تاريخ استلام المقال: ٢٠٢٥/١/٤ تاريخ قبول المقال: ٢٠٢٥/٥/٢٨

Reception Theory in Hanna Mina's Remains of Images: A Study According to the Theories of Hans Robert Jauss and Wolfgang Iser

Wisam Abdulhaleem Tawfiq Khalaf Al-Azzawi*
Ministry of Education, General Directorate of Education of Salah al-Din.
wsamalastadh@gmail.com

Abstract

Critical studies on the works of Syrian novelist Hanna Mina have proliferated, with his novels—particularly *Remains of Images*—marking a significant milestone in the trajectory of Arab realist fiction. However, few studies have approached his works through the lens of reception theory. This study seeks to fill this gap by taking *Remains of Images* as a case study. It addresses the following question: How does the narrative structure of the novel invite the reader to participate in constructing meaning, and how does the reader's horizon of expectation interact with the text's strategies to produce a distinctive reception experience? The study adopts a descriptive-analytical methodology based on the concepts of the "horizon of expectation" and the "implied reader." The study concludes that *Remains of Images*, despite its affiliation with critical realism, transcends a linear representation of historical reality to become an open text that encourages interpretation. It shapes the reader's horizon of expectation through its exploration of the human concerns of its characters within the context of Syrian social transformation, while creating an aesthetic distance through the complexity of its characters, the interweaving of their destinies, and its polyphonic narrative style. As a result, the novel invites readers to reassess their expectations and actively participate in uncovering deeper layers of meaning.

Keywords: Reception Theory, Wolfgang Iser, Hans Robert Jauss, Remains of Images, Hanna Mina.

نظرية التلقي في رواية "بقايا صور" لحنا مينا (وفقاً لنظرية ياوس وفولفغانغ)

وسام عبد الحليم توفيق خلف العزاوي*

وزارة التربية، المديرية العامة لتربية صلاح الدين

wsamalastadh@gmail.com

الملخص

تبيّن نظرية التلقي، كما صاغها هانس روبرت ياوس عبر مفهوم "أفق الانتظار" وفولفغانغ آيزر عبر مفهوم "القارئ الضمني" وما يتفرّع عنه من "فراغات نصية" و"استراتيجيات استدعاء"، منهجاً نقدياً يركز على التفاعل الدينامي بين النص والمتلقي، حيث يصبح القارئ شريكاً فاعلاً في بناء المعنى بدلاً من كونه متلقياً سلبياً. تنطلق هذه الدراسة من هذا التصور النظري لتقارب رواية "بقايا صور" لحنا مينة، بوصفها نصاً سردياً مفتوحاً على التأويل يستدعي مشاركة القارئ في إنتاج دلالاته. وتعتمد الدراسة المنهج الوصفي–التحليلي، متخذةً من الرواية نموذجاً تطبيقياً لرصد آليات التلقي فيها. وتهدف إلى الكشف عن الكيفية التي تستدعي بها البنية السردية للرواية مشاركة القارئ في بناء المعنى، وعن طبيعة التفاعل بين أفق انتظاره واستراتيجيات النص في خلق تجربة قرائية فريدة. وتوصلت الدراسة إلى أن الرواية، رغم انتمائها الظاهري إلى الواقعية النقدية، تتجاوز السرد الخطي لتشكل بنية مفتوحة، حيث تخلق أفق انتظار يرتبط بقضايا الكفاح والهوية والعدالة، غير أنها لا تلبيه ببساطة، بل تخلق مسافة جمالية عبر تعقيد الشخصيات وتشابك مصائرها وتعدد الأصوات السردية، مما يدفع القارئ إلى إعادة تقييم توقعاته والمشاركة في تأويل المعنى. وتتوزع الدراسة على ثلاثة محاور رئيسة: الأول يتناول مفهوم أفق الانتظار لدى ياوس وتجلياته في النص، والثاني يرصد آليات القارئ الضمني والفراغات النصية وفق آيزر، والثالث يحلل التفاعل التكاملي بين النظريتين في تشكيل تجربة التلقي.

الكلمات الرئيسة: نظرية التلقي، فولفغانغ آيزر، هانس روبرت ياوس، بقايا صور، حنا مينة.

١. المقدمة

إن دراسة نظرية التلقي في رواية "بقايا صور" للروائي السوري الكبير حنا مينة تفتح باباً واسعاً للتأويل والتحليل، فهذا المنهج النقدي الذي يركز على التفاعل الحيوي: بين النص والمتلقي؛ ويجد في هذه الرواية مادة خصبة للتطبيق، فحنا مينة، بسرده المتمكن الذي يعانق الواقع بكل تعقيداته وصراعاته، لايقدم حكاية مغلقة، بل يخلق عالماً مفتوحاً على احتمالات تأويلية متعددة، يستدعي مشاركة القارئ الفاعلة لإتمام بنائه الدلالي. ينطلق القارئ إلى النص محملاً بأفق انتظار مشكل من تجاربه الذاتية ومعرفته بسياقات الرواية التاريخية والاجتماعية، سواء تلك المرتبطة بمرحلة النضال الوطني والتحولات الاجتماعية في سوريا، أو تلك المتعلقة بسمات الأدب الواقعي الاشتراكي الذي يعد مينة أحد أعلامه البارزين. هنا يبدأ الحوار الخفي بين توقعات القارئ المسبقة والعالم الذي يبثه النص عبر سرده. وتبرز "المسافة الجمالية" كحيز بالغ الأهمية في هذا السياق، فهي الفجوة التي يخلقها الأسلوب الفني للرواية بين تجربة القارئ المباشرة وتمثيل النص لها، مما يسمح بخلق توتر إيجابي بين الانجذاب العاطفي نحو الشخصيات وأحداثها، وبين القدرة على التبصر النقدي والتفكير التأملي في المغزى العام للرواية وأبعادها الرمزية. وضمن هذا الإطار، يظهر "القارئ الضمني" كبنية أساسية في النسيج السردي لـ"بقايا صور"، حيث تتجلى الإشارات النصية الموجهة ضمناً إلى المتلقي من خلال الثغرات والفراغات المقصودة، والمسكوت عنه الذي يترك مساحة للتخمين، وتعدد زوايا الرؤية السردية التي تدفع القارئ لمقارنة الروايات وتفسير التناقضات، فضلاً عن الحوارات الداخلية العميقة التي تكشف عن هوة بين الظاهر والباطن. كل هذه العناصر تتحول إلى استراتيجيات سردية تستدعي القارئ وتحثه على أن يكون شريكاً فاعلاً في عملية إنتاج المعنى، وليس مجرد مستقبل سلبي للمعلومات.

ويتجلى أفق انتظار القارئ لرواية "بقايا صور" بشكل خاص من خلال النظرة إلى حنا مينة كحامل لواء الواقعية النقدية، مما يخلق توقعاً بمواجهة قضايا كالبحث عن العدالة، وصراع الطبقات، وتشكيل الهوية الفردية والجماعية في خضم التحولات التاريخية الكبرى، إلا أن الرواية، بعمقها الفني وثراء شخصياتها، لا تكتفي بتلبية هذا الأفق، بل تعمل على تطويره وتحديه في آن واحد، فهي لا تقدم صورة بطولية بسيطة أو خطاباً أيديولوجياً مباشراً، بل تغوص في تعقيد النفس البشرية وتناقضاتها، وتظهر كيف تتشابك المصائر الشخصية مع حركة التاريخ بأسلوب لا يخلو من الشاعرية والانزياح الفني عن التقريرية المباشرة. وهذا الانزياح هو ما يخلق المساحة الجمالية التي تدفع القارئ إلى إعادة النظر في مفاهيمه المسبقة وإلى قراءة الواقع بعين أكثر دقة وتعددية. كما أن السياق الثقافي العربي العام، باهتماماته وهواجسه المتجددة حول قضايا الحرية والكرامة والهوية، يلون أفق قراءة النص، فيبحث القارئ المعاصر عبر أحداث الرواية وتجارب شخصياتها عن إجابات لأسئلته الراهنة، أو على الأقل عن إطار لفهم جذور الحاضر.

إن تطبيق نظرية التلقي على هذا العمل الروائي لا يكشف فقط عن آليات اشتغال النص السردي وإستراتيجياته في استدعاء القارئ، بل أيضاً عن الدور الحيوي الذي يلعبه المتلقي في إحياء النص وإضفاء أبعاد جديدة عليه في كل قراءة. تتحول القراءة، في هذا الضوء، من عملية استقبال سلبية إلى فعل إبداعي تشاركي، يصبح فيه الأدب، ممثلاً برواية "بقايا صور"، جسراً للحوار بين الماضي والحاضر، وبين الذات والآخر، وبين التجربة الفردية والمصير الجمعي، مما يؤكد أن قيمة النص الأدبي الحقيقية لا تكمن فقط فيما يقوله المؤلف، بل فيما يثيره من حوار لا ينتهي في عقل ووجدان قارئيه عبر العصور. وتبرز أهم استراتيجيات الاستدعاء في بناء "القارئ الضمني"، حيث يترك النص فراغات دلالية مقصودة عبر الثغرات في السرد الذاتي للشخصيات، والتناقضات الظاهرة بين أفعالها وأفكارها، والحوارات الداخلية الغنية التي تكشف عن هوة بين الظاهر والباطن، بالإضافة إلى الانزياحات الزمنية في سرد الذكريات. هذه "الفراغات" لا تشكل نقصاً، بل هي دعوة ملحة للقارئ لملئها باستخدام خياله ومعارفه وخبرته الحياتية، محوّلاً إياه من متلق سلبي إلى مشارك نشط في عملية التأليف الثانوي. وبهذا، تثبت الدراسة أن قوة النص الروائي عند حنا مينة لا تقتصر على ما يرويه، بل تتجلى بشكل أساسي في ما يستثيره من حوار دائم مع القارئ، مما

يجعل من "بقايا صور" عملاً حياً يتجدد معناه مع كل قراءة جديدة، مؤكداً على الأهمية المركزية للمتلقي في استكمال الدائرة الإبداعية للأدب.

١-١. أسئلة البحث

تحاول الدراسة أن تجيب على الأسئلة الآتية:

-ما طبيعة "أفق الانتظار" الذي تخلقه رواية "بقايا صور" لحنا مينة في ضوء نظرية ياوس، وكيف يتم تحديده عبر الإستراتيجيات السردية للنص؟

-ما أبرز آليات "القارئ الضمني" و"الفراغات النصية" التي يوظفها حنا مينة في رواية "بقايا صور" وفقاً لنظرية فولفغانغ آيزر؟

-كيف يمكن تتبع تفاعل نظريتي ياوس (أفق الانتظار) وآيزر (القارئ الضمني) في تشكيل تجربة التلقي في رواية "بقايا صور" لحنا مينة؟

١-٢. خلفية البحث

بما أن الدراسة هي حول نظرية القارئ وقد شملت رواية حنا مينا وهي "بقايا صور" والتي تكون دراسة حديثة على أساس نظرية ياوس وفولفغانغ، لكن هناك دراسات خلفية تطرقت إلى نظريات اللقي لكنها لم تشمل هذه الرواية كالآتي:

- دراسة بعنوان: "جماليات التلقي: دراسة تطبيقية في شعر بدر شاكر السياب"، سعدون محمد، جامعة الحاج لخضر باتنة، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، ٢٠١٦م، اشتملت خطة البحث على مقدمة ومدخل وثلاثة فصول وخاتمة. تناول المدخل دلالة المصطلح ومفهوم النظرية، وتطرق الفصل الأول إلى جماليات التلقي واختلاف القراءات في شعر السياب، فيما ناقش الفصل الثاني جماليات التلقي وآليات الخطاب الشعري عنده، واختتم الفصل الثالث بالتناول التطبيقي للتلقي والاستراتيجية الشعرية في شعره.

– دراسة بعنوان "نظرية التلقي بين ياوس وآيزر"، عبد الناصر حسن حميد، كلية الآداب – جامعة عين شمس، دار النهضة العربية، القاهرة، ٢٠٠٢م، قدّم الكتاب الأسس النظرية لنظرية التلقي من خلال تتبع المبادئ التاريخية والتأثر بالشكلانية والماركسية، مركزاً على مفهوم صناعة المعنى عند آيزر من خلال القارئ الضمني وملء الفراغات النصية.

–كتاب بعنوان "قضية التلقي في النقد العربي القديم"، فاطمة البريكي، عمان، دار الشروق، ٢٠٠٦م، تناول الكتاب نشأة النظرية وتطورها، وأشار إلى مظاهر التلقي عند النقاد والبلاغيين، كما خصص فصلاً للتلقي عند المفسرين، وآخر لشراح الدواوين الشعرية، وانتهى بمناقشة التلقي في علاقته بالعناصر الفنية.

–كتاب بعنوان "إستراتيجية التلقي في رواية "وصية المعتوه" لإسماعيل يبرير، أميرة ربعي، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة العربي بن مهيدي – أم البواقي، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة العربية وآدابها، ٢٠١٨م، جاء الكتاب في ثلاثة فصول: تناول الأول نظرية التلقي من حيث الأصول والمفاهيم والمصطلحات، وناقش الثاني آليات هانس روبرت ياوس وتجلياتها في الرواية، بينما خصص الفصل الثالث لآليات التلقي عند فولفغانغ آيزر.

– أطروحة بعنوان "إشكالية التلقي في أعمال كاتب ياسين"، كريمة بلخامسة، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة مولود معمري تيزي وزو، كلية الآداب واللغات، قسم الأدب العربي، أطروحة دكتوراه، ٢٠١٨م.

– مقال بعنوان "تشكيل القارئ الضمني في رواية "ريح الجنوب" لعبد الحميد بن هدوقة، بوقرومة حكيمة، يحاول المقال تعريف طرق تشكيل القارئ الضمني في الرواية من خلال آراء ونظريات نقدية، مع التركيز على مضامين مثل الأرض والمرأة والشخصيات. من أبرز محاوره: دور الفهم في بناء المعنى، ومشاركة القارئ في إنتاج الدلالة، وكشف أسرار النصّ. كما يشير إلى توجه النصّ نحو إخبار المتلقي وتوسيع دائرة التأويل عبر إدخال معطيات جديدة، وذلك تماشياً مع رؤية آيزر في تمكين القارئ من ملء الفراغات النصية.

– دراسة: "الرواية من منظور التلقي، مع نموذج تحليلي حول رواية أولاد حارتنا"، من منشورات البحث النقدي ونظرية الترجمة، إشراف حميد لحمداني، تأليف سعيد عمري، عام ١٠٠٩م، يتناول الفصل الأول

الأسس الفلسفية والإجرائية لنظرية التلقي مثل الهيرمينوطيقا والشكلانية والسيميائيات والظاهراتية وعلم النفس، بينما يخصص الفصل الآخر لتحليل ردود القراء والدراسات النقدية. تخلص الدراسة إلى أن الظاهرة الأدبية تتجاوز رؤية المنتج الواحد أو المنظور الأحادي، وهي نتيجة تختلف عن الدراسة الحالية حول رواية "مقبرة الإنجليز" التي تسعى إلى تقديم قراءة وفق منظور فولفغانغ آيزر.

٢. الإطار النظري

٢-١. نظرية التلقي

تربط نظرية التلقي بآليات روادها بين النص ومتلقيه، يتبين للقارئ وللمتطلع لاستكشاف مضامين نظرية التلقي بأن دور القارئ لا يستهان به، ولا يمكن مطلقا الإغفال عنه؛ لأن النص عبارة عن حروف لا تستكن النقاط عليها إلا بفعل القارئ وهذا ما يقوم به عن طريق تدخلاته وملاحظاته التي يصدرها إزاء النص بهدف إجلاء معانيه وبهذا لاقت نظرية التلقي ترحيبا واسعا نختصره بإشارة بعض النقاد والباحثين في حقل الأدب المتمثلة في أن لا أساس ولا فائدة تطال من النشاط النقدي ما لم يحضر القارئ لأنه العنصر الذي يبث الحياة في روح الإبداع. إنما بحديثنا عن القراءة فنحن لا نقصد تهجية الكلمات، بل نتطلع به إلى فعل قرائي جاد يروم بلوغ المعاني المتوالية خلف السطور. وبهذا لقد عرف اللغويون الأدب بأنه «بنية من الإشارات اللفظية، وأن النقد الجمالي هو: مجموعة من القواعد الجمالية، المستمدة من القواعد الأسلوبية واللغوية والبلاغية.» (رحماني: ٢٠٠٣: ٥٠).

لذا يكشف هذا المبحث اللثام عن البعد التاريخي، والإرهاصات، والمؤثرات في تكوين نظرية التلقي، فضلاً عن جهود رواد هذه النظرية، هانز روبرت ياوس ولفغانغ آيزر. وفي سياق ذي صلة، تجدر بنا الإشارة إلى حديث فطوم القائل بأن التلقي ما هو إلا «البحث عن قنوات أو ملء الفراغات وكسر أفق التوقع، بل هو فاعلية بناء وإنتاج بمقدار ما هو مفعولية القراءة.» (فطوم، ٢٠١٣: ١٣).

بناء على أسس هذه النظرية باتت الاستعانة بالقارئ ضرورية لذا ولكي تتوشح الدراسة بالموضوعية وتعقيبا على هذا القول يستنتج بأن الغاية المرجوة من النص لا تظهر للعلن إلا باستقراء القارئ معانيه متزودا بآليات نظرية التلقي المستخلصة في المعطيات الموضوعية لرائدي النظرية وهي:

٢-٢. آليات هانز روبارت ياوس

١- أفق الانتظار. ٢- المسافة الجمالية في الفهرس.

يعد ياوس الرائد الأول لنظرية التلقي في مدرسة كونستانس الألمانية، حيث قدم في درسه الافتتاحي لجامعة كونستانس سنة ١٩٦٧م آراء جديدة يشرح فيها جمالية التلقي، حين أدرك أن الدراسات الأدبية بعد الحرب العالمية الثانية بقيت سجينة الرؤية التي لا تفرق في العملية الإبداعية بين المؤلف والقارئ، إذ لم تعط أدنى اهتمام للقارئ ولا لتاريخ القراءة، وأراد من أطروحته تلك أن يقدم تاريخا أدبيا جديدا يكاد يكون مثاليا بالنسبة إليه، وكان لمحاضرته تلك ردود فعل كثيرة، وترجمت كتاباته إلى مختلف اللغات العالمية. (إسماعيل، ٢٠٠٢: ٢٧).

حاول ياوس إرساء قواعد نظريته من إيمانه بأفكار معينة جسدها في عدة إجراءات أساسية تتمثل في (افق الانتظار، المسافة الجمالية والسيرورة التاريخية) التي نتطرق إليها بالتنظير والتطبيق. عمد ياوس من خلال نظريته" جمالية التلقي" إلى إرساء مجموعة من الآليات التي تمكن القارئ من فهم العمل الأدبي وتتمثل في:

١- أفق الانتظار:

أخذ ياوس هذا المفهوم "الأفق" من جادمير وأضاف له كلمة الانتظار من مفهوم خيبة الانتظار عند كارل بوبر وهو ذلك الفضاء الذي يتشكل فيه بناء المعنى، ويتبين من خلاله دور القارئ في إنتاج المعنى بواسطة التأويل فالمفهوم الحقيقي عند ياوس لأفق الانتظار هو أفق التوقعات ويعني هذا المصطلح المقاييس والمعايير التي يستعملها القراء لترجمة وتفسير النصوص الأدبية. (قاسي، ٢٠١٨: ٢٢٥).

يعد أفق الانتظار حجر الزاوية لنظرية التلقي، وواحد من أهم الركائز المنهجية التي أتى بها ياوس ويسمى أيضا أفق التوقع وهو مفهوم جديد للرؤية التاريخية في تفسير الظاهرة الأدبية وتأويلها، إذ يشكل هذا

المفهوم عند" ياوس" مجموعة التوقعات الأدبية، والثقافية التي يتسلح بها القارئ عن وعي أو غير وعي. في تناوله للنص وقرائته. (الرويلي، ٢٠١٨: ٢٨٥).

ويعني بهذا محصلة المرجعيات الثقافية والفكرية والسياسية والاجتماعية التي يعتمدها القارئ في فهم العمل الأدبي بأبعاده الوظيفية، والجمالية، والتاريخية من خلال سيرورة تلقيه المستمرة السلسلة، التعاقبية لفعل التلقي.

٢- المسافة الجمالية:

وتتمثل في المسافة بين أفق التوقعات والعمل الأدبي الجديد، وتتجلى بصورة واضحة في العلاقة بين الجمهور والنقد، وهي تقتضي أيضا تحديد طبيعة التأثير الذي يحدثه ذلك العمل في ذلك الجمهور، ومن تخييب الأفق أو تأكيده لدى القارئ، ويحدث التخييب حسافة جمالية تفصل بين أفق الانتظار السائد وبين الأفق الذي يحدثه القارئ، وكلما ازدادت درجة التقارب بين العمل الفني وهذا الأفق، كان هذا العمل ضعيفًا ولا قيمة أدبية له. (الربيكي، ٢٠٠٦: ٥٣-٥٤). وهي المسافة الفاصلة بين العمل الأدبي الجديد وأفق الانتظار الموجود سلفا، بسبب وجود فعل الجمهور المختلفة مثل:

الاستنكار، الرفض والإعجاب لهذا العمل، وعلى مستوى هذه الردود المحتملة تقاس قيمة العمل الجمالية، ولذلك ذهب "ياوس" إلى أن تخييب أفق انتظار الجمهور الأول يمثل معيارا للحكم على قيمة العمل الجمالية.(عمري، ٢٠٠٩: ٣٤).

٢-٣. تمهيد لمصطلح التلقي

بعد أن يتحدث إيزر عن أهمية التلقي ، ويضطر أن ينتقل إلى تعريف طبيعة البنية النصية قائلاً:

«كل بنية قابلة للتمييز في التخييل لها هذان الوجهان: الوجه اللفظي والوجه التأثيري: يوجّه المظهر التلفظي رد الفعل ويمنعه من أن يكون اعتباطياً؛ بينما يكون المظهر التأثيري استفاءاً لذلك الشيء الذي بنينته بواسطة لغة النص». (إيزر، ١٩٩٥: ١٣).

يقول برنس: «مفكّك الشفرة أو مفسّر (السرد المكتوب). وينبغي الخلط بين هذا القارئ الحقيقي و"القارئ الضمني" للسرد، أو بينه وبين "المروي له" والذي يختلف عنهما في أنه ليس محايثاً للسرد، أو يمكن استنباطه منه. إن روايتي "قلب الظلام" لكونراد و"السفراء" لهنري جيمس على سبيل المثال، لهما قرّاء ضمنيون مختلفون و"مروي لهم" مختلفون أيضاً، ولكن يمكن أن يكون لهما نفس القرّاء الحقيقين. وفضلاً عن ذلك، فإن سرداً يضمّ قارئاً ضمنياً واحداً ومروياً له واحداً (الجدار لسارتر) يمكن أن يكون له قارئان حقيقيان أو أكثر. بوث ١٩٨٣؛ تشاتمان ١٩٧٨؛ إيكو ١٩٧٩؛ برنس ١٩٨٢». (برنس، ٢٠٠٢: ١٦٣).

وبخصوص التلقي؛ والقراء الحقيقي يقول تودوروف: «لا يجب الخلط بينه وبين القرّاء الحقيقيين، يتعلّق الأمر هنا بدور مسجّل في النصّ، قد يقبل القارئ الحقيقي هذا الدور أو لا يقبله: إنه يقرأ أو لا يقرأ الكتاب بالتنظيم الذي قدم له. يتفق أو لا يتّفق مع أحكام القيمة الضمنية للكتاب المستنبطة من صورة الشخصيات وأحياناً أخرى يوجد السارد في صفّ الشخصيات. العلاقة بين: الكاتب الضمني والسارد والشخصيات والقارئ الضمني هي التي تحدد في تنويعها إشكالية الرؤيا وتميّز عدداً من المتغيرات القابلة للتأليف فيما بينها». (تودوروف، ٢٠٠٥: ١٣١-١٣٢).

٢-٤. تمهيد لمصطلح التلقي

بعد أن يتحدث إيزر عن أهمية التلقي ، ويضطر أن ينتقل إلى تعريف طبيعة البنية النصية قائلاً: «كل بنية قابلة للتمييز في التخييل لها هذان الوجهان: الوجه اللفظي والوجه التأثيري: يوجّه المظهر التلفظي رد الفعل ويمنعه من أن يكون اعتباطياً؛ بينما يكون المظهر التأثيري استفاءاً لذلك الشيء الذي بنينته بواسطة لغة النص». (إيزر، ١٩٩٥: ١٣).

يقول برنس: «مفكّك الشفرة أو مفسّر (السرد المكتوب). وينبغي الخلط بين هذا القارئ الحقيقي و"القارئ الضمني" للسرد، أو بينه وبين "المروي له" والذي يختلف عنهما في أنه ليس محايثاً للسرد، أو يمكن استنباطه منه. إن روايتي "قلب الظلام" لكونراد و"السفراء" لهنري جيمس على سبيل المثال، لهما قرّاء ضمنيون مختلفون و"مروي لهم" مختلفون أيضاً، ولكن يمكن أن يكون لهما نفس القرّاء الحقيقين». (برنس، ٢٠٠٢: ١٦٣). وبخصوص التلقي؛ والقراء الحقيقي يقول تودوروف: «لا يجب الخلط بينه وبين القرّاء الحقيقيين،

يتعلّق الأمر هنا بدور مسجّل في النصّ، قد يقبل القارئ الحقيقي هذا الدور أو لا يقبله: إنه يقرأ أو لا يقرأ الكتاب بالتنظيم الذي قدم له. يتفق أو لا يتّفق مع أحكام القيمة الضمنية للكتاب المستنبطة من صورة الشخصيات وأحياناً أخرى يوجد السارد في صفّ الشخصيات. العلاقة بين: الكاتب الضمني والسارد والشخصيات والقارئ الضمني هي التي تحدد في تنويعها إشكالية الرؤيا وتميّز عدداً من المتغيرات القابلة للتأليف فيما بينها». (تودوروف، ٢٠٠٥: ١٣١-١٣٢).

٢-٥. المنظور الذاتي

من منظور النقد الموجه إلى القارئ، لا يمكن ببساطة استخلاص الأجوبة لهذه الأسئلة من النص، وذلك لأن معنى النص لا يمكن أن يكون بأية حال من الأحوال مصوغًا بشكل تلقائي؛ إذ يتوجب على القارئ أن يتعامل مع مواد النص أن النصوص الأدبية كي ينتج المعنى. ويقول آيزر النصوص الأدبية تحتوى دائما على فراغات. لا يملؤها أحد إلا القارئ. فإن عملية التأويل تتطلب منا ملء هذا الفراغ. وما ينتظر من النظرية أن تعالجه هو تحديد فيما إذا كان النص نفسه يطلِق عملية التأويل عند القارئ أم لا. فقد طور السيميائيون هذا الحقل بشيء من التعقيد. كما يقول امبرتو إيكو في مجموعة مقالات تعود كتابتها إلى عام ١٩٥٩، بأن بعض النصوص نصوص مفتوحة. إذ تستدعي تعاون القراء في إنتاج المعنى؛ على حين أن هناك نصوصًا أخرى" مغلقة "(كالكوميديات، والقصص البوليسية)، تحدد مسبقًا استجابة القارئ. كما أنه يمعن النظر في الكيفية التي تحدد فيها الشيفرات المتوافرة لدى القارئ ما يعنيه النص عند قراءته. والانعكاس الذاتي في النصّ يشير إلى أن الفن لا يعكس الواقع بسذاجة، بل إنه يبدعه أو يؤشر عليه، أي يجعل له دلالة معينة. والتغريب يقوم بتحويل دور القارئ من متلقٍّ خامل كسول يتأثر بكل ما يراه أويسمعه، إلى متلقٍّ مستطلع دائم التساؤل حول ما رآه أو سمعه، وبذلك يصبح دور العمل الفني إثارة الأسئلة». (يوسف، ٢٠١٠: ١٠١).

٢-٦. المروى له

ويدعو برنس هذا الشخص بـ"المروي له ألا نخلط بين الشخص المروي له وبين القارئ؛ فالراوي يمكن أن يحدد جنس المروي له بقوله "سيدتي العزيزة.... ."أو طبقته" الجنتلمان "أو وضعيته" القارئ "جالس" في كرسيه، أو عرقه (أبي)، أو عمره (بالغ). ومن الواضح أن القراء الحقيقيين قد لا يتطابقون مع الشخص الذي يخاطبه الراوي؛ إذ يمكن أن يكون عامل منجم أسود شابًا يقرأ في فراشه. إن القارئ الحقيقي ذلك المروي له يمكن تمييزه أيضًا من "القارئ الافتراضي" النوع من القارئ الذي يكون في ذهن المؤلف عند تطويره للسرد، فكيف نتعلم تحديد الشخص المروي له؟ فعندما يكتب ترولوب كان كبير الشمامسة دنيويًا من منا ليس كذلك؟ .."نفهم هنا أن الأشخاص المروي لهم هم أناس كالراوي يدركون ضعف كل البشر بما في ذلك الأتقياء منهم. إن هناك عدة "إشارات" مباشرة وغير مباشرة تسهم في معرفتنا بالشخص المروي له. وافتراضات الشخص المروي له يمكن أن يهاجمها الراوي، أو يدعمها، أو يستفسر عنها، أو يلتمسها هذا الراوي الذي سوف يضمن من خلال ذلك شخصية المروي له (إيزر، ١٩٩٥: ٢٤). وعندما يعتذر الراوي عن بعض الهفوات في الخطاب كقوله: ليس بإمكاني نقل هذه التجربة بالكلمات، فهذا يدلنا بطريقة ما، دلالة غير مباشرة، على حساسية الشخص المروي له وقيمه. وحتى في رواية لا تشير مباشرة إلى الشخص المروي له، فإنه بإمكاننا أن نلتقط بعض الإشارات الصغيرة وحتى في أبسط الصور الأدبية. إن طرف المقارنة الثاني، على سبيل المثال، غالبًا ما يشير إلى نوع من العوالم المألوفة للشخص المروي له "كانت الأغنية صادقة صدق أغنية تلفزيونية." وفي بعض الأحيان يكون المروي له شخصية مهمة؛ فعلى سبيل المثال، في ألف ليلة وليلة نرى أن بقاء شهرزاد على قيد الحياة أمر مرهون باستمرار اهتمام المروي له وهو(الملك) فإذا ما فقد اهتمامه بقصصها، وجب أن تموت. إن الهدف من تأثير نظرية برنس المصوغة بعناية هو إضاءة بعد من أبعاد السرد الذي فهمه القراء فهمًا حدسيًا، ولكنه بقي مبهمًا وغير معرف. لقد كان إسهام برنس في النظرية المتوجهة إلى القارئ يتمثل في لفت الانتباه إلى الطرائق التي ينْتِج من خلالها السرد القصصي قراءه أو"مستمعيه "الذين قد يتماثلون أو لا يتماثلون مع القراء الحقيقيين.

٢-٧. الظاهراتية

في الحقيقة المعنى الأساسي لمفهوم الظاهرتية يمكن ما يكون في داخل النص، أي ما يحتوي النصّ بالشعور والوعي، عينا وليس الموضوعات في العالم. فالوعي هو دائمًا وعي شيءٍ ما؛ وهذا ال"الشيء "هو الذي يظهر لوعينا، وهو الذي يكون دومًا حقيقيًا بالنسبة إلينا. إن فعل التأويل ممكن لأن النصوص تسمح للقارئ بدخول وعي المؤلف الذي يقول عنه بوليه: إنه" مفتوح لي، يرحب بي، ويدعني أنظر داخل أعماقه ذاتها، و... يسمح لي.... أن أفكر بما يفكر به وأشعر بما يشعر به. وهذا برأي دريدا نوع من التفكير "المتمركز حول العقل لافتراضه أن معنى ما يتركز على ذات متعالية" المؤلف" ويمكن إعادة تركيزه على ذات أخرى مماثلة "القارئ". (بروكس، ٢٠٠١: ١٩).

٣. نظرية التلقي في رواية حنا مينا وفقا لنظرة ياوس وآيزر

في رواية "بقايا صور" إن أهم قضية يؤكد عليها الراوي في بداية النص هي قضية الزمن والاختلاف الموجود في العمر ويقول: «كانوا يخرجون بأبي المريض على محمل . وكانت أمي تبكي وراءه . وحين غاب عن أنظارنا عدنا إلى باحة الدار، عبر البوابة، الكبيرة التي بدون باب .. وكانت الدار واسعة وباحتها مترية، تطل عليها فتحات غرف معتمة رطبة، ولأبوابها درجات حجرية، تجلس عليها النساء، أو يبكي الأطفال، وقد يتكئ الرجال، لسبب من الأسباب. وكان في الباحة خليط من النفايات، وفي أطرافها مواقد وأحطاب، وتنكات، زهور وفيها ياسمينة، وعلى أرضها دجاجات وأقذار وسيّارة فورد وكومة برتقال.. وكان رجل يجلس على رفراف سيّارة، الفورد، واضعا يده على خده، ناظرا إلى كومة البرتقال، وأطفال يتحلقون حول السيارة، ويحدّقون في البرتقالات، وامرأة تجلس على حجر، وتلقم طفلها ثديا أصفر مترهّلاً . في هذه الدار ولدت . وقد ضاع تاريخ مولدي، رغم أنَّ أبي احتفل به بتوزيع طبق المشبّك الذي كان يصنعه ويبيعه كل يوم وأنَّ أمّي الصغيرة ابتسمت كما قالوا للنبأ لأنّي الصبي الوحيد بعد ثلاث بنات، والصبي الذي سيبقى وحيداً لأنَّ إخوته اللاحقين سيموتون الواحد بعد الآخر، بالملاريا والتيفوئيد والجدري وفي حال من الفقر تبلغ حدّ الجوع. وحين كبرت، دهش معلّمي في المدرسة الابتدائية، لأنَّ تاريخ ولادتي المسجّل في الأحوال المدنية هو ١٩١١، وقال لي وهو

يمسح على رأسي. . هذا غير ممكن يا صغيري أنت، في هذه السن، أكبر مني! هناك خطأ، من الذي ارتكبه؟» (مينة، ٢٠٠٨: ٦٣).

حسب نظرية ياوس يبدأ بتكوين أفق الانتظار أي النص بوصف تفصيلي للبيئة المكانية والاجتماعية (الدار، الفقر، المرض، الفوضى)، مما يخلق لدى القارئ توقعًا بمواجهة قضايا واقعية مرتبطة بالطبقة العاملة، المعاناة الإنسانية، والصراع ضد الفقر والمرض. هذا يتوافق مع صورة حنا مينة كروائي واقعي نقدي. لا تقدم الرواية سردًا مباشرًا للفقر فقط، بل تعمق في قضية الزمن والهوية من خلال "ضياع تاريخ الميلاد" والتناقض بين التاريخ الرسمي (١٩١١) والواقع (١٩٢٤). هذا الانزياح عن التقريرية المباشرة يخلق مسافة جمالية بين توقع القارئ للنضال الطبقي البسيط، وتعقيد قضية الهوية والذاكرة والوجود، يتوقع القارئ الذي رواية واقعية مباشرة يُدفع إلى التساؤل: لماذا ضاع التاريخ؟ ماذا يعني أن يكون للإنسان تاريخان؟ هذا يُحفز القارئ على إعادة تقييم مفاهيم الهوية والذاكرة والسلطة (تمثيلها في المختار والسجلات الرسمية).

وحسب نظرية آيزر لا يشرح الراوي أسباب ضياع التاريخ بالكامل، بل يترك للقارئ أن يستنتج الفوضى الإدارية، الأمية، والإهمال الاجتماعي، ووصف الأم الباكية والأب المريض دون تفصيل لمشاعرهما الداخلية يخلق مساحة للتأمل العاطفي لدى القارئ. وكفراغ للزمن يكون الانزياح بين زمن الطفولة وزمن السرد البالغ يخلق حيزًا لتأمل تأثير الذاكرة على الهوية ووصف الدار (مترية، معتمة، رطبة)، الروائح (النفايات، البرتقال)، والأصوات (بكاء الأم، صمت الأب) يستدعي خيال القاريجعله شريكًا في بناء المشهد، و التناقض بين احتفال الأب بولادة ابنه وبين الفقر المدقع، وبين تاريخ الميلاد الرسمي والحقيقي، يدفع القارئ إلى ملء الفراغات بتفسيرات حول الظلم الاجتماعي وهشاشة الهوية في ظل الأنظمة البيروقراطية.

والقارئ الضمني في النص يتوجه إلى قارئ قادر على النقاط التالية:

١- استكشاف الرمزية في التفاصيل اليومية (كومة البرتقال، سيارة الفورد).

٢- فهم التداخل بين الذاكرة الفردية والتاريخ الجماعي.

٣- التفكير في قضايا الوجود والهوية في ظل التحولات الاجتماعية.

٤- النص لا يروي قصة فقر فقط، بل يخلق حوارًا مع القارئ حول الهوية والزمن والذاكرة.

٥- أفق الانتظار يتشكل من خلال الواقعية النقدية، لكن النص يتحداه عبر التعقيد السيكولوجي والرمزية.

٦- الفراغات النصية (مثل سبب الخطأ في التاريخ، مشاعر الشخصيات) تجعل القارئ شريكًا في بناء المعنى، مما يحول القراءة إلى فعل تأويلي إبداعي.

٧- هذا يتوافق مع جوهر نظرية التلقي: النص ليس مغلقًا، بل مفتوح على تأويلات متعددة، والقارئ عنصر أساسي في إحيائه.

وفي مكان آخر يقول حنا مينة في رواية بقايا صور: «والدي لا يعرف كيف وقع الخطأ. ولست ولست متأكدا اهتمامه به بعد أن عرف. لقد شتم المختار وانتهر أمي التي اعتبرت الأمر كارثة. يبدو أنَّه ذهب إلى ذلك المختار برفقة قهوجي عجوز، وقال له أريد تسجيل عائلتي، وعدد له أفرادها، فأخرج المختار دواته النحاسية من زنّاره، وبريشة قصب كتب اسم الأب والأم والأولاد، وقد يكون سأله عن تاريخ ولادة كلّ منهم، وربما تكرّم فوضع التواريخ من عنده، والوالد يهزّ برأسه على عادته في القضايا التي يجهلها، موافقا على كلامه وحمل المختار سجله إلى الأحوال المدنية، وأخرج لنا دفتر عائلة تصدّرته صورة الوالد بسمرته وطربوشه الخمري وعاد به إلى البيت فوضعته الوالدة تحت الثياب في صندوق عرسها . وهو خزانتنا الوحيدة . ونُسي هناك حتى كبرت ودخلت المدرسة واكتشف المعلم الخطأ عند تسجيلي على أن تاريخ الولادة لم يكن الخطأ الوحيد.

كان أصل العائلة من بلدة السويدية قرب مدينة أنطاكية، وهذا ما يعرفه المختار أو ما قاله والدي له، ولأنَّ ذلك كذلك، فقد جعل المختار السويدية محل ولادة أفراد العائلة جميع منهم، ، ولا يزال هذا الخطأ في هويتي، وسيبقى.. أما وأنا العمر فقد جرى تصحيحه صار ١٩٢٤ بشهادة الذين حضروا ولادتي في مدينة اللاذقية في تلك الدار التي ذكرتها، وبما كتبه عمي على جلدة الإنجيل من تواريخ الولادات في العائلة، بأرقام السنين التي لا يكتب سواها. (المصدر نفسه: ٦٧).

تحدي توقعات القارئ: حسب نظرية ياوس يُتوقع من رواية واقعية نقدية أن تركّز على صراعات طبقية أو سياسية مباشرة، لكن هذا المقتطف يُحوّل الانتباه إلى قضية الهوية البيروقراطية والذاكرة الأرشيفية، القارئ الذي يبحث عن خطاب نضالي مباشر يواجه هنا سردًا عن خطأ في التسجيل المدني، مما يخلق مسافة جمالية بين

التوقع والواقع السردي، ويدفع القارئ إلى إعادة تقييم أولويات النص، وبالنسبة لتفاعل أفق الانتظار مع النص يتسائل القارئ لماذا يُعطي النص هذه الأهمية لـ"خطأ في التاريخ ومكان الولادة"؟ والإجابة تكمن في كون النص يرمز إلى هشاشة الهوية الرسمية في مواجهة الذاكرة الشفوية والوجود الحقيقي. هذا الانزياح يُعمّق القراءة من مستوى الواقعية السطحية إلى مستوى وجودي (من أنا؟ وكيف تُسجل حياتي؟). وحسب نظرية أيزر كفراغ الدوافع يمكن طرح هذا السؤال: لماذا لم يُصحح الأب الخطأ؟ النص يقول: "ولست متأكداً من اهتمامه به بعد أن عرف"، هذا الفراغ يدعو القارئ إلى طرح أسئلة عن الاستسلام للسلطة (المختار)، أو انشغال الفقير بقضايا البقاء عن قضايا الهوية الرسمية كفراغ المشاعر مثل ردة فعل الأم التي اعتبرت الأمر "كارثة" دون تفصيل لمشاعرها، وردة فعل الأب الذي "شتم المختار وانتهر أمي"، تخلق مساحة لتأويل الصدمة النفسية والاجتماعية الناتجة عن تشويه الهوية الرسمية و فراغ السياق التاريخي–الإداري كهذا السؤال: كيف تعمل مؤسسات التسجيل المدني في تلك الفترة؟ النص لا يشرح، لكن القارئ يُستدعى لملء هذا الفراغ بخلفيته عن تخلف الإدارة واستبداد السلطات المحلية (المختار) وذكر "دواته النحاسية"، "بريشة قصب"، "صندوق عرسها"، "جلدة الإنجيل" — كلها تفاصيل حسية تستدعي خيال القارئ لبناء المشهد وتعميق الإحساس بالزمن والمكان المفارقة الساخرة أي المختارُ يسجل العائلة كلها في السويدية (مكان الأصل) رغم ولادتهم في اللاذقية، وكأن الهوية تُختزل إلى أصل جغرافي ثابت، لا إلى واقع متحرك، هذه المفارقة تدفع القارئ إلى التفكير في العلاقة بين الهوية والجذور مقابل الهوية والتجربة الحياتية مثل الثانية الذدية كالسجل الرسمي (الخطأ) والذاكرة العائلية (الصحيحة): الإنجيل العائلي يُصحح الخطأ الرسمي، مما يرمز إلى صمود الذاكرة الشفوية والأسرية أمام بيروقراطية الدولة. ويقول حنا مينة كذلك:

«كذلك صرت أحمل اسمي وكذلك عرفت تاريخ ولادتي ومحلها، وحين كبرت وعدت مع أهلي إلى اللاذقية، عقب هجرتنا من اللواء عام ١٩٣٩، سألت والدتي. في أي دار وُلدت يا أمي؟ قالت بنبرة أسى. لقد هدمت تلك الدار يا بني كانت كبيرة وقديمة فهدمت. لكن تلك الدار التي هدمت تتراءى لي كبقايا حلم. كانت بدء وعيي بالوجود، وظلّت رؤاها مِزَقاً، تتجمع وتتفرّق، تظهر وتغيم تتسلسل، ينقطع تسلسلها، تنقلب، تتجلّس، وتمحي بفعل الزمن، كما تمحي الصور على القبور بتأثير الشمس والريح والمطر. الآن لم يبق من رؤى تلك الدار سوى مشاهد ضبابية لكومة البرتقال وسيّارة الفورد والأب المريض المنقول على محمل والأم الباكية وراءه وهم

يخرجونه من بوابة الدار، ولعلّ هذه المشاهد ترسخت بفعل حديث الأم عنها، ولأنّها، في حياة الأسرة، كانت أجزاء في لوحة حادث مؤلم، وكان الحادث بدوره بداية حياة عاصفة من الهجرة والتمزق والآلام . كنت ابن ثلاث سنوات. أمّي تؤكد هذا وأنا أستغربه، وربما كانت قوّة انبعاث الأشياء الماضية في ذاكرتي تفسّر ٦٨ استرجاع طيوف الطفولة البعيدة تلك» (المصدر نفسه: ٧٨).

يتجلى مفهوم القارئ الضمني في هذا المقطع من خلال بناء نصي يستدعي مشاركة المتلقي في عملية إعادة تشكيل الذاكرة وتأويلها. فالنص لا يقدم سرداً خطياً واضحاً، بل يعرض صوراً متقطعة ومتضاربة تطفو على سطح وعي الراوي: دار مهدمة لم يبقَ منها سوى "مشاهد ضبابية"، وقطع ذهنية مثل "كومة البرتقال" و"سيارة الفورد" و"الأب المريض على المحمل". هذه الصور لا تأتي كوصف موضوعي، بل ك"بقايا حلم" تتراءى للراوي، تتجمع وتتفرق، تظهر وتغيم، ثم تمحي تدريجياً كما تمحي الصور على القبور. هنا يخلق النص فراغات دلالية متعددة: لماذا بقيت هذه الصور بالذات؟ وكيف يمكن للقارئ أن يربط بينها؟ وما الذي تعنيه هذه "اللوحة المؤلمة" التي تشكلت في ذاكرة الأسرة؟ بذلك، يصبح القارئ شريكاً فعلياً في سدّ هذه الفراغات؛ فهو مدعوّ لأن يعيد بناء الدار المهدمة في مخيلته، وليسأل عن العلاقة بين رموز المشاهد الضبابية وبين ثيمات الرواية الكبرى من هجرة وتمزق وآلام. كما أن النص يدفع القارئ إلى التأمل في طبيعة الذاكرة نفسها: هل ما يسترجعه الراوي هو ذكرى حقيقية، أم هو بناء متأخر قائم على حكايات الأم؟ وهل الذاكرة الفردية قادرة على حفظ الماضي أم أنها محكومة بالتحريف والنسيان؟ بهذا، لا يقتصر دور القارئ على استقبال الأحداث، بل يتحول إلى مشارك نشط في إنتاج المعنى، حيث يصبح عملية القراءة بمثابة استعادة حية للذاكرة المفتتة، وإحياء لتلك "البقايا" التي لم يمحها الزمن تماماً، بل تركت أثراً يستدعي التأويل المستمر.

مثلما يقول الراوي: «ذكر أنّي رفعت رأسي عن ركبتها وسألتها. من هو إبراهيم؟ جدي؟ .. إبراهيم قديس .. الخوري يقول أبونا إبراهيم. وستعرف حين تكبر .. لا تقاطعني !سكت. كنت مشوّقاً إلى بقية الحديث، وقد ارتسم «أبونا إبراهيم في خيالي على صورة شيخ بلحية بيضاء، وعينين باسمتين وجسم، ضخم ذي ركبتين لا حد

لاتساعهما، يجلس أو ينام عليهما جميع الذين يذهبون إليه ولا يعودون، لأنَّ أمّي كانت ترسل إلى أحضانه كل الذين يختفون ولا يظهرون . مات جارنا فذهبت أمي إلى الجنازة، وبكت مع النساء الباكيات حول تابوت سُجِّي فيه الجار الذي لم يُسمح لي بالدخول لرؤية وجهه وهو نائم كما قالت. وسألتها بعد عودتها إلى البيت .

أين ذهب جارنا؟

إلى أحضان أبينا إبراهيم. وأين يسكن أبونا إبراهيم؟

في السماء. وهل في السماء بيوت وخبز وماء؟ فيها كل شيء .. ولماذا لم يأخذ زوجته وأولاده معه؟

سيذهبون بدورهم .. ووالدي ! لماذا لا يذهب؟

انتهرتني . لا تقل هذا .. أنت صغير .. كيف تعيش بدونه؟ تذهبين أنت أيضاً. وتأخذينني معك .بكت وهي تضمني. لا تقل هذا مرّة أخرى .. لا أريدك أن تذهب أنت ولا أن أذهب أنا أو أبوك . . أنت صغير لا تُكثر الأسئلة . أطعتها فلم أكثر الأسئلة إنّما لم أفهم لماذا لا تريد أن نذهب إلى أحضان أبينا إبراهيم الذي ذهب إليه خالي. لقد كان هذا الخال طيّباً وكريما، وقد أحبه الجميع، وأحبّه الله، وأحبّه الموت فأخذه، فلماذا لا يحبني الموت ويأخذني؟ كان خالي، عبر حكاياتها، قد أصبح ملء خيالي، حتى الأودّ الذهاب إليه والبقاء معه في حضن «أبينا إبراهيم» (المصدر نفسه: ٧٤).

في هذا المقطع تتجلى نظرية ياوس من خلال التفاعل الحيوي بين أفق انتظار القارئ واستراتيجيات النص في تشكيل تجربة تلقٍ فريدة. يبدأ النص بحوار طفولي بريء حول "أبونا إبراهيم"، مما يخلق لدى القارئ أفق انتظار مرتبط بالمعتقد الديني التقليدي والصورة النمطية للقديس الرحيم. إلا أن النص سرعان ما يقلب هذه التوقعات من خلال تحويل "أحضان أبونا إبراهيم" إلى رمز للموت والغياب النهائي، حيث يربط الطفل بين فكرة القديس وبين اختفاء الأشخاص من حوله. هذا الانزياح يخلق مسافة جمالية بين تصور القارئ الأولي للرمز الديني كملجأ روحي، واستخدامه في النص كتعبير عن الموت والفراق. يتسع أفق الانتظار ليشمل فهمًا أكثر تعقيدًا للوعي الطفولي الذي يحوّل التصورات الدينية المجردة إلى استفسارات وجودية ملموسة عن الحياة والموت والغياب. يتحدى النص القارئ من خلال حيرة الطفل البريئة التي تكشف عن التناقض بين الخطاب الديني المطمئن والواقع المؤلم للفقد، مما يدفع المتلقي إلى إعادة تقييم مفاهيمه حول كيفية تفسير الطفل لعالم الكبار، وكيف تتحول الرموز الدينية في الخيال الطفولي إلى مساحات للتساؤل الوجودي. وهكذا، لا يكتفي النص

بتلبية توقع القارئ بوجود بعد روحي تقليدي، بل يعمل على تطويره نحو قراءة نفسية ووجودية لأزمة الفهم البشري للموت، مع الحفاظ على ذلك التوتر الإيجابي بين براءة السؤال ومرارة الإجابة، مما يجعل عملية التلقي حواراً مستمراً بين نصٍ مفتوح على التأويل وقارئٍ منخرط في فك شفراته.

ويقول كذلك: «كان هذا الرّجل جارنا في تلك الدار. اسمه كرياكو ومهنته ميكانيكي، وأصله يوناني. لقد حلم كرياكو بمحطة كهربائية قبل أن تعرف المحطات الكهربائية في كثير من بلداننا، وجرّب أن يولد الكهرباء من البئر التي في باحة الدار، وقضى وقتا طويلاً في تجاربه التي لم يقدر لها أن تتمّ أبدا . كان، كما أخبرتني أمي بارعاً في الميكانيك. وكانت سيّارة الفورد تلك في المهملات صاحبها الفرنسي تخلّى عنها يائساً من وجود قوّة تعيد لها الحياة، فابتاعها كرياكو وأعاد لها الحياة. كان في وسعه أن يعيد الحياة إلى أيما آلة، الذين لذلك كان مرغوباً جداً، ومحسوباً في الناجحين. ومن «تقطع يدهم ذهبا»، ذلك كان فاشلاً مدينا ملحوقاً ومع . تعيساً في بيته كان يزعم أن زوجته هي السبب في سوء حاله، وتحلف زوجه أن محطته الكهربائية هي السبب في هذه الحال. وهنا اختلف الجيران في الحكم، لكنّهم اتفقوا على أنّ الزوجة كانت شرماء » حشرية، نضنانة اللسان، تستغل ضعف زوجها بالعربية فتسلقه بشتائمها . تصيح بأحد أولادها في حضوره. يلعن أبوك ! فيرد كرياكو . ليش ما يلعن أمي؟» (المصدر نفسه: ٧٩).

يتجلى تحليل هذا المقطع وفقاً لنظرية فولفغانغ آيزر من خلال الفراغات النصية العميقة التي يستدعيها وصف شخصية كرياكو، والتي تحوّل القارئ من متلقٍ سلبي إلى مشارك نشط في بناء المعنى. فالنص لا يقدم تفسيراً كاملاً لفشل حلم كرياكو بمحطة الكهرباء، بل يترك فراغاً دلالياً حول أسباب هذا الإخفاق: هل هو بسبب قيود الواقع الاجتماعي والاقتصادي، أم بسبب انفصاله عن عالمه المحيط بحلمه التكنولوجي؟ هذا الفراغ يحفز القارئ على تأويل الصراع بين الإبداع الفردي والبيئة المعيقة. كما يخلق النص مسافة بين تصوير كرياكو الخارجي كـ "بارع" و"ناجح" في إحياء الآلات، وبين وصفه الداخلي كـ "فاشل" و"تعيس" في بيته، مما يستدعي القارئ لملء التناقض بين البراعة التقنية والعجز الإنساني. وينطبق هذا أيضاً على الفراغ المحيط بالصراع الزوجي،

حيث يترك النص الحكم النهائي في سبب الشقاء غائباً، محولاً الجملة المختصرة "ليش ما يلعن أمي؟" إلى استراتيجية استدعاء قوية تدفع القارئ إلى تفكيك طبقات السخرية المرة والعلاقة المشوهة بين الزوجين. وهكذا، لا يُقدم النص شخصية ذات بعد واحد، بل يخلق بنية سردية مفتوحة تتشكل من خلال تفاعل القارئ مع هذه الثغرات، حيث يصبح دوره أساسياً في ربط حلم كرياكو التقدمي بفشله الشخصي، وربط صورة الميكانيكي البارع بصورة الزوج المنهزم، مما ينتج معنى أعمق حول اغتراب المبدع وهشاشة النجاح في واقع تحكمه التناقضات الاجتماعية والعلاقات الإنسانية المعقدة.

تتّفق أكثر الدراسات العربية السابقة وغيرها على أنّ وجود المكان في الرواية يمنحها أبعاداً واقعية، وقد يكون تحديده في النص الروائي واقعياً، عاملاً على منح القارئ صورة هي انعكاس لحياته التي يعيشها، في النص، هناك عدة رموز تعكس الزمكانية وتساهم في تشكيل المعاني والتجارب. إليك بعض هذه الرموز. مثل أبونا إبراهيم رمز الروحانية والتاريخ العائلي ويُمثل أبونا إبراهيم كرمز للأمل والخلاص، حيث يُعتبر نقطة انطلاق لفهم الموت والحياة. ذكره في سياق السماء يُعزز من الشعور بالزمن الروحي والكوخ رمز الفقر والحميمية. يُظهر الكوخ الظروف المعيشية الصعبة، لكنه أيضاً مكان للذكريات العائلية الحلوة والمرّة. يعكس حالة الراوي النفسية والمكانية والرغاط رمز العمل والمجتمع. يُمثل الرغاط العمل الجماعي والمشاركة في المجتمع الزراعي، مما يُظهر كيف ترتبط الحياة اليومية بالعلاقات الاجتماعية والمكان والموت رمز الفقد والتحول. يتجلى الموت في وفاة الخال، مما يُبرز تأثيره على الروابط الأسرية. يُظهر كيف أن الموت هو جزء من دورة الحياة، ويُساهم في تشكيل فهم الراوي للوجود والسماء رمز الأمل والمصير. تُشير السماء إلى المكان الذي يذهب إليه الموتى، مما يعكس تصورات الراوي عن الحياة بعد الموت. تُعزز من الإحساس بالانفصال بين العالم المادي والعالم الروحي والأدوات اليومية رمز الحياة اليومية. مثل "إبريق" و"حفنة من العدس"يقول حنا مينة:

«أن المختار موسوس يغسل ثيابه بنفسه، ولا بدخول غرفته أو لمس أشيائه ويظل في الدكان الملاصق للبيت حتى المساء، فإذا فرغ من ذلك تعشى ودخل تلك الغرفة، ولا تستطيع الدخول إليه إذا لم يطلبها والدي لم يتكلّم. أسند ظهره إلى الجدار فشكلت ركبته مع جذعه زاوية قائمة وضع كوعه على الركبة، وعلى خده قبضته، وحفرت نظراته في أرض الغرفة أخاديد، وقبل النوم قال للوالدة : غداً لن نذهب لعمل السخرة» فحاولت ثنيه عن رأيه، وذكرته أنّنا على أبواب الشتاء، وإذا لم يعطنا المختار ما نأكل بقينا جياعاً، إضافة إلى

أننا مدينون له، ولن نستطيع الفكاك أو الرحيل. ظل صامتا ارتحل منذ الآن. كان، في خياله، على الطريق، والعائلة هي الرهينة. الأم فهمت ذلك. كانت مثله قد سمعت عن قسوة المختار وظلمه وشقاء الحياة على أرضه ومثله كانت تئنّ كل جارحة فيها من التعب، وأمامها غداً وبعده وبعده سخرة لا تنتهي، وسيدوم ذلك في الشتاء أيضاً، وعليها أن تذهب إلى بيت المختار، تحت الأمطار وفي الوحل، والبرد وليس من وسيلة للخلاص سوى الرحيل، ولكن كيف وإلى أين؟ ديون المختار، وفراغ اليد، والانقطاع في هذه البلدة النائيّة في هذا المنعزل، بين الحقول، في غربة أشبه بالضياع.. كل ذلك يجعل رحيلنا مستحيلاً.» (المصدر نفسه: ٩٥)، في هذا المقطع تبرز نظرية فولفغانغ آيزر من خلال شبكة معقدة من الفراغات النصية التي تحول القارئ إلى مشارك حيوي في تشكيل دلالة القهر واليأس. فالوصف التفصيلي لوضعية الأب الجالس – "ركبته مع جذعه زاوية قائمة"، "نظراته تحفر أخاديد في أرض الغرفة" – لا يقدم مجرد صورة بصرية، بل يستدعي القارئ لملء الفراغ العاطفي الهائل الكامن وراء هذه القامة المنكسرة: أي عالم من التفكير المحموم والأسئلة المعذبة يدور في ذهن هذا الرجل؟ كما يخلق النص فراغاً درامياً حول قرار التمرد الخافت: "غداً لن نذهب لعمل السخرة"، حيث يترك للقارئ أن يتأمل الفجوة بين قرار اليأس هذا وبين واقع العبودية المدينية الذي تعكسه حجج الأم الواقعية. وتتسع الفراغات لتشمل الحوار الصامت بين الزوجين، فصمت الأب ليس فراغاً صوتياً فحسب، بل هو مساحة دلالية يملؤها القارئ بكل ما لا يُقال من إحساس بالعجز والغضب المكبوت. كما أن تدفق أفكار الأم في النص – "ولكن كيف وإلى أين؟" – لا يقدم إجابات، بل يفتح باب التأمل على مصراعيه أمام القارئ حول معنى الحرية في عالم تحكمه الديون والعزلة الجغرافية. وهكذا، تتحول القراءة إلى عملية إبداعية موازية، حيث يصبح القارئ شريكاً في استكشاف ذلك التوتر الوجودي بين رغبة الانعتاق واستحالة الهروب، بين صرخة التمرد الصامتة وقيود الواقع المحكم، مما يجعل من تجربة التلقي ليست مجرد تفاعل مع النص، بل مشاركة وجدانية في فحص أعماق الوعي الإنساني تحت وطأة القمع.

وأهتم ما ربط الكاتب حنا مينة الشخصيات بالمكان في نصه التالي حيث يقول: «لا أذكر الوسيلة التي انتقلنا بها من اللاذقية إلى السويدية، ولا أذكر أيامنا الأولى في هذه البلدة الساحلية، بل لم أر ساحلها ولا بحرها ولا سوقها الرئيسية التي كان والدي يسميها «اللوشية». كانت البلدة مسقط رأس الوالدين وآبائهما. كانت بلدتنا، ولنا فيها أقارب لم أتعرف إلى أحد منهم. الأجداد ماتوا، ولم يبق من الصلب أحد، وعلى هذا فقد عشنا فيها كغرباء برغم أنها بلدتنا أقمنا في أطرافها النائية التي لا أعرف إذا كانت تقع شمالاً أم جنوباً، ولكنها بعيدة عن البحر وعن مركز المدينة وسوقها الرئيسية «اللوشية». اللوحة التي يبدأ بها وعيي لوجودنا في البلدة هي بقرة مسلوخة معلّقة في غصن شجرة شائهة. أجمة صغيرة من الزيتون، نار وبضعة رجال وأبي. كان ذلك في السبت الكبير هذه: خمسون يوما من الصوم وغداً الفصح. يقوم المسيح من بين الأموات، ثم نأكل الكعك والبيض. كانت الوالدة تجمع منذ شباط بيض الدجاجة بحرص ٩٢ وتذكّر فسأل أخت رزق الله!؟ قالت الأم وهي تبكي «مات رزق الله يا خالي .. تيتّمت وانقطعت!» فغص ونشج: «يا يتيمة! يا بنيتي، ما جاء بك؟ أين كنتِ؟ أين أختك؟.» دخلوا البيت فقصت عليه الوالدة حكايتها. استمع لها وهو مطرق. من حين لآخر كان يضرب بقبضته على صدغه، ثم أوعز لابنه: اذبح الديك الكبير!» وتدخل الوالد لمنع الذبح، فصاح بابنه اذبح وهات الدمنجانة!» ثم قال بغضب: «يأكلوننا ونحن أحياء؟ كان يجب أن تأتي إلي يا مريم.. باصوص الأمير على رأسي، ولكنّه يخاوز (١) يخاوز: يخرج عن طريق الحق.» (المصدر نفسه: ١٠٣). في هذا المقطع تتجلى نظرية ياوس بأبعادها العميقة من خلال تفاعل أفق انتظار القارئ مع الاستراتيجيات السردية المعقدة التي يقدمها النص. يبدأ المقطع بخلق توقع جغرافي واجتماعي واضح؛ فالقارئ يتوقع وصفاً لمكان العودة ("السويدية" كمسقط رأس) يحمل في طياته معاني الانتماء والجذور والاستقرار، وفقاً للنمط السردي التقليدي لعودة المغترب. لكن النص يقلب هذا الأفق تماماً من خلال تقديم حالة من الاغتراب الداخلي: "عشنا فيها كغرباء برغم أنها بلدتنا". هذا الانزياح الجذري يخلق مسافة جمالية مؤثرة بين تصور القارئ عن "الوطن" كملاذ، وواقع "الوطن" كفضاء للتغريب والفقدان. ثم يأتي المشهد البصري الصادم لـ "بقرة مسلوخة معلقة في غصن شجرة شائهة" ليكسر توقع الوصف الطبيعي للمكان، ويحول المشهد إلى رمز للعنف والموت والانقطاع، خاصة حين يقترن بتوقيت ديني مقدس ("السبت الكبير... غداً الفصح"). هنا يجد القارئ نفسه أمام مفارقة حادة بين رمزية القيامة والأمل في السياق الديني، وبين مشهد الذبح واليأس في السياق الواقعي للنص، مما

يدفعه إلى إعادة تقييم العلاقة بين المقدس والمعيش، وبين الطقس الجماعي والمعاناة الفردية. ويبلغ التحدي لأفق الانتظار ذروته في الحوار المأساوي حول موت "رزق الله"، حيث تتحول العودة إلى الجذور إلى مواجهة مع الفقد والعوز، ويتحول الأقارب من مصدر للدعم إلى طرف في صراع مرير، كما في عبارة "يأكلوننا ونحن أحياء". وهكذا، لا يكتفي النص بتقديم واقع مرير، بل يعمل على تفجير التوقعات التقليدية حول الوطن والانتماء والعائلة، مكافئاً بين العودة الجغرافية والاغتراب الوجودي، وبين الموروث الديني والمعاناة المادية، مما يحوّل عملية القراءة إلى رحلة استكشافية لطبقات متعددة من الغياب: غياب الذاكرة ("لا أذكر")، وغياب الانتماء ("كغرباء")، وغياب العدالة ("يخاوز عن طريق الحق")، ويضع القارئ في موقع الشاهد الذي يعيد بناء المعنى من بين شظايا التوقع المحطم والواقع المؤلم. في هذا المقطع، تتجلّى نظرية آيزر من خلال تشكيل نصي غني بالفراغات الدلالية والاستراتيجيات السردية التي تحوّل القارئ إلى مشارك فاعل في إنتاج المعنى. يفتتح النص بفراغ ذاكري واضح: "لا أذكر الوسيلة... ولا أذكر أيامنا الأولى"، ليخلق مساحة تأويلية يملؤها القارئ بتخيّلاته عن رحلة الهجرة وآثارها النفسية. كما أن فراغ المكان يتجسّد في وصف "السويدية" كبلد أصل مجهول المعالم، حيث يُحرم الراوي (وبالتالي القارئ) من رؤية البحر والسوق، مما يترك صورة المكان مشوّشة ومحجوبة، ويدفع القارئ إلى استكشاف معنى الاغتراب من خلال هذا الحجب المتعمّد. وتأتي الصورة المركزية "لبقرة مسلوخة معلقة" كفراغ رمزي مفتوح: فهي ليست مشهداً واقعياً فحسب، بل إشارة نصية تستدعي تفسيرات متعددة حول العنف، التضحية، وانقلاب النظام الطبيعي، خاصةً مع اقترانها بالسياق الديني (السبت الكبير). وهذا الاقتران نفسه يخلق فراغاً ثقافياً–دينياً، حيث يضع النص الصوم والقيامة مقابل الموت والذبح، ليترك للقارئ مسؤولية ربط هذه التناقضات أو تفسير انفصالها. كما أن الحوار المقتضب حول موت "رزق الله" يخلق فراغاً عاطفياً واجتماعياً: فالقارئ لا يعرف القصة كاملة، بل يسمع أصداءها من خلال البكاء والغصص، مما يستدعيه لتأويل عمق الفقد وأثره على تماسك العائلة. وأخيراً، تعمل العبارة الغامضة "يخاوز عن طريق الحق" كفراغ لغوي وأخلاقي، يشير إلى انحراف السلطة دون شرحه، مما يحفّز القارئ على استكمال

الصورة الناقصة للظلم الاجتماعي. وهكذا، لا يقدم النص سوى شظايا من ذاكرة ومشاهد من واقع، ليجبر القارئ على أن يصبح مُؤلِّفاً ثانوياً، يربط بين الفراغات، يملأ الصور الناقصة، ويبني المعنى الخفي الذي يربط بين اغتراب المكان، عنف الذاكرة، وصمت التاريخ.

النتائج

– توصّلت الدراسة إلى مجموعة من النتائج التي تكشف عن تفاعل النظرية التلقيّة مع النسيج السردي لرواية "بقايا صور" لحنا مينة، حيث تجلّى أثر مفهومَيْ "أفق الانتظار" عند ياوس و"القارئ الضمني" عند آيزر في تشكيل تجربة قرائية غنية ومتعددة الطبقات. أولاً، على مستوى أفق الانتظار، نجح النص في بناء توقّع قوي لدى القارئ يتمثّل في انتظار سرد واقعي مباشر يرصد معاناة الطبقة العاملة والصراعات الطبقية في السياق الاجتماعي السوري، وهو ما يتوافق مع الصورة النقدية المعروفة عن حنا مينة. إلا أن الرواية عملت بشكل منهجي على تحدي هذا الأفق وتطويره، من خلال الانزياح عن الخطاب التقريري المباشر نحو تعقيد نفسي ورمزي عميق. فبدلاً من تقديم شخصيات نمطية وأحداث خطية، غاص النص في تشابك الذاكرة والهوية والزمن، كما في قضية "ضياع تاريخ الميلاد" والتناقض بين الهوية الرسمية والوجود الحقيقي. هذا الانزياح لم يلغِ أفق الانتظار بل حوّله إلى مساحة حوار نقدي، حيث اضطر القارئ إلى إعادة تقييم مُسَلّماته والانتقال من قراءة سطحيّة للواقع إلى تأمّل وجودي في إشكاليات الهشاشة البيروقراطية والاغتراب الوجودي. وهكذا، تحوّلت المسافة الجمالية بين توقع القارئ والنص إلى محرّك دينامي للتفاعل، مؤكدةً قدرة الرواية على تجاوز الواقعية التقليدية نحو فضاء تأويلي مفتوح.

– على مستوى آليات القارئ الضمني والفراغات النصية وفقاً لآيزر، أظهرت الدراسة أن رواية "بقايا صور" تُعدّ نموذجاً مكثّفاً لاستراتيجيات الاستدعاء النصي التي تحوّل القارئ من متلقّ سلبي إلى شريك فاعل في إنتاج المعنى. تمثّلت هذه الآليات في خلق فراغات دلالية مقصودة على مستويات متعددة: فراغات ذاكريّة (كعدم اكتمال سيرة الأب المرضى، وضبابية تفاصيل الهجرة)، وفراغات عاطفية (كصمت الشخصيات وتناقض مشاعرها بين الظاهر والباطن)، وفراغات رمزية (كرمزية "أبونا إبراهيم" الذي يتحول من رمز ديني مطمئن إلى تجسيد للغياب والموت). هذه الفراغات لم تكن ثغرات عشوائية، بل كانت مُخطّطاً لها بدقة

لتحفيز القارئ على الملء والتأويل. فعلى سبيل المثال، في مشهد "بقرة مسلوخة معلقة في غصن شجرة" المقترن بمناسبة دينية (السبت الكبير)، يترك النص للقارئ مسؤولية ربط العنف الظاهر بالرمزية الدينية الكامنة، مما يدفعه إلى استكشاف التناقض بين المقدس والمعيش. كما أن الحوارات المقتضبة والمشاهد المتقطعة – مثل حكاية "رزق الله" أو معاناة كرياكو – تحوّلت إلى إشارات نصية تنتظر تفعيل القارئ لها. وبذلك، يصبح كل قارئ مؤلفاً ثانوياً للنص، حيث يُكمل الحكاية من خلال خياله وخبرته، مما يؤكد أن معنى الرواية لا يكتمل إلا بانخراط المتلقي في فك شيفراتها وتشييد عوالمها الضمنية.

– بيّنت الدراسة أن التفاعل التكاملي بين نظريتي ياوس وآيزر قد أسفر عن كشف الآلية الداخلية التي تجعل من "بقايا صور" عملاً أدبياً حياً ومتجدداً عبر القراءات المختلفة. فبينما يوفّر مفهوم "أفق الانتظار" إطاراً لفهم كيفية توجيه النص لتوقعات القارئ الأولية وتشكيلها، يأتي مفهوم "القارئ الضمني" و"الفراغات" ليكشف عن الكيفية التي يحافظ بها النص على حيويته واستمراريته، وذلك من خلال ترك مساحات مفتوحة للتأويل تسمح بتجدّد الدلالة مع كل قارئ وزمن. هذا التفاعل يظهر بوضوح في الثيمات المركزية للرواية، مثل الهوية والذاكرة والاغتراب، حيث لا يقدّم النص إجابات جاهزة، بل يصوغ أسئلة وجودية تظلّ معلقة بين سطور النص وتأويلات القارئ. وعليه، فإن الرواية لا تُقرأ كوثيقة تاريخية أو خطاب أيديولوجي مغلق، بل كفضاء حيوي للحوار بين الماضي والحاضر، وبين الذات والآخر، وبين الواقعي والرمزي. وهذا ما يؤكد الأطروحة المركزية لنظرية التلقي حول الدور الجوهري للمتلقي في استكمال الدائرة الإبداعية، حيث تتحول القراءة من فعل استهلاكي إلى ممارسة إبداعية تشاركية، تجعل من "بقايا صور" نصاً لا ينضب معينه، قادراً على مخاطبة قارئ اليوم وغداً بقدر ما خاطب قارئ الأمس.

المصادر والمراجع

الكتب

- إبراهيم، رحيم. (٢٠١٨). **مفهوم البنية السردية في النظرية النقدية المعاصرة**. بيروت: دار الفكر.
- الرويلي، ميجان؛ البازغي، سعد. (٢٠١٨). **دليل الناقد الأدبي**. ط ٣. بيروت: المركز الثقافي العربي.
- إيزر، فولفغانغ. (١٩٩٥). **فعل القراءة: نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)**. ترجمة خالد الغازي وجماعة. الرباط: منشورات عكاظ.
- تودوروف، تزفيطان. (٢٠٠٥). **مفاهيم سردية**. ترجمة عبدالرحمن مزيان. الرباط: منشورات الاختلاف.
- رحماني، أحمد. (٢٠٠٣). **نظريات نقدية وتطبيقاتها**. القاهرة: مكتبة وهبة.
- القاسم، سعيد. (٢٠١٤). **الأسلوبية وتحليل الخطاب**. بيروت: دار الجيل.
- إسماعيل، سامي. (٢٠٠٢). **جماليات التلقي، دراسة في نظرية التلقي عند ياوس وآيزر**. ط ١. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.
- البريكي، فاطمة. (٢٠٠٦). **قضية التلقي في النقد العربي القديم**. عمان: دار الشروق.
- برنس، جيرالد. (٢٠٠٢). **المصطلح السردي معجم المصطلحات**. ترجمة عابد خزندار. ط ١. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.
- زكريا، رشيد. (٢٠٠٨). **النقد الأدبي الحديث: مناهجه وتياراته**. دمشق: دار الحوار.
- سعد، محمد. (٢٠١٥). **السرد العربي الحديث: مقاربات في الشكل والمضمون**. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- صابر، علي. (٢٠١٩). **التحولات في النقد الأدبي المعاصر**. القاهرة: دار المعارف.
- طه، عبدالرحمن. (٢٠١١). **نظرية التلقي وتطبيقاتها النقدية**. عمان: دار أسامة للنشر والتوزيع.
- عبدالله، خالد. (٢٠١٧). **جماليات النص الروائي**. الدوحة: وزارة الثقافة والرياضة.

– عمري، سعيد. (٢٠٠٩). **الرواية من منظور نظرية التلقي: حول رواية أولاد حارتنا**. فاس: منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهراز.

– فطوم، مراد حسن. (٢٠١٣). **التلقي في النقد العربي في القرن الرابع هجري**. ط ١. دمشق: الهيئة العامة السورية للكتاب.

– مينة، حنا. (٢٠٠٨). **بقايا صور**. بيروت: دار الآداب.

– يوسف، أحمد. (٢٠١٠). **الميتاقص وسرد ما بعد الحداثة، دراسة تطبيقية في رواية "الحياة في مكان آخر" لميلان كونديرا**. دمشق: اتحاد الكتاب العرب.

المجلات

– بروكس، بيتر؛ سلدن، رامان. (٢٠٠١). «النظريات الموجهة نحو القارئ». ترجمة محمد نور النعيمي. **الآداب العالمية**، المجلد ٢٦، العدد ١٠٦–١٠٧. ص ١٠٢–١١٧.

– قاسي، صبيرة. (٢٠١٨). «النص الأدبي بين الإنتاجية الذاتية وإنتاجية القارئ». **مجلة قراءات**، العدد ١٢، ص ٢٢٥–٢٤٥.