحة والرحابة؛ فالمتلقي حرٌّ في خلق المعنى وابتكاره، ولكنْ هذا المعنى أقرب إلى النَّص منه للمتلقي.

وتعالج هذه الدراسة تقنية الفراغ في قصص غادة أحمد اليوسف، وهي أديبة سورية، من مواليد سنة 1955 في مدينة حمص، وتعمل قاضية مستشارى في محكمة جنايات الأحداث، وعضوٌ في اتحاد الكتَّاب العرب في دمشق، ولها أربعة أعمال شعرية، هي: نبض التراب، ووحدكِ الآن، ونثريات الروح، وهي في المشهد الأخير، فضلًا عن أعمال قصصية تخضع لهذه الدراسة.

ويمكن دراسة تقنية الفراغ في قصص غادة اليوسف من خلال مباحث ثلاثة:

المبحث الأول: التقطيع في فعل السرد.

المبحث الثاني: التقطيع في فعل الحوار.

المبحث الثالث: الإضمار.

المبحث الأول: التقطيع في فعل السرد

الفراغ في قصص غادة اليوسف....

تتنوّع التقنيات الأسلوبية التي يوظّفها القاصُّ في بناء الأحداث والتمهيد لها على أراضٍ خصبة، تجدّد فعل السَّرد، ولا يكون فيها شيءٌ من الاضطراب والنَّشاز، وتتخذ هذه التقنيات مسارات مختلفة تكشف عن أسلوب القاص وبراعة فنِّه القصصي.

وفعل السَّرد مثابة حلقة الوصل بين الراوي والشخصيات؛ فيشرع الأوَّل –منهما– في سرد الأحداث، وتتبُّع أحوال الشَّخصيات، وإضاءة الجوانب المعتمة من النَّص القصصي، كما يهب هذا الفعل النَّص عددًا من التقنيات التي يصل من خلالها إلى مستوى النُّضج والاكتمال، وتأتي في مقدِّمة هذه التقنيات الفراغات النَّصية التي تداعب مخيِّلة المتلقي في أثناء قراءة النَّص والاسترسال في التفاصيل والأحداث. ففي الصَّفحة الأولى من قصَّة ((جسر الشَّوك))، استخدم الرَّاوي ضمير الغائب في إخفاء صورة غادة اليوسف الحقيقية، وإبراز صورة الشَّخصية القصصية الرئيسة (عبد الرازق) وتتبُّع أصقاعها النَّفسية، يقول الراوي: "يتحلّل من حمله أمام متجر الورود، بعد أَنْ يكون قد قطع أربعة شوارع، يضع الحبل في كيسه، ويضعَ ليرات في جيبه ويمضي... دون أَنْ يسأل نفسه –مع أنَّه أُفهِم قسرًا أَنَّ كلَّ شيءٍ يُباع– عن معنى وجودها، أو لماذا تُفتَح المتاجر لبيعها؟، وهي المسفوحة في جنائن الأحياء المترفة، وعلى أسيجة البساتين، والأصص المطلَّة على الحياة من شرفات البهجة... لا بل حتى إنَّها تنمو على أطراف أزقَّة حيّهم الترابية، وقد تنبثق بصلفٍ فوق الدِّمن والمزابل التي يتردَّد عليها..." (اليوسف، 2009: 7– 8).

تأتي الفراغات النَّصية في مواقع مخصَّصة من النَّص، تعكس نفسية عبد الرازق، وتسرد تفاصيل حياته الإنسانية البائسة، حيث يتساءل الملتقي: أكان مُضِيُّ عبد الرازق نحو الورد صائبًا أو خاطئًا؟، وإذا كان هذا المُضي صائبًا، هل سيؤدي إلى إحداث تغيير جوهري في حياته الشَّخصية؟، وإذا كان خاطئًا هل سيزجُّ عبد الرازق إلى حافَّة الهاوية؟. ثم لماذا لم يسأل عبد الرزَّاق نفسه عن معنى وجود الورود الحقيقي، أكان للدهشة سببٌ مباشرٌ وراء ذلك، أو أنَّ عقم الحياة ألغى تفكير عبد الرازق تجاهها؟.

إنَّ حياة عبد الرزَّاق الإنسانية البائسة، تَحْصُر تفكيره العقلاني في تفسير وجود الورود لا جمالها؛ فإذا كانت الورود تباع في المتاجر، وتحتل مكانة مرموقة في وجدان عوام الناس؛ فإنَّها تنمو في الأمكنة الجميلة كما تنمو في الأمكنة القبيحة، وهذا النُّمو لا يطمس جمالها اليانع بقدر ما يحدِّد طبيعة الشَّخصيات التي تتردَّد على أماكنها، وقد استعاضت اليوسف عن هذه الشَّخصيات بفراغات نصية، تكسر توقُّع المتلقي.

إنَّ تقنية الفراغ واحدٌ من التقنيات التي تدفع المتلقي إلى مواصلة فعل القراءة للفقرة الآتية لها مباشرة من النَّص، يقول الرَّاوي مستخدمًا ضمير الغائب: "تعبُر عيناه وجودَها الشمعيّ في الشقق التي يطرقها في تجواله، ولم يخطر بباله –حتى لو تحصّل لديه فائض من نقود يومًا– أَنْ يقدم على شراء وردة في حياته، خصوصًا وأَنَّ رأسه الصغير يختزن في صديده ذكرى موجعة منذ ذلك اليوم الذي قرَّر فيه أَنْ يهدي المعلمة

وردة كما يفعل تلاميذ صفِّه النظيفون المتملِّقون، لعلَّه يحظى منها بطيف ابتسامة رضا –ولو لمرّةٍ واحدة– كما كانت تفعل حين تتلقَّى منهم طاقات الزهر، فتشمُّها ببهجةٍ مُفتَعَلةٍ، وتغمر ابتسامتها السخيّة وجه التلميذ الذي يسرع فيأتي بكأس الماء، يضع فيها الأزهار، ويركنها على زاوية الطاولة، جوار العصا، بفخرٍ وتهذيبٍ، ويرجع متباهياً كالطاووس إلى مقعده.." (اليوسف، 2009: 8).

يتفاجأ المتلقي بوجود فراغات نصية في نهاية الفقرة، لا تعرقل سير الأحداث، وإنَّما تصف أشياء ثانوية بالشخصية الرئيسة، وهي مقعد عبد الرازق الدراسي مقارنة بمقاعد الطلاب الآخرين، وإنَّ وصف هذا المقعد يُفسد حيوية السَّرد، ويكون الاستغناء عنه بالثغرات النصية أدقُّ بلاغة من الوصف في السَّرد نفسه وتتبُّع الأحداث.

ويعود الرَّاوي إلى النُّقطة الأولى التي بدأ منها سرد الأحداث، فيصف شغف عبد الرازق إلى الورد، ويرسم من ذلك لوحةً فنِّيةً طازجة، توحي بجمال الورد، وتجسِّم عناء عبد الرازق مقابل ذلك الجمال الحسِّي في قالب قصصي يوهم بالحقيقة المُرَّة، يقول الرَّاوي: "مرَّر يده بين الأسلاك الشائكة وقطف أقرب وردة وصلت إليها يده، كانت وردة ضاحكة البياض، يراقص غصنها الأخضر النديّ نسيم ذلك الصباح... نسي أَنْ يتألَّم من الجرح الذي سبَّبه شوك السياج، أو ربَّما شوك الوردة، وضعها في جيبه، واحتضن كفَّه وريقاتِها، وجرى نحو المدرسة خائفًا، مسرورًا، تدفعه اللهفة للفوز بابتسامة رضا المعلمة..." (اليوسف، 2009: 9–10).

يُخفي الراوي تفاصيل الصَّباح من صميم القصَّة؛ لكي يصف –لنا– جرح عبد الرازق الخارجي في صورة فنِّية، قوامها التجسيم، تلتها صورة فنِّية أخرى، قوامها التشخيص؛ إذْ شبَّه الراوي وريقات الورد بالمولد الصغير الذي يُحضن بوساطة الكفِّ، ويرتفع هذا التشخيص بالعنصر الحسِّي الساكن (الورد) إلى مرتبة الإنسان في قدرته واقتداره، ويوحي هذا الارتفاع بالانتقال بالصُّورة الفنِّية من هيئة المحسوس السَّاكن إلى شخصية الإنسان المتحرِّك، وكأنَّ الراوي يريد من هذا الورد أنْ يكون أكثر إثارة في الوصف ممَّا كان عليه سابقًا.

ولم يلبث الراوي قليلًا، حتى انحرف عن خطِّ الحزن الدلالي إلى خطِّ الانتشاء، فوصف سعادة عبد الرزاق وهو يهرول إلى المدرسة مسرعًا؛ لينال رضا معلِّمته التي كان يظنُّ المتلقي أَنَّ اسمها قارٌّ في النَّص، إلا أنَّ الرَّاوي العليم قام بحذفه، واكتفى بذكر مسمَّاها الوظيفي، "وأغلب الظنِّ أنَّ هذه الأسماء والعبارات تتحقَّق قبل أنْ يستطيع المرء إدراك أيَّة فجوة في وصفها أو في السياق المحيط بها" (راي، 1987: 58).

وذكر الراوي اسم شخصيَّة ثانية وردت في النَّص، وهي السَّيدة هدى، وهذا الاسم "كائن ورقي" (تودوروف، 2005: 71)، طبعته الرَّاوي –عن طريق مجموعة من الكلمات المتراصَّة في التركيب– على

الفراغ في قصص غادة اليوسف....

بياض صفحات النَّص؛ بغية إنتاج حمولة دلالية، تجعل المتلقي يهتمُّ باسم الشَّخصية، كما كان يهتم بأوصافها الخارجية، والقاصُّ لا يسمِّي شخصيته القصصية اعتباطًا، وإنَّما تحمل هذه التسمية وظيفة دلالية، تميّز هذه الشَّخصية عن سابقتها، وتدلُّ على الوظيفة المقترنة بها، وهي الهداية.

ويصف الرَّاوي باب شقَّة السيدة هدى في الطَّابق الثالث وأشياء أخرى تتعلَّق بحيثيات الشقَّة نفسها من زينة وزخرفة، وبعد ذلك يتوقَّف فعل السَّرد عن نقل زمن الحاضر، ونعود رويدًا إلى زمن الماضي بواسطة تقنية (Flash Back)، حيث يسترجع عبد الرازق –على نحو داخلي– أحداثًا سابقًا، تسدُّ بعض الثغرات التي تركها الرَّاوي، وترتبط بالسَّرد ارتباطًا وثيقًا، فإغلاق باب الشُّقة بمناسبة عيد الأم كان السَّبب المباشر في العودة إلى الوراء والكشف عن لحظة ماضوية عزيزة، كان يحنُّ فيها عبد الرازق إلى أمِّه الغائبة عن الحياة: "آه.. يا سيدة هدى.. لو تبقين هذا الباب الحنون مفتوحًا.. ليتك تتلكَّأين في مناولتي كيس الزبالة..." (اليوسف، 2009: 12).

كان موت الأم الفكرة الرئيسة التي تدور حولها أحداث النَّص، فالعالم المعيش بعد غيابها انقلب على سَحنته، وبات يُشْعِر عبد الرازق بالمعاناة المضنية والقسوة، وبخاصَّة قسوة زوجة أبيه (شهيرة بنت أبي رزَّاح) التي توصف بالجشع، وتسلب –إلى جانب أبيه– مصدر رزقه الذي كان يحصل عليه من أكوام النِّفايات، ولكنَّها لا تستطيع أنْ تسلب مصدر رزق آخر، كان يعمل فيه عبد الرازق وهو متخفٍّ عن الأنظار؛ فقد كان يجمع حواصل الورد الملقاة على أبواب صالات الأفراح، ويقوم ببيعها، ولكنْ أين؟

يعلم الرَّاوي هذه الأماكن كلَّ العلم، واستعاض عنها بتقنية الفراغ؛ ليهب المتلقي مساحة من التأويل، كما استخدم ضمير المتكلم في وصف هذا المصدر المالي؛ لأَنَّهُ يخدم شخصية عبد الرازق القصصية ولا يخدم النَّص، ولعل التفاصيل الجزئية التي ذكرها الرَّاوي هي التي جعلت عالم القصَّة المتخيَّل عالمًا ذاتيًّا لا موضوعيًّا.

إنَّ عالم القصة المتخيَّل أقرب إلى السيرة الذاتية التي ينقل فيها الرَّاوي حصائل عبد الرازق المعرفية وتجاربه الشَّخصية بالحياة، ويطغى البوح الوجداني على هذه السِّيرة، ويكشف عن أوجاع عبد الرازق الداخلية بعد وفاة أمِّه؛ فالحياة التي ينشدها بحنوٍ ودفء تتعارض مع سخط شهيرة –زوجة أبيه–، كما تتعارض مع قسوة أبيه عليه، وكلَّما اشتدَّت موجة السَّخط أحسَّ عبد الرازق بالحرمان، واختلَّت علاقاته الحميمة بالأسرة، وبات غريبًا عنها. وتربط غادة اليوسف هذا اللَّون من الاغتراب بخروج سيدنا آدم – عليه السلام– من الجنَّة ونزوله إلى سطح الأرض، ولكنَّني أجزم بأَنَّ اغتراب الأخير وجوديٌّ أكثر ممَّا هو نفسي، فهل كان اغتراب عبد الرازق وجوديًّا أيضًا؟!

تزداد حِدَّة اغتراب عبد الرازق في المواقف التي تتميَّز بكليَّة القهر داخل الأسرة، فيكابد القلق، ويواجه الاضطهاد، وتعود به خيبة الأمل إلى اجترار الماضي وإلقاء الضَوء على الحاضر، فحاضر الشَّخصية

امتدادٌ لماضيها، وتغوُّر نفسي في تاريخها الإنساني، وتأطيرٌ اجتماعي لسلسلة مآسيها المتلاحقة، فهل ينمُّ ذلك التأطير عن موقف أيديولوجي في القص؟!

وإذا كان اسم شخصية عبد الرازق حاضرًا في النَّص، فإنَّ قصصًا أُخر تضمر أسماء الشَّخصيات، فلا يعرفها المتلقي بقدر ما يعرف تضاريس حياتها، ونوعية العلاقة التي تربطها بالآخرين في الوسط الاجتماعي، وأنموذج ذلك نصُّ "تحوُّلات الطريق"، فاسم الشَّخصية غائبٌ عن القصِّ مقابل حضور أفعالها؛ فهي شخصيَّة اجتماعية، شاءت لها الأقدار أَنْ تتزوَّج من فتاة تنتمي أسرتها إلى الطبقة الأرستقراطية، وتمارس هذه الشَّخصية فن الانتحال، وتتقن دورها التمثيلي بدقَّة متناهية، كما يقول الرَّاوي: "هي وحدها, كانت متأكِّدة أنَّه مجرَّد دور تمثيلي, وشخصيّة مُنتَحَلة, كان لابُدَّ منها لاجتياز سور كان عاليًا بقدر ما كان هشًّا, ولا يكلِّف اجتيازه غير حفنة نقود هزيلة..." (اليوسف، 2008: 191).

وقد علمت الفتاة بذلك مؤخَّرًا، ولكنَّ هذا العلم خبت جذوته وتقهقر أمام مظاهر التأنُّق والتكلُّف. وكان الطَّريق مسرح الأحداث، والعلامة الفارقة في سبر شخصيتيهما، وعلاقة الطريق بعنوان النَّص علاقة وطيدة، تخدم وظيفة من الوظائف السيميائية، وهي: التسمية أو التعيين؛ فهي تربط عنوان النَّص بنسيجه الداخلي، وتعيّن –أيضًا– مسار الحدث القصصي في فضاء مفتوح، هو الطريق، وقد ألحقت غادة اليوسف هذا الفضاء بجمع المؤنَّث السَّالم (تحوُّلات)، وما هذا الإلحاق إلا انحراف دلالي عن قاعدة مألوفة هي "تحوُّلات الزمن" وعدم استقراره على حال من الأحوال، ويثير هذا الانحراف الدَّهشة والغرابة، ويردم الهوَّة العارمة بين النَّص القصصي ونظيره الشِّعري، ويجعلهما أكثر تداخلًا وانسجامًا.

ولم تكن سيميائية الاسم وحدها سبيل غادة اليوسف إلى تقديم شخصياتها؛ فالحوار الخارجي بين الشَّخصيات يجلو كُنهها، ويقيِّدها بحدث قصصي واحد، فإحسان شخصيَّة فلسطينية، رحلت عن فلسطين قسرًا؛ بسبب النَّكبة إلى مخيَّم اليرموك بدمشق، ولم تلبث فيه طويلًا، حتَّى انتقلت إلى الإمارات مع زوجته عَواطِف؛ بسبب قسوة الظروف الاقتصادية، والبحث عن فرصة العمل، وقد ذكر ذلك الرَّاوي في تصوير مشهد التقاء صديقه إحسان بأمِّه بعد عشرين سنة، فيقول: "أطلَّتْ أمُّ إحسان تحمل ابتسامتها الطيّبة التي عجزت السنوات العشرون الأخيرة عن محوها عن وجهها الذي ما يزال يحتفظ باستدارته تحت منديلها الأبيض.. رحَّبت بي بتساؤل لطيف.. أم إحسان لم تتغير كثيرًا.. ولكنَّني على الأرجح تغيَّرتُ كثيرًا.. اختصرتُ حيرتها" (اليوسف، 2009: 122– 123).

اختصر الراوي سلسلة من الأحداث التي تعرَّض لها إحسان في عشرين سنة خلت من الزَّمن، لا يتَّسع النَّص إلى سبر أغوارها باستفاضة، وينضوي إيجازها في كلمات محدودة تحت مفهوم الخلاصة (Sommaire) في تنقية السَّرد الزَّمني، فالغرض منها تقديم لمحة سريعة عن قلق أم إحسان في تلك

الفراغ في قصص غادة اليوسف....

السَّنوات التي كانت تنتظر فيها خبرًا سعيدًا، أشار إليه صديق إحسان، وهو مجيء حفيدة صغيرة، اسمها "سارة".

وتكشف أمُّ إحسان عن السَّبب المباشر وراء هذه التسمية، فتقول:

- "ابني خضر –الله يرضى عليه– سمَّى بنته الكبيرة مريم.. على اسمي.. لكن رفيقك إحسان أنا طلبت منه يسمي بنته ساره.. على اسم رفيقتي بحيفا..." (اليوسف، 2009: 125).

جاء الحوار الثنائي بين أم إحسان وصديق ابنها باللُّغة العامية؛ فهي تلائم اللَّهجة الفلسطينية العاميَّة المتداولة في أرجاء مخيَّم اليرموك الفلسطيني بدمشق، وتعكس عصيرها الشَّعبي، كما تسمح للحوار نفسه أَنْ يأخذ أبعادًا جديدة تفضح للمتلقي عن أسرار هذا الاسم الذي يعود إلى صديقة يهوديَّة كانت جارةً لها في حيفا.

المبحث الثاني: التقطيع في فعل الحوار

تمثل تدخلات المؤلِّف، باعتباره راويًا، يشغل جزءًا من فعل حوار بين الشَّخصيات القصصية فراغًا، يكسر توقُّع المتلقي؛ ذلك أنَّ المؤلف نفسه يبتكر حوارًا أبعد من توقُّعاتنا المألوفة للحوار القصصي، وكأنَّهُ يضع أنفسنا أمام عقبات شائكة، فالتساؤلات المتلاحقة لا تساعد المتلقي على فهم الحقائق؛ ذلك لأنَّ الإجابة عنها قد تتحوَّل إلى فراغات تحتاج إلى الملء، وتحفِّز على التأويل المرن، وكأنَّ النُّقطة الجوهرية في الحوار هي ليس ما يُقال، وإنَّما هي البحث عمَّا كان مضمرًا ولم يُقل.

وعلى نحو جمالي، تدخَّل الرَّاوي في تقديم الحوار بين الشَّخصيات في قصَّة "تتقن لغة الزيتون"، إذْ يقول عن تلك الفتاة التي تخدم القضية الفلسطينية إبَّان اندلاع انتفاضة الأقصى في سنة 2000م: "حين دخلت قاعة الاستراحة وبيدي دفتر إيصالات التبرّع للانتفاضة، ارتسمت في العيون الكابية تساؤلات ملوّنة. قالت إحداهنَّ بتهكُّم ممازحة:

- **شو؟ صايرة فلسطينية؟!**
- **أي والله... ومن زمان...**

ابتسم زميل فلسطيني شارف الستين بصمت.. وقالت عيونه التي خبرت دروب المنافي:

- **"لم يبقَ لكم من ساحة سوى جمع التبرعات، وعقد الشرائط الملونة"...**

هربتُ من صمته... ومن عينيه أواري خجلي..." (اليوسف، 2006: 57).

إنَّ وظيفة الرَّاوي في تقديم الحوار هي إثارة التذمُّر في وجدان المتلقي لا تشويقه؛ فقد انتقل الحدث القصصي من تصوير تفاعل المجتمع السوري مع القضية الفلسطينية إلى تصوير قُبح بعض الشَّخصيات التي انسلخت عن الشَّطر الأعظم من أبناء مجتمعها وأمَّتها، وهذا الانسلاخ أخذ بُعدًا قبيحًا آخر، جرح مشاعر الإنسان الفلسطيني في المنفى، وهو يركِّز في الحوار الثنائي، ويتعجَّب من حديث الفتاة التي

تهكَّمت من التعاون مع أبناء شعبه، والإيمان بقضيته التي يحارب من أجلها منذ عقود، وجاء تعبير هذا الإنسان بواسطة حاسَّة البصر لا بواسطة اللِّسان، ويظلُّ هذا التعبير صامتًا، والصَّمت جزءٌ لا يتجزَّأ من فن الحوار، وحين يصمت الإنسان في فن الحوار، إنَّما يحسن الإصغاء إلى حديث الآخر، ويتقن استيعابه، ولكنَّ هذا الصَّمت كان سبيلًا من سبل الإقناع التي استخدمها الإنسان الفلسطيني عندما فشلت مستويات اللُّغة عن تطوير الحوار، وارتسام أبعاده المختلفة.

وكان الصَّمتُ أكثرَ حيويةً في حوار الإنسان الفلسطيني الداخلي مع نفسه التي ابتزَّها عنف اللُّغو، فأرادت ابتزازه من خلال الصَّمت لا الكلام، إذ المسافة المكانية بينهما مسافة تأثير، فمَنْ لا يستطيع الإيحاء بصمته، لا يمتلك فنَّ التأثير من خلال كلامه.

إنَّ خجل الفتاة السُّورية التي تؤمن بالقضية الفلسطينية إحدى الوسائل التي عكف عليها الرَّاوي في إيقاف الحدث القصصي، والانتقال إلى حدث قصصي أبلغ منه في إذكاء القضية الفلسطينية، وقد عالج هذا الحدث مكانة الشَّال الفلسطيني وقيمته التراثية في وجدان المجتمع العربي عامَّة، والمجتمع السُّوري خاصَّة؛ ممَّا دفع مسؤولًا في حزب ما أنْ يصرخَ قائلًا:

- "ثمنه غالٍ... غالٍ جدًّا...

ثمَّ توجَّه بخطابه للجميع:

- علينا في هذه المرحلة العصيبة من تاريخ أمتنا أَنْ نرتديه جميعًا.. غدًا سأستصدر أمرًا إداريًّا بذلك!" (اليوسف، 2006: 58- 59).

لقد شوَّقت حماسة المسؤول الحزبي الجماهير، وبثَّت الطمأنينة في وجدان الفتاة السُّورية التي تناصر القضية الفلسطينية، وتضاعف هذا التشويق عندما واظبت غادة اليوسف على استخدام تقنية الفراغ في بناء الحوار، فغلاء الشَّال الفلسطيني في الأسواق التجارية السُّورية جزءٌ لا يتجزَّأ من أصالة قيمته التراثية في وجدان الإنسان السُّوري، ومن ثمَّ ارتفاع قيمته المالية، باعتباره نادرًا.

ويتوقَّف فعل الحوار بعد هذا الخطاب الحماسي، ويتفاجأ المتلقي بعودة الرَّاوي؛ إذْ يقول عن الشَّال: "صار يوزِّع على المسؤولين الذين يتصدّرون المجالس الاحتفالية يتخلصون منه لدى مغادرة المصوّرين بعدساتهم، فتمد ربطات العنق المستوردة لسانها للحشود الصامتة! وجدتني أشعر بالغيرة عليه حين فقد رونقه، إذ غطَّاه غبار استهلاك ممزوج بالدخان الكثيف المنبعث من احتراق لمادة سريعة الاشتعال والانطفاء، في زحمة حفلات حرق الأعلام الإسرائيلية كأقصى ما يمكن أن يفعله لابسو الشالات...! حرصًا عليه وكي لا نفقد هويتنا: أنا والشال... علَّقته على جدار الموزَّع الذي يتوسط غرف البيت..." (اليوسف، 2006: 59- 60).

الفراغ في قصص غادة اليوسف....

يحاول الرَّاوي في فقرة قصيرة إيجاز القيمة الفنية والجمالية للشَّال الفلسطيني، وإبرازه مكانته المرموقة في الوجدان السُّوري، لكنَّه يُباغِت المتلقي إذْ ينصرف لاستبطان شعور الفتاة الداخلي، وما ينتابها من إحساس عميق بالغيرة إبَّان انتقال الدخان الكثيف من حرق الأعلام الإسرائيلية إلى الشَّال نفسه؛ ممَّا دفع هذه الفتاة إلى تقديس الشَّال والاحتفاظ به في فضاء البيت المغلق، باعتباره نقيضًا للشَّارع المفتوح.

وتتجدَّد قيمة الشَّال الفلسطيني في نهاية القصَّة، إذْ تعود الفتاة السُّورية إلى بيتها، وترتطم بمشهد مأساوي ثانٍ، يختلف عن تهكُّم الفتاة الأولى في بداية القصَّة، إذْ تتفاجأ بفتاة زائرة تتراقص في فضاء الغرفة، وقد وضعت الشَّال على ردفيها، وهو فعل قبيح دفع الفتاة السورية إلى إيقاف آلة التسجيل مباشرة، بدلًا من التسليم عليها والترحيب بها، فضلًا عن الصُّراخ في وجهها:

- "فكّيه... فكّيه... لو سمحت...

حرَّرته الفتاة بسرعة وارتباك... فصار بين يديّ... نفضته لألقي عنه رائحة المهانة... ثمّ علَّقته في الموزِّع، وسط البيت، وعلى مرمى العينين... بمواجهة عقارب الساعة، على الجدار المتداعي..." (اليوسف، 2006: 68).

يشعر المتلقي بالتوتر منذ بداية النَّص القصصي إلى نهايته، إذْ ينتقل من حدث قصصي إلى آخر انتقالًا مفاجأً، وذلك من خلال خيوط شعورية، تزيد من لحمة القصَّة وسداها، ويتضاعف هذا الشُّعور بامتياح غادة اليوسف مقطوعات غنائية شعبية، تقول في وجدان المتلقي شيئًا، وفي الوقت نفسه تقول في متن النَّص القصصي أشياء أخرى. فأغنية فرقة العاشقين الفلسطينية "والله لأزرعك بالدار يا عود اللُّوز الأخضر" (اليوسف، 2006: 63)، توحي بقرب العودة إلى الأراضي الفلسطينية المحتلة، ولكنَّها توحي في متن النَّص بإتقان لغة الأرض.

أمَّا الأغاني الأخرى المتلاحقة في سياق واحد، فهي: "الله أكبر فوق كيد المعتدي"، و"يا ظلام السِّجن خيِّم"، ونشيد الجزائر، ونشيد موطني الجلال والبهاء (اليوسف، 2006: 64)؛ فإنَّها تبثُّ في وجدان المتلقي قيمة حب الوطن الجمالية، ولكنَّها تبثُّ في متن النَّص شيئًا آخر، هو خيبة الأمل الجماعية التي يعاني مضاضتها الجيل اللَّاحق مباشرة لنكبة فلسطين عام 1948، وهذا البثُّ الإيحائي تمنَّعت عن قوله الأغاني الشَّعبية إلا أنَّ سياق النَّص آثر الإبانة عنه؛ بُغية تكثيف الحالة النَّفسية في وجدان العجوز الفلسطينية.

واجترَّت غادة اليوسف أسماء أعلام، هي: الشيخ إمام، ومرسيل خليفة، وخالد الهبر، وهذه الأعلام لها مرجعيات شعبية في العالم الواقعي، وعندما تدخل في بناء النَّص "تتحوَّل بفعل آليات الثقافة إلى علامات سيميوطيقية" (قاسم، 2013: 162)، لها وجودها الموضوعي في عالم الغناء، ولكنَّ سياق النَّص يسلِّط

الضَّوء على حس العجوز الوطني الذي تنامى مع مظاهر التحرر والوحدة التي شهدتها بعض بلدان الوطن العربي.

وقد يسأل المتلقي: ما علاقة الأغاني الشَّعبية وأعلامها بالشَّال؟

إنَّها علاقة ترابط، قِوامها الحسُّ الوطني الذي أخذ يتنامى في وجدان الفتاة السُّورية، حتَّى أصبح الشَّال طريقها إلى تحرير فلسطين، كما توحي نهاية القصَّة.

المبحث الثالث: الإضمار

ثمَّة خيوط بنيوية مفقودة من أجزاء القصَّة، قد حذفتها الأديبة بدافع إرادي مقصود، يوافق أهدافها المنشودة، ويرمي إلى إشراك المتلقي في تقدير دلالاتها الغائبة، واستكمال الأجزاء غير المكتوبة من القصَّة، ولعلَّ استكمال هذا الجزء يحقق بنية القصَّة العضوية والموضوعية.

وتتجذَّر تقنية الإضمار في قصَّة "فولكلور"، التي تدور موضوعاتها عن اللَّافتات التي اهترأت من كثرة الاستعمال، وتعذَّر صناعة بدائل عنها؛ بسبب الخسارة الباهظة، وضياع عامل الوقت. فقد حمل الأحياء لافتات تعبِّر عن هُويَّاتهم منذ الاحتلال الأمريكي للعراق في عام 2003م، وكان بعضها بوجهين مختلفين، تنبَّه إليه العقلاء في مرحلة مبكِّرة، إلا أَنَّ تيار الدَّم المتدفِّق غضَّ أطرافهم عنها؛ ذلك أَنَّ النَّهاية المأساوية التي سيصل إليها الأحياء في مظاهرتهم هي طمس مناسبتها كالعادة، وذلك من خلال انخراط نسوة متقنِّعة بين الصُّفوف، يرتدين أسلحة كاتمة للصَّوت والصُّورة، وقد نجحن في استغلال أكثر لحظات المظاهرة حِدَّة، وهي حرق الأعلام الإسرائيلية والأمريكية، وفي تنكيس المظاهرة نفسها، وتشتيت صفوفها؛ إذْ لا يُعرف لها معلم بارز، ولا سبب واضح، يجلو حقيقتها.

لا تجيب القصَّة عن أسئلة المتلقي، ولا تفصح عن مصير الأحياء المجهول، وهذا ما يسمَّى بالحذف الافتراضي، وقد أشار إلى تمعُّنه بالخفاء (جيرار جينت)، فقال: "إنَّ أكثر أشكال الحذف ضمنية هو الحذف الافتراضي تمامًا، والذي تستحيل موقَعَتُه، بل أحيانًا يستحيل وضعه في أيِّ موضع مكان، والذي ينمُّ عنه بعد فوات الأوان استرجاعٌ" (جينت، 1997: 119) ما، فضلًا عن إغفال تناول جانب عظيم من جوانب حياة شخصية ما.

ليس هناك شيءٌ يمنع المتلقي من استنتاج النهاية المأساوية للمظاهرة في متن النَّص، وذلك من خلال متابعة فعل القراءة.

ينتقل الرَّاوي إلى المناسبات القومية، والهتافات التي يردِّدها المتظاهرون تماشيًا مع أحداثها، وهم يلبسون الجينز ويحلقون رؤوسهم على طريقة المارينز الأمريكية، إذْ كانت الإشارة إليها تطرُّفًا، فهل التطرُّف نقيض العلمانية والتقدمية التي تؤمن بها الفتاة؟

الفراغ في قصص غادة اليوسف....

إجابة محرجة، جرحت وجدان الفتاة، لكنَّها لم تنل من مبادئها الثابتة وعقيدتها الرَّاسخة، ودفعتها إلى توحيد عمَّال العالم في وجه العدوان، وكأنَّه كناية عن موصوف هو الاحتلال الجاثم على أرضها، حيث كتبت هذه العبارة في مساحة ضيقة، أصبحت العبارة بعد كتابتها مترهِّلة، وثقيلة؛ ممَّا دفع الفتاة إلى التساؤل العجيب:

- **"لماذا لمْ أكنْ أشعر بثقلها في الماضي؟" (اليوسف، 2008: 92)**

لا تجيب القصَّة عن فداحة السؤال، وإنَّما تسخر من حاملتها في المظاهرة المزدحمة، فهذا الزِّحام دفعها أنْ تهب اللَّافتة إلى رفيق لها، كان يحمل المبادئ نفسها، ويؤمن بما تؤمن به من أفكار تنويرية، إلا أنَّها تنصدم من انفعالاتها إزاء تعامله معها، وهي تلفظ كلمة "رفيق"، وذلك خوفًا عليهما ممَّا يعرف بمفهوم "سبَّة حداثوية" (اليوسف، 2008: 96).

يتساءل المتلقي في نهاية القصَّة: ما عَلاقة السَّبة الحداثة بالمظاهرة؟، وما المصير الذي وصلت إليه المظاهرة نفسها؟، وهل كانت نهاية شخصية القصة مؤسفة كما هو حال البطل التراجيدي في نهاية كلِّ قصة تراجيدية؟

بَيْدَ أَنَّ الأسئلة المتلاحقة هي الجزء المسكوت عنه من القصَّة، واختصارٌ جمالي لكثير من الأحداث التي تهب المتلقي القدرة الكافية على التأويل والقراءة معًا، إذِ الإجابة عنها يمثِّل استجابة تواصلًا مع القصَّة بوصفها نصًّا.

يستطيع المتلقي الخروج من سياق القصَّة المغلق إلى فسحة السِّياق المرجعي، وقراءة أحداث الواقع المريرة، وتبيان القواسم المشتركة بينهما منذ النَّكسة إلى يومنا هذا، وكيف وصل الحال بالنُّخبة العربية إلى حافَّة الانهيار بعد أَنْ انهارت مبادئ الأحياء وتغيَّرت أيديولوجياتها؟

لقد ساهم الإضمار في خلخلة القصَّة، وتفعل دور المتلقي في اكتشاف دلالاتها الغائبة وافتراضها في لبنات القصَّة الأساسية، وهذه الدلالات قد تكون غائبة عن ذلك ذهن القاصِّ إبَّان كتابة مسودة القصَّة سواء أكان ذلك بوعي أم بغير وعي، "لكن، لا شيء يجبر القارئ على امتلاك الدلالة الحقَّة لكلِّ جملة ولكلِّ كلمة، وعندما يوجد من بين جميع المعاني المفترضة معنًى يبدو مقنعًا؛ فقوَّة النَّص تكمن بالتحديد في هذا الغموض الدائم، وفي هذا الرنين المتواصل لعددٍ كبير من المعاني التي تسمح كلها بالانتقاء دون أنْ تكون تحت سيطرتها" (إيكو، 2001: 166).

إنَّ إشراك المتلقي في إكمال الخيوط البنيوية المفقودة من القصَّة يظلُّ خاضعًا لفعل القراءة، وكلَّما تميَّزت هذه الخيوط واضطربت دلالاتها، كان انفتاح المتلقي عليها كبيرًا، وأصبحت القصَّة عبارة عن نصٍّ إبداعي يضمُّ مجموعة من الأسئلة التي تحفِّز المتلقي على الإجابة عنها، وبالتالي، يحدث الالتقاء الحميم بين عناصر التلقي الأساسية، وهي: المتلقي، والكاتب، والنَّص.

لقد ركَّزت غادة اليوسف في بناء القصَّة على فعل الحدث أكثر من تركيزها على شخصيات القصَّة التي يدور حولها الحدث، إذْ تركِّز القصَّة على مشاركتها في المظاهرة وحسب، ولا نعرف أسماء هذه الشَّخصيات ولا ملامحها؛ فقد ذكرت اليوسف ملمحًا من ملامح شخصية الرَّفيق، وتمثَّل هذا الملمح في العبارة الآتية: "لمعت صلعت رفيق قديم..." (اليوسف، 2008: 93)، وذكرت هويَّة الفتاة الثائرة، وذلك خلال الحوار الداخلي مع نفسها: "ومع أَنِّي أؤمن بالملائكة, وبكثيرٍ ممَّا جاءت به الأديان, إلَّا أَنَّني –وكما أظنُّ نفسي– علمانيَّة, وتقدُّميَّة...! وأصدِّق الكثير ممَّا تركه الحكماء والفلاسفة, وأحترم لدرجة التقديس قادة النِّضال الإنساني..." (اليوسف، 2008: 90).

إنَّنا لا نعرف كيف التقى الرفيق بالفتاة العلمانية؟، ولا نعرف طبيعة العلاقة التي جمعتها بالمتظاهرين الذين سخروا منها؛ فقد سكتت القصَّة بوصفها نصًّا عن ماضي هذه الشَّخصيات، واقتصرت على حضورها في الحدث القصصي، وتنظيم عنصر الحوار الذي يعكس تصوُّر كلٍّ منها، ورأيه تجاه الآخر.

ليس غريبًا أَنْ تكون الشخصيات الساذجة –في سياق القصَّة– أكثر حضورًا من الشَّخصية المثقَّفة في التعبير عن حاضر أمَّتها، والدَّفاع عن مجدها الغائر، فهل الحضور ينعكس على السِّياق المرجعي للواقع؟، ويوحي بارتقاء الشَّخصيات التافهة وتهميش الشَّخصيات المؤثِّرة في وجدان أمَّتها؛ إذْ يظلُّ التهميش شكلًا من أشكال الغياب والخوف من آلة البطش الجائرة، ولعلَّ تقنية الإضمار وسيلة المتلقي الوحيدة إلى فهم ذلك المعنى الغامض من القصَّة.

ويعترض الناقد الألماني (فولفغانغ آيزر) على فهم المعنى في ضَوء الإطار المرجعي، ومردُّ ذلك إلى أَنَّهُ "لا يمكن ربط الصُّورة بهذا الإطار؛ لأنَّها تشكِّل شيئاً موجَّهًا، بل بالعكس تختلق شيئًا لا وجود له سواء خارج الكتاب أم بداخله" (ستيرل، 1990: 75)، وبذلك يتعرَّف آيزر إلى المعنى في ضَوء التخييل، مع أَنَّ القصَّة عالم تخيُّلي يقترب من أديم الواقع، ويستنطق تحوُّلاته في كثيرٍ من أحيان، وقصَّة "فولكلور" أنموذجٌ على ذلك.

ويحذِّر آيزر ومن سار على شاكلته من أصحاب جمالية التلقي، مِنْ أَنْ يكون الإضمار وغيره من التقنيات الأخرى "عملية كشف عن المعنى، وإنَّما هي عملية جعل الفهم بنية من بنيات العمل الأدبي نفسه؛ أي أنَّ الفهم هو علمية بناء المعنى، وليس الكشف عنه" (خضر، 1997: 123).

الخاتمة:

بعد دراسة تقنية الفراغ في ثلاثة مباحث تناولت قصص غادة اليوسف على نحو تحليلي؛ فقد خرجت الدراسة بالنتائج الآتية:

1- لم يعرِّف منظرو نظرية التلقي الفراغ تعريفًا دقيقًا؛ ممَّا دفع الباحثين العرب إلى تقديم تعريفات إجرائية، لم تحدِّد مسؤولية المتلقي ومهامه في قراءة النَّص الأدبي.

2- يزخر النَّص الأدبي بالفراغات التي يسدُّ المتلقي شقوقها إبَّان قراءة النَّص الأدبي، وملئه بالمعاني تدخل في إنتاج النَّص واستشفاف دلالاته البعيدة الغور.

3- اهتمت نظرية التلقي بدور المتلقي في قراءة النَّص الأدبي وإثرائه بالمقاصد الدلالية التي تزيد من حيوية النَّص، ففعل القراءة يُخلِّد الأعمال الأدبية، ويمدُّنا بالمتعة الجمالية التي تقابل لذَّة النَّص.

4- جعلت نظرية التلقي علاقة النَّص الأدبي بالمتلقي علاقة تفاعلية، تخلَّى فيها النَّص عن نظام الهيمنة التي كانت يمارسها تجاه المتلقي، وصار تلقي النَّص مقيَّدًا بخطوات إجرائية، جعلت فعل المتلقي في النَّص فعلًا إبداعيًّا يوازي فعل المؤلِّف في النَّص نفسه.

5- إنَّ فعل القراءة فنٌّ ومهارةٌ، تعتمد على ثقافة المتلقي، وكفاءاته الأدبية، وخبراتها الجمالية التي تدخل في قراءة النَّص الأدبي، وتضيء الجانب المعتم منه.

6- إنَّ حرية المتلقي في النَّص حريةٌ نسبية وليست مطلقة؛ ذلك لأَنَّ النَّص القصصي نجح في ضبط مسار المتلقي، وخفَّف من تجربته الذاتية التي تقابلها تجربة موضوعية، اجتهد على تكوينها المؤلِّف؛ فجعل قراءة نصه مشروطة بثقافة متلقيه.

7- تحتاج نصوص غادة اليوسف تحتاج إلى قراءات نقدية أخرى في ضَوء نظرية التلقي.

المراجع

1. أمبرتو إيكو. (2001). الأثر المفتوح. (عبد الرحمن بو علي، المترجمون) اللاذقية، سورية: دار الحوار للنشر والتوزيع.

2. تزفيتان تودوروف. (2005). مفاهيم سردية. (عبد الرحمن مزيان، المترجمون) الدار البيضاء: منشورات الاختلاف.

3. جيرار جينت. (1997). خطاب الحكاية، بحث في المنهج. (محمد معتصم، عبد الجليل الأزدى، وعمر حلى، المترجمون) القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.

4. روبرت هولب. (2000). نظرية التلقي، مقدمة نظرية. القاهرة: المكتبة الأكاديمية.

5. سيزا قاسم. (2013). القارئ والنص، العلامة والدلالة. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

6. غادة اليوسف. (2009). أنين القاع. دمشق: دار الينابيع للنشر والتوزيع.

7. غادة اليوسف. (2008). على نارٍ هادئة. دمشق: دار الينابيع للنشر والتوزيع.

8. غادة اليوسف. (2006). في العالم السفلي. دمشق: دار الينابيع للنشر والتوزيع.

9. كارل هاينز ستيرل. (1990). التلقي والتخييل (الإصدار العدد الثالث). (بشير القمري، المترجمون) بغداد: مجلة الأقلام.

10. كريمة بلخامسة. (2019). إشكالية التلقي في أعمال كاتب ياسين. الجزائر: جامعة مولود معمري.
11. نادر كاظم. (2003). المقامات والتلقي، بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
12. ناظم عودة خضر. (1997). الأصول المعرفية لنظرية التلقي. عمَّان: دار الشروق للنشر والتوزيع.
13. وليم راي. (1987). المعنى الأدبي من الظاهرية إلى التفكيكية. (يوئيل يوسف عزيز، المترجمون) بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر.