وزارة التعليم العالي و البحث العلمي

جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

جامعة محمد بوضياف - المسيلة
Université Mohamed Boudiaf - M'sila

كليـــة الآداب واللغات

قسم اللغة و الأدب العربي

الرقم التسلسلي:.....

رقم التسجيل: 13/ MD12/ **209**

تلقي النص الروائي عند النقاد العرب

رواية أولاد حارتنا لنجيب محفوظ أنموذجا

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر

الميدان: لغة وأدب عربي فرع: أدب عربي تخصص: نقد حديث

إعداد الطالب:

- محمد بلمكي

إشراف الدكتور:

عيسى بوفسيو.

تاريخ المناقشة: **2015/05/24**

أمام لجنة المناقشة:

-د : إبراهيم زلافي رئيسا

ـــ د:عيسى بوفسيو مشرفا ومقررا

-أ : الربيع بوجلال ممتحنا

السنـــة الجامعيـــة:**2014/ 2015**

إهـــداء

إلى روح والديا الحبيبين .....

اللذان كانا شمعة أضاءت دربي بتشجيعهما ودعائهما.

لكما مني خالص الدعاء بالرحمة والغفران.

إلى أم أولادي حفظها الله وأطال عمرها.

إلى قرة عيني رابح شفاه الله ووفقه في شهادة البكالوريا.

إلى بناتي: الرميصاء، هديل، ألاء، أسيل، لكن مني خالص الدعاء بالتوفيق والنجاح.

إلى كل من علمني حرفا... وزرع في قلبي علما.

إلى كل من لم أذكرهم في الكلام فهم في البال.

أهدي جهدي المتواضع.

محمد بلمكي.

كلمة شكر وعرفان

قال تعالىً (لئن شكرتم لأزيدنكم.)

لله الحمد من قبل ومن بعد على جليل نعمته وتوفيقه لنا في إتمام هذا العمل المتواضع.

نقدم جزيل الشكر للأستاذ المشرف الدكتور بوفسيو عيسى

الذي لم يبخل علينا بمعلوماته وتوجيهاته في إثراء هذا البحث.

كما اشكر كذلك كل الأساتذة الذين رافقونا طبلة مشوارنا الدراسي، وأخص بالذكر: رئيس قسم اللغة العربية ختيم عزوز ،د:زلافي إبراهيم، الربيع بوجلال،عثمان مقيرش بركة ناصر، سعدي إسماعيل، محمدي بوعلام، وهاب خالد،بن قرين...

كما أتقدم بالشكر الجزيل للأصدقاء شقرة رحال،ع الحليم، قارة علاوة ، جغابة محمد لغراب بلقا سم وصديق دربي بختي العياشي وكل أفراد أسرتي دون استثناء.

مقدمة

مقـــدمـــة

مقدمـــــــــــــــة:

إن المتتبع لمسار تاريخ الدراسات الأدبية النقدية يجد أن المبدع هو الذي حظي بالنصيـــــب الأوفـــر ردحـــا طويلا من الزمن، حيث سادت معتقدات جعلت منه مفتاحا لفهم أسرار العملية الإبداعية. وبحلول القرن التاسع عشر وبفضل الثورة العلمية التي أحدثتها اللسانيات عند العالم السويسري " فرديناند دي سوسير Ferdinand de Saussure "حيث رفع التيار الشكلاني (شكلو فسكي - بروب – تنيانوف – جاكبسون...) شعار الأدبيـــة– أي ما يجعـــل مـــن عمـــل ما عملا أدبيا-داعيا إلى ضرورة التمييز التام بين اللغة الشعرية واللغة العادية,و نبذ المقاربات الخارجية بسبب انتهاكها للقوانين الداخلية للنص وتجاهل وظائفه الجمالية.

في حين لم يكن القارئ يحظى من قبل بمكانة تجعل منه طرفا مشاركا في إنتاج المعنى، حتى ظهـــرت نظرية اهتمت بشعرية التلقي وحملت بديلا مفاده أن المعنى لم يعد في حوزة الكاتب، ولا في حوزة النـــص،بـــــل فـــي نقطة التفاعل بين النص والقارئ، ويرجع الفضل في ظهور هذه النظرية إلى جمالية التلقـــي. التي ولدت في أحضان مدرسة "كونسطانس" الألمانية على يد "هانس روبيرت ياوس""وفولف كانغ ايزر" .فالأول اتجـــه إلـــى وضع أسس جديدة للتاريخ الأدبي باعتباره تاريخا للمؤلفين والمؤلفات الذي ساد لفترة طويلة.والثاني اتجه إلى رصد الكيفية التي يتم بها التفاعل بين النص والقارئ،ومما ساعد هذه النظرية للبروزهو ذلك المنـــاخ الذي ساد أوربا بعد الحرب العالمية الثانية. حيث ازدهرت الفلسفات (الهيرمينو طيقا – الفينو مينولوجيا...)الداعية إلى حرية الذات الفردية وإلانعتاق من النزعة التقنية ونبذ الإيديولوجيات الشمولية والحقائق المطلقة على أساس أن الحقائق ما هي إلا تأويلات ،وان المعاني لا تعرب عن قيمتها إلا عبر تمثلات الذات المدركة لها.

مقـــدمـــة

ولما كانت إشكالية العلاقة بين الذات والموضوع في ظل هذه الفلسفات الجديدة يحكمها مبدأ المقصديـــة باعتباره فعلا تأويليا بالضرورة،فان الأمر يزداد تعقيدا عندما يتعلق الأمر بتنافس عدة آراء على تأويل موضوع واحد معتقدة أنها تملك عين الحقيقة خاصة في ميدان تأويل النصوص الجمالية التي تخفي بطبيعتها العجيبة أكثر مما تصرح لذلك يعد من الأهمية بمكان أن نتساءل عن السر الكامن وراء تنافس تيارات نقدية على تأويل نـــص أدبـــي واحد. رغم اختلاف مشاربها المعرفية وانتماءاتها الإيديولوجية،فما هي الغاية من إصرار كل اتجاه نقدي على صحة تحليلاته و صواب نتائجها.؟

وفي بحثنا المتواضع هذا وجدنا في نظرية جمالية التلقي عند الناقد الألماني "هانس روبيرت ياوس" على وجه الخصوص ما يكفي من المعطيات النظرية والأدوات الإجرائية لمعالجة هـــذه الظاهرة المحيرة في تاريخ نقد النصوص الابداعية وتأويلها بحكم ارتكازها على فلسفة الاختلاف(الهيرمينو طيقا – الفينومنو لوجيا..). وقدرتها على القيام بدور الحكم المحايد الذي يحول مجمل التأويلات المتعارضة و المتعاقبة عبر التاريخ إلى مادة للتحليل الابستيمولوجي.

وقد اخترنا الرواية من بين الفنون الأدبية الأخرى مجالا للبحـــث. باعتبار:

1-إن عراقة الشعر بصفته فنا أدبيا أدى إلى استقطاب أغلب البحوث والدراسات النقدية. سواء في التراث العربي. أو التراث العالمي، و مازال أغلب النقاد والمنظرين الكبار يعملون في مجاله. في مقابـــل حداثة الرواية و سرعة تطورها واستيعابها لمختلف المناهج النقدية، باعتبارها تاريخا أغفله التاريخ نفسه على حد قـــول أحدهم " فهي تتصل عن قرب بنهضة الأمة و تحررها ".

ووجدنا في رواية "أولاد حارتنا" لنجيـــب محفوظ نموذجا حير النقاد وشغلهـــم لذلك حاولنا فهـــم الخلفيـــات النصية الدافعة للتعدد في هذا النـــص الروائي من جهة

مقـــدمـــة

والخلفيات المتعددة لـــدى قرائه على اختلاف اتجاهاتهم الإديولوجية و تنوع أسئلتهـــم النقدية وتفاوت تجاربهم الجمالية من جهة أخرى، متسائلين عن طبيعة التأثير الذي أحدثته رواية "أولاد حارتنا "فـــــــي قرائهـــا سواء على مستوى تجاربهم الجمالية، أو على مستوى معتقداتهم الاديولوجية؟ وما هي ردود فعل هؤلاء القراء إزاء هـــذه الرواية التي انزاحت عن النموذج الواقعي؟

وما حجم تأثير المنعطفات التاريخية و الاجتماعية على تاريخ تلقيها؟كل هذه الأسئلة و أخرى حاولنا الإجابـــــــة عنها عبر فصول البحث الثلاثة بالإضافة إلى المقدمة و المدخل و الخاتمة.

تناولت في المدخل أهم المناهج التي سبقت نظرية التلقي وكذلك العوامل التي أدت إلى الاتجاه نحو القارئ.

جاء الفصل الأول بعنوان –نظرية التلقي النشأة والتطور-تناولت فيه بالشرح والتحليـــل الأصول الفلسفية و المعرفية لنظرية التلقي "،بدءا من الشكلانيين مرورا بظواهرية انجاردن ووصولا إلى هيرمينوطيقا "جادامر".

ثـــم حاولـــت أن أقف عند مؤسسي هـــذه النظريـــة (ياوس وايزر) ومـــــا قدماه لهاته النظرية من فرضيات وأدوات إجرائية تحليلية تنص في مجملها على دور المتلقي في إضفاء الجانب الجمالي على النص الأدبي، وهذا ما يظهر جليا في المفاهيم المتداولة بينهم كأفق التوقع ،و المسافة الجمالية ،والقارئ الضمني،والتفاعـــل بيـــن القطب الفني والجمالي، وسيـــرورة القراءة .

أما الفصل الثاني فتناولت فيه النقد الروائي في الوطن العربي بدءا بنشأة الرواية العالمية وتطورها عبر التاريخ بصفة عامة والرواية العربية بصفة خاصة معرجا على ذكر أهم الروايات العربية في هذا الوطن الشاسع بمشرقه ومغربه شارحا ومحللا أهم الاتجاهات الروائية النقدية في الوطن العربي.

مقـدمـة

وصولا إلـى المحطـة الثالثـة عالجـت فيـه نظرية التلقي، وتطبيقاتها في النقد الروائي العربي الحديث، معرجا على تلقـي الرواية عبـر تاريـخ النقـد الحديـث، أي كيـف تلقاهـا القـراء الأوائل ؟وكيف تم فهمها لاحقا ؟

ثم تطرقت فيما بعد إلى الممارسة التطبيقية لنظرية التلقي من اجـل الكشـف عـن مـدى فعاليتها فـي تحليـل النصوص الأدبية العربية، وما يزيـد ذلك رونقا وجمـالا وإثـراء للتجربـة النقدية فـي مجـال التلقـي والاستقبـال الأدبي، فقدمت نموذجـا تطبيقيا تحليليا جعلته سـندا ودعما لـي في تطبيق مفاهيم هذه النظرية،وقد اختـرت إحدى روايات نجيب محفوظ التي حيرت النقاد والقـراء وشغلـت بالهـم علـى مـر التاريـخ ألا وهـي روايـة "أولاد حارتنا "

ولكـن مـن المجحـف الشروع فـي معالجـة تاريـخ تلقـي روايـة مـن روايـات نجيـب محفـوظ دون العـودة إلـى الدارسـات التـي سبـق لهـا أن أنجـزت أبحاثـا في هذا الموضوع وذلك بهـدف الاستهـداء بالطرائـق التـي سلكتهـا والنتائج التي توصلت إليها.

ومن بين الدراسات التي عثرنا عليها نذكر ما يلي.

- "نقاد نجيب محفوظ" الدكتور جابر عصفور

-"الرواية ونظرية الاستقبال"الدكتور محمد يحي

-"اختلاف التأويلات،رواية الثلاثية لنجيب محفوظ"نموذجا الدكتور حميد لحمداني

- الرواية من منظور نظرية التلقي- الأستاذ سعيد عمري

أولا: نقاد نجيب محفوظ ــ الدكتور جابر عصفور

مقـــدمـــة

استند هذا الباحث في دراسته إلى "الهيرمينوطيقا" عند "ريكور""وبالمر"باعتبـــارها نظريـــــــة للقواعـــــد التـــــــي تحكـــــــم عمليـــــــــة تحليـــل المستويات المتصارعة في النص الأدبـــــــي ثم إلـــــــى نقـــــــد النقـــــــد باعتبـــــــاره نظـــــــــــرة تقوم بمراجعـــــــة مصطلحـــــــــات النقد وبنيته المنطقية ومبادئه الأساسية وفرضياته التفسيرية وأدواتـــــــه الإجرائية[1] مـــن هـــذه الزاوية حاول تقديـــم قراءات نجيـــب محفـــوظ وفـــق معايرين هما:

01- القراءة والإسقاط، مختبرا في ذلك قدرة النقاد من الانتقال من بنية النص إلى دلالة؟

02- **الرواية ونظرية الاستقبال د – محمد يحي:**

تناول الدكتور من خلال بحثه دراسة ردود فعل العلمانييـــن والإسلاميين إزاء رواية"أولاد حارتنا"مستندا إلى جمالية التلقي عند"ياوس"واختار مرحلة من تاريخ تلقي هذه الرواية،هي مرحلة ما بعد فوز نجيب محفوظ بجائزة نوبل 1988وقد أطلق عليها مرحلة الاستقبال الجديد

03- **اختلاف التأويلات رواية الثلاثية لنجيب محفوظ نموذجا د حميد لحمداني**

هي عبارة عن دراسة نفذت إلى البعد الميتـــا نقـــــــدي لجمالية التلقي تتمثـــل فـــي وضـــع مســـلك جـــديد لقـــراءة النـــص العربي مـــع بعـــض النماذج التحليليـــة

04-**الرواية من المنظور نظرية التلقي الأستاذ الدكتور سعيد عمري**

وهي عبارة عن دراسة نقدية وقراءات لراويات نجيب محفـــوظ واسقاطية فـــي نفـــس الوقت على مختلف القـــراء والنقاد على مر التاريخ.

---

1 جابر عصفور – نقاد نجيب محفوظ – مرجع سابق ص 233

مقـــدمـــة

يحتكم منطق الدراســـة تارة إلى المنهـــج الاستقصائـــي التحليلي الـــذي يبحث في مكونات الظاهرة وتجلياتها وجعلها متناسقة متصاهـــرة في بوتقة واحدة، يحكمهـــا نسق التواصل الفـــعال، بيـــن مكونـــات الظاهـــرة النقدية وبيـــــن الأوساط الثقافيـــة المختلفة،وتارة أخرى إلى المنهج الوصفي التحليلي الذي يحاول استجلاء مختلف الآليات والأدوات التفسيريـــــــة والتأويليـــة التي اتبعها النقاد العرب فـــي إرساء هـــــذه النظرية في النقد العربي الحديث والمعاصر سواء من حيث التأصيل أو التعريف أو المقارنة أو التطبيق.

-أما الصعوبات التي اعترضت مسار البحث تتمثل فـــي أن هـــذه المحاولة تدخل ضمـــن مفهـــوم "نقـــد النقـــد" أو"قراءة القراءة"ونحن نعلم صعوبة الأمـــر لأنه يتطلب معرفة واسعة بالمبادئ والمفاهيم النظرية في مواطنها الأصلية ومعرفـــة عميقة بكيفية تطبيقها على النصوص الأدبية الغربية هناك، ثم النظر الدقيق إلى أهم القنوات التي ساهمت في انتقـــال هذه النظريـــة إلـــى نقدنا المعاصر،وكيف تعامل معها نقادنا لاستثمار مفاهيمها وإجراءاتها؟

زد علـــى ذلك نقص المراجع المتخصصة في هذا الميدان،

ختاما إذا كان لابد من شكر فهو لأستاذي الكريم الدكتور "عيسى بوفسيو" الذي يعزى له الفضل الأكبر في انجاز هذا البحث المتواضـــع،فقـــــد كان نعم المتلقي ونعم المفســـــر والمؤول فله جزيل الشكر والامتنان والعرفان كما اشكره كذلك على تحمله مشاقة ومتابعة هذه البحـــث.حتى يحقق أهدافه المرجوة فأسال الله أن يجازيه عنـــــــــي خيـــــر الجزاء.

كما أتقدم بالشكر الجزيل إلـــى الأستاذة الكرام الذيـــن أعانونـــي بالنصائح والتوجيهات .خـــلال مساري التعليمي . واخـــص بالذكر أساتـــذة قســـــــم اللغة العربية بجامعة محمد بوضياف بالمسيلة.

المناهج التي سبقت نظرية التلقي وأهم النتائج المترتبة عنها

مدخل

مدخـــــــــل:

تتعدد المناهج النقديـــة التي تتناول الأعمال الأدبية بالنقد والتحليل، وتختلف عن بعضها نتيجة لاختلاف الأصول النظرية التي تنبع منها،والمرجعيات الثقافية والحضارية التي تستند إليها،وهذا ما من شأنه دون شك أن يؤدي إلى تباين في نظرتها للنص الأدبي،ويظهر هذا التباين واضحا ،بملاحظة الجوانب التي يركز عليها كـــل منهج منها أكثر على الآخر. ويبدو العمل الأدبي في هذه الحالة كشكل هندسي ثلاثي الأوجه، يمثل كل وجه منه أحد جوانبه الثلاثة (المبدع.النص.القارئ)ويقوم كل منهج من هذه المناهج النقدية بتناول وجه واحد جاعلا إياه محور دراسته، أو المدخل الذي يلج منه إلى فضاء النص، وبمتابعة دوران المناهج النقدية عبر الزمن،يتضح أنها تناولت في تناولها العمل الأدبي في التركيز على وجه من أوجهه المتعددة،فقد بدأت هذه المنظومة بمناهج تهتم بالمبدع في المقام الأول وانتهـــت إلى نظريات تركز على القارئ وتجعله بؤرة اهتمامها دون أن يشاركه فيها احد،مرورا بالمناهـــج والنظريات التي ركزت على العمل الأدبي أو بعبارة أخرى جميع أطراف العملية الإبداعية.

01 – المنهاج التي سبقت نظرية التلقي:

بسط المؤلف سلطته على الساحة النقدية حينا من الدهر ونتيجة لهذه السلطة توجهت الأنظار إلى دراسة النص فقط، بوصفه وثيقة تاريخية أو نفسية أو اجتماعية أو غيرها...من خلال السياق الذي أبدع النص في أجوائه، مما أدى إلى نشأة منظومة المناهج السياقية التي تشمل عددا من المناهج النقدية والمعروفة مثل المنهج التاريخي والمنهج النفسي والمنهج الاجتماعي

المـــدخـــل

يهتم **المنهج التاريخي** مثلا بالربط بين النص والسيرة الأدبية للمبدع فيتناول النـــص على ضوء سيرة الأديب وحياته الاجتماعية وعلاقته بوطنه وجنسية وبيئتـــه وثقافته وعصره،ويرى هذا المنهج أن التنبه إلى القوالب والتقاليد التي يكتب على أساسها النص أمر ضروري لاستساغته استساغة صحيحة حتى قبل أن تعرف كيف تقرأ ذلك النص، وأحيانا علينا العودة إلى الدراسة التاريخية قبل أن تعرف تلك القوالب والتقاليد التي تعد اللغة واحدة منها عند أصحاب هذا المنهج [1]

<u>أما المنهج النفسي:</u> الذي عرفه الناقد الفرنسي شارل مورن(1966 , 1899) بأنه "زيادة فهمنا للآثار الأدبية ولتكوينها عن طريق معالجة جديدة للأدب تستنـــد إلى اكتشافات فرويد وإلى مؤلفـــات بعـــض موريدية [2]،فقد ربط نقاده بين النص والجوانب النفسية في شخصية مبدعة وتحدثوا عـــن النص كمنتـــج من منتجات الخيال والأحلام:كما عدوا النص صورة من صور التعبير عـــن بعض الرغبات المكبوتة التي يـــراها فرويد احد أهم أعلام هذا المنهج،المحرك الأساسي لعملية الإيداع، وينطبق الوضع نفسه على المنهج الاجتماعي: الذي يرى أن الأفراد في المجتمع الإنساني يدخلون في علاقات إنتاجية وأن مجموع العلاقات الإنتاجية هذه تشكل البنية الاقتصادية للمجتمع وهذه البنية هي الأساس الحقيقي الذي تقوم عليه بنية قانونية وسياسية عليا،تتوافق فيها أشكال محددة من الوعي الاجتماعي، ويحتكم نمـــط الإنتاج في الحياة المادية بحركة الحياة الاجتماعية والسياسية والفعلية [3]

ويستقى هذا المنهج كثيـــرا من آرائه وأفكاره من الأفكار التي طرحها ماركس وانجلز في الاقتصاد السياسي، والتي تعـــرف بالماركسية وهي تقوم على أساسين هامين هما:

---

[1] ديفيد ريتش.مناهج النقد الأدبي ,تر: محمد يوسف,مراجعة إحسان عباس دار صادر بيروت. 1997ص484

[2] ميجان الرويلي وسعد البازعي,دليل الناقد الأدبي ط2 المركز الثقافي العربي الدار البيضاء 2000 ص 216

[3] كارل ماكس فرد ريش انجلز , البيان الشيوعي,تر:الولي محمد ,المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ط1 2000 ص14

المـــدخـــل

01 -فكرة الأبنية التحية والأبنية الفوقية التي تنبثـــق من التحتيـــة

02- فكرة الانعكاس الآلي، حيث أن الأدب عندهم انعكاس للمجتمع

لقد أدى إهمال المناهج السياقية، على اختلافها وتعددها،النص والقارئ إهمالا تاما،وإلقائها بكل تركيزها على المؤلف(المبدع) والسياق الذي انتح النص من خلاله، إلى الثورة عليها، وبروز اتجاه أخر، يدعو إلى الاهتمام بالنص بوصفه أساس العملية الإبداعية ونتاجها,فظهر عدد من المناهج النقدية التي تركز في دراستها على دراسة النص نفسه ،بمعـــزل عن أي شيء خارجه، ودون الالتفات لقصد المؤلـــف أو للظروف التاريخية أو النفسية أو الاجتماعية التي ينشأ النص في أحضانها منها مثل المنهج الشكلي وحركة الشكلانيين الروس، وحركـــة النقد الجديد

<u>المنهج الشكلي:</u> ظهـــر المنهـــج الشكلي رغبة في وضع حـــد للخلط المنهجي، السائـــد في الدراسات الأدبية التقليدية،وبناء علم الأدب، بناء منتظما باعتباره مجالا متميزا ومتكاملا للعمل الفكرين وانطلاقا من مسلمة ترى انه ينبغي على الناقد الأدبي، إن يواجه النصوص الأدبية الخيالية، بدل أن يواجه الظروف الخارجية، التي تنتج في إطارها هذه النصوص,فاتجه الشكلانيون إلى فصل الأدب والدراسة الأدبية، عن باقي الحقول المعرفية المجاورة والمعرقلة، مثل علم النفس علم الاجتماع والتاريخ الثقافي[1]

ويقوم هذا المنهج، على الإعلاء من شأن الشكل، كما يعلي من شأن عنصر الذوق.في الوقـــت الذي لا يولي المحتوى، أي اهتمام وهو يدرس النصوص الأدبية في ضوء المبادئ، الفنية دون اللجوء إلى الوسائل الخارجية المساعدة على فهم النصوص، رافضا العلاقة التي تقيمها المناهج السياقية بين الفن التجربة الإنسانية الطبيعية والتي ترى إن الفن مرآة تعكس لنا ما في الحياة.....[2]

[1] فيكتور ايرلنخ,الشكلانية الروسية ,ترجمه الولي محمد ,المركز الثقافي العربي,الدار البيضاء ,ط1, 2000 ص14

[2] نجيب فائق اندراوس ,المدخل في النقد الأدبي ,مكتبة الانجلو المصرية ط1 القاهرة 1974 ص150

المـــدخـــل

لقد فهم الشكلانيون الروس الأوائل، الأدب بوصفه استخداما خاصا للغة، ونظروا إلى المضمون الإنساني نظـــــــــرة تسقط منه أية أهمية أدبية ,وتجعل منه مجرد سياق يتيح للوسائل الأدبية أن تؤدي عملها، ولقـــد كان هم الشكلانيين هو أن يجددوا بروح علمية ،نماذج تصويرية وفرضيات تفسر الكيفية التي تنتج بهـــا الوسائل الأدبية تأثيرات جمالية، والكيفية التي يتميز بها الأدبي عن غير الأدبي على الرغم من اتصاله به [1]

تيار النقد الجديد: كان تيار النقد الجديد من جملة هذه المناهج التي ظهرت ردا على تلك الاتجاهات السياقية مطالبا باستقلالية النص،و عده نصا مغلقا لا علاقة له بما هو خارجه,فهو مجرد شبكة من العلاقات اللغوية الخالصـــــــــة، حتى إن بعضا من النقاد الجدد اتجهوا إلى دراسة النص بمعزل عن كاتبه، أي باعتباره نصا مجهول القائل و قراءته قراءة أسلوبية تحليلية يبين علاقاته الداخلية بما يكشف عن بنيته

وقد نشأ بين هذا النوع من النقد، والنقد التاريخي ،جدل حول موضوع الاهتمام وزاوية النظر.فالنقد التاريخي يرى أن ماهية النص لا تتم إلا إذا اهتم الناقد بالموروث الذي نشأ النص في نطاقه، و النقد الجديد يقول إن ماهية النص لا يمكن تقويمها على نحو صحيح إلا بالمناهج الملائمة للنص الأدبي نفسه [2]

و لم تتوقف دورة المناهج النقدية عند محطة النص،و لكنها تجاوزتها لتضع متلقي هذا النص في اعتبارها،وقـــد كان الاتفاق إليه ذلك الحين جزءا من إستراتيجية في تناول النص الأدبي تعني بقراءته ،ومعرفـــة الإجـــراءات التي تساعد على ذلك كما كانت تعني بالأثر الذي تحدثه هذه القراءة في نفس المتلقي إلى أن أصبح المتلقي في بؤرة الاهتمام على يد الاتجاهات التي ظهرت تطالب

---

[1] رامان سلدن,النظرية الأدبية المعاصرة ,ترجمة جابر عصفور دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع القاهرة ط2 1998.ص26.

[2] ديفيد ديفيش ,مناهج النقد الأدبي ,ترجمة محمد يوسف نجم ,مراجعة إحسان عباس ,دار صادر ط1 بيروت 1997ص506

بالالتفات نحوه، وترى أن عمل القارئ اليوم مساو لعمـــل المبدع وقد يتفوق عليه حسب قدرته.

ففعل القراءة لم يعد قراءة مجردة لبنية النص،إنما صار محاولة فعلية للبحث عن جماليات العمل الأدبي ومشاركة في فك رموزه وملء فراغاته

ومن هذه الاتجاهات التي كان القارئ أهمها ،التفكيكيـــة ،والظاهرتية،ونظرية التلقي (أو نقد استجابة القارئ) [1]

العوامل التي أدت إلى الاتجاه نحو القارئ:

لماذا اتجهت المناهج النقدية في العصر الحديـــث نحـــو القارئ؟

بدأ الاهتمام المتزايد للنقاد بالقارئ، أو المتلقي في عقد الستينات تقريبا في ألمانيا على يد جماعة (مدرسة كونستانس) ونال خطوة خاصة في دراستهم،ومع أن هذا هو الوضع الطبيعي الذي يفترض أن يؤول إليه وضع المناهج النقدية في هذه المرحلة، بعد أن استهلكت الطرق الأخرى، التي يمكن تناول النصوص من خلالها،أي من خلال المبدع والنص إلى أن السؤال عن سبب التفات النظريات والمناهج النقدية الحديثة نحو القارئ وفي هذه الفترة تحديدا ،يبقى سؤال مشروعا ينتظر الإجابة عليه

أسباب الاتجاه نحو القارئ والاهتمام به:

-يمكن تقسيم الأسباب التي أدت إلى الاتجاه نحو القارئ إلى قسمين :

عوامل خارجية(وهي التي أدت إلى ظهور النظرية أولا)وأسباب داخلية (نبعت من قلب النظرية نفسها وأدت إلى ثباتها بعد ظهورها)

أولا:**العوامل الخارجية التي أدت إلى ظهور نظرية التلقي :**

[1] روبرت شولز ,البنيوية في الأدب ,ترجمة حنا عبود,منشورات اتحاد الكتاب العرب 1984 ص163

المـــدخـــل

01 بروز الأزمة المنهجية، التي ظهرت في الستينات تقريبا في ألمانيا مؤذنة بقيام تحول فكري جذري، فيما يتعلق بمنهج الدراسة الأدبية.

مما أدى إلى ظهور نموذج فكري جديد، يخلف النماذج المتعاقبة التي استنفذت أغراضها مع مضي الزمن. [1]

02 ظهور الأزمة الاقتصادية السياسية، التي تفجرت في تلك الفترة في ألمانيا متزامنة مع الاضطراب، الذي كان سائدا في نظرية الأدب آنذاك وقد قال ياوس في مستهل مقالته عن النموذج "أن (المناهج) لا تهبط من السماء ولكن لها موقع من التاريخ وليســت نظرية التلقــي استثناء..من هــذه القاعدة فقد تطورت في وضع، من الحياة الألمانية الأدبية والسياسية يغلب عليها طابع الصراع ومن ثم احتلت مكانها في المجال النقدي من خلال إشكال معقدة من الحوار والجدل مع المناهج والتقاليد الأخرى. [2]

3- ظهور القارئ المثقف الذي قد يقترب مستواه من مستوى المؤلف،كما قد يفوقه أحيانـــا، وهــذا يعني قدرته على تأويل النص الذي قد يقرؤه، واكتشاف ما لم يكن يدور في خلد مؤلفه، وهو يكتبه وقد لا يدور في خلده أبدا في وقت لاحق.

4 -تعقد النصوص تعقدا مسرفا من حيث الأفكار، و الصياغة، مما أدى إلى ظهور ما أطلق عليـــــه (نرجسية القارئ) أي ذلك القارئ الذي لا يرى وهو يجول ببصره في كل اتجاه سوى النصوص، ولا يجد داخل هذه النصوص إلا نفسه.

5 -الاتجاه العام في السوق، بما فيها سوق الثقافة والنشر، لمنح المستهلك مكانا خاصا في عمليــة الإنتــاج، و هــذا أدى إلى نقــل الاهتمام من المؤلــف الذي أعلن عن موته إلى القارئ الذي من اجله تنتــج بضاعة معينة(النصوص). [3]

---

[1] روبيرت سي هولب نظرية التلقي.مقدمة نقدية ط1 ترجمة عزا لدين إسماعيل النادي الأدبي الثقافي جدة ص8

[2] نفس المرجع ص62

[3] البريكي فاطمة،قضية التلقي النقد الأدبي القديم،عمان دار الشروق ط1 2006 ص35

المـــدخـــل

لقد كانت هذه العوامل خارجة عن إطار النظرية نفسها و لكنها كانت في الوقت نفسه ذات اثر كبيـــر في ظهورها.

العوامل الداخلية التي أدت إلى ظهور النظرية و تلقيها:

يقول روبيرت سي هولب :((انه كان من الممكن لهذا النموذج أن يهمل و ينسى مع مضى الزمن كما يحدث مع كثير من البيانات الأدبية، التي يصدرها المبدعون أو المنظرون، لولا انه كان في الواقع متلائما مع ما كان البحث الأدبي الألماني في تلك الحقبة يسعى إليه ومع المناخ الفكري الجديد الذي صارت له الغلبة)).[1]

ويبدو هولب وكأنه يشير، إلى جملة العوامل الداخلية التي أدت إلى ظهـــور النظرية، وتلقيها، والتي يمكـــن أن نذكر منها ما يلي:

1ــ عدم سقوط هذه النظرية في المزلق نفسه الذي سقطت فيه النظريات والمناهج النقدية السابقة لها، بالتركيز فقط على القراءة (والتلقي عامة)كمحدد لطبيعة وقيمة العمل الأدبي، بل انطلقت في ذلك البعد لاستيعاب الأبعاد الأخرى للعملية الإبداعية ككل، وهي بذلك تتجاوز النظرية الأحادية التي تركز على أحد أقطاب تلك العملية دون سواه. [2]

2ــ عـــدم انقطاعهـــا نهائيـــا عـــن مختلف المنظورات والاتجاهات السابقة أو المعاصرة له والتي يبدو أنها استنفذت جل إمكانياتها، ولكن احتوتها في آن واحد عن طريق الحوار والنقد والاغناء. [3]

إن هذه النظرية النقدية الحديثة تتجه إلى القارئ، المبدع المشارك في إنتاج المعنى،إنه القارئ الايجابي الذي يستطيع إيجاد العناصر الغائبة عن النص ليحقق بها

---

[1] روبيرت سي هولب،نظرية التلقي مقدمة نقدية،ترجمة عزالدين إسماعيل،ص10

[2] عبد العزيز طليمات،فعل القراءة،بناء المعنى وبناء.الذات،قراءة في بعض أطروحات وفولفغانغ أيزر،مطبعة النجاح الجديدة 1993،ص149

[3] عبد العزيز طليمات نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات 1993 مطبعة النجاح الجديدة ط2 الدار البيضاء ص149

وجود هذا النص،فالنظرية لا تلتفـــت إلى القارئ السلبي الذي يكتفي بتلقي النص الأدبي دون أن يكلف نفسه عناء البحث عن المعاني الكامنة بين سطوره، ولكنها نتيجة إلى قارئ على قدر كبير من الوعي ومن(المشاكسة) على حد تعبير الغذامي [1]

وهذا القارئ وحده، هو الذي يستطيع أن يملأ فراغات النص ،وأن يلون بياضه،وأن يخلق من حروفه التي لا تصعب على حصر مالا حصر له، من المعاني التي ربما لم تكن قد مرت على خاطر مؤلفه أثناء صياغته له،

إنه القارئ الذي بإمكانه إضافة شئ ما إلى النص انطلاقا من خبرته ورؤيته وحدسه.

[1] فاطمة البريكي, قضية التلقي في النقد .....القديم , دار الشروق عمان ط1 2006 ص36.

الفصل الأول

- نظرية التلقي
النشأة و التطور

الفصـــــل الأول

- **نظرية التلقي النشأة و التطور.**

1-1-الأصول المعرفية و الفلسفية لنظرية التلقي

1-1-1-الهيرمينوطيقا

1-1-2-الظاهراتية

1-2-1:الوعي الإنساني وأهميته في الإدراك

2-2-1:البنية الانطولوجية وتحقيق الموضوع الجمالي:

3-2-1:غادمير وتاريخية الفهم:

2-1- مقولات و أدوات إجرائية لنظرية التلقي

1-2-1- طروحات هانز روبرت ياوس

1-1-2-1:تعليق السيرورة التاريخية للأدب بالتلقي:

2-1-2-1:أفق انتظار القارئ:

3-1-2-1:المسافة الجمالية:

4-1-2-1:التجربة الجمالية المنتجة:(فعل الإبداع):

2-2-1- طروحات فولفغانغ ايزر

1-2-2-1:إنتاج المعنى:

2-2-2-1:القارئ الضمني:

3-2-2-1:القارئ المثالي:

4-2-2-1:القارئ الجمع:

3-1- النموذج الوظيفي لاشتغال النصوص

1-3-1:السجل النصي:

2-3-1:الاستراتيجيات النصية:

3-3-1:عوامل التفاعل بين القارئ و النص:

الفصل الأول:نظرية التلقي النشأة و التطور

1-1:الأصول المعرفية و الفلسفية لنظرية التلقي:

1-1-1:الهيرمينوطيقا:

إن جانب الاهتمام بالقارئ. وان كان جديدا في الساحة النقدية. إلا أن مظاهر هذا الاهتمام تعود إلى فترات تاريخية موغلة في القدم. ولعل أهم ما يستوقفنا هو نظرة السفسطائيين، إلى الذات الإنسانية كطرف فاعل في عملية الفهم.

يتفق مؤرخو الفلسفة على ظهور السفسطائية .في النصف الثاني من القرن الخامس قبل الميلاد. تحولا في المعرفة في المقام الأول.حيث يعتقد السفسطائيون على لسان بروتاغوراس (410-480)بأن الإدراك الحسي هو أصل المعرفة. فالمحسوسات متغيرة ومقياس هذا التغيير هو الإنسان.[1]

وقد طبق السفسطائيون،تصوراتهم العقلية في فن الخطابة(الريطوريقا) ،وأسسوا تقاليد هذا الفن فوضعوا المستمع(المتلقي)في الطرف الغائي منها،ذلك أن الخطابة مؤسسة على بنيات ذات أشكال مؤثرة في المستمع، لأن غايتها إقناعه ببنيات تستدعي الاستجابة كما أشاروا إلى مفهوم القصدية،ونسبية المعنى، حيث يشترك الموضوع بطرف وتشترك الذات بطرف أخر. فحفزوا بذلك عملية التأويل عند المتلقي.[2]

---

[1] ـ ناظم.عودة خضر- الأحوال المعرفية لنظرية التلقي دار الشروق-الأردن-ط1-1997 ص18

[2] ـ المرجع نفسه، ص25.

أراد السفسطائيون أن يعيدوا الاعتبار إلى الذات الإنسانية ،التي كانت في نظرهم مهمشة ،في جانب الفهم والتأويل الحر للنصوص عامة. بما فيها النصوص الدينية ،حيث رفضوا فكرة الاكتفاء بتطبيق الأوامر الدينية، الصادرة عن هذه الأخيرة إلى محاولة فهمها وتأويلها .

أن تأويل النصوص فن شهد تطورات عبر الحقب الزمانية ليصح علما قائما بذاته يحمل مصطلحا خاصا به هو الهرمنيوطيقا.

والهرمنيوطيقا مصطلح معرب يقصد به علم أو فن التأويل ويعرفها شلير ماخر: فن امتلاك الشروط الضرورية للفهم"ويعود استخدام هذا المصطلح بالمعني السابق إلى تاريخ 1954

أما عن مايخص الممارسة التأويلية، فهناك من يعود بها إلى العصور الكلاسيكية .مع جهود اليونانيين .في محاولة فهم الملاحم الهوميرية ويري"غودسدروف جورج "أنها ذات أصول دينية، أملتها الحاجة إلى تأويل النصوص الدينية.[1]

ا-التحول من المعنى إلى الفهم:

كانت الهرمنيوطيقا التقليدية يقتصر اهتمامها على المعنى الحرفي للنصوص .معتمدة في ذلك على فقه اللغة. وهذا من خلال رفع اللبس والغموض عن النصوص والمحفوظات القديمة، اعتمادا على المعارف اللسانية،ويعود الفضل إلى شليرماخر في النقلة التي

[1] - عبد الكريم شرفي-.من فلسفات التأويل إلي نظرية.القراءة-.الدار العربية للعلوم-ط 15 بيروت.ص17

عرفتـــــها الهرمنيوطيقا حيث يري هذا الأخير ضرورة تجاوز المعنى الحرفـــي فـــي النصـــوص إلى مفهـــوم أوسع هو"الفهم"وشروط مقاربـــة النصـــوص وتفسيرهـــا،أي أن شليرماخر كـــأن يريـــد أن يؤســـس لنظرية جديدة أساسها الفهم.[1]

ومن أجل ذلك فقد قام شليرماخر بالفصل بين مجال اللغةومجال الفكر،أما اللغة فيختـــص بهـــا التأويـــل اللغـــوي،وأما مجال الفكـــر فقـــد أسمـــاه المجـــال التقنـــي .ثـــم أسمـــاه المجـــال السيكولوجي،فيما بعد،فالتأويل اللغوي يصطلح بتحديـــد المعنـــي وفقـــا لقوانين موضوعيـــة وعامـــة ،بينما يركـــز الجانب السيكولوجي من التأويل علـــى ما هـــو ذاتـــي فـــردي،يقـــول شليرماخر «هنـــاك في كل فهم لحظتان:فهـــم للحديـــث بوصفـــه شيئـــا مستمدا مـــن اللغـــة وفهمـــا بوصفـــه"واقعـــة"في تفكير المتحدث ".[2]

يرى شليرماخر أن عملية الفهـــم تنطـــوي علـــى جانبيـــن :جانـــب لغـــوي مشتـــرك وموضـــوعي يحققـــه التأويـــل اللغـــوي وجانب سيكولوجي ذاتي يحققـــه التأويـــل النفســـي وبالتالـــي فإن الهرمنيوطيقـــا لـــدي شليرماخر هي ذات توجهين احدهما نحـــو اللغـــة والأخـــر نحـــو الذات المفكـــرة آو المبدعـــة ويري أن الفهم لا يمكن أن يتم دون تداخلهما.[3]

وهكـــذا فإن تأويـــل النصوص لا يقـــف عن لغة النص. بـــل ويتجاوزها إلى معرفـــة وفهـــم تجربة المؤلف، وبالتالي فإن النص ما هو

[1] ـ المرجع نفسه - ص 24- 25
[2] ـ عادل مصطفى..مدخل إلي الهيرمونيوطيقا ،نظرية التأويل من أفلاطون إلي الآن ،دار النهضة العربية- ط 2003-16- ص 70
[3] ـ عبد الكريم شرفي،المرجع السابق ص27

إلا انعكاس لذهنيـــة المؤلـــف وتجربته الداخلية، وهذا لا يتحقق بحسب شلير ماخر،

إلا من خلال فهم أسلوب الكاتب << إننا نعرف الإنسان فـــــي تمـــــام فردانيته من خلال الأسلوب وسيظل الفهم الواقـــــي للأسلـــــوب هو غايـــــة علـــــم التأويـــــل التـــــي لا غايـــــة وراءها ".[1]

وللإشارة فإن شـــليرماخر. قـــد عـــرف تطـــورا فـــي فكـــره حـــول التأويـــل،فبعـــد أن كـــان يركـــز على أهمية الفهم في جانبيه اللغوي والذاتي،أصبـــح فـــي فتـــرة متأخـــرة يركـــز علـــى الجانب الذاتـــي. متجاوزا الجانب اللغـــوي ــ رغـــم أهميـــة ــ أي أن الهرمنيوطيقا هـــي أن تتجـــاوز اللغـــة لكـــي تقـــف علـــى العملية الداخلية التي نتـــج عنها النص.[2]

بالرغـــم مـــن النزعـــة السيكولوجيـــة التـــي ميـــزت هرمنيوطيقا شـــلير ما خر. إلا أن الفضل يعـــود إليه في تخليص الهرمنيوطيقا من التبعية للعلوم الأخـــرى، حيـــث كـــان ينظـــر إليهـــا علـــى أنـــها مـــادة تخصصيـــة.، تتبـــع اللاهوت، أو الأدب، أو القانون، لتصبح علمـــا قائمـــا بذاتـــه، أساســـه عمليـــة الفهـــم، لـــذلك سعي شـــليرماخر إلى اكتشاف قوانين الفهم ومبادئـــه،وتعـــد هـــذه النقلـــة فـــي مســـار الهرمنيوطيقـــا إسهاما مفيـــدا فـــي نظرية التأويل.[3]

[1] ـ عادل مصطفى –مدخل إلي الهبر مونيوطيقا و نظرية التأويل – مرجع سابق ،ص 72.
[2] ـ المرجع نفسه ص73
[3] ـ المرجع نفسه ص74

ورغم النقلة الهامة للهرمنيوطبقا علي يد شليرماخر ليكوّن"فنا" مستقلا. بذاته عن أي مجال من خلال حرصه على وضع قوانين لعملية الفهم،إلا أنه حاول أن يتجنب«سوء الفهم المبدئي»في أن عملية تفسيره، ولكنه يري غادامر أن تحيزات المرء ومفاهيمه المسبقة تشكل ركنا أساسيا في أي موقف تفسيري، وعلى هذا فتاريخه المفسر علي نقيض ما تذهب إليه النظرية التفسيرية السابقة لا تشكل حاجزا دون الفهم، والتفكير التفسيري، الصحيح ينبغي له أن يأخذ في الحسبان تاريخيته الخالصة، ولن يكون التفسير سليما، إلا عند...حقيقة فاعلية التاريخ خلال الفهم نفسه.[1]

يعارض غادامر فكرة هوسرل القائمة، على ضرورة تعليق المعارف والمفاهيم الجاهزة، خلال فهم ظاهرة آنية وجودية، إلا أن غادامر يعتبر أن هذه المفاهيم الناتجة عن تفسيرات تاريخية ضرورية، لإمكانية تحقيق الفهم،وبالتالي فإن غادامر حاول أن يؤسس لفكرة التواصل بين الماضي والحاضر، ونفي وجود قطيعة بينهما.

يركز غادامر عمله التأويلي في كشف الوعي البشري المدون في تجاربه اللغوية ...ولكي يحقق للوعي البشري المدون، استمراريته، ويحقق كذلك للوعي المدرك آنيته، أي لحظته الوجودية، وإسهام في بناء معنى أي ظاهرة،كأن يشدد على أهمية إنضاج الممارسة التأويلية، في حدود التاريخية والتراث. [2]

[1] ـ روبرت هولن نظرية التلقي ت.عز الدين إسماعيل.كتاب النادي الثقافي.جدةط1-1994ص123
[2] ـ ناظم عودة خضر- الأصول المعرفية لنظرية التلقي- ص100

وإذا ما حاولنا أن نسقط أراء غادامر، على التأويل الأدبي، فإن هذا الأخير يربط بين التاريخ والأدب، باعتبار الأخير شكل من أشكال التجارب الإنسانية المدونة، وبحسب طرح غادامر السابق، فإن استمرارية وبقاء هذه الأعمال الأدبية، مرهون بتطوير- أو علي حد تعبير غادامر انضاج – العملية التأويلية، في حدود التاريخ، وهذا ما اصطلح عليه غادامر بالتاريخ العملي، والذي وظفه ياوس فيما بعد من خلال نظرية التلقي، التي ظهرت مع نهاية الستينيات في ألمانيا.

يري غادامر " أننالا ندخل التاريخ وإنما نجعله يدخل في ذاتنا وفي عصرنا ومن ثم نعيد تأسيسه عبر علاقة سؤالنا الذاتي بما يلوح لنا من إمكانية الفهم للكينونة التي تشملنا جميعا حاضرا وماضيا ".[1]

ومن خلال هذا الاعتقاد فقد طرح غادامر مفهوم الأفق التاريخي بوصفة إجراء يتم به تفسير التاريخ،حيث أن القارئ الذي يواجه عملا ما لا يعيد بناء معني النص، وفق الظروف التي تم بها خلقه وإنما إعادة بناء معني النص تكون وفق فهم القارئ أي وفق افقه الخاص. [2]

يرجع غادامر مفهوم الأفق، إلى التحيزات التي نحملها معنا في أي وقت بعينه ومن ثم فإن الفهم حسب غادامر هو امتزاج الأفق الخاص للفرد بالأفق التاريخي. [3]

[1] ـ المرجع نفسه- ص101
[2] ـ ناظم عودة خضر –الاحوال المعرفية لنظرية التلقي دار الشروق الاردن –عمأن1997 ص102
[3] ـ روبرت هولب ننظرية التلقي، ت ، عز الدين إسماعيل-كتاب النادي الأدبي –جدة –ط1-1994 ص 124-125

إن هذا الامتـزاج بين الأفاق أو كمـا يصطلح عليه بانصهار الأفاق، يشكـل لنا فهمـا جديـدا، ليس هو الأفق التاريخي للنص، ولا أفق الحاضر للمتلقي، وإنما هـو ناتـج التفاعـل بينهمـا، وقـد تبنـي ياوس- كما سبق وأن ذكرنـا –فكـرة الأفق التاريخي بوصفه إجـراءا ضروريـا، لتحقـق عمليـة الفهـم وهـذا مـن خلال استبعاد فكـرة التخلـص أو التعليـق-علـي حـد تعبير هوسـرل-المفاهيـم الجاهـزة والناتجة عن ادراكاتنا المسبقـة فـي الفهـم فهي تشكـل أفقـا حاضـرا، يتفـاعل مـع الأفق التاريخـي، للأعمال الأدبية السابقة لينتج، لنا فهما جديـدا ولهـذا فقـد طـرح يـاوس فكـرة"أفـاق الانتظار" والتـي سنصل إلى توضيحا مـن خـلال عـرض مقـولات ياوس.

أراد غادامـر أن يؤسـس لتاريـخ أدبـي جديد، في بناء المعني الأدبي، وهذا من خلال رد الاعتبار، إلى سلسلة التطبيقات التاريخية، والى دور المتلقـي فـي أنتاجه للمعنى، والـذي يختلـف باختـلاف معايير العصر المتطـورة، وهـذا لا يتحقق إلا من خلال إعادة بناء معني النصوص السابقـة، انطلاقا من الأفق الحاضر للقارئ،وهـذا ما يسهـم بالتالي فـي استمرارية العمل الأدبي، وتطويره لـذلك فإن غادامر من خلال كتابـة"الحقيقة والنهج"عارض شليرماخر حول فكـرة ضـرورة معاصرة المؤلـف للقارئ كشـرط للوصول إلـى حقيقة المعني المقصود، وبالتالي تجنب الوقـوع فـي سوء الفهم الذي قد يسببه بعد المسافة الزمنية، بين القارئ والنص. [1]

[1] ـ عبد الكريم شرفي،من فلسفات التأويل إلي نظريات القراءة- ص36

1-1-2:الظاهراتيـــــــــة

ارتبـــط ظهـور جمالية التلقي بالظاهراتيـة، مـن خلال الأفكار التي صاغها هوســرل، والمتمثلة في اعتبار الوعي الإنساني أساس ومركز الفهم، لظواهــر العالــم الخارجية وللإشارة فإن مصطلح الفنومنولوجيا، قد استعمل أول مرة من طــرف ه.ي ،ذ،لمبرت سنــة 1764 في ألمانيـــا ثـــم استعمله بعده كانط وهيغل وغيرهما،إلا أن هوسرل كان أول من استخدم هذا المصطلح للدلالة علي منهج فكري واضح. [1]

1-2-1:<u>الوعي الإنساني وأهميته في الإدراك</u>

إن أهم ما يميز فلسفة هوسرل، هو أنه أراد أن يعــدل في نظرية المعرفة، التي تدعي وجــود الموضوعيــة فــي العلــوم التجريبية،والعقلانية، معتبــرا أن المعني الموضوعي، لا يتشكــل فــي المعطيات الحسابية أو في التجربة، بل يتشكل فـــي الوعي الخالص للإنسان،أي أن هوســرل أراد أن يرد الاعتبار إلي الذات الإنسانية بأن يجعل منها الصانع لكل معني في الوجود أو باعتبارهــا أصل الوجود وليس جزءا منه.[2]

ويري هوسرل أن الفنومنولوجيا، أو الظاهراتيـــة، كمـــا يصطلــح علي تسميتهـــا تسعــي إلي الوصــول إلي حقيقة الظواهر الموجودة في العالم، مــن خــلال إدراك ماهيتهـــا، ولبلـــوغ هـــذه الغايــة اقترح هوسرل مفهومي التعليــق والرد،أي أنه على الذات الواعية فــي إدراكها للأشياء أن تعلق أن تتخلص من أحكامها ومسلماتها السابقة، وأن تتعامل مــع الأشيــاء، كما تتجلي فــي الوعي الإنساني، وقـــد تبنى ايزر هـــذه الفكرة وجعــل منها شرطا لتحقيـــق الشــرط فــي النص الأدبي، لكنــه ســرعان ما انحاز إلى مقولات

[1] ـ ناظم عودة خضر الأصول المعرفية لنظرية التلقي ص75
[2] ـ المرجع نفسه ص762

هايدجر التي عـدلت من هذا التوجـه،حيـث يذهـب هايدجـر إلا أن هـذا التعليـق لا يكون كليا ونهائيا وإلا استحال الفهم. [1] وضمن فلسفـة هوسرل فإن ما يتجسد في النص الأدبي هـو وعـي المؤلـف لمظاهـر العالـم والحيـاة وبالتالي فإن البني الخطابية للنص تتحكم فيها مقصدية المؤلف،ومن اجل بلـوغ فهـم مقصديـة المؤلف، على الناقد أو القارئ، أن يتخلـص من جميع أحكامه السابقة وكذا تجربته الخاصة. [2]

من خلال الطرح السابـق لهوسـرل فإن التعامل مع النص الأدبي يقتضي من القارئ أو المؤول أن يتخلص من تجربته التاريخية وكذا تجربته الخاصة وهذا على عكس غارامر الذي يرى أن المفسر ينبغي له أن ينطلق من افقه الراهن، وتجربته التاريخية، التي لا يستطيع أن يتخلص منها، لأنها تمثل تاريخه الخاص.

إن هوسرل وفلسفته، حول الظاهرية، جعلت من القارئ مجرد مستقبل سلبـي للنص، عليه أن ينصاع لسلطة النص، مـن خلال سلطة المؤلف، ولم تفسـح أي مجال للمتلقي في بناء معنى النـص،إلا أن انغاردن وهو تلميذ هوسلر قـد جاء بفلسفة جديدة، غيرت المعايير الفلسفية السابقة لهوسلر

1-2-2:البنية الانطولوجية وتحقيق الموضوع الجمالي:

أما رومان أنغاردن(1593-1970)فقد عاب على أستاذه هوسرل، فلسفته المتعالية، التي تعتبر الوعي، الإنساني مصدر واصل كل فهم،أي أن حقيقة المواضع هي الكيفية التي تتجلي بها في الوعي أو الشعور الخالص للذات الواعية،ولذلك فقد جاء رومان أنغاردن ببديل يقوم علي أساس التمييز بين البنية

[1] ـ عبد الكريم شرفي من فلسفات التأويل إلى نظريا القراءة ص103
[2] ـ المرجع نفسه، ص .104.

الانطولوجية للعمل الأدبي،أي البنية الشكلية، والمادية، التي يتكون منها العمل الأدبي، وبين الموضوعات الجمالية عن عمليات إدراك هذه البنية. [1]

يعود هذا الطرح السابق إلي رؤية غادامر الفلسفية والتي تقوم على أساس أن الظواهر الخارجية للعالم، موجودة بشكل مستقل، عن الوعي، وعن مقصديته،وليس الوعي كما تتجلى فيه الظاهرة، هو الذي يعطي لها وجودا،ولكن هل مايصدق علي المواضيع الواقعية الطبيعية، يصدق علي الأعمال الفنية، باعتبارها مواضيع قصدية؟ثم كيف لهذه البنية النصية الشكلية أن يكون لها معني ووجودا،دون تدخل الذات الواعية؟يجيب أنغاردن أن العمل الأدبي في بنيته الانطولوجية إذا كان يستطيع أن يوجد بكيفية مستقلة، عن الذات المدركة ،فإن الموضوع الجمالي في حاجة إلى تدخل الذات ومشاركتها حتى يخرج إلى الوجود ويكتسب تحقيقا ملموسا. [2]

إن الإدراك عند أنغاردن، هو فاعلية اتصال بين القارئ والنص، لذلك أراد هذا الأخير، أن يبين شكل الإدراك والموضوع، ويرى أن معرفة مقومات بناء النص، يسهل عملية تحليل شكل الإدراك، عند القارئ، ويبعده عن الذاتية، في فهم النص،أي أنه علي القارئ أن يدرك العلاقات الموجودة بين وحدات النص من اجل إعطاء دلالة إجمالية للعمل ككل.

كما أن بنية النص تتضمن فراغات، أو فجوات علي القارئ، أن يملأها، لأنها تدخل في تحديد النص. [3]

"حالة المكعب الذي نرى عددا محدودا من جوانبه ولكننا ندرك تكعيبته رغم ذلك". [4] أي النص يشبه المكعب الذي يظهر لنا وجوها وتخفي عنا

---

[1] ـ المرجع نفسه ص118
[2] ـ عبد الكريم شريفي من فلسفات التأويل إلي نظريات القراءة ص128
[3] ـ ناظم عودة خضر نظرية الأصول المعرفية لنظرية التلقي-دار الشروق الأردن - ص83
[4] ـ المرجع نفسه ص 120

الأخرى، ولكننا ندرك أن هناك وجوها كامنة، وراء الوجوه الظاهرة، ولذلك فإن العمل الفني، بحاجة إلى متلقي يجعله عيانيا أي متحققا، وقد تبنى أصحاب جماليـــــة التلقي مقولات أنغادرن وعلي رأسهم ايزر الذي يري أن للعمل الأدبي قطبين القطب الفني، والقطب الجمالي، وأن عمليـــــة التحقق لا يمكن أن تتم، إلا من خلال التداخل بين القطبين. [1]

يري أنغاردن أن هناك طبقـــــات أساسية تشكل بنية أي عمل أدب وهـــــي:

-طبقة صوتيات الكلمات والصياغات الصوتية ذات الرتبة الأعلى

-طبقـــــة وحـــــدات المعنـــــــى

-طبقة الموضوعات المتمثلة

-طبقة المظاهر التخطيطيـــــــة

ففي الطبقة الصوتية يميز أنغاردن بين البنية النمطية، وهي ثابتة، والبنية المادية التي تختلف باختلاف مستويات النطق فيها، كالتفخيم والترقيق...الخ

ويرى أن بناء الجملة الصوتي بما يوفر، من إيقاعات يزيد من جمالية المعني، ويقربه من قلب المتلقي. [2] وفي الطبقة الثانية أي طبقة المعني يميز أنغـــاردن بين نوعين من وحدات المعنى:

*الموضوعات القصدية الخاصة بالأصالة

*الموضوعات القصدية الخاصة المستمدة

تتعلق الأولى بالقصد الأصلي للمؤلف وهي تستمد وجودها من خلال أفعاله الواعية العيانية،أما الثانية فتتعلـــق بالمتلقـــــي التـــــي تحـــــدد بمقصديـــة القارئ، الذي يهب المعنى والدلالة لتلك الجوانب التخطيطية، في بنية النص،وفي هذه الطبقة يتدخل الجانب العقلاني للقارئ، من اجل فهم بنيـــــة النص، وهذا يعود

[1] ـ المرجع نفسه 83

[2] ـ ناظم عودة خضر.،الأصول المعرفية لنظرية التلقي-دار الشروق –الأردن-عمأن ط11 ص 84-85

إلى خبرة القارئ وطريقته، في الفهم والتأويل. [1] وفي طبقة الموضوعات المتمثلة، ويقصد بها طبقة العالم الرمزي وفي العمل الأدبي،يميز أنغاردن بين الموضوعات المتمثلة، والموضوعات الواقعية من حيث الزمان والمكان.

يري أنغاردن أن العالم الرمزي يضم نوعين من المكان:

-المكان التخيلي بمواضيعه التخيلية ويكون نفسيا وذاتيا

-المكان المتمثل أو المتخيل في العمل الأدبي

وهناك كذلك الزمان المتمثل والزمان الواقعي ففي الزمان الواقعي يكون هناك انتقال من الماضي إلي الحاضر فالمستقبل،أما الزمان المتخيل فتكون فيه خلخلة للزمن ويري أنغاردن أن الزمان والمكان المتمثلين ينطويان علي مواضيع من اللاتحديد. [2]

وفي طبقة المظاهر التخطيطية يبين لنا أنغادرن كيفية تمثيل المواضيع في الفصل الأدبي الذي لا يعني بتحديد التفصيلات، وإنما تستخدم فيه الأساليب التقويمية، من خلال وضع إشارات دالة في الصياغة اللغوية.[3] وضمن هذا الإطار الفكري لأنغادرن، يبدوا لنا أن هذا الأخير أراد

أن يكتشف مقومات تشكيل بنية النص وكيفية تفاعلها مع البني الإدراكية للمتلقي، ميز أنغاردن بين البنية الثابتة أو المتعالية، والمتعلقة بالعمل الأدبي، والبنية المتغيرة، والتي تتعلق بالقراء، وترتبط بتفاوت خبراتهم الفردية في الفهم وهذا من خلال تحديد مواضع الإبهام، أو مواضع اللاتحديد.

[1] ـ المرجع نفسه ص87
[2] ـ المرجع نفسه ص88-89
[3] ـ المرجع نفسه ص 901

وبالتالي فإن الفهم لن يخرج عن تفاعل البني الإدراكية للقارئ، مع بني العمل، أو طبقاته، وهذا ما يبعد المؤول عن الذاتية، ويطبع الفهم بطابع الموضوعية

1-2-3:غادمير وتاريخية الفهم:

وعلى عكس شليرماخر، فإن غادامر، يعارض فكرة وجود أي منهج علمي، أو غير علمي، يمكننا من بلوغ حقيقة النص، أي أنه لا مجال لمعرفة النص الأدبي "كما هو". [1]

ينطلق غادامر في مشروعه الهيرمونيوطيقي، من تصوره الخاص لعلاقة الفن بالواقع، حيث يرفض هذا الأخير، فكرة أن يقتصر الفن علي تحقيق المتعة الجمالية، كما تدعي بعض اتجاهات الشكل الجمالي، مثل تيار الفن للفن.[2] في نظر غادرامر هو معرفة وليس مجرد إدراك حسي،عندما نلتقي الفن تتسع أفاق عالمنا الخاص، وفهمنا لأنفسنا،فنري العالم في ضوء جديد، كما لو كنا نراه للمرة الأولي،فالعمل الفني ليس منفصل عن عالمنا، الذي نعيش فيه، ولا عن فهمنا لأنفسنا. [3]

وضمن هذا الإطار الفكري، لد لثاي نستنتج أن هذا الأخير، قد واصل طريق شليرماخر في البحث عن مفهوم "الفهم"في العلوم الإنسانية، وأن كان شليرماخر يعتقد أن النص هو تعبير عن تجربة المؤلف فإن د لثاي يعتقد أن النص، تعبير عن تجربة الحياة، الموضوعية من خلال الوسيط المشترك(اللغة)*،معني هذا أن التجربة التي يفصح عنها في العمل الأدبي، هي تجربة النص كما تتجلي للقارئ، هذه الأخيرة تعمل علي إثارة تجربة القارئ

[1] ـ عبد الكريم –شرفي –من فلسفات التأويل-إلى نظريات القراءة ص41
[2] ـ المرجع نفسه ص36-37
[3] ـ عادل مصطفى –مدخل إلى الهيرمونيوطيقا ص201

الخاصة، من خلال انعكاس تجربة النص في تجربة القارئ، لـــذلك فإن دلثاي يرفض فكرة وجود المعنى الثابت بالمفهوم الكلاسيكي، لأن هذا الأخير -في نظره- يتغير وفق التجربة التاريخية للقارئ، وهذا مايجعل دلثاي يقترب كثيرا من المفاهيم التي صاغها غادامر حول الفهم، وعلاقته بالتاريخ.

أن الفهم-عند دلثاي-هو عملية مزدوجة، وهو فهمنا لما فهمه الآخرون مـــن موضوعات تدون التجربة الروحية المشتركة، وطابع الحياة،فالفهم هو "العملية التي بوساطتها نعرف شيئا نفسيا ما عبر الرموز المحسوسة التي تجليه، وتكشف عنه، وهو يرى أن الغاية القصوى للهرمنيوطبقا هي الفهم الجيد للمؤلف، أكثر مما فهم نفسه الفصل الأدبي، وعملية الفهم تقوم على نوع من الحوار، بين تجربة المتلقي الذاتية، والتجربة الموضوعية المتجلية، في الأدب من خلال الوسيط المشترك،ولكن كيف تتم عملية الفهـــــم؟إنها تتم مـــن خـــلال معيشـــة التجربـــة، التي يعبر عنها النص، وفي هذه المعايشة يثيـــر فينا النص الأدبي –عن طريق العرض التخيلي الحي للتجربة-أحاسيس وأفكارا، ومواقـف واتجاهات متضمنة في تجربتنا الذاتية ومن خلال إثارة تجربتنا الخاصة، اعتمادا علـى لغـــة النص تتوسع أفق تجربتنا الذاتية، فتثري بمعايشة تجربة النص،أنها تبدأ مـــن المعلوم في تجربتنا لتنفذ إلى المجهول،تبدأ"الأنا"لتغوص في "ألانت"لا بالمعنى السيكولوجي بل بالمعنى العام للتجربة الحية المعاشة،هذا الأفق من الاحتمالات الذي يفتحه معايشة النص ضروري جدا لتحقيق تجربة حياتنا،بـل هو أساس تطور الحياة في حركتها المستمرة، وهذا يقودنا إلى المفهوم التاريخي عند دلثاي لأهميته في نظريته التأويلية. [1]

[1] ـ نصر حامد أبو زيد إشكاليات القراءة واليات التأويل –المركز الثقافي العربي-الدار البيضاء –المغرب ط7-2005 ص28-29

يرفض دلثاي، بناءا على فهمه للعمل الأدبي، باعتباره تعبيرا عن التجربة الحية، للحياة وبناء على فهمه لمعنى التاريخ،فكرة المعنى الثابتين سواء في العمل الأدبي أو الحدث التاريخي.إن المعنى عنده يقوم على مجموعة من العلاقات، ونحن في العمل الأدبي، نبدأ بتجربتنا في لحظة معينة من التاريخ تحدد لنا المعنى الذي نفهمه من العمل في هذه اللحظة من الزمن ولكن تجربتنا نفسها تتغير، وتكتسب أبعادا جديدة، من خلال الأفاق التي يفتحها لنا العمل. [1]

في هذه المحاولة، يطالب المفسر،-مهما كانت الهوة التاريخية التي تفصل بينه وبين النص،أن يتباعد عن ذاته وعن افقه التاريخي الراهن ليفهم النص فهما موضوعيا تاريخيا،إنه يطالب المفسر-أولا-أن يساوي نفسه بالمؤلف وأن يحل محله عن طريق إعادة البناء الذاتي والموضوعي لتجربة المؤلف، من خلال النص، رغم استحالة هذه المساواة، من الوجهة المعرفية. [2] معنى هذا أن القارئ لا بد له أن يتخلص من تجربته الخاصة وافقه التاريخي، وأن يعود إلي عصر المؤلف، من اجل تحقيق فهم صحيح لتجربة هذا الأخير، رغم المسافة الزمنية التي تفصل بين المؤلف والقارئ،كما أن شليرماخر يعتبر أن القارئ يمكنه أن ينفذ إلى فهم تجربة المؤلف

إلى درجة أن يتحول القارئ إلى أن يكون هو الكاتب، وهنا تظهر سمة الرومانسية التي اتسمت بها عملية فهم النصوص عند شليرماخر.

يعتبر شليرماخر أبا الهرمنيوطيقا كما أنه ممهد لمن جاؤوا بعده خاصة فلها لد لثاي أخذت الهرمنيوطيقا-عند ديلثاي-بعدا جديدا حيث أصبحت تعني فهم تجربة

[1] ـ نصر حامد أبو زيد إشكاليات القراءة واليات التأويل –المركز الثقافي العربي-الدار البيضاء –المغرب ط7-2005 ص27-28
[2] ـ نصر حامد أبو زيد إشكاليات القراءة واليات التأويل،المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب ط7،2005ص23

النـــص، كمـــا يفصح عنهـــا طالما أنه يتجسد، مـــن خلال وسيط مشترك، هـــو اللغة التي يخرج بها من إطار الذاتية إلى الموضوعية. [1]

إن هناك بين المتلقي والنص الأدبي شيئـــــا مشتركا هو تجربة الحيـــــاة هـــــذه التجربة ذاتية عند المتلقي-من جانب أخر-موضوعية

1-2:مقولات وأدوات إجرائية لنظرية التلقي

ظهرت نظرية التأثير والتقبل في ألمانيا في أواسط الستينات(1966)في إطار مدرسة كونستانس وبرلين الشرقية، قبل ظهور التفكيكيـــة، ومدارس ما بعـــد الحداثة، على يد كل من"فولفغانغ ابزر"روبرت ياوس"،ومنظور هذه النظريـــــة أنها تثور على المناهج الخارجية، التي ركزت كثيرا على المرجع الواقعي، كالنظرية الماركسية، أو الواقعيـــة الجدلية، أو المناهج النقدية التقليدية التـــي كـــــان ينصب اهتمامها، على المعنى والمناهج البنيوية، التي انطوت على النص المغلق، وأهملت عنصرا فعالا في عملية التواصل الأدبي إلا وهو القارئ الذي ستهتم به نظرية التلقي والتقبل الألمانية أيما اهتمام.

ترى نظرية التلقي، أن أهم شئ في عملية الأدب، هي تلك المشاركة الفعالة، بين النص الذي ألفه المبدع والقارئ(المتلقي).أي أن الفهم الحقيقي للأدب، ينطق من موقعة القارئ في مكانه الحقيقي وإعادة الاعتبار له، باعتباره هو المرسل إليه، والمستقبل للنص، ومستهلكه وهو كذلك القارئ الحقيقي له:تلذذا آو تفاعلا وحوارا،ويعني هذا أن العمل الأدبي لا تكتمل حياته، وحركته الإبداعيـــة، إلا عن طريق القراءة وإعادة الإنتاج من جديد.

[1] ـ المرجع نفسه ص27

وقد أسهمت كل من مقولات "ياوس"و"أيزر"إسهاما بالغا في رد الاعتبار إلى القارئ، في علاقته بالعمل الأدبي، وكذلك دعم ركائز"جماليات التلقي"عدة مقترحاتها في نهاية الستينات تأسيسا لنظرية جديدة في فهم الأدب.وكأن"ايزر"ينطق من البداية نفسها التي ينطلق منها"ياوس"وهي الاعتراض على مبادئ المقاربة البنيوية والتشديد على فعل المتلقي في عنصرين أساسيين هما:

-تطوير النوع الأدبي وبناء المعنى. [1]

ولكن هذه الوجوه من التماثل في التلقي الألماني لهذين الرائدين لا ينبغي لها أن تطمس وجوه اختلافهما الجوهرية،فعلى حين دعا"ياوس"أستاذ اللغات الرومانسية إلى تاريخ أدبي جديد، أساسه التلقي الأدبي،معتمدا في ذلك، على علم التفسير"الهرمنيوطيقا"من خلال تأثره بمقولات "جورج غادامر"،كأن أيزر مهتما بالتوجيهات التفسيرية في الأدب،معتمدا في ذلك على الظاهرية"الفنومنولوجيا" ومتأثرا بمقولات"رومان انغاردن "متبنيا العديد من مفاهيمه،كما أن اهتمام"ياوس"حتى في عمله الأخير كان متعلقا بموضوعات ذات طابع اجتماعي و تاريخي.

فالدراسة لتاريخ التجربة الجمالية قد تطور، إلى عملية مسح تاريخي قامت الأعمال الفردية فيه بصفة أساسية بوظيفة إيضاحية،وعلى النقيض من هذا اهتم ايزر بمهمة مبدئية بالنص المفرد وعلاقته بالقارئ، مع أنه لايستبعد العوامل الاجتماعية والتاريخية،وهذا مايجعل "ياوس"مهتما بعالم التلقي الأكبر في حين يبدو ايزر منشغلا بعالم التأثير الأصغر. [2]

[1] ـ ناظم.عودة.خضر.الأصول المعرفية لنظرية التلقي .ص147

[2] ـ روبرت هولب نظرية التلقي.عز الدين إسماعيل .ص200-201

وهذا لا ينفي كذلك التداخل والتكامل، بين مفهومي"التلقي"و"التأثير"اللذين يندرجا ضمن مفهوم جمالية التلقي.وإذا أردنا التمييز بين الاتجاهين قلنا أن:اتجاه التأثير يدرس فعل النص، ويهتم بالتفاعل الجمالي المباشر، الذي يتشكل لدى القارئ مبدئيا،أما التلقي فهو استيعاب لهذا التأثير الجمالي، من خلال ردود أفعال المتلقي ثم يحصل بعد ذلك على بلورة تلقي تاريخي ممتد عبر الزمن [1]

وهذا ما سنعرفه من خلال أطروحات ومقولات لكل من "ياوس"و"ايزر" رائد إجمالية التلقي في ألمانيا.

1-2-1:طروحات هانز روبرت ياوس

يعد الناقد والمؤرخ الأدبي"هانز روبرت ياوس"(1921-1997)من ابرز أعلاه مدرسة كونستانس، التي عني أفرادها بصورة عامة بعلاقة دلالة النص الأدبي بالقارئ وكان لأستاذه "هانز جورج غادمير "الذي درس على يديه في جامعة هايد يليبرغ اكبر الأثر على أفكاره التي دارت حول معنى التأويل، وعلاقة مايتوقعه القراء من العمل الأدبي في زمن بعينه،بمعنى هذا العمل وتاريخه درس ياوس فقه اللغات الرومانسية، والنقد الأدبي، في جامعة كونستانس ،كما درس أيضا في جامعتي كولومبيا وبيل الأمريكية وجامعة السوريون في فرنسا،وتركزت التأثيرات الأساسية على عمله النقدي، في تأويليه غادامر وشعرية الشكلانيين الروس، فكان هدفه المعلن منذ البداية هو الربط بين دراسة الأدب والتاريخ، على أساس النماذج الأدبية، في تعبير يستوحي خلاصة التجارب الإنسانية [2] وقد حاول ياوس أن يخلص الأدب الألماني من الثنائية المفروضة عليه بتأثير المذهب الماركسي في النقد ومذهب الشكلية الروسية

[1] ـ عبد الكريم شرفي من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ص144-145
[2] ـ عباس محمود عبد الواحد.قراءة النص وجماليات التلقي. دار الفكر العربي القاهرة 1418 -1996ط2ص27

فالتعارض بين الاتجاهين قائم على أساس أن القارئ الماركسي يتعامل مع النـــــص الأدبي من خلال التفسير المادي للتاريخ،فهو في نظر"ياوس"قارئ يستقبل النص تحت وطأة الجبريـــة المذهبية لتقاليد ماركس وبالتالي فهو معزول تمامـــا، عن جمالية النص، معزولا عن مواقفه التاريخية، وعليه فإن فهمه يقف على البناء الشكلي.

وقد انتهى"ياوس"من محاولاته فـــي التغلب على هـــــذا الاهتمام إلى رؤيـــــة جديدة تضع القارئ في موضعه المناسب من النص وقد أطلق على هذه الرؤية جمالية الاستقبال. [1]

1-2-1-1:تعليق السيرورة التاريخية للأدب بالتلقي:

صاغ الناقد الألماني"هانزروبرت ياويس"مجموعة من الاقتراحات في نهايـــــة الستينات عدت الحجر الأساس، لنظرية جديدة، في فهم الأدب وتفسيره، والوقـــــوف عند اشكالياتـــــه،وقـــــد صيغت هـــــذه المقترحات في محاضر بجامعة كونستانس تحت عنوان:لماذا دراسة تاريخ الأدب؟. [2]

كان"ياوس"يحاول لـــــفت الانتباه إلى أن السمة المميزة للظاهرة الأدبية، أنما تمكن في بعدها التاريخي.منتقدا بذلك مجموع المقاربات التلازمية التي عملت على إهمال هذا الجانب،وكذلك كان اهتمامه مركزا، على تحويل اهتمام التاريخ الأدبي،إلى موضوعات وقضايا جديدة، وهدفه من كل ذلك، ليس إعـــــادة التاريخ الأدبي، إلى مركز الدراسات الأدبية فحسب،بل والأكثر من ذلك تحدي أو تحفيز النظرية الأدبية ذاتها، بأن تأخذ على عاتقها حل إشكالات أدبية لم تتصد لها لحد

[1] ـ المرجع نفسه ص 328
[2] ـ حامد أبو احمد.الخطاب مركز الحضارة العربية والقارئ القاهرة.الطبعة2003/1- ص27

ألان.ومن هنا ترد للأدب اهمينه المفقودة وتجعله فـــي قلب الاهتمام من الدراسة الأدبية. [1]

ويرى"ياوس"أن جوهر العمل الأدبي الفني يقوم على أسس تاريخيه أي على أساس الأثر الناشئ، عن الحوار المستمر، مع الجمهور،حيث يجـب إدراك العلاقة بين الفن والجمهور في إطار جدلية السؤال والجواب. [2]

وقـــد دلت التجربة، على أنه لا توجـــد قراءة صالحة بصفة مطلقـة، فلكـــل عصر قراءته، وإنما توجد أنواع من التلقي.حيث أن المناهج والنظريات التـــي عالجت تاريخ الأدب كلها أهملت المتلقي،ومن هنا نجد أن النقطـــة المشتركـة، التي تلتقي عندها كل هذه المقاربات التاريخية، هي إهمالها للمتلقـي وللظاهـرة الأدبية التي تمنحها بالضبط سمة السيرورة التاريخية،فهي أذن لا تعير اهتماما للقارئ ولا لتاريخ القراءة. [3]

ومن هنا كانت الحاجة في نظر"ياوس" إلى تاريخ أدبي جديد، في أساسه ومبرراته وتوجهاته،يعيد اعتبارا للمتلقـي فـي وقـت هيمنت فيـــه الدراســات النصية السوسبولوجية، ويكون بإمكانه تحديد النظرية الأدبيـة،وقـد لا يختلـف "ياوس" عن أقرانه من رواد نظرية الاستقبال ،في تصور المفهوم العام، الذي بدا مهتما بالعلاقة بين الأدب والتاريخ، والدعوة إلى ضرورة التوحيد بين تاريخ النص وجمالياته،بينما اهتم معظم أقرأنه بالفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع في مفهوم الاستقبال،ويفهم من كلام "ياوس"ودعوتـه إلى الجمـع بيـن الأدب والتاريخ ،أن التعامل مع النص أنما يتم بمعيارين لاغني لأحدهما عـــن الأخر وهما:

-معيار الإدراك الجمالي لدى المتلقي.

---

[1] ـ روبرت هولب.ت عز الدين إسماعيل.نظرية التلقي ص194
[2] ـ المرجع نفسه ص74
[3] ـ عباس محمود عبد الواحد المرجع السابق.ص28

-معيار الخبرات الماضية التي يتم استدعاؤها في لحظات التلقي. ذلك أن الخبرات الجمالية التي كشف عنها التعامل مـــع النـــص، بواسطـــة القراءة في العصور ماضية بمثابة دليل يساند المتلقي في استقبال النص. [1]

إن المتلقي الغربي لم يكن من السهل عليه في أول الأمر أن يستجيـــب لرؤية "ياوس"وهي تدعوه إلى الاستعانة بالخبرات الجمالية التاريخية في التعامل مع النص، وخاصة في فترة الستينات، التي ظهر فيها"ياوس" حيث كانت الثورة العلمية والصناعية في أوربا الشرقية، والغربية قد نجحت في هدم الجسور الممتدة بين الماضي والحاضر وهيأت لهذه الشعوب، أسباب القناعـــــــة بأن التحول القديم والعزوف عن الأعمال المتوارثة مـــــن أهـــم مقومات البنيان الحضاري،ولهذا السبب كانت دعوة"ياوس" وحرصه إلى العودة بالقارئ الألماني خاصة، إلى الربط بين الأدب والتاريخ، في دراسة النصوص، وقد استبدت به هذه الفكرة حتى كانت شغله الشاغل في محاضراته الجامعية، وبحوثه، ومقالاته الأدبية،ففي مقال ظهر عام1969 تحت عنوان "التغييـــر في نماذج الدراسات الأدبية"حدد"باوس"مناهج التاريخ الأدبي.

وجاء مقاله موحيا بالثورة في استقبال النص، لأن أصحاب هذه المناهج، عزلوا أنفسهم عن الخبرات الجمالية التاريخية، زاعمين أن هذا المنهج الحديث، يمثـــــل في تاريخ الدراسات الأدبية إبداعا غير مسبوق بنظير، أو أنه خلاصة الفكر الأدبي في تدرجه نحو الأفضل. [2]

ثم يكشف"ياوس"عن وجه المغالطة، في هذا الزعم مؤكدا أن :"دراسة الأدب ليست خطوات تتضمن تراكما تدريجيا للحقائق والقرائن، فتجعـــل الأجيال الأقرب إلى ماهية الأدب، أو أكثر خبرة في تصحيح فهـــم الفرد للإعمال الأدبية،بل عكس

[1] ـ محمود عباس عبد الواحد.قراءة النص وجماليات التلقي.ط1.القاهرة دار الفكر العربي.1996.ص27
[2] ـ محمود عباس عبد الواحد.قراءة النص وجماليات التلقي.ط1.القاهرة درار الفكر العربي.1996.ص27

من ذلك كما يقول فإن التطور القديم قد تم تشخيصه بالقفزات النوعية...وأن النماذج التي سبق لها أن قادت البحث الأدبي، في مجال الاستقبال، أهملت عندما ثبت عدم قدرتها على القيام بوظائفهـــا، في شـــرح الأعمال القديمة، وتقديمها للحاضر" [1] ومن ثم فإن المنهج الذي يسعى إليه "ياوس" في نظرية الاستقبال هو القادر علـــى استدعـــاء الخبرات، وترجمتهـــا إلى حاضر جديد، أو على حد تغيير المنهج الذي يجعل الخبرة المحفوظة في فنون الماضي سهلة المنال ثانية...أو يطرح الأسئلة الموقوفـــة مـــن جديـــد مـــن قبل كل جيل.ثم يقرر "ياوس" أن فن الماضي قادر على الحديـــث وعلى تقديـــم إجابات لنا مرة أخرى ولعل مقولة "ياوس" تضعنا أمام واقع جسدته حركة النقد العربي، في مراحلها المتعاقبة لنأخذ عل سبيل المثال القصيدة العربية لندرك أن الفكر النقدي تعايش مع هذه المقدمة تبعا للمعطيات الثقافيـــة والأدبية لكـــل عصر، وفي كل مرحلة، من مراحل التعايش. [2]

كانت هذه القضية، تطرح على أبناء الجيـــــل، أسئلـــــة تدعوهـــم، إلى البحـــث والتفسير وبذل الجهد إلى الوصول إلى رؤى جديدة،وفي كل هذه المراحل كانت العلاقة بين تاريخ النص، وحاضره، مهيمنة على المناهج حتى فـــي مجال التفسير الرمزي، أو الأسطورة.هذه المعايير التي تستدعي الماضي أو الأعمال المتوارثة، لتقديمها إلى الحاضر بشكل جديد هي التي يسعى إليها " ياوس "في رؤيته، حيث تعتبر محورا هاما في بحثه، عن جماليات الاستقبال وفيـــــها يقـــــول "**أن النص الذي نقـــرأه لا يمكـــن فصله عـــــن تاريـــــخ استقباله،وأن الأفق الـــذي يبدو فيـــه أولا ربما يكون مختلفا عـــن أفق أو**

[1] ـ عبد الكريم شرفي.من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءةص158
[2] ـ المرجع نفسه ص159

جــزء منه...فالنص وسيط بين الأفاق وحيث أن أفقنا الحاضر يتغير فإن طبيعة اندماج الأفق تتعدل كذلك".[1]

1-2-1-2:أفق انتظار القارئ:

طرح"ياوس"مفهوما إجرائيا جديدا أطلق عليه"أفق انتظار القارئ" حيث يعتبــر مــدار نظريــة "ياوس" الجديدة لأنه الأداة المنهاجية المثلى التي ستمكن هذه النظرية من إعطاء رؤيتها الجديدة القائمة، على فهــم الظاهرة الأدبيــة، فــي أبعادها الوظيفية، والجمالية، والتاريخية، من خلال سيرورة تلقيها المستمرة،وبفضل أفق الانتظار تمكنت النظرية من التمييز بين تلقــي الأعمال الأدبية في زمن ظهورها وتلقيها فــي الزمن الحاضر. مــرورا بسلسلة التقلبــات المتتالية التي عرفتها من قبل. [2]

لقد كان مفهوم أفق الانتظار يحتل مكانا مركزيا لدى"كارل بوبير"في فهمه للنظرية العملية، ولتجربة الحياة الواقعيــة واعتبر"**بوبير**"فنية الانتظار أي تبيــن خطأ الفرضيات والملاحظات من أهم مراحل المساعدة على التقديم في ميدان العلم وفي تجربة الحياة.

ويرى"**بوبير**" أن هذا النموذج القائم على أفق الانتظار وتخييبه في الوقــت نفسه خليق بإبراز الطابع الخلاق للتجربة السلبية في الحياة العملية.

وقد عرف الفيلسوف "**جمبرش** "أفق الانتظار بأنه "جهاز عقلي يسجل الانحراف والتحويرات بحساسية مفرطة". [3] في حين أن مفهوم أفق الانتظار لدى"ياوس"هو:"استنطاق لمفهوم الأفق التاريخي لدى غادامر".

---

[1] ـ محمود عباس الواحد المرجع السابق ص28

[2] ـ عبد الكريم شرفي.من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ص162

[3] ـ بشرى موسى صالح.نظرية التلقي أصول وتطبيقات-المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب –ط1-2001 ص 46

وافترق"**ياوس**"عن ظاهرية"**هوسرل**"وأعاد النظر في مقوم التاريخ ،فتاريخ الأدب عند البنائين هو تاريخ التطور الداخلي للبنية، إلا أن "ياوس" وضع التطور خارج البنية، في السلسلة التاريخية للتلقي في تصور جديد،فتاريخ الأدب يترجم تاريخ المتلقي بواسطة مفهوم أفق الانتظار [1] وتتألف الأنظمة المرجعية لأفق الانتظار بحسب"ياوس"إلى ثلاثة عوامل رئيسية:

1 -التجربة المسبقة التي اكتسبها الجمهور من أي جنس أدبي ينتمي إليه النص.

2-شكل الأعمال السابقة وموضوعاتها التي يفترض معرفتها.

3-التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العلمية،أي التعارض بين العالم التخيلي والواقع اليومي. [2]

وفضلا على هذا نبه"**ياوس**"على مفهوم تغيير الأفق،أو بناء الأفق الجديد باكتساب وعي جديد يدعوه بالمسافة الجمالية،أي المسافة الفاصلة بين الانتظار الموجود سلفا والعمل الجديد،حيث يمكن للتلقي أن يؤدي إلى تغيير الأفق بالتعارض الموجود مع التجارب المعهودة.ومن هنا يخيب ضن القارئ عندما يجد اختلافا بين معاييره وبين معايير العمل الجديد،وهذا هو الأفق الذي تتحرك في ضوئه الانحرافات والانزياحات كما هو مألوف.

ويتم بناء المعنى وإنتاجه، داخل مفهوم أفق الانتظار، حيث يتفاعل تاريخ الأدب والخبرة الجمالية، بفعل الفهم عند المتلقي.ونتيجة لتراكم التأويلات عبر التاريخ نحصل على السلسلة التاريخية للتلقي التي تقيس تطورات النوع الأدبي وترسم خط التواصل لقرائه.وأن لحظات الخيبة التي تتمثل في مفارقة أفق النص للمعايير السابقة التي يحملها أفق الانتظار لدى المتلقي في لحظات تأسيس الأفق

[1] ـ بشرى موسى صالح.نظرية التلقي أصول وتطبيقات ص44
[2] ـ المرجع نفسه ص46

الجديد أنما يتم باستبعاد الأفق السابق للقارئ، مـــن اجـــل التفاعـــل مع أفق النص، لبناء فهم جديد [1] وعليه فإن العمل الأدبي قد يراعي أفق الانتظار للقارئ عندما يستجيب لمعاييره الفنية والجمالية والاجناسية عبر عمليات المشابهة النصية والمعرفة الخلفية، والأنواع الأدبية التي تعرفها في نظرية الأدب. ولكن قد يخيب توقعه و يفاجأ إذا واجه نصا حديثا جديدا لم ينسجم مع القواعد التي يتسلح بها في مقاربة النص الأدبي.

فالروايات الكلاسيكية تراعي أفق انتظار القارئ، الذي تعود على قراءتها من خلال معايير وآليات تحليلية معروفة، بيد أنه إذا أعطيت لهذا القارئ الكلاسيكي، رواية حديثة فإنها ستصدمه بطرائق فنية جديدة تنزاح، عما ألفه من مفاهيم القراءة التقليدية، بسبب الانزياح الفني بين الطرائق الموجودة في السرد الكلاسيكي، والسرد المعاصر، ويعني هذا أن هناك مسافة جمالية تربك القارئ، وتجعل توقعه الانتظاري خائبا بفعل هذا الخرق الفني والجمالي الذي يسمو بالأعمال الأدبية، ويجعلها مثل:رواية **"دون كيشوت "ل"سيرفإن تيس"** لدى **"ياوس".**

1-2-1-3:المسافة الجمالية:

و يقصد **"ياوس" بالمسافة الجمالية:** ذلك البعد القائم بين ظهور الأثر الأدبي نفسه وبين أفق انتظاره، و أنه لا يمكن الحصول على هذه المسافة من استقراء ردود أفعال القراء، على الأثر أي أن الإحكام النقدية التي يطلقونها عليه.و هنا أكد **"ياوس"** على أن الآثار الأدبية الجيدة، هي تلك التي تنمى انتظار الجمهور بالخيبة، إذ الآثار التي ترضى أفاق انتظارها و تلبي رغبات قرائها المعاصرين هي أثار عادية جدا أو هي أثار ترفض إلى حين حتى تخلق جمهورها خلقا. [2]

---

[1] ـ ناضم حضر عودة.الأصول المعرفية لنظرية التلقي ص142.

[2] ـ وبرت هولب نظرية التلقي ت ــد عز الدين إسماعيل النادي الأدبي الثقافي جدة ط1 1994

وهناك النصوص التي تغير أفق انتظار القارئ الذي يجمع بين الذكاء و الفطنة يتعلم بسرعة كل ما هو جديد، و يتكيف مع كل نص، و يغير هذا من آليات قراءته و أدواته حتى ينسجم مع معطيات النصوص المفتوحة .و لكي يبين **"ياوس"** كيفية فهمه لتاريخ التلقي الأدبي الجديد الذي يحاول التأسيس له يلجأ إلى مفهوم ثالث أخذه عن "غادامر" هذه المرة يتمثل في مقولة "اندماج الأفق"، ويستعمل هذا المصطلح لتفسير ظاهرة تراكم الفهم والاختلافات الهيرمينيوطيقية التي يعرفها العمل الأدبي خلال سيرورة التلقيات المتتالية و يستخدمها من الجهة الأخرى كأساس لفهم التاريخ الجديد. حيث حدده "ياوس" في قوله:إن أفق الحاضر في تشكل مستمر لأنه من الضروري أن نراجع مسلماتنا المسبقة باستمرار، و على أساس هذه المرجعية، يقوم التقاؤنا بالماضي .....إن أفق الحاضر لا يمكن أن يتواجد معزولا عن الماضي ،كما لا توجد أفاق تاريخية يمكن بلوغها، و الأخرى أن الفهم يكمن في سيرورة اندماج هذه الأفاق التي يدعي فصلها عن بعضها البعض" ولكن بعد هذا التوجه يكون "ياوس" قد وضع حجر عثرة في طريق كتابة التاريخ الأدبي. فما دام الماضي لا يمكن معرفته في أقصى حالات تحققه إلا من خلال الأفق الراهن. وما دام الأفق الراهن يتغير على الأرجح بصورة دائمة، فإن نموذجه الجديد هذا لن يكون أساس شيء آخر سوى أسرع التواريخ الأدبية إلى الزوال [1] نحو تاريخ أدبي جديد قائم على التلقي.

في هذا المنهج يعتمد "ياوس" اعتمادا كبيرا على الشكلانية الروسية في مجال آخر مهم،فهو في تخطيطه للأمور التي تؤخذ في الحسبان عند كتابة نوع من تاريخ الأدب يتبنى الفكرة الشكلانية عن النسق الأدبي التعاقبي .و قد اشتمل منهج الشكلانيين في ملمحين هامين هما:

[1] ـ عبد الكريم شرفي من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة مرجع سابق ص169 عبد الكريم شرفي من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة مرجع سابق ص169

أ- يتمثل في التطور الذي تعرفه الأنساق الأدبية المتعاقبة، وهذا راجع إلى أهميتها في تجديد التاريخ الأدبي سواء تعلق الأمر بالوقائع الأدبية أو غير الأدبية، وهو المبدأ الذي يسمح للتاريخ الأدبي بإقامة العلاقات الحديدية، والروابط الضرورية بين الظواهر الأدبية. [1]

ب- يتمثل في أن التاريخ الشكلاني من شأنه أن يقلص من السلطة الغائبة، التي اعتمد عليها معظم تواريخ الأدب السابقة و بدلا من قراءة الأحداث في اتجاه الماضي انطلاقا من نقطة انتهاء افتراضية يفترض المنهج التطوري "تولد ذاتيا جدليا للأشكال الجديدة ولهذا المنهج مزية تتمثل في تبسيط المعايير الخاصة باختيار الأعمال والمعايير الخاصة باختيار الأعمال والمعايير هنا هو العمل بوصفه شكلا جديدا من منظومة الأعمال الأدبية و ليس التولد الذاتي للأشكال و الأدوات الفنية و الأجناس الأدبية التي تتوارى في الخلفية إلى أن تأتي لحظة جديدة في سياق التطور تصبح فيها قابلة للإدراك مرة أخرى. [2] غير أن البعد التاريخي للظاهرة الأدبية في حد ذاته لا يمكن أن يمتلك أي وجود موضوعي، ولا زمني،لأن المؤرخ للوظيفة التي يؤديها العمل الأدبي، ضمن السلسلة التاريخية ،أي الأفق الذي يندرج الشكل القديم و الجديد في إطاره، لا يمكن التعرف عليها إلا من خلال استمرارية مع الأفق الحالي الذي يجدد كيفية فهم المؤرخ للماضي. [3] ومن هنا نستنتج أن التاريخ الأدبي كسيرورة من التلقيات المتعاقبة لن يمتلك أية موضوعية نهائية ،وسيضطر المؤرخ أن يعيد فهمه و بنائه على ضوء افقه الراهن محققا بذلك شرط **"ياوس"** للامساك بالسيرورة و التاريخية. [4] يرى "ياوس" أن التجديد الحاصل على مستوى العمل الأدبي ذو بعدين ،جمالي وتاريخي و لهذا

[1] ـ المرجع نفسه ص 172
[2] ـ روبرت هولب ت عز الدين إسماعيل نظرية التلقي ص164-165
[3] ـ عبد الكريم شرفي من فلسفات التأويل إلى نظرية القراءة ص173
[4] ـ المرجع نفسه ص174

يعيب على الشكلانيين اقتصارهم في فهمه على البعد الجمالي فقط.أن ظاهرة الجدة كقيمة جمالية لا تظهر بالمظهر نفسه لكل المتلقين المتعاقبين، و لا يمكن مقابلة الشكل الجديد، بالشكل القديم و مثال على ذلك أن هناك أعمال أدبية جديدة ،يمكن أن تكون درجة تجديدها كبيرة جدا، إلى درجة أنها تحتاج إلى سيرورة طويلة من التلقي لكي يتم استيعابها، ولا ننسى كذلك الأعمال الأدبية المنسية، و عظمتها التي لم يكن بوسعنا إدراكها في ذلك الحين. من هنا يتضح لنا الجدة ليست مقولة جمالية فحسب ،بل أنها تصبح مقولة تاريخية عندما يدفعنا التحليل التعاقبي للأدب للتساؤل عن العوامل التاريخية التي تجعل جدة الظاهرة الأدبية معينة تبدو واضحة. [1]

وإذا أردنا أن نتمثل التاريخ الأدبي باعتباره تطورا أدبيا مستمرا أن نفهم هذا الأخير، أنه سلسلة من التلقيات المتتالية، أو على أنه جدلية مستمرة بين التلقي و الإنتاج الجماليين. ولكي تكتسب الدراسة التعاقبية، للتاريخ الأدبي دلالتها الكاملة يرى "ياوس"أنه من الضروري القيام بدراسة تزامنية لمختلف مراحل التطور الأدبي،و من خلال هذه الدراسة، يمكننا اكتشاف النسق الكلي الذي يميز كل لحظة من لحظات التاريخ، و فهم علاقاته التزامنية، و التعاقبية مع مختلف الأعمال الأدبية، و تمكننا من معرفة التحولات التي تعرفها البنيات الأدبية عبر التاريخ، [2] ومع ذلك سيبقى التاريخ الأدبي القائم، على اللحظات المتعاقبة والمتزامنة، على نحو ما قاصرا لأنه سيظل في نطاق المجال الأدبي، وأنه يكرس فكرة أن التاريخ الأدبي يمكن فهمه، و كتابته مستقلا، عن جوانب التطور الاجتماعي. وهكذا فإن الاقتراح النهائي لياوس في تخطيطه التاريخ يهتم بالتلقي يسعى إلى إنشاء علاقات بين الإنتاج الأدبي والتاريخي العام أي العلاقة بين علم الجمال وعلم التاريخ. [3]

---

[1] ـ عبد الكريم شرفي من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ص 174
[2] ـ المرجع نفسه ص 175
[3] ـ روبرت هولب ت عز الدين إسماعيل نظرية التلقي ص 176-179

1-2-1-4:التجربة الجمالية المنتجة:(فعل الإبداع):

اعتمد "ياوس" في فهمه على التجربة الجمالية في تحليل المقولات الثنائية الأساسية للمتعة الجمالية من الناحية التاريخية وهي: فعل الإبداع والحس الجمالي والمقولة الأولى من هذه المقولات، تشير إلى الجانب المنتج من التجربة الجمالية أي إلى المتعة التي تنجم عن استخدام المرء لقدرته الإبداعية الخاصة. وأكثر ما يهم "ياوس" في هذه المقولة هو التطور الذي لحقه، منذ القدم حتى الزمن الحديث، ومن هنا نستنتج أن الإبداع يظل منتجا، وقد يصل إلى حد الكمال ،وقد أسهم تغير وجهات النظر إلى العالم في الزمن الحديث في إحداث تغير مصاحب في نظرية الإبداع ويتمثل في التطابق شيئا فشيئا مع إبداع العمل الذي قد يحدث هو نفسه الكمال، أو على الأقل المظهر الأجمل. [1] فالإبداع هنا هو:"معرفة تعتمد على يمكن للمرء ان يصنع أو على شكل الفعل الذي يحاول ويختبر من اجل أن يصبح الفهم والإنتاج شيئا واحدا" أما المقولة الثانية فقد لخص "ياوس"تاريخها في اختيار جملة من النصوص النموذجية تقوم فيها الملاحظة والإدراك الحسي، وهو يأمل في التغلب على المشكلة التفسيرية المتعلقة بمحاولة ما كان عليه تاريخ الإدراك الحسي أو يقلص منها، وفي العالم القديم ،حين لم تكن فلسفة الجمال والفضول النظري قد انفصلا بعد إن استتبع الحس الجمالي تقديم الأحداث بمعناه المزدوج الجامع بين تصوير الشيء و جعله حاضرا، ولما كان القدامى لم يقيموا أي تفرقة وجودية بين واقعة سابقة و أخرى لاحقة لم يكن هناك ترتيب للمواقف في هذا التقديم.

[1] ـ روبرت هولب ت عز الدين إسماعيل نظرية التلقي ص 189-190

في هذا السياق أدت التجربة الجمالية على المستوى الحس الجمالي مهمة-في مقابل عملية اغتراب متصاعدة للوجود الاجتماعي-لم تكن قط مهيأة لها من قبل في تاريخ الفنون،ألا و هي مقاومة التجربة المنكمشة و لغتها الخادمة لها ،وذلك عن طريق وظيفة الحس الجمالي النقدية و الإبداعية على المستوى اللغوي. [1]

إن جمالية التلقي لا تنظر إلى الأدب باعتباره صورة سلبية للوجود الاجتماعي بل باعتباره طاقة إبداعية تساهم في تشكل صورة المجتمع و في تكوين التجربة الإنسانية. [2]

وبفضل مفهوم الأفق لدى "ياوس" فإننا نستطيع أن نبين العلاقة بين الإنتاج الأدبي والتاريخ العام ،فهو يتكون من مجموع تجارب الحياة اليومية و العلائق الاجتماعية التي يجب فهمها كتأثير مستمر يمارسه الأدب على المجتمع بواسطة المتلقي .و لن تتجلى هذه الوظيفة في كل إمكاناتها إلا حين تتدخل التجربة الأدبية للقارئ في أفق انتظار تجربته اليومية و بالتالي يؤثر في سلوكه الاجتماعي.و مثال على ذلك رواية "مدام بوفاري"من خلال شكلها الجمالي و ليس موضوعها المبتذل استطاعت أن تزعزع مجموع الأفكار الاجتماعية السائدة بشأن القيم الأخلاقية. [3]

وفي الأخير نستطيع أن نقول أن "ياوس" من خلال ما قدمه من مفاهيم و مقولات قد أسهم في إعادة الاعتبار إلى جمهور القراء من خلال رد الاعتبار إلى القارئ و دوره في استمرار و تطوير الأعمال الأدبية عبر التاريخ.

1-2-2:طروحات فولفغانغ ايزر:

يعد فولفغانغ ايزر ثاني في مدرسة كونستانس الألمانية في دوره المهم إلى لفت الأنظار إلى نظرية القراءة و تأصيلها و توضيح مبادئها الرئيسية ومن أعماله في هذا الصدد مقال "بنية الجاذبية في النص 1970 وكتاب القارئ الضمني 1972

[1] ـ وبرت هولب نظرية التلقي ت عز الدين إسماعيل ص191
[2] ـ المرجع نفسه ص191
[3] ـ عبد الكريم شرفي من فلسفات التأويل إلى نظرية القراءة ص178

وهو مجموعة مقالات كتبها ايزر عن فن القصص النثري و كتاب "فعل القراءة 1976 الذي يشمل على معظم المبادئ الخاصة بنظريته في التلقي. وهو الكتاب الذي اعتمد عليه الدارسون في قراءتهم لفكره درسهم للأصول التي أنطلق منها. [1]

1-2-2-1:إنتاج المعنى:

إذا كانت نقطة الانطلاق عند"ياوس"تبدأ من "تاريخ الأدب بوصفه حافز الدراسة الأدب" وهذا عنوان مقال له نشره سنة 1967، فإن نقطة الانطلاق عند ايزر هي كيفية أن يكون للنص معنى لدى القارئ.و المعنى هنا لا يقصد به المعنى الكامن في النص، بل هو المعنى الذي يحصل نتيجة التفاعل بين القارئ والنص وهو ما عبر عنه ايزر بمصطلح الفعل المتبادل وبذلك يكون المعنى أثرا يمكن ممارسته و ليس موضوعا يمكن تحديده. [2] لقد ظل الشكل التقليدي "يعتمد على الكشف عن المعنى الخفي" و كأن هذا موضع انتقاد شديد من طرف ايزر و قد وجد-أيضا –أن النقد الجديد (النقد البنيوي) قد سقط في معايير التأويل الكلاسيكي نفسها. [3]

وضمن هذا الطرح السابق لايزر فإنه يعارض –كما سبق و أن ذكرنا –فكرة التأويل القائم على البحث عن المعنى الخفي أي الجاهز في النص و بالتالي فالمطلوب من المسوؤل الوصول مباشرة إلى اكتشاف المعنى النهائي دون مراعاة لأية شروط تضبط علاقة النص بالمتلقي "أو ظروف بناء المعنى والتأثيرات الجمالية المعيشة هي التي يتم اختزالها في المقاربة الكلاسيكية " [4]

عرفنا فيما سبق ذكره فنومنولوجيا (ظاهراتية) رومان أنغاردن قد شكلت أن صح التعبير أرضية خصبة لايزر من اجل طرح أفكاره حول تشكل المعنى لدى

[1] ـ حامد أبو احمد الخطاب و القارئ ص98
[2] ـ المرجع نفسه ص101
[3] ـ ناظم عودة الأصول المعرفية لنظرية التلقي ص 151
[4] ـ عبد الكريم شرفي من فلسفات التأويل إلى نظرية القراءة ص180

القارئ. حيث أن أنغاردن ميز بين البنية الأنطولوجية للنص اي باعتباره بنية مركبة من طبقات وبين فعل الإدراك لدى القارئ،لذلك فقد اهتم هذا الأخير بالبحث عن علاقة الموضوع بشكل الإدراك ورأى أن تحقيق معنى النص لا يتم إلا من خلال تفاعل بين الموضوع والذات الواعية.

"وعلى هذا الأساس كانت نظرية التأثير تهتم بسيرورة التفاعل، القائم بين النص والقارئ، من جهة و تركز من الجهة الأخرى، على التمييز بين ما يعود إلى النص في هذه العملية وبين ما يعود إلى التحقيق والتجسيد التي يمارسها القارئ" [1]

وبالتالي فإن " التركيز عندئذ ينتقل، من النص بوصفه موضوعا وعمل القراءة بوصفه نشاطا عمليا. إن العمل الأدبي ليس نصا تماما و ليس ذاتية القارئ ولكنه يشتملها مجتمعين أو مندمجين". [2]

معنى هذا أن العمل الأدبي لا يقصد به النص ولكنه النص بعد أن يكتسب صفة الموضوع الجمالي أي بعد تحقيقه و تجسيده من طرف القارئ،فالعمل الأدبي كما يبدو لنا هو الموضوع الجمالي الناتج عن تفاعل معطيات النص بالمعطيات أو المعارف الذهبية للقارئ و هنا تكمن جمالية النص. ولذلك فقد وضع ايزر ثلاثة حدود لاستكشاف النص:

1-النص:بما هو موجود بالقوة للسماح بإنتاج المعنى ،حيث أن ايزر يعتبر النص-كما أشار أنغاردن-مظاهر خطاطية تضم فجوات او فراغات يقوم القارئ بملئها من اجل تجسيد النص.

2-فحص عملية معالجة النص في القراءة:وهنا يركز على شكل الصور العقلية إثناء بناء الموضوع الجمالي.

---

[1] ـ المرجع نفسه ص181

[2] ـ روبرت هولب نظرية التلقي ت عز الدين إسماعيل ص 102

3-بنية الأدب البلاغية:وفيها تفحص شروط تحقق التواصل بين النص والقارئ وكأن ايزر يأمل بالنظر في هذه المناطق الثلاثة في أن يوضح كيف يتم أنتاج المعنى فحسب بل الآثار التي يحدثها كذلك في القارئ. [1]وبذلك تتبني نظرية المعنى أو نظرية الأثر الجمالي على ثلاثة عناصر أساسية هي:النص و القارئ و التفاعل فيما بينها.و هناك نقطة محورية في هذا الموضوع تتمثل في بناء المعنى و بناء الذات [2]

من خلال كل ما سبق ذكره عن كيفية تحقق المعنى عند القارئ لدى ايزر يتضح لنا أن مهمة القارئ في علاقته بالنص اكبر من أن تكون استخراج معنى جاهز أو معنى خفي يمكن استنطاقه، بل علاقة النص بالقارئ هي علاقة مشاركة و محاورة بين معطيات النص و معارف القارئ فهو تفاعل و نتيجة هذا التفاعل، هو بناء المعنى وليس استخراجه، فالنص- إن صح التعبير- هو بمثابة مثير يعمل على تنشيط العملية الإدراكية، التي تبقى خاضعة لبنية النص، وهذا ما يمنحها ،كما يقول أنغاردن، سمة الموضوعية ويبعدها عن الذاتية في بناء الذات القارئة التي تكتسب أفكارا جدية تجعلها تعدل عن القديمة التي تعبر عن نقص، أو عدم إدراك جيد للمفاهيم.

وهكذا فإن عملية بناء المعنى النصي أو الموضوع الجمالي تصاحبها عملية موازية ملازمة، هي إعادة بناء الذات القارئة، في حد ذاتها و هنا يكمن سر شعورنا بأننا تغيرنا أو أصبحنا آخرين، بمجرد قراءتنا لنص أدبي معين. [3]وحتى يوضح ايزر كيفية بناء المعنى في ذهن القارئ، اقترح عددا من المفاهيم لعل من أهمها:

---

[1] ـ روبرت هولب ت عز الدين إسماعيل نظرية التلقي ص203

[2] ـ حامد أبو احمد الخطاب و القارئ ص202

[3] ـ عبد الكريم شرفي في فلسفات التأويل إلى نظرية القراءة ص184

1-2-2-2:القارئ الضمني:

أن مفهوم القارئ الضمني-و كما سبقت الإشارة إلى ذلك- هو عنوان كتاب لايزر منذ سنة 1972،حيث يرى ايزر في هذا المفهوم إمكانية مناسبة لوصف العلاقة بين النص حيث يرى أن بنية النص هي التي ستفرض شروط الفهم وبالتالي فإن مفهوم القارئ الضمني هو إجراء يمكننا من وصف الكيفية التي يتوقع بها النص مشاركة القارئ،و هذا على عكس أصناف القراء الذين عرفتهم النظرية الأدبية و الذي يرى فيهم ايزر عجزا عن وصف هذا العلاقة. [1]

وقبل معرفة مفهوم القارئ الضمني نستعرض أنواع القراء الذين عرفتهم النظرية الأدبية والذين لا يعبرون-في نظر ايزر- عن علاقة التفاعل الداخلي بين القارئ وبنية النص.

1-2-2-3:القارئ المثالي:هو ضرب من التخيل، وهو القارئ الذي يستطيع ادارك جميع الإمكانيات الدلالية في النص، و نحن ندرك تماما أن حتى مؤلف النص كقارئ لنصه لن يستطيع استنفاد جميع هذه الإمكانيات، هذا من جهة، و من جهة أخرى، فإن معاني النصوص، لا يمكن استنفاذها دفعة واحدة، و أنما تختلف باختلاف القراء، وضعياتهم التاريخية وهذا ما يجعلنا نقول أن القارئ المثالي اقرب إلى الخيال منه إلى الواقع. [2]

1-2-2-4:القارئ الجمع: ومفهومه جاء به ريفاتير يقوم على أساس استخراج السمات أو الوقائع الأسلوبية من النص، اعتمادا على عينة من القراء،أن

[1] ـ المرجع نفسه ص184
[2] ـ المرجع نفسه ص185

ريفاتيروأن أكد على أهمية الذات الواعية ،في الإدراك الجمالي، لهذه السمات النصية، إلا أنه لا يستطيع أن يقدم، لنا شيئا فيما يخص سيرورة المعنى. [1] وهناك ترجمات عدة للقارئ الجمع فعبد العزيز طليمات يترجمه إلى جامع القراءة، ناظم عودة "بالقارئ الجامع"، أما مترجم أعمال روبرت هولب فيترجمه بالقارئ المتميز، وهناك من يترجمه "بالقارئ الأوفى" أو"الأصلي" أو "النموذجي" [2] وهو مفهوم طرحه الناقد الأمريكي ستانلي فش يتضمن عددا من الشروط:

1-أن يستطيع التحدث بطلاقة اللغة التي كتب بها النص

2-أن يكون على معرفة بالمجاميع القاموسية و اللهجات الفرعية و اللهجات المهنية

3-كفاءة أدبية إذ القارئ الذي درس هو قارئ مخبر،أنه ليس تجريدا و لا قارئا حقيقيا و لكن كائنا هجينا ،و يرى ايزر أن ستأنلي فيش بيلور مفهومه عن القارئ المخبر مستندا إلى النحو التوليدي التحويلي. [3]

أراد ستانلي فيش أن يبين لنا أن البنية السطحية لا تحيل مباشرة إلى البنية العميقة وبالتالي على القارئ أن يراقب ردود أفعاله حول البنية السطحية، خلال سيرورة القراءة، ويعتبر فيش أن القارئ المطلع، بما أوتي من قدرات، و كفاءات أدبية، هو القادر على مراقبة ردود أفعاله، وتصحيحها ألا أنه لم يقدم لنا وصفا، فيما يخص سيرورة القراءة و آلية مراقبتها و هكذا فإن هذا المفهوم ما هو إلا شرط ضروري لحدوث هذه السيرورة بكيفية تؤدي إلى تحسين كفاءة القارئ. [4]

المقصود:

---

[1] ـ عبد الكريم شرفي من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ص187
[2] ـ المرجع نفسه ص187
[3] ـ ناظم عودة الاصول المعرفية لنظرية التلقي ص161
[4] ـ عبد الكريم شرفي من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ص188

يقصد به صورة القارئ، كما هي مشكلة في تفكير المؤلف، و بالتالي فإن المؤلف سوف يبني نصه، بما يتناسب مع شكل الجمهور، أي أن هناك علاقة بين شكل تقديم النص، والقارئ و هذا ما عارضه ايزر من خلال طرحه للسؤال التالي: كيف يستطيع قارئ مبتعد تاريخا دوما عن النص أن يفهمه في حين أن هذا النص لم يتوجه إليه؟ [1]

كما يعتبر ايزر أن القارئ المقصود ما هو إلا بعدا من أبعاد النص المتمثلة في بعد السارد والشخصيات و بعد الحدث آو العقدة. وباعتباره أن القارئ المتخيل ما هو إلا بعد من أبعاد النص فإنه لن يعطينا شيئا عن كيفية تلقي القارئ الحقيقي للنص بعكس أنواع القراء الذين عرفتهم نظرية الأدب و الذين رأى فيهم ايزر عجزا عن وصف علاقة التفاعل، بين القارئ و النص اقترح هذا الأخير مفهوما جديدا هو القارئ الضمني حيث يعرفه ايزر في الكتاب الذي يحمل اسمه بأنه حالة نصية و عملية أنتاج للمعنى على السواء أن المصطلح يدمج كل من عملية تشييد النص المحتمل و تحقيق هذا المعنى المحتمل من خلال عملية القراءة (من كتابة "القارئ الضمني" ص 12من المقدمة).[2]

ومعروف أن المفردة الثانية ،من هذا المصطلح لم تكن جديدة في مجال البحث الأدبي، فقد تكلم عنها من قبل الناقد الأمريكي وأين بوث، في كتابه بلاغة الفن القصصي الصادر عام 1961، عند تناوله للمؤلف الضمني.[3]

أراد ايزر أن يقدم مفهوما جديدا للقارئ، يتناسب مع توجهات نظرية التأثير التي أسس لها هذا الأخير، التي تفرض أن البنيات النصية هي التي توجه عملية القراءة ويتناسب كذلك مع توجهه الفنومنولوجي الذي يفترض أن الأمر لا يمكن أن يتعلق بقارئ ملموس تاريخي، أو معاصر، بل أن القارئ الذي نقصده هنا

---

[1] ـ عبد الكريم شرفي من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ص 187

[2] ـ المرجع نفسه ص 187

[3] ـ ناظم عودة خضر الأصول المعرفية لنظرية التلقي دار الشروق الأردن ط1 عمان 1997

بالضرورة تجريد تبني خصائصه قبليا باستقلال عن كل وجود حقيقي، ليس القارئ الضمني سوى دور القارئ المسجل أو المكتوب داخل النص، و بعبارة أخرى فإن عملية التنسيق بين الأجزاء أو منظورات العرض النصية ،أي أن القارئ الضمني ما هو ألا عملية التوليف، بين أجزاء النص المختلفة و مهما كانت الطبيعة الملموسة لكل عمليات التنسيق الممكنة فإن هذه الأخيرة تبقى مشروطة دائما بما تمنحه منظورات النص وبالتوجيهات و التأثيرات التي تمارسها على القارئ، أثناء سيرورة بناء المعنى وبالتالي فإنها مبنية مسبقا داخل النص و هكذا فإن القارئ الضمني باعتباره دور القارئ او باعتباره فعل التنسيق لا يمتلك أي وجود حقيقي،أنه يجسد مجموع التوجيهات الداخلية للنص و التي تشكل شروط تلقيه. [1]

ولهذا يقول ايزر "أن جذور القارئ الضمني بنية نصية تتطلع إلى حضور متلق ما دون أن تحدده بالضرورة" [2]

نستنتج مما سبق، إن القارئ الضمني هو مفهوم تجريدي، و ليس قارئا حقيقا أو قارئا فعليا، و حيث أن ايزر أراد أن يبني كيفية ارتباط القارئ ببنية النص فإن هذا الأخير يعتبر القارئ الضمني بنية توجيهية للقارئ الفعلي تفرض عليه شروطا داخلية في تفاعله مع عالم النص و نستطيع أن نعتبر القارئ الضمني، بمثابة المرجعية التي ينطلق منها القارئ الفعلي في بنائه للمعنى، لذلك فإن مفهوم هذا القارئ التجريدي، يتضمن كما ذكر سابقا-جانبان:جانب بنية النص، أي عملية تشديد أو بناء النص و جانب بناء المعنى المحتمل المتوقع، و الذي يحققه القارئ الفعلي أن مفهوم القارئ، قد واجهته اعتراضات، لعل من أهمها، اعتراض روبرت هولب في كتابه "نظرية التلقي" حيث يرى هذا الأخير، أنه إذا كأن القارئ الضمني، يمثل وجود نصيا صرفا فسوف يكون مرادفا لبنية التشويق في العمل الأدبي،

[1] ـ عبد الكريم شرفي من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ص188-189
[2] ـ روبرت هولب ت-د عزا لدين إسماعيل نظرية التلقي ص 205

وتسميها "القارئ" على الإطلاق ستكون لغوا أن لم تكن مضللة بكل ما للكلمة من معنى.

نستنتج مما سبق، أن روبرت هولب ينفي فكرة وجود قارئ ضمني، باعتباره بنية نصية أي عملية بناء، أو تركيب نصي، بشكل يسمح للقارئ بالتفاعل مع النص،أي أن هذا الانتماء النصي في نظر روبرت هولب، لن يكون سوى عامل تشويق، بالنسبة للقارئ ومن ثم فإن هذه التسمية "القارئ الضمني" هي تسمية مضللة فإن روبرت يرى أن ايزر لم يتمكن من وصف علاقة تفاعل القارئ ببنية النص من خلال"مفهوم القارئ الضمني "الذي يسميه بأنه ضبابي مضلل وغير دقيق.

1-3:النموذج الوظيفي لاشتغال النصوص:

يرى ايزر أن النص الأدبي لا يمكن النظر إليه باعتباره انعكاسا للواقع أو هروبا منه في اتجاه الحلم و التخيل.بل النص باعتباره يسعى إلى أن يقول لنا شيئا ما، عن الواقع ليس معطى بعد في هذا الأخير، أي الواقع.أن النص في نظر ايزر بنية تواصلية تهدف إلى تبليغ رد فعل النص على واقعه الخارجي إلى القارئ، وبما أن القارئ هو الذي يبني رد فعل النص على الواقع، من خلال تفاعله مع النص، فإنه سيكون تاريخيا وبراغماتيا بالضرورة لذلك فنحن بحاجة إلى نموذج تاريخي وظيفي يستطيع تحقيق المقاربة في نقطتين مركزيتين حيث يتقاطع النص مع واقعه الخارجي و حيث يلتقي مع الذات القارئة لذلك فقد اقترح ايزر مفهومين أساسيين للكشف عن الآليات و الكيفيان التي يراقب بها النص عملية بناء معناه و هما:السجل النصي و الاستراتيجيات النصية. [1]

[1] ـ الكريم شرفي من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ص192

1-3-1:السجل النصي: يقصد به مجموعة المعايير و المواصفات و الاتفاقات التي تكون سابقة عليه و معروفة لدى جمهور المتلقين.معنى هذا أن هذه المعطيات النصية تشكل منطقة التآلف و التواصل بين النص و القارئ، و هذه الاتفاقات والمعايير لا ترجع إلى النصوص السابقة فحسب بل وكذلك إلى المعايير الاجتماعية و التاريخية التي نجم عنها النص.

إن السجل النصي هو الجزء التكويني، الذي يحيل إلى ما يقع خارج النص غير أن النص لا ينقل هذه المواصفات و المعايير، و التقاليد، إلى داخله كما هي بل نجدها دائما في حالة اختزال، أو تشويه، يشكل الشرط الأساسي لعملية التواصل. [1]

وكخلاصة لما سبق، نستطيع أن نقول أن علاقة النص بالواقع، أو رد فعل النص، على الواقع، يتحدد من خلال السجل النصي، أي الأنساق الدلالية المكونة للنص، و التي تحيل إلى مرجعيات غير محدودة في النص، و هذا ما يؤدي إلى تعدد تمثلات الأفق المرجعي، في ذهن القارئ. إلا أن النص، لا يعيد بناء المعايير السابقة للنصوص الموجودة في الواقع و أنما يعمل على نقلها من سياقاتها الأصلية، إلى سياقات جديدة، تعطي لها أبعادا دلالية مخالفة لما كانت عليه في الأصل.

كما أن بناء رد فعل النص، على الواقع و الذي يقع على عاتق القارئ، يتحكم فيه عامل الوضعية التاريخية للقارئ، و هذا نظرا لاختلاف المعايير، والمواصفات، والأنساق الدلالية، من عصر إلى عصر آخر، من مفهوم أفق التوقع التاريخي عند"ياوس"

1-3-2:الاستراتيجيات النصية:

أن الاستراتيجيات النصية يقصد بها مجموعة الإجراءات و القواعد، التي ترافق تواصل المرسل و المرسل إليه –كما سبق أن ذكرنا –هو عملية انتقائية

[1] ـ ناظم عودة خضر الأصول المعرفية لنظرية التلقي ص154

للأنساق في ضوء العلاقة مع المحيط الاجتماعي و الثقافي و لذلك فالنص –كما يرى ايزر-بحاجة إلى إستراتيجية تعمل على تنظيم عناصر سجل النص، و إقامة العلاقة بين السياق المرجعي، والمتلقي فهي إذن تقوم برسم معلم النص، و معناه وكذلك ما يتصل بشروط التواصل [1] معنى هذا أن الإستراتيجية هي برنامج نصي، يعمل على تحقيق وظيفتين:

1-ترتيب و توزيع عناصر السجل النصي، وربط هذه العناصر فيما بينها.

2-إقامة العلاقة بين السياق المرجعي للنص، و القارئ الذي يبقى خاضعا لبنية النص في بناء المعنى ،فالاستراتيجيات النصية هي بمثابة عملية توجيهية للقارئ إثناء بنائه للمعنى و قد حدد ايزر لهذه الاستراتيجيات مفهوم الواجهة الأمامية و الواجهة الخلفية التي يثيرها السجل النصي.

1-3-3:عوامل التفاعل بين القارئ و النص:

بعد أن عرض ايزر، لنموذج اشتغال النصوص، و آلية تشكل المعنى، في ذهن القارئ خلال سيرورة القراءة، بمنطلقات فنومنولوجية تطرق إلى العوامل التي تؤدي إلى التفاعل و التواصل بين القارئ والنص.

أــ العرضية:

وهو مفهوم أخذه ايزر من علم النفس الاجتماعي، و المقصود به، هو أن يخالف النص توقعات القارئ، بسبب اختلاف الاستعدادات، و الخبرات بين طرفي التواصل، وعلى القارئ أن يقوم بتعديل مفاهيمه الخاصة، وفق ما هو معطى في النص، من اجل تحقيق التفاهم المطلوب.و العرضية هي عامل محفظ على التواصل بحيث أنه كلما تناقصت أدى هذا إلى جمود التفاعل بين الطرفين[2]، ولذلك فقد خلص ايزر إلى وجود نوع من اللاتناظر، أو اللاتوافق بين القارئ

[1] ـ نفس المرجع السابق 193

[2] ـ الكريم شرفي من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ص 210

والنص، وهذا اللاتناظر غير محدد هو الآخر ورغم أنه يبدو معيقا للتواصل ،فإنه في الحقيقة محفز أساسي للتفاعل، وهو يجسد مفهوم الفراغ في النص،هذا الأخير يعمل على تحفيز علاقة التفاعل بين الطرفين،وبفضل التصحيحات و التحولات التي تعرفها تمثلات القارئ خلال سيرورة القراءة، يصل القارئ نهاية إلى خلق وضعية مشتركة، و توافق بينه و بين النص [1] فقد تتقطع خيوط الحبكة-مثلا-في رواية معينة، أو تستمر في اتجاهات غير متوقعة ،او يرتكز قسم حكائي على شخصية معينة، ثم يتابع بتقديم مفاجئ لشخصيات جديدة، و هذه التغييرات الجديدة المفاجئة، غالبا ما تشير إليها فصول جديدة ،و هكذا تكون متميزة بوضوح ومع ذلك فموضوع هذا التمييز ليس تفريقا، بقدر ما هو حث على إيجاد الرابط المفقود

وهكذا فإن النص، يعمل على فضاءات للتواصل، و هذه الفضاءات ما هي إلا "مواقع اللاتحديد" التي تشكل فراغات، يعمل القارئ على ملئها، من اجل تشكيل الموضوع الجمالي للعمل الأدبي.

ب ــ مواقع اللاتحديد:تبنى ايزر مفهوم "مواقع اللاتحديد" الذي طرحه رومأن أنغاردن و الذي يشير إلى أن النص عبارة عن بنية خطاطية تشتمل على الكثير من اللاتحديد، و لذلك فإن النص يكتفي فقط بإثارة "عملية إكمال" أو "أنجاز"يحقق موضوعه، أو معناه الذي قصد إليه دون أن يحدده بكيفية نهائية، يتفق ايزر مع رومان أنغاردن في كونه أن أماكن اللاتحديد هي التي تسمح بالتمييز، بين النص وعملية تحقيقه،إلا أنه يتعرض تعطيلة للسمة التواصلية، لمفهوم التحقيق ،ذلك أن أنغاردن ينظر إلى القيمة الجمالية باعتبارها قيمة "ايجابية" و "متعالية" يتم تحقيق النص أي ملء أماكن اللاتحديد على ضوئها،و هذا التمييز جعل انغاردن يميز بين التحقيقات الصحية أو المناسبة و التحقيقات الخاطئة ،في حين أن ايزر يعتبر القيمة

[1] ـ ناظم عودة خضر الاصول المعرفية لنظرية التلقي 256-257

الجمالية في حد ذاتها نتاجا لعملية التحقيق، و سد أماكن اللاتحديد النصية [1]معنى هذا أن رومأن انغاردن ينظر إلى النص باعتباره قيمة جمالية متعالية، عن التحقيقات الفردية في ملء مواقع الإبهام في النص ،و هذا ما يؤدي بالنسبة اليه إلى وجود عمليات ملء صحيحة و ايجابية و مناسبة للنص ،و عمليات تحقيق اخرى خاطئة و سلبية ،أي غير مناسبة وهذا ما جعل ايزر يعتبر أن هذا الطرح يؤدي إلى تعطيل عملية التواصل، و التفاعل بين القارئ و النص وأن كأن عند أنغاردن أن عملية ملء الفجوات تهتم بتحديد التفاصيل التي أهملها النص، أو لم يذكرها ،فمن الضروري بالنسبة إلى ايزر، ذكرها فإن وردت في قصة أو رواية-مثلا- لفظة شيخ فمن غير الضروري ذكر الصفات الجسمية او الشكلية كلون الشعر الأبيض، لأن عرض هذه الصفات لا قيمة لها بالنظر إلى وظائفها داخل النص [2] وهذا ما يجعلنا نعتبر أن أنغاردن و أن اعتمد على إيحائية في تحديد الفجوات او ملء الفراغات إلا أن طرحه، لم يتجاوز حد البساطة التي تتمثل في تكاملة التفاصيل التي أهملها النص، و هذا ما يجعل عملية التواصل بين القارئ و النص عملية جافة أن لم نقل منعدمة.

لاشك أن الاستحقاق الكبير، الذي يجب رده إلى أنغاردن يكمن في مقاطعته للتعريف الكلاسيكي للعمل الأدبي، باعتباره مكتملا و محددا، بكيفية نهائية هذا الأخير بنية خطاطية تنطوي على عدد كبير من أماكن اللاتحديد، و تمييزه له من مجموعة أفعال التحقيق التي يقوم بها القارئ، لقد استطاع أنغاردن بحق بتأسيسه لمفهومي "التحقيق" و "أماكن اللاتحديد" أن يكتشف عن بنية التلقي لكل عمل أدبي، رغم أنه يجرد مفهومي التحقيق و أماكن اللاتحديد التواصليين في الأصل من كل سمة تواصلية [3] من خلال ما سبق نستطيع أن نقول أن ايزر كانت له إسهاماته إلى

[1] ـ الكريم شرفي من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ص 222
[2] ـ الكريم شرفي من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ص 223
[3] ـ عبد الكريم شرفي من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ص 224

جانب ياوس، في تعميق العلاقة بين القارئ و النص ،و أن كأن ياوس قد اهتم بجانب التلقي، فإن ايزر قد غاص في جانب التأثير، من خلال محاولة اكتشاف التفاعل الداخلي، بين بنية النص وإدراك القارئ إثناء سيرورة القراءة.

الفصل الثاني

النقد الروائي في الوطن

الفصل الثاني

*النقد الروائي في الوطن العربي

2-1-مفهوم الرواية و تطورها عبر التاريخ

2-2نشاة الرواية العربية الحديثة و تطورها :

2-3-النقد مفهومه خصائصه:

2-4- اتجاهات النقد الروائي العربي الحديث:

2-4-1-الاتجاهات التأثري في النقد الروائي العربي الحديث

2-4-2الاتجاه التاريخي في النقد الروائي العربي

2-4-3-الاتجاه الاجتماعي في النقد الروائي العربي الحديث

2-4-4-الاتجاه الواقعي في النقد الروائي العربي الحديث

الفصل الثاني : النقد الروائي في الوطن العربي

2 ــ 1 مفهوم الرواية و تطورها عبر التاريخ:

حسب الدكتور عز الدين إسماعيل فأن التعبير القصصي يعد أقدم أنواع التعبير الفني التي لجأ إليها الإنسان ... بل ربما كان كل الناس قصاصين بمعنى من المعاني[1] لأن الميل إلى تأليف القصص و الاستمتاع بسماعه طبيعيان في الإنسان، فهو كما يميل تبعا لغريزة الاستطلاع إلى مشاهدة الحوادث، يميل إلى حكايتها، سواء كما رآها أو كما تخيلها ويميل إلى غيره يرويها له، يشبع بها غريزة الاستطلاع، كما ينمي بها ملكة خياله اللامتناهي.

كان القصص أول صور الأدب ظهورا، بل كان نتاجا لعوامل شتى، مر جنبا إلى جنب مع التطور الفكري للعقلية البشرية ، وهي مراحل كثيرة ومتداخلة، أجملها علماء الأنثروبولوجيا الاجتماعية في ثلاث مراحل هي :مرحلة التوحش- مرحلة البربرية - مرحلة الحضارة [2]، وكانت تخضع كل مرحلة من هاته المراحل إلى نمطين من التفكير هما: التفكير الخيالي المتطرف الساذج - التفكير الواقعي الواعي المتزن، وبين هاتين المرحلتين تقع مرحلة ثالثة، وهي المرحلة التي تجاوز فيها الناس دور البداوة، وانطلقوا يفكرون فيما يجري حولهم بشيء من العقلانية والموضوعية فكان تفكيرهم يجمع بين الخيال و الواقع[3]

ارتبطت القصة عبر تاريخ تطورها الطويل بهاته المراحل الثلاث للتفكير البشري ففي المرحلة الأولى، كانت القصة تنسج خيوطها من الخيال، ويتمثل في التساؤلات الساذجة، والتفسيرات الفطرية لما يصادف الانسان في حياته ، من أمور غيبية خارقة للعادة ، هذا الكانسان الذي تتحكم فيه أمور لا يستطيع لها تفسيرا ، يعيش في عالم من

---

[1] ـ عز الدين إسماعيل , التفسير النفسي للأدب , دار العودة بيروت , ط 4 1981(12) ص

[2] - Claude Lévi-Strauss , Anthropologie Structurale Deux , Paris , P. 32 et Suivantes 1973 جون ستروك البنيوية) من ليفي شتراوس إلى دريدا (ترجمة : محمد عصفور من سلسلة) عالم المعرفة (العدد 206 فبراير 1996 يصدرها المجلس الوطني للثقافة و الفنونو الآداب الكويت ص 29.

[3] ـ كلود لفي ستروس و فلاديمير بروب مساجلة بصدد)علم تشكل الحكاية) ترجمة : محمد معتصم طبع عيون المقالات الدار البيضاء ط , 1988 , 01 ص 87

الألغاز، فحاول عبر السنين أن يجد تفسيرا مناسبا لكل هاته المظاهر ، فلم يسعفه عقله القاصر عن إدراك كنهها و إيجاد المبرر المقبول لحدوثها ، فلجأ إلى خياله الواسع الذي أمده بالحكايات الخيالية ، فكان هذا العمل هو أول خطوة خطاها في سبيل إنشاء نوع من القصص ، و التي عرفت لاحقا باسم الأسطورة [1]

ثم تطورت هاته الأساطير ، حيث أصبحت تعالج سير الأبطال ، و وقائع الحروب وحوادثها فنشأت بحكم الضرورة طائفة من الناس ، أخذت على عاتقها ملء فراغ حياة أفراد الشعب وأمرائه ، في سرد كل ما يرغب في سماعه من حكايات و أخبار، تصوغها شعرا و تنشدها على نغمات الآلات الموسيقية ، و تمثل حوادثها تمثيلا حتى يعظم وقعها في القلوب، و بمرور الزمن تطور هذا اللون من القصص إلى شكل جديد أطلق عليه اسم) الملحمة [2] وهي مرحلة ثانية نحو الواقعية ، لما تحتويه من عنصر الحكاية ، حيث عاش الخيال مع الواقع في وفاق تام. [3]

والملاحظ أن بعض هذه القصص يقترب من الحياة العادية المألوفة ، حيث تصورها في أمانة و صدق ، فشخوصها كشخوص الحياة الواقعية ، إلا أنه ينقصها الكثير من أدوات القصة الفنية ، فهي تحتوي أخبارا كثيرة مختصرة ، و لغتها لغة تقريرية خطابية ، من أمثال) بوتشيو (الذي قام بتأليف مجموعة من النوادر ، أعطاها شكلا أدبيا أسماه) الفاشيتا، و هناك محاولة ثانية أكثر جدية من المحاولة السابقة قام بها) جيوفاني بوكاشيو [4]، لكنها تبقى مجرد ارهاصات مبكرة ، إلى أن جاء القرن التاسع عشر حيث تحدد للقصة شكلها الفني بالمفهوم الحديث.

---

[1] ـ هي عبارة عن قصة خرافية، تتعلق بكائن أو حادثة، وتقدم تفسيرا لظاهرة خارقة للعادة، أو فوق الطبيعة، كالآلهة و الأبطال

[2] ـ خلد التاريخ ملاحم عديدة لأمم كثيرة ، فللهند (المهابهاتارا) ولليونان (الإلياذة والأوديسة) المنسوبتين لهوميروس ، و للرومان (الإنيادة) للشاعر فرجيل ، و للفرس (الشاهنامة، و) لإيطاليا (الكوميديا الإلهية) لدانتي ، و للفرنسيين (أغنية رولان) و للإسبان (السيد) ، و للإنجليز (الفردوس المفقود للشاعر ميلتن ...

[3] ـ البنيوية و ما بعدها) من ليفي شتراوس إلى دريدا (مصدر سابق ص 69 و ما بعدها

[4] ـ هي عبارة عن مجموعة من القصص كتبها عام 1349 ، تحوي عشرة أشخاص رئيسيين ، بينهم سبع سيدات و ثلاثة رجال ، ضمنها مائة حكاية ، و هي حكايات تعد من قصار القصص تدور كلها حول أشخاص عانوا الشقاء و الحرمان ، و لكنهم في نهاية القصة يلقون النجاح ، أطلق عليها اسم) الأيام العشرة . (فاروق خورشيد في الرواية العربية)عصر التجميع (دار العودة بيروت ط 3 دت ص 28

هذا في الآداب العالمية أما إذا انتقلنا إلى الأدب العربي فإننا نجد أن للعرب أيضا تراثهم القصصي المتنوع ، وأنهم عرفوا الأشكال القصصية منذ القديم ، و أنها مرت بنفس المراحل التي مرت بها القصة في الآداب الأخرى ، خضعت لنفس النمطين من التفكير : الخيال و العقل ، منفصلين و متداخلين ، حيث كانت طائفة من الناس يروون وقائع أبي زيد الهلالي و الزناتي و غيرهما. [1]

وبتطور الزمن تطورت القصص العربية كما وكيفا ، فظهرت القصص المنقولة مثل (كليلة و دمنة) و (ألف ليلة و ليلة) و (مجنون ليلى) و (جميل بثينة) و (عنترة وحي بن يقظان ... (و يروى حتى عن النبي صلى الله عليه و سلم أنه كان يقص على نسائه) حديث خرافة ، و ما ورد في ذكر أسباب نزول قصة (أصحابا الكهف) [2]

و تخطو القصة في القرآن خطوات واسعة نحو اكتمال البناء الفني ، لتوفرها على عنصر التركيز ، و هي بمثابة النواة الأولى التي تطورت بالقصة من الإرهاصات الأولى إلى القصة الفنية ، و خلال كل هاته المراحل كانت القصة تأخذ شكلا جديدا مختلفا عن سابقيه ، وكان لها في كل مرحلة مفهوم خاص يعبر عنها ، وطريقة مختلفة من عصر إلى عصر ، و من بيئة إلى أخرى ، إلى غاية أوائل القرن التاسع عشر الذي يعتبر بداية ظهور القصة الفنية في أوروبا كجنس من أجناس الأدب ، له أصوله الخاصة به ، و له قواعده التي تضبطه ، و له خطوطه الرئيسية التي يسير عليها ، وله مميزاته الخاصة التي تميزه عن باقي الأجناس الأدبية الأخرى.

ولدت الرواية الحديثة إذن بالنظر إلى مضامينها ، من الصراعات الإيديولوجية البرجوازية الصاعدة ضد الإقطاعية المتدهورة ، التي كانت تسيطر على المجتمع الأوروبي قبل عصر النهضة [3]، ولما كانت الطبقة الإقطاعية هي الطبقة المتلقية للفن ، مما يتوفر لها من فرص الفراغ و التعليم ، و بسط حمايتها الأدبية و المعنوية على الفنان

---

[1] ـ في الرواية العربية) عصر التجميع (مرجع سابق ص 53

[2] ـ محسن جاسم الموسوي) الرواية العربيةالنشأة و التحول (منشورات مكتبة التحرير بغداد 198ط01 ص 18

[3] ـ أرنست فيشر الإشتراكية و الفن ترجمة : أسعد حليم دار القلم بيروت ط 1973, 1 ص 17

والأديب كان من الطبيعي أن يكون الأدب مسخرا لخدمة هذه الطبقة ، تجد فيه تسليتها ، فكانت الرواية الخيالية هي الفن الروائي السائد الذي يعبر عن طبيعة المجتمع الإقطاعي ومزاجه.

وبظهور الطبقة الوسطى و نموها أخذ نفوذ الطبقة الإقطاعية في التقلص ، وأخذ الفن الروائي يتجه إلى التعبير عن مزاج الطبقة الجديدة[1]، و كان التغير أول الأمر بسيطا وضعيفا مقتصرا على محاولة تمهيد الجو لظهور الرواية الفنية ، يضاف إلى ذلك ظهور رواية الشطار و الصعاليك ، حيث اتجه لا إلى الحديث عن مغامرات الفرسان والأبطال الأسطوريين ، و لكن إلى الحديث عن حياة الصعاليك و المشردين و الطبقة المحرومة في المجتمع ، إذ لم يعد عالم القاص قائما على مجرد لوهم والتخيل ، بل أصبح أقرب منه إلى الواقع ، و هو أول رد فعل مباشر ضد الرومانسية ، أدى إلى الاهتمام المبالغ بالشخصية الفنية ، فكانت نتيجته الحتمية الفصل بين الحدث والشخصية حيث توجد الشخصيات وجودا مستقلا في العمل الفني ، و لا تفهم كجزء من العقدة[2]، و تصبح الأحداث نموذجية تهدف إلى تقديم شخصيات جديدة ، و تعتبر رواية) دون كيشوت (لسرفانتس ، أول رواية فنية ظهرت في أوروبا.

أصبح للرواية مفهوم جديد ، عليها أن تحترم التجربة الذاتية و الحس الفردي ، ترفض التقليد ، و لا تعتمد على الأساطير أو التاريخ القديم حيث تستمد منه أحداثها وعقدتها، لأن ((الهم الإنساني يعني اهتماما بالحياة ... و الروايات الجيدة كلها ، مثل أعمال الفن الجيدة كلها ، محسوسة و ليست مجردة ، غير أن وصف المفهوم، الأصلي للرواية بأنه مجرد، لا يعني بالضرورة إدانة للمفهوم أو للرواية [3]

وأصبحت تترجم الزمن إلى سلسلة متعاقبة مترابطة من الأحداث ، وتنظر إلى حياة

---

[1] ـ المرجع نفسه ص36

[2] ـ ميشيل بوتور , بحوث في الرواية الجديدة , ترجمة : فريد أنطونيوس منشورات عويدات بيروت 1971 ط 02 ص .39

[3] ـ أرنولد كيتل - مدخل إلى الرواية الانجليزية ترجمة : هاني الراهب المجلد الأول منشورات وزارة الثقافة و الإرشاد القومي دمشق 1977 ط 01 ص. 19

الإنسان على أنها سلسلة من الأفعال المترابطة داخل الزمان ، فانتهت بذلك القيمة المطلقة للواقع العقلي.

وتطورت المذاهب و الرؤى شرقا وغربا ، فظهرت الرواية الوجودية، والرواية الواقعية ، باختلاف مفاهيمها ، و الرواية النفسية ، و السحرية ، و كلها تخضع في بنائها إلى المادية التاريخية التي ظهرت في روسيا ، على اعتبار أن ((الفنان الواقعي يجب عليه ألا يعطي صورة فوتوغرافية عادية لعمله الإبداعي ، بقدر ما يصور الحقيقة بنظرة تكون أكثر قوة و إقناعا و شمولية من الواقع نفسه)) [1]

لأن النص الروائي بكل خصوصياته في هاته الفترة ارتبط ارتباطا وثيقا بالنص الكبير للإيديولوجيا و شتى أشكال العلاقات الانسانية و الاجتماعية على الأقل في بنيته الداخلية ، لذلك ارتبطت الرواية في بدايتها الأولى بالمذهب الواقعي ، كمنهج و كمذهب أدبي شاع مع بداية ظهور الرواية الفنية في أوربا[2]، وكان من أعلامه) أميل زولا، موباسان ، بلزاك فلوبير (في فرنسا) جورج أليوت، وشارلوت وامبلي، وجورج ميريديث (في انجلترا) ، وأنطوان تشيكوف، وليوتولستوي وبوشيكن، ودوستوفسكيفي روسيا[3] .

والرواية وهي التي تسمى ROMAN عبارة عن تشكيل جديد متميز للحياة في بناء عضوي يتفق و روح الحياة ذاتها [4]، و يعتمد هذا التشكيل على الحدث النامي ، الذي يتشكل داخل إطار وجهة نظر الروائي ، و ذلك من خلال شخصيات متفاعلة مع الأحداث والوسط الذي تدور فيه هذه الأحداث ، على نحو يجسد في النهاية صراعا دراميا ذا حياة داخلية متفاعلة ، تعالج موضوعا كاملا أو أكثر ، زاخرا بحياة تامة واحدة أو أكثر ، وسط ميدان فسيح ، يستطيع فيه الروائي أن يكشف الستار عن حياة أبطاله [5]

---

[1] ـ ليلى عنان الواقعية في الأدب الفرنسي دار المعارف القاهرة 1984 ص 53)

[2] ـ جيمس وكونراد و فرجينيا وولف و لورنس و لبوك نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي) دراسات (ترجمة : أنجيل بطرس الهيئة المصرية العامة للتأليف و النشر القاهرة, ط 01 ,1 197ص. 11

[3] ـ إدوين موير بناء الرواية ترجمة : ابراهيم الصيرفي المؤسسة المصرية(العامة للتأليف و النشر القاهرة 1965 ط 03 ص. 42

[4] ـ ألبيريس . ر . م تاريخ الرواية الحديثة ترجمة : جورج سالم منشورات) عويدات بيروت و منشورات البحر المتوسط بيروت 1982 ط 02 ص 28.

[5] ـ ألان روب غرييه نحو رواية جديدة ترجمة : ابراهيم مصطفى دار المعارف القاهرة دت ص 63

و نستطيع أن نبين القواعد المميزة لهذا الفن الجديد كما يراه أرنولد كيتل[1]

1- أن تكون القصة وحدة فنية ، أي أن يجعل الكاتب همه مقصورا على إبراز الفكرة الأساسية وأن يراعي حصر عمله في جوهر الموضوع ، فلا تطمس التفاصيل الثانوية الجوهر الجدير بالعناية والإيثار.

2-أن يراعى في عرض الموضوع جانب التلميح ما أمكن، وأن يحذر جانب التصريح فلا يشرح الكاتب الموضوع ويحلل الشخصيات في شكل مهلهل، بل يدع الكاتب للقارئ فرجة يستطيع بها أن ينتهي من التلميح إلى التصريح، كما لا يجنح إلى الإغراق فيه.

3- أن يعنى الكاتب برسم شخصياته ، و أن يجعلها تصدر في أقواله وأفعالها عن منطق الحياة التي أراد لها المؤلف أن تعيشها بواعيتها الظاهرة ، و واعيتها الخفية أيضا ، حتى لا يجد القارئ نفسه مصطدما بشيء غير مألوف يأباه المنطق أو الذوق.

4-إن الأشخاص يشغلون جزءا كبيرا من أحداث القصة ، و لهذا يجب أن يكون للشخصية كيانها المستقل ، أن تظل حية في حركتها و سكونها.

5-كل حادثة تقع لا بد أن تقع في مكان معين وزمان بذاته وعليه لا بد أن ترتبط أحداث القصة بالزمان والمكان اللذين وقعتا فيهما ، والارتباط ضروري ، لأنه يمثل البطاقة النفسية للقصة.

6-أن يكون لكل قصة معنى ، و إلا كانت لغوا لا جدوى منه ، لأن معاني القاص إما أن تكون مستمدة من الواقع الذي هو ملء مسموعه و مشهوده ، و إما أن تكون مستخرجة من صميم النفس البشرية ، الثابتة بميولها ، الخالدة بغرائزها.

7- ألا تكون الفكرة التي يعالجها الكاتب مصوغة في قالب موعظة أو حكمة ، بل يجب أن تكون مطوية في غضون الحوادث ، دون معونة من الكاتب ، لأن القصة ليست منبرا للمواعظ و إلقاء الخطب ، بل هي معرض للتصوير و التحليل.

---

[1] ـ مدخل إلى الرواية الإنجليزية مرجع سابق ص 28 .

8- ألا تخلو القصة من عنصر التشويق ، حتى تضمن انتباه القارئ و نشاطه ، وتوفر له وسائل اللذة والاستمتاع.

2-2نشاة الرواية العربية الحديثة و تطورها :

عموما مهما اختلفت التأويلات ، و تعددت الآراء ، فإن الرواية العربية الحديثة جاءت قريبة جدا في أشكالها و حتى في مضامينها من الرواية الغربية ، فقد نشأت فنا مقتبسا من الغرب ، أو متأثرا به تأثرا شديدا ، منذ الوهلة الأولى ، و قد ظهرت البدايات الأولى لهذا الفن الجديد مع بداية الصراع بين التأثر بالأدب العربي القديم وبين التأثر بالأدب الأوروبي الحديث ، كانت في عمومها تقليدا لنماذج غربية ، كما كانت عند البعض الآخر إحياء لشكل المقامة التي عرفها الأدب العربي من قبل [1]

وقد اتجه أنصار حركة إحياء الثقافة العربية القديمة إلى البحث عن جذور لهذا الفن الجديد في الأدب العربي، ولعل أنضج هذه المحاولات التجريبية كان) حديث عيسى بن هشام (الذي تلته محاولات) ناصيف اليازجي ، وأحمد فارس الشدياق ، ومحمد المويلحي، ورفاعة الطهطاوي وعلي مبارك وأمثالهم [2] حاول أصحابها ابتداع أشكال قصصية ذات صياغة عربية تحاول تأصيل هذا الفن في الأدب العربي[3]

بدأت هذه الجهود منذ أن قدم رفاعة الطهطاوي ترجمته لمغامرات) تليماك (في كتاب أسماه) وقائع الأفلاك في حوادث تليماك (، ثم جاء محمد عثمان جلال فترجم بول وفرجيني (فيما أسماه) الأماني و المنة في حديث قبول وورد جنة (كما ترجم حكايات) لافونتين في (العيون النواقظ) في الأمثال و المواعظ[4]

[1] ـ في الرواية العربية)عصر التجميع (مرجع سابق ص 23
[2] ـ سعيد الورقي اتجاهات الرواية العربية المعاصرة الهيئة المصرية العامة للكتاب فرع الإسكندرية 1982 ط 01 ص 16
[3] ـ المرجع نفسه ص 23
[4] ـ عبد المحسن طه بدر تطور الرواية العربية في مصر دار المعارف القاهرة ط 37 1963

استطاع هؤلاء الرواد أن يخلقوا وعيا قصصيا عاما ، كان له أثره في تغير نظرة الأدباء إلى فن القصة ، فبدأ منافسا للشعر باعتباره فن العربية الأول ، و لم تلبث حركة الترجمة أن اتسعت بظهور المترجمين المثقفين المتخصصين[1]، الذين تعمقوا في الثقافة الغربية ، و تمكنوا من اللغة العربية ، فنشطت الترجمة الدقيقة ، واستطاعت أن تقدم للأدب العربي المتابعة اللازمة للتعرف على مسار واتجاهات هذا الفن، وبعد ذلك بدأت مرحلة ثانية اتجهت نحو التأليف الروائي ، حتى أن بعض المجلات تخصصت في نشر الأعمال القصصية مسلسلة أو كاملة ، و منها على سبيل المثال) : حديقة الأخبار بيروت سنة (1858،) الرواية الشهرية بالقاهرة سنة (1903 ،) مسامرات النديم بالقاهرة سنة (1903،) مسامرات الشعب [2]، و أصبح التأليف) (بالقاهرة سنة (1905 ،) الحسناء ببيروت سنة1909 الروائي سوقا رابحة ، يجلب إليه كل من أمسك بالقلم و أصبح قادرا على أن يحكي للناس حكاية ، تتخللها علاقة غرامية أو تحفل بالمغامرات ، أو تجمع بين العنصرين معا ، و بذلك تعرف الفن القصصي في الأدب العربي الحديث على المنابع الحقيقية للفن القصصي الحديث [3]

ونظرا لهذا التطور الهائل في البدايات الأولى فقد انصرف بعضهم إلى كتابة الرواية التاريخية ، و هو جيل انصرف إلى تقديم التاريخ في سياق حكايات تكاد تكون أكثر تشويقا للقارئ لمطالعتها ، فكانت هذه الروايات تميل إلى الجانب التعليمي ، و تهدف إلى تسلية القراء ، و مده بأحداث مشوقة و أخلاق تنطوي على قيمة نفعية و قد استطاع جورجي زيدان (أن يوفق بين الشكل القصصي الغربي و بين أخبار المؤرخين ورواة الأخبار في التاريخ العربي[4]، تلك الأخبار التي كانت تجمع بين المادة التاريخية المروية في أخبار وبين

---

[1] ـ الرواية العربية) النشأة و التحول (مرجع سابق ص 36
[2] ـ فؤاد دوارة في الرواية المصرية دار الكتاب العربي القاهرة ط 01, 1968 ص 35
[3] ـ عبد المحسن طه بدر الروائي و الأرض دار المعارف القاهرة ط 1983 3 ص 51
[4] ـ علي الراعي دراسات في الرواية المصرية المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر القاهرة 1964ط 1ص 11

مادة أدبية لا تقل أهميتها عن المادة التاريخية ، فاستخدم العنصر القصصي كإطار لتقديم المادة التاريخية التي يراها مهمة [1]

وبتأثير من التيارات القومية في العالم العربي و نتيجة للضغوط الاستعمارية عليه بعد الحرب العالمية الأولى ، انتهت تماما فكرة الخلافة الإسلامية و بدأت تظهر دعوات قومية تحل محلها ، و في ظل هذه الدعوات اهتم الجيل التالي من كتاب الرواية التاريخية بإحياء الماضي القديم[2]، أمثال) فريد أبو حديد ، الجارم ، محمد عوض، عادل كامل ...، ما كان لهم من أثر فعال في دفع عجلة التطور الهائل في مسارالفنية ، و في نفس الوقت نهاية لتيار التسلية الذي ساد فترة من الزمن[3]

وهنا ظهرت الرواية الفنية [4]، رغم ما دار من جدال حول المصطلح الفني، تركز في بادئ الأمر حول أسبقية رواية) زينب (لمحمد حسين هيكل [5]، في كونها تمثل مرحلة الريادة في كتابة الرواية الفنية ، أم لا ؟...

وتعد رواية) زينب (لمحمد حسين هيكل خطوة أكثر تقدما من الناحية الفنية في مجال الروايات التي أخذت شكل ترجمة ذاتية [6]،رغم الضعف الشديد الذي يلمسه القارئ من شخصياتها و لغتها[7]، إلا أنه استطاع أن يؤثر على عدد من الأعمال الروائية التي أتت بعدها ، و التقت معها في موقعها الريادي من ناحية ، و في غلبة طابع الاعترافات الذاتية عليها من ناحية أخرى ، لكن هيكل شغلته السياسة و لم يعد للرواية إلا بعد أربعين سنة بعد كتابته لزينب ، حين قدم لنا روايته الثانية و الأخيرة) هكذا خلقت.

---

[1] ـ نفسه ص 23
[2] ـ أحمد ابراهيم الهواري نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر دار المعارف القاهرة35 - 1978
[3] ـ نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر مرجع سابق ص 48
[4] ـ تطور الرواية العربية في مصر دار المعارف القاهرة ط 01 , 1963ص 36
[5] ـ طه وادي محمد حسين هيكل حياته و تراثه الأدبي مكتبة النهضة القاهرة 1969 ص 67
[6] ـ تطور الرواية العربية في مصر مر جع سابق ,ص 58
[7] ـ اتجاهات الرواية العربية المعاصرة مرجع سابق ص 44

و مهما يكن من أمر فمعظم الروايات في هاته الحقبة من الزمن كان يجمع أصحابها تذبذب بين الهدف التعليمي أو الأخلاقي ، و بين تسلية القارئ و إمتاعه ، حتى أن القارئ لهذه الروايات لا يجد فروقا واضحة فيما بينها [1]، بالإضافة إلى أنها دارت حول التاريخ العربي في العصر الإسلامي ، و فتوح الأمويين والعباسيين ، نجد ذلك في معظم إنتاج) جورجي زيدان (ومن جاؤوا بعده،من أمثال جبران خليل جبران (في) الأجنحة المتكسرة (و) ميخائيل نعيمة (في) لقاء ، وصولا إلى الروائي) سهيل إدريس (حيث أصبحت تتضح الرؤية أكثر من ذي قبل. [2]

أما في سوريا فيتفق النقاد على أن رواية) نهم (الصادرة عام (1937) لشكيب الجابري ، تمثل البداية الفنية شبه المكتملة للرواية العربية [3]، و قد ذهب بعضهم إلى عقد صلة بينها و بين) زينب (لهيكل ، لكن مع هذا التسليم فإننا لا ننفي وجود روايات سبقتها تختلف عنها فنيا و موضوعيا و وجدانيا و ذهنيا ، إلا أنها كانت تجارب حكائية مبنية على أحداث كثيرة و شخصيات متعددة ، مكتوبة بأسلوب تقريري ، لا أثر للعقدة أو لتحليل الشخوص فيه. [4]

أما الرواية العربية في فلسطين سواء التي كتبها أبناؤها الذين يعيشون داخل فلسطين أو خارجها ، فالملاحظ عنها أن الموضوع الذي تدور حوله معظم الروايات واحد ، و أن القضية التي تشغل كتابها قضية محورية وأساسية و وحيدة[5]، إن فلسطين هي الموضوع وهي القضية هي البداية وهي النهاية ، هي الدافع إلى الكتابة وهي الغاية من الكتابة .والملاحظ أن الرواية الفلسطينية لم تعرف الرواية التاريخية بمفهومها الذي عرفناه عند جورجي زيدان وغيره ، والسبب يعود إلى أن رؤيتهم للواقع و ارتباطهم به ، فكريا ووجدانيا و فنيا ، طغى على كل شيء ، فالكتاب استعاضوا عن التاريخ بأسلوب فني جديد ،

---

[1] ـ مرجع سابق ص 49 و ما بعدها
[2] ـ اتجاهات الرواية العربية المعاصرة مرجع سابق ص 35
[3] ـ مر جع نفسه ص 78
[4] ـ حسام الخطيب الرواية السورية في مرحلة النهوض (1959 1967)
[5] ـ المنظمة العربية للتربية و الثقافة و العلوم معهد البحوث و الدراسات العربية القاهرة ط1 1975 ص 18

هو التداعي والاسترجاع والمونولوج الداخلي[1]، و نجد ذلك مجسدا في أعمال الروائي) غسان كنفاني (من خلال) رجال في الشمس في سنة (1963 و)ما تبقى لكم في سنة (1966)و أم سعد في سنة (1969)و عائد إلى حيفا في سنة1970

كما نجده أيضا في كتب) توفيق فياض (من خلال) المشوهون في سنة1964 و) المجموعة 778 في سنة (1974 و)حبيبتي ميليشيا في سنة1976 . [2]

أما في العراق تعد رواية) جلال خالد في سنة (1938 للكاتب محمود أحمد السيد رائدة في هذا المجال ، رغم تأخرها النسبي بالمقارنة مع القصة القصيرة والشعر ، رغم أن بعض النقاد [3]يميل إلى جعل) الرواية الإيقاظية في سنة (1919 لسليمان الموصلي رائدة الفن الروائي في العراق بالمعنى الفني الدقيق ، إلا أن المتتبع لأحداثها يستنتج ضعفا كبيرا في مستوى اللغة و الشخصيات ، و هي أقرب بكثير إلى المسرحية النثرية[4] .

و تشهد هذه الفترة من الزمن العربي تجارب روائية أخرى ، متباعدة ، متناثرة ، تعددت مناحيها، وتباينت مستوياتها الفنية،)) فمهنا ما اتجه اتجاها رومانسيا، ومنها ما اهتم بعرض حالة الفقراء و المظلومين عرضا ساذجا ، و منها ما حاول تسجيل صورة للواقع الذي كان الناس يعيشونه ، ومنها ما التزم بالتاريخ[5]

و يعد محمود أحمد السيد الرائد الفعلي الأول للرواية العراقية ، قدم أعمالا جيدة استطاعت أن تخطو بالرواية الحديثة أولى الخطوات ، و أن تسهم في بزوغ فجرها ، مثل في سبيل الزواج في سنة (1931) و مصير الضعفاء في سنة1933 (وجلال خالد في سنة) 1928 ، كما ظهرت بعد هذه الفترة محاولات أخرى (جادة مثل) رنة الكأس في سنة 1936 لعلي الشبيبي ، و)دلال في سنة1928 لخليل عزمي ، و الحب والحياة

---

[1] ـ أحمد أبو مطر الرواية في الأدب الفلسطيني المؤسسة العربية للدراسات و النشر بيروت 1980 ص23

[2] ـ افنان القاسم غسان كنفاني البنية الروائية لمسار الشعب الفلسطيني من البطل المنفي إلى البطل الثوري) وزارة الثقافة و الفنون بغداد 1978 ص 15والمرجع السابق ص 23

[3] ـ عمر الطالب الاتجاه الواقعي في الرواية العراقية دار العودة بيروت ط 1 1971 ص5

[4] ـ في القصص العراقي المعاصر علي جواد الطاهر دار المكتبة العصرية صيدا بيروت ط 01 1967ص15

[5] ـ الاتجاه الواقعي في الرواية العراقية مرجع سابق ص 15

والعذاب في سنة (1938 لأبي أنيس زكي ، و)عبيد التقاليد في سنة (1935 لخالد الشابندر) [1]

أما في بلاد المغرب العربي نستطيع القول أن تونس كانت رائدة في هذا المجال ، نظرا لتوفر عوامل مساعدة ، أسهمت في مجال الرواية المكتوبة بالعربية ، منها ظهور الطباعة في وقت مبكر سنة 1860 ، كما أتاح وجود جامع الزيتونة والمعهد الصادق فرصة الإبداع الفني[2]

و يرجع النقاد إلى أن أول رواية عربية تونسية كانت هي جولة حول حانات البحر الأبيض المتوسط في سنة 1935 لعلي الدوعاجي [3]، و إلى جانب هذا كتب محمود السعدي روايته) موالد النسيان (، كما نشرت مجلة) الفكر (التي أصدرها محمد مزالي روايتي) برق الليل ، و الدفلة في غراجينها (للبشير خليف ، كما كتب عبد الرحمن عمار) حب و ثورة ، و محمد المختار جنات ثلاثيته) أرجوان (، و روايته) .الأخرى) نوافذ الزمن(و) التحدي (لمحسن بن ضياف[4])

حاولت هذه المجموعات الروائية أن تجسد قمة المقاومة الشعبية التونسية ضد الاستعمار الفرنسي ، اللهم بعض الروايات مثل) وناس (لمحمد الحبيب بن سالم ، والبحر ينشر ألواحه (لمحمد الصالح الجابري ، و)في بيت العنكبوت (لمحمد الهادي بن صالح ، التي قدم فيها أصحابها عملا واقعيا ، التزموا فيه بكثير من سمات الواقعية التسجيلية[5] .

أما الرواية في المغرب فجاءت متأخرة إذ لم تكن معروفة قبل الاستقلال[6] ولم يكن الكتاب يقبلون عليها ، و تعتبر رواية) في الطفولة في سنة (1957 لعبد المجيد بن جلون أول محاولة روائية امتزجت بين التخيل الروائي والسرد ذي التلقائية اللامحدودة ، ثم كتب بعده) عبد الله العروي (روايته) الغربة (التي حملت دفاعا عن الرؤى الإيديولوجية

---

[1] ـ نشأة القصة و تطورها في العراق عبد الإله أحمد مطبعة شفيق بغداد 1969 ص27
[2] ـ أبو زيان السعدي في الأدب التونسي المعاصر مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله تونس (1974)ص 15
[3] ـ نفسه ص 28
[4] ـ محمد الفاضل بن عاشور الحركة الأدبية و الفكرية في تونس الدار التونسية للنشر تونس ط01 197 ص128
[5] ـ في الأدب التونسي المعاصر مرجع سابق ص26
[6] ـ عبد الكبير الخطيبي الرواية المغربية ترجمة : محمد برادة منشورات المركز الجامعي للبحث العلمي الرباط 1971 ص19

والاجتماعية السائدة آنذاك في المغرب ، و لكنها لم تخرج عن سابقتها في طريقة سرد الأحداث و الركاكة في التعبير[1]، ثم كتب)عبد الكريم غلاب(سنة) 1966 دفنا الماضي (وكتب سنة) 1971 المعلم علي [2]، و في نفس الفترة الزمنية أصدر البكري أحمد السباعي (روايتين هما) بوتقة الحياة في سنة (1966 و الثانية) المخاض في سنة (1972 ، حيث بدأت الرواية المغربية تأخذ شكلا جديدا و نمطا خاصا تعبر به عن نفسها في ظل النظام الملكي والاستبداد السياسي.

في الجزائر أدت الظروف الخاصة التي فرضها الاحتلال أدت إلى تأخر النهضة الأدبية و العلمية و الثقافية بها ، من خلال محاربة فرنسا للغة العربية و فرضها اللغة الفرنسية و بتر كل واصل يربط الجزائر العربية المسلمة بماضيها و تاريخها ، وعزلها عن العالم المحيط بها. [3]

بعد نهاية الحرب العالمية الأولى تحركت الساحة السياسية جنبا إلى جنب مع الساحة الفكرية ، فتأسست الأحزاب ، و انتشرت دور النشر ، و لعبت الصحافة دورا أساسيا في إعادة إحياء اللغة العربية و نشرها ، واستعادة الحقوق الوطنية والقومية المهدورة ، منها) الشهاب في سنة 1925 ، التي استطاعت أن تصمد خمسة عشرسنة ، نظرا للمستوى الأدبي الرفيع التي تميزت به مقالاتها[4] .

و ككل البدايات كان الاتجاه لنظم الشعر السمة الغالبة على كتاب هذه الفترة ، باعتبار أن مفهوم الأدب كان ينحصر في الشعر وحده ، دون غيره من الفنون ، كان الشعر هو الأدب و الشعراء هم الأدباء ، و ليس أدل على ذلك هو أن جريدة) البصائر(من سنة 1937 إلى سنة 1955 خصصت بابا يحمل عنوان الأدب الجزائري (لا يتناول إلا الشعر و الشعراء. [5]

---

[1] ـ نفسه ص 33
[2] ـ عبد الله كنون أحاديث عن الأدب المغربي الحديث نشر معهد الدراسات العربية العالمية القاهرة1964 ص192
[3] ـ عثمان سعدي قضية التعريب في الجزائر دار الطليعة للطباعة و النشر بيروت 1967 ص 23
[4] ـ أبو القاسم سعد الله دراسات في الأدب الجزائري الحديث دار الآداب بيروت 1977 ص 45)و ما بعدها
[5] ـ محمد بن عمرو الطمار تاريخ الأدب الجزائري الشركة الوطنية للنشر و التوزيع الجزائر 1969)ص 65

يضاف إلى هذا العامل أن الرواية في حد ذاتها تتطلب لغة طيعة مرنة قادرة على تصوير بيئة كاملة ، و هذا ما لم يتوفر لها ، فكتاب هذه الفترة لم يجدوا أمامهم نماذج جزائرية يقلدونها أو ينسجون على منوالها كما كان الأمر بالنسبة للكتاب باللغة الفرنسية، الذين وجدوا تراثا غنيا و نماذج جيدة في الأدب الفرنسي [1] ويعتبر(أحمد رضا حوحو) هو واضع اللبنات الأولى للقصة العربية في الجزائر الطويلة منها و القصيرة [2]، وقد ظل يدعو إلى الاهتمام بالفن القصصي ، يترجم عن الفرنسية ، و يقدم نماذج لهذا الفن إلى الكتاب الجزائريين ، حيث ألف رواية) غادة أم القرى (سنة 1947 ، التي تعتبر أول رواية عربية جزائرية تعالج قضية المرأة ووضعيتها في المجتمع ، رغم بعض النقائص التي تميز بناءها الدرامي ، ولغتها البسيطة. [3]

لذلك فإن الرواية العربية الفنية الحقيقية لم تظهر إلا في فترة السبعينات ، مثل) ما لا تذروه الرياح (لمحمد العالي عرعار ، ثم رواية) ريح الجنوب (لعبد الحميد بن هدوقة ، ثم روايتي) الزلزال ، اللاز (للطاهر وطار، و)طيور في الظهيرة (للكاتب مرزاق بقطاش ، و روايتي) الشمس تشرق على الجميع ، و الأجساد المحمومة(لإسماعيل غموقات ، وغيرها من الروايات الجادة[4]

إن رسالة الأديب في كل مرحلة من مراحل التطور الانساني أن يعطي صورة حقيقية لكل مرحلة من هاته المراحل ، في الوقت الذي لا تتحدد غاية العمل الأدبي في تجسيد الحقائق العقلية المجردة ، و لا القضايا الفلسفية المبهمة ، و لا حتى الحقائق الأخرى التي تجعله محصورا في نطاقها و مصبوغا في قوالبها ، و لا مرغما على وصف النهضات الصناعية ، و لا مكلفا أن يتحول إلى خطب وعظية عن الفضيلة والرذيلة ، و لا عن الكفاح

[1] ـ تاريخ الأدب الجزائري مرجع سابق ص 68
[2] ـ عبد الملك مرتاض نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر (1925 1954) الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر1971 ص48
[3] ـ تاريخ الأدب الجزائري مرجع سابق ص 72
[4] ـ سعاد محمد خضر الأدب الجزائري المعاصر منشورات المكتبة العصرية صيدا 1967 ص 47)

السياسي و الاجتماعي في صوره الوقتية الزائلة ، إلا إذا أصبحت هذه الموضوعات تعبيرا عن تجربة شعورية خاصة بالأديب[1]

هذا الموقف النقدي لا يعني أن العمل الأدبي لا غاية له ، لأن مناط الحكم يكمن في كمال تصويره لهذه التجربة أو تلك ، و نقلها إلينا نقلا موحيا[2]، يثير في نفوسنا انفعالا مستمدا من مرجعية الانفعال الذي صاحبها في نفس الأديب ، أما الحقائق والأغراض الأخرى فهي شيء آخر لا يحدد مكانة العمل الأدبي ، لأنه حسب رأينا أن العبرة بمدى ما يحققه الانفعال الوجداني في نفس المتلقي.

إن الصراع الطبقي الذي عرفه المجتمع الحديث مثلا هو حقيقة اجتماعية لا جدال فيها، يتناولها كل واحد منا ، حسب مجال اختصاصه ، وحسب مجال تفقهه في علم من العلوم المختلفة يحللها عالم الاجتماع مثلا ، فيذكر أسبابها و يتتبع أطوارها ، ثم يخرج في النهاية بحصيلة ما ، تمثل وجهة نظره ، ثم يأتي عالم الاقتصاد فيبحث في الأرقام والحسابات التي ترتبت عن الظاهرة ثم يأتي عالم في السياسة ، يدقق هو الآخر في الانعكاسات السلبية والايجابية على تطور المجتمع، وهكذا [3]، هذا الصنيع لا يكون أبدا عملا أدبيا ، لكن قد يأتي أديب موهوب ، فيصوره تصويرا إنسانيا ، أو يؤلف حوله قصة ما يصور فيها هذا الصراع تصويرا حيا ، ينفعل له من يقرؤه ، و يعيش بشعوره مع شخصياته و أحداثه ، و هنا فقط يمكننا أن نقول إن هذا التصوير عمل أدبي. [4]

لكننا نؤكد أنه لم يكن الموضوع وحده أبدا هو مناط الحكم ، كما لم تكن الأهداف العقلية أو الاجتماعية أو السياسية أو الأخلاقية التي يرمي إليها هذا الموضوع هي الغاية المتوخاة ، و الهدف المنشود ، إنما التصوير المعبر الموحي ، و الانفعال الناتج عنه، هما وحدهما اللذان يحددان موضع التعبير ، إن كان أدبيا ، أو علميا ، أو فلسفيا ، أو...

---

[1] ـ جان ريكاردو قضايا الرواية الحديثة ترجمة : صياح الجهيم وزارة الثقافة دمشق 1977)ص 109

[2] ـ هورست ريديكر الانعكاس و الفعل (دياليكتيك الواقعية في الإبداع الفني) ترجمة : فؤاد مرعي طبع دار الجماهير دمشق و دار الفارابي بيروت 1977 ص 78

[3] ـ تاريخ الرواية الحديثة مرجع سابق ص 39

[4] ـ علي جواد طاهر مقدمة في النقد الأدبي المؤسسة العربية للدراسات و النشر بيروت ط02 1980ص 118

و يضاف إلى هذا كله أنه ليس معناه أن الأدب في عمومه عدو للحقيقة ، أو على أقل تقدير ينفي جزءا منها ، لكنه بالعكس من ذلك ، فهو يحتضنها بحرارة ، و يحولها من الشكل العقلي البارد ، إلى المنطقة الشعورية الساخنة ، التي يمتلكها الفنان وحده عن سائر البشر[1]، يبقى فقط أن درجة الانفعال و الحالة هذه ، تختلف في فنون الأدب المتعددة، قد تصل إلى درجة أعلى في فن من الفنون كما هو الحال في الشعر، وتتفاوت في القصة أو في المقالة ، كما قد تصل إلى درجة الشعر في بعض المواقف الدرامية في الرواية مثلا.

من هنا يصبح الأدب في أبعاده المختلفة صياغة فنية لتجربة بشرية ، تقوم على بناء متكامل لتجربة الفرد الشخصية المستوحاة في أصلها من التجربة العامة المتكاملة للجماعة البشرية ، المشكلة من مختلف التجارب التاريخية و الاجتماعية و الخيالية للإنسان.

[1] ـ محمد غنيمي هلال النقد الأدبي الحديث دار و مطابع الشعب القاهرة 1969 ط 04 ص 36

2-3 النقد : مفهومه، خصائصه

تطورت المناهج النقدية في العصر الحديث تطورا مذهلا مس مجمل مناحي العلوم والمعارف ، و قد ارتبط هذا التطور في جوهره ارتباطا وثيقا بالدرجة الأولى بالمذاهب الأدبية الكبرى مثل : الكلاسيكية ، الرومانسية ، الطبيعية ، الواقعية ، الرمزية ، السريالية ، الوجودية ، كما اتجه البعض الآخر من الأدباء و النقاد إلى الاستعانة بالنجاحات الكبرى التي حققتها النظريات العلمية الحديثة ، و تطبيقها على الأدب ، أي إخضاع العمل الفني لمقاييس الفيزياء و الهندسة ، يحصون الحروف و الأسماء و الأفعال ، فيعالجون النصوص الأدبية معالجة هي أقرب إلى التحليل الكيميائي منها إلى التذوق الجمالي ، بدعوى الحداثة ، و الانفتاح على الغرب للاستفادة من منجزاته العلمية الرائدة في هذا المجال ،)) علما بأن الحداثة الحقيقية لا تعني بالضرورة إضاعة الكيان ، و إذابة الذات في الآخر ، بقدر ما تتطلب المحافظة على الهوية و التميز باعتبارهما شرطا ولوج الحداثة الفعلية من بابها الواسع و بأقل تكلفة ممكنة " [1]

و من الخطأ أيضا أن نعتبر مثلا) علم الألسنيةScience Linguistique وحده الكفيل بشرح النص و إدراك معانيه الخفية العميقة ، بل ستبقى الدراسة عقيمة ما دام الاهتمام بدرس الشكل لمجرد درسه ، أو تحليل البنى الصوتية لمجرد تحليلها ، لسبب بسيط هو أن الغاية من هذا التحليل هو استجلاء غوامض النص واكتشاف أسرار جماله، وعليه لا يكون النقد البنيوي مفيدا و ذا منفعة إلا إذا كان الهدف منه هو تفهم النص و تذوقه و ليس مجرد البحث في الأرقام المفرغة من محتواها ،)) و قد شاع أن المنهج مجرد وسيلة للبحث عن المعرفة و فحصها ، أي مجرد خطة مضبوطة بمقاييس و قواعد) .و طرق تساعد على الوصول إلى الحقيقة و تقديم الدليل عليها " [2]

[1] ـ عبد العالي بو طيب إشكالية تأصيل المنهج في النقد الروائي العربي مجلة (علامات في النقد الجزء السادس و العشرون المجلد السابع ديسمبر 1997 يصدرها النادي الأدبي الثقافي جدة ص 74

[2] ـ نفسه ص 75

و قد أخطأ من ظن أن الأدب بصفة عامة و الرواية بصفة خاصة تحدد بقوانين علمية صارم ، لا يحيد عنها الأديب ، لأنه ليس فنا واحدا ، إنما هو فنون كثيرة متنوعة، [1] ولكل منها طريقته و موضوعاته ، و أدواته ، وعلى هذين الاعتبارين تقوم قواعد النقد الفنية الحقيقية، وأنه ليس بالضرورة كل من أبدى رأيا في موضوع ما يسمى ناقدا ،)) فالناقدالحقيقي هو من توفرت فيه مجموعة من المميزات الذاتية و الموضوعية ، التي تتلخص أساسا في قدرته على الفصل بين رغباته و ميولاته الخاصة ، وعواطفه و معتقداته ، و بين الحكم على العمل الأدبي ، فلا يخضع لميوله الخاصة تجاه الأديب أو موضوع العمل الأدبي ، سواء كان ذلك في معتقداته الدينية ، أو في خلافاته السياسية أو الحزبية أو الإيديولوجية ، أو تمايزه الجنسي أو العرقي ، أو الحضاري ، أو بعدائه الشخصي أو الوطني أو اللوني ، أو أي ضرب من هذه الضرورة بالمتقابلة)) [2] لأن تحرر الناقد من ذاته ، و التزامه الحياد الموضوعي في عمله ، وفق الأصول و القواعد النقدية المتعارف عليها لدى جمهور كبار النقاد ، كفيل بأن يسمو بالعمل الأدبي إلى غاياته المرجوة.

هذا التصور هو الذي يؤدي بنا إبراز وظيفة النقد التي تتلخص عمليا كما يراها سيد قطب [3] فيما يلي:

1 .تقويم العمل الأدبي من الناحية الفنية ، و بيان قيمته الموضوعية ، لأن الذاتية في تقدير العمل الأدبي هي أساس الموضوعية فيه ، يضاف إليها الذوق الخاص للناقد ، ومجمل ميولاته النفسية ، و مدى قدرته على الانفعال الذاتي مع النص ، و مدى حجم الاستجابة الداخلية له.

2 .معرفة مكانته بين سائر الأعمال الأخرى ، محليا و عالميا ، بل البحث عن الإضافات التي جاء بها ، سواء كانت لغوية ، أم قيما فنية ، من شأنها أن تعطيه المكانة اللائقة بين سائر الأعمال الأخرى.

---

[1] ـ رشاد رشدي مقالات في النقد الأدبي المكتبة الأنجلو المصرية القاهرة ط 1962 01 ص 09
[2] ـ زكي نجيب محمود في فلسفة النقد دار الشروق بيروت ط 1983 02 ص 75
[3] ـ النقد الأدبي أصوله و مناهجه مصدر سابق ص 112

3 .تتبع المسار العام للعمل الأدبي من أجل معرفة مدى تأثره و تأثيره بالمحيط الخارجي، سواء كان ذلك على مستوى مجتمعه الصغير أو على ما هو أكبر منه ، و مدى ما أخذ من بيئته و من بيئات غيره ، و ما أعطاها.

4 .معرفة الخصائص الشعورية و التعبيرية لصاحب العمل الأدبي ، و استظهار العوامل النفسية التي اشتركت في تكوين هذا العمل.

هذا من حيث وظيفة النقد و غاياته المختلفة ، لكن لتحقيقها و تجسيدها على العمل الأدبي لا بد من مناهج معينة ، و أساليب خاصة ، و طرق مميزة ، رغم أننا عمليا لا نستطيع الفصل بين بعضها البعض ، بل أكثر من ذلك لا يمكننا استغلال واحد منها وتطبيقه على النص الأدبي ، دون الاستعانة بها مجتمعة ، فلا مجال حسب رأينا للتفضيل المطلق لمنهج على الآخر ، لأنه من هذه المناهج قد ينشأ منهج أدبي متكامل للنقد الأدبي، و هو الغاية المرجوة ، والهدف المنشود، الذي يسعى النقد المعاصر لتحقيقه.

لقد حاول) رينيه ويلك و أوستن وارين (في كتابهما) نظرية الأدب [1] وضع تفرقة جوهرية بين منهجين رئيسيين لدراسة الأدب هما : المنهج الخارجي ، و المنهج الداخلي ، و المقصود بالمنهج الخارجي في تحليل و دراسة الأدب تلك المناهج التي تعنى بالعوامل الخارجية التي تحيط بالأدب و تؤثر عليه ، محاولة تفسيره في ضوء سياقه الاجتماعي ، و عليه نجد فئة من هؤلاء النقاد يخلصون إلى أن الأدب ينبغي أن يدرس أساسا على ضوء دراسة حياة المؤلف و نفسيته ، كما نجد فئة أخرى تبحث عن العوامل الرئيسية المحددة للخلق الأدبي منها الظروف الاقتصادية و الاجتماعية و السياسية ، ونجد فئة ثالثة تحاول تفسير الأدب على ضوء تاريخ الأفكار.

[1] ـ رينيه ويلك، أوستن وارن نظرية الأدب ترجمة: محي الدين صبحي المؤسسة العربية للدراسات 1981ص 79– والنشر – بيروت – ط 2

وعلى ضوء هذا المنهج الخارجي يناقشان علاقة الأدب بترجمة حياة المؤلفين ، وبعلم النفس ، و بالمجتمع ، و بالأفكار ، و بالفنون الأخرى [1]

أما المنهج الداخلي فهو ما يمكن أن يطلق عليه النقد الجمالي ، الذي يركز على تفسير وتحليل الأعمال الأدبية ذاتها ، من خلال الاهتمام بدراسة الأوزان و الصور و الاستعارات والرموز و الأساطير إلى غير ذلك من الأدوات الفنية المختلفة.

إذا كنا سلمنا سلفا أن الرواية العربية فن أدبي حديث العهد ، مقتبس من الغرب بالمفهوم الواسع ، فإن النقد الذي صاحبها جاء في كثير من الحالات مقتبس هو الآخر، من خلال محاولة أصحابه الاستفادة من المناهج النقدية الغربية ، و تطبيقها و لو بشكل فيه شيء من التعسف على النص التجربة النصية التي هي عربية صرفة [2] و لم يكن هذا الصنيع إلا محاولة للبس ثوب العصرنة عليها ، و اعتبار و لو من قبيل الخيال والتوهم أن كل ما صدر حديثا ، فهو معاصر بالضرورة ، أي أن المنهج الأقرب إلينا مسافة (هو الأكثر حداثة ، وعليه إخضاع التجربة العربية و خصوصيتها له)

من هذا المنطلق ارتأينا أن نتناول بعض وسائل النقد ، من خلال المذاهب الأدبية الكبرى التي عرفها الأدب الحديث و المعاصر ، بالإضافة إلى البحث عن الاتجاهات الكبرى للنقد الروائي الغربي ، و مدى استفادة النقاد العرب منه و من مناهجه النقدية المتعددة ، و من ثم تطبيقاتها على الرواية العربية ، فوجدنا من الضروري حصرها في (ثلاث اتجاهات كبرى هي : [3]

1 .الاتجاه الإحيائي بكل خصائصه ، و مدارسه ، المتضمن دراسة النقد التأثري ، ثم الانتقال إلى الاتجاه النفسي ، للبحث عن الخلفية النظرية التي انطلق منها النقاد العرب ، في تحليل سيكولوجية العمل الأدبي.

---

[1] ـ نفسه ص 116

[2] ـ توفيق الزيدي أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث الدار العربية للكتاب القاهرة 1984ص 128

[3] ـ النقد الأدبي أصوله و مناهجه مصدر سابق ص 65

2 .الاتجاه السوسيولوجي أو البنيوي التوليدي بمختلف مميزاته ، ومناحيه المتعددة الذي اغترف من ينابيعه معظم النقاد العرب ، انطلاقا من الخلفيات المتعددة : الاجتماعية والأيديولوجية و الثقافية ، التي مر بها الانسان العربي في القرن العشرين.

3 .الاتجاه النصي و ما يحمله هو الآخر من خصائص و مميزات متنوعة ، باعتباره حديث النشأة بالمقارنة مع الاتجاهات الأخرى ، من خلال الغوص في داخل النص ، ودراسة البنى الصوتية و التركيبية للمفردات و الجمل.

هذه هي الاتجاهات العامة للنقد الحديث و المعاصر ، إنها مترا بطة و متكاملة ، لا يستعاض عن واحدة بأخرى ، و لا يتعصب لواحدة دون سواها ، و الفطنة و الذكاء في اختيار الطريقة التي تتلاءم مع كل أثر أدبي ، و الاعتماد عليها اعتمادا كليا ، عندما يتضح أنها تهدي صاحبها ، أفضل من سواها ، إلى مكامن الحقيقة و مواطن الجمال ، ولن يستطيع النقد بلوغ مرتبة الكمال إلا إذا كان تكامليا [1]، يأخذ من على واحد منها ولكنه لا يعرض على الأخرى.

[1] ـ النقد الأدبي الحديث مصدر سابق ص 57

2-4 اتجاهات النقد الروائي العربي الحديث

2-4-1-الاتجاه التأثري في النقد الروائي العربي الحديث

إن النقد بما هو فهم للنصوص و تحليلها و إرجاعها إلى مصادرها ثم تقييمها بمقاييس الفن و المرحلة ، أمر لا يختلف على إجراءاته النقاد مهما اختلفت نزعاتهم .الخارجية، ولكن لتوفر انطباع لذة نفسية أو فكرية فيه ، أي السعادة في القراءة ومناهجهم إلا اختلافا في حكم القيمة ، أو اختلافا مبنيا على تعارض في المنهج ، غير أن الإجراءات لا خلاف عليها، وهذا ما يجعل من النقد علما أو شيئا شبيها بالعلم ، أما طريقة عرض هذه الإجراءات ، و أسلوب كشفها للمتلقي ، و وسيلة إقناعه بنتائجها ،فتلك هي الأمور التي تخرج النقد من حيز العلم إلى حيز الفن ، إن فن النقد هو علم النقد مضافا إليه وعي الناقد بتفصيلات العملية العقلية و التذوقية لإصدار الحكم ، و قدرته على تسجيلها ، إن النقد الجميل هو الذي يسجل حركات عقل الناقد ، و هو عملية إقناع ،والناقد الذي يظهر تفوقا ما في الحكم ، هو الناقد الذي أوتي موهبة عرض حججه ،بحيث يرشدنا بحساسيته إلى مواطن الجمال في الأداء ، و البلاغة في التعبير ،و الرشاقة في البناء و إحكامه.

لقد ظهر ما اصطلح على تسميته (بالتأثرية الخالدة التي تتضمن اتجاها نقديا جديدا[1] مفاده أن لا يكون الناقد مسرفا في المنهجية حيث ينتهي به الأمر أن يفلت منه الجوهر ، و ينسى أن العمل الإبداعي لم يكتب ليفسر من وجهة أسبابه .الخارجية ، و لكن لتوفر انطباع لذة نفسية أو فكرية فيه ، أي السعادة في القراءة [2] إن الخواطر التلقائية الساذجة التي تثيرها المتعة الذاتية لا بد أن تكون سطحية ، أو أقرب إلى الثرثرة منها إلى النقد ، و هو ما لا ينكره هؤلاء في دعوتهم النظرية و في اعترافهم أن نقدهم نوع من الأثرة الذاتية لانطلاق مشاعرهم الحرة كما يبدو لهم ، لهذا حرص هؤلاء على قصر حق النقد التأثري على ذوي

[1] ـ كار لوفي و فيللو تطور النقد الأدبي في العصر الحديث ترجمة ص71.جورج سعد يونس –مكتبة الحياة-بيروت ط1 1963
[2] ـ المرجع نفسه ص 135

الحس المرهف بالجمال نتيجة الاطلاع و الإحاطة بتجارب طويلة أدبية في كل العصور، حتى تضمن صلابة الذوق الأدبي.

و قد انعكست هذه المعارك الأدبية في نقدنا العربي الحديث ، غير أن الملفت للانتباه هنا أن النقاد العرب لم يسايروا ركب التغير الذي عرفه الغرب في مجال التحولات النقدية المختلفة

نشأ النقد العربي متأخرا جدا ، فحتى أواخر القرن التاسع عشر كان النقد العربي مجرد انطباعات شخصية للناقد ينثرها ذات اليمين و ذات الشمال ، فغابت المعايير والمقاييس النقدية ، ((و ظل العمل الأدبي مجرد مرآة لحياة الأديب ، أو ترجمةذاتية أو سيرة شخصية ، و بهذا لا يوجد فرق بين الرواية و بين تاريخ حياة أي أديب منوجهة الشكل الفني [1] ، ولهذا السبب يطلق عادة على هذا النوع من النقد في هاته المرحلة) النقد الانطباعي [2] لكن النقد المتوازن المبني على أسس ثابتة عرفه الأدبالعربي مطلع القرن العشرين)) على يد طائفة من الأدباء هم في الأصل شعراء ، أكثرمنهم نقاد متخصصون وليس غريبا على رواد النهضة الأدبية العرب أن يستفيدوا من آداب الأمم الأخرى[3] فسلكوا مسلك الكلاسيكيين الذين أسسوا أول مذهب أدبي عرفته أوربا و سيطر على آدابها خلال القرن السابع عشر [4] في التفاتتهم إلى الماضي و محاكاة نماذجه ، فراح نقادنا ينتقون من عيون النقد العربي القديم ، التي خلدته العصور الزاهرة ، إما عن طريق المقاربات العقلية للنماذج النقدية الجاهزة ، وإما عن طريق الاستفادة المباشرة من المناهج الغربية. [5]

وتظل في هاته الفترة المتقدمة من تاريخ النقد العربي الحديث محاولات الشيخ حسين أحمد المر صفي رائدة، الذي كتب في معظم مجلات اللغة ، من نحو وصرف وعروض

---

[1] ـ عبد العزيز الدسوقي تطور النقد العربي الحديث في مصر الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة1977 ص 32
[2] ـ عبد الحي دياب التراث النقدي قبل مدرسة الجيل الجديد مرجع سابق ص 122 –دار الكتاب الولي للطباعة و النشر
[3] ـ محمد زكي العشماوي قضايا النقد الأدبي المعاصر الهيئة المصرية العامة للكتاب فرع الإسكندرية1975ص 17
[4] ـ أحمد كمال زكي النقد الأدبي الحديث أصوله و اتجاهاته الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة1972ص 28
[5] ـ محمود السمرة في النقد الأدبي مرجع سابق ص 75 الدار المتحدة للنشر ط1 1974ص 66

وفصاحة و بيان و بديع و معان ، و الأدب بنوعيه الشعر و النثر على طريقة النقد الانطباعي، [1] من خلال الاستطراد و التداعي الحر للمعاني.

وقد تتلمذ على يديه عدد كبير من رواد النهضة الأدبية الحديثة ، منهم الدكتور طه حسين ،و الدكتور محمد حسين هيكل و غيرهما. خلف الشيخ حسين المرصفي ثلاثة كتب هي) زهرة الرسائل (و)الكلمات الثمان (و هذا الكتاب الأخير يتصل بعلم الاجتماع و التربية ، تحدث فيه عن ثماني كلمات كبيرة الدلالة من حيث المضمون الاجتماعي والوطني وهي : الوطن ، الحرية ، الأمة ،العدالة ، الظلم ، السياسة ، التربية ، الحكومة ، وثالثا كتابه الهام)الوسيلة الأدبية للعلوم العربية (الذي يقع في جزأين تزيد صفحاتهما على تسعمائة من القطع الكبير ، يتضمن محاضرات الشيخ التي ألقاها على طلبة دار العلوم في السنوات الأولى من إنشائها [2] و المتصفح لكتاب) الوسيلة الأدبية للعلوم العربية (يلاحظ المنهج النقدي الذي اتخذه المرصفي الذي ((لا يخرج في شيء عن منهج النقد التقليدي عند العرب ، و هو يعتبر اليوم قديما باليا بالنسبة إلينا ، بعد أن اتسعت آفاقنا النقدية ، و أصبحنا نبحث في فلسفة الأدب و أهدافه ومصادره و وظائفه في الحياة و في خصائصه الجمالية ومبادئه الفنية ،و أصالته المتميزة))[3]، و مع ذلك فلا يمكننا التغافل عن دوره في بعث حركة الانبعاث الأدبي الحديث و لا يزال النقد الانطباعي يؤثر في الأدباء و النقاد الذين جاؤوا من بعده ، و لعل أبرزهم كتاب) الغربال [4] لميخائيل نعيمة ، الذي يمثل مجموعة من المقالات النقدية نشرها صاحبها في الصحف و المجلات ، خصصها للهجوم على أنصار الأدب التقليدي بل على من يسميهم هو ضفادع الأدب في مقالين منفصلين : هما (الحباحب (و(نقيق الضفادع) ثم طبق بعد ذلك في شبه خط تصاعدي النقد التطبيقي على بعض المؤلفات الأدبية التي كانت قد ظهرت عندئذ ، من خلال الشرح و التعليل للأثر، منتقدا

[1] ـ مصطفى هدارة مقالات في النقد الأدبي دار القلم القاهرة 1974 ص 36
[2] ـ التيارات المعاصرة في النقد الأدبي مرجع سابق ص 146
[3] ـ محمد مندور النقد و النقاد المعاصرون دار نهضة مصر للطبع و النشر القاهرة 1981 ص 32
[4] ـ ميخائيل نعيمة الغربال دار صادر للطباعة و النشر بيروت ، و دار بيروت للطباعة و النشر بيروت1964

الطرق القديمة في استنباط الأحكام الجاهزة ، مثل مقال عن قصة) ابتسامات ودموع (التي ترجمتها) الآنسة مي (عن كتاب) الحب الألماني (للكاتب ماكس مولر ، ومقال آخر عن كتاب) الديوان (للعقاد و المازني.

و هنا لا بد أن نقف عند مسألة غاية في الأهمية و لو من الجانب التاريخي على الأقل، وهي ظهور كتابي (الغربال) لميخائيل نعيمة في سنة 1923 ، و (الديوان) [1] للعقاد و المازني في سنة 1921 ، لأن كلا من الكتابين يرميان إلى هدف واحد من ناحية التحول الجديد في نظرة الناقد العربي للموروث الأدبي و هو الهجوم اللاذع العنيف)على مدرسة الأدب التقليدي ، و الدعوة إلى تبني نظرة جديدة في الأدب العربي [2] ((و لعل مرد ذلك إلى الظروف المتشابهة التي تربطهم)) وهي اتصال الجانبين المهجري والشرقي بالآداب و الثقافات الغربية [3] ((ثم يضاف إلى ذلك أيضا إحساس كلمنهما بأن اتجاهات الأدب العربي التقليدي لم تعد تكفي حاجات العصر المتطورة.

و لعل أهم ما يميز المنهج التأثري الذاتي عند ميخائيل نعيمة ، أنه يضع ضوابط خاصة للناقد في كتابه(الغربال)فلكل ناقد في رأي ميخائيل نعيمة مقاييس عامة ، يستطيع بواسطتها أن يتذوق الأدب: وبالتالي تمييز الجيد فيه من الرديء، وقد لخصها في أربع:[4]

1-حاجتنا إلى الإفصاح عن كل ما ينتابنا من العوامل النفسية من رجاء و يأس، وفوز وفشل, وإيمان ، وشك, وحب وكره, ولذة وألم, وحزن, وفرح وخوف، وطمأنينة، وكل ما يتراوح بين أقصى هذه العوامل وأدناها من الانفعالات و التأثيرات.

2-حاجتنا إلى نور نهتدي به في الحياة ، و ليس من نور نهتدي به غير نور الحقيقة حقيقة ما في نفسنا و حقيقة ما في العالم من حولنا ، فنحن و إن اختلف فهمنا عن الحقيقة

[1] ـ عباس محمود العقاد ، و إبراهيم عبد القادر المازني الديوان جزءان مكتبة السعادة القاهرة ط 2 1921
[2] ـ محمد مصايف جماعة الديوان في النقد- مطبعة البعث – قسنطينة – الجزائر– 1974 ص 36
[3] ـ نفسه ص 49
[4] ـ الغربال مصدر سابق ص63

لسنا ننكر أن في الحياة ما كان حقيقة في عهد آدم و لا يزال حقيقة حتى اليوم وسيبقى حقيقة حتى آخر الدهر.

3-حاجتنا إلى الجميل في كل شيء ، ففي الروح عطش لا ينطفئ إلى الجمال و كل ما فيه مظهر من مظاهر الجمال ، فإنا و إن تضاربت أذواقنا في ما نحسبه جميلا و ما نحسبه قبيحا لا يمكننا التعامي عن أن في الحياة جمالا مطلقا لا يختلف فيه ذوقان.

4-حاجتنا إلى الموسيقى ، ففي الروح ميل عجيب إلى الأصوات و الألحان لا ندركه، فهي تهتز لقصف الرعد و لخرير الماء و لحفيف الأوراق ، لكنها تنكمش من الأصوات المتنافرة ، و تأنس بما تآلف منها.

هذه هي الحاجات الروحية التي يراها ميخائيل نعيمة أنها تلازم الإنسان في كل زمان ومكان ، و لا يمكن للفرد الاستغناء عنها ، بل عليه البحث عنها لإشباع رغباته منها ، هي بمثابة المقاييس الثابتة التي نقيس بها الأثر الأدب من هذه الحاجات في نفس القارئ . والملاحظ أن هذه الحاجات إنما تنبع أساسا من الذات الفردية[1]، التي قد تتعارض في كثير من الحالات مع الذات الجماعية ، كما ينادي أصحاب النزعة الواقعية ، من أن أي وصف لا يشتمل على نظرة شخصيات العمل الأدبي إلى العالم لا يمكن أن يكون تاما ، فالنظرة إلى العالم هي الشكل الأرقى للوعي ، و الكاتب يطمس العنصر الأهم من ا لشخص القائم في ذهنه حين يهمل النظرة إلى العالم ، إن النظرة إلى العالم هي تجربة شخصية عميقة يعيشها الفرد ، و هي أرقى تعبير يميز ماهيته الداخلية ، و هي تعكس بذات الوقت مسائل العصر الهامة عكسا بليغا)) [2]

و في ضوء هذا المنهج النقدي العام اهتم ميخائيل نعيمة بالنقد التطبيقي[3]، و لعل مرجعيته في كل هذا تكوينه الثقافي و الروحي ، حيث يجمع في ثقافته بين تراثين ،الشرق والغرب ، بل يذهب إلى أكثر من هذا ، حيث يجمع بين التراث الأوروبي الأمريكي

[1] ـ شايف عكاشة نظرية الأدب في النقد التأثري المعاصر ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرط1 دت ص75
[2] ـ جورج لوكا تش دراسات في الواقعية ترجمة : نايف بلوز المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع بيروت ط 3 دت ص 25
[3] ـ الحبيب محمد علوان ميخائيل نعيمة حياته و فكره دار بوسلامة للطباعة تونس 1986 ص 76

والتراث الروسي[1] وليس ميخائيل نعيمة وحده من تبنى الاتجاه التأثري الذاتي في النقد العربي ، فهناك الشاعر عبد الرحمن شكري ، الذي ينتمي إلى جماعة الديوان رفقة المازني و العقاد و تميز هذا المنهج عنده بالجمع بين دلالات التأمل الفكري و الاستبطان الذاتي[2] باعتبارها الوسيلة الأولى التي يلجأ إليها الناقد ، في تمييز النصوص بعضها عن بعض ، لأن الذوق حسب رأي محمد مندور)) وحده هو الذي يعطينا طعم الأشياء على نحو لا يستطيعه أي تحليل))[3]، لكنه مرحلة أولية فقط في العملية النقدية ، و لا بد من مراحل أخرى موضوعية.

ومن خلال ما تقدم يمكن ان نستخلص السيمات العامة التي عرفها هدا النوع في نقدنا العربي و نراها أربعة أساسية:

-الوقوف ضد الأساليب التقليدية في النقد

-الدعوة إلى التجديد

-الحرية الفنية في الأدب و النقد

-الانفتاح على المذاهب الفنية الغربية الحديثة[4]

2

[1] ـ محمد شفيق شيا فلسفة ميخائيل نعيمة تحليل و نقد منشورات بحوس الثقافية بيروت ط2 1983 ص 19

[2] ـ محمد الصادق عفيفي النقد التطبيقي و الموازنات مكتبة الوحدة العربية الدار البيضاء 1972

[3] ـ محمد مندور النقد و النقاد المعاصرون ص 72

[4] ـ عبد العزيز الدسوقي –تطور النقد العربي الحديث في مصر – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة -1977- ص32

2 -4-2-الاتجاه التاريخي في النقد الروائي العربي

كانت البدايات الأولى لظهور المنهج التاريخي في الأدب العربي الحديث على يد مجموعة من الأدباء ، منهم على سبيل المثال لا الحصر ، جورجي زيدان ، الذي اعتمد على الدور التعليمي للرواية ، فكتب سنة 1894 سلسلة من الروايات التاريخية ، بلغ مجموعها طوال حياته الإبداعية اثنتين و عشرين رواية حاول من خلالها تتبع مراحل مسار تاريخ الأمة العربية ، و تطورها ، لأجل الغايات الأدبية التالية:(2)

1. التعبير عن الشعور القوي بالإحساس القومي العربي عامة ، و بالتفرد الذاتي لمصر على وجه التحديد ، خاصة مع التحولات الجديدة لفكرة الاستقلال عن كل قوة خارجية التي أصبحت تلوح في الأفق.

2. تثبيت فن روائي جديد على الرغم من وجود بعض المحاولات المتواضعة في الوطن العربي يحمل في ثناياه سمات إبداعية مبتكرة ، مهدت الطريق لمن جاؤوا بعده، مثل محمد فريد أبو حديد ، أو إبراهيم رمزي و علي الجارم ، و علي أحمد بالكثير، ومحمد سعيد العريان ، و عبد الحميد جودة السحار ، و أحمد السكندري والشيخ المهدي ، الذين قدموا روايات تاريخية ناجحة ، مهدت الطريق أمام جيل ثان من الروائيين ، رغم ما يلاحظ من أن أعمالهم كانت تميل إلى الجمع أكثر منها للتحليل ،من خلال تتبع المسارات المختلفة لعصور الأدب المختلفة ، و مدى تأثير الظروف السياسية و الاجتماعية والاقتصادية في الأدب بشكل عام ، سواء من حيث الموضوعات التي تناولها ، أو من حيث الأساليب التعبيرية التي استخدمها ، أو من حيث الاهتمام بدراسة الشخصيات الأدبية المتميزة في كل عصر من العصور الغابرة ، فكانت روايته أرمانوسة المصرية [1] التي ألفها في سنة 1899مثالا حيا عن خصائص هذا الفن عنده ، حيث تدور الأحداث حول فتح العرب لمصر و ما صاحبها من عوامل النصر المختلفة التي ساعدت على فتحها ، حيث يقول في مقدمة الرواية واصفا الجو العام للأحداث ،)) وما كان عليه المصريون من القبط

[1] - جورجي زيدان رواية أرموناسة المصرية مطبعة الهلال القاهرة ط21899

الروم من التباغض مع شرح عادات تلك الأيام ، و بسط حلها أدبيا و دينيا و حربيا وغير ذلك مما يعز العثور عليه في غير العشرات من كتب التاريخ ، و قد أوردنا ذلك كله في سياق حكاية غرامية تشوق للمطالعة فيطلع القارئ على كل ما تقدم من تفاصيل الفتح المصري ، و هو لا يشعر لاعتقاده أنه يطالع رواية غرامية)) [1]،في قالب روائي فني ، يمتزج فيه التاريخ بالعواطف الإنسانية)) مزواجا لها بقصة حب مثالي بين أرمانوسة ابنة المقوقس و أركاديوس ابن قائد حملة الروم ، و يتوازى الخطان التاريخي والعاطفي ، وبتمام النصر و الاستيلاء على مصر تأتي النهاية السعيدة للحبيبين [2]

ولما كانت جل التيارات النقدية العربية الحديثة و المعاصرة مقتبسة من الغرب، انتقلت عبر وسائل مختلفة ، ظلت البصمات القوية التي خلفتها هذه المناهج بارزة وظاهرة على معظم آراء نقادنا ، خاصة منها رؤى) كوستاف لانسون (و ما يتصل بالإطار العام لمنهجه التاريخي في النقد ، الذي يعتمد على ملاحظة و تسجيل الأحداث المختلفة ، التي سيتيح تراكمها هذا الوصول إلى الحقيقة الشاملة ، و هو ما جعل محمد مندور ينحى المنحى نفسه في فهمه للرؤية التاريخية التي تتخذ من) المفهوم الوضعي الآلي و المتفائل للتاريخ (نقطة ارتكاز في تحليل النصوص النقدية ، و يظهر هذا جليا في كتابه) النقد المنهجي عند العرب ((الذي يحدد فيه من البداية منهجه التاريخي المعارض لمنهج أرسطو المبني على المنطق الصوري ، و حسب رأيه ، إنه)) من الخطأ أن ننظر إلى النقد في جملته ، ونصرف النظر عن مراحله التاريخية... و معنى هذا هو أننا نفضل الأخذ بالمنهج التاريخي حتى عندما نحاول أن نضع للنقد حده ، و هذا هو المنهج الذي استقر الباحثون على جدواه منذ أوائل القرن التاسع عشر إلى اليوم ،و بفضله جددت الإنسانية من معرفتها بتراثنا الروحي و زادته خصبا.[3]

---

[1] ـ المصدر نفسه ص 8

[2] ـ صورة المرأة في الرواية المعاصرة مرجع سابق ص 171 دار المعارف القاهرة ط2 1980 ص168

[3] ـ محمد مندور النقد المنهجي عند العرب دار نهضة مصر للطبع و النشر القاهرة دت ص 11

إن المتتبع لمسار محمد مندور النقدي وفق المنهج التاريخي من خلال تعرضه لمفهوم التجديد (يلاحظ السطحية في تطبيقه للمنهج التاريخي ، و التقيد بحرفيته ، في اعتقاد منه أن التجديد لا يكون ممكنا إلا على أساس من التمسك بأيام البداوة ، و بما أنتجته النفوس الوحشية الغفل القوية ، كما لا يعثر الباحث على امتداد صفحات كتابه هذا على أي تحليل منهجي للوضع التاريخي)، و لكن الحقيقة أن هذا المنهج التاريخي المفتقر للتاريخ ، هو الذي يوفر لمشروع مندور التحامه ، و يخفي ثغراته ، ذلك أنه بدون تجلية العلائق القائمة بين الثقافة و المجتمع ... و بدون إبراز ميكانيزم التغيير التاريخي ، تصبح كل محاولة لإعادة رسم حركة النقد ، تتعثر في السكونية و في الافتراضات التبسيطية[1] ويصبح تاريخ النقد العربي عنده ذخيرة من المعلومات و الاتجاهات ، يبحث بين ثناياها عن أحداث وأمثلة لتأييد تأويل ما ، أو تفضيل اتجاه على اتجاه ، كما يلاحظ الدارس أن الخلاصة التي انتهى إليها مندور تستجيب لميل شخصي ، أكثر مما دراسة متأنية للمعطيات الثقافية والتاريخية التي هيأت الظروف لتطور النقد العربي ، و يوعز محمد برادة سبب هذا القصور في التقييم إلى))المنهج التاريخي الوضعي التي اتبعه مندور))[2] الذي يفترض في صاحبه أن يعتمد على تحليل للوضع التاريخي أو الاجتماعي أو الثقافي أو السياسي الذي أنجب هؤلاء النقاد و وجه كتاباتهم ، وفق مفهوم النشوئية التي تتطور وترتقي من الفج إلى الناضج، وممن سلكوا هذا المنهج أيضا طه حسين في كتابه الأول ذكرى أبي العلاء[3] الذي حاول فيه تتبع المسار التاريخي للفكر العربي على ضوء دراسة شخصية المعري، باعتباره يمثل نموذجا للذات العربية المبدعة ، و من خلاله سبر أغوار حقبة تاريخية من النماء و التطور ، عرفها المجتمع العربي آنذاك ، لكن روايته الوعد الحق[4] (تمثل تأريخا لفجر الدعوة الإسلامية ، صور فيه كال المعاناة التي لقبها المسلمون الأوائل على يد المشركين ، خاصة

[1] ـ محمد برادة محمد مندور و تنظير النقد العربي منشورات دار الآداب بيروت ط 1979 1 ص 221
[2] ـ المرجع نفسه ص 218
[3] ـ طه حسين ذكرى أبي العلاء مطبعة المعاهد القاهرة ط 1972 02
[4] ـ طه حسين الوعد الحق دار المعارف للطباعة و النشر القاهرة 1950

عمار بن ياسر و زوجته سمية ، ثم جاءت روايته) أحلام شهرزاد[1] (في سنة 1943 ، التي تأثر في صياغتها بأسلوب) ألف ليلة و ليلة (، من خلال مناقشة على لسان ابنة أحد ملوك الجن كثيرا من الأمور الإصلاحية داخل المجتمع مثل الاعتراف بحرية المرأة و المطالبة بفسح المجال أمامها لتولي الحكم و إدارة أمور السياسة[2] وهو ما دفع الملك لأن يعترف بحقها في اعتلاء العرش ، ثم أحمد أمي،) في كتبه) فجر الإسلام[3] ، و ضحى الإسلام[4]، و ظهر الإسلام[5] وشوقي ضيف في) الفن و مذاهبه في الشعر العربي[6] إلى آخره.

إن التأكيد على عنصر البيئة التي ترعرع فيها الأديب شرط للكشف عن مكنونات التراث الشخصي له و لمجتمعه ، و قد لخص سيد قطب المراحل الأساسية التي نقوم بها عند دراستنا لنص من النصوص الأدبية وفق المنهج التاريخي فيما يلي: [7]

1. تتبع هذا النص) النوع (الأدبي منذ نشأته المعروفة.
2. جمع نصوصه في أقصى ما نستطيع من مصادره.
3. ترتيبها ترتيبا تاريخيا بعد تحريرها و نسبتها إلى قائلها.
4. جمع ما أمكن من آراء النقاد و المتذوقين للأدب على اختلاف عصورهم.
5. دراسة جميع الظروف التي أحاطت بتلك الأطوار و أثرت بهم.
6. وفي كل مرحلة من هذه المراحل لا بد من تذوق النص أو النصوص التي جمعها الناقد، مع البحث عن خصائصها الشعورية و التعبيرية.

إن العمل على اكتشاف أسرار الأثر الأدبي لا يلتمس فقط من أطر العلاقات التي تربط هذه الآثار بحياة مؤلفيها ، و لكن بمجتمعهم كذلك ، لتصبح الرواية)) كأنها مؤسسة أدبية ثابتة الكيان ، فهي الجنس الأدبي الذي يعبر ، بشيء من الامتياز ، عن مؤسسات

---

[1] ـ طه حسين أحلام شهرزاد دار المعارف القاهرة 1965
[2] ـ نفسه ص 75
[3] ـ أحمد أمين فجر الإسلام سلسلة الأنيس طبع موفم للنشر الجزائر 1994
[4] ـ أحمد أمين ضحى الإسلام مكتبة النهضة المصرية القاهرة ط9 1972
[5] ـ أحمد أمين ظهر الإسلام مكتبة النهضة المصرية القاهرة ط4 1964
[6] ـ شوقي ضيف الفن و مذاهبه في الشعر العربي دار المعارف القاهرة 1971
[7] ـ سيد قطب النقد الأدبي – أصوله و مناهجه – مرجع سابق ص145دار الشرق بيروت ط1 1980

مجموعة اجتماعية ، و بنوع من رؤية العالم الذي يجره معه ، و يحتويه في داخله[1] وهي محاولة لتوسيع نطاق البحث التحليلي ، حيث تخرجه من نطاقه الضيق المحدود ،إلى نطاق أوسع و أرحب ، هو مجال المجتمع الذي عاش فيه الأديب ، و هو المجتمع كفيل بأن يفسر لنا المؤلف ليس ككاتب و مبدع فقط ، و لكن كرجل تفاعل مع ما يحيط به ، من خلال تكوينه الفكري و الثقافي و الأيديولوجي ، و مدى تأثره بالنظام المعرفي السائد في مجتمعه ، الذي دفعه لأن يبدع في مجال معين من مجالات الإبداع ،فكم من رواية لنجيب محفوظ مثلا أو عبد الحميد بن هدوقة أو الطاهر وطار لا تفسرها حياتهم و لا سيكولوجيتهم و لكن تفسرها الظروف الاجتماعية التي عاصروها ، و كانت دافعا قويا لانتهاجهم هذا النهج ، بغض النظر عن التوجهات الأيديولوجية التي تحكم كل فريق منهم.

[1] ـ عبد المالك مرتاض – في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد – مجلة –عالم المعرفة – العدد 240 -ديسمبر 1998 يصدرها المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الأداب ,الكويت

2-4-3 -الاتجاه الاجتماعي في النقد الروائي العربي الحديث

عند مطلع النهضة العربية المعاصرة في أوائل القرن التاسع عشر الميلادي ، كانت بلدان أوربا قد قطعت شوطا بعيدا في مجال التقدم العلمي و الفني و الأدبي ، أدى إلى وجود على مستوى التنظير النقدي مذاهب أدبية و نقدية متنوعة ، عمل جيل الرواد على نقلها و ترجمتها إلى العربية ، و لو أننا حاولنا توضيح حجم الاستفادة منذ بدايتها إلى يومنا هذا في مختلف بلدان العالم العربي من خلال رسم بياني ، لبدت كثير من الانحناءات تتذبذب ارتفاعا و انخفاضا بين حركتي المد و الجزر اللتين يتحكم فيهما عامل الزمان ، بالإضافة إلى الظروف الخاصة بكل قطر عربي ، و ثمرات هذا الحقل خلال عمره المتواضع نجده في مجال الإبداع أكثر خصوبة من مجال النقد ، و أكثر تنويعا، و قد يرجع السبب في ذلك إلى عدة أمور أهمها: [1]

1. نشأت الرواية العربية في أول أمرها إما مترجمة عن اللغات الأجنبية أو محاكاة لبعض نماذجها في صور مبسطة ، في الوقت الذي لم يحفل فيه جيل الرواد بنقد الرواية وتحديد مصطلحاتها بدقة ، و كشف الفوارق الدقيقة بينها و بين أشكال التعبير الأخرى ، فجورجي زيدان مثلا لا يفرق بين الرواية و المسرحية في حديثه عن أحد أدباء عصره[2] .

2. طبيعة الأشكال الروائية الغربية المتعددة على اختلاف و تنوع مصادرها التي استمدت منها الرواية العربية الحديثة ، فعلى الرغم من أن عمرها قصير لو قورنت بفنون أخرى كالمسرح و الشعر و المقالة ، إلا أن انتشارها كان مذهلا ، و تطورها كان سريعا ، حيث تجاسر الناشرون على طبعها و توزيعها و المغامرة بنشرها حتى و إن لم تكن لكاتب معروف ، يضاف إلى ذلك كله عدم اتفاق النقاد و الدارسين و الروائيين على مصطلحات ثابتة لها،[3] وربما يكون لتعدد المصطلحات هاته ارتباط بقيام المذاهب الأدبية و

---

[1] ـ في النقد الأدبي مرجع سابق ص 133
[2] ـ جورجي زيدان تاريخ الأدب العربي منشورات مكتبة الحياة بيروت ج 4 دت ص 72
[3] ـ في النقد الأدبي مرجع سابق ص 78

النقدية و تعددها ، التي اتخذت من الفن الروائي سبيلا إلى تطبيق فلسفاتها ومبادئها الأدبية و النقدية.

3. الفهم القاصر لبعض النقاد العرب لمهمة النقد و الناقد الأدبي ، فمعظمهم)) لم يستوعبوا مهمة الناقد و ثمرات أعماله ، و أكثر كتابنا ليسوا نقادا و لا يعنون به بل يهونون من شأنه و شأن القائمين عليه ، و هذه الفجوة بين النقاد و الكتاب أسفرت عن فجوة فاصلة بين الإنتاج الأدبي و الوعي العام الإنساني به لدى الجمهور ، مما أدى إلى بلبلة عامة في فهم الأعمال الأدبية الناضجة و تقويمها تقويما كاملا صحيحا))[1] وهو ما أدى أيضا في مرحلة تالية إلى فوضى معرفية داخل الإنتاج النقدي عند الناقد العربي ، حيث تراه لا يستقر على منهج معين يعطيه ما أمكن من جهد ، حتى ينتقل إلى غيره ، ثم إلى ثالث وهكذا.

و لقد لعبت الظروف الاجتماعية و التغيرات السياسية دورا مباشرا و واضحا في مطلع القرن العشرين في حركة النقد الأدبي العربي ، و قد بدأت على شكل معركة بين القديم و الجديد،[2] لتنتقل في مرحلة أخرى إلى المطالبة بالتجديد في الصياغة الفنية للعمل الإبداعي ، عند فئة ، و إلى التجديد في المجالات التي يعالجها الأديب ، محاولة حصر مهمة الأدب في تشخيص مشكلات المجتمع ، ثم المساهمة في حل مشاكله ،و بناء صرح مستقبله ، و قد تجلت هذه المعارك في المناقشات التي كانت تدور بين أحمد أمين سلامة موسى أمين الخولي توفيق الحكيم طه حسين محمد مندور (... و غيرهم ، حول موقف الأدب العربي من قضايا المجتمع ثم تطورت الدعوة لاجتماعية الأدب على يد سلامة موسى على مدار نصف قرن من الزمن ، اتضحت بوادرها خاصة في كتابه) الأدب الإنجليزي الحديث(، الذي تعرض في مقدمته بالنقد و التحليل لأسباب خلو الأدب العربي من النزعة الاجتماعية ، حيث يرجعها إلى إفراط الأدباء العرب المحدثين في اقتفاء أثر

[1] ـ محمد غنيمي هلال –قضايا معاصرة في الأدب و النقد – دار نهضة مصر – القاهرة –دت-ص12
[2] ـ شايف عكاشة اتجاهات النقد المعاصر في مصر ديوان المطبوعات الجامعية –الجزائر-ط1 1985 ص 28

الأدباء القدامى ، و اهتمامهم المتزايد بأسلوب الكتابة دون مراعاة أسلوب الحياة على حسب رأيه،[1] ودون تبني مشاكل المجتمع و قضاياه المتعددة ، التي كانت في كل العصور المادة الأولى للأدب. غير أن الدعوة لاجتماعية الأدب عنده سرعان ما تبلورت بشكل واع في مؤلفاته المتعاقبة ، خاصة في كتابه) الأدب للشعب (، حيث يمثل خلاصة التجارب للنظريات الاجتماعية التي تبناها في كل مؤلفاته ، فدور الأدب الرفيع الذي يجب أن يكتب في رأيه هو)) التنقيب عن معنى الحياة و دلالتها ، و هو البحث عن طبيعة الكون، وهو إقناع الإنسان بأن يكون إنسانيا ، و هو ابتكار القيم الجديدة تأخذ مكان القيم القديمة و تزيد الدنيا و البشر جمالا و سعادة) ،[2] والتي يلخصها في مجموعة من الشروط التي يرى فيها أنه لو تبناها الأديب العربي الحديث ، لاستطاع أن ينفصم عن تبعيته للأدب القديم ، و هي من جهة أخرى بمثابة رسم لتوجهات الأديب المستقبلية ، ودوره الهام في المجتمع:

1. أن يكتب الأديب للشعب بلغة الشعب المستطاعة المتداولة ، و أن يبتعد قدر الإمكان عن التكلف و التصنع في صياغة العبارات و الجمل.
2. أن تكون شؤون الشعب و قضاياه موضوعات الأدب ، و أن تنصب اهتمامات الأديب على تبني الظواهر الاجتماعية من أجل دراستها و تحليلها و إيجاد الحلول الممكنة لها ، حيث يصبح صاحب رسالة كما لو كان نبيا ، كالمعلم المربي ، يرشد ويعين الأهداف و لا يكذب فينافق و يخدع ، و ليس مهرجا أو مسليا.
3. أن يكون صاحب نظرة شمولية عامة للحياة و الناس ، حيث يزيد حياة القارئ حيوية و نشاطا و يدفعه للتوسع و التعمق في فهم الكون و الدنيا الإنسان ، متطلعا لما يجري حوله من تطور.
4. أن يعمل بكل قوته على إيجاد المناخ المناسب حوله تستطيع من خلاله الحريات الخاصة و العامة ان تحي و تنمو و تنتصر .

[1] ـ سلامة موسى الأدب الإنجليزي الحديث المطبعة المصرية القاهرة ط2 1948 ص 3
[2] ـ سلامة موسى الأدب للشعب مؤسسة الخانجي القاهرة ط1 1961 ص 8

إن الدعوة الاجتماعية الأدب عند النقاد العرب ارتبطت دوما بمفهوم الأدب الهادف خاصة في الإبداع الروائي ، حيث تعتبر القصة أقدر الأنواع الأدبية على القيام بهذا الدور العظيم ، لأنها)) بحث وجودي ينحصر في دائرة المنزلة الإنسانية ، يسبر أعماقها ويبرز طواياها ، و يستقصي مستوياتها الإمكانية و الاحتمالية ، و هو يسعى في نهاية الأمر إلى تقمص هذا الواقع و الاستحواذ عليه ، غير أن هذا البحث لا يمكن له بأية حال أن ينجم عن هذه المنزلة ، و يقتصر على تصويرها إذ هو حسبما نرى و نعتقد ،) تحد لها ، وإشارة لباطنها ، و كشف لزواياها المتعددة من حيث التشابه و التباين[1] ((من خلال التعبير عن الانسان ، ليس كانسان مجرد ، أو إنسان وهمي ، و لكنه الذي يعيش في المجتمع ، وتربطه بأفراد هذا المجتمع علائق معينة ، كما يعتبرها البعض الآخر بأنها)) تمثل الانبثاق الطبيعي للاتجاهات و الأغراض الاجتماعية للانسان المعاصر ، و إنسان المستقبل ، وكيف سيكون ، مآله ، نظرته ، مصيره ، سلوكه ،مناخه الفكري ، انطباعاته ، معيشته))،[2] من خلال التركيز أكثر على القضاياو المشاكل الدائمة في حياة الانسان.

ويشترط أحد النقاد أنه من بين الأدوات الأساسية التي ينبغي أن تتوفر في القاص والوسائل التي تمكنه من الإجادة في فنه ، و تمثيل عصره و زمانه تمثيلا صادقا ويكون معبرا عن مجتمعه بكل صدق و التزام ، إلا إذا اندمج شخصيا و كليا في المجتمع ، و عايشه عن قرب ، حتى يتسنى له كشف كل القيم السلبية و الإيجابية فيه ، أي تشخيص المشاكل التي يحياها المجتمع تحديدا يمكنه من إيجاد السبل المواتية لحلها ، فغاية القاص)) تصوير حياة الشعب الاجتماعية ، بل ما تزخر به من مشكلات كبرى وصغرى))،[3] وما يعاني منه الشعب العربي عامة ، ثم التطلع إلى آمال هذا الشعب ، بتصوير كفاحه من أجل كرامته و حقه من الحرية .

---

[1] ـ عز الدين المدني الأدب التجريبي الشركة التونسية للتوزيع ط1 1972 ص 53

[2] ـ محمد يحيى حوار في الظل مجموعة قصصية دار الكتاب الشرقية أفريل 1973 تونس ص 11

[3] ـ أبو زيان السعدي – في الأدب التونسي المعاصر – مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله -1974-تونس ص 12

كما يشترط البعض الآخر أن تكون القصة الاجتماعية إجابة عن تساؤلات و نداءات المجتمع في مرحلة ما من مراحل تطوره ، أما دور الناقد الاجتماعي فيتمثل في الولوج والغوص و التعمق في العمل الإبداعي ، أو ما يسميه المدني)) بالعيش كليا ضمن الأثر الأدبي))،[1] حتى يعطي كل عنصر ما يستحقه من الاهتمام في إطار نظرة كلية، لا يمكنه التوفيق في هذا العمل الشاق إلا إذا انطلق من مبدأ وجود علاقة عضوية بين الشكل أو البنية الدالة و المضمون الروائي (، في إطار الواقعية الاشتراكية ، لأن النص الأدبي بمختلف أنواعه لا يعبر عن شيء ، كما تعودنا أن نسمع ، و إنما ينتج بنية ذهنية قائمة على الذات و النوع ، إنه وجود مادي مكتمل يفرض علينا أن نتعامل معه تماما مثل ما نتعامل مع العملة النقدية[2].

إن العلاقة الإيجابية التي تربط الأديب بواقعه الاجتماعي طبيعية لا محالة ، لأن الإنسان مهما كان أديبا أم غير ذلك لا يمكنه أن يعيش خارج حدود الزمان و المكان والمعروف أيضا أن كل مجتمع من المجتمعات يعيش حركة نشطة حية و متطورة باستمرار ،)) و تشمل هذه الحركة مجموعات من القوى المتصارعة و المتناقضة وتختلف المجتمعات في مدى قدرتها على الوعي بوضعها و إرادتها في التغير و عوامل الوعي المتاحة لها ، و التناقضات التي تدفع بها إلى الثورة ، و القوى المضادة التي تعوق إرادة التغيير))،[3] ويكون الفرد في كل المراحل المختلفة عجينة طرية قابلة للتشكيل ، يستقبل كل ما يطرحه عليه إطاره الاجتماعي من قيم و أفكار ، كما)) لايستطيع كل فرد من أفراد الإطار الاجتماعي أن يكون تلخيصا لكل صورة الواقع الاجتماعي ، و لكنه يتقبل من هذه الصورة ما يمنحه له إطاره الضيق الذي يعيش فيه ،و وضعه الطبقي ، و درجات الإمكانيات المتاحة له ، و على هذه الصورة ، يرث الفرد من مجتمعه قيمه التي يتعامل بها

---

[1] ـ الأدب التجريبي مرجع سابق ص 122
[2] ـ محمد الواقف مجلة أقلام العدد 8 ديسمبر 1974 المغرب ص 37
[3] ـ عبد المحسن طه بدر حول الأديب و الواقع دار المعارف القاهرة ط1 2 دت ص7

مع مجتمعه ، كما يرث في الوقت نفسه إمكانا و إرادة التغيير في هذا المجتمع))،[1] حيث يبدأ الأديب بمحاكاة الأدب ثم ينتهي إلى محاكاة الحياة ، حيث يعكس في أدبه ما تردد من حوله وفي نفسه من مفاهيم تصورية ،تؤدي في النهاية إلى تحديد العلاقة بينه وبين المجتمع الذي ينتمي إليه ، في تصرفاته و تطلعاته و عواطفه و تلاحمه في حركته الدائمة، التي لا تعرف السكون و لا الرتابة.

[1] ـ المرجع نفسه ص 8

2-4-4-الاتجاه الواقعي في النقد الروائي العربي :

يعتبر جورج طرابيشي من بين النقاد البارزين الذين عملوا على تقريب المفاهيم الماركسية إلى العالم العربي ، في جملة من المؤلفات و الترجمات لأهم الكتب و الأبحاث، وجاءت بدايته بتبني التيار القومي الوجودي،[1] لكن سرعان ما تختفي هذه المساهمات النقدية في إطار الميول اليسارية للتيار القومي، لتحل محلها على المستوى النظري والإيديولوجي الأفكار الماركسية ، أما على المستوى المنهجي ، فينتقل إلى احتراف المنهج التفسيري من الوجهة الماركسية ، المطعم ببعض الرؤى الفرويدية المتعلقة بعلم النفس، كما نجده بدءا من سنة 1977 يغلب سيطرة المنهج الفرويدي على الماركسي ، غير أن المتتبع لأسلوبه في الكتابة النقدية يلحظ أن كثيرا ما يتلبس بالنص المحلل نفسه ،و هو ما أثار حفيظة بعض النقاد ، حين حملوه آراء توفيق الحكيم في المرأة ،)) و لعل هذا التلبس يعود إلى حرارة الاتصال التي تلمس دوما فيما بين الناقد و النص المعني ،سواء اتخذ ذلك شكلا إيجابيا أو تنافريا ، و هذا ما ينعكس على لغة الناقد بتلك التحريضية العالية ، فهو بعد أن يحلل النص يفكه على نحو ما يعيد تركيبه بسياق جديد ، متين و شيق و جدالي ، لا يخلو غالبا من التناهي بحسب المصطلح الأثير للناقد مع الأصل و صاحبه ، و بين الأصل وصاحبه أيضا))،[2] في عملية تحليل ما ركبه الفنان ، و أحيانا تركيب ما حلله استطاع جورج طرابيشي أن ينفذ إلى أعماق بعض الأعمال الروائية العربية من الداخل في كتابه) الأدب من الداخل)[3] من أمثال أعمال صنع الله إبراهيم، و غسان كنفاني ، وجمال الغيطاني ، و الطاهر وطار ، و جبرا ابراهيم جبرا ، و حيدر حيدر وتوفيق الحكيم وغيرهم ، كما

[1] ـ سارتر و الماركسية سنة 1964 النزاع السوفيتي الصيني سنة 1968 الماركسية والمسألة القومية سنة 1969 الإستراتيجية الطبقية للثورة سنة 1970 الماركسية و الإيديولوجية سنة1971 لعبة الحلم و الواقع دراسة في أدب توفيق الحكيم سنة 1972 الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية سنة 1973 شرق و غرب رجولة و أنوثة دراسة في أزمة الجنس و الحضارة في الرواية العربية سنة 1977 الأدب من الداخل دراسات في أدب نوال السعداوي ، سميرة عزام ، عبد الرحمن منيف ، نجيب محفوظ ، توفيق الحكيم ، عبد السلام العجيلي ، البرتومورافيا سنة 1978 رمزية المرأة في الرواية العربية و دراسات أخرى سنة 1981 بالإضافة إلى ترجمته لموسوعة هيغل الجمالية و لأعمال فرويد و غيرها من المساهمات النقدية و الروائية العديدة التي تمهد لمشروعه الفكري و النقدي.

[2] ـ نبيل سليمان مساهمة في نقد النقد الأدبي دار الطليعة للطباعة و النشر بيروت ط1 1983 ص 146

[3] ـ جورج طرابيشي الأدب من الداخل (دراسات في أدب نوال السعداوي ، سميرة عزام ، عبد الرحمن منيف ، نجيب محفوظ ، توفيق الحكيم، عبد السلام العجيلي ، البرتومورافيا دار الطليعة للنشر و التوزيع بيروت ط1 1978

خص نجيب محفوظ بكتاب مستقل سماه) الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية[1] (مستعملا المنهج التفسيري من زاوية ماركسية ، حيث يلخص) أولاد حارتنا (في نهاية الفصل الأول ، بأنه يعمل على لم خيوط رؤيا الكاتب وتكثيفها بغية عرضها بالأمانة المستطاعة على شاشة النقد الأدبي ، ثم يواصل تحليل بقية الأعمال الروائية الأخرى تبعا للمنهج النقدي الذي سطره منذ البداية و هو القيام بقراءة تفسيرية للنصوص التي يبرز فيها الطابع المركزي لمشكلة الله ، التي تكاد تكون غائبة عن أدبنا الحديث ، على الرغم مما للدين في حياتنا الاجتماعية، ليخلص أن النقد الأدبي)) قد لا يكون مطالبا في بعض الأحيان إلا بأن يكون شاشة سالبة لا تريك إلا ما يعرض عليها لا أكثر و لا أقل))،[2] مشددا في الوقت ذاته على البعدين الواقعي و الرمزي في فكر الروائي ، حيث تكون) الحارة (في أولاد حارتنا حارة واقعية و أسطورية و رمزية ، حيث يؤكد أن الرواية التي لا تؤرخ في العالم الثالث ليست برواية ، و أن الحس التاريخي شرط لوجود الرواية ، و هو يفرق في هذا بين الرواية التي تحيي تاريخا مضى ، فتستعير أبطالها منه ، و بين الرواية التي تؤرخ ، فيعمرها إحساس هائل بالتاريخ ، حتى و إن لم تحتو حدثا تاريخيا محددا ، إذ أن التاريخ فيها هو الحاضر، والفرق بين الروائي و المؤرخ شاسع ،)) فإذا كان المؤرخ موضوعيا يعرض الأحداث بلا وجهة نظر))[3] فإن الروائي يقدم عالما ذاتيا قدر رغبة الرواية في أن تكون فنا ، ومن هنا نجد المؤرخ شديد الحرص على عمومية العلاقات بين الأحداث و الظواهر و الشخصيات التاريخية ، في حين يحرص الروائي كل الحرص على شخصية هذه العلاقات ، و عليه يرجح جورج طرابيشي)) أن الروائي يلاقي عنتا أكبر في تناول المادة التاريخية الأصلح بطبيعتها للتناول الموضوعي))[4] حيث ينكر الناقد أن تكون مثل هذه الرؤيا صوفية جديدة ، فهي علمنة للدين و تدين للعلمنة ، و تفسير للأديان جميعا

---

[1] ـ جورج طرابيشي الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية دار الطليعة للنشر و التوزيع بيروت ط1 1973

[2] ـ جورج طرابلسي الأدب من الداخل) دراسات في أدب نوال السعداوي –سميرة عزام –عبد الرحمان منيف-نجيب محفوظ- توفيق الحكيم- عبد السلام العجيلي) دار الطباعة للنشر و التوزيع بيروت ط1 1978 ص 38

[3] ـ في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد مرجع سابق ص32

[4] ـ الأدب من الداخل مرجع سابق ص 46

تفسيرا اجتماعيا أما من حيث البناء الدرامي للرواية فيلاحظ الناقد أن نجيب محفوظ قد أخفق إلى حد بعيد ، في الربط بين ما هو فني و ما هو تاريخي، إذ أن)) النفس الدرامي للرواية يتباطأ أو يختنق حين يشعر

القارئ أنه يعرف سلفا الأحداث و تطورها و خاتمتها ... ألا_يعرف القارئ

سلفا الأصل التاريخي لقصة أدهم ؟))[1] إلا أنه على المستوى الفني كانت مهمته تحوير الشخصيات التاريخية ، لا خلقها و لا إعادة خلقها. إن جورج طرابيشي لا يؤمن بوجود مفتاح واحد لجميع الأقفال ، بل لكل قفل مفتاح و الأثر الأدبي قفل ، و بحاجة هو الآخر إلى مفتاح خاص به ، و أردأ نوع من النقاد هو ذاك الذي يصر على فتح الأثر الأدبي الأصيل بمفتاح جاهز ، أي بمنهج مسبق وإيديولوجيا مسبقة))[2] حيث يكون النقد وسيلة لشرح ما عجز عن الكاتب شرحه ،وقول ما استعصى على الأديب قوله ، وفق رؤية إيديولوجية معينة ، لأنه)) في الحق لا يمكن أن يوجد ناقد لا يحمل بين دفتي عقله إيديولوجيا ما ، لكن ما لا يجب أن يغيب على البال أن الأثر الأدبي حامل هو الآخر للايديولوجيا ، فلا وجود لعمل أدبي بريء)[3] لتصبح بذلك مهمة الناقد هي إماطة اللثام عن الإيديولوجيا الكامنة التي يحملها كل(عمل أدبي بين طياته ، شريطة أن يكون هذا الفعل نابعا من داخل النص الأدبي ، و ليس من خارجه ، أي ليس عن طريق منهج جاهز و مسبق ، لهذا تنوعت دراساته في الأدب من الداخل (لمجموعة من الروائيين ، تعرض لكل واحد منهم بالتحليل والتفسير وفق منهج خاص ، استنتج في الأخير أن لكل منهم واقعيته التي ينطلق منها ، فكأننا أمام واقعيات متعددة : تاريخية شعبية نفسية اجتماعية رمزية أسطورية سيريالية ...

[1] ـ نفس المرجع السابق ص 96
[2] ـ الأدب من الداخل المرجع نفسه ص 9
[3] ـ المرجع نفسه ص 10

الفصل الثالث

نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد الروائي العربي الحديث

الفصل الثالث

ـ نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد الروائي العربي الحديث

3 ــ 1 ــ القراء الأوائل وردود أفعالهم:

3 ــ 1 ــ 1 : الإعجاب و الاستحسان:

3 ــ 1 ــ 2 الاندهاش والحيرة:

3 ــ 1 ــ 3 الاستنكار والمصادرة:

3- 2ــ القراء اللاحقون واستيعاب الأفق الجديد

3 ــ 3 نموذج تحليلي لرواية"أولاد حارتنا"

3-3-1-قراءة ماقبل نصية

3 ــ 3-2 قراءة نقدية سيميائية:

الفصل الثالث

تمهيـــــــــــــد: إن وضع نــص **"أولاد حارتنــا"** في سياقه الزمني التاريخي، يقتضي الوقــوف عند المقاييس، التي استخدمها القــراء الأوائــل، والمتعاقبــون، وكـــــــذا الأسئلة التــي شكلــت خلفياتهـــم الفكــرية والإيديولوجيـــة.

ولا شك أن ظهور رواية**"أولاد حارتنا** "باعتبارها عملا أدبيا، حاملا لأفق جديد، سيثير لدى قرائها الأوائل بطريقة أو بأخرى قضايا أدبية تراكمت في أذهانهم ،بعضها له صلة بالجنــس الذي تنتمــي إليه، و بعضهــا الأخر له صلة بالتقاليــد الجمالية في روايات **نجيب محفوظ** السابقة و نقصد بــذلك النموذج الواقعــي، مــن خــلال ثلاثية " **بيــن القصرين**" و" **السكرية** " و" **قصر الشوق**" بصفة خاصة ،حيث ترتبط هذه القضايا الجمالية، بقضايا اجتماعية و سياسية لها صلة بالمنعطفات التاريخية والفكرية التي عرفها المجتمع العربي الحديث، و كان لها الأثر الواضح فــي تطــور الرواية العربية. على درب تحقيق هويتها الأجناسية داخل الثقافة العربية. و هذا ما سنقف عليه من خــلال تتبع مختلف القراء لرواية" أولاد حارتنا" عبر الزمن .

من هذه الزاوية تتبادر إلى أذهاننا مجموعة مــن التساؤلات هــي:

مـــــا طبيعــة التأثير الــذي أحدثته رواية "أولاد حارتنا" فــي قرائهــا الأوائل، ســواء على مستــوى تجاربهــم الجماليـــة أو معتقداتهــم الإيديولوجيــة ؟

وما هي ردود فعلهم إزاء هذه الرواية التي انزاحت عــن النمــوذج الواقعــي ؟ وما حجــم تأثير المنعطفات التاريخية و الاجتماعية على تاريخ تلقيها ؟

3 ــ 1 ــ القراء الأوائل وردود أفعالهم:

بعد نهاية ح ع الثانية سنة 1945، انتشرت الأفكار الاشتراكية التحررية عبر العالم، واشتد الكفاح الوطني، بمعظم البلدان العربية، ضد الاستعمار الأجنبي، وازدادت نسبة الوعي القومي، اثــر إنشـــــــــاء إسرائيــل بعد ح ع الثانية، ونتيجة لــذلك استقلت مجموعة كبيرة من الدول العربية، وكانت مصاحبة أحيانا لثــورات اجتماعيــة وانقلابات عسكرية.

وقد خلفت هذه الأوضاع العسكرية الغير مستقرة على مستوى الميدان الأدبي، دعوات من اجــل أدب هــادف ملتزم .وهي دعوات رفعتها تيارات أدبية مثل الواقعية والاشتراكية والنقدية ،حيث سعى مجموعة من الأدباء مثل نجيب محفوظ، و يوسف، إدريس، وتوفيق يوسف، عواد، وحنا مينة إلى نقد الحياة الاجتماعية والسياسية السائدة وهــذا مــا تجســد بوضوح بالنسبــة لنجيــب محفــوظ في رواياتـــــــــــه "**كـــــالقاهـــــرة الجديــدة**"و " **خان الخليلي**" و "**الثلاثية**"التي نهج فيها الأسلوب الواقعي، المتسم بالوصف الدقيق للشخصيــات والسرد المطــول للإحــداث والتسلسل المنطقي للزمن ،حيث حقق هذا النموذج الواقعـــــــــي الريادة طيلة فترة الأربعينيات والخمسينيات .أما مع بداية الستينيات فقد عرفت ظهور نمــوذج جديد من الكتابة الروائية نتيجة عدة أسبــاب من أهمها :انهيار المشروع القومي وانتشار الطائفية بلبنان وتقزيم القضية الفلسطينية.مما أدى إلى تحطــم مجمــوعة من المبادئ السياسية والاجتماعية وبالتالي تحطم النماذج الروائية الكلاسيكية التي لم تعـــد قــادرة على تحمل الأعباء الجديدة،مما يعنـــي بروز واقــع تخييلـــي يتســـع ليمتص الرموز والعلامات واللغــات الاجتماعية. السائــدة وينفتح على وسائل تعبيرية أخرى مثل الصحافة والسينما والمسرح

والشعـــــــر والأسطـــورة والفنـــون التشكيلية والتراث القصصي، و الصوفي ،وتنتمي روايـــــــــة **"أولاد حارتنا"** 1959 إلى هذا النموذج الجديد من الكتابـــة شأنها شأن روايات سبقتها بقليل مثل "الحي اللاتيني**"ليوسف إدريـــس 1955 "أنا أحيـــا"لليلي بلعبكي** 1958.

لقـــد فاجـــأت رواية **"أولاد حارتنا"** باعتباره نموذجـــا إبداعيـــــا جديدا للقـــراء الأوائل، وخيبـــت أفـــــق انتظارهـــم سواء على مستـــوى تجاربهـــم الأدبية أو على مستوى معتقـــداتهم الإيديولوجية والسياسية .

لذلك اخترنا نماذج من القراءات القريبة العهد بظهور هذه الرواية حتى نستطيع استنتاج مدى استيعاب أصحابها لأفقها الجديد وطبيعية ردود أفعالهـــم. وهـــــذه النماذج تمثـــل فـــي اعتقادنا الفهـــم الأول لرواية **"أولاد حارتنا"** وهي:

-محفوظ ماذا صنعت بنا؟ **لمعى المطيعي 1960**[1]

-المنتمي بين الدين والعلم والاشتراكية غالي شكري 1964[2]

-"أولاد حارتنا" هل هي من روايات الموجة الجديدة؟عبد المنعم صبحي1967 [3]

-**"أولاد حارتنا"**نبيل راغب 1967 [4]

-"قرار المصادرة" مؤسسة الأزهر 1968[5]

[1] ـ نشرت هذه الدراسة لأول مرة في مجلة الأدب ع9 سنة 1960 وأدرجها فاضل الأسود في كتابه"الرجل والقمة"بحوث ودراسات تقديم سمير سرحان ج1 الهيئة المصرية العامة للكتاب 1989

[2] نشرت هذه الدراسة في كتاب غالي شكري بعنوان المنتمي .دراسة في أدب نجيب محفوظ منشورات دار الاتفاق الجديدة بيروت ط3 – 1982

[3] نشرت هذه الدراسة لأول مرة في مجلة الفكر المعاصر .القاهرة ع27، مايو 1967 وأعيد نشرها في كتاب "الرجل والقمة"الفاضل الأسود.

[4] توجد هذه الدراسة أصلا في كتاب الطريق إلى نوبل 1988عبر حارة نجيب محفوظ تأليف محمد يحيى و معتز شكري ط1 امة برس للطباعة و النشر ص 145

[5] يوجد نص هذا القرار في كتاب الطريق الى نوبل 1988 عبر حارة نجيب محفوظ تاليف محمد يحي ومعتز شكري ط1 امة برس للطباعة و النشر ص148

-الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ فصل خاص برواية **"أولاد حارتنا"** محمد محسن عبد الله 1972

منذ البداية نستطيع القول بأن ردود فعـــــل هــؤلاء القراء تراوحت بيــن الإعجاب بالرواية و استحسانها **(لمعى المطيعي-عبد المنعم صبحي- غالي شكــري - محمد حسن عبد الله –محمد مندور- و عبد العظيــم أنيـــس و لويس عوض.....)** وبين الاندهاش و الحيرة **(عبد المنعم صبحي- نبيل راغب)** وأخيرا الاستنكار و المصادرة **(مؤسسة الأزهر)** و هــذا لا يعنـــــي أن الرواية استجابـــــت لأفق الذين استحسنوها و أعجبوا بها و ثمنوها، بل إن هذه المواقف التـــي وقفوهـــا إزاءها تنطوي بصفة عامة على الأنبهار بعمل جديد هز أفق انتظارهـــم و انزاح عنـــه و لذلك لم يتمكنوا من اقتحام الطريق الذي شقته رواية **"أولاد حارتنا"** أو أن يندمجوا في الأفق الذي استحدثتـــه و يتفاعلوا معه.

ومع ذلك فقد حاولوا أن يستوعبوا الأفق الجديد، و لو باحتشام،عندما تنبهوا مثلا إلى اختلاف رواية "أولاد حارتنا " عن الروايات الواقعية، و في مقدمتها الثلاثية بفضل شكلها الفني و ارتيادها للأفق الذي سلكته الرواية الجديدة في أوروبا.

3 ــ 1 ــ 1 : الإعجاب و الاستحسان:

من القراء الذين وقفوا مثل هــذا الموقــف نذكــر: **لمعــى المطيعــي- غالي شكــري - محمد حسن عبد الله**

أ ــ 1-لمعى المطيعي:

اذ **ترى "لمعى المطيعي"** أن الرواية خيبت أفق انتظارها، بدليل أنها **لم تشف غليلها حيث تقول "لم يشف نجيب محفوظ غليلنا منذ أن دعانا لنسير مع أولاد حارتنا**[1]

ولذلك لم تستطع أن تندمج في أفق الرواية أو تبين حيثيات تميزه ، بل اكتفت بالإعجاب مثمنة الجانب الفني على أساس أن الرواية تحفة فنية رائعة و تحفة فنية خالدة و عمل عملاق[2]

ورغم كل هذا فقد استطاعت أن تلامس بعض المظاهر الجمالية الجديدة مبرزة الفروق القائمة بينها و بين المظاهر الكلاسيكية ،وتتمثل فيما يلي: **استخدام اللهجة العامية ،و استخدام الحوار بدل ذاتية الأديب و التقاط الحدث دون** الغوص في السرد الطويل و إسناد البطولة إلى الأحداث ، و اللجوء إلى الإيجاز المتطلب **للمقدرة و المهارة**

أ ــ 2- غالي شكري :

وقف **غالي شكري** عند الجانب الموضوعاتي الجديد دون أن يتمكن من استخلاص مظاهر جمالية جديدة ،كما فعلت **لمعى المطيعي**، و قد أعجب بالرواية باعتبارها أول عمل أدبي يرفع شعارات العلم و التقدم و الاشتراكية و الحرية،و كذلك من خلال شخصية عرفة كمنتمي يساري ينتظره الشعب المصري لحل الأزمة الاجتماعية و الاقتصادية التي يتخبط فيها،و لذلك ذهب إلى أن نجيب محفوظ استطاع أن يتجاوز تحديداته السابقة لقضية الانتماء بين الدين و العلم و الاشتراكية و التي كانت روايات **"القاهرة الجديدة" "خان الخليلي** " و" **بداية و نهاية"**

[1] الرجل و القمة.بحوث و دراسات سمير سرحان ج1 الهيئة المصرية العامة للكتاب ط2 1989 ص218
[2] المرجع نفسه ص 220-221-222

أ ــ 3-محمد حسن عبد الله:

أما محمد حسن عبد الله فقد أعجب بالرواية باعتبارها دفاعا قويا عن القيم الإسلامية الروحية[1] بيد أنه أظهر تمسكا شديدا بالأفق القديم شكليا وموضوعاتيا، إذ يرى أن مصدر النقاش الذي أثارته الرواية يرجع إلى دلالتها العقيدية الدينية ،كدلالة اتخذت وجهات اجتماعية في" زقاق المدق" و فكرية في" القاهرة الجديدة "و " الحرافيش"و صوفية في "حكايات حارتنا"[2]

ومن هذه الزاوية نستطيع القول،أن محمد حسن عبد الله اعتبر الرواية رؤية جديدة لأحداث قديمة جدا [3]،و التفت إلى مدى خطورة الدين فيها من خلال الطريقة التي اختار بها الأنبياء و لكنه عجز عن استيعاب المظاهر التي تبين قراءة الرواية سواء"من حيث الاهتمام بالدين، أو من حيث استحداث تقنيات جمالية جديدة:لقد اكتفى في هذا المقام باستعادة تجربته عن الجنس الذي تنتمي إليه الرواية من خلال إعجابه بدور نجيب محفوظ في ترسيخ الأصول الفنية الروائية، وإقامتها على قواعد متينة، متجاوزا مرحلة المبالغة في وصف العواطف والاهتمام بالصنعة اللغوية[4]

[1] محمد حسن عبد الله:الإسلامية الروحية في الأدب نجيب محفوظ ص 295 ص 596
[2] محمد حسن عبد الله:الإسلامية الروحية في الأدب نجيب محفوظ ص14-15
[3] لمعي المطيعي:محفوظ ماذا فعلت بنا ؟"الرجل و القمة "ص220-221-222
[4] غالي شكري:المنتمي بين الدين و العلم و الاشتراكية "المنتمي" ص239

3 ــ 1 ــ 2 الاندهاش والحيرة:

أ-عبد المنعم صبحي:

رأى عبد المنعم صبحي منذ البداية أن رواية "أولاد حارتنا" تمثل طريقا جديدا تلمسه نجيب محفوظ من خلال قدرته على تمثل التجربة الروائية الجديدة، في أوربا ومحاولة اقلمتها مع البيئة المحلية[1]

ورغم هذا التقدير للرواية من طرف عبد المنعم صبحي بفضل استحداثها لأفق جديد فانه لم يجرؤ على التخلص من مخلفات الأفق القديم

ب- نبيل راغب:

جاء موقفه سابقا لأوانه فيما يخص استيعاب الأفق الجديد ومن ثم يكاد يشكل استثناء في إطار الفهم الأول للرواية. إذ فطن إلى خروج الرواية عن الخط المألوف الذي ينهض على الحبكة التقليدية وذلك عن طريق تجنب السرد التاريخي المطول ولذلك قال "فجدة المضمون استدعت بالتالي جدة الشكل حتى يكون التطابق كاملا بين الاثنين"

ورغم ذلك اعترف بحيرته واندهاشه أمام رواية **"أولاد حارتنا"** بدعوى غرابة تكوينها[2]

[1] عبد المنعم صبحي "أولاد حارتنا"هل هي من روايات الموجة الجديدة ؟ الرجل والقمة ص437; 436
[2] المرجع نفسه ص 437

3 ــ 1 ــ 3 الاستنكار والمصادرة:

لقد اعترض الأزهر على رواية"**أولاد حارتنا**"بدعوى أنها أساءت إلى الله والأنبياء (**موسى – عيـــسى – محمد ص**) فـــي الوقت الـــذي لازلت تســـرد فصولها مسلسلة في جريدة الأهرام، التي كان يديرها "محمد حسنين هيكل" وما كـــاد هذا الأخير ينتهي من نشرها حتى أتى"صبري الخولي" بصفته مندوبا لجمال عبد الناصر .فقال له " **انه من الصعب السماح بطبع الرواية داخل مصر لأنها ستصنع ضجة كبيرة نحن في غنى عنها**[1]

وفـــي سنـــة 1968 أصدر الأمين العام لمجمع البحـــوث الإسلامية التابـــع للأزهـــر الدكتور" عبد الفتاح بركة" قرارا يقضي بحظر تداول أو نشر الرواية مقروءة كانـت أم مسموعـــة أم مرئية .داعيا المسلميـــن إلى ضرورة الالتزام بهذا القرار كما يتضـــح في النص التالي " والأمانة العامة لمجمع البحوث الإسلامية تلفت الأنظار إلى هذا الخطر وتدعو المسلمين إلى ضرورة الالتزام به وبالله التوفيق"[2]

ولم تر هذه الرواية النور حتى طبعت في بيروت بدار الآداب التي يديرها الدكتـــور "**سهيـــل.إدريس**".

من خلال ما سبق رأينا كيف احتار القارئ الأول، ووقف مندهشا أمام رواية "أولاد حارتنا" فكان فكره موزعا بين التشبـــث بأفقه القديـــم، وراح يستعيـــد من خلاله ما اكتسبه من نصوص روايته سابقة،وبين خوض غمار أفق جديـــد غريب عنه ،فاكتفى بتثميـــن الرواية دون أن يتمكن من الكشف عن حيثيـــات التجديد فيها .وهذا ما رأيناه بالنسبة إلى غالي شكري ومحمـــد حســـن عبد الله **أما لمعى المطيعي**

[1] مصطفـــى عبـــد الغنـــي " الثورة ا والتصوف" المكتبة المصرية العامة للكتاب ط2 .1994 -ص50 -51

[2] الدكتـــور حامد أبو زيد إعطاء العيـــش لخبازه او العودة إلى محاكم التفتيش مجلة ادب ونقد السنة الثامنة نوفمبر 1991 العدد 75 ص 78

وعبد المنعم صبحي فوقفا بشكل خجول عند بعض المظاهر الشكلية الموضوعاتية، بينما وقف **نبيل راغب** بشكل واع عند فرادة الراوية واختلافها عن النموذج الواقعي شكليا وموضوعاتيا .

لقد حاولا كل من **لمعى المطيعي وغالي شكري** أن يؤولا نص الرواية في ضوء خلفية إيديولوجية تتمثل في المعتقد الماركسي، إذا ترى **لمعى المطيعي** أن المحرك الأساسي للأحداث التي عرضتها الحارة يتمثل في الصراع حول توزيع الملكية (الوقف) وخلصت إلى أن البشرية استطاعت ان تعالج هذا الصراع بفضل التجارب الاشتراكية [1] حيث نفت القارئة أن يكون الشر أصلا للإنسان كما أثبت نجيب محفوظ في بداية روايته من خلال شخصية إدريس **(ابليس)** أما غالي شكري فقد ذهب إلى أن الاشتراكية العلمية **(سحرعرفة)** كإيديولوجية للمنتمي اليميني وعلى هذا الأساس استخلص جوابا يتمثل في صلاحية العلم والاشتراكية للوضع البشري بصفة عامة، والوضع العربي بصفة خاصة والوضع المصري بصفة أخص، ورغم المحاولة التي قام بها القارئان لمعى المطيعي وغالي شكري فإنهما لم يتعاونا مع النص، حتى نهايته لأن هذا الأخير يتضمن شخصيات أخرى(عواطف وحنش)قد تغني الكون الدلالي المستهدف إذا تم استحضارها[2]

* أما **عبد المنعم صبحي** فقد قام بمساءلة الرواية من الوجهة الشكلية، أكثر من الوجهة المضمونية.واعتبر رواية "أولاد حارتنا" ليس برواية تاريخية، ولا واقعية ولا رمزية وان كانت توحى بذلك، وتقترب من الموجة الروائية الجديدة.أما من الوجهة الثانية فاعتبر أن الرواية تروي قصة الإنسان منذ طرده من الجنة مرورا بثورات الأنبياء وانتهاء بالعلم[3]

[1] لمعي المطيعي محفوظ ما صنعت بتاع الرجل والقمة ص 222
[2] سعيد عمري الرواية من منظور نظرية التلقي،مشروع البحث النقدي ونظري الترجمة كلية الاداب ظهر المهراز – فأس ط1 2009 ص61
[3] عبد المنعم صبحي رواية "أولاد حارتنا" هل هي من روايات الموجة الجديدة؟ الرجل والقمة ص411

* **أما محمد حسن عبد الله** فقد كان يهدف من خلال قراءته إلى الكشف عن الموقف الإسلامي الروحي، في رواية "أولاد حارتنا"،وخلص إلى أن الرواية تدافع بقوة عن القيم الدينية السامية بصفة عامة، والقيم الإسلامية بصفة خاصة،وفسر ذلك قائلا "بأن الإسلام يتضمن معاني ترسخت في الضمير الإسلامي،وتجاوزت قدرات العصر الذي ظهر فيه، وما تبع عصره من عصور ومن ثم فهو ثورة متجددة من شأنها أن تساعد العلم على إقرار العدالة والكرامة للإنسان"[1]

خلاصة:على العموم يمكن القول، بأن القراء الأوائل لم يتفطنوا إلى الوظيفة التحررية لرواية "أولاد حارتنا"مع العلم انها رواية ظهرت على أنقاض تقليد أدبي يتمثل في النموذج الواقعي وعلى أنقاض مناخ فكري سياسي مشحون بإيديولوجيات مطلقة مثل الإيديولوجية الدينية والإيديولوجية الماركسية .....الخ .فقد حملت هذه الرواية إلى قارئها الأول أفقا كانت تنتظر منه أن يندمج فيه ويضع معتقدات،.وتوقعاته وتجاربه الأدبية.موضع سؤال.ولكنه افق لم يرتاد عليه ويكفيه أن حاول واجتهد واستخلص أجوبة لاتخلو من أهمية، وما على القارئ اللاحق إلا أن يواصل الاجتهاد، ويكمل مابناه الأول مستعينين في ذلك ببعض الوسائل والطرائف الجديدة التي استحدثوها ليستعينوا بها في اقتحام خفايا الأفق الجديدة

[1] الإسلامية الروحية في أدب نجيب محفوظ محمد حسن عبد الله ص312

3- 2ـ القراء اللاحقون واستيعاب الأفق الجديد

لقد حدث تحول تدريجي فيما يخص استيعاب الأفق الجديد مـــن خلال الدراسات التي اخترناها والتي يمتـــــــد تاريخ ظهورها (1982 – 1995)وهي على الشكل الأتي:

1 –البناء الروائي عند نجيب محفوظ .الدكتور عبد الحميد القط 1982[1]

2 – نظام التشفير في "أولاد حارتنا" د صلاح فضل 1989[2]

3 – ضجيج "أولاد حارتنا" دراسة نقدية على الجوهري 1994[3]

4 – "أولاد حارتنا" المصادرة والدلالة مصطفى عبد الغني.1995[4]

05 – جدلية السقوط والخلاص.قراءة في رواية"وأولاد حارتنا" لنجيب محفوظ حسن حنفي .1995[5]

أ- استيعاب الأفق الجديد

ذهب صلاح فضل إلى أن الواقعية التي أرستها الرواية هي"واقعية حديثة" بينما أطلق عليها الجو هري واقعية كاريكا تيرية،أما عبد الحميد القـــط ومصطفـــى عبد الغني فوصفا المرحلة التـــي دشنتها الرواية بمرحلة التأصيـــل وقريب من هذا ما ذهب إليه حسن حنفي عندما وقف وقفة قصيرة عند شكل الرواية باعتبارها شكلا شعبيا[6]

إدراج رواية "وأولاد حارتنا" ضمن الرواية الجديدة

يرى عبد الحميد القط إن رواية "أولاد حارتنا" استطاعت أن تقتبـــس الخصائـــص الجمالية التي رسمـــت الرواية الجديدة معالمها في أوربا وذلك بشكل

[1] عبد الحميد القط البناء الروائي عند نجيب محفوظ الرجل والقمة ص204-205
[2] عبد الحميـد القـط دراسـات فـــــي الأدب المصري المعاصر القاهرة دار المعارف ط1 1982ونقلها فاضل الأسود إلى كتابـة "الرجل والقمة"
[3] صلاح فضل.نظام التشفير "أولاد حارتنا" ط2 1995
[4] ضجيج أولاد حارتنا دراسة نقدية ط1 1994انور الهدى للنشر طنطا مصر 1994
[5] الثورة والتصوف .لمصطفى ع/ الغني المصرية العامة للكتاب مرجع سابق ص120
[6] الرواية من منظور نظرية التلقي مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة كلية الآداب ظهر المهراز .فأس ط 1 2009

يراعي خصوصية البيئة العربية ولعل مايميز موقف عبد الحميد القــط الوعي بالشكــل الجمالي الجديد دون ارتياب أو حيرة ولهذا ذهب إلى أن الروايـــــــة استطاعــت تحويــر الرمز كأسلوب تجريدي مرتبط بالرواية الجديدة بما يتفـــق مع الموضوع المحلي[1]

وبالنسبة **لمصطفى عبد الغني** فقد تنبه إلى بعد التأصيل في الروية، و لذلك ذهب إلى أنهــا استخــدمت أسلوب المتوالية الذي استمدته مــن الأشكال الفنية الإسلامية الموجودة في "ألف ليلة و ليلة" التــي تتميــز بتوالي حكاياتها[2]

-**أما صلاح فضل** فقد اعتبر اتجاه الرواية اتجاها واقعيا و أدرجها بالواقعيــة الحديثــة ذات المــذاق الميتافيزيقي الواضح ،أما الثاني فذهب إلى أن الواقعيــة التي تنتمي إليهــا الرواية هــي الواقعيــة الكاريكاتيرية القائمة على الكلمات مثلما يقوم الرسم الكاريكاتيري على الخطوط و الألوان و الظلال[3]

ومن جهته قام محمود العالم بتبرير دواعي إعراض "نجيب محفوظ" عــن الموضوعات الاجتماعية التي كان يستلهمها في إبداعه السابق، ومن ثــم دواعي اعتياده للاتجاه الواقعي الجديد،حيث قــال بأنه لــم يكــن يستطيع أن يكتب عــن الواقع الجديد بعناصر مستلهمة من الواقع القديم [4]

-هكذا يمكن القول بأن هؤلاء القــراء استطاعوا أن يستوعبوا الأفــق الجديد ويضعوا اليد على دواعي التجديد في رواية "أولاد حارتنا" إذ لم يندهشــوا أمامهــا أو يحتاروا أو يتذبذبـــوا.بل اقتحموا عالمها الشكلي و ألموضوعاتي بكل جرأة وصنفوا الرواية تصنيفا لا يرقى إليه الشــك رغــم تفاوت مستويات إدراكهــم

[1] نفس المرجع السابق.ص64
[2] عبد الحميد القط البناء الروائي عند نجيب محفوظ الرجل و القمة ص63
[3] علي الجوهري ضجيج أولاد حارتنا.دراسة نقدية ط1/نور الهدى للنشر.طنطا1994ص9
[4] محمود أمين العالم "أولاد حارتنا"بين خصوصيتها المصرية و عموميتها الإنسانية سلسلة كتاب اليوم "دار أخبار اليوم" يناير1995

لـــذلك الأفق إلا أنهم آمنوا بجدة الرواية بخلاف القراء الأوائل الـــذين تمسكـــوا بالنموذج الواقعي المألوف.دون أن ننسى في هذا المقام التكريم الذي خصت به الأكاديمية السويدية نجيـــب محفـــوظ سنة 1988 حيث كانت روايـــة "أولاد حارتنا" إلى جانب الثلاثية من الأعمال المحفوظية التي نالت تقدير لجنة جائزة نوبل (بالإضافة إلى أعمال أخرى مثل رواية زقاق المدق-ورواية اللص والكلاب".....الخ

وقد جاء في كلمة الأمين للأكاديمية "ستوري ألن" أثناء حفل توزيع جوائز نوبل أمام ملك السويد.إن منح الجائـــزة لنجيـــب محفـــوظ يرجع إلى حيثيات تخص الصياغة الفنيـــــة، مـــن جهـــة و طريقـــة خلـــق الواقع الإنساني العام من جهـــــــة أخرى.

إذ ذهب إلى أنه بعد ظهور".الثلاثية بخلفيتها الواسعة التي تصور الحيـــاة المعاصـــرة، جـــاءت **"أولاد حارتنا"** كالمفاجـــأة فالرواية تمثل التاريخ الروحي للبشرية و قد قسمت الى فصول بعدد ســـــور القـــــرآن114 فصلا..."

وتتجلى أهمية هذا التكريم بالنسبة إلى تاريخ تلقى الرواية مـــن جهة فـــــي كونه يتـــدرج فـــي مرحلة الفهـــم الاحق للرواية أي مرحلـــة الاستيعاب، اما أهميته من جهة أخرى فتتجلى في إعادة لفت أنظار القراء إلى هـــذه الروايـــة

يبدوا أن القراء اللاحقون الذين عاشوا في مناخ فكري سياسي، أخذت القيـــم النسبية تتسرب إليه،اكتسبوا من خلاله تجارب أدبية جديدة، حاولوا من خلالها استنطاق النص.

<u>1ــ عبد الحميد القط:</u> اهتم بالجانب البنيوي للرواية، أكثر مما اهتم بجانبها ألمضموني،وذهـــب إلى أن البناء الرواني يقوم على طريقتين همـــا،الأول ذا بعـــــد رمـــزي يتميـــز بتغيـــر اســـم الشخصية ووظيفتها التاريخيـــة، والوقائع

التـــي طبعت حياتها،والثانية ذات بعد تاريخي قصد إليه الكاتب على أساس أن الشخصية تدل عليـــــه [1]

2ــ صلاح فضل: تمثل قراءته محاولة متميزة على درب التفاعل المنتج مع النص فقد استطاعت أن تقف عند الطبيعة التخييلية لرواية "أولاد حارتنا" حيث قامت بتفكيك الشفرات، أو العلامات اللغوية والتراثية والدينية والتقنية والإيديولوجية وفق لعبة التشابه والاختلاف، من هذه الزاوية ذهب صلاح فضل إلى أن رواية "أولاد حارتنا"

بقدر ما تتشابه مع الوثائق الدينية والحقائق التاريخية والأنساق الثقافية التي استلهمتها، بقدر ما تختلـــف معـــها عبر الشفرات التالية الدين. المرأة. الزمن .الفواعل العوامل.الأسماء. الفتونة الرباب . التمثيل ،فقد خلـــص على سبيل المثـــال إلى أن الفواعل كعنصر هام في بنية التشفير الكلي للرواية تلعب دورا كبيرا فـــي عملية الاختلاف القائم بين لغة النموذج الديني التراثي، ورؤية الرواية الفنيـــــة إذ قال:بأن "عصيان إدريس لاينبغي تفسيـــره على انه مجرد توزيع لادوار الخير والشر في لعبة الوجود وانما هو إشارة إلى أولوية العمل على النزاعات التحرريـــــة الميتافيزيقية[2] ثم اضاف بان محاولات التصحيح التى قام بها كل من جبل ورفاعة.وقاسم ليست إلا تأكيدا لحـــق أنباء الحارة جميعا فـــي خيرات الوقـــــف بالتساوي [3]

3ــ حسن حنفي: فحاول أن يقرأ الرواية منوجهـــة نظر تستند إلى الهيرمينوطيقة المعاصرة لأنها تتعامل مع النص بالدخول مباشرة في قلبه لمعرفة موضوعه وهدفه علـــــى أساس أن الروائي يهدف إلـــى تصويـــر الواقع

[1] خليل حنا تدرس نجيب محفوظ الأسطورة الخالدة ط و ت غير مذكورين مطبعة النص ص11
[2] صلاح فضل. شفرات النص دراسة في سميولوجية القص والقصيد ط2 1995ص193
[3] المرجع السابق ص194

الاجتماعي، قصد التأثير في الجمهور،بينما يهدف الناقد إلى إعادة إنتاج النص قصد اكتشاف أبعاد جديدة[1]

-من هذه الزاوية ذهــب حسن حنفي إلى أن الرواية تقــوم على جدلية السقوط والخلاص أي سقوط ادهم /ادم إلى الأرض بسبب الخطيئة وخلاص الحارة عن طريق الأنبياء،ثــم فسح المجال أمام الإنسان لكي يدير شؤونه بعقله وأرادته.

استنتـــــــاج

من خلال ماسبق يمكن القول بان مصدر اختلاف قراءة "أولاد حارتنا" الأوائل منهم واللاحقون يرجع بالأساس إلى الفجوات واللاتحديدات التي تتخـــــــلل بنيتهـــــــا،فتشخيـــــص الله والأنبياء ثم وراثة العلم للدين ،عنصران يشكلان مصدر الغضب بالنسبة إلى مؤسسة الأزهر ،وعلى الجوهري عند التيار الإسلامي المتعــصب بدعوى أن ذلك محرم شرعا وان الإسلام لم يتوقف دوره مثلما توقف دور المسيحية المتمثل في موت الجبلاوي،بينما أعجب محمد حسن عبد الله وهو من التيار المعتدل بالرواية باعتبارها دفاعا عن القيم الإسلامية بصفة خاصة والقيـــم الدينية بصفة عامة.

أما غالي شكري ولمعى المطيعى عن التيار العلماني فأعجبا بالروايـــــة باعتبارها دفاعا عن الاشتراكية العلمية وتمجيدا لها.

بينما وضع لكل مــن محمود أميــن العالم وصلاح فضل وحسن حنفي اليد على أهمية التعــاون بيــن الــدين والعلم والاشتراكية قصد معالجة مشاكل الحارة أو البشرية جمعاء

من هنا يتبيـــن أن التفاعل مع النص حتى نهايته من وجهة نظر مرنة دينية كانــت أم سوسيولوجيــة أم سميائيــة ...الخ يقود إلى قراءة منتجة

[1] حسن حنفي جدلية السقوط والخلاص قراءة في رواية أولاد حارتنا لنجيب محفوظ مجلة عالم الفكر مجلد 23العدد 3 1995ص284

أما الذين نحو منحى شكليا أو بنيوي أو مضموني فقراءتهم لا تخلو من أهمية غير أنهم اغفلوا أن النص وثيقــة مفتوحة وبالنظر إلى تعدد قراءات روايــة "أولاد حارتنا "واختلافها وغناها إلا أنها مازالت تحتــاج إلى مساءلة من جديد ،مـــــن هنا تأتي أهمية وجدارة مد الجسور بين أفق الحاضر، وافق الماضي ، وبين القراءات المتعاقبة في علاقتها الجدلية مع النص.

3 ــ 3 نموذج تحليلي لرواية"أولاد حارتنا"

3-3-1-قراءة ماقبل نصية

1ــ التمظهرات السننية

لقد لجأ نجيب محفوظ في روايته إلى وضع تعابير أسلوبية بلاغية مفرطة في التسنينHypercodage حتى يثير المتلقى ويستدرجه إلى المشاركة في العملية الابداعية وإنتاج المعنى،فإذا رجعنا على سبيل المثال،إلى الافتتاحيـــــة التي صدرت بها الراوية نجد هذين التعبيرين الأسلوبيين."

"**هذه حكاية حارتنا أو حكايات حارتنا وهو الأصدق، لم أشهد من واقعهـــا إلا الطور الأخير الذي عاصرته،ولكني سجلتها جميعا كما يرويها الرواة وما أكثرهم ،جميع أبنائنا يروون هذه الحكايات، يرويها الكـــل كمـــا يسمعـــها فـــــي قهوة حييه وكما نقلت إليه خلال الأجيال.....**"[1]

-شهدت العهد الأخير من حياة حارتنا وعاصرت الأحداث التي دفـــــع بها إلى الوجود عرفة إبن حارتنا البار"[2]

مـــن هـــــذا المنطلق يمكن القـــــول بان التعبير الأول ينطـــــوي على صيغـــــة حكائية تذكرنا بالصيغ التي كان يزخر بها التـــراث الســـردي القديـــم مثل"ألف ليلة وليلة" "كليلة ودمنة" وكذلك السيرة الشعبية.....الخ والتي تبدأ عادة....زعموا . .....يروي . يقال . قيل . كـــــان يا مكان.....الخ ولهذا وظف الكتاب صيغة " هـــــذه حكاية حارتنا....." لكـــــي يثيـــــر القـــــــارئ ويدفعه إلى الشروع في القراءة ،ومن ثم ولـــــوج عالـــم النص، والتعرف علـــــــى الحكايات التي سجلها الراوي بإعـــادة روايتـــــها والكاتب بإعادة كتابتها،وهـــــــذه

[1] نجيب محفوظ اولاد حارتنا الاعمال الكامل المجلد 6دار الاداب بيروت ص325
[2] نجيب محفوظ اولاد حارتنا الاعمال الكامل المجلد 6دار الاداب بيروت ص 326

الحكايات تنطوي في الرواية على ثورات خاضها أولاد الحارة ضد الاستغلال والاستبداد.

-أما فيما يخص التعبير الثاني فيمكن القول بان الكاتب أراد على لسان الراوي أن يلفت نظر القارئ إلى أنه بصدد رواية حكايات عاصرها هو بنفسه.

وهي تختلف عن الحكايات القديمة التي كانت ترويها مختلف الأجيال ويتناقلها شعراء الرباب . ومنها حكايات الجبلاوي(الله)ادهم (ادم)وجبل (موسى)ورفاعة(عيسى)وقاسم(محمد)وإذا كانت هذه الأخيرة قد رويت على شكل بطولات ورددتها أجيال مختلفة، فان الحكايات التي رواها الكاتب أو على الأصح كتبها لم يشترك معه أحد في ترديدها وتتمثل في رواية "أولاد حارتنا"نفسها.

وبالتالي فان اختيار هذين التعبيريين ليس اختيارا اعتباطيا.وبهذا ليس من العجب أن يلجأ الكاتب إلى لف الرواية بالفراغات والرموز التي تتطلب من القارئ أمعان النظر من اجل ملء هذه الفراغات ومادامت الرواية مغرقة في الترميز،فان قراءتها ستكون مغرقة في التأويل ،حيث تتخلل تلك الفراغات والرموز أسماء الشخصيات والفضاءات التخييلية التي تتحرك فيها ومن هذه الأسماء نذكر الجبلاوي – أدهم – أميمة – إدريس – قدري – همام – جبل- رفاعة – قاسم – عرفة – والفتوات والنظار

-الجبلاوي:لقد وصف الجبلاوي في الرواية بالصفات التالية

"عمر فوق مايطمع إنسان أو يتصورحتى ضرب المثال بطول عمره"[1] "يبدوا بطوله وعرضه خلقا فوق الآدميين كأنما من كوكب هبط"[2] "شيئا خارقا"[3] من هنا نستطيع اعتباره شخصية أسطورية نظرا للطابع آلميتا فيزيقي للصفات المسندة

[1] نجيب محفوظ "أولاد حارتنا".الأعمال الكاملة مجلد-6-دار الأدب بيروت ص325
[2] نفسه ص328
[3] نفسه ص 363

إليه في الرواية،ثم وصف كذلك بالصفات التالية. "قادر على معرفة كل شئ" [1] يستطيع ان يطلع على كل صغيرة وكبيرة"[2]

"وكان بالضعفاء رحيما"[3] "جبارا في الخلاء"[4]

"شخصا ليس كمثله احد في حارتنا ولا في الناس جميعا.طويلا عريضا كأنه جبل[5]

من هنا نستطيع القول بان الجبلاوي هو الله مادام هو الجبار.وليس كمثله ...في الحارة التي وجد فيها وحده منذ القدم.مثلها كان الله ولاشئ معه،وليس كمثله.شيء في الوجود.غيرأن الله ورد في الرواية بشكل صريح ووصلت عــدد أسمائه أوصفاته 197 منها.الحي الذي لا يموت"رب العالمين "خالق الكون " "رب السماوات " " صاحب المتن ".....الخ

زيادة على ذلك نجد أن الرواية أسندت إلى الجبلاوي احكام بشرية مثل الزواج والانجاب والاكل والشرب والنوم ....والحال أن الله منزه عن كل هذه الأحكام والأوصاف وبالتالي فالجبلاوي ليس هو الله . [6]

-أدهم .أميمة:من بين الصفات التي أسندات إلى أدهم وأميمة في الرواية تذكر ما يلي:

"أدهم على دراية بطابع المستأجرين ويعرف أكثرهم بأسماهم . ثم انه على علم بالكتابة والحساب" [7] "وقف ينظر إلى ظله الملقى على الممشى بين الورود فإذا بظل

---

[1] نفسه ص 327
[2] نفسه ص347
[3] نفسه ص325
[4] نفسه ص325
[5] نفسه ص 470
[6] سعيد عمري-الرواية من منظور نظرية التلقي-شعرات مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة –فأس ط-1-2007-ص91
[7] نجيب محفوظ –أولاد حارتنا-الأعمال الكاملة-مجلد-6-دار الأدب بيروتص447

جديد يمتـــد واشيا ....بقدوم شخص من المنعطف خلفه، بدا المطل الجديد كأنما يخـــرج مـــن موضع ضلوعه والتفت وراءه فراى فتاة سمراء" [1]

ولم تكن الفتاة سوى أميمية التي تزوجها أدهم فيما بعد بمباركة الجبلاوي

-من خلال هذه الأوصاف يمكن القول أن ادهـــم يرمـــز إلى آدم بديل إنهما بتقاربان على المستويين الفونولوجي والخطي.

واتخذ له فيما بعد اميمة كزوجة(حواء أم البشر)أما آدم فجعله الله خليفة في الأرض وعلمه كل الأسماء وخلق حواء في ضلع من ضلوعه . كما يعلمنا التصوير الديني [2]

إدريس"اللون المضئ"كوكب البيت المنير [3]

"يعلن للإبصار فوارق الحجم واللون البهاء بينه وبين أخيه ادهم" [4]

"عباس ورضوان وجليل "ابناء هانم من خيرة النساء"أما هذا (ادهم)فا بن جارية سوداء" [5]

"وانك إذا أردت أن ترفع ابن الجارية عاليا فلن أسمعك لحن السمع والطاعة " [6]

(قال إدريس هذا الكلام عندما خاطب إياه الجبلاوي يوما)

من خلال هذه الأوصاف كلها يتضح إن إدريس يرمز إلى إبليس إذا علاوة على التقارب الخطي والتقارب الفونولوجي بينهما.نجد هما يتطابقان من حيث الدلالات التالية.إدريس خلق من لون مضيء وهو الابن الوحيد الذي لم يمتثل لأمر الجبلاوي القاضي بتعيين ادهم مديرا للوقف، ومـــن ثم كان جزاؤه الطرد من البيت الكبير،.إلى أما ادم فخلق من طين (ابن جارية سوداء) [7]

---

[1] سعيد عمري –الرواية من منظور نظرية التلقي.منشورات مشروع البحث النقدي في نظرية الترجمة فأس.ط1-2007 ص91

[2] نجيب محفوظ ."أولاد حارتنا" .ص447 مرجع سابق

[3] نجيب محفوظ –أولاد حارتنا-الأعمال الكاملة مجلد -6-دار الأدب بيروت ص383

[4] نجيب محفوظ –أولاد حارتنا-الأعمال الكاملة مجلد -6-دار الأدب بيروت ص366

[5] نجيب محفوظ –أولاد حارتنا-الأعمال الكاملة مجلد -6-دار الأدب بيروت ص332

[6] نجيب محفوظ –أولاد حارتنا-الأعمال الكاملة مجلد -6-دار الأدب بيروت ص328 ص 329

[7] نجيب محفوظ –أولاد حارتنا-الأعمال الكاملة مجلد -6-دار الأدب بيروت ص332

لذلك كان مصيره الطرد من الجنة [1] ليتبعه ادهم/ادم وأميمة/حواء بعـــد ذلك اثر سقوطهما في المكيدة التي دبرها لهما.

ورغم هذا التطابق الدلالي بين إدريس وإبليس.فكلاهما موجود في النص بشكل صريح،مما يحملنا على القول بان إدريس ليس هو إبليس وهذا ما رأيناه كذلك بالنسبة إلى الجبلاوي /الله وادهم/ادم وكأن "نجيب محفوظ"أراد أن يقول لقارئه النموذجي.

لا احد يستطيع المطابقة بين الجبلاوي والله ، بين ادهم وادم ،بين إدريس وإبليس.مادامت هـــذه الأزواج موجودة فـــي النص،وهـــذا ما ينسحب على قدري وهمام باعتبارهما توأمين لأدهم وأميمة كما كان قابيل وهابيل توأمين لأدم وحواء،فإذا أخذنا الحرف الأول من اسم كل منهما نلاحظ وجود تقارب خطي بينه وبين الحرف الأول من اسم كل من قابيل وهابيل

وإذا رجعنا إلى دلالة الصراع الذي نشب بين قدري وهمام، ودلالة الصراع بين قابيل وهابيل، نلاحظ وجود تطابق بينهما.فالدلالة الأولى تتضمن أول جريمة قتل في تاريخ الحارة والثانية تتضمن قتل قابيل لهابيل.

الفتوات والنظار:

بعـــد طـــرد إدريس مـــن البيـــت الكبيـــر، وطـــرد ادهـــم وأميمـــة فيما بعد، اعتزل الجبـــلاوي وخصص الوقف لذرية هذين الاخرين ، وقد تناسلت ذرية ادهم وذرية إدريس فيما بعد وبدا العمران ينتشر بيد أن ذرية ادهم وجدت نفسها أمام الأمر الواقع حيث لأعيش بدون عمل بخلاف ما كان قائما في البيت الكبير كفردوس إذ"احتذى الناظر(الحاكم)مكانه(أي الجبلاوي)الطيب حينا.ثـــم لعب الطمع بقلبه فنزع إلى الاستئثار بالريع،بدا بالمغالطة

[1] سعيد عمري-الرواية من منظور نظرية التلقي منشورات مشروع البحث النقدي نظرية الترجمة فأس ط1 –ص92

في الحساب والتقتير في الأرزاق.ثم قبض يده قبضا مطمئنا إلى حماية فتوات الحارة بالصفع والسب واللعن.الفتوة وحده يعيش في بحبوحة ورفاهية وفوق هذا الفتوة الأكبر والناظر فوق الجميع،أما الأهالي فتحت الأقدام" [1]

من هنا يمكن القول بان الفتوات يشكلون أداة لحماية مصالح النظار وهؤلاء يرمزون إلى حكام مستبدين يشكلون مع الفتوات طبقة تستأثر بخيرات الحـــارة دون طبقة الأهالي الفقراء.ولهذا الفتوات والنظار يمثلون امتداد لذرية إدريس (إبليس) وان الفتونة بدأت مع إدريس وبعده قدري.بينما كانت الفئا ت الاجتماعية الأخرى امتداد لذرية ادهم/ادم [2]

من هذه الزاوية يتبيـــن إن أولاد الحـــارة نسلان هما : نسل ادرسي ميـــــال إلى الاستبداد والاستغلال.....الخ،ونسل ادهمي ميال إلى الديمقراطية والعدل والسماح.....الخ

من خلال ما تقدم نلاحظ أن التعابير السننية التي يتمظهر فيها كل من الجبلاوي وادهم واميمة وقدري وهمام الفتوات والنظار،تذكرنا بفحوى القصة الدينية التي وردت في النص الديني ومنه النص القرآني-....ان هذه التعابير قد لا تربطها أي صلة بتلك القصة ولـــذلك حاولنا تشغيل نص"أولاد حارتنا"حتى باح بدلالات أخرى.أي أن قصة ادهم وامتداداتها النصية (همام وقدري،الجبلاوي،وإدريس ثم الفتوات والنظار)قد ترمز إلى قصة الإنسان البدائي بحيث يمكن القول بان الجبلاوي يرمز إلى الطبيعـــة لان مستبـــد في الخلاء وفتوة تهاب الوحوش ذكره [3]

بينما كانت الطبيعة توقظ في الإنسان البدائي الشعور بالخوف والتبعية،وتضع ألغازا محيرة أمام وعيه البسيط،وذلك بواسطة البرق والرعد والزلازل والعاصفة

[1] أولاد حارتنا ص- 415 – 416 – مرجع السابق
[2] سعيد عمري، الرواية من منظور نظرية التلقي.منشورات البحث النقدي ونظرية الترجمة فاس ط1 – 2009 .ص 94.
[3] نجيب محفوظ رواية أولاد حارتنا ص325

والموت.....الخ.في الرواية رأينا على سبيل المثال كيف أيقظ قتل قدري لهمام دهشة ادهم ليصبح أمام ظاهرة لم يعهدها من قبل [1]

وإذا كان البيت الكبير قد عاش فيه أبناء الجبلاوي في سلام ووئـــام وتفاهم فان المرحلة البدائيـــة كان يطبعها التضامن والعمل الجماعي بيـــن الأفـــراد وغيـــاب إي تسلط فردي أو جماعي ماعدا تسلط الطبيعة الذي يعادل جبروت الجبلاوي غير أن تعيين ادهم في إدارة الوقف وظهور المستأجرين .وإقصاء إدريس.أساهم كله في ظهور الصراع وتصدع البيت الكبير [2]

جبل:قد يكون اسم جبل في الرواية مستوحى من جبل الطور الكائن في سيناء مصر، وهو المكان الذي كلم الله فيه موسى[3] غير أن الاسم وحده غير كاف للربط بين جبل وموسى-وإذا تأملنا التعبير التالي "منذ عشرين عاما رأت الهانم طفلا عاريا يستحم في حفرة مملوءة بمياه الأمطار، فمضت تتسلـــى بمشاهدته فمال قلبها الذي حرمه العقم من نعم الأمومة إليه. وتحـــرت عنـــه فعلمت انه طفل يتيم ترعاه بياعة دجاج،[4] فإننا نستطيع أن تطابق بين جـــبل وموسى بدليل أن القصة الدينية تتضمن عثور زوجة فرعون على موسى داخل صندوق ملقى في نهر النيل فالتقطه، لكن فرعون أراد قتله فمال قلبها إليه ونشأ في بيتها حتى بلغ سن الرشد.ولما علم ما حل بقومه انظم إليهم ليتحقق على يديه هلاك فرعون ،الذي استبد ببني إسرائيل وقتل كل ذكر يولد حتى لا يكثـــر نسلهم [5]

رفاعة: تقضى رسالة رفاعة بمحاربة العفاريت الكامنة في نفوس أولاد ال حمدان وكذا بعض الأمراض النفسية والجسدية وذلك يوحي من الجبلاوي [6]

---

[1] سعيد عمري.الرواية من منظور نظرية التلقي.منشورات البحث النقدي ونظرية الترجمة فأس ط1 2009 ص95
[2] بوعلي ياسين،الثالوث لمحرم – دراسة في الدين والجنس والصراع الطبقي-دار الطبية بيروت ط4 -1980ص17- 23
[3] سعيد عمري-الرواية من منظور نظرية التلقي.منشورات البحث النقدي ونظرية الترجمة فاس ط1 2009ص95
[4] نجيب محفوظ – رواية أبناء حارتنا ص227
[5] سعيد عمري .الرواية من منظور نظرية التلقي –منشورات البحث النقدي ونظرية الترجمة فاس ط1
[6] نجيب محفوظ –"أولاد حارتنا"ص543 مرجع سابق 2009 ص95.

تتمثل العفاريت في الحسد والطمع والثراء الفاحش والمخدرات.وهذا ما فعله عيسى عليـــــه السلام عندما كلفـــه الله بهداية بني إسرائيل ودعوتهم إلى عـــــدم الإفراط في الملذات.وإنكارا القيامة والحشر.،بينما تتمثـــل الأمـــراض التعيســـة والجسدية في معالجة الممسوسين والمشلولين على سبيل المثال،.مثلما كان يشفي عيسى عليه السلام المرضى من البرص والبكم والصم.

قوبلت رسالة رفاعة بمعارضة شديدة من قبل الناظر إيهاب فتواته، لذلك قوبلت دعوة عيسى عليه السلام من قبل بني إسرائيل بالرفض، حتى وصل بهم الأمر إلى درجة القتل(الصلب).وبهذا يعلمنا القرن العظيم بسم الله الرحمن الرحيم "وما قتلوه يقينا. بل رفعه الله إليه.وكان لله عزيزا حكيما " [1]

كذلك الجبلاوي قد رفع جثة رفاعة بعد أن قتله الفتوات في الخلاء وواره التراب في حديقة البيت الكبير [2]

-يتضح مما سبق أن رفاعة هو عيسى بدليل أن المعطيات توحي بمطابقتهـــا للحقائق الدينية والتاريخية التي تحصى سيرة سيدنا عيـــسى ورسالتـــه.ومـــع ذلك فربما قد يكشف التاريخ تفسيرا أخر.

قاسم: لقد كان قاسما يتيما.راعيا للغنم.نشأ في كفالة العم زكريا حتى بلغ سن الرشد.وتزوج بسيدة أربعينية موسرة هـــي ست قمر،وهـــذا مـــا حدث بالنسبة إلـــى محمد(ص)الذي كان يكني بابي القاسم وكان القاسم اكبر أولاد الذي عاش سنتين ومات.من هنا نلاحظ وجود تقارب بين قاسم وكنية محمد (ص)في سن 25 تزوج بخديجة بنت خويلد وهي في سن 45 سنة،وكان عمه أبو طالب هو الذي خطبها له وهو الذي كفله بعد موت أبيه عبد الله [3] وقد كلف الجبلاوي"قاسم"عن طريق خادمه

[1] سورة الأنبياء الآيتين 157-158
[2] نجيب محفوظ –رواية أولاد حارتنا ص572
[3] محمد الخضري:نور اليقين في سيرة سيد المرسلين ط17-1963المكتبة الكبرى شارع محمد علي القاهرة ص12

قنديل .بإصلاح أوضاع الحارة بجميع أحيائها(حي جبل .حي رفاعة.حي الجرابيع.الذي ينتمي إليه) [1]

مثلما أصطفى الله محمد(ص)ليبلغ الرسالة إلى العالم اجمع بواسطة جبريل،وبينما قوبلت دعوة قاسم بالاستهزاء والجنون من قبل الناظر رفعة وفتواته،أصر على مواصلة مسيريه مستعينا بدعم الجبلاوي له عــلاوة على دعم أنصاره من الفقراء.

وقد قوبلت كذلك دعوة محمد(ص) بالرفض من قبل قريش التي كانت ترى فيه تهديدا لمصالحها الدينية والاقتصادية ،حيث كانت الأصنام من أهم مصادر ثروتها نظرا للقرابين التي كانت تقدم إليها.

وكذلك معارك قاسم مع خصومه قد توجت بانتصارات أعادت.الاعتبار إلى حي الجرابيع وصارت أفكاره تنتشر في أطراف أخرى من الحارة فان معارك محمد(ص)مع كفار قريش قد توجت بغزوة بدر وبغزوة احد على سبيل المثال [2] وهي المعارك التي كانت تنطق من المدينة (يثرب)التي هاجر إليها مثلما كانت معارك قاسم تنطق من الجبل الذي سافر إليه

من خلال هذه المعطيات السننية يتضح أن قاسم" هو محمد (ص).

-عرفــه:لقــد أتى عرفة مــن الخلاء المحيط بالحارة بعــد غيبــة طويلــة يتبعــه قــزم يدعى حنش.مجهول الأب.فاقدا لام المسماة جحشه،وعرفه هذا ساحر عاد إلى الحارة ليمارس سحره فاكترى بدروما لهذا الغرض اخذ على عاتقه إنقاذ أولاد الحارة من عللهم الجسمية والنفسية بواسطة السحر.وقد علمته تجربته في ذلك البدروم إلا يؤمن بشيء إلا إذا رآه بعينه وجربه بيده [3]

---

[1] نجيب محفوظ-أولاد حارتنا-الأعمال الكاملة-مجلد -6-دار الأدب بيروت .ص642

[2] أبو بكر جابر الجزائري-منهاج المسلم –كتاب عقائد وآداب وأخلاق وعبادات ومعاملات دار الشروق ط11 – جده ص462

[3] نجيب محفوظ.أولاد حارتنا-الأعمال الكاملة –مجلد-6- دار الآداب-بيروت ص724

مـــن خـــلال هذه المعطيات يمكن القول منذ البداية بان عرفه من المعرفة وان المعرفة مرادفه للعلم في أوسع معانيه.

علاوة على هذا يمكن القول بان السحر في الرواية يرمز إلى العلم على أساس أن السحر يقـــوم علـــى خلـــط متجـــدد لأكوام من قطع الزجاج وقوارير مياه في صفائح وسوائل ذات رائحة نفاذة ....الخ حيث كان يعتمد من منهجه على مبادئ الملاحظة والتجربة والاستنتاج.

3 ــ 3-2 قراءة نقدية سيميائية:

لقد حاولنا من خلال القراءة الأولى تأويل نص"أولاد حارتنا"عن طريق إحالة أهم وحداته المعجمية والنسبية على دلالاتها المفترضة، ثم إعادة ربط بأحوال تلفظه فأسفرت عن دلالات أسطورية ودينية وتاريخية وسياسية واجتماعية وأدبية.غير أننا مازلنا نجهل دلالات التي ينبغي إثباتها أو أقصاؤها ،على هذا ستحاول القراءة السينمائية إن تعيد قطار التأويل إلى سكته ويتناول صلاح فضل هذا الموضوع بشيء من روح العلم،حيث يعتبر المبدع في إبداعه، يرى العالم ويكتب عنه .لكن الناقد ليس له علاقة مباشرة بهذا العالم. فهو يرى العمل ويكتب عنه بلغة تسبح فوق لغة النص وتحاول أن تقبض عليها وتمسك بها وتحلل علاقاتها.فمجال عمل الناقد ليس لغويا.ولكنه(ميتا لغوي يتخذ اللغة موضوعا لتناوله [1] فإذا كان الأدب هو العالم،فان موضوع النقد هو الأدب وبذلك لم يعد النقد مجالا لبروز إيديولوجيات أو نظريات مرتبطة بجوانب سياسية أو اجتماعية أو تاريخية وهو بهذا يرفض أية إيديولوجية باعتبارها فرضا لتجريدات مثالية جاهزة على ممارسة الفنية والنقدية وباعتبارها تغليبا للسياسي على الأدبي ،لان للعمل الأدبي وحدته وطبيعته الداخلية النهائية التي نؤلف كلا موحدا (بنية)، وفي هذا تكمن جماليته،وهذه الخاصية الشكلية مستقلة عن أي مضمون وهي تبدو في حالتها النقية الخالصة ،حين يتلاشى المضمون في الفن الزخرفي،ثم تصبح مهمة الناقد أن يختبر لغة الكتابة الأدبية، ويرى مدى تماسكها وتنظيمها المنطقي والرمزي ،ومدى قوتها أو ضعفها،بغض النظر عن الحقيقة التي يزعم أنها تعكسها .ويتميز الاتجاه السيميولوجي في تحليل القصة إلى التفريق في تركيبها بين ثلاثة عناصر هي

الهيكل:ويعني لغة القصة ومجموعة الخصائص البنيوية التي تشترك فيها مع غيرها

الرسالة: وهي المعنى الخاص لكل حكاية

---

[1] صلاح فضل.أساليب السرد في الرواية العربية-دار سعاد الصباح-ط1 بيروت 1992 .ص16

الشفرة أو الكود:وهي مجموعة من القوانين الرمزية التي تحكم مدلول الرسالة

*والملاحظةأن هذا المصطلح أساسي في علم السيمولوجيا الجديدة،كما يشمل جانبا شكليا في التحليل الأدبي،وجانبا أخر إيديولوجيا.يشير إلى المفاهيم الاجتماعية للدلالات الأدبية

ويوحي صلاح فضل نظام التشفير أهمية قصوى في مختلف بحوثه ودراسته حول الرواية العربية، حيث يعتبر الشفرة مفتاح التحليل النقدي لملحمة نجيب محفوظ(أولاد حارتنا) [1]

فإذا كانت الشفرة اللغوية بمستواها الاتصالي في هذه الرواية لا تفسير سوى جزء يسير م ن ثبائها العالم، فان الشفرة الدينية تنتظم في إطار مجموعة من الشفرات التقنية و الإيديولوجية تجعلها مجرد عنصر واحد قد تم تحويله بإعادة إدراجه في منظومة فنية تبتدع شخوصها، وتختار مواقعها، وتبني هياكلها، ويعثر على إيقاعها(الروائي وزمنها القصصي.كما تقيم رموزها الحديثة،ومستوياتها التعبيرية) [2] عن طريق طرح مجموعة من التساؤلات،تكون بمثابة المفاتيح الأساسية التي تتيح تحليل الأبعاد الغامضة المشفرة،وبالتالي مدى قدرة الروائي على إنتاج فن قصص راق يبدأ نظام التشفير في "أولاد حارتنا" من فن نجيب محفوظ الأسماء حيث تعطي العمل الإبداعي طاقة إيحائية ورمزية بارزة ،لأن الاسم يستدعي عالمين:واحد مباشر وهو شخص الرواية الحقيقي والمجازي وهو نظيرة المختلف عنه والمتشابه معه في حكاية الوجود،وقد نجح الروائي في المزج بين هذين العالمين.

[1] صلاح فضل –شفرات النص-دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية –القاهرة ط2 .1995 ص177

[2] نفس المرجع ص178.

حيث نجد شخصية ادهم لا تختلف عن كثيرا في نفس المستوى الصوتي عن ادم كما لا تختلف شخصية إدريس من نفس المستوى الصوتي عن إبليس كما لا يختلف مشهد الجبل الذي تجلى فيه الرب لموسى،عن ضخامة وكبرياء الجبلاوي على مستوى أسلوب المجاز المراسل المكاني.

كما نجح في أسلوب الاشتقاق في إبراز معالم شخصية رفاعة الذي تشير إلى المسيح الذي رفع إلى السماء،كما تقترب كلمة قاسم من اسم محمد الذي كان يدعي أبا قاسم، كما تشير من جانب آخر إلى طبيعة رسالته قاسما مشتركا بين جميع الأجناس والعصور.

ومن خلال تطبيق منهج الإجراءات الإحصائية فان الناقد حدد مجموعة من المعلومات الموظفة في المساحة الروائية،من خلال التركيز على باب الأول واتخاذه نموذجا لتجريب هذا الإجراء عليه،نظرا لأهمية في توجيه الأحداث وتكييف دلالتها.

فكانت المشاهد التي يتضمنها هذا الباب 23 مشهدا موزعة على عمودين، احدهما بعنوان (التوافق الكنائي) ويحتوي على 6 جمل.والآخر بعنوان(التخالف) ويحتوي على الباقي وهي 17 جملة حيث تصل نسبة ما لا يحتمل التفسير الديني 26% من المساحة الكلية للفصل،في حين يظل الباقي وهو 74%مادة روائية بكرا ابتدعها خيال الكاتب دون احتوائا على أية عناصر تراثية لكنها نتمتع بحرية كبيرة في التوصيف والتوظيف.

أما عند الحديث عن شفرة الزمن ،نلاحظ أن الكاتب يستخدم حيلة فنية(تكنيك التصغير)عوض الكبير الواقعي(لتتبع حياة شخوه،الذي ميز أعماله السابقة فمن خلال توظيفه لهاته التقنية فانه،يحاول في لقطة شاملة أن يحيط علما لا بالمكان كله فحسب،بل بالزمان برمته أيضا،...على أن زمنه الروائي لا يمكن أن يتطابق مع

الزمن الخارجي الأبدي،بل إن مباينته له في الترتيب والإسقاط،ودرجة الاستغراق ومعدلات التكرار،تجعله من ابرز الخوالف المجازية للرواية [1] من خلال الحديث عن ادهم وأخيه وبنيه،لينتقل في عملية إسقاط لمئات الآلاف من السنين إلى الباب الثاني وهكذا .فمرة يقف بالتفاصيل البطيئة في سرد الأحداث، وأحيانا يطوي كل ذلك بسرعة غير طبيعية،وخير مثال على ذلك حادثة الطوفان، ثم ينتقل الناقد لبحث الشفرة التمثيلية،التي تتركز حول المنظور المسيطر على عملة تمثيل النص للحدث المروي، فهو إما أن يكون داخليا يتقمص شخصية أو أكثر ويحكي الأحداث الروائية بلسانها،وإما أن يكون هذا المتطور علميا تقليديا،يحيط بكل أحداث الشخصيات من الداخل والخارج،وبل يعرف كل دقائقها وجزئياتها،ماضيها وحاضرها ومستقبلها،وما تخبئه لها الأقدار،ووجودها في الرواية من باب إقامة توازن بين الوصف والحوار،وضبط إيقاع الأحداث وتناول ظهور الشخصيات بعدل بين الفصول والمشاهد .وإما أن يكون المنظور خارجيا فلا يرصد من الأشياء سوى ظهورها، فيكون بعيدا كل البعد عن الدخل في مجري الأحداث إلا بالقدر البسيط من التنظيم الدال عن طريق الوصف وهو اقرب التوفيق منه إلى التعميق حتى يشبهه صلاح فضل بشهادة التي تجتهد في افتعال الحياد [2]

ومن خلال البحث الإحصائي للرواية نجد أن الباب الثاني الخاص بجيل يتكون من (عشرين فصلا تتوزع على النحو التالي)

أولا:حيث يمثل السرد بما يشمله من وصف للزمان والمكان والشخصيات وحركتها ورواية الأحداث على لسان الراوي والعليق عليها قرابة 850 سطرا أي نسبة 38 %من عدد السطور المكتوبة.

[1] صلاح الفضل.شفرات النص.دراسته سيميولوجية في شعرية القص والقصيد عبر الدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية بالقاهرة ط2 1995 ص184

[2] المرجع نفسه ص 186

ثانيا:أما عدد سطور الحوار الذي جاء على لسان إحدى الشخصيات 1376سطـــرا أي بمـــا نسبتـــه 62%مـــــن حملـــة القـــول الروائي

ثالثا : ليـــس هناك عبارات تبـــوح بها شخصيـــة رئيسية وتتحدث عن عالمها الباطني بصيغة المتكلم في غير حوار وبدون علامات تنصيـــــص،وان كانـــــــت هناك بعض .الشذاذات التي لا تتجاوز ثلاثين سطرا جـــاءت على لسان جبل الشخصيـــة الرئيسيـــة بين علامات تنصيص أحيانا وبضمير الغائب أحيانـــا أخـــــرى ويمكـــن بعـــــــد هذا الإجراء ملاحظة مدى التوازن فـــي إيقـــاع النـــص الروائـــي بيـــن السرد والحوار،وهو توازن تحتمه طبيعـــة الـــراوي العليم بكل شـــــــيء بعيـــدا عن الوصف الخارجي أو الاستنباط الداخلـــي،حيـــث يكـــاد السرد يغلب عـــل نصف الحقـــل الدلالي تاركا الباقي منه للحـــــوار،كوسيلـــة للحركة والحيـــاة الفاعلية اللغويـــة داخل الرواية، ومظهـــرا بـــارزا للتنظيم الروائي مـــما يؤكـــد مـــدى قـــدرة الروائي على توزيع الأدوار بين مختلف شخوص الرواية، كما يمكن إضافة شفرة أخرى لعبت دورا أساسيا في التحليل الأدبي في "أولاد حارتنا"وهي شفـــره الفواعل، فكانت هذه الملاحظات [1]

أولا : أن العنوان هو نفـــه يشير إلـــى سيطـــرة الفواعـــل . وهـــو الذي يجمع خيوط الأحداث وينتظم العمل الروائي ويضفي عليه وحدته المتماسكة وبنيته الدالة.

-ثانيـــــــــا : أن الروايـــة جـــاءت مقسمة طوليـــا إلـــى خمسة أبـــواب لكن سرعـــان ما تتحل وفق هذا المنظور إلى شطرين : يتمثـــل الأول فـــــي المطلع والختام ويتمثـــــل الثاني فـــــي الأبواب الثلاثة الوسطـــى،ذلك لان نموذج الفاعليـــة يكاد يتطابـــق في هـــذا القلب الوسط، لكنـــه لا يمضي على نفـــس النسق

[1] نفس المرجع السابق ص188

في المطلع والختام ففي المطلع نجد الفواعـــل والممثليـــن لها تمضي على النحو التالي:

الفاعل : أدهم / قدري

الموضوع : الطاعة والامتثال.

المرسل : الجبلاوي.

المرسل إليه : أدهم إدريس / همام

المعين:رضوان وعباس وجليل.

العائق : إدريس / أممية / الطموح

ويلاحظ إن الأدوار قد تتداخل أحيانا في شخص واحد وأكثر،وهذا طبيعي لان القوى المحركـــــــة للأحداث والممثلة لعناصر الصراع فيه متشابكة، لكن يظل النموذج محددا بالرغم من تمازجه،أما الختام فيتبدل ليصبح على النحو التالي:

الفاعل : عرفة

الموضوع : اكتشاف طاقة السحر 'العلم)

المرسل : عرفة

المرسل إليه : الناظر و القتوات والناس.

المعني: حنش/ الناظر / الفتونات /المرأة.

العائق: الجبلاوي / الناظر / الفتونات /المرأة

كما يستنتج أن علاقة الجبلاوي بلوحـــة الفواعل تظل ثابتة فـــي دائرة المرســـل خلال الأبواب الأربعة،غير أنها تختل في الباب الخامس عندها يتحول إلـــى عائق سواء كان ذلك قبـــل مقتله أم بعده.

غير انه لأهميـــــة الموضوع لعنصر في بنية الفواعل الروائية بنظام التشفيـــر الكلي للعمل خاصة دوره فـــي عمليـــة التمايـــز الجوهرية بيـــن لغة النموذج الديني

التراثي ورؤية الرواية الفنية فهـو يعتبر المحرك الأساسي للشخـوص والأحـداث،وهـو يشير إلى أمرين هما: [1]

أولها:إن العدل والحق والإنتاج هي هدف الفعل في حياة الحديقة مثلما هي هدفـه المتحقق حينـا والمعطل في أكثر الأحيان.

ثانيها:إن سـر اختيار ادهـم دون إخوتـه هو كفاءتـه فـي إدارة الوقـف لا مجـرد امتحان للطاعة ولا اختيار للسلطة،وبذلك فان عصيان إدريس لا ينبغـي تفسيره علـى انه مجرد توزيع لادوار الخيـر والشر.

في لعبة الوجود،وإنـما هو إشارة لأولوية العـمل على النزاعات التجريبيـة الميتافيزيقيـة، مما يدل أن الصراع القائم في الرواية ليس مجرد صراع تقليدي حين الخير والشر،كـما هـو موجـود في موجود في الراوية الكلاسيكية ، وإنما هو صراع داخل سكان الحارة فـي محاولة لتأكيد حـق أبناء الحارة جميعا في خيرات الوقف بالشاوي،بالرغـم مـن شـروط الوقف السرية التي لا يعرفـها احـد،سـوى السلطة القائمة في الحارة للتعبير عن مفهوم جديد يحفظ للرواية استقلاليتها وتماسـك قوانينها الداخلية.

ثم يحاول صلاح فضل تفكيك ثلاث شفرات أخرى يعتبرها نماذج بارزة لعمليات التشفير الروائي ودلائلها.وهي

1-الحارة:من خلال شرح الشيخ السكاني للحارة،وفـق أدوات فنية راقية،يمثـل المكان فيها أهمـة بالغة ،الذي يمثل المسرح الواقعي حيث تعرض عليه الأحداث والشخوص،من حيث هندسة البناءات، وترتيبها وتدرجها،ثـم تحرك الشخوص بداخلها.

[1] نفس المرجع السابق ص 192

2-الفتونة : للتعبير عن نهاية مرحلة وبداية مرحلة جديدة يسودها القانون،ويلعب فيها الشرطي وهو ممثل لهـــــذا القانون دورا جديـــــدا ،وقد استخدم الكاتـــب هـــذه الشفرة للدلالة على ابرز ملامح النـــــــظام الاجتماعـــي للعصـــور المتوالية في اعتمادها على القوة والعدوان وتذرعها بأدوات السلطة الأساسية وهي النبوت ،الهراوة المادية والحشيش والنـــساء كملذات حسية،والأعوان والعيون كوسائل مساعدة.

3-الرباب:للدلالة على شعراء المقاهي. حيث نجد شفرتهم اشد كثافة وتعقيدا من الشفرتين السابقتين نظرا لارتباطهم الشديـــد والمباشـــــــر بعنـــــصر المكان حيـــث تجمعها ثلاثة خيـــوط وتتصل بها اتصالا وثيقا هي:الخيط الأول:وهـــو الشعـــر وعلاقتـــه بصـــور البطـــولات المفتقدة التي يتغنى بها،انه تعبير عن الذاكرة وشوقـــه لـــها ثـــــم الحفظ الثاني:الذي يمثـــــــل ذكريات الجبلاوي وعلاقته بأبنائه وهو تجسيد غير مباشر للتراث نسبه الديني الـــــذي تتناقله الأخيال فتتعظ به ،بل ولـــو تلهـــو على أنغامه، والخيط الثالث: هـــو ذلك اللهو الذي لا يتم إلا وأنفاس الجـــوزة تعبق بالنشوة السكري والحذر اللذيذ.

هذه الخيوط الثلاثـــة المتداخلة فيما بينها تمثل البؤرة التي يلتقـــي فيها الماضي بالحاضر،والتاريخ بالواقـــع،والوعي باللاوعي،كما تمثل هذه الشفرة مكـــونا أساسيا وجوهريا من مكونات الرؤية الكلية للرواية،فنشوة الموسيقى وسكرة الذكرى وعبق الأنفاس تمتزج فيما بينها لتجسيـــد وظيفة مجلـــس الرباب أداء وتلقيا بمصيـــر الحياة في الحارة

وعندما نغـــــــوص في عمق النـــــص فإننا نستطيـــع استخـــراج البنية العاملية على الشكـــل التالي.

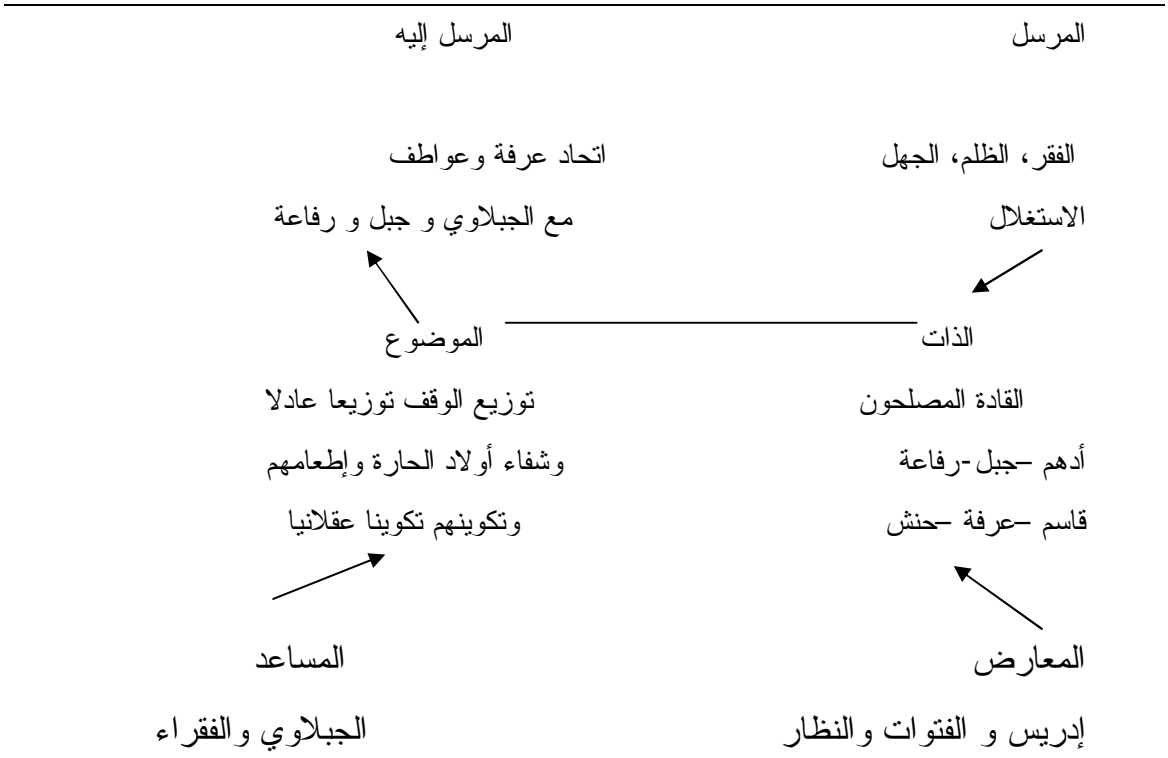
هنالك (ذات) تتمثل في القادة المصلحين مثل أدهم وجبل ورفاعة وقاسم وعرفة،وهي ترغب في (موضوع) يتمثل في إصلاح أوضاع أولاد الحارة بتوزيع الوقف توزيعا عادلا.

أما الدافع (المرسل) الكامن وراء تلك الرغبة فيتجسد في الفقر والظلم والاستغلال والجهل.

وهناك قوى قدمت العون(العامل المساعد)لأولئك القادة وهي الجبلاوي والفقراء،غير أن ثمة قوى كانت دائما تناهض أي نزوع إلى التوزيع العادل للوقف،وتتمثل في إدريس والنظار و الفتوات،(العامل المعارض)وقد كانت النتيجة (المرسل إليه) حاجة الحارة إلى اتحاد كل من الجبلاوي ورجاله مع عرفة وعواطف و حنش من هذه الزاوية يمكن مع هذا المخطط يمكن استخلاص الإيحاءات والدلالات والمتتاليات العددية الآتية.

ظلم/عدل،قمع/حرية/، جوع/شبع، استبداد/عدالة، تدمير/إصلاح، جهل/علم، حياة/ممات.....الخ

إنشاء الترسمية التالية: [1]



وفي ضوء هذه الإيحاءات تستطيع القول بأن كسر الإستبداد ومناهضة القوى الاستغلالية والحفاظ على الكرامة الإنسانية،يقتضي تشكيل جبهة موحدة تتكون من الدين(الجبلاوي ورجاله)والعلم(عرفة)والعلوم الإنسانية(عواطف)والعدالة الاجتماعية(حنش)

وبهذا كله يتأكد حاجة الحارة أو البشرية إلى القيم الدينية الروحية القيم الإنسانية التي قد نتيجها العلوم الاجتماعية والآداب والفنون ،ومن ثم يمكن القول بأن "رواية أولاد حارتنا" تعالج قضايا روحية واجتماعية وعلمية وإنسانية وبقدر ما تنطبق على مصر،بقدر ما تنطبق على البشرية جهاد

وخلاصة القول"إن رواية أولاد حارتنا"لديها ما يؤهلها لتستثمر في الحاضر وتشارك فيه وقد ساء لنا ها رغم مورو أربعين سنة على ظهورها فا جابت جوبا مفاده إن

[1] سعيد عمري-الرواية من منظور نظرية التلقي-منشورات مشروع البحث النقدي والترجمة ..ط1 2009

البشرية جمعاء تحتاج في الوقت الراهن أكثر من ذي قبل،إلى قيم إنسانية وروحية قصد تفعيل العلم وتسخيره لأغــراض اجتماعيــة وصحية وعقلانية وبينيــة...الخ [1]

[1] -سعيد عمري-الرواية من منظور نظرية التلقي-.....مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة.لكلية الآداب ظهر المهراز-فارس ط1 – 2009

خاتمة

خاتمـــــــــة:

من خلال متابعة الدراسة لنظرية التلقي في أساسها الغربي ، وفي تجليها العربي ومن خلال متابعتها للجانب النظري لها وتطبيقاتها في النقد العربي فانه يمكن للباحث القول بأنه توصل إلى النتائج التالية .

ــ نعني بالتلقي في المصطلح النقدي الحديث أن يستقبل القارئ النص الأدبي بالعين الفاحصة الذواقة بغية فهمه وإفهامه تحليله ، وتعليله على ضوء ثقافته الموروثة والحديثة وآرائه المكتسبة في معزل عن صاحب النص ،وأن النص الإبداعي يحتاج إلى قراءة متأملة متعمقة متفكرة بحيث يلامس مفتاح العمل ويستطيع اكتناه دلالته . ومن هنا اتجه النقد بكامل مخزونه من التجارب المختلفة إلى القارئ فحول مركز الاهتمام إلى لحظة التلقي بدلا من لحظة الإنتاج فتاريخ النص مثلا هو تاريخ تأثيره الجمالي الذي يتمظهر في صورة قراءات له .وبنية النص هي بنية الواقع الجمالي الذي تم تشكيله في مختلف التلقيات القرائية المتعددة ،وقد تم ذلك بفضل انجازات مدرسة كونستانس الألمانية وعلى يد أشهر أعلامها هانز روبرت ياوس وفولفغانغ أيزر .

تتفاعل المنظومة النقدية العربية مع نظرية التلقي وذلك باستثمار مبادئها ومفاهيمها والسير على تعاليم أعلامها ، والبحث عن العناصر الجمالية التي تبعث المتعة واللذة في تلقي النصوص العربية كالقارئ الضمني ، والفجوات والاستراتيجيات النصية ....

ــ ضرورة الانفتاح النقد العربي على نظرية التلقي لتوفر الأسباب ووضوح الأهداف وتجديد في المفاهيم والتصورات وتطوير في الآليات والأدوات وارتقاء في الغايات رغم الاختلاف في المراتب والمستويات مما يستدعي فهم عميق وسؤال دقيق عن الأبعاد الابستيميولوجية والسياقات الثقافية لنظرية التلقي ،عندها سيكون التمثل في أحسن أحواله وثماره.

كما يمكن القول إجمالا أن نظرية التلقي قد أحدثت نقلة مهمة في اتجاه حركة النقد العربي الحديث ، هذه النقلة ليست ترجمة و إسقاطا مباشرا لأسس ومبادئ هذه النظرية على المشهد الأدبي العربي الحديث وإنما تتجاوزه أحيانا إلى استثمار بعض الأسس للخروج بملامح نقدية عربية خالصة.

ومن خلال ذلك كله حاولنا اختبار البعد الإجرائي لنظرية التلقي، من خلال إعادة كتابة تاريخ قراءة رواية**"أولاد حارتنا"** لنجيب محفوظ في مرحلة أولى، ومن خلال انجاز تحليل خاص بالأفق الحاضر في مرحلة ثانية ،ولما كانت خصوبة المنهج تتحدد بالنتائج أكثر مما تتحدد بالمقدمات،فقد تبادرت إلى ذهننا مجموعة من الملاحظات تتمثل فيما يلي:

*إن نجيب محفوظ يصدق فيه ما قيل عن المتنبي وما قاله المتنبي بنفسه.

*أما م قيل عنه فيتمثل في انه ملأ الدنيا وشغل الناس بأشعاره

*أما ما قاله بنفسه فيتمثل في بيته المشهور.

أنام ملء جوفني عن شوا ردها *** ويسهر الخلق جراها ويختصم.

إن الحركة النقدية الواسعة التي أثيرت حول **"أولاد حارتنا"**بل حول روايات نجيب محفوظ ككل ،والتي تختلف في مناهجها وطرق بحثها،وتتنافر شيعا متعددة إلى حد التناقض.ظاهرة مخصبة ومفيدة لتطوير النقد الأدبي على حد تعبير الأستاذ حميد لحميداني .

إن الظاهرة الأدبية أوسع من أن يطوقها منهج أو تشقها وجهة نظر وهذا ما تبين بالنسبة إلى **"رواية أولاد حارتنا"**المتميزة بتعدد معانيها وانفلات بنيتها العجيبة واستعصائها على القبض

-إن هذه النظرية جاءت لتعلمنا كيف نؤرخ وكيف نقرأ بطريقة جديدة ،أي كيف نؤرخ للقراءات في علاقاتها الجدلية مع الإنتاج النصي ونتأملها ميتا نقديا،ثم كيف نقرأ النص الإبداعي ونؤوله بطريقة تفاعلية؟

-لقد لاحظنا أن نجيب محفوظ فاجأ القراء والنقاد وخيب أفق انتظارهم في مراحل عديدة من عمـــره الفنـــي المديد،وليس فقط في مرحلة الموجة الجديـــدة التي وضعت "**رواية أولاد حارتنا**"بعض معالمها الأولى.

بحيث ظهرت روايات الرومانسية التاريخية (**عبث الأقدار،كفاح طيبة،رادوبيس**)في وقت مازالـــت الساحة الأدبية العربية خالية من التراث الكبير في الرواية، كما وكيفا (1) ثـم في وقـــت كان فيـــــه النقـــاد الكبار،كعباس محمود العقاد على سبيل المثال،يعتبرون أن الشعر هو الفن الأول وأن فنـــا مثل الروايـــة أو القصة هو فن ثانوي قليل الأهمية.

وعندمـــــا ظهرت روايات الواقعية (**القاهرة الجديدة ، زقاق المدق،خان الخليلي بداية ونهاية،الثلاثية**)كان محـــط هجوم واعتراض ،خاصة في مرحلة كان فيها المناخ السياســي والفكـــري المعمـــوم.يميل بشدة إلى إدانـــة مراحـــــل مـــا قبل ثورة 1952،و كان ابرز المهاجمين في هذه الفتـــرة هو **عبد العظيم أنيس** وقد **أثبت نجيب محفـــوظ** بعـــد (**الثلاثية**) أن جعبته ما زالت عامـــرة حيث دخـــل تجربـــة جديـــدة و ظهرت له روايات تندرج ضمن موجة الرواية الجديدة و فـــي مقدمتها رواية (**أولاد حارتنا**) التي أقامت الدنيا و لم تعقـــــدها على نحـــو مـــا رأيناه في هدا البحث المتواضـــــع .

وقـــد ظـــل هكـــذا كاتبا محنكـــا و مجـــددا عبـــر روايـــات أخرى مثـــل (**اللص و الكلاب**) و (**ألف ليلة و ليلة**) و (**يوم قتـــل الزعيم**)... الخ ، و عبـــر مجموعات قصصية مثـــل (**دنيا اللـــــه**) **و** (**شهر العسل**) ..... الخ

لقد عرفت نظرية التلقي مجموعة من التطورات ذات أبعاد مختلفـــة، هذه الخاصيـــــة الانفتاحية لنظريـــة التلقـــي فـــ اعتقادنا أحد الأسرار الخفية فـــي قدرتها على منافسة المناهج النقدية السابقة و المعاصرة لها في مقاربـــة الظاهـــرة الأدبيـــة كأحد أوجه النشـــاط الإنساني الأكثـــر تمنعا و استعصاء على القبض .

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر و المراجع

القرآن الكريم

1	ابو بكر جابر الجزائري –منهاج مسلم –كتاب عقائد و اداب و اخلاق وعبادات و معاملات –دار الشروق ط 11 جدة
2	أبو القاسم سعد الله دراسات في الأدب الجزائري الحديث دار الآداب بيروت 1977
3	أبو زيان السعدي – في الأدب التونسي المعاصر – مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله 1974 تونس محمد الواقف مجلة أقلام العدد 8 ديسمبر 1974 المغرب
4	أ طه وادي محمد حسين هيكل حياته و تراثه الأدبي مكتبة النهضة القاهرة
5	أحمد أبو مطر الرواية في الأدب الفلسطيني المؤسسة العربية للدراسات و النشر بيروت 1980
6	أحمد أمين ضحى الإسلام مكتبة النهضة المصرية القاهرة ط9 1972
7	أحمد أمين ظهر الإسلام مكتبة النهضة المصرية القاهرة ط4 1964
8	أحمد أمين فجر الإسلام سلسلة الأنيس طبع موفم للنشر الجزائر 1994
9	أحمد كمال زكي النقد الأدبي الحديث أصوله و اتجاهاته الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1972
10	أدوين موير بناء الرواية ترجمة : إبراهيم الصيرفي المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر القاهرة 1965
11	أرنست فيشر الاشتراكية و الفن ترجمة : أسعد حليم دار القلم بيروت ط 1 1973
12	أرنولد كيتل مدخل إلى الرواية الانجليزية ترجمة : هاني الراهب المجلد الأول منشورات وزارة) الثقافة و الإرشاد القومي دمشق 1977
13	افنان القاسم غسان كنفاني (البنية الروائية لمسار الشعب الفلسطيني من البطل المنفي إلى البطل الثوري
14	ألبير يس . ر . م تاريخ الرواية الحديثة ترجمة : جورج سالم منشورات عويدات بيروت و منشورات البحر المتوسط بيروت 02 ط 1982 2 11 ألان روب غرييه نحو رواية جديدة ترجمة : إبراهيم مصطفى دار المعارف القاهرة دت
15	التراث النقدي قبل مدرسة الجيل الجديد عبد الحي دياب دار الكتاب العربي للطباعة و النشر القاهرة 1968

16	الحبيب محمد علوان ميخائيل نعيمة حياته و فكره دار بوسلامة للطباعة تونس 1986
17	السعدي في الأدب التونسي المعاصر مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله تونس 1974
18	بشرى موسى صالح نظرية التلقي اصول و تطبيقات –الدار البيضاء المغرب
19	بوعلي ياسين –الثالوث المحرم –دراسة في الدين و الجنس و الصراع الطبقي –دار الطليعة –بيروت –ط01 1980
20	تزفيتان تودوروف نقد النقد رواية تعلم, ترجمة : سامي سويدان مراجعة : ليليان سويدان دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ط2 1986
21	توفيق الزيدي أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث الدار العربية للكتاب القاهرة1984
22	جان ريكاردو قضايا الرواية الحديثة ترجمة : صياح الجهيم وزارة الثقافة دمشق 1977
23	جورج طرابيشي الأدب من الداخل (دراسات في أدب نوال السعداوي ، سميرة عزام ، عبد الرحمن منيف ، نجيب محفوظ ، توفيق الحكيم ، عبد السلام العجيلي ، البرتومورافيا دار الطليعة للنشرو التوزيعبيروت ط1 1978
24	جورج طرابيشي الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية دار الطليعة للنشر والتوزيع بيروت ط1 1973
25	جورج لوكا تش دراسات في الواقعية ترجمة : نايف بلوز المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع بيروت ط3
26	جورجي زيدان تاريخ الأدب العربي منشورات مكتبة الحياة بيروت ج 4
27	جورجي زيدان رواية أرموناسة المصرية مطبعة الهلال القاهرة ط21899
28	جيمس وكونراد و فرجينيا وولف و لورنس و لبوك نظرية الرواية في) الأدب الانجليزي)دراسات ترجمة : أنجيل بطرس الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر القاهرة 1971
29	حامد ابو احمد – الخطاب القارئ نظريات التلقي و تحليل الخطاب – الرياض 1997
30	حسام الخطيب الرواية السورية في مرحلة النهوض((1959 1967 المنظمة العربية للتربية و الثقافة و العلوم معهد البحوث و الدراسات العربية القاهرة 1975
31	حمد إبراهيم الهواري نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر دار المعارف القاهرة1978

32	حميد لحميداني –بنية النص السردي من منظور النقد الادبي –ط02 1993 المركز الثقافي العربي –بيروت
33	خليل حنا تادرس –نجيب محفوظ الاسطورة الخالدة –ط و ت غير مدكورين
34	رشاد رشدي مقالات في النقد الأدبي المكتبة الأنجلو المصرية القاهرة ط 1 1962
35	رشاد رشدي نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن دار العودة بيروت ط 2 1975
36	روبرت هولب –نظرية التلقي تر –د عزدين اس جدة ط1 1994
37	رينيه ويلك ، أوستن وارن نظرية الأدب ترجمة : محي الدين صبحي المؤسسة العربية للدراسات 1981
38	زكي نجيب محمود في فلسفة النقد دار الشروق بيروت ط 2 1983
39	سعاد محمد خضر الأدب الجزائري المعاصر منشورات المكتبة العصرية صيدا 1967
40	سعيد الورقي اتجاهات الرواية العربية المعاصرة الهيئة المصرية العامة للكتاب فرع الإسكندرية ط 01 1982
41	سعيد عمري –الرواية من منظور نظرية التلقي –كلية الاداب فاس –ط01 2009
42	سلامة موسى الأدب الإنجليزي الحديث المطبعة المصرية القاهرة ط2 1948
43	سلامة موسى الأدب للشعب مؤسسة الخانجي القاهرة ط1 1961
44	سيد قطب النقد الأدبي أصوله و مناهجه دار الشروق بيروت ط3 1980
45	سيد قطب النقد الأدبي – أصوله و مناهجه – مرجع سابق ص145دار الشرق بيروت ط1 1980
46	شايف عكاشة اتجاهات النقد المعاصر في مصر ديوان المطبوعات الجامعية – الجزائر ط1 1985
47	شايف عكاشة نظرية الأدب في النقد التأثري المعاصر ديوان المطبوعات الجامعية الجزائرط1 دت
48	شوقي ضيف الفن و مذاهبه في الشعر العربي دار المعارف القاهرة 1971
49	صلاح فضل –شفرات النص –دراسة سيميولوجية القص و القصيدة –ط02 1995
50	طه حسين أحلام شهرزاد دار المعارف القاهرة 1965
51	طه حسين الوعد الحق دار المعارف للطباعة و النشر القاهرة 1950

52	طه حسين ذكرى أبي العلاء مطبعة المعاهد القاهرة ط 1972 02
53	عادل مصطفى –مدخل الى الهرمونيوطيقا دار النهضة العربية –ط16 2003
54	عباس محمود العقاد ، و إبراهيم عبد القادر المازني الديوان جزءان مكتبة السعادة القاهرة ط 21921
55	عبد العالي بو طيب إشكالية تأصيل المنهج في النقد الروائي العربي مجلة علامات في النقد الجزء السادس و العشرون المجلد السابع ديسمبر 1997 يصدرها النادي الأدبي الثقافي جدة
56	عبد العزيز الدسوقي تطور النقد العربي الحديث في مصر الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1977
57	عبد العزيز الدسوقي –تطور النقد العربي الحديث في مصر – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة 1977
58	عبد الكبير الخطيبي الرواية المغربية ترجمة : محمد برادة منشورات المركز الجامعي للبحث العلمي الرباط 1971
59	عبد الكريم شرفي –من فلسفات التاويل ال نظرية القراءة –الدار العربية للعلوم –ط15 بيروت
60	عبد المالك مرتاض – في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد – مجلة –عالم المعرفة – العدد 240 ديسمبر 1998 يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون و الأداب ,الكويت
61	عبد المحسن طه بدر الروائي و الأرض دار المعارف القاهرة ط3 1983
62	عبد المحسن طه بدر تطور الرواية العربية في مصر دار المعارف القاهرة ط 37 1963 14
63	عبد المحسن طه بدر حول الأديب و الواقع دار المعارف القاهرة ط1 2
64	عبد الملك مرتاض نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر (1925 1954) الشركة الوطنية للنشر و التوزيع الجزائر 1971
65	عبد المنعم الحفني موسوعة مدارس علم النفس مكتبة مدبولي القاهرة دت
66	عثمان سعدي قضية التعريب في الجزائر دار الطليعة للطباعة و النشر بيروت 1967
67	عز الدين إسماعيل التفسير النفسي للأدب دار العودة بيروت ط 1981 4
68	عز الدين المدني الأدب التجريبي الشركة التونسية للتوزيع ط1 1972
69	علي الجوهري –ضجيج اولاد حارتنا دراسة نقدية ط 01انوار الهدى للنشر – طنطا 1994
70	علي الراعي دراسات في الرواية المصرية المؤسسة المصرية العامة للتأليف

	و الترجمة و الطباعةو النشر القاهرة ط 1964 1
71	علي جواد طاهر مقدمة في النقد الأدبي المؤسسة العربية للدراسات و النشر بيروت 1980
72	عمر الطالب الاتجاه الواقعي في الرواية العراقية دار العودة بيروت ط 1 1971
73	غالي شكري – المنتمي –دراسة في ادب نجيب محفوظ منشورات دار الافاق الجديدة بيروت –ط03 1982
74	فاخر عاقل معجم علم النفس دار العلم للملايين بيروت ط 2 1977
75	فاضل الاسود الرجل و القمة –بحوث و دراسات تقديم سمير سرحان –الجزء 1 الهيئة المصرية العامة للكتاب 1989
76	فؤاد دوارة في الرواية المصرية دار الكتاب العربي القاهرة 1968
77	في القصص العراقي المعاصر علي جواد الطاهر دار المكتبة العصرية صيدا بيروت 1967
78	فيرنون هول موجز تاريخ النقد الأدبي ترجمة : محمود شكري ، عبد الرحيم جبر دار النجاح
79	ليلى عنان الواقعية في الأدب الفرنسي دار المعارف القاهرة 1984
80	مجموعة من النقاد الروس نظرية المنهج الشكلي نصوص الشكلانيون الروس. ترجمة : ابراهيمالخطيب الشركة المغربية للناشرين المتحدين الرباط و مؤسسة الأبحاث العربية بيروت ط 1 54 كار لوفي و فيللو تطور النقد الأدبي في العصر الحديث بيروت ط1 1963
81	محسن جاسم الموسوي الرواية العربية) النشأة و التحول (منشورات مكتبة التحرير بغداد 1986
82	محمد الصادق عفيفي النقد التطبيقي و الموازنات مكتبة الوحدة العربية الدار البيضاء 1972
83	محمد الفاضل بن عاشور الحركة الأدبية و الفكرية في تونس الدار التونسية للنشر تونس 1972
84	محمد برادة محمد مندور و تنظير النقد العربي منشورات دار الآداب بيروت ط 1979 1
85	محمد بن عمرو الطمار تاريخ الأدب الجزائري الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر 1969
86	محمد حسن عبد الله –دراسة و تكريم باقلام نخبة من الكتاب و الاصدقاء – القاهرة –الفيوم 2001
87	محمد خضري نور اليقين في سيرة سيد المرسلين –ط17 1963 المكتبة

	التجارية الكبرى القاهرة
88	محمد زكي العشماوي قضايا النقد الأدبي المعاصر الهيئة المصرية العامة للكتاب الإسكندرية 1975
89	محمد شفيق شيا فلسفة ميخائيل نعيمة تحليل و نقد منشورات بحوس الثقافية بيروت ط2 1983
90	محمد غنيمي هلال النقد الأدبي الحديث دار و مطابع الشعب القاهرة1964
91	محمد غنيمي هلال –قضايا معاصرة في الأدب و النقد – دار نهضة مصر – القاهرة
92	محمد مصايف جماعة الديوان في النقد مطبعة البعث – قسنطينة – الجزائر – 1974 ص 36
93	محمد مندور الأدب و فنونه دار نهضة مصر للطبع و النشر القاهرة 1980
94	محمد مندور النقد المنهجي عند العرب دار نهضة مصر للطبع و النشر القاهرة دت بيروت 1971
95	محمد مندور في الأدب و النقد دار نهضة مصر للطبع و النشر القاهرة 1973
96	محمد يحيى حوار في الظل مجموعة قصصية دار الكتاب الشرقية أفريل 1973 تونس
97	محمود السمرة في النقد الأدبي الدار المتحدة للنشر بيروت ط 011974
98	محمود السمرة في النقد الأدبي مرجع سابق ص 75 الدار المتحدة للنشر ط1 1974
99	محمود امين العالم –اولاد حارتنا بين خصوصيتها المصرية و عموميتها الانسانية –دار اخبار اليوم 1995
100	محمود عباس عبد الواحد –قراءة النص و جمالية التلقي بين المداهب الغربية وتراثنا النقدي –دار الفكر –لبنان –1996
101	مصطفى عبد الغني –الثورة و التصور –الهيئة المصرية العامة للكتاب 1994
102	مصطفى هدارة مقالات في النقد الأدبي دار القلم القاهرة 1974
103	ميخائيل نعيمة الغربال دار صادر للطباعة و النشر بيروت ، و دار بيروت للطباعة و النشر بيروت1964
104	ميشيل بوتور بحوث في الرواية الجديدة ترجمة : فريد أنطونيوس منشورات عويدات بيروت 1971
105	ناظم عودة خضر – الاصول المعرفية لنظرية التلقي دار الشروق –الاردن – 1997

106	نجيب محفوظ –اولاد حارتنا الاعمال الكاملة مجلد 06 دار الاداب –بيروت
107	نشأة القصة و تطورها في العراق عبد الإله أحمد مطبعة شفيق بغداد 1969 أبو زيان
108	نظر حامد ابو زيد –اشكالية القراءة و اليات التاويل – المركز الثقافي –دار البيضاء –المغرب 2005
109	هورست ريديكر الانعكاس و الفعل (دياليكتيك الواقعية في الإبداع الفني) ترجمة : فؤاد مرعي طبع دار الجماهير دمشق و دار الفارابي بيروت 1977

فهرس الموضوعات

فهرس الموضوعات

الفصـــــــــــــل الأول

..... 10

نظرية التلقي النشأة و التطور..... 11

1-1-الأصول المعرفية و الفلسفية لنظرية التلقي 11

1-1-1-الهيرمينوطيقا 11

1-1-2-الظاهراتية..... 17

1-2-1:الوعي الإنساني وأهميته في الإدراك..... 17

1-2-2:البنية الانطولوجية وتحقيق الموضوع الجمالي: 18

1-2-3:غادمير وتاريخية الفهم: 22

1-2- مقولات و أدوات إجرائية لنظرية التلقي 25

1-2-1- طروحات هانز روبرت ياوس..... 27

1-2-1-1:تعليق السيرورة التاريخية للأدب بالتلقي: 29

1-2-1-2:أفق انتظار القارئ: 33

1-2-1-3:المسافة الجمالية: 35

1-2-1-4:التجربة الجمالية المنتجة:(فعل الإبداع): 39

1-2-2- طروحات فولفغانغ ايزر..... 40

1-2-2-1:إنتاج المعنى: 41

1-2-2-2:القارئ الضمني: 44
1-2-2-3:القارئ المثالي: 44
1-2-2-4:القارئ الجمع: 45
1-3- النموذج الوظيفي لاشتغال النصوص 48
1-3-1:السجل النصي: 49
1-3-2:الاستراتيجيات النصية: 50
1-3-3:عوامل التفاعل بين القارئ والنص: 50
الفصل الثاني..... 54
*النقد الروائي في الوطن العربي..... 56
2-1-مفهوم الرواية و تطورها عبر التاريخ..... 56
2-2نشاة الرواية العربية الحديثة و تطورها : 62
2-3-النقد مفهومه خصائصه: 73
2-4- اتجاهات النقد الروائي العربي الحديث: 78
2-4-1-الاتجاهات التأثري في النقد الروائي العربي الحديث..... 78
2-4-2الاتجاه التاريخي في النقد الروائي العربي..... 84
2-4-3-الاتجاه الاجتماعي في النقد الروائي العربي الحديث 88

2-4-4-الاتجاه الواقعي في النقد الروائي العربي الحديث..... 94

الفصل الثالث: نظرية التلقي وتطبيقاتها في النقد الروائي العربي الحديث..... 97

3 ــ 1 ــ القراء الأوائل وردود أفعالهم: 100

3 ــ 1 ــ 1 : الإعجاب و الاستحسان: 102

3 ــ 1 ــ 2 الاندهاش والحيرة: 105

3 ــ 1 ــ 3 الاستنكار والمصادرة: 106

3- 2ــ القراء اللاحقون واستيعاب الأفق الجديد..... 109

3 ــ 3 نموذج تحليلي لرواية"أولاد حارتنا"..... 114

3-3-1-قراءة ماقبل نصية"..... 114

3 ــ 3-2 قراءة نقدية سيميائية: 124

الخاتمـــــــة 134

قائمة المصادر والمراجع..... 139

فهرس الموضوعات 147

ملخص البحث

إن الظاهرة الأدبية أوسع،من إن يطوقها منهج واحد أو تشقها وجهة نظر، و هذا ما تبين لنا بالنسبة إلى **"رواية أولاد حارتنا"** باعتبارها نصا أدبيا حير النقاد و شغل بالهم ردحا من الزمن رغم اختلاف معارفهم و انتماءاتهم الاديولوجية و السياسية.

-فما هي الغاية من وراء حرص كل اتجاه نقدي على تأكيد صحة تحليلاته و صواب نتائجه؟

في بحثنا المتواضع وجدنا في نظرية القراءة و جماليات التلقي عند الناقد الألماني **"هانس روبرت ياوس"**على وجه الخصوص ما يكفي من المعطيات النظرية و الأدوات الإجرائية لمعالجة هذه الظاهرة المحيرة في تاريخ نقد النصوص الإبداعية و تأويلها بحكم ارتكازها على فلسفة الاختلاف،و قيامها بدور الحكم المحايد الذي يحول مجمل هذه التأويلات المتعارضة إلى مادة للتحليل الايستيمولوجي .

ووجدنا في رواية **"أولاد حارتنا"** لنجيب محفوظ نموذجا إبداعيا حير النقاد وشغلهم ،لذلك حاولنا فهم الخلفيات النصية لدى قرائه على اختلاف مشاربهم المعرفية و اتجاهاتهم الايديولوجية.

Résumé :

Certes, le texte littéraire est plus compliqué et particulié à un point qu'il serait difficile de l'étudier d'un seul angle, ou qu'il soit cerné par une seule méthode de recherche. Le roman « les enfants de notre quartier » de Nadjib MAHFOUD est le meilleur exemple de la complexité et la densité du texte littéraire. Car, ce roman, a réussi de bouleverser toutes les théories de la critique littéraire à travers le temps, et sous différentes perspectives idéologiques ou politiques…

Alors, c'est pour quel objectif que chaque courant de la critique littéraire cherche à démontrer la fiabilité de ses théories et nous convaincre de la justesse de ses lectures analytiques ?

A travers la recherche dans les théories de la lecture et l'esthétique de la réception chez l'allemand Hans Robert Jauss , nous avons pu déceler les outils qu'il nous faut pour étudier ses phénomènes littéraires à travers l'histoire de la critique littéraire. Ce qui nous permet de comprendre son fonctionnement en vue qu'elle s'appuie sur un rationalisme objectif qui nous conduit vers une perspective de l'analyse épistémologique.

En effet, le roman de Nadjib MAHFOUD « les enfants de notre quartier » nous offre un exemple parfait et émouvant. C'est pourquoi, nous sommes intéressés à comprendre les réflexions de ses lecteurs hétérogènes (connaissances scientifiques, idéologiques, …). Car, effectivement le texte n'existe pas sans lecteur.

بسم الله الرحمن الرحيم

تم بحمد الله