الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة أبي بكر بلقايد– تلمسان
كلية الآداب واللغات
قسم: اللغة والأدب العربي

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه طور الثالث
تخصص أدب عربي حديث ومعاصر
الموسومة:

رحلة المعنى من ذات المبدع إلى ذات المتلقي في الرواية العربية المعاصرة الباب الخلفي للجنة ـأنموذجاـ

إعداد الطالبة:
معاصري حياة

إشراف الأستاذة :
أ.دمحصر وردة

أعضاء لجنة المناقشة

أ.د. ملياني محمد	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	رئيسا
أ.د. محصر وردة	أستاذة التعليم العالي	جامعة تلمسان	مشرفا
أ.د.موساوي أحمد	أستاذ التعليم العالي	المركز الجامعي بالنعامة	عضوا
أ.د.زمري محمد	أستاذ التعليم العالي	جامعة تلمسان	عضوا
أ.د.أحمد دواح	أستاذة التعليم العالي	جامعة مغنية	عضوا

العام الجامعي: (1444– 1445 هـ–2023– 2024م)

الإهداء

إلى كل من ساهم في إنجاح هذا العمل

أهدي له ثمرة جهدي .

إلى روح ابني أيمن ياسين

رحمه الله تعالى

شكر وعرفان

لا يسعني إلا أن أرفع أسمى معاني الاحترام والتقدير إلى أستاذتي الكريمة "محصر وردة" عرفانا مني بكرم أخلاقها،ولطف معاملتها فضلا عن التشجيع والتوجيه وهو ما أضفى على البحث أهمية وقيمة، وفقها الله العلي القدير وسدّد خطاها لخدمة البحث العلمي والباحثين، دون أن أنسى أساتذتي الكرام الذين لم يبخلوا عليّ بتوجيهاتهم و معرفتهم، فالشكر موصول لهم أجمعين.

مقدمة

إنّ الممارسات النقدية المعاصرة لا تعوّل على المؤلف، بقدر ما تركز على إجلاء ثنائية (النص/المتلقي)، التي فتحت آفاقاً وفضاءات أرحب لتفعيل دور الأدب، وتجديد النظرة إليه. لذلك ظهرت نظريات عديدة في التلقي، والقراءة، والتأويل، متمحورة بشكل عام حول علاقة النص الإبداعي بجمهوره الذي يعيش في متلازمة لا يمكنه الانفصال عنها.

ومادامت الكتابة موجهة للقراءة، فقد وجدت هذه النظريات أن الثنائية المستحدثة أخصب من الثنائية السابقة (الناص/النص) فهي تفتح الآفاق الدلالية للنصوص في وجه المتلقي بطريقة خصبة قابلة للانفتاح والتأويل.

إذا كان النص ملكاً للمتلقي الذي يتلقاه مادة خاماً يعالجها كيفما شاء حسب نظرته للإبداع، معتمداً على معطيات سابقة، ومعرفة يكتنزها المتلقي قبل القراءة، فإن ذلك النص ليس صورة كاملة مكتملة، أو نصاً مقدساً تعود ملكيته لخالقه، بل هو إبداع قابل لقراءات متعددة وآراء فكرية ونقدية مختلفة تحمل الصواب كما أنها تحمل الخطأ.

إنّ الاهتمام بالطرف المتلقي، وبممارسة التلقي لم تأت من العدم، بل مهدت له دراسات أخرى نقدية وفلسفية قديمة، واختلفت تدريجياً في طريقة التعامل معه من حيث الإقصاء تارة، والاستعانة تارة، وإلى الإعلاء تارة أخراة، ومرّ ذلك إلى التوجه العام الحاكم للأدب والنظرة التي كان المبدع والناقد يتبناها له.

وتنزاح على حد سواء النظرة المعاصرة للنقاد نحو إرادة تلقُّف المعنى تحديداً. وهو المحور الأساس الذي يمتلك ناصية المراوغة البالغة باللغة، فلم تعد الدراسات تهتم بكيفية تركيب النصّ أو نسجه، في حين كان هذا المطلب من أهم العوائق والمحطات التي تولد لذّة الاتصال بالنص في الوقت ذاته، فوجدت هذه الدراسات نفسها أمام متاهة التروي والتدقيق من حيث الممارسة.

لذا كثُر البحث عن هذا (المعنى)، وحاول كل منهج أن يعطي للقارئ أداة تحليلية تساعده للكشف عنه.

نُصنف في أغلب الأحيان المتلقي في المرتبة الأولى بعد إنتاج النّص، حيث أنّ مهمة المبدع تنتهي بعد وضعه نقطة النهاية لعمله الإبداعي، ويظل هو المتلقي الأول لعمله حتى قبل بدايته، لأنه متلق لنصوص أخرى موازية لنصه الأصلي، فهو بذلك يُبدع من خلال توظيفه لنصوص وموضوعات مرّت عليه أثناء قراءاته السابقة، ومنه فإنّ فعل التلقي قبل العملية الإبداعية. والمبدع متلق قبل الكتابة.

يقف المتأمل في نظريات التلقي والتأويل وقفة حيرة أمام مصطلح (المتلقي) ويطرح إشكالية، لمن يوجه المبدع النص؟ وكيف يقرأ المتلقي النص؟ ولماذا يُقرأ النص في لحظة واحدة وبصور مختلفة؟ ما هو نوع هذا المتلقي؟ وهل يختلف من متلق لآخر؟ أم أنّ النقاد اعتبروا كل دارس للنصّ متلقياً، فعددّوا مراتب التلقي حينها صنفوه بالمتلقي العادي والذكي والخبير العالم. ثم بعدها فصّلوا في هذا المصطلح فجعلوا النص متضمناً متلق تفرضه طبيعته.

وقد يكتنف مفهوم التلقي الكثير من الغموض لدى الدارسين، فهل التلقي هو مرحلة واحدة؟، أم أنه مجموعة مراحل ؟ يتم فيها قراءة النص و تفسيره ومن ثمّ تحليله؟ أم أنها تأويل يغور في الباطن تم ينطلق منها لعوالم أخرى؟ وهل هذا المفهوم يقترن بالمتلقي وحسب، كونه طرفاً كفؤا في خوض غمار نص محكم الإغلاق لغةً ومضموناً؟ أم أنه من الضروري استنباط بعض المنافذ المطلة من داخل النص والتي تُضيء المسالك المظلمة؟ والأهم هل هذه المنافذ تابثة على مستوى النص بالنسبة لكل قارئ قام بمعالجته؟ أم أنها كائن حيّ، يتحرك في نسيجه احتكاماً إلى نظرة المتلقي ومكتسباته؟ كيف يُصبح القارئ قارئا ويُعتد بقراءته؟ وما الذي يجعل المتلقين يُغيّرون قراءتهم الناجمة عن التلقي؟ وما هي أشكال هذه القراءة؟

ألا يمكن للتضمين السردي الذي يقوم على تداخل النصوص فيما بينها لغةً ومضموناً، أن يمثل درجة أعلى للقراءة والتأويل الذي ينبئ بفهم راق ومعمق للنص؟ كيف يتم اعتماد المرجعيات المختلفة (النفسية،و اللغوية، والثقافية) للمتلقي في إنتاج تأويل النص؟، وهل تكمن القيمة الجمالية في الانطلاق من النص أثناء التلقي للوصول إلى المعنى؟ كيف تكون رحلته من الذات المبدعة إلى الذات المتلقية؟ هي أسئلة كثيرة ومتنوعة، مغرية تتطلب المغامرة. والخوض في كل هذا لم يأت اعتباطاً، بل كان نتيجة شغف عميق، وحب شخصي للقراءة والمطالعة، فكثيراً ما كنا نتوقف عند قراءتنا لنصوص أدبية خاصةً الروائية منها، حائرين بين أزقة المعنى، للبحث بين مفرداته، فيتملكنا خاطر الدهشة ويجرفنا سيل من الأسئلة، ممّا يجبرنا على إعادة القراءة مرات ومرات.

والحال هذه أعمق مع النصوص الروائية المعاصرة، النصوص التي تفيض دهشةً وتفرداً، ومن بين هذه النصوص الروائية المثيرة للجدل والتي جدبت انتباهنا، وأثارت فضولنا للبحث، أعمال الروائي العراقي هيثم الشويلي الذي أسال حبر أقلام العديد من دارسي الأدب والنقاد، أديب معاصر ملأت كتاباته فضاءات القراءة.

لا يمكن للمتلقي أن يصل في ممارسته القرائية إلى بر الأمان، إلا إذا جنى من خلال قراءته ثماراً تُعد زُبدة وخلاصة المغامرة التي يخوضها الباحث في دراسته، ولا يتحقق ذلك إلا إذا اتكأ البحث على معطيات مكتسبة من الساحة النقدية ، وأخرى من إملاء النص الذي بين يديه، لذلك بدا لنا ما يمكننا من تسييج حدود هذه النقاط المبعثرة والمتناثرة في الدراسات المعاصرة حول المعنى والتلقي تحديداً أن يكون بحثنا معنوناً ب" رحلة المعنى من ذات المبدع إلى ذات المتلقي في الرواية العربية المعاصرة الباب الخلفي للجنة "، من خلال منهج وصفيّ تحليلي بدا لنا مناسباً للغوص في غمار الرواية والبحث في عوالم التلقي وانفتاح النص على القراءة والتأويل، وإعادة إنتاجه من جديد. مستعنين بآراء النقاد وكتاباتهم المختلفة وتعدد انطباعاتهم عن الرواية.

ولقد قامت هندسة البحث على تفريع الموضوع إلى عناصر تستوعب كلماته المفتاحية، مروراً ببعض المفاهيم التي تخدم هذا وذاك، حيث لخص التمهيد الموسوم " المعنى عند العرب القدامى والمحدثين" للحديث عن المعنى وأنواعه، تحدثنا فيه عن مفهوم المعنى عند القدامى والمحدثين من خلال تناولنا لعلاقة اللفظ بالمعنى. حيث وضحنا مفهوم الدلالة وعلاقة المبدع بالمتلقي والعوامل المؤثرة فيه.

أما الفصل الأول فقد كان عنوانه "المتلقي وعامل تفاعله مع النص" وهو فصل مازج بين مفهوم المتلقي في كل من المناهج النقدية القديمة، والحديثة والمعاصرة، تحدثنا فظلاً عن نظرية التلقي من حيث النشأة والتطور، و إلى أهم أعلامها وأهم العوامل المساهمة في بروزها ، فدرسنا القراءة على ضوء نظرية التلقي، وعوامل التفاعل بين القارئ والنص.

أما الفصل الثاني: " التلقي والرواية "فقد خصصناه للرواية وتطورها عبر التاريخ،

كما أننا عرجنا على دراسة تاريخ النقد وخصائصه، محاولين التوسع في تطور النقد الروائي العربي وواقعه.

وأما الفصل الثالث فقد أفردناه "للمتلقي ورواية الباب الخلفي للجنة" توسعنا فيه بتناولنا بعض الدراسات النقدية التي عالجت موضوع الرواية.

وبما أن الرواية تندرج ضمن روايات العجيب، فقد حاولنا الوقوف على العجائبي في الرواية العربية،

والتوظيف الباراسيكولوجي فيها، الجانب الذي أثار فضولنا وشغفنافي البحث، وذلك خلال تحدثنا عن تاريخ السحر في بلاد الرافدين وواقعه.

أما في تحليلنا للرواية فقد وقفنا على أهم مكونات السرد الفني للرواية، وجوانب عديدة تمثلت في العتبات النصية، ودراسة الزمان والمكان واللغة والحوار.

وختمنا هذه الدراسة بخاتمة أجملنا فيها أهم نتائج هذه الدراسة.

إن أكبر الصعوبات التي واجهتنا في هذا البحث، هي ذلك الزخم الكبير من الدراسات والمؤلفات النقدية، التي ذهبت بعيداً في نظرية التلقي وهوّية النص، وهي لعمري، من أصعب ما يواجه الباحث المبتدئ، حيث لا يمكنه الإلمام بجميع تلك الدراسات في سنوات معدودات، خاصة وأننا نخوض في دراسة نص بكر لم يُتناول بالبحث الأكاديمي قبلنا أحد.

لا يسعني في الأخير إلا أن أتقدم بجزيل الشكر للأستاذة المشرفة الأستاذة الدكتورة "محصر وردة" التي خصتني بوقتها، وخبرتها وتوجيهها، لتجاوز العقبات في هذا البحث، كما أتوجه بالشكر لكل من ساعدني من قريب أو من بعيد في إتمام هذا العمل.

ولا يفوتني أن أتوجه بعظيم الشكر والامتنان إلى السادة أعضاء لجنة المناقشة، على تجشمهم عناء قراءة هذا البحث وتقويمه وتصويب هاناته. و الله أسأل التوفيق.

تلمسان في: 22 /2023/09

معاصري حياة

تمهيد

المعنى عند العرب والغربيين

قد يبدو من الغريب أن نبحث عن معنىً للمعنى، و يكون ذلك من قبيل نسبة الشيء لنفسه، هذا ما قد يكون بمثابة خوارق اللغة وعبقريتها لأنها تفرض علينا -بشكل أوبآخر-العودة إليها ويعني ذلك أننا لانستطيع أن نتجاوز اللغة حتى عندما نكون بحاجة إلى تجاوزها، فنحن مضطرون إلى إعادة تأريخ الكلمات وفق دلالاتها السابقة وما هي عليه في الاستعمالات الجديدة.

لقد انشغل النقاد العرب والغربيون قديماً وحديثاً بموضوع المعنى وحاولوا تمييزه عن المصطلحات القريبة منه والتي تقع بدائرته مثل:المضمون، والمغزى، والسياق وغيرها من المصطلحات.

سنتطرق في البداية إلى مفهوم المعنى عامةً ثم نعرج إلى دلالته عند العرب القدامى والغربيين.

المراد بالمعنى لغة، القصد والحال، التي يصير إليها الأمر. قال الأزهري (ت370هـ) قال الليث:"ومعنى كل شيء محنته وحاله التي يصير إليها أمره. وأخبرني المنذري عن أحمد بن يحي قال:المعنى والتفسير والتأويل واحد، وقال أبو سعيد:« عنيت فلانا عنيا أي قصدته ومن نعني بقولك أي من تقصد؟وعناني أمرك أي قصدني، وفلان تتعنّاه الحمى، أي تتعهده[1]".

وقال آخرون:المعنى مشتق من قول العرب:عنت الأرض بنبات حسن إذا أنبتت نباتا حسنا قال الفراء: لم تعنُ بلادنا بشيء غدا لم تنبت.[2]"

وحكى ابن السكيت(ت244هـ) "لم تعن من عنّت تعني، فإن كان هذا فإن المراد بالمعنى الشيء الذي يفيده اللفظ كما يقال: لم تعن هذه الأرض أي لم تُفد"[3].

من خلال هاذين المعجمين، يمكن لنا أنّ نستخلص أنّ المعنى أنواع، نقف عندها في ما يلي:

[1]أبو الفضل جمال الدين محمد ابن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري،لسان العرب، المجلد الخامس عشر106،(عنا)

[2] المرجع نفسه.

[3]كريم حسين ناصح الخالدي،نظرية المعنى في الدراسات النحوية،دار صفاء، عمان،ط الأولى،2006،ص12.

-أنواع المعنى:

يتبين لنا من استعمالات اللغويين والبلاغيين والنحويين للمعنى أنه ثلاثة أنواع هي:

1) المعنى الذي يرتبط بالكلمة أصالة، أي ما وُضع للفظ في الأصل ويصطلح عليه بالمعنى الحقيقي.
2) المعنى الذي يستجد اللفظ بالاستعمال والتطور اللغوي، إذ تتولد للفظ معان أخرى غير المعنى الذي وضع له في الأصل، وهو ما يختص بدراسة علم البيان.
3) المعنى الذي ينشأ من تركيب الألفاظ بالإسناد أو الإضافة،وهو ما يصطلح عليه بالمعنى الوظيفي.[1]

أولاً: المعنى عند العرب القدامى:

شهدت الحركة النقدية في التراث عناية بالغة بالمعنى ولربما كان اهتمام النقاد بالمعنى أكثر من غيرهم لأنّ الجوهر الذي بنو عليه فكرهم النقدي كان يرتكز في الأساس على دعامتي اللغة والمتمثلة في اللفظ والمعنى. ولا مناص في فصل الدراسات النقدية والبلاغية في التراث عن مجمل الدرس اللغوي العام، "فالنقاد والبلاغيون كانوا ينهلون من منبع واحد وإن تباينت مناهجهم إذ كان هدفهم المنشود واحد يندرج في كيفية فهم المعاني من الألفاظ ذلك لأنّ المعاني والألفاظ هما محورا هذه الدراسات مجتمعة"[2].

يجد المتتبع للتراث العربي أنّ الفكر العربي تتنازعه ثلاثة اتجاهات مهمة حول المعنى هي:إعلاء اللفظ على حساب المعنى، إعلاء المعنى على حساب اللفظ، والتسوية بين اللفظ والمعنى.

لذا فإن أول ما بدأ به النقاد العرب القدامى هو تحديد العلاقة بين اللفظ والمعنى نظراً لما للألفاظ من وظيفة مباشرة في تجسيد المعاني فهي تصلنا عن طريق الألفاظ وليست الألفاظ صانعة للمعاني لأنّ

---

[1] كريم حسين ناصح الخالدي،نظرية المعنى في الدراسات النحوية، دار صفاء للنشر والتوزيع ، عمان،ص12

[2] ينظر: علي زوين ، منهج البحث اللغوي بين التراث وعلم اللغة الحديث، ،دار الشؤون الثقافية العامة آفاق عربية،ط،1986،1،ص:139.

المعاني موجودة وقائمة كما قال الجاحظ:"مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي"[1].لكن الأمر يتوقف على معالجتها واكتشافها بواسطة الألفاظ كما أنّ المعاني تصلنا بطرائق متعددة وليست مقصورة على الألفاظ، فالإشارة والإيماءة والسكوت والألوان تشير جميعها إلى معان مختلفة. وإذا وسّعنا دائرة البحث في المعاني سنجد وسائط أخرى تدل على المعنى مثل:لغة الصّم والبكم وحروف (بريل) للعميان ونوتات الموسيقى وإشارات المرور والعلامات التجارية والإعلانات كلها تؤدي معاني من دون استخدام الألفاظ لذا علينا أن ندرك منذ البداية أنّ المعنى ليس جزءاً من اللفظ وليس الأمر كما قال ابن رشيق:"في أنّ اللفظ جسم وروحه المعنى وارتباطه به كارتباط الروح بالجسم"[2] .

فإن اللفظ ليس سوى دال على المعنى. وإن وظيفته لا تقف عند أداء المعنى لأن اللفظ قد لا يستطيع تأدية المعنى بشكل تام إلا إذا نشّط ذاكرة المتلقي بالإيقاع والإيحاء أو الاستدعاء فتكون استجابة المتلقي حسب الوظيفة التي يؤديها اللفظ ورغم ذلك فقد كان المعنى عند القدماء معياراً للتفاضل بين الشعراء.

وما يجدر الإشارة إليه أنّ الجاحظ هو أول من تنبه إلى أهمية العلامة والإشارة في إيصال المعنى مقسماً أصناف الدلالات على المعاني من لفظ وغيره إلى خمسة نقاط حصرها في اللفظ والإشارة والعقد والخط والنصبة و"جميع أصناف الدلالات على المعاني من لفظ وغير لفظ خمسة أشياء لا تنقص ولا تزيد أولها اللفظ ثم الإشارة ثم العقد ثم الخط ثم الحال الذي يسمى نصبة"[3].

فإذا ما رجعنا في تحليلنا إلى النصوص التي وردت فيها أصناف الدلالات نلاحظ أنّ الجاحظ اتخذ فيها موقفين متمايزين موقف يحاول أن يفسر فيه كل قسم تفسيرا لسانياً، وموقف آخر يتسم بالتعبير الرمزي ونخلص من هذا كله "أن وسائل البيان تعبر تارة عن نظام لساني حقيقي وتارة عن نظام

[1] أبو عثمان عمروبن بحر الجاحظ، الحيوان،تح:عبد السلام هارون،بيروت،دار الجيل،1992 ،2، 121

[2] ابن رشيق القيرواني،العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده،تح: محمد محي الدين عبد الحميد،ط 5،بيروت دار الجيل،1981/1،124

[3] الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر،البيان والتبيين،تحقيق عبد السلام محمد هارون،مكتبة الخانجي،القاهرة،1960،ص76.

فلسفي مجازي يدور حول مصطلحات رمزية لا يمكن استبعادها إلا من خلال النظام كله[1]". وأول هذه الدلالات نذكر:

1-اللفظ: العلامة اللسانية المكونة من دال ومدلول، وقد وضح الجاحظ بعض خصائصه بقوله:"اللسان مقصور على القريب الحاضر"غير أنّ السياق الذي يرد فيه مصطلح اللفظ يقف منه الجاحظ موقفين:موقف يكون فيه اللفظ جزءاً من المعنى، أين يكون اللفظ متصلاً بالمعنى اتصالا وثيقاً ومتلاحماً كقوله:"...وفي القرآن معان لا تكاد تفترق مثل الصلاة والزكاة والجوع والخوف والجنة والنار"[2]. وفي الموقف الثاني يكون اللفظ مستقلاً استقلالاً تاماً عن المعنى حيث يكون كالقشرة بالنسبة للبّ وكظاهرة بالنسبة للداخل.

2- الإشارة: صنف الجاحظ الإشارة مباشرة بعد اللفظ نظراً لقيمتها وأهميتها في البيان العربي معبراً بقوله:"الإشارة واللفظ شريكان ونعم العون هي له ونعم الترجمان هي عنه وما أكثر ما تنوب عن اللفظ وما تغني عن الخط"[3]. وبذلك يتضح أنّ الإشارة عند الجاحظ هي مجموعة من الحركات والإيماءات ولعل هذا يدل دلالة واضحة على "اكتشاف الجاحظ لطبيعة الإشارة ودورها في الأداء الكلامي[4]."

3-العقد: "إنّ العقد وسيلة من وسائل البيان غير أن دلالته محدودة في عقد الحساب بالأصابع والجاحظ يرى أن العقد كاللفظ في كونه ذا علاقة مباشرة في إيصال المعنى"[5].

---

[1] ينظر: محمد الصغير البناني النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ خلال البيان والتبيين، ،ديوان المطبوعات، الجامعية،1983،ص76.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المصدر السابق،ص78.

[4] فلاحي سهام، المصطلح اللساني عند الجاحظ في البيان والتبيين،دراسة صوتية تطبيقية،مذكرة ماستر،2014-2015.

[5] أحمد حساني،مباحث في اللسانيات،ص147

كما أنّ المتتبع لمفهوم العقد في نصوص الجاحظ يكشف أنه دلالة رياضية تعتمد على العقل والمنطق لاستنباط المعنى الذي يبحث عنه كل من المتكلم والسامع، والعقد دلالة نظرية بحتة منشأها العقل وصورتها المنطق وغايتها الإقناع المطلق.

4-الخط: "ويقصد الجاحظ بالخط التعبير عن المعاني بواسطة الحروف المكتوبة، فالخط لا يختلف عن التعبير باللفظ إلا في كون اللفظ يعتمد على الصوت والخط يعتمد على الحبر[1]"، وهنا يمكن الإقرار بأن الخط هو أحد أنواع الدلالات وظيفته تسجيل الكلام والمحافظة عليه لذلك قالوا: "القلم أحد اللسانيين وقالوا القلم أبقى أثرا"[2].

5-النصبة: ويقصد بها تلك الدلالة البيانية الخامسة عند الجاحظ والتي عرفها بقوله:"والنصبة هي الحال الدالة التي تقوم مقام تلك الأصناف"[3]، وذكرها في موضع آخر قائلاً:"وأما النصبة وهي الحال الناطقة بغير اللفظ والمشيرة بغير اليد"[4].

وما يجدر التنويه إليه أننا لو أعدنا صياغة هذا النص عن أصناف الدلالات كما سماها الجاحظ وفق النظرية اللسانية الحديثة فيما يتصل بمفهوم الاتصال لفرغنا إلى وجود ثلاثة وسائل من وسائل الاتصال الخمس، "فاللفظ عند الجاحظ مصطلح معادل للغة المنطوقة في اصطلاح علماء اللغة في العصر الحديث والإشارة عنده تعادل الجسمية أما الخط فيعادل مصطلح اللغة المكتوبة عند علماء اللغة[5]".

وقد تنبه النقاد العرب القدامى إلى خواصّ المعنى، فأخذوا يجمعون معاني الشعراء المبتكرة في أساليب القول من تشبيه واستعارة ويشرحون المعاني الغامضة وأطلقوا على الأبيات الصعبة أبيات

[1] محمد الصغير بناني،النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية،ص78.

[2] البيان والتبيين،ص79.

[3] المصدر نفسه،ص76.

[4] المصدر نفسه،ص81.

[5] ينظر، حلمي خليل، دراسات في اللسانيات التطبيقية، ، دار المعرفة الجامعية،2010،ص106.

المعاني"لأنها تحتاج أن يُسأل عن معانيها"[1]، ويُعد كتاب المعاني الكبير لابن قتيبة من أشهر هذه المؤلفات، وهو أشبه بالمعجم السياقي-إن صحّ القول- حيث يشرح معاني الألفاظ حسب سياقها في الأبيات.

كما تتبع نقاد آخرون أخطاء المعاني عند الشعراء فوازنوا بين معنى شاعر وما يقابله عند آخر كما فعل أبو هلال العسكري في الصناعتين،حيث أورد جملة من الأخطاء على الشعراء وهو يقف موقف الجاحظ اتجاه المعاني "فيرى أن الشأن ليس في إيراد المعاني لأن المعاني يعرفها العربي والعجمي والقروي، وإنما هو في جودة اللفظ وصفائه وحسنه وبهائه،ونزاهته ونقائه وكثرة طلاوته مع صحة السّبك والتركيب والخلو من النظم والتأليف وليس يُطلب من المعنى إلا أن يكون صواباً"[2]، ثم قسّم المعاني إلى أربعة وجوه: "فمنها ما هو مستقيم حسن، ومنها ما هو قبيح، ومنها ما هوكذب، ومنها ما هو محال"[3].

كما شغلت القدماء قضية نقدية مهمة وذهبوا فيها مذاهب شتّى وهي قضية السرقات الشعرية.فقد قسّموا الشعراء إلى قسمين: فمنهم من يسرق المعاني ومنهم من يسرق الألفاظ،وهذه القضية قائمة على الفصل بين اللفظ والمعنى فلم يجدوا حرجاً أن يأخذ الشاعر معنىً من غيره دون لفظه لأنهم نظروا إلى المعاني بوصفها عاملاً مشتركاً بين الناس، ولا تكون العبرة إلا في صياغتها داخل الألفاظ قال العسكري :"ليس لأحد من أصناف القائلين غنىً عن تناول المعاني ممن تقدّمهم والصّب على قوالب من سبقهم.

ولكن عليهم إذا أخذوا أن يكسوها ألفاظاً من عندهم...ويزيدوها في حسن تأليفها وجودة تركيبها فإذا فعلوا ذلك فهم أحق بها ممن سبق إليها.ولولا أنّ القائل يؤدي ما سمع لما كان في طاقته أن

[1] عبد الرحمن جلال الدين السيوطي،المزهر في علوم اللغة وأنواعها،شرحه وضبطه ،محمد أحمد جاد المولى وآخرون،ط3القاهرة،مكتبة دار التراث،275/1 .

[2] أبو هلال العسكري،الصناعتين،المثابة والشعر،تح علي البجاوي،ومحمد أبو الفضل إبراهيم،ط2،دار الفكر العربي،د.ت،24.23 .

[3] الصناعتين،مصدر سابق،.72

يقول[1]". فالمعاني إذن سابقة للألفاظ والألفاظ ليست جوهراً للمعنى وإنما هي عرض له، وعليه فلا يُشترط أن يكون لكل معنى لفظ،وبما أنّ الأمر كذلك فليس لأحد من الشعراء أن يدعي معنى لنفسه. ورغم ذلك نراهم يحصون للشعراء المعاني المبتكرة، ويوازنون بين شاعر وآخر إذا أخد هذا معنى ذاك فأجاد فيه أو أخفق.

وقد ربط العسكري المعنى بالقصد فقال:"إنّ المعنى هو القصد الذي يقع به القول على وجه دون وجه.وقد يكون معنى الكلام في اللغة ما تعلق به القصد"[2]، ولا يعني هنا بالقصد نوايا المؤلف.لأنه قد يقول المؤلف شيئاً وفي نفسه شيء آخر، بل القصد هو قصد الكلام وبُنيته وسياقه لذلك قال بأنه القصد الذي يقع به القول فلا يكون المعنى بحثاً عن نوايا المؤلف، بقدر ما يكون بحثاً عن إمكانية الألفاظ في أداء المعاني.

ثانيا: المعنى عند القدامى داخل السياق وخارجه:

لقد فرق القدماء بين معنى اللفظ خارج السياق ومعناه داخل السياق،ولم يكن ذلك عند البلاغيين فقط بل يظهر هذا بوضوح في التأليف المعجمي.حيث يعتمد المعجميون على السياقات التي وردت فيها الألفاظ.ويحددون معناها داخلاسياقاتها، سوءا أكانت سياقات عامة تبلغ مبلغ(الدلالات العرفية)، أم سياقات خاصة تشير إلى لهجة قبيلة أو إلى استخدام شاعر.وهذا يعود إلى حرص القدماء على جمع أكبر عدد من المعاني للّفظ الواحد.

إلى ذلك فقد خاض القدماء في قضية الحقيقة والمجاز لما لها من أثر واضح على تحديد معنى الكلمة وعلى تفسير النص.واختلفوا في ورود المجاز في النص القرآني وفي اللغة عموماً."وقد أوضح الشيخ بن تيمية هذا الاختلاف وأكّد على خلو كتب السلف من الحديث عن المجاز حتى نهاية القرن الثالث الهجري.ويذكر أنّ أول من تحدث به هو أبو عبيدة معمر بن المثنى،فلم يرد عن الصحابة أو

[1] الصناعتين، مصدر سابق،202.

[2] أبو هلال العسكري، الفروق في اللغة، تح ،لجنة إحياء التراث العربي في دار الآفاق الجديدة،ط8،بيروت،منشورات دار الآفاق الجديدة،1991،(الفرق بين الحقيقة والمعنى)25

التابعين أو الأئمة المشهورين كمالك والأوزاعي، وأبي حنيفة والشافعي،بل ولم يتكلم به أئمة اللغة والنحو كالخليل وسيبويه ونحوهم.ويرجح أن يكون هذا الاصطلاح حادثاً من جهة المعتزلة والمتكلمين[1]".

لذلك أنكر ابن تيمية وكذلك تلميذه ابن القيم الجوزية تقسيم الكلام إلى حقيقة ومجاز، "ورأى أنّ ذلك لا يستند إلى أساس عقلي أو شرعي أو لغوي.[2]"أما كتاب "مجاز القرآن" لأبي عبيدة فقد قال "عنه ابن تيمية إنه لم يعن بالمجاز قسيم الحقيقة[3]". المعروف بالاصطلاح وهو:استعمال اللفظ في غير ما وضع له في الأصل، إنما كان يعني بالمجاز"الطريقة التي يسلكها القرآن في تعبيراته.وهذا المعنىأعّم بطبيعة الحال من المعنى الذي حدّده علماء البلاغة لكلمة المجاز فيما بعد[4]".

وقد اختلفت آراء العلماء في مسألة الحقيقة والمجاز إلى ثلاثة اتجاهات أساسية:"الأول هو اتجاه المعتزلة الذين قالوا بالمجاز، والثاني اتجاه الظاهرية الذين أنكروا المجاز إنكاراً شديداً وعدّوه من الكذب ولم يقبلوا بأي تفسير للقرآن يقوم على التأويل المجازي،كما رفضوا الخوض في تأويل متشابه للقرآن ورأوه مما استأثر الله بعلمه.والثالث اتجاه الأشاعرة الذين اتخذوا موقفاً وسطاً بين المغاليين والرافضين[5]".

وما يعنينا من هذا الخلاف هو الموقف الأدبي اتجاه النصوص وليس الخلاف الفقهي على الرغم من أنّ الأثر الفقهي واضح جداً في تحليل النصوص الأدبية عند معظم البلاغيين واللغويين.ويقف ابن جني على رأس قائمة القائلين بالمجاز في عموم اللغة حتى بالغ في جعل اللغة كلها مجازاً،فإذا قلت رأيت زيداً.فهو مجاز لأن المرئي ليس زيداً كله بل جزء منه.وهو بهذا ينطلق من مبدأ فني أدبي ينظر إلى اللغة بوصفها علامات ذات وظيفة دلالية.فقولنا :قام زيد مجاز ومعناه: كان منه هذا الجنس من الفعل،ومعلوم أنه لم يكن منه جميع القيام وإنما هو وضع الكلّ موضع البعض لغرض

---

[1] ينظر ، كتاب الإيمان، ،تعليق،جماعة من العلماء،ط3 لبنان دار الكتب العلمية،1991، ص 146 .

[2] ينظر، نصر حامد أبو زيد ،إ إشكالية القراءة وآليات التأويل ، ، ،ط5،بيروت،المركز الثقافي العربي،1999 ،132،.137

[3] ينظر، ابن تيمية كتاب الإيمان ،مصدر سابق، ص 146-147.

[4] صنعة أبي عبيدة معمر بن المثنى ،مجاز القرآن، ،تح،محمد فؤاد سزكين، القاهرة،مكتبةالخانجي،د،ت،مقدمة المحقق،19/1.

[5] ينظر، نصر حامد أبو زيد ،إشكالية القراءة وآليات التأويل ،مرجع سابق، ص،122 – 123.

الأتساع والمبالغة وتشبيه القليل بالكثير.ثم يشرح وظائف المجازالثلاثة هذه فيقول:"أما الاتساع فإنك وضعت اللفظ المعتاد للجماعة على الواحد. وأما التوكيد فلأنك عظّمت قدر ذلك الواحد بأن جئتبلفظه على اللفظ المعتاد للجماعة.وأما التشبيه فلأنك شبّهت الواحد بالجماعة لأن كل واحد منها مثله"[1].

وربما نتفق مع ابن جني فيما ذهب إليه لأننا نتعامل مع نصوص أدبية. وقد كان خلاف القدماء على أسس فقهية بسبب النظرة السلبية للمجاز بوصفه كذباً. ونحن لا نرى هذه الثنائية في استخدام اللغة بين الصدق والكذب. فمن يستطيع أن يحدد الصدق في قولنا:أطفأت الريح النار،وقولنا:أشعلت الريح النار؟فكلا الجملتين تقومان على المجاز لأن الريح لا تشعل ولا تطفئ،وهما من حيث الواقع مطابقتان للمنطق والعقل برغم تناقضهما من حيث الظاهر، وإذا كان ابن جني يعتمد على العبارات السهلة لإثبات صحة نظريته مثل: قام زيد وقعد عمر فإننا نتعامل مع نصوص إبداعية مؤسسة على لغة إيحائية فنكون أولى بالاعتماد على المجاز منه.

أما الجرجاني الأشعري فقد اتخذ موقفاً وسطاً فرأى "أن الأسبقية للحقيقة إلا إذا دلّت على القرينة على المجاز.وأكّد على ضرورة وجود علاقة يستند إليها اللفظ بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي وهذه العلاقة مهمة لنفي مظنة الكذب عن المجاز الذي اتهمه به الظاهرية[2]".

فصّحة النظم أو فساده ترجع إلى ترتيب الكلمات ترتيباً مخصوصاً، وتلك هي معاني النحو،فمعاني النحو ليست الألفاظ أو المفردات القاموسية وإنما هي قيمة التركيب النحوي ومراعاة كل شروطه "وليس عندنا في وجوه الخطأ اللغوي أكبر و لا أعظم من أن يضن المرء أن اللغة بالمفردات لا بالأوضاع والتراكيب"[3].

[1] ابن جني، الخصائص،عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع،448/2.

[2] ينظر، نصر حامد أبو زيد ، إشكالية القراءة وآليات التأويل ، ، المرجع السابق،ص140.

[3] مصطفى صادق الرافعي،تحت راية القرآن،ص55.

"وليس القصد معرفة قواعد النحو وحدها،ولكن ماتحدته هذه القواعد وما سيتبعه من معنى وما يتولد عن النظم من مدلول "[1]. إذ أن الغرض ليس "بنظم الكلم إن توالت ألفاظها في النطق، بل إن تناسقت دلالتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل "[2].

كما أرجع عبد القاهر الجرجاني "كل أنواع المجاز إلى معاني النحو وأحكامه،أما المعنى ومعنى المعنى عنده فهو مرتبط بالمجاز،فهو يعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير وساطة.وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى آخر ..."[3]

"اعتمدت نظرية النظم عند عبد القاهر الجرجاني على أسس أربعة هي:

-الأساس الأول:دلالة مصطلح معاني النحو وما يقتضيه.

-الأساس الثاني:أن مكونات النحو متعلقة بالمعاني.

-الأساس الثالث:الربط في أثناء التأليف بأجزاء الكلام.

-الأساس الرابع:هو السياق أومراعاة مقتضى الحال في أثناء التأليف، ويتبع كل ذلك الإعراب إذ أن الوظائف النحوية تمدنا بالمعنى الأساسي، ثم تنتقي المفردات لتشغل الوظائف النحوية ثم تتفاعل العلاقات الدلالية بين الوظائف النحوية وتلك المفردات المنتقاة،ويتبع كل هذا السياق بضروبه سواء أكان سياقاً لغوياً أم غير لغوي[4].

وأما من أنكر المجازفي اللغة وفي القرآن الكريم، فمنهم أبو علي الفارسي وأبو اسحق الأسفرائيني اللذان قالا:"إنه لا مجاز في اللغة أصلاً، ثم فصّل بعدهم ابن القيم الجوزية الكلام في منع المجاز في القرآن الكريم وفي اللغة عموماً.وذكر في ذلك أدلة عديدة في كتابه "الصواعق المرسلة على

[1] عبد الفتاح لاشين،التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية عند عبد القاهر جرجاني،ص85.

[2] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز،ص49.50.

[3] المرجع نفسه،ص 82-84-262.

[4] نور الهدى لوشن،علم الدلالة ،دراسة وتطبيق،المكتب الجامعي الحديث، الأزاريطة الإسكندرية،2002،ص46

الجهمية والمعطلة «متتبعاً خطا أستاذه ابن تيمية الذي يظهر من حديثه منعه للمجاز[1]".وعند تأمّلنا فيما أورده من أدلة لمنع المجاز في القرآن الكريم، لم نجد في مصطلح المجاز ما يعيب، إلا في كونه شكّل ثنائية مع الحقيقة.مما جعل هؤلاء العلماء يتحفظون من ترك لفظ الحقيقة في وصف القرآن.

وعلى هذا فليس لنا أن ننكر المجاز بحجة الكذب، أو أن ننكر الحقيقة بحجة الاستعمال.فالألفاظ لها معان في أصل وضعها كما قال الشاطبي ولها استعمالات تحدد معانيها حسب الحال. ولا يمكننا أن نفرض قوانين تحدّ من إمكانية اللغة على التحديث. ولكن المشكلة تكمن في التفريق بين الأصل الحقيقي والاستعمال المجازي، فهل مسألة الحقيقة والمجاز لها علاقة بتاريخ التطور الدلالي للألفاظ؟ وهل المعنى الحقيقي هو المعنى الظاهري البسيط؟ وهل لدينا مستندات تاريخية تحدد الاستعمالات الأولى للألفاظ على الحقيقة؟

فإذا افترضنا أنّ اللغة انتقلت من الحقيقة إلى المجاز، فهذا يعني أن الوعي البشري انتقل من التسطّح إلى العمق. وكأنّ وعي الفرد تطور من استخدام المعاني المباشرة إلى استخدام المعاني المعقدة. فاحتاج أن يطور استخدام الألفاظ من الحقيقة إلى المجاز.

أمّاحازم القرطاجني فلم يهتمَّ بقضية (اللفظ والمعنى)، كاهتمام مَن سبقه من النقاد، ولم يتعصب لصالح طرف منهما ، ذلك بأنه أكدّ في المقابل على أهمية (التناسب) بين أركان العمل الشعري (لفظًا ومعنًى...)، من أجل الغاية الرئيسة المرجوَّة من أي عمل شعري، ألا وهي "إحداث التأثير في المتلقي "... وهذا واضح في قوله، "إنه يقف عند ظواهر الصناعة ومتوسطاتها مبدياً اضطراره إلى التخلي عن التفاصيل والخوض في الجزئيات والدقائق. وهذا أمر مهم يكبح جماع الإطلاق، ويعطي مسحة وإن كانت هينة خفيفة، من الإحساس بالنسبية وعدم الإحاطة بكل تشكلات الواقع الأدبي وعدم الوقوف عند جزئياته"[2]

[1] الشنقيطي،محمد الأمين بن محمد المختار بن عبد القادر الجكني، منع جواز المجاز في المنزل للتعبد والإعجاز، مجمع الفقه،ط1،ص32.
[2] فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، المركز الثقافي العربي، ط1، 2002، ص15.

ولعل أبرز ما أتى به حازمٌ في هذه القضية – وإن لم يكن أول مَن نحا هذا النحوَ فيها – تأكيدُه على فكرة التناسب المبدئي، "بكون القصيدة تركيبًا متناسبًا من مستويات متنوِّعة، ترتد إلى معانٍ وأساليب مصوغةٍ في ألفاظ تتلاحم في نظام جامع لشتات مركب من أغراض[1]"

والذي لا يرتقي إليه الشكُّ هو أن فكرةَ التناسب هذه لا يمكنُ أن تتم إلا من خلال التناسب بين اللفظ والمعنى.

ومن الأسس التي تقوم عليها فكرة (التناسب) عند حازم القرطاجني: مسألة التركيب اللُّغوي للصورة المتخيَّلة، ولا يتحقَّق ذلك إلا من خلال التناسب المذكور بين اللفظ والمعنى، فإنَّ أفضل الشعرِ هو ما أوقع مبدعُه نسبًا فائقةً بين معانيه وصوره، ولا بدَّ من أن يُؤثِّر مثل ذلك في المتلقي أكثر من غيره.فالوجود عند حازم نوعان: إما وجود يحيل إلى حقيقة عينية موجودة، أو وجود مفروض يتصور العقل وجوده. وهو التقسيم الذي كرره في كتابه. وهو ما يسميه وجود الإمكان ووجود الفرض، يقول: "ولا يخلو المحاكي من أن يُحاكي موجوداً بموجود أو بمفروض الوجود مقدره"[2].

ويقول: " وذلك أن المحاكاة إما أن تكون محاكاة وجود أو محاكاة فرض "[3]. فبذلك فإنّ حازم القرطاجني لا يغفل عما يقبله العقل وما يمكن قبوله، خاصةً إذا ما تعلق الأمر بالمقدّر والمفروض، ولهذا يضع تصوراته حتى لايغلو المبدع ويصل تخيله فيما يتعلق بالوصف ومحاكاة المحسوس إلى مرحلة لايقبلها العقل.

"أما ابنُ رشيق القيرواني (ت463)، فيُعَدُّ كتابُه (العمدة في محاسن الشعر وآدابه) تلخيصًا شافيًا لأهم الآراء النقدية السابقة التي أثارت هذه القضية؛ حيث يقول: "ثُمَّ للناس فيما بعد آراء ومذاهب منهم من يؤثر اللفظ فيجعله غايته ووكده كقول بشار :

إذَا مَا غَضْبنَا غَضْبَة مُضْرِيَةً هَتَكَنا حجَابُ الشّمْس أَو قَطُرَتْ دَمَا

[1].إنصاف سلمان كلية التربية للعلوم الإنسانية، محاضرات مقرر : النقد القديم، الفصل الدراسي الأول، 2018/2017 ماجستير/ادب

[2] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، بيروت، دارالغرب،الإسلامي،ط2، 1981، ص91.

[3] المرجع نفسه، ص 92.

ومنهم مَن ذهب إلى سهولة اللفظ فعُنِي بها، واغتُفر له فيها الركاكة واللين المفرط؛ كأبي العتاهية، وعباس بن الأحنف، ومَن تابعهما، وهم يرون الغايةَ قول أبي العتاهية:

يَا إِخْوَتِي إنّ الهَوَى قَاتلي فيَسرُوا الأَكْفَانَ منْ عَاجل

ومنهم مَن يؤثر المعنى على اللفظ، فيطلب صحته، ولا يبالي حيث وقع من هجنةٍ ومن أجل ترسيخ موقفه هذا ذهب ابن رشيق القيرواني مذهب الوسط ، فاللفظ عنده من دون معنى جسد ميت ، والمعنى بلا لفظ روح بلا جسد ولذلك قال"[1] :

"اللفظ جسم، وروحه المعنى، وارتباطه به كارتباطِ الروحِ بالجسمِ، يضعف بضعفه، ويقوى بقوته، فإذا سلِم المعنى واختلَّ بعض اللفظ كان نقصًا للشعر وهجنة عليه، كما يعرضُ لبعض الأجسام من العرج والشلل والعور، وما أشبه ذلك، من غير أن تذهب الروح، وكذلك إن ضعف المعنى واختل بعضُه، كان للفظ من ذلك أوفر حظ، كالذي يعرض للأجسام من المرض بمرض الأرواح، ولا تجد معنًى يختلُّ إلا من جهة اللفظ، وجريه فيه على غير الواجب، قياسًا على ما قدمت من أدواء الجسوم والأرواح، فإن اختل المعنى كلُّه وفسد بقي اللفظُ مواتاً لا فائدة فيه، وإن كان حسن الطلاوة في السمع، كما أن الميت لم ينقص مِن شخصه شيءٌ في رأي العين، إلا أنه لا يُنتفعُ به ولا يفيد فائدة، وكذلك إن اختلَّ اللفظ جملة وتلاشى لم يصحَّ له معنى؛ لأنا لا نجد روحًا في غير جسم ألبتة[2]"

إن اغلب النقاد كانوا إلى جهة تفضيل اللفظ والانتصار له على حساب المعنى ،لأنهم يرون أن العمل هو على جودة الألفاظ وحسن السبك وصحة التأليف.

ثالثاً: المعنى من منظور الدراسات اللسانية الغربية المحدثة:

تميز الدراسات الغربية الحديثة للمعنى بالتخصيص، والتقسيم فقد تم تناوله من جوانب عدّة ابتداءً من المستوى الصوتي وعلاقة الدال بالمدلول،ثم المستوى المعجمي ثم المستوى السياقي،وفي كل مستوى من هذه المستويات يظهر جانب من المعنى أو من وظائفه.كما أن هناك مجموعة من العلوم

[1] إنصاف سلمان كلية التربية للعلوم الإنسانية، محاضرات مقرر : النقد القديم، الفصل الدراسي الأول، 2018/2017 ماجستير/ادب

[2] ابن رشيق القيرواني،تح، محمد محي الدين عبد الحميد ج1، دار الجيل، سوريا، ط5، 1981.

المتخصصة عنيت عناية فائقة بدراسة المعنى.كعلم اللغة وعلم الدلالة وعلم الإشارة وعلم القراءة والأسلوبية والشعرية والبلاغة.فهي جميعاً تنظر في طبيعة الألفاظ ومستوى أدائها للمعنى من وجوه مختلفة.

أ-علاقة اللفظ بالمعنى:

جدب هذا الموضوع اهتمام الهنود، ربما قبل أن يجدب اهتمام اليونانيين،وقد تعدّدت حوله الآراء.فمنهم من رفض فكرة التباين بين اللفظ والمعنى قائلاً:[1] "إن كل شيء يتصور مقترناً بالوحدة الكلامية الدالة عليه، ولا يمكن فصل أحدهما عن الآخر.

وعلى هذا فنحن نعتبر الكلمة عنصراً من العناصر المكونة للشيء تماماً كما نعتبر الطين السبب المادي الرئيسي لكل المواد الترابية.ومنهم من صرح أنّ العلاقة بين اللفظ ومعناه علاقة قديمة فطرية وطبيعية. وربما كان أصحاب هذا الرأي هم أنفسهم الذين يعتبرون نشأة اللغة على أساس من محاكاة الأصوات الموجودة في الطبيعة.ومنهم من قال بوجود علاقة ضرورية بين اللفظ والمعنى شبيهة بالعلاقة اللزومية بين النار والدخان.ومنهم من رأى أن الصّلة بين اللفظ والمعنى مجرد علاقة حادثة،ولكنه طبقاً لإرادة إلهية.[2] "

إذا ابتدأنا بالجانب الصوتي في دراسة المعنى. فإننا نجد أن أول من قسّم اللفظ إلى صوت ومعنى، هو عالم اللغة السويسري فردينار دي سوسير الذي يرى أن العلامة اللغوية تتألف من جانبين:الصورة الصوتية والصورة الذهنية أو التصور، فالصورة الصوتية هي الدال والصورة الذهنية المدلول، وإن العلاقة بين الدال والمدلول اعتباطية، وكل منهما مرتبط برباط نفسي متعلق بتداعي المعاني فالصورة الصوتية هي مجرد دال لا علاقة له بالمدلول، أي أن صوت الكلمة لا يعبّر عن معنى.

[1] أحمد مختار عمر،علم الدلالة،عالم الكتب،القاهرة ، ط7،2009، ص18

[2] المرجع، نفسه، ص 18-19.

وبما أنّ العلاقة اعتباطية بين الدال والمدلول فإن المعاني التي يقدمها لنا المعجم للألفاظ هي ليست معاني بل ألفاظ أخرى.

وقد سار الناقدان (سي.جي.أوجدنوأ.آ.ريدشاردز) في كتابهما (المعنى المعنى) الصادر عام 1923م على خطا دي سوسير في اعتبار العلاقة الاعتباطية بين الدال والمدلول ووضعوا مخططاً ثلاثياً يبين نوع العلاقة بينهما كالآتي: الفكرة–المرجع–المدلول–الشيء الخارجي–المشار إليه–الرمز–الكلمة–الاسم.

فالدال هو الرمز والكلمة والجملة والمدلول هو التصوّر الذي تحدث عنه دي سوسير والمشار إليه هو الشيء في الخارج.وليس هناك علاقة تربط بين الكلمة وما تشير إليه في الخارج إلا عن طريق التصوّر."فنحن نتصور الأشياء فقط.فكلمة كرسي تشير إلى تصور مجرد لا إلى الشيء نفسه.والمعنى حسب هذا المفهوم يتكون من قدرتنا على ربط الرمز بالتصور[1]".

وقد واجهت هذه النظرية(التصورية) مجموعة من الاعتراضات فما التصور الذي يكون عند الفرد عن رمز كرسي.هل هو لكرسي كبير ذي مسند ويدين؟أو لكرسي صغير له مسند فقط؟.

"جاء اللغوي المحدث (إميل بنفينست)عام 1929م لينشر مقالاً بعنوان طبيعة الإشارة اللغوية، ويذهب فيه عكس مذهب دي سوسير فقال إن الارتباط بين الدال و المدلول ليس اعتباطياً.بل هو ارتباط ضروري لان الدال يُستتار مع مدلوله بصورة متبادلة في الظروف كافة حيث يوجد بينهما تكافل أساسي[2]."

إن ما عزز رأي سوسير حول اعتباطية العلاقة بين الدال و المدلول هو اختلاف اللغات،فلفظ "شجرة" هو عبارة عن صوت يشير إلى تصور، وليس إلى الشجرة في الطبيعة وعلاقة هذا الصوت بمعناه ليست حتمية بدليل أن الشجرة treeبالانجليزية وarbre بالفرنسية.فالصوت الدال على

[1] نور الهدى لوشن،علم الدلالة، ص42-47.

[2] ينظر، رومان جاكبسون ،ست محاضرات في الصوت والمعنى، ،ترجمة:حسن ناظم وعلي حاكم صالح،ط1،بيروت،المركز الثقافي العربي،1993، ص141.

المعنى يتغير من لغة إلى أخرى مما يدل على عدم ارتباط الصوت بمعناه.ولو كان الأمر غير ذلك لتحدت الناس جميعاً بلغة واحدة.أما (بنفينست) فرأى أن ارتباط الدوال مع مدلولاتها في اللغة الواحدة ارتباط ضروري.لأن الذهن يستحضر الشيء عند حضور لفظه.وهو بهذا يذهب إلى أبعد من مطابقة أصوات الطبيعة onomatopoeia في كون الصوت مرتبطاً بمفهومه وحاضراً معه.ويشرح جاكبسون فكرة بنفينستفيقول:"إن الارتباط بين الدال والمدلول،أو بتعبير آخر الارتباط بين سلسلة الفونيمات والمعنى هو ارتباط ضروري ولكن العلاقة الضرورية الوحيدة بين الجانبين هو ارتباط يقوم على تجاور أي على علاقة خارجية في حين أن ارتباطاً يقوم على تشابه معين أي يقوم على علاقة داخلية هو ارتباط عرضي فقط يظهر على سطح المعجم المفهومي في كلمات معبّرة وتوحي بمعانيها[1]."

ويعتقد ناقدآخر (أبرامز) بوجود معنى محدد لكل نص،ويرى أن المعنى المحدد لا بدّ أنُ يُفهم على أن له وجوداً مستقلاً عن أي مؤول.كما اقترح ثلاث استراتيجيات مختلفة لموضعه المعنى وضمانته :" أول هذه الاستراتيجيات هي استحضار قصد المؤلف،والثانية هي الاستعانة بالواقع اللساني للنص نفسه،أي معايير اللغة والشكل الأدبي،والثالثة هي الاستعانة بالقدرة الاحترافية لقرّاء متدربين.

وقد استقر عند معظم النقاد والفلاسفة اللغة الغربيين اعتبار الكلمات مجردة من المعاني خارج سياقاتها.فهي علامات بلا معنى خاصة عند أصحاب المدرسة السياقية .

وقد قدّم علم الإشارة semiotics تقسيمات ثلاثةتندرج تحتها دراسة اللغة حسب طبيعة استخدامها ووظيفتها هي:

1-البراغماتيك pragmatics :وهي دراسة علاقة منظومات الإشارات بمن يستعملها

2-السينتاكسيك syntax :ويدرس البنية الداخلية لمنظومات الإشارات.

[1] ينظر، رومان جاكبسون ،ست محاضرات في الصوت والمعنى،ترجمة:حسن ناظم وعلي حاكم صالح،ط1،بيروت،المركز الثقافي العربي،1993، ،ص 142.

3-السيمانتيك semantics :الذي يدرس منظومات الإشارات باعتبارها وسيلة للتعبير عن المعنى[1]"

وبهذه التقسيمات تُعامل اللغة باعتبارها إشارة لها طبيعة داخلية وأخرى خارجية.فأما الداخلية فتتعلق بدراسة الإشارة من حيث الصوت أو البناء،وأما الخارجية فتدرس اللغة من حيث جانبها الاجتماعي وأثر الاستعمال في أداء المعنى.

ولابد من تكامل الأقسام الثلاثة في دراسة الأدب لأن الأدب هو بنية تؤدي معنى وهذه الأقسام يمكنها أن تحقق لنا أهم جانبين في الدراسة وهما:تحقيق المعنى من جهة والكشف عن مواطن الجمال في الأدبي من جهة ثانية وكلاهما المعنى والجمال يظهران على المستوى اللغوي.

فلا نحمّل النصمعاني خارجية بل أن جمالية النص تظهر في قدرته على الخروج من عالم اللغة إلى عالم الواقع .ومن الذات إلى الموضوع .

فاللغة هي أساس شعرية النص ومن غير الصحيح أن نضع معايير تقويمية من خارج النص لإثبات معناه أو جماله وإنما يظهر ذلك بقدرة اللغة على خلخلة المفاهيم والخروج عن السياق المعجمي يقول رولان بارت:"إذا لم يكن للكلمات سوى معنى واحد هو المعنى المعجمي. وغدا لم تأت لغة ثانية لبلبلة تقنيات القول وفكّ رقبتها فإنه لا يكون هناك أدب"[2].فبينما تكون أولى مراحل التفكير اللغوي عند العامة في ربط الألفاظ بالأشياء فإن أُولى مراحل التفكير اللغوي عند الفنان تكون في الفصل بين الألفاظ والأشياء، وإعادة صياغتها من جديد.

ولا نعني بالفصل هنا فصل الدال عن المدلول كما قال دي سوسير،وإنما إعادة تركيب علاقات الدوال فيما بينها.ففي فصل الصوت عن المعنى تنشأ مثلاً بعض الظواهر البلاغية واللغوية مثل ظاهرة الترادف

[1] ينظر:ا هورستريديك، الانعكاس والفعل:ديالكتيك الواقعية في الإبداع الفني: ،ترجمة: فؤاد مرعي،دمشق:دارا لجماهير،بيروت،دار الفرابي،1988ص67.

2 رولان بارت،النقد والحقيقة،ترجمة وتقديم: إبراهيم الخطيب،مراجعة:محمد برادة،ط1،الدار البيضاء،الشركة المغربية للناشرين المتحدين،1975،ص56

والجناس. فيكون المعنى على هذا الأساس.يقول (بنفيست) :"قدرة الوحدة اللغوية على التكامل مع وحدة من مستوى أعلى.ومعنى الكلمة يتحدد بالتأليفات التي تحقق بها وظيفتها اللغوية، أي مجموع علاقاتها الممكنة بكلمات أخرى"[1].وهو قريب جداً من مفهوم الجرجاني في نظرية النظم.

ب- الدلالة:

في عُرف اللغة مادة(د.ل.ل) جاء في معجم مثن اللغة دلّه دلالة مثلته والفتح أعلى،ودلّولة على الطريق وغيره،ودلولة بهذا الطريق عرّفه فهو دال ودليل.....

والدلالة اسم مصدر من دلّ....الدّال والدّليل المرشد والكاشف....[2]وفي لسان العرب:"وقد دلّه على الطريق يدله دلالة ودِلالة...[3]

أما في علم الاصطلاح:" أطلقت عليه عدّة أسماء في اللغة الانجليزية أشهرها الآن كلمة semanticsأما في اللغة العربية فبعضهم يسميه علم الدلالة وتُضبط بفتح الدال وكسرها وبعضهم يسميه علم المعنى ولكن حذار من استخدام صيغة الجمع والقول:علم المعاني لأن الأخير فرع من فروع البلاغة[4]."

فعلم الدلالة أو دراسة المعنى يُعد فرعاً من فروع علم اللغة ولم يقتصر البحث فيه عند علماء اللغة فحسب،بل تناوله العلماء على مختلف التخصصات."فهو قديم قِدم الإنسان ولكنه لم يتعرف بهذا المصطلح إلا على يد"ميشال بريال"1883م ونُؤكد على أنّ هذا لا يعني أن لم تكن هناك دراسة للمعنى إنما يعني هذا التاريخ تحديد المصطلح في مجال معين لدارسي المعنى[5]"

[1] ينظر، إدوارد سابير،وآخرون، اللغة والخطاب الأدبي، ، اختيار وترجمة:سعيد الغانمي،ط1،بيروت:المركز الثقافي العربي،45،1993-47.

[2] أحمد رضا، معجم مثن اللغة، دار مكتبة الحياة عالم الحياة، بيروت ،م 2،ص443.

[3] ابن منظور،لسان العرب،ج11،ص249.

[4] أحمد مختار عمر،علم الدلالة،ص11.

[5] نور الهدى لوشن،علم الدلالة ،دراسة وتطبيق،المكتب الجامعي الحديث، الأزاريطة الإسكندرية،2002 ،ص23.

عُرفت الدلالة في ثرات العربية بأنها "كون الشيء بحيث يلزم من العلم به العلم بشيء آخر،والأول الدال ،والثاني المدلول"[1] والعقد هو"تشكيل الأعداد بالأنامل،وهو صورة الحساب،كما أنّ الخط صورة اللفظ"[2].ويوضح الشريف الجرجاني ذلك بقوله:"ووجه ضبطه أن الحكم المستفاد من النظم إمآ أن يكون ثابتا بنفس النظم أولا،والأول أن كان النظم مسوقاً له فهو العبارة ،وإلا فالإشارة، والثاني:إن كان الحكم مفهوماً من اللفظ لغة فهو الدلالة،أو شرعاً فهو الاقتضاء.

فدلالة النص عبارة عمآ ثبت بمعنى النص لغة لا اجتهادا،فقوله لغة أي:يعرفه كل من يعرف هذا اللسان بمجرد سماع اللفظ من غير تأمل كالنهي عن التأفيف في قوله تعالى "فلا تقل لهما أف" يوقف به على حرمة الضرب وغيره ممّا فيه نوع من الأذى بدون الاجتهاد"[3].

عمد أبو هلال العسكري إلى تعريف الدلالة بذكر خاصتها.وما يميزها من غيرها من مصطلحات.لئن أشبهتها من أمر إنها لتختلف معها في أمور وهو ما يسمى التعريف السلبي، أو التعريف بالخلف،وغايته أن يحصر مجال التقاطعات بين الدّلالة، وما يشبه الدّلالة ويُلابسها من بعض الوجوه: كالدليل والشبه والأمارة والعلامة والاستدلال.[4]"

يقول أبو هلال العسكري في الفرق بين الدلالة والدليل:"أنّ الدلالة تكون على أربعة أوجه:

أحدهما ما يمكن أن يستدل به،قصد فعلته ذلك أم لم يقصد...

والثاني العبارة عن الدلالة للمسؤول:أعد دلالتك.

والثالث الشبهيقال:دلالة المخالف كذا أي شبهته.

والرابع الأمارات:يقول الفقهاء:الدلالة من القياس كذا.

---

[1] سعد الدين التفتازاني،شرح السعد المسمى مختصر المعاني،تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد،مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده،القاهرة.

[2] علي بن خلف الكاتب،مواد البيان،تحقيق حسين عبد اللطيف،منشورات جامعة الفاتح،طرابلس،1982،ص196.

[3] كريم حسين ناصح الخالدي،نظرية المعنى في الدراسات النحوية،دار الصفاء،عمان،طبعة،1،2006،ص 14.

[4] أبو هلال العسكري،الفروق في اللغة،ص59.

والدليل فاعل الدلالة،ولهذا يقال لمن يتقدم القوم في الطريق دليل إذا كان يفعل من التقدم ما يستدلون به.وقد تسمى الدلالة دليلاً مجازاً"[1]

أما مفهوم الدلالة في علم اللغة الحديث وفي التفكير اللساني الغربي على وجه الخصوص فقد رفعته دروس فردينان دي سوسير مكانا عليها،"فالدلالة عنده عبارة عن العلاقة التي تربط الدال بالمدلول داخل العلامة اللسانية،ومن خواص هذه العلامة أن يكون بين الدال و المدلول كمال الاتصال،وأن أحدهما يقتضي الآخر ويؤذن به،فتصور كل منهما مرهون بصاحبه،فلا يكون الدال دالاً حتى يكون له مدلول ،ولا يتسنى الكلام على المدلول حتى يكون له دال إذ هو لا يوجد خارج العلاقة التي تربطه بالدال.

فلا الدال سابق المدلول ولا المدلول سابق الدال.وكل قد أوجده الوضع والاصطلاح في لحظة زمنية واحدة.إن الدال بلا مدلول مجرد شيء من الأشياء،لئن كان له وجوده المادي المحسوس فإنه غير ذي الدلالة،فكيف يكون دالاً و لا يدل؟[2]".

أما في الولايات المتحدة الأمريكية فقد كانت بدايات علم الدلالة والذي حقق نجاحا كبيرا على يد الأنثروبولوجيين والسيكولوجيين أكثر منها على يد اللغويين الخلص."وفي مجال بحث دائرة أو دوائر محدّدة من المادة المعجمية، أوجدوا وسيلة للتحليل اللغوي ليس لها نظير عند اللغويين،وقدموا للعالم دراسات مقارنة لكثير من الحقول أو المجالات الدلالية مثل ألفاظ القرابة،وأسماء الأمراض،وأسماء الألوان وغيرها...[3]

وقد سار العالم الأمريكي شارل بيرس على درب دي سوسير، ووافقه على أفكاره خاصةً أنه أعتبر مؤسس السيمياء التي لم تصبح علماً قائماً بذاته إلا بعد العمل الذي أنجزه هذا الفيلسوف الأمريكي والمجهودات التي قدمها حين وضع نظرية خاصة بالإشارات معتقداً أنها جامعة لجميع العلوم الإنسانية

[1] أبو هلال العسكري،الفروق في اللغة، ص 59.

[2] نور الهدى لوشن،علم الدلالة دراسة وتطبيق،ص27-28.

[3] أحمد مختار،علم الدلالة،ص24.

والطبيعية، مصرحاً بأنه " ليس باستطاعته أن يدرس كلّ شيء في هذا الكون كالرياضيات والأخلاق والميتافيزيقا والجاذبية الأرضية والديناميكية وعلم النفس وعلم الأصوات وعلم الاقتصاد وتاريخ العلم والكلام والسكوت والرجال والنساء والنبيذ...إلا على أساس أنه نظام سيميولوجي ومن الشيوع اعتبار سوسيور وبيرس معا مؤسسي ما يطلق عليه بالسميائية.

فكثيرا ما يستعمل مصطلح السيميولوجيا إشارة إلى التقليد السوسيوري بينما ترمي السيميائية إلى التقليد البيرسي (نسبة إلى بيرس) إلا أن الأكثر شيوعا في أيامنا استعمال "السميائية" كمصطلح عام يشمل الحقل المدروس وعلى ذلك ،يبدو أننا كبشر تسيرنا رغبتنا بتوليد المعاني فمن المؤكد أننا قبل كل شيء "إنسان المعنى"نولّد المعنى ونتميز بأننا نصنع المعنى عن طريق ابتكار الإشارات وتفسيرها ونحن فعلا كما يقول بيرس"لا نفكر إلا بواسطة الإشارات.

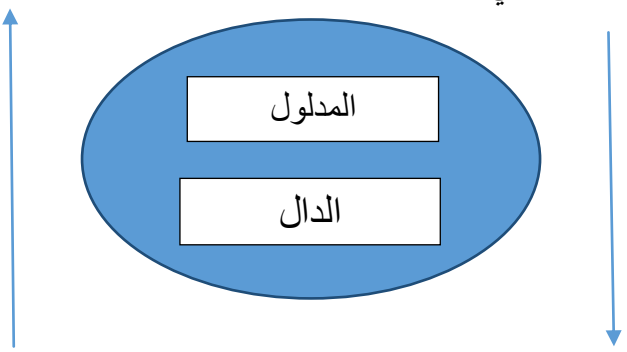
ولكي يصبح أي شيء إشارة يجب أن يفسر على أنه إشارة"ذلك أن الإشارات تتخذ شكل الكلمات أو الصور أو الأصوات أو الروائح أو السلوكات أو الأشياء إلا أن هذه الأشياء ليس لها معنى في ذاتها ولا تصبح إشارات إلاّ عندما نحمّلها معنى فأي شيء يمكن أن يحل محل الإشارة شرط أن يعتبر أحدنا أنه يعني أمرا(أي يحيل إلى شيء آخر وينوب عنه)حيث تعتبر الأشياء إشارات ذلك أن نربطها باصطلاحات مألوفة ولعلّ هذا الاستخدام الدلالي للإشارات هو الموضوع الأساسي في ظلّ التأويلات السميائية[1]".

ونظرا لوجود نموذجين مهمين لتحديد الإشارة/العلامة ألا وهما محل السيادة أوبالأحرى الهيمنة في الدراسات السميائية،كان علينا الوقوف على النموذج الأول للألسني السويسري فاردينان دي سوسير والثاني المنسوب للفيلسوف الأمريكي تشارلز ساندرز بيرس ندرسها بالترتيب:

[1] ينظر، يوسف الأطرش، المكونات السميائية والدلالية للمعنى، ،محاظرات الملتقى الدولي الخامس للسمياء والنص الأدبي،جامعة محمد خيضر،بسكرة،دار الهدى للنشر،عين مليلة،2008 ،ص96/59.

النمودجالسوسيري:

لقد وقع اهتمام دي سوسيور بوجه خاص على الإشارات اللسانية فحدّد الإشارة على أنها تتكون من دال ومدلول مميزاً بينهما كما يلي:[1]



وبذلك ليست الإشارة اللسانية صلة بين شيء واسم ولكن بين أفهوم (مدلول) وطراز صوتي(دال)

"وليس النموذج الصوتي صوتا لأن الصوت محسوس،وبهذا غدا الطراز الصوتي ذلك الانطباع النفسي الذي يُولده الصوت عند المستمع كما يصله كمعطى عبر أحاسيسه ولا يمكن تسمية الطراز الصوتي عنصرا مادياً إلا بمعنى يمثل انطباعاتنا الحسية وبذلك يمكن التمييز بين الطراز الصوتي والعنصر الآخر هو عامة أكثر تجريداً هو أفهوم[2]".

وانطلاقاً من تركيزه على الإشارة اللسانية،اعتبر دي سوسير الكلمة المنطوقة في المقام الأول واعتبرها الأساس مشيراً إلى الدال باعتباره(طرازا صوتيا)أي (صورة صوتية مسموعة)والكتابة منظومة إشارات من الدرجة الثانية وغير مستقلة لكنها شبيهة بالمنطوق فبالنسبة إلى فاردينان دي سوسير،ترتبط الكتابة بالمنطوق ارتباط الدال بالمدلول أو كما يقول جاك دريدا الكتابة عند "إشارة الإشارة"[3]وبما أنّ موضوع الدلالة عند الفلاسفة القدامى كالفرابي وابن سينا والغزالي كان منحصرا على الدلالة اللفظية فالدلالة في نظرهم تدرس اللفظة والأثر النفسي (الصورة الذهنية).

[1]Ferdinan de saussure, cours de linguistique générale ,paris :payot,1967,p158.
[2]Ferdinan de saussure,course in general linguistics,edited by charlesbaly and albert Sechehaye in collaboration with albert riedlinger,translated and annotated by royharris (London :Duckworth ,1983)p :66
[3]Jacques derrida,ofgrammatology,translated by gayatrichakravortyspivak(baltimore :johns Hopkins university press,1967)p :43.

ممّا لا شك فيه أنّ الكتابة تدخل بعين الاعتبار "إذ أنها دالة على الألفاظلكن دورها هذا ليس ضروريا عند ابن سينا خلافا لأرسطو فقد كان يمكن أن تكون لها أيضا دلالة على الآثار بلا توسط الألفاظ، حتى يجعل لكل أثر في النفس كتابة معينة[1]"، لكنه لو كان الأمر كذلك لكان الإنسان مجبرا على أن يحفظ الدلائل على ما في النفس ألفاظ فإنها إذا حفظت بتأليفها رقما وأليف الحروف لفظا فصارت الكتابة بهذا السبب دليلا على الألفاظ أولا[2]".

"وبهذا يكون الخط دالا على اللفظة واللفظة دالة على الصورة الذهنية وهذه الأخيرة دالة على الأمر الخارجي وكل من اللفظة والصورة الذهنية دال ومدلول في الوقت نفسه بينما الخط دال غير مدلول عليه والأمر الخارجي مدلول عليه غير دال[3] أما نوعية الدلالة بين هذه الأمور الأربعة فهي كما يسميها ابن سينا[4]" خارجية بين الخط واللفظة واللفظة والصورة الذهنية بينما هي طبيعة بين الصورة الذهنية والأمر الخارجي وبذلك تعني الدلالة الخارجية بالدلالة الوضعية أي الدلالة الرمزية عند تشارلز بيرس وتوافق الدلالة الطبيعية الدلالة الأيقونية عند هذا الأخير وبما أنّ الدلالة لا تكمل إلّا بتوفر ركنين أساسيين ألا وهما الدال و المدلول فمعنى دلالة اللفظ أن يكون إذا ارتسم في خيال مسموع اسم ارتسم في النفس معنى فتعرف النفس أن هذا المسموع لهذا المفهوم فلما أورده الحس على النفس التفتت إلى معناه[5]".

[1] ينظر،عادل فاخوري، علم الدلالة عند العرب،دراسة مقارنة مع السيمياء الحديثة،دار الطليعة للطباعة والنشر،بيروت،ط1985،1،ص07.

[2] ينظر،ابن سينا،الشفاء في العبارة،تحقيق م.خضري،القاهرة،1970،ص:05.

[3] ينظر،الفرابي أبو نصر،شرح الفرابي لكتاب أرسطو طاليس في العبارة،تحقيق و.كاتش،س،مارو،بيروت،196،ص25.

[4] ينظر،ابن سينا،في العبارة،ص05.

[5] المصدر نفسه،ص04.

رابعاً: المبدع والمتلقي

إنعملية التلقي هي في الأصل عمل فني مشترك يسهم فيه صاحب النص بخلاصة التجربة التي عايشها، وتسهم فيه اللغة بدلالاتها الموحية، كما يسهم فيه الدارس أوالمتلقي بخبرته الفنية وذوقه الجمالي. فالعلاقة بين هذه المحاور تشبه " بناءاً هرمياً، قمته النص في لغته ومعطياته، وقاعدته المتلقي والأديب وهي علاقة قد لا تبدو واضحة وضوح الحس بهذا الشكل التنظيمي ولكنها علاقة ذهنية تفرض نفسها على المتلقي ناقدا أوقارئًاأومستمعاً.

وإن العمل الإبداعي لا يكمن من إبداع الفرد وحده، ولا من إبداع الجمهور وحده ولا من إبداع العوامل الاقتصادية والاجتماعية والسياسية،وإنما "تسهم هذه العوامل بطريقة أو بأخرى في نشوئه،وإنّ ميلاده يتم على مستوى ذات المبدع المتفاعل مع مجمل الظروف المحيطة"[1].

أ:التفاعل بين المبدع والمتلقي

من سمّات الحركة الأدبيةوالنقدية التفاعل أو ما يسميه توفيق الزايدي بخطاب التفاعل بقوله:"خطاب التفاعل هو الحياة،في مدّها وجزرها،وأخذها وعطائها،إنه الحركة والتواصل والتوالد"[2] فيه يحيا النص الأدبي وينتعش النقد تم تتلاشى وظيفته،لكن تبرز أهميته ودوره في بعث الحياة مما يمنح النص البدائي الخصوبة ليزرعه الشارح، وينتج نصوصا جديدة وهذه إضاءة للنص القديم بتحقيبه في تاريخ تلقيه في الوسط بكل حمولاته المتنوعة بالسياسة و الاقتصاد والاجتماع....

فعنصرا الفاعل والمتفاعل قائمة في النصوص في شكل المتلقي الذي وضح ياوس أهميته بقوله،"الأدب والفن لا ينتظمان في تاريخ نسقي،إلا إذا نسبت سلسلة الأعمال المتوالية لا إلا الذات النتيجة

[1] رينيه ويليك وارين،نظرية الأدب،ترجمة:محي الدين،مراجعة الدكتور حسام الخطيب،المؤسسة العربية للدراسات،دار النشر بيروت،ط1981،2،ص270.

[2] توفيق الزايدي،خطا بالتفاعل،شعر أبي تمام والنقد القديم،دار قرطاج، قوس،ط1، 2000، ص5

وحدها، وإنما إلى الذات المستهلكة أيضا،أي إلى التفاعل بين المؤلف والجمهور"[1]. وتتجسد معرفة ردود الأفعال تلك من خلال الأخبار والروايات التي هي مصادر محكومة بآفاق التوقع المحققة أو المخيبة،ويتجلى ذلك في حركية التاريخ التي حفظت ورسخت ما استحق البقاء،ودحرت وهمشت ما أدار له الواقع ظهر المجَن فتُنُوسي لأن طريق الرواية الشفهية تتأثر بأحوال الذاكرة.

إن طبيعة الموضوع أوبالأحرى ترتيب عناصر العنوان اقتضت العروج إلى المبدع وعلاقته بالمتلقي أولا لكن هذا لا يمنع من الغوص في طبيعة المتلقي،ماهيته، وما هي أهم العوامل المؤثرة فيه في تلقيه النص الأدبي.

ب– ماهية المتلقي :

لا نجد في المعاجم القديمة وحتى الحديثة كلمة متلقي بهذا اللفظ،بل أننا نجد هذه المادة على شكل فعل أو اسم غير الذي بين أيدينا،هذا حسب ما توصلنا إليه وعند تحليل هذه الكلمة نلاحظ أن التلقي مأخوذة من التلقي، وهو الاستقبال،والرجل يلقي الكلام أي يُلقنه،وتلقاه أي استقبله،وفلان يتلاقى فلانا أي يستقبله[2]".

وتعني كلمة réception في الانجليزية الاستقبال والتلقي أيضا،ويقالréceptionniste أي متلقية ووظيفتها استقبال الزائرين أو الوافدين على المكتب أو مؤسسة أو فندق أو مخزن،ويُقال réceptiveأي متلقية أو مستقبل،ويقال:"لقي فلانا الشيء :طرحه إليه[3].

إن مصطلح المتلقي يتطابق ومصطلح السامع في عصر الرواية عند العرب القدامى، كما يتطابق أو يتداخل بمصطلح الجمهور وللشاعر جمهور كبير عند العرب فنحن نعلم القبائل العربية

[1] هاش روبرت يارس،جمالية التلقي من اجل تأويل جديد للنص الأدبي،تحقيق :رشيد بن حدو،المجلس الأعلى للثقافة،ع484، ط1، 2004.

[2] ابن منظور جمال الدين ابو الفضل محمد بن مكرم:لسان العرب،مادة لقا،ج15،منشورات دار الكتب العلمية،بيروت،ط1، 2002م، ص 297

[3] روحي البعلبي ومنير البعلبكي:المورد:دار العلم للملايين،بيروت،ط2،1977م،ص924.

كانت تحتفل بولادة شاعر من شعرائها أكثر من احتفالها بولادة فارس من فرسانها،وهذا يعني أن للشاعر جمهورا أولياً محدودا بأفراد قبيلته الذين يستمعون إليه، ويشجعونه ،ويروون شعره ومن خلال هذا نتساءل عن ماهية المتلقي الذي درسه النقاد سواء العرب أو الغرب كل على حسب ثقافته وكلّ وفلسفته اتجاه هذا المصطلح الذي يطالعنا اليوم وبكثرة في النقد الأدبي الحديث ولا سيما فيما يصلنا بين الحين والآخر .

"فالمتلقي هو الركن الثالث من أركان الإبداع (المرسل والنص)وهو الذي أرسلت من أجله الرسالة، ولولاه لما كانت العملية الإبداعية حتى ولو كان الشاعر هو المتلقي الوحيد لشعره. فيختلف المتلقي باختلاف اختصاصه، وباختلاف نوع الكتابة التي يمارسها،فالمتلقي قد يكون مبدعا ليبدع نصاً على نص ويرسله إلى متلقين جدد وهكذا وقد يكون المتلقي شاعراً فيبدع نصا شعريا من خلال قراءته الشعرية[1]"، هذا والذي يفيدنا من مصطلح المتلقي أنه "...أنشد دلالة على الحال السماعية للشعر من مصطلحات أخرى كمصطلح القارئ والسامع بوصفه مصطلحاً شاملا تنضوي تحته أنماط التلقي الشفاهية أو السماعية فضلا عن القرائية[2]".

ومن خلال هذا يتبين لنا ثمة فروق واضحة في متلقي النص الأدبي حيت برزت اجتهادات قبل تقسيم "ايزر" في فكرة القارئ "منها القارئ الحقيقي،والقارئ المثالي،والقارئ المعاصر،والقارئ الخبير،والقارئ المستهدف،وقد أوضح "ايزر" الفروق التي ينطوي عليها مفهومه لهذه الأنماط من القراء،ومن خلال تحليله نجد أن القارئ لديه يتمتع بنظرة متغيرة تسمح له بتشريح عناصر موجودة في أصل بنية معنى،وتنتقل نظرته داخل النص لإثبات علاقات ما داخل تلك البنية،وكل عناصر النص تصبح في لعبة من قبل القارئ أثناء عملية القراءة[3]."

[1]ينظر،ظافر بن عبد الله الشهري، من صور التلقي في النقد العربي القديم،المجلة العلمية لجامعة الملك فيصل،العلوم الإنسانية والإدارية مجلة عدد1مارس 2000،ص62.

[2]بشرى موسى صالح،نظرية التلقي،أصول وتطبيقات،دار النشر،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء المغرب،بيروت،لبنان،ط2001/1،ص68.

[3]Yves gilli :Apropos du texte litteraire et de F.Kafka,Presses Universitaires de france-compté france,1985,p39.

"أما القارئ الحقيقي فهو الذي يستقبل صورا بعينها من النص أثناء عملية القراءة، وتنطبع تلك القراءة بلون التجربة لديه،وحكمه على العمل الأدبي يكشف عن معاييره الخاصة المنبثقة من ذوق مجتمعه.

أما القارئ المثالي فهو عند "ايزر" متخيل ومن الصعب أن نحدد بدقة من أين ينحدر، ويمكن أن ينبثق من دهن الناقد نفسه،وهناك فكرة تسود بين الكاتب تشير إلى أن المؤلف ذاته هو القارئ المثالي الممكن والوحيد نظرياً.يرى أن هذه المسلمة مرفوضة ولا قيمة لها،لأن الواقع لا يحتاج من الكاتب أن يجعل من نفسه مؤلف وقارئا مثاليا في نفس الوقت[1]".

أما القارئ المعاصر، فيتجلى دوره في الأحكام النقدية الصادرة على الآثار الأدبية في حقبة عينة،"فهو ذلك القارئ الذي يعيش في فترة ما من فترات التاريخ،ثم تظهر أحكامه منطبعة بأذواق الجمهور الذي يعيش معه[2]".

أما القارئ الخبير فقد حدده ستانلي فيش Stanley Fish" وهو القارئ الذي يكون قادرا على التحدث بلغة النص في طلاقة،ويكون قادرا أيضا على فهم الدلالة بحيث يستطيع إيصالها بسهولة إلى مستمع ناضج الفهم، وتكون له كفاءة أدبية تجعل منه قارئا خبيرا،وينبغي معرفة جميع تخصصات القارئ مع ذكر أولا القارئ العادي الذي يقرأ بصورة غير تأملية،وتتعلق هذه القراءة بمفهوم النص وسياقه،وثانيا القارئ المختص الذي يجد تخصصه داخل الخطاب،كالتخصص الأدبي مثلا،حيث يشعر القارئ بالارتياح أكثر ويكون مؤهلا لقراءة نص مماثل أو نصوص أخرى[3]".

[1] فولفغانغ إيزر: فعل القراءة، ترجمة حميد لحمداني والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل أفاس،1987،ص23.

[2] عبد الناصر حسن محمد،نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي،المكتب المصري لتوزيع المطبوعات،القاهرة،ط1، 1999،ص134.

[3] Bertrand Gervais et Rachel Bouvet :Théories et pratiques de la lecture littéraire,Presses de l'université du québec 2007,p23

"أما القارئ المستهدف، أو القارئ المقصود،فيتمثل فيما يتخيله القارئ أو هو فكرة القارئ كما هي مشكلة في ذهن المؤلف،والقارئ المستهدف يكون قاطنا تخيلا في النص،ويمثل مفهوم إعادة البناء،ويكشف عن الاستعدادات التاريخية للجمهور القارئ الذي كان يقصده المؤلف كما يرى ايزر[1]"

القارئ الضمني: يتمثل العمل الأدبي عند ايزر في ذلك الالتحام والتفاعل القائم بين النص والقارئ وقد تمكن في بحثه عن كشف العلاقة بين الأدب والتلقي ويرى:" أن تحليل النص يستند على فعل المتلقي في إدراكه لأي عمل أدبي[2] فتحدث عن القارئ الضمني وهو قمة ما توصل إليه حيث أنه يختلف عن باقي القراءوجذوره ممتدة في صميم العمل الأدبي،ويأتي القارئ الضمني من خلال أشكال متعددة كأنماط الاستجابة والفضاءات الدلالية الفارغة ومن التفاعل بين العمل الأدبي والإدراك، ويرى ايزرأن القارئ الضمني يتلخص في أنه أفعال إرجاعية،ناجمة عن الاستجابة لمكونات النص عبر سيرورة ذهنية تنتج ردة فعل"....ويرتبط بالفهم والمشاركة في بناء المعنى،ومهمة القارئ الضمني هي الكشف عن الغامض والمستتر من خلال ظاهر المعنى المكشوف،ويتم ذلك عن طريق التفاعل والتواصل بين المتلقي والنص[3]."

يرى إيزر أن العمل الأدبي ينطوي في داخله على متلق يفترضه المؤلف بطريقة لاشعورية،وبحث في الإجراءات التي ينكشف من خلالها القارئ الضمني في العمل الأدبي،ولعل الفجوات المبثوثة في النص قد تشكلت بطريقة مقصودة أو غير مقصودة،واعية أوغير واعية لتصور قارئ ضمني لذلك النص،يحلل ما تتضمنه تلك الفجوات من معنى،وفكرة القارئ الضمني لدى إيزر تجسد فكرة التحول في مفهوم الاستقبال من الاهتمام بالمؤلف أو الكاتب إلى أهمية القارئ،والقارئ الضمني في مفهوم ايزر موجود قبل بناء المعنى الضمني في النص،ويتميز عن باقي القراء الآخرين.

[1] فولفغانغ ايزر:المرجع السابق،ص 20 وما بعدها.

[2] ناظم عودة خضر:الأصول المعرفية لنظرية التلقي،دار الشروق للنشر والتوزيع،الأردن،ط1، 1997م،ص148.

[3] بوقرة حكيم:تشكيل القارئ الضمني في النص القرآني،مجلة الخطاب،منشورات مخبر تحليل الخطاب،جامعة تيزي وزو،الجزائر،العدد5،جوان 2009 ص277.

وهناك شبه واضح بين القارئ الضمني عند ايزر والمتلقي في الفلسفة الوجودية عند سارتر،"حيث يقسم سارتر الجمهور قسمين:جمهور واقعي وجمهور إمكاني،ويقصد بالثاني جمهورا مثالياً يتجلى من وراء الموقف الخاص للمؤلف لوصف مثله الإنسانية[1]".

فالقارئ الضمني يتجسد من خلال كل ميولات النص ليكون له تأثير، وهذه الميولات يفرضها النص نفسه، وبنية النص ذاتها تفرض قارئا ضمنيا ولا علاقة له بالقارئ الحقيقي، ويشكل وجوده من خلال شبكة معينة من البنى المثيرة التي تجعل القارئ مشدودا لفهم النص.

ويقسم ايزر القراء إلى:قارئ ضمني وقارئ فعلي، الأول يخلقه النص لنفسه بواسطة أبنية متضمنة في النص تثير القارئ،أما الثاني فهو يستقبل أفكار النص وصوره،وقد كتب إيزر كتاباً سنة 1972م بعنوان "القارئ الضمني" "وتحدث عنه في كتابه "فعل القراءة" الذي ألفه سنة 1976م وبين في كتابه الأخير الذي اشتمل على معظم ما ورد في نظريته من أفكار حول نظريته في التلقي ما قصده من مصطلح "القارئ الضمني" حيث يتجلى هذا القارئ في أثر النص على القارئ محدد موجود في نية الكاتب حين يشرع في كتابة نصه،والقارئ يجد نفسه يستجيب بطريقة أو بأخرى إلى مقترحات النص انطلاقا من نشاطه الإدراكي وخبراته الشخصية[2]."

ج-العوامل المؤثرة في المتلقي:

1)عامل السن(طفل-راشد)

السن هو عامل من العوامل التي تؤثر في هدفنا المتلقي،فالطفل مثلا لا يستطيع أن يحلل ويفسر ويترجم ما يتلقاه من اللغة الشعرية،فاللغة وإن قابلتها اللغة البسيطة مع اللغة الشعرية لوحدها هي كافية عنده ليفهمها ويستوعبها، غير أنه لا يوجد في قاموسه المعرفي شيء اسمه اللغة الشعرية نظرا لما عنده من طاقة محدودة أو بأصح العبارة له جانب من المعرفة باللغة البسيطة، التي هو بحاجة لها في

[1] روبرت سي هول:نظرية الاستقبال مقدمة نقدية،ترجمة رعد عبد الجليل جواد،دار الحوار للنشر والتوزيع،سوريا،ط1 1992 ص104.
[2] فاطمة البريكي:قضية التلقي في النقد العربي القديم،دار الشروق،عمان،ط1 ،2006، ص556.

سن هي بمثابة البداية والتعرف على لغة قومه، فقد أوضحت الدراسات أنه في كل عمر زمني معين، يتوجب على الطفل كي يفهم ما يعنيه الآخرون أن تكون ذخيرتهم اللغوية أكبر من الذخيرة اللغوية التي يستخدمها هذا الطفل في كلامه العادي، لأن الطفل يفهم أقوال منهم حوله قبل أن يبدأ الكلام،وهذا لا يأتي من إلمام الطفل بكل المعاني التي يستعملها الآخرون،"حيث أنه يميز المعنى المقصود من خلال ارتفاعه أو انخفاض درجة الصوت أو خلال الإشارة أو تعابير الوجه ولكنه عندما يبلغ سن 18 شهرا فإنه يتوجب على المتحدث إليه أن يعزز كلماته باستخدام الإشارة، حتى يتسنى له إدراك المعنى المقصود، وحتى عند الرغبة في تعليم الطفل عبارة مثل:(وضع الكوب على المنضدة) فانه ينبغي إلحاق هذه الجملة بالإشارة إلى الكوب والمنضدة[1]،"

ومن هنا يتبين لنا أن الطفل بحاجة لأن يتعلم اللغة الأولية –إن صحّ التعبير– وبعدها يحاول بالتدريج التمكن من اللغة عبرمراحل العمر والدراسة إلا أن أهم مرحلة من مراحل التعلم تكون في الخطوات الأولى للتلقي "حيث أن أي خطأ في تقنيات تلقي اللغة قد يجعل الطفل يتأخر في نموه اللغوي، فهو في مرحلة ما يدرك أن الكلام أداة جيدة للتواصل مقارنة بلغة البكاء والإشارة[2]". لذا يحاول تعلم الكلام بمجرد أن يصبح جاهزا من الناحية النمائية للكلام، إذن فالطفل الأكبر سنا والذي امتلك اللغة أو تمكن من صيغها أكثر إرصانا هو قادر على النجاح في هذه المهمات وحل هذه المشاكل.

إن علاقة السن بتلقي اللغة الشعرية لا يعني فقط أن يكون الطفل غير قادر على التلقي والكبير في السن أي الراشد قد يتلقاها بسهولة،لكن البعض ممن لم يتمدرسوا أو توقف عندهم النمو اللغوي هم بالنسبة للأطفال متساوون في تعرضهم لهذا النوع من التلقي،عندها نلاحظ أن السبب الكامن في التعرف على اللغة الشعرية هو في مواصلة تعلم القراءة تدريجيا عبر مراحل التمدرس إلى أن

[1] ينظر:ابراهيم محمد صالح،علم النفس اللغوي والمعرفي،دار البداية ناشرون وموزعون،عمان،الأردن،ط1 ،2006م،ص230.

[2] إبراهيم محمد صالح، علم النفس اللغوي والمعرفي، ص231.

ينضج المتلقي فيجد نفسه يتلقى نوعا من الشعر أو النثر يمتحن فيه الرغبة في التأويل أو التفسير أو الفهم.

2)عامل الفهم أوالاستيعاب:

"إن الفهم هو طلب السامع العلم والمعرفة بالشيء من المتكلم وتمثله وإدراك معناه على خطوات ومراحل[1]".

فالفهم إذن مهارة أساسية يجب تعلمها،يقول"روبيردوترانس":أن الذي يقرأ ولا يفهم لا يعتبر من القارئين إنما تدرب على آليات القراءة استعمالها لا أكثر من ذلك[2]"،فهناك حسب التعريف فرق بين من تدرب على آليات القراءة واستعملها وبين من تدرب على مهارات الفهم بالإضافة إلى آليات القراءة المختلفة.لأن الفهم يعمل وفق استراتيجيات التي تمكن القارئ المثالي من استنتاج معنى نص أدبي ما.فيتمكن من فك الرموز ويصل إلى نتيجة حتى و أن كانت غير نهائية فإنها ومن خلال الفهم الجيد تؤثر في نفسيته ويستطيع أيضاأن يكون دائم التأثر كلما كانت له القدرة على فهم النص بأكمله،"ولكن لابد من الانتباه إلى أن الفهم عملية نفسية عقلية معقدة لأن المعرفة بمعاني الكلمات تتدخل فيها عوامل متعددة وهي تتأثر بالخصوصيات النفسية والثقافية والاجتماعية واللغوية للمتعلم مثل:معرفة الواقع الذي يرجع إليه المعنى حيث لا يكون الفهم إلا نتيجة الاختلافات الحضارية واللغوية بين ثقافة وأخرى ولغة وأخرى .

إن تحديد مراحل الفهم وخطواته في بالغ الصعوبة إلا أنه اتفق بعض الدارسين في هذا الميدان على أنها تمر بالمراحل العامة الآتية في فهم رسالة أو نص انطلاقا من المرسل في عملية الإرسال والبث وانتهاء بالمرسلإليه في عملية التلقي والتفكيك والتحليل والفهم[3]."

[1] بشير ابرير،التواصل مع النص ،إشكالات الفهم والقراءة الفعالة،اللسانيات،مجلة في علوم اللسان وتكنولوجياته،مراكز البحوث العلمية والتقنية لترقية اللغة العربية،الجزائر،عدد 2005/10،ص41.

[2] المرجع نفسه،ص42.

[3] ينظر:بشير ابرير ،التواصل مع النص،مرجع سابق،ص44-45.

إن عملية الفهم عند المتلقي مهمة في عملية التأثر،وله أن يصل إلى درجة كبيرة من صعوبة المفردات، وتعقد تركيب الجملة، وكثرة مقولاتها وأفكارها والتقديم والتأخير وكثرة المترادفات وكل ما تتميز به اللغة الشعرية الخاصة فنقول أن هذا المتلقي بعيد كل البعد عن إدراك الباقي من العوامل اللغوية والعوامل النفسية والانفعالية كالغضب والفرح والسرور:فكلها عوامل يجب على المتلقي أن يعلم بوجودها مسبقا ويتهيأ لها سواء كان يقظاً ومنتبهاً.

يرى "جيست وكاربنتر":"بوجود فروق فردية في سعة الذاكرة العاملة ولهذه الفروق الفردية بين الناس تأثير كبير في فهم اللغة ولقد لجأ "كاربنتر" لقياس سعة الذاكرة العاملة من خلال أسلوب للقياس أطلق عليه مصطلح"الاستيعاب القرائي" حيث يكلف المشاركين في هذه التجارب بقراءة عدد من الجمل لفهمها، ويطلب منهم أيضا تذكر الكلمة الأخيرة من كل جملة[1]". فالاستيعاب إذن من أهم المراحل في الفهم لكي يصل القارئ مبتغاه وإلى نقطة يريد منه صاحب النص"المبدع" أن يصل إليها.وقد يتوصل أيضا إلى ما لا يراد منه،كأن يفسر ويؤول حسب ما تقتضيه الحالة أو تقتضيه ذاتية القارئ المتلقي.

"وقد وجد أن الأفراد الذين يمتلكون استيعابا أوسع يستطيعون قراءة الأجزاء الأكثر صعوبة من النص أسرع من أولائك الذين يملكون استيعابا ضيقاً،ويعتقد كاربنترأن قياس السعة القرائية تكشف بشكل جيد العمليات المتخصصة ذات الصلة بالمهمات القرائية وغيرها من مهمات الفهم[2]."

ليست مهمة المتلقي مقصورة فقط على مجرد الاستحسان أوالاستهجان، بل هي مهمة البحث والتنقيب وإعمار الفكر، وليس كل متلق يهتدي بفكره إلى وجه الكشف عما اشتملت عليه الصورة من معنى دقيق، بل يتطلب الأمر أن يكون المتلقي قادرا على إدراك العلاقات في مجال الصورة. فخبرة المتلقي " ليست مقاييس هندسية حادة، تتعامل مع النص بحسابات جبرية فترفض هذا الشكل لوجود

[1] موفق الحمداني،علم نفس اللغة من منظور معرفي،ص71.

[2] ينظر المرجع نفسه،ص71.

انحراف معين عن زواياه المحددة، أوتقبل غيره لتساويه مع القياس، بل خبرته وذوقه الجمالي هي وسائل استكشاف لعناصر الجمال في النص.

وبفضل انتشار الصحافة والمجلات الأدبية المتخصصة، أضحى للقارئ دور مهم في الساحة الأدبية انطلاقا من عملية اختياره للمؤلَّفِ (رواية أوغيرها) واقتنائها إلى مرحلة نقدها وتقييمها. فقد تكونت لديه بعض المعايير الجمالية التي تؤهله للانخراط المسؤول والفعال في المسيرة الأدبية، فأصبح الكاتب كذلك يحتاط في كتاباته ويستحضر مستويات القارئ أثناء بناء هيكلها، إذ أصبح يحاول استبطان أفق انتظارهم

فمن خلال هذا يتضح أن القارئ انتقل من مقام المستهلك إلى مقام المبدع المحاور، الذي يملأ الفراغات بل يلزم الكاتب تركها، كما استطاع أن يرغم الكاتب يوماً بعد يوم على إسقاط الأقنعة اللغوية والبلاغية التي طالما تدّثر بها. فسعي نظرية التلقي إلى هدف الإشراك الواسع للمتلقي، هوهدف غايته تطوير ذوقه الجمالي من خلال التواصل مع النصوص الفنية.

الفصل الأول

المتلقي وعامل تفاعله مع النص

من المعروف أن العمل الأدبي لن يبق رهين صاحبه، فهو بحاجة إلى شخص، ثان هو ذلك المتلقي الذي يسمو إلى مرتبة التواصل مع المبدع وإبداعه، حين يتجسد في قراءة الإبداع واستخلاص ما قيل وما لم يُقال، ما أفصح عنه المبدع وما أخفاه.

وإذا ما نظرنا إلى البلاغة العربية القديمة كنموذج لمنهج قديم في تحليل النصوص الأدبية، نجدها تحتكم إلى خلفية الناقد أولاً، طبيعة النصّ ثانياً، وجمهور المتلقين ثالثاً. وفي إطلالتنا سنتعرض لأهم الدراسات النقدية التي أشارت إلى المتلقي قديماً وحديثاً.

1- المتلقي والمناهج النقدية القديمة:

اهتم الناس بمسألة التلقي منذ العصور القديمة، لكن الدراسات الماضية لم تعطها المكانة اللائقة بها. وهكذا بدت من خلال معالجة بعضهم لها أقل تعقيدا من مسألة الإبداع، مع أنها معقدة ومعقدة جدا في واقع الأمر. لكنها باتت في العقود الأخيرة من هذا القرن، قضية مركزية يحوم من حولها الأدب، فالجميع اليوم يولي الاهتمام الكبير بالقرّاء والمستمعين والمشاهدين وأذواقهم على حد سواء.

" يُعدّ أرسطو من أبرز رواد الفكر اليوناني في تاريخ الحركة النقدية اهتماما بفلسفة التلقي، أو مفهوم الجمال في استقبال النص [1]"خاصة في مؤلفه "فن الشعر"،إذ ركز في آرائه النقدية على علاقة الشعر بالجمهور، ،وفي هذا الصدد يقول محمود عباس:"ربما كان أرسطو في تاريخ الحركة النقدية من أبرز رواد الفكر اليوناني اهتماما بفلسفة أو مفهوم الجمال في استقبال النص،ففي رصيده الفكري والنقدي

[1] ينظر، التلقي لدى حازم القرطاجني من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء، محمد بن لحسن بن التيجاني عالم الكتب الحديث ،اربد ،لندن،2011، ص343.

يتمثل لنا اهتمامه بهذه المسألة،وكأنها محور هام يستقطب تفكيره ويستجمع فلسفته في الحديث عن أسناج الأدب"[1].

وتظهر نظرية التلقي عند أرسطو من خلال مفهوم التطهير،حيث "نسب للأدب وظيفة تطهيرية ولذلك فإن الوضعيات التي يتم فيها التمويه تعد ذات شأن في تحقيق الاندماج التام للمتلقي (المشاهد) في العمل الدرامي،لذلك فقد استند أرسطو إلى الطريقة المماثلة التي أقامها بين المحاكاة (العالم الرمزي) والطبيعة (العالم الطبيعي)[2]".

لقد كان اهتمام أرسطو بالمتلقي في المسرح اهتماماً غائياً، فقد كان يحرص على إفادة الجمهور من خلال المشاهدة،وهذه الفائدة التي يركز عليها هي تخليص الإنسان من المشاعر الضارة،"فباندماج المتفرج في أحداث المسرحية ومسار الشخصيات، وبالشعور بالخوف والشفقة اتجاه المواقف التي تعيشها الشخصيات تتم عملية التطهير وتحقيق البعد الأخلاقي للمسرح"[3].

إذن لا تتم عملية التطهير إلا من خلال الاستجابة المرتكزة على البنية الفنية للعمل الأدبي، أو الفني ففكرة التطهير عند أرسطو مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بانفعالي:الشفقة والخوف لدى المتلقي أثناء حدوث المعنى، فقد يوحي هذان المعنيان بأن المتلقي عندما يذهب للمسرح تكون لديه انفعالات مختلطة أو شريرة، وعند المشاهدة وعقبها يحدث له حالة من الطهر أو الطهرانية، أو أنه قد يكون لديه أمراض انفعالية يحدث لها تطهير فيشفى.

والتطهير يعتمد على التعرف وهو بالتالي عملية معرفية، مرتبطة بالفهم الكامل للأحداث التي تقع أمام المشاهد،وبهذا يكون للتطهير معنى معرفي أعمق من معناه الانفعالي الذي كثيرا ما يتردد على الأذهان.

---

[1] ينظر، النقد الأدبي الحديث، محمد غيمي هلال، دار النهضة مصر للطباعة والنشر، ط6، 2005، ص59.

[2] ناظم عودة خضر،الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1997، ص12.

[3] سيدي محمد الميلاحي، الفرجة بين المسرح والأنتربولوجيا،كلية الآداب بالرباط، تطوان، المغرب،ط1، 2002 ،ص134.

ومن هنا نستخلص أن التأويل في القديم كان يقوم على كشف معنى المؤلف ووسائل تمكينه، فاقتربت مباحث هذا الفكر من الأسلوبية، على عكس التلقي حديثا الذي يقوم بإعادة بناء للمعنى من خلال فعل الإدراك، وهو عملية دالة في النظرية الحديثة في حين أن وسائل الأسلوب هي التي تكون دالة فقط،وهذا هو الفرق الجوهري بين المفكرين.

وفي حديثنا عن العصر الجاهلي فقد بوّأتالقبائل الشاعر ورفعت من قدره،لأنه كان بمثابة السفير،فهو المتحدث بلسان قومه والناطق الرسمي لقبيلته،يدافع عن كيانها ويحمي مصالحها،ويخلد مآثرها،ويذيع أمجادها،ويهجو أعدائها،ويتصدى لخصومها.

"وهذه الوظائف السامية التي كان الشاعر المبدع يقدمها لقبيلته، جعلت المتلقي ينصت لهذا الإبداع ويحس في نفسه أحاسيس الافتخار خلال تلقيه،هذا ما جعل التلقي يشغل حيزاً واسعا في أوساط البيئة الجاهلية، فصار الشاعر الجاهلي يعتني بشعره ويتنافس في إجادة نظمه،ويسعى لحيازة السّبق في إيداع قصائده على نظر فحول من الشعراء اتخذوهم حكاماً على قصائدهم "[1].

ولقد لعب المتلقي في العصر الجاهلي دورا مهما في عملية الإبداع الشعري،ودوره لا يقتصر فقط على تذوق الأعمال ثم إصدار الحكم،بل تجاوز ذلك وأصبح يشارك المبدع في إنتاج قصيدته بعدة طرق ك: "تصحيح الخطأ والإشارة إلى مواطن الزّلل من قبل المتلقي، يشكل موقفا نقدياً وجمالياً،وأنه وجد في الأبيات والقصيدة بعض الاستقباح فأراد أن يوجه مسار المبدع إلى ضرورة مراعاة ذلك أثناء عملية الإبداع، وهذا يعكس في حد ذاته إنتاجاً أدبياً جديداً، إذ في حالة ماإذا سلك المبدع توجيهات المتلقي وانطباعاته التي تكون غالباً مؤسسة بناء على مقاييس نقدية،فإن العمل الأدبي سيرقى إلى

[1] ذياب قديد، تلقي النص الشعري لدى نقاد القرنين الثاني والثالث الهجري، نقلا عن نظرية التلقي النقدية وإجراءاتها التطبيقية في النقد العربي المعاصر، أسامة عميرات،مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في النقد الأدبي المعاصر، 2011/2010،كلية الآداب واللغات ، جامعة الحاج لخضر، باتنة، ص72

مصاف الأعمال الجيّدة التي تكتسب شهرة وخلوداً[1] "الأمر الذي أدى بالعرب إلى الاهتمام بموضوع التلقي والمتلقي بصورة واضحة في أغلب المدونات التراثية،ولا سيّما في الدرسين النقدي والبلاغي،إذ يمكن مبدئياً الانطلاق من فكرة مركزية في معالجة مثل هذا الموضوع وهي أنّ الوعي النقدي والأدبي بعملية التلقي وصوره،كان له تجلياته وحضوره في كتابات نقاد وبلاغي العرب،على الرغم من بساطة الطرح وغياب رؤية واضحة بإمكانها استيعاب فلسفة نظرية وجمالية مكتملة العناصر والأركان،"غير أن هذا لا يمنع من اعتبار موضوع التلقي مشكلة توجد حيثما يوجد الأدب،بحيث من الصعب تصور انصراف الدراسات العربية بخاصة النقدية عن مفهوم مهم مثل التلقي"[2].

كما قد يعسر من جانب آخر النظر إلى طبيعة العلاقة المنعقدة بين المتلقي القارئ والنص "في التراث على أنها علاقة قائمة على الصدفة أو على هوس مبدع وميله،وإنما هي في الوجه العميق منها تعاقد بين الأطراف المضطلعة بوظيفة التخاطب".

ومن هذا المنطلق يتهيأ لنا تصور إطار يحدد السّمات العامة التي تنظم موضوع التلقي وأحكامه وجماليته وذلك تأسيساً على ضرورة انشغال العرب قديماً بمدارسة هذا الموضوع لأن اعتنائهم به التلقي/الاستقبال، ظلّ مرتبطاً في جملة أحكامهم بقضايا النصّ، مما قد يعني بأنّ الدارسين العرب القدامى قد تعاملوا مع النص وضروب الكلام بالتركيز عن وعي بالذي يتلقى هذا النص كون المتلقي أو بالأحرى التلقي من مستلزمات العملية الإبداعية.

فالشاعر لا ينظم قصيدته لنفسه، بقدر ما يحاول توصيل رسالته الشعرية إلى المستمع الذي يعتبر الهدف الأساسي من وراء هذا الإلقاء، وفي هذا الصدد تحدث أحمد رامي في إحدى الجلسات التي عقدها مع الدكتور مصطفى سويف حيث قال:"لقد كنت أحيانا أفرغ من إنشاء القصيدة في

[1] ذياب قديد، تلقي النص الشعري لدى نقاد القرنين الثاني والثالث الهجري، نقلا عن نظرية التلقي النقدية وإجراءاتها التطبيقية في النقد العربي المعاصر، أسامة عميرات،مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في النقد الأدبي المعاصر، 2011/2010،كلية الآداب واللغات ، جامعة الحاج لخضر، باتنة، ص72.

[2] ينظر، استقبال النص عند العرب،محمد المبارك، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط1، بيروت،1999 ،ص10

منتصف الليل،فاندفع أوقظ البوّاب لأسمعه قصيدتي الجديدة،ولا يمكن أن يهدأ بالي إذا أنا لم أفعل ذلك"[1].

من خلال هذا يتضح لنا جلياً منزلة المتلقي السامع على وجه الخصوص في سائر أحوال تلقيه،حرصاً على تقويم النصوص بخاصة منها الشعرية، وتصنيفها من حيث السبق والجودة وهكذا فان التراث العربي بشكل عام قد حاول وضع المتلقي في منزلة مهمة من منازل الأدب، وقصده بخطابه قصداً، وحث الشاعر أن يكون شعرهم متوجها إليه،وهو ما يجعل المبدع الشاعر منشغلا في المقام الأول إلى درجة الهوس باستقطاب هذا المتلقي السامع وحيازة رضاه،وعياً منه بأنّ في ردود أفعال المتلقي وخاصة من المتخصص إقراراً للحق في نصابه،وقضاء للمبدع بالشعرية أو نقيضها[2]"، وكان حضور المتلقي في عملية تلقي النص المبثوث مكتوبا أو مسموعاً "ممّا يؤرق الشاعر صاحب النص فيدفعه إلى إجادة صنيعه،مرغماً إياه في كل الأحوال، لا يرضي فيه تجربته الشعرية بقدر ما يرضي السامع،ويستدرجه إلى غرضه الأساسي[3]".

فبهذا يمكننا القول أن اتحاد المبدع والمتلقي في عمل أدبي يكسيه لباس الجودة ويطبعه بطابع التفرد،فالمبدع يتحسب دائما إلى وابل انتقادات المتلقي فيعمد قدر الإمكان إلى تنقيح وتهذيب عمله يقول حبيب مونسي في هذا الصدد:"إنّ حضور المتلقي في النقد العربي القديم أمر ملفت للنظر،إذا ما قيس بالبيت ذاته،وكأن حضوره يؤرق الشاعر ويدفعه إلى إجادة صنيعه الذي تأرجح بين الارتجال العبقري والتجويد الذي يستبعد صاحبه فلا يخرج على الناس إلا وقد استدار الحول وتهذبت القصيدة...[4]"، وهذا كله راجع لخوف المبدع من انتقاد المتلقي.

[1] مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، القاهرة،ط2، ص140.

[2] الحسين آيت مبارك، صورة المتلقي في التراث النقدي، مجلة جذور، ع15، مج8، النادي الأدبي، جدة1996 ، ص247.

[3] عبد القادر عواد، التلقي والتواصل في التراث العربي، مجلة حوليات التراث، جامعة مستغانم، العدد12، 2012، ص20.

[4] الحبيب مونسي، القراءة والحداثة، مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية، منشورات اتحاد العرب،2000، ص11.

لعلّ تركيز الجاحظ (255هـ) في نظرته للنص وعلاقته بالمتلقي على خاصية "البيان" راجع إلى خلفيته المذهبية، وهي خاصيّة مرتبطة بالبنية السطحية للنص، التي يجب أن توفّق في ترسيخ مضمونه لدى المتلقي.

والمتأمل للإنتاج النقدي للجاحظ، يلمح تلك الإشارات والعبارات التي خصّ بها المتلقي، والتي تتقاطع والكثير مما مدّت به المناهج النقدية المعاصرة. من ذلك فكرة إعادة نظر الجاحظ من خلال تحليله للطريقة التي كانت تنظم من خلالها "الحوليات" في الشعر العربي القديم. ف"من الشعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولاً كريثا، وزمنا طويلاً يردّد فيها نظره، ويحيل فيها عقله، ويقلّب فيها رأيه، اتهاماً لعقله، وتتبّعا على نفسه، فيجعل عقله زماما على رأيه، ورأيه عيارا على شعره"[1].

لقد وازنت طريقة الجاحظ في تبني فكرة التلقي رواد نظرية التلقي، والتي تعمل على ارتسام قارئ النصّ في ذهن المبدع حين كتابته لنّصه، وهذا الارتسام هو الذي يملي عليه ما يجب أن يقوله، وما عليه أن يتجنبه، وما هي الطريقة التي ينبغي عليه أن يتبعها في قول ما يقول.

يقول الجاحظ: "قد عزمت، والله الموفّق، أن أوشح هذا الكتاب، وأفصل أبوابه، بنوادر من ضروب الشعر، وضروب الأحاديث، ليخرج قارئ هذا الكتاب من باب إلى باب، ومن شكل إلى شكل، فإني أرى الأسماع تملّ الأصوات المطربة، والأغاني الحسنة، والأوتار الفصيحة، إن طال ذلك عليها"[2]. فما اصطلح عليه الجاحظ ب "النوادر" يجعلنا نستحضر ما عناه ريفاتيرب "المفاجأة" و"اللامتوقّع"، كما يدفعنا حديثه عن "المملول" وما من شأنه أن يتكرّر أو يطول إلى تمثُّل عنصر "التشبع" الوارد في الأسلوبية المعاصرة.

في الوقت الذي أفاض الجاحظ في النظر في "تشكيلة النصّ" التي تستقطب المتلقي، فإنّ عبد القاهر الجرجاني (471هـ) قد بالغ في إجلاء متلقي النص، فأشار إلى دور مستوى المتلقين في الرقي بالنص أو إسقاطه من حيث "...ترى الواحد منها غفلاً ساذجاًموجوداً في كلام الناس كلهم، ثم تراه وقد

[1] الجاحظ، البيان والتبيين، تح: عبد السلام هارون، ج2، ص139.

[2] الجاحظ، الحيوان، تح. عبد السلام محمد هارون، مصر، مكتبة مصطفى البابي الحلبي وشركائه، د، ت، ج3، ص7.

عمد إليه البصير بشأن البلاغة وإحداث الصور في المعاني، فيصنع منه ما يصنع الحاذق حتى يُغرب في الصنعة، ويدق في العمل، ويدع في الصياغة"[1]

فالخبير العالم بأصول اللغة يرى مالا يراه سواه في النصّ،"فإذا رأيت البصير بجواهر الكلام يستحسن شكرا، أو يستجيد نثراً، ثم يجعل الثناء عليه من حيث اللفظ فيقول: حلو رشيق، وحسن أنيق...فأعلم أنه ليس ينبئك عن أحوال ترجع إلى أجراس الحروف، وإلى ظاهر الوضع اللغوي، بل إلى أمر يقع من المرء في فؤاده، وفضل يقتّدحه العقل من زناده"[2].

كما نوّه عبد القاهر جرجاني إلى التأثر النفسي الذي يلحق بالمتلقي خلال قراءته وتقصيه ثنايا النصّ، "أعمد إلى ما تواصفوه بالحسن، وتشاهدوا له بالفضل، ثمّ جعلوه كذلك، من أجل النظم خصوصاً دون غيره مما يستحسن له الشعر أو غير الشعر من معنى لطيف أوحكمة...فإذا رأيتك قد ارتحت واهتززت واستحسنت، فانظر إلى حركات الأريحيّة ممّ كانت؟[3]

وإذا ما حاولنا معرفة رأي حازم القرطاجني (684هـ)في مسألة التلقي، فإننا نجده يركّز على ما يتحقق عند المتلقي من أثر ايجابيللتفاعلات النفسية التي يتركها النصّ،"...تساعد الدراسة الدقيقة للمصطلح الخاص بأثر الكلام في النفس عند القرطاجني على فهم المظهر الجمالي من المتقبل، فالمصطلحات من قبيل السرور والطربة والبهجة والأريحيّة والاستظراف، والارتياح والمسرّة والتعجب والرّوعة والشغف والروح والإيناس، من شأنها أن تترجم حالة المتلقي عندما يصادف نصّاً إبداعياً يأخذ بالألباب"[4].

كما تطرق القرطاجني إلى مصطلح (المراوحة)، إذ يقول في هذا الصدد: "وإنّما يحسن الكلام بالمراوحة بين بعض فنونه وبعض، والافتنان في مذاهبه وطرقه، فيزداد حب النفس لما يرد عليها من ذلك إذا

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الاعجاز، تحقيق، محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1991م،ص233

[2] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق، محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، د،ط 1984م،ص3

[3] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص85، 86.

[4] يُنظر، فاطمة عبد الله الوهيبي: نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2003، ص259.

كانت زيادته غبّاً"[1]. وللإشارة فإن الجاحظ كان سباقاً لفكرة مصطلح المراوحة والذي فسّره بالتنفيس عن المتلقي بأضرب النوادر.

ممّا سبق نستخلص أن كل من الجاحظ وحازم القرطاجني قد ركّزا على الجانب التأثري للمتلقي والذي ينتجه النص الإبداعي بفعل ما يحمّله صاحبه من سمات خاصة في تشكيلته، بينما لمحّ عبد القاهر الجرجاني إلى الجانب التأتيري "الذي يمارسه المتلقي على النصّ من خلال تحليلاته القائمة على شخصه ومستواه، وهو ما جعل بعضهم يعدّ جمالية البلاغة العربية القديمة جمالية التلقي والتأويل"[2]

والمقول له عند حازم لا يمثل فقط عند هذه الغاية التأثيرية، بل يحضر في لحظات الإبداع، ويحضر بعدها ليستقبل المرسلة الشعرية ويتحقق ويفحص ويؤول ويفسر، "ففي أثناء عملية الإبداع يعكس حازم بشكل غير مباشر انشغالاً واضحاً بالمقول له. فحينما يعالج قضايا المحاكاة يذكر الشاعر بأهمية الخلفية المشتركة بينه وبين المقول له، مؤكداً على شرط تقدم معرفة كليهما بالأشياء(موضوع المحاكاة)، ويؤكد من جهة أخرى على المستغرب وغير المألوف، الذي يتأتى من الربط بين الأشياء بطريقة مفاجئة تقدم العالم من جديد على نحو يفاجئ المقول له، وينقله إلى ذروة الهزة الجمالية وما يصحبها من تعجيب وإغراب"[3]

2-المتلقي في المناهج النقدية الحديثة:

اعتمدت المناهج النقدية الحديثة في البداية على انفصالها عن المتلقي، باعتبار وظيفته لا تتعدّى الاستهلاك أو التلقي السلبي، فيعرض المبدع نصّه على المتلقي، لكنه لا ينتظر منه إبداعاً جديداً، وعلى العكس من ذلك في المناهج النقدية المعاصرة التي عزّزت مبدأ الاتصال بين المبدع والمتلقي، والقائم على الاستهلاك الايجابي للعمل الأدبي، فيطالب المبدع تأويلاً موازياً لإبداعه أو ما يفوقه.

[1] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب ابن الخوجة تونس، 1966،ط1، ص302.

[2] عبد الرحيم الهيبل، فلسفة الجمال في البلاغة العربية، الدار العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، د،ط، د،ت، ص324.

[3] فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، ص238

فالمبدع يضع المتلقي نصب عينه، فيُحاول أن يُمارس عليه عملية "التطهير الجنسيّ" من خلال المنهج النفسي، فينفس المبدع على نفسه من خلال إشباع رغباته وشهواته النفسية، " ولهذا يحوّل الفنّان كلّ طاقاته الجنسية نحو إشباع كلّ تلك الرغبات عن طريق الإبداع الفنّي، ومعبّرا عن أحلام يقظته وأفكاره الخياليّة، ويفتح الفنّان للآخرين – المتلقي – لإشباع ما لديهم من رغبات لا شعوريّة أو تحقيق الراحة والسلوى لما لديهم من مصادر لذّية لا شعوريّة، وبذلك يجني الفنان والمتلقي عن طريق الإبداع الفنّي ما لم يكن يستطيع أن يجنيه من قبل إلاّ في الخيال"[1].

فالمبدع حسب المنهج النفسي يحاول أن يوصل المتلقي إلى الحالة التي كان بها عند الكتابة، كما يحاول أن يُشبعه من أمور كان يراها خيالية فيصبح يُحسها عند القراءة. لكن السؤال المطروح هل يستطيع المبدع أن يوصل هذا الإشباع لكلّ متلق للنص؟ ماذا لو كان المتلقي دون مستوى لغة النص؟ نقطة تحدثنا عنها بالتفصيل عندما ذكرنا أنواع المتلقي.لأنه "... فإذا ما كان على درجة عالية من تماسك الشخصية والصلابة والقدرة على الاستيعاب والفهم ...فإنه سوف يكون قادراً على استيعاب المواقف واحتواء المعنى المعروض...أمّا إذا كان الشخص على نقيض الشخص الأوّل، وكان الموضوع المعروض من التعقيد بدرجة عالية، فإنّ اضطراباً نفسياً بدرجة أو بأخرى، يصيب الشخص ويجعله غير قادر على الاستيعاب أو الفهم أو التذّوق، ويؤذي به ذلك إلى رفض الموقف أو الانصراف عنه إلى غيره أو إلى ما يُريحه من هذا العناء، أو الوقوع فريسة للتوتّر والصراع النفسيّ"[2].

فالحالة النفسية التي تعتري المتلقي أثناء قراءته للعمل الأدبي، شبيهة إلى حدّ كبير تلك التي تعتري المبدع إذا كانا من مستوى واحد أو بالأحرى مستوى متقارب، إذ أنّ المتلقي" يمرّ خلال تلقيه لهذا العمل أو ذلك بمرحلة لا تقل خصوبةً وعمقاً عن المرحلة التي يقوم بها المبدع، بل هناك من الدارسين

[1] مصطفى عبده، فلسفة الجمال ودور العقل في الابداع الفنّي، مكتبة مدبولي للنشر، القاهرة، ط2، 1999، ص34.

[2] مصري عبد الحميد حنورة، علم نفس الأدب، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د،ط، د،ت، مج1، ص42.41.

من أشار إلى أنّ عملية التذّوق هي في صميمها عمليّة خلق فنّي يمرّ فيها المتلقي بنفس المراحل أو الحالات النفسية التي يمرّ بها المبدع"[1].

هذا عن علاقة المبدع بالمتلقي في المنهج النفسي، وإذا ما حاولنا البحث عن هذه العلاقة من خلال المنهج الاجتماعي، فنجدها متذبذبة نوعاً ما، "فرغم إصرار البعض على أنّ المبدع هو صاحب الكتاب الذي يُعبّر عمّا كانت تنتظره الفئة الاجتماعية، والذي يكشف هذه الفئة أمام نفسها... وأنّ الانطباع لدى القراء بأنّه خطرت لهم الأفكار نفسها وأحسوا بالمشاعر ذاتها وعاشوا الطوارئ نفسها هو واحد من الانطباعات التي يذكرها غالباً قراء كتاب ناجح، فإنّ هذا الضغط الذي يمارسه المتلقون على المبدع لا يستطيع أن يجعله حبيس جدران التبعيّة لما يريده منه الآخرون، فهو "لا يتأثر بالمجتمع فقط، إنّه يؤثر فيه.

والفنّ ليس مجرّد إعادة صنع الحياة فقط، وإنما تكوين لها أيضا. فقد يصوغ الناس حياتهم حسب نماذج لأبطال وبطلات من صنع الخيال. وقد يحبون يرتكبون الجرائم، ينتحرون..."[2] والمفهوم من وراء هذا أنّ المبدع يؤثر ويتأثر، أحياناً يخضع المبدع لمجتمع وتارة أخرى يخضعون له. "لقد شكلت السلطة الاجتماعية على الكاتب في التأليف والغاية نوعا من الإتباع والمدارة، حيث أصبح كل كاتب أسير إيديولوجيته وجمهور بيئته، فيمكنه أن يقبله أو يُعدل فيه أو يرفضه كلياً أو جزئياً إلا أنه لا يستطيع أن يتملّص منه"[3]، الأمر الذي دفع ببعض المبدعين الراغبين في الهروب من ضغوط القراء المنتمين إلى مجتمعهم إلى التوجّه بكتابتهم إلى قراء محتمّلين، "...لجأ بعض الكتاب في فرنسا مثلاً، إبّان القرن التاسع عشر، إلى تخطّي الحواجز الجغرافية والاجتماعية من خلال إبداع مؤلّفات تخرج عن نطاق ما

[1] المرجع نفسه، ص40.

[2] رينيه ويليك و أوستن وارين، نظرية الأدب، تر، محي الدين صبحي، مراجعة، حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1987، ص105.

[3] روبير إسكاربيت، سوسيولوجيا الأدب، ص108.

يريده المجتمع، بل تعمل على تأمّل وجود جمهور أجنبيّ أو جمهور المستقبل أو الأجيال القادمة يتلقّونها"[1].

فالمبدع يحاول تجاوُز العوائق والعراقيل التي يفرضها عليه مجتمعه، مستعيناً بعبقريته، "فموقف العبقرية يتضمّن صدعاً بين الأنا والآخرين على أساس الاختلاف بين الطرفين في المسالك والأهداف، ومهمّة العبقري وميزته أنّه يحاول عبور هذا الصدع بإحداث تغيير في بعض حواجز الآخرين"[2].

كما وظف ابن الخطيب هذا المبدأ في الكتابة خدمةً لأغراض سياسية وإيديولوجية "فقد يكون من المشروع أن نتهرمس ونتفلطن للانتقال من مماثلة إلى مماثلة، ومن مشابهة فنفترض أنّ الأرض هي الأندلس، والنفوس هي المجتمع الأندلسي، والشجرة هي أسرة بني نصر الحاكمة"[3]. لكن هذه الطريقة لن تعطي المبدع حقّه، لأنها "...سوف تعزل العمل عن المتلقي الذي سوف يلجأ بالضرورة إلى تقويل صاحبه ما لم يقُل من خرافات وأباطيل" [4]، كما ستحرمه هذه الطريقة أي المبدع من نيله الشهرة، فالعمل يصبح مشهوراً إذا غلبت فيه نسبة الإعجاب والتقبّل.

وإذا تتبّعنا موضعية المتلقي في المنهج الاجتماعي من زاوية إيديولوجية، فإنّنا سوف نكتشف بأنّ مساحته ضيّقة مقاربة بالمبدع، فهو هدف لتأثير الكاتب، ولا سبيل له لأن يؤثر، إذ يؤكد الماركسيون "على ضرورة التنشئة الاجتماعية من خلال الأعمال الأدبية، حيث تتطلّب الواقعية الاشتراكية من الفنان أو الأديب تحقيق هدف محدد وهو تربية الإنسان بروح الاشتراكية، والعون الفعّال في التحوّل الثوريّ للواقع بوسائل فنّية أو أدبيّة، من أجل بناء مجتمع جديد"[5].

[1] المرجع نفسه، ص112.

[2] مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، القاهرة،ط4، د،ت، ص 341.

[3] محمد مفتاح، التلقي والتأويل مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2009، ص206.

[4] يُنظر، روبير إسكاربيت، سوسيولوجيا الأدب،ص 112.

[5] محمد علي البدوي، علم اجتماع الأدب، النظرية والمنهج والموضوع، دار المعرفة الجامعية، جامعة الإسكندرية، د،ط، 2004،ص141.

و بعيداً عن التنشئة الاجتماعية، فالمبدع مُطالب أيضاً باستخدام التعابير اللغويّة التي تمكن الجمهور من تمييز باطنها من ظاهرها، فهي " تدعم النظرة الآثمة إلى القراءة بوصفها عمليّة طبيعيّة، وإلى اللغة بوصفها أداة شفافة"[1].

وهذا الضغط الإيديولوجي قد يتوسع نطاقه ويمّس الناقد أيضاً ممّا يؤثر عليه سلباً، فيُفرض عليهم تبني إيديولوجي معين عبر تطويع النصوص وتأويلها.

3-المتلقي والمناهج النقديّة المعاصرة:

إن أهم ما يميز المناهج النقدية المعاصرة أنها أولت للمتلقي حقه في الدراسة والشرح، وانقلبت المعادلة القائمة على الترتيب: المبدع، النصّ، المتلقي،لأن النص لا يأخذ صورته النهائية والمكتملة إلا عن طريق متلق يقرؤه ويحلّله وبالتالي يفكك شفراته ويحدد معانيه." وإذا كان المؤلف قديماً يقف من كتابه موقف الأب من طفله، لأنه سابق عليه وجوداً، فالأمر يختلف اليوم بالنسبة للناسخ الحديث، إذ هو يولد في الوقت نفسه الذي يلد فيه نصّه، وما كان ذلك كذلك إلاّ لأنّ النصّ لا ينطوي على كائن سابق أو لاحق لكتابته. وهكذا دفن(الناسخ) الحديث (المؤلف)."[2]

ولقد ذهب بعضهم إلى أنّ هناك " ثلاثة مناهج نقدّية اهتمت بالقارئ والقراءة: (البنيوية) الفرنسية التي ممثّلها رولان بارت بموت الكاتب، وأعلن ولادة القارئ الذي يصنع معنى النصّ. و(نظريةالتلقي) عند النقاد الألمان من جامعة كونستنس، ممن نادوا بجماليّات القراءة، وآلياتها، وعلى رأسهم ياوس وآيزر. و(التفكيكية) التي قالت بتعدّد القراءات حسب القراء حتى ليمكن القول إنّ كلّ قراءة تختلف عن سابقتها"[3].هي نظريات على سبيل الحصر، لا الجمع.

[1] رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، تر، جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د،ط، 1998،ص120.

[2] محمد عزّام، سلطة القارئ في الأدب، ص02

[3] المرجع نفسه،ص01.

البنيوية:

إن الإرهاصات الأولية التي عبدت الطريق للمنهج البنيوي تعود إلى اللسانيات عموماً، وإلى علم وظائف الأصوات أو الفنولوجيا عند تروبيتسوكي بخاصة. "وكانت أفكار العالم اللغوي السويسري التي أملاها على تلاميذه تمثل البداية المنهجية للفكر البنيوي في القرن العشرين. كما أن ينابيع منهج النقد البنيوي الأولى تكمن في مضمون إنتاج التيار الشكلاني بمختلف مدارسه، وهكذا انبثقت البنيوية عن التحولات الحاصلة في الدراسات اللغوية نفسها[1]".

ومن هنا يظهر لنا أن الأب الحقيقي للحركة البنيوية في العصر الحديث هو العالم اللغوي "فرديناند دوسوسير"(1857-1913م). على الرغم من أنه لم يستخدم كلمة بنية، وإنما استخدم كلمة نسق أو نظام، إلا أن الفضل الكبير يعود إليه في ظهور المنهج البنيوي في دراسة الظاهرة اللغوية. "إذ أنّ الكاتب يخضع عمله لتأمّل القراء، والقراء هم الذين يغلقون الدورة، ويعطون المعنى النهائي للأدب. والناقد أحد هؤلاء القرّاء، وهو قارئ خاصّ، يعلّم الآخرين فنّ القراءة"[2]

"أما النزعة البنيوية اللغوية فإنها لم تظهر إلى حيز الوجود إلا عام 1928م في المؤتمر الدولي لعلوم اللسان الذي أنعقد بلاهاي بهولاندا، حيث قدّم ثلاثة علماء روس، ألا وهم جاكبسون، وكارشفسكي، وتروبتسكوي، بحثاً علميا تضمن الأصول الأولى لهذه النزعة، ولم يلبثو بعد ذلك أن أصدروا بيانا أعلنوه في المؤتمر الأول للّغويين السلاف الذي أنعقد في براغ عام 1929م استخدموا فيه كلمة "بنية" بالمعنى المستعمل اليوم دعوا فيه إلى اصطناع المنهج البنيوي،بوصفه منهجاً علمياً صالحاً لاكتشاف قوانين بنية النظم اللغوية وتطورها.[3]"

[1] لخضر لعرابي، المدارس النقدية المعاصرة ،ص 62.

[2] إنريك أندرست ونإمبرت، مناهج النقد الأدبي، تر، الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب، القاهرة، د،ط، 1991،ص199.

[3] لخضر لعرابي، المدارس النقدية المعاصرة ، ص 63.

من أهم الأسس التي يقوم عليها المنهج البنيوي هي:

"مبدأ الثنائية الذي يعتبره فرديناند دوسوسير محورا أساسا لقيام الظواهر لأن الظاهرة في نظره تقدم دائماً وجهين متقابلين ولا قيمة لأحدهما إلا بالقياس إلى الآخر[1]"، إذ لا وجود لأصوات من غير الأعضاء الصوتية،ولا معنى للأعضاء الصوتية من غير الانطباعات الصوتية نفسها، ولا يتم تحديد الداخلي إلا حين يقابل بالخارجي، والنفسي بغير النفسي، والفاعل بالمنفعل، والمجتمعي بالفردي، والجوهري بالعرضي." وكل من هذه العناصر المتقابلة يؤثر في الآخر ويتأثر به، يوسعه ويتوسع به. ولكن هذا لا يمنع كونهما شيئين متميزين كلياً الواحد عن الآخر[2]."

وانطلاقا من هذا الأساس يرفض دوسوسير النظرة الجزئية للأشياء التي تعزل الظاهرة عن مجالها،لأن قيمة الجزء تأتي من موقعه بالنسبة للكل.

- **مبادئ البنيوية:**

منذ أن أعلن جاكبسونوتينيانوف عن المبادئ الأساسية للبنيوية في بيانهما سنة 1928م اتضحت الرؤية وتبلور الاتجاه البنيوي.ويمكن تلخيص أهم عناصر هذه المبادئ في ما يلي[3]:

*أولا: يرتبط تاريخ الأدب بالعلوم الأخرى ارتباطاً حميماً، وعلى من يدرسه أن يُلّم بقوانينه ليتمكن من ربط العلاقة بين الأنظمة الأدبية الأخرى.

*ثانياً: لا يفهم الأدب من خارجه،لأن النص وحدة مغلقة يجب دراستها من الداخل أو تحليل معطياتها الخاصة، والبحث عن قوانينها وعمل أبنيتها.

*ثالثا: النص الأدبي هو الموضوع الجوهري للنقد، لأنه نتاج لغوي قبل كل شيء، فالتحليل البنيوي يركز على الجانب اللغوي، ويتعمق في دلالات الألفاظ ومعاني الكلمات."فأسوأ

[1] ينظر: فرديناند دوسوسير،محاضرات في الألسنية العامة،ترجمة يوسف غازي مجيد نصر،المؤسسة الجزائرية للطباعة،1986،ص19.

[2] المرجع نفسه،ص32.

[3] لخضر لعرابي، المدارس النقدية المعاصرة ،ص-69

خطيئة يمكن أن يقترفها الكاتب عند بارت هي إدعاء أنّ اللغة وسيط شفّاف، يستطيع القارئ من خلاله إدراك حقيقة أو واقع صلب متّحد. أمّا الكاتب المبدع فيعي أنّ كلّ كتابة إنّما هي عمل مصنوع، ويمضي في التلاعب بها"[1]

*رابعًا: إن التمييز بين التوقيتي والتطويري يعد فرضا خصباً مثمرا في البحث الأدبي.

*خامساً: لا يتطابق النظام التوقيتي مع الفكرة المبسطة عن العصر، إذ لا يمكن حصر العناصر المتعايشة وإعطائها نفس الحقوق، بل لا بد من الكشف عن مراتب دلالاتها لفترة محددة.

*سادساً: ميز البنيويون بين القواعد القائمة والممارسات الفردية في الأدب، وإن كانا مرتبطين ومتلازمين يستدعي أحدهما الآخر، والتفريق بينهما يفسد نظام القيم الفنية.

*سابعاً: إن دراسة القوانين البنيوية في اللغة والأدب، تؤدي إلى وضع عدد من النماذج البنيوية الموجودة في الواقع، وإلى أشكال تطور هذه النماذج في الحالات التي تتم فيها دراسة الجانب التاريخي المتطور.

*ثامناً:" إن البرهنة على القوانين الملازمة لتاريخ الأدب لا تفسر بإيقاع التطور، ولا الاتجاه الذي يختاره هذا الأخير عندما نكون أمام احتمالات متعددة نظرياً. وهي لا تعطينا إلا معادلة غير محدودة، تقبل بتعدد الحلول. ولا تقدم بالضرورة حلاً وحيدًا، لأنه ليس من الممكن حل كل المشاكل.[2]"

إذن يعمدّ البنيويون إلى محاولة فهم المستويات المتعددة للأعمال الأدبية، ودراسة علائقها وتراتبها والعناصر المهيمنة عليها، ثم كيفية أدائها لوظائفها الجمالية والشعرية على وجه الخصوص. ويتحقق ذلك عن طريق التلاعب الذي يتبناه المبدع من خلال توظيفه اللغة " التي هي مخزون لا نهائيّ من حالات التكرار و الأصداء والاقتباسات والإشارات، على نحو يغدو معه القارئ حرّاً تماما في أن

[1] رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة، ص.120

[2] لخضر العرابيي، المدارس النقدية،ص71.

يدخل النصّ من أيّ اتجاه يشاء، فليس هناك طريق هو وحده الذي يُعدّ صائباً،... على نحو يغدو معه القرّاء أحرار في أن ينالوا لذّتهم من النصّ، وأن يتابعوا حين يشاؤون تقلّبات الدّال وهو ينساب وينزلق مراوغاً قبضة المدلول. وإذا كان القرّاء بدورهم مواقع من إمبراطورية اللغة، فإنّ لهم الحرّية في ربط النصّ بأنساق من المعنى، وفي تجاهل مقصد المؤلف"[1]

"ومن هنا كان البنيويون يطمحون إلى تأسيس علم للأدب يكتفي بذاته، ولا ينصرف إلا إلى تحليل النص الأدبي تحليلاً داخلياً، يقصي كل السياقات الخارجية،ولا يعترف إلا بلغته."[2] وتأسيساً على ما سبق ذكره، يمكننا القول أنّ القراءة البنيوية تحصر القارئ في إطار البنيّة النصّية وما تمليه عليه، فكأنا به مجرّد وسيلة للبرهنة على النظام الذكي للغة الإبداع، "وهكذا تبدأ القراءة البنيّوية من (النصّ) وتنتهي به، وكأنه غاية بحدّ ذاته. وهي ترى أنّ النص يكشف عن (بنية) محددة، وعن (نسق) أو مجموعة أنساق وأنظمة، وأنّ وظيفة القارئ تتمثل في الكشف عن شفرات النص وأنساقه المختلفة. ولا ينبغي له أن يضيف شيئاً من عنده"[3]

وبهذا يكون أهم ما يؤخذ على المنهج البنيوي، أنه يكتفي بالتحليل الأفقي للنص الأدبي باعتباره نظاماً لغوياً مغلقا،وإبعاد كل الأنظمة والمرجعيات والخلفيات الخارجية سواء اجتماعية كانت أو سياسية أو ثقافية أو دينية، وبهذا فهي تعمد إلى خلع الأعمال الأدبية عن جذورها.

كما أنّ المنهج البنيوي لا يُركز على (المعنى) بقدر تركيزه على (العلاقات اللغوية) التي صيغ بواسطتها ذلك المعنى، وهذا ما يجعل المتلقي العادي نوعاً ما مهمشاً عكس المتلقي الناقد الذي يُصبح بدوره ناقداً آلياً أكثر منه مجرد ناقد أدبي لذلك " فإنّ خطورة المذهب البنيوي تتمثل في تحوّله إلى تدريب لغويّ يتوقف عند تحديد العلاقات بين العلامات والبُنى المكوّنة للنص وكيف تعمل، دون

[1] رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة،تر، جابر عصفور، ص.121

[2] لخضر العرابيي،المدارس النقدية،ص72.

[3] محمد عزام، سلطة القارئ في الأدب، ص05

اهتمام بالمعنى"[1]الأمر الذي يُصعب على المتلقي اكتشاف المعنى الذي اعتاد استنباطه من الفكرة (العمل).

التفكيكية:

انبثق التفكيك من رحم البنيوية نفسها كنقد لها،وانصب على مشكلات المعنى وتناقضاته ليزعزع فكرة البنية الثابتة." يتمثل المصدر الفلسفي للتفكيكية منفي كل من "جاك دريدا "الذي أسس التفكيكية كمقارنة للنصوص ونقدها،"وبولديمان" الذي يُعد الآن شارحها الأمريكي الأول، وذلك على الرغم من أن رولن بارت هو الذي بدأ في الستينات حركة التفكيك بطريقته الحادة في إثارة الأسئلة، ومقارنة التصورات من جوانب كثيرة للكشف عن تعدد المعاني واختلافها "[2] .

ولقد سبق لنا معرفة أنّ البنيوية تقرّ بتعددّ المعاني، وسنجد في التفكيكية إقراراً ب لا نهاية المعنى، فكلّما وصل القارئ إلى معنى معين للنصّ، جرّته هذه القراءة الأولى إلى قراءة ثانية، وأخرى ثالثة، وهكذا دواليك ليُصبح النصّ حقلاً لمجموعة غير منتهية من القراءات والتأويلات، وتصبح كلّ قراءة إساءة للقراءة، "... بالضرورة و يعتقد دي مان أنّ بعض حالات إساءة القراءة صائب وبعضها خاطئ، فإساءة القراءة الحتميّة التي تنتجها كل لغة "[3].

التفكيكية نشاط فكري، ونوع من التفكير في الأدب يرى أن التمييز بين النقد والأدب ليس سوى مجرد وهم لا أكثر. تحاول التفكيكية توضيح الحقيقة التي مفادها أن أي تغيير جدري في الفكر التفسيري لابد وأن يلقى مصاعب سخافته ومنافاته للعقل.

[1] عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، أبريل 1998، ص180.

[2] لخضر العرابيي،المدارس النقدية،ص117.

[3] رامان سلدن، النظرية الأدبية المعاصرة،تر، جابر عصفور، ص 144.

"ويرى بعض الدارسين أن التفكيكية في بعض أجزائها رد فعل حذر لميل الفكر البنائي إلى استئناس تبصراته وتأهيلها لتكون في مستوى فهم العامة"[1].

-أسس التفكيكية:

تخرج التفكيكية على ما أرسته المناهج النقدية السابقة لها من قوانين بحث ومعايير، وتجترح لنفسها مجموعة من المصطلحات، هي بمثابة مقولات كبرى تقوم عليها لتحقيق طموحاتها وأهدافها، وتنظم استراتيجياتها في القراءة والتأويل، ويمكن حصر هذه المقولات الأساسية فيما يلي:

أ/الاختلاف:

يعدّ دريدا مفهوم الاختلاف مرتكزاً من المرتكزات الأساسية للمنهجية التفكيكية لأن تقصّي الدلالات اللغوية لمقولة الاختلاف يكشف عن جزء من عدم استقرار التفكيك على ما هو يقيني، ودعوته للدخول في شباك الاحتمالات المتزايدة.

"لقد حدد دريدا الدلالة المعجمية لمقولة الاختلاف (différence) فكشف عدّة مفردات لها حقول دلالية تؤلف نسيج مصطلح (الاختلاف) وجميع هذه المفردات أفعال ذات خواص زمانية ومكانية، فثمة باللغة الانجليزية لفظ(to differ)وهو فعل، أو مصدر يدل على عدم التشابه، والمغايرة والاختلاف في الشكل والخاصة، وكلمة(differ) وهي كلمة لاتينية تدل على التفرق والتشتت، والبعثرة، والانتشار ولفظ (to differ) ويدل على التأجيل والتأخير والإرجاء، والتواني والتعويق. ومما سبق يظهر أن دلالة (to differ) و(differ) مكانية، والسبب في ذلك يعود إلى أن عدم التشابه والمغايرة والانتشار خواص لأشياء مكانية لها علاقة ترتبط بمفاهيم الفضاء والحيز، وواضح أن دلالة(to differ)تقترن بخاصية مكانية أيضا، لأن التأجيل والتأخير والإرجاء هي صفات لتعويق استمرار اللحظات الزمنية"[2].

[1] ينظر: كريستوفرنوريس،التفكيكية النظرية والممارسة،ترجمة صبري محمد حسن،دار المريخ للنشر،الرياض،السعودية،ص14-15.
[2] ينظر، لعرابي لخضر، المدارس النقدية المعاصرة،،ص123.

فانطلاقاً من هذه المقارنة اللغوية يظهر أن جدر كلمة"اختلاف" متعدد تتجاذبه خصائص صوتية ودلالية وزمانية ومكانية، وتبعاً لذلك تتعدد دلالته، فهو حسب القراءة التفكيكية، اختلاف مرجعياً يحرر المتلقي من استحضار المرجع المحدد، وذلك لوجود اختلاف جزئي بين الدال والمدلول، والمدلول والمرجع.

" يقوم الانحراف على مخالفة قواعد تركيب الجملة "... وذلك فإنّ مقولة الانحراف تفرض أصلاً مسبقاً استقر ورسخ في اللغة ليكون هو المقياس الذي يحدّد به الانحراف"[1].

ونحن هنا لا يهمنا كيف يحدث الانحراف بقدر ما يهمّنا ما تحدته هذه التقنية في المتلقي حيث يرى بعض الدارسين أنه أي انحراف "لفت الانتباه، ومفاجأة القارئ أو السامع، بشيء جديد... ومن هنا يميل بعض العلماء الأسلوب إلى اعتبار الانزياح حيلة مقصودة لجدب انتباه القارئ"[2].

وبهذا يُعتبر الاختلاف والانحراف عنصران للمفاجأة وتوقع غير المنتظر، ممّا يُشعر المتلقي بمتعة فنّية."يعدم الوظيفة المرجعية للدوال في الخطاب ويحدث في المتلقي خيبة انتظار"[3]. وهذا ما يحدث لدى المتلقي هزة تجعله شريكاً للمبدع في الدراسة.

"إن التشدد في التركيز على أهمية الاختلاف في بنية الكلام والكتابة، قاد دريدا إلى تحطيم المرتكز الفكري لثنائيات كثيرة مثل:الروح، الجسد،الشكل،المعنى،الاستعماري،الواقعي،الايجابي،السلبي،المتعالي، التجريبي الأعلى،الأسفل،الخير الشر،وذلك لقلب التصور الذهني الذي أرسلته الفلسفة الغربية وأحّل بدل ذلك مفاهيم ومقولات مثل الاختلاف الذي يحتمل المغايرة والتأجيل كما سبق التأكيد على ذلك و"الفارمكون" التي تعني السم والدواء معا و"الهامش" التي تتداخل أو تحيل إلى علاقة أو مسيرة

[1] محمد عزام، الأسلوبية منهجاً نقدياً،ص51.

[2] يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، دار المسيرة للنشر والتوزيع والطباعة، ط1، 2007، ص184.

[3] نور الدين السدّ، الأسلوبية وتحليل الخطاب ، دراسة في النقد العربي الحديث، الأسلوبية والأسلوب، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر،د،ط،د،ت،ج1، ص181.

وغير ذلك، وخاصة ذلك أن ما يريد إقامته هو إنشاء استراتيجيه عامة للتفكيك تتفادى المقابلات الثنائية التي ميزت الميتافيزيقيا و أن تقيم ببساطة في الأفق المغلق لهذه المقابلات لإقامة إستراتيجية داخل هذا الأفق"[1].

ب/التمركز حول العقل:

يشتق دريدا مصطلح "التمركز حول العقل" الذي لا يقل أهمية عن مصطلح الاختلاف، في النظر إلى الخطابات الفلسفية. ومصطلح التمركز حول العقل) logocentrisme(logos لفظة يونانية تعني الكلام أو المنطق أو العقل وبذا"فإن حقلها الدلالي متشعب، بحيث تتطابق وما يذهب إليه دريدا في محاولة هدم اليقينية المطلقة في الفكر والثورة على سكونيته.

ولذا فإن دلالة المصطلح تتشظى إلى حضور وتمركز الكلام أو العقل أو المنطق، بيد أن الفلسفة الغربية بدءاً من أفلاطون، دفعت العقل إلى واجهة اهتمامها،وأعطته سلطة أولى في تحديد المعاني،ولهذا فإن تلك الفلسفة تنامت وتطورت في ظل النزعة المنطقية العقلية،وأصبح القياس المنطقي نموذجا أوليا تقاس عليه النماذج الفكرية و الإبداعية.

ففرض هيمنته القصوى في مجال الفكر الفلسفي، ومن هنا، وجه دريدا جلّ عنايته لتفكيك هذا التمركز، وذلك لتفويض الأصل الثابت المتفرد بالقوة، وما يرتبط به من مفاهيم التعالي والقصدية"[2].

ج/علم الكتابة:

بالإضافة إلى مصطلح "الاختلاف" الذي يعني عدم استقرار التفكيك على ما هو يقيني، ومصطلح "التمركز حول العقل" الذي يعني بالكلام على حساب الكتابة أي التمركز حول الصوت يجترح دريدا مصطلح "علم الكتابة" أو ما يعرف ب"الغراموتولوجيا" في مواجهة ما يسميه دريدا ب"ميتافيزيقيا الحضور" التي سيطرت على أنظمة الفلسفة الغربية. والإدراك هنا من وظائف المتلقي الذي عليه

[1] ينظر،المدارس النقدية المعاصرة،لعرابي لخضر،ص126.

[2] لعرابي لخضر ،المدارس النقدية المعاصرة ،ص127.

كشف العلامات فيما بينها فالنصّ "يريد أن يترك للقارئ المبادرة التأويلية، فهو في حاجة إلى مساعدة قارئ ما، لكي يعمل"[1]

فمفهوم "الغراموتولوجيا" من منظور دريدا، ماهو في حقيقة أمره إلا دعوة لإعادة النظر الجدية في دور الكتابة، لا بوصفها غطاء للكلام المنطوق، إنما بوصفها كيانا ذا خصوصية وتمييز."إنالغراماتولوجيا التي يدعو دريدا إليها لا تعيد إنتاج واقع خارج نفسها،كما أنها لا تختزله،وبهذه الحرية الجديدة يمكن أن نراها على أنها السبب في ظهور واقع جديد إلى الوجود. ولكن ما جدوى تمسك دريدا بالكتابة إلى هذا الحد؟.

يجيب عن ذلك (سلدن) مؤكدا أن العلامة المكتوبة حسب دريدا تتميز بالخصائص الآتية: إنها أولا بوصفها علامة مكتوبة ، يمكن أن تتكرر رغم غياب سياقها، وأنها ثانيا قادرة على أن تحطم سياقها الحقيقي وتقرأ ضمن أنظمة سياقات جديدة بوصفها علامة في خطابات أخرى، وإنها ثالثا تكون فضاء للمعنى بوجهين، الأول قابليتها الانتقال إلى سلسلة جديدة من العلامات، والثاني قدرتها على الانتقال من مرجع حاضر إلى آخر، وهذه سمات خاصة بالكتابة لا يمكن للكلام أن يمتلكها"[2].

الأثر هو التشكل الناتج عن "الكتابة"، وبذلك يتم عندما تتصدر الإشارة الجملة وتبرز القيمة الشاعرية للنص، ويقوم النص بتصدر الظاهرة اللغوية، فتتحول الكتابة لتصبح هي القيمة الأولى هنا. وتتجاوز حالتها القديمة من كونها حدثا ثانويا يأتي بعد النطق وليس له من وظيفة إلا أن يدل على النطق ويحيل إليه،"إن الكتابة تتجاوز هذه الحالة لتلغي النطق، وتحل محله، وبذلك تسبق حتى اللغة، وتكون اللغة نفسها تولداً ينتج عن النص.

وبذلك تدخل الكتابة في محاورة مع اللغة فتظهر سابقة على اللغة ومتجاورة لها. ومن ثم فهي تستوعب اللغة فتأتي كخليفة لها بدلا من كونها إفصاحاً ثانويا متأخرا، والكتابة إذا ليست وعاء

[1] امبرتو ايكو ، القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، تر، أنطوان أبو زيد،المركز الثقافي العربي، 1996، ص30.
[2] محمد بلوحي،الخطاب النقدي المعاصر،ص123.2

لشحن وحدات معدة سلفا، وإنما هي صيغة لإنتاج هذه الوحدات وابتكارها"[1]، وبذلك يكون لدينا نوعان من الكتابة،"كما يقترح "دريدا"، الأولى:كتابة تتكئ على التمركز المنطقي وهي التي تسمى الكلمة كأداة صوتية أبجدية صوتية، وهدفها توصيل الكلمة المنطوقة، وثانيهما هي الكتابة المعتمدة على النحوية أو الكتابة ما بعد البنيوية وهي ما يؤسس العملية الأولية التي تنتج اللغة.

إنّ من أهمّ ما يستقطب الأنظار في المناهج المعاصرة إصباغها صفة "القارئ" على الناقد المتخصّص أيضاً مع اختلاف صفة القراءة ودرجتها، مقارنة بالقراء العاديين، ليُصبح ناقداً قارئاً بدلاً من الناقد التاريخي كما اصطلح عليه في المناهج السيّاقية للنقد الحديث، ومن ثمّ فقد "ثمّ استبدال الناقد التاريخيّ بمفهوم القارئ الذي لا يدّعي التسلّط على النصّ أو الوصاية عليه، أو حتى الحكم عليه... إنه يتساءل بدل أن يصدر الأحكام"[2].

إذ إنّ " الكاتب يُخضع عمله لتأمّل القرّاء والقرّاء هم الذين يغلقون الدورة، ويعطون المعنى النهائي للأدب. والناقد أحد هؤلاء القرّاء، وهو قارئ خاصّ، يعلّم الآخرين فن القراءة"[3].

د-القراءة:

تُعلي التفكيكية من قيمة القراءة وترفع من شأنها، بحيث تجعل السلطة الفعلية والحقيقية للقارئ لا للمبدع أو الكاتب. ومن هنا، يستعين دريدا بمقولة "القراءة" التي تعد من أهم مقولاته الأساسية التي أرست مفاهيم جديدة للغة والنص والدلالة.

إن الأرضية الصلبة التي يستند إليها دريدا هي قراءته المتميزة للخطابات، ولهذا فهو يحدد أفق قراءته قائلا:"أعتقد أنه من غير الممكن الانحباس داخل النص الأدبي،إنّ المحايثة أو الباطنية الأدبية المحضة

[1] عبد اله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج غنساني معاصة، النادي الأدبي الثقافي السعودية،ط1، 1985،ص52، وكذا الخطاب النقدي المعاصر،لمحمد بلوحي ، ص122-123

[2] أحمد يوسف ، القراءة النسقية، ص176، عن عبد الحميد هيمة، النص الشعريّ بين النقد السياقيّ والنقد النسقي، قراءة في اشكالية المنهج في النقد العربي المعاصر، الملتقى الدولي الأول في المصطلح النقديّ يومي: 10/09 مارس 2011، جامعة قاصدي مرباح، ورقلة، ص256.

[3] إرنيك أندرستون إمبرت، مناهج النقد الأدبي، تر، الطاهر أحمد مكي، مكتبة الآداب، القاهرة، د،ط، 1991، ص199.

تقوم في نظري بالاحتماء داخل الحدود المقامة تاريخيا والتي تفترض مجموعا كاملا من العقود التاريخية المتعلقة بتأطير النص وتحديد وحدته ومتنه وضماناته القانونية، وما إلى ذلك من تحديات اجتماعية فضائية،يجب بالطبع على الأقل بصورة مؤقتة أن تتحرك داخل هذه الحدود لدفع القراءة المحايثة إلى أبعد ما يمكن،ولكنها لا تستطيع في رأيي أن تكون راديكالية تماما،هذا الشيء نابع من بنية النص نفسه.

إنما لا نستطيع أن نبقى داخل النص،لكن هذا لا يعني أنه علينا أن نمارس بسذاجة سوسيولوجية النص أو دراسة السيكولوجية أو السياسة أو سيرة المؤلف،أعتقد أنه سواء في القراءة الباطنية أم في القراءة التفسيرية للنص من خلال مسيرة الكاتب أو تاريخ الحقبة يظل هناك شيء ما ناقصا دائما[1]."

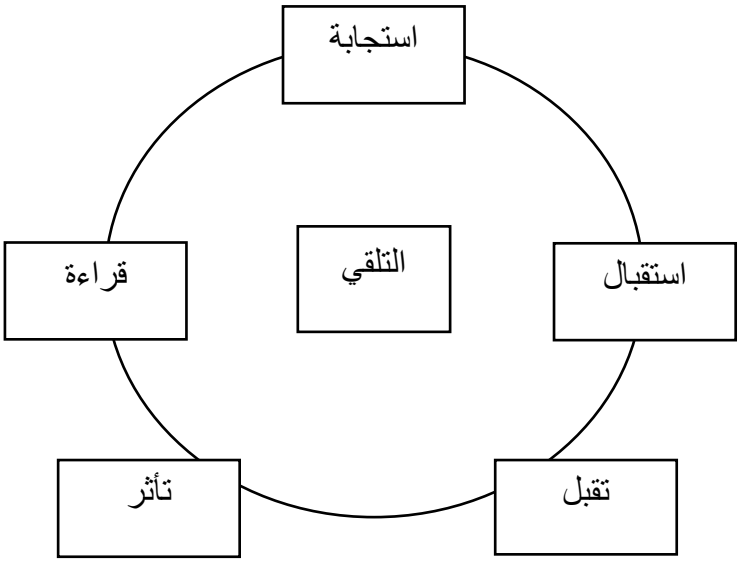
وكخلاصة للقول إن التفكيكية قتلت أحادية الدلالة،ودعت لتشتت المعنى،وتعدد المعاني وبذلك خلّصت التفكيكية القراءة من الأحادية التي كانت سائدة في المناهج السابقة،كما أنها بدعوتها إلى موت المؤلف قد أسست لميلاد القارئ.

لقد كانت هذه أهم المدارس التي سبقت نظرية التلقي، وليست كلها، فقد عملت بصفة أو بأخرى لتمهيد الأرضية لنشوئها.

[1] لعرابي لخضر،المدارس النقدية المعاصرة،ص131.

4- مفهوم نظرية التلقي:

يرى الباحثين وجود ألفاظ ومصطلحات كثيرة لمفهوم التلقي في الدراسات النقدية الحديثة،"وبصورة أعّم يبدو مصطلح التلقي شاملا لمصطلحات أخرى تصب في واد واحد وهو الاهتمام بالقارئ أو المنهج الذي يركز على القارئ"[1]، والتلقي هو النظرية الأدبية التي تضم العناصر الأخرى في رباط قوي تمثله الدائرة الآتية:



النشأة والتطور:

يقول "روبرت هولب" في حديثه عن نظرية التلقي: "أنه كان من الممكن لهذا النموذج أي؛ النظرية أن يهمل و ينسى مع مضي الزمن كما يحدث و حدث لكثير من الأفكار الأدبية التي يصدرها المبدعون أو البديهيات التييصدرها المنظرون لولا أنه كان في الواقع و من الضروري أن تظهر هذه النظرية المتوائمة مع ما كان البحث الأدبي الألماني عليه في تلك الحقبة. و يبدو أنه كان يشير إلى جملة من العوامل التي أدت إلى ظهور النظرية و تقبلها في الأوساط الأدبية العالمية، ومما لاشك فيك

[1] فاطمة لبريكي،قضية التلقي في النقد العربي القديم،دار النشر،الإمارات العربية،ط1،ص2006،ص49.

أن هناك عوامل خارجية و أخرى داخلية أسهمت و بشكل كثير في ظهور هذه النظرية و قد نذكر عاملين خارجيين مهمين و هما:

أ- عوامل بروز نظرية التلقي:

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 تباتها بعد شيوعها.

-العوامل الخارجية المساعدة في ظهور نظرية التلقي:

1-"بروز الأزمة المنهجية التي ظهرت في الستينات تقريباً في ألمانيا مؤدنة بقيام تحول فكري جذري، فيما يتعلق بمنهج الدراسة الأدبية. مما أدى إلى ظهور نموذج فكري جديد يخلف النماذج المتعاقبة التي استنفدت أغراضها مع مضي الزمن[1]."

2-ظهور الأزمة السياسية الاقتصادية التي تفجرت في تلك الفترة في ألمانيا متزامنة مع الاضطراب الذي كان سائداً في نظرية الأدب آنذاك، وقد قال ياوس في مستهل مقالته عن النموذج:"أن المناهج لا تهبط من السماء ولكن لها موقع من التاريخ، وليست نظرية التلقي استثناءاً من هذه القاعدة فقد تطورت في وضع من الحياة الألمانية الأدبية والسياسية يغلب غليها طابع الصراع، ومن ثم احتلت مكانها في المجال النقدي من خلال أشكال معقدة من الحوار والجدل مع المناهج والتقاليد الأخرى[2]."

3-ظهور القارئ المثقف الذي قد يقترب مستواه من مستوى المؤلف،كما يثوقه في بعض الأحيان وهذا مايُخوّل له القدرة على تأويل النصوص التي يقرؤها ويكتشف الظاهر والخفي لدى المؤلف.

[1] روبرت سي هولب، نظرية التلقي،مقدمة نقدية،ترجمة عز الدين إسماعيل، النادي الثقافي الأدبي،ط1،جدة ،ص08.
[2] المرجع نفسه،ص62.

4-"تعقد النصوص تعقيداً مبالغا فيه من حيث الأفكار وصياغتها، مما أدى ما أُطلق عليه نرجسية القارئ أي ذلك القارئ الذي لا يرى وهو يجول ببصره في كل اتجاه سوى النصوص، ولا يجد داخل النصوص إلا نفسه.

5-الاتجاه العام في السوق، بما فيه سوق الثقافة والنشر،لمنح المستهلك مكانا خاصاً في عملية الإنتاج، وهذا أدى إلى نقل الاهتمام من المؤلف الذي أعلن موته إلى القارئ الذي من أجله تنتج النصوص[1]".

على العموم هذه العوامل السالفة الذكر كانت خارجة عن إطار النظرية نفسها لكن كان لها أثر كبير ساهم في ظهورها.

-العوامل الداخلية المساعدة في ظهور نظرية التلقي:

يشير هولب إلى جملة العوامل الداخلية التي أدت إلى ظهور النظرية وتلقيها، والتي يمكن أن نذكر منها ما يلي:

1-"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 لإستعاب الأبعاد الأخرى للعملية الإبداعية ككل، وهي بذلك تتجاوز النظرية الأحادية التي تركز على أحد أقطاب تلك العملية دون سواء[2]."

"عدم انقطاعها نهائياً عن مختلف المنظورات والاتجاهات السابقة أو المعاصرة له والتي يبدو إنها استنفدت جل إمكانياتها ولكن احتوتها في آن واحد عن طريق الحوار والنقد والإغناء[3].

[1] فاطمة لبريكي،قضية تلقي النقد الأدبي القديم،دار الشروق عمان،ط2006،1،ص35.

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

[3] عبد العزيز طليمات،نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات،مطبعة النجاح الجديدة،الدار البيضاء،ط1993،2،ص149.

عن هذه النظرية النقدية الحديثة تتجه إلى القارئ المبدع المشارك في إنتاج المعنى، "إنه القارئ الايجابي الذي يستطيع إيجاد العناصر الغائبة عن النص ليحقق بها وجود هذا النص، فالنظرية لا تلتفت إلى القارئ السلبي الذي يكتفي بتلقي النص الأدبي دون أن يُكلف 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 هو القارئ الذي يستطيع مليء فراغات النص وتلوين بياضاته، وخلق حروف ومعان جديدة لا حصر لها ،فهو القارئ الذي بإمكانه إضافة شيء ما إلى النص انطلاقا من خبرته وحدسه.

يعود تاريخ هذا المصطلح إلى عام 1654م، واستمر حتى جاء القرن 19م اقترح المفكر الألماني فريديك سيلرمخر 1834م-1768م مبدأ تفسيريا مفاده:"أننا في محاولاتنا فهم الموضوع المراد تحليله سواء أكان جملة أم نصا يجب علينا أن نرى الأجزاء من خلال علاقاتها بالكل، في المقابل لا نستطيع فهما للكل دون الإشارة إلى الأجزاء، ومنه نستنتج أن المعرفة السابقة لكل من المؤلف أو القارئ الشارح تعد ضرورية لفهم النص وتفسيره"[2]. وترتبط الهرموطيقا بالتفسير كما ترتبط بالتأويل.

ب- أعلام نظرية التلقي:

"هانز روبرت ياوس": "من أقطاب نظرية التلقي، وأحد مؤسسيها أواخر الستينيات من القرن الماضي ومن دعاتها الرئيسيين، بدأ عمله بنقد الاتجاهات الشائعة لدراسة تاريخ الأدب والتماس بديل لها فانتقد المنهج الوضعي لأنه عالج الأعمال الأدبية على أنها نتائج لأسباب مؤكدة وانتقد مفهوم الانعكاس عند الماركسيين أمثال "جورج لوكانش" و"لويسانغوردمان" كما انتقص من منهج الشكلانيين لتعلقهم بجماليات الفن للفن[3].

[1] فاطمة لبريكي،قضية التلقي في النقد العربي القديم،دار الشروق،عمان، ط1، 2006،ص36.

[2] المرجع نفسه ،ص38.

[3] روبرت هولب:نظرية التلقي،ترجمة عز الدين إسماعيل،ص15.

بينما يرى هو منهجا جديدا لدراسة تاريخ الأدب يتمثل في الجمع بين الماركسية والشكلانية، حيث يحتفظ بالإدراك الجمالي، وبتحقق الوسائط التاريخية ومنه بتحقيق جماليات التلقي، حيث يتحول الاهتمام بدراسة الأدب من التركيز على منشئ العمل الفني وعملية إبداعه إلى التركيز على القارئ أو المستهلك، ويواصل ياوس في صياغة نموذجه البديل عن طريق تطوير مصطلح الأفق، وسماه أفق التوقعات الذي أصبح ركيزة أساسية في تشكيل نظرية في التلقي من حيث "إن أفق التوقعات هو جهاز عقلي ونظام من العلاقات يستطيع فرد افتراضي أن يواجه به نصاً"[1].

ويربط بين عملية التلقي وأفق التوقعات على أساس أن المتلقي يعيد بناء هذا الأفق، ومنه يمكن قياس أثر الأعمال أو وقعها على أساس الأفق، ومن ثم يخطط ياوس لتاريخ أدبي يهتم بالتلقي بصفة أساسية.

لقد أتت نظريته بالجديد في فضاء النقد الأدبي، حيث عملت على التركيز على ظاهرة التلقي ب:

-المتلقي بوصفه منتجا للنص وداخلا في العملية الإبداعية، فياوس يؤكد على أن جمالية التلقي "تمتهن عقيدة هرمنوطيقية فهو يُعلن بصريح القول أنه يدين بالعديد من إسهاماته في جمالية التلقي إلى الهرمنوطيقا وخاصة هرمنوطيقية غادمير، فقد استفاد أصحاب نظرية التلقي من آراء هدا الفيلسوف، في إعادة إنتاج المعنى وفهمه، وإعادة الاعتبار إلى التاريخ في إعادة إنتاج المعنى و بناءه، وكدا فيما يخُص التأويل والمتوقع في العمل الأدبي، وهو يشدد على تأويل النصّ وتارخيته، أي إعطاء النصّ بُعداً تأويلياً وفق رؤية تناسب الطبيعة التاريخية لفهم النص الأدبي"[2]

-أفق انتظار القراءة ومعاييره الجمالية، ففي إطار العلاقة بين المتلقي والنصّ الأدبي، والعلاقات الرابطة بينها والتلقي "بمفهومه الجمالي يعني عملية ذات وجهين إذ يشمل في آن واحد الأثر الذي ينتجه العمل الفني، وطريقة تلقيه من قبل القارئ، ويمكن للقارئ أن يستجيب للعمل بعدة أشكال مختلفة، فقد يستهلكه أو ينقده، وقد يُعجب به أو يرفضه، وقد يستمتع بشكله، ويؤول مضمونه، وتبني

[1] روبرت هولب: نظريةالتلقي،ترجمة عز الدين إسماعيل،ص15.

[2] هانس روبرت ياوس،جمالية التلقي،ص108.

تأويلاً مكرساً، أو يحاول تقديم تأويل جديد، وقد يمكنه أخيراً أن يستجيب للعمل بأن ينتج بنفسه عملاً جديداً"[1].

ومن هذا المنطلق يبرز مفهوم التلقي على أنه مواز لفاعلية القارئ /المتلقي في مباشرته النصّ الأدبي باستجاباته المختلفة ، تأويلاً وإنتاجاً للمعنى وإعادة بناء نصّ آخر.

-طبيعة القراءة والقراءات المتعددة للنص الواحد، "فمهما اختلفت المناهج النقدية والمغامرات الإجرائية التطبيقية على وفق تعدد الخلفيات الفكرية والفلسفية و الجمالية لأصحابها، فإنّ ثمة قاسماً مشتركاً يجمع بين هذه التعددية ذلكم هو النص الأدبي الذي تُجرى عليه الدراسة".[2]

1-أفق التوقعات عند ياوس:

يقصد به التوجه إلى الجمهور الذي يواجه النص الأدبي في حالتين عند التلقي فإما محققا أفق التوقع أو مخيبا له، فهو يستخدمه للدلالة على التوقعات المسبقة التي يستحضرها المتلقي حين يواجه عملا إبداعيا،ويلجأ ياوس في مفهوم أفق التوقعات ليصف المقاييس التي يستخدمها القراء في الحكم على النصوص في أي عصر من العصور، حتى أنها تساعد القارئ على:

-الكيفية التي يحكمون بها على قصيدة من القصائد بالاستحسان فهو يرى:"أن المتلقي هو إنجاز تعليمات محددة عن طريق عملية الإدراك موجهة يمكن استيعابها بفهم إشارات النص، وهذه العملية تتم من خلال أفق توقعات القراء الذين يسمح لهم بتحديد طبيعة النص الفنية، وهذا عن طريق افتراض جمهور يؤثر فيه"[3] .

والأفق سبق ظهوره ظهور لنظرية التلقي، كما أن المؤلفين يختلفون في تعريفه، ومنهم هانزر جورج جادمير الذي يشير إلى مدى الرؤية التي تشمل كل شيء يمكن رؤيته من موقع بعينه مناسب. وقد

[1] خالد العريب، الشعر ومستويات القراء،سلسلة عالمية في النقد ،النادي الأدبي الثقافي،جدة،السعودية،ج34، مج9،1999،ص115

[2] قطوس بسام،استراتيجيات القراءة، التأصيل والإجراء النقدي،مؤسسة حمادة ودار الكندي، إربد، الأردن، 1998، ص12

[3] رامان سيلدن،النظرية الأدبية المعاصرة،ترجمة :جابر عصفور،دار قباء للطباعة،القاهرة،ط1 ،1998، ص174.

عرف أنه يرى أن:"كل تفسير للأدب الماضي ينبع من حوار بين الماضي والحاضر وأن محاولاتنا لفهم عمل من الأعمال الأدبية إنما تعتمد على الأسئلة التي يسمح بها لنا مناخنا الثقافي[1] ".

أما مؤرخ الفن "جمبرش "فيرى بأن أفق التوقع جهاز عقلي يسجل الانحرافات والتحويرات لحساسية مفرطة.فأفق التوقع يقوم على:"التجربة القبلية التي يمتلكها الجمهور عن الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه النص المشروح.شكل النصوص المحاورة للنص الأول (القدرة التناصية) المقابلة بين لغة الشعر ولغة العلم والتخيل والواقع[2].

2-الشرح بين جمالية التلقي وأفق التوقع:

إن الأفق وأفق التوقعات يقعان في رقعة عريضة من السياقات، تمتد من نظرية الظواهرية الألمانية إلى تاريخ الفن."فياوس عندما يناقش أصول هذا المصطلح يشير إلى أفق تجربة وأفق تجربة الحياة وبنية الأفق والتغيير في الأفق والأفق المادي للمعطيات[3]".

ويبدو أنه قد اعتمد على الإدراك العام لدى القارئ في فهم مصطلحه الأساسي على الأقل.

إن الشارح للنصوص الأدبية ، فإنه يضع نصب عينه استثارة توقعات معينة لدى المتلقين، ولعل فكرة أفق التوقع تكون مفيدة في شرح بعض ما يحدث من بناء للتوترات وما يتحقق منها، ولقد استلهم ياوس هذا المفهوم من جادامر وأقام عليه أساس جمالية التلقي، حيث يكون"النص الشعري بوصفه بنية معطاة أو على تلقيه أو إدراكه حسيا من قبل القارئ، يشكل معنى النص في تجدده الدائم، والمعنى المتجدد هو نتيجة التطابق واتحاد عنصرين:أفق التوقع المفترض في العمل، وأفق التجربة في المتلقي.

[1] رامان سيلدن،النظرية الأدبية المعاصرة،ترجمة :جابر عصفور،دار قباء للطباعة،القاهرة،ط1 ،1998،،ص176.

[2] فيرنا ندها لين:بحوث في القراءة والتلقي،ترجمة:محمد خير البقاعي،مركز الإنماء العربي ، ط1، سوريا،1989 ،ص35.

[3] رشيد بن حدو:العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر،1994، ص159.

إذ إن المتلقي هو الذي يحقق إنجاز بنية العمل وفي كل مرة تتغير فيها شروط التلقي التاريخية والاجتماعية يتغير المعنى فيها، فالعمل الأدبي حتى لحظة صدوره لا يكون ذا جودة وسط فراغ[1]".

بواسطة مجموعة الإشارات الظاهرة أو الكامنة للاحتمالات الضمنية والخصائص المألوفة يكون الجمهور مهيئاً من قبل ليتلقى النص بطريق ما.

3-المسافة الجمالية:

تعرف المسافة الجمالية بأنها: "الفرق بين التوقعات وبين الشكل المحدد للعمل و تلاحظ هذه المسافة بشكل واضح في العلاقة بين الجمهور و النقد[2]"، ويمكن تحديد المسافة الجمالية بين أفق توقعات ما والعمل الجديد من خلال الخبرة السابقة والقراءة الجديدة بالنظر إلى مجموعة ردود أفعال الجمهور وأحكامه الفنية المحتملة و بدرجاتها المتفاوتة من نجاح تلقائي إلى الرفض والاستبعاد، وهذا ما نسميه تحقيق الأفق وخيبة الأفق.

وهذا هو المعيار الجمالي المهم الذي يعرف على أساسه أفق التوقعات، فمعرفة جمهور القراء الأوائل بنوع هذا النص الأدبي وتجربته الأدبية من خلال نصوص سابقة لعودته على أشكال أدبية ومواضيع محددة والتمييز بين اللغة الفنية واللغة السائدة هو أهم معيار من معايير التفضيل الجمالي للنص الإبداعي.

وهكذا نجد أن العمل الإبداعي الأدبي يتم في ضوء أفق التوقعات السائدة ، و"كلما ازدادت درجة التقارب بين العمل الفني والأفق كان هذا العمل ضعيفا أو غير ناضج -موافقته للعمود أو القاعدة

[1] فهمي فوزي:مقدمة الترجمة العربية لكتاب سوزان بنيت جمهور المسرح نحو نظرية الإنتاج والتلقي المسرحيين،تر:سامح فكري،مركز اللغة القاهرة،1995، ص16.

[2] حامد أبو احمد،الخطاب والقراء،ص86.

الفنية السائدة، وإن كان العكس فإننا نجد المبدع قد أحدث الانزياح والعدول، فباعد المسافة فكان العمل الإبداعي رائعا وجميلا لهذا يعاد تلقيه مرات عديدة وذلك قصد الإمساك بالطابع الفني[1]".

ويرتبط مفهوم علاقة النص الإبداعي والشرح بموضوع المسافة النفسية أي الانزياح أو الانحراف، فالعلاقات تكون ذات مسافة قريبة أو بعيدة، أو تكون في منزلة من المنزلتين بين القرب أو البعد أو مسافة كبيرة بين المبدع والجامع والشارح – فالمفضل الضبي المتوفى سنة 168 هـ تفصل بينه وبين الشعراء والشرّاح قرابة قرن أو يزيد من الزمن والأحداث وهذه العلاقة ذات المسافة تكون ذات أثر إلى حد أنها تثير الغموض أو الاستعصاء أو عدم الاهتمام ومنه شعور المتلقي بالملل "وهذه المسافة النفسية والفنية بين المبدع والشارح والجمهور قد تحدث كذلك النفور و عدم التقبل إذا كانت بعيدة وتحدث القبول والتقرب من العمل الإبداعي حتى يعاد تذكير المتلقي به من جديد".[2]

2-وولفغانغ ايزر:

"من أقطاب نظرية التلقي ولد سنة 1926 م بألمانيا درس اللغة الانجليزية والفلسفة واللغة الألمانية، اشتغل بالتدريس في عدة جامعات داخل ألمانيا وخارجها منها:هيدلبورغ، هوزمبورغ،كولونيكونستانس، وكلاسكو، وكليفورنيا.[3]" وهو عضو بأكاديمية هيدلبورغ للفنون والعلوم بالجمعية الانجليزية للأدب المقارن، وله أنشطة أخرى فهو مؤسس لجنة وحدة البحث المسماة:"الشعرية الهيرمينوطيقا"، وله عدة مؤلفات منها:القارئ الضمني(المضمر)، فعل القراءة، التوقع، والتخيل والخيال.

فقد اعتنى بقضية بناء المعنى، وطرائق تفسير النص من خلال اعتقاده: "أن النص ينطوي على عدد من الفجوات التي تستدعي التلقي بعيدا عن الإجراءات لكن يكون المعنى في وضع يحقق الغايات

[1] وولفاغنغ ايزر:فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الأدب ترجمة حميد الحمداني والجيلالي الكدية منشورات مكتبة المناهل،المغرب،ط1 ص09.

[2] جعفر العلاق الشعر والتلقي،دراسة نقدية،دار الشروق للنشر والتوزيع،عمان،ط1997،ص66.

[3] فيرناند هالين،بحوث في القراءة والتلقي،ترجمة محمد خير البقاعي،ص60.

القصوى للإبداع، فالمتلقي هو المدخل لفهم الأدب ليكشف الصلة بين الأدب والمتلقي ويعود القارئ الضمني من أكبر المفاهيم التي قدمها ايزر لهذه النظرية."[1]

القارئ الضمني عند ايزر:

"إنه مفهوم طرحه ايزر عام 1976م حاول فيه بيان أن القارئ هو الفرضية الكامنة في نية الكاتب حين يشرع في الكتابة، وعليه فإن واجب الناقد هو إظهار كيف ينظم كتب ما شكل قراءته ويوجهها ثم يظهر كيف يستجيب الشخص القارئ في ملكاته الإدراكية إلى مقترحات النص، فمهمة الناقد لا تكمن في شرح النص، من حيث هو موضوع، بل هو شرح آثار النص التي يخلفها النص في القارئ مما يفترض قراء متعددين–ضمني،فعلي–أما القارئ الضمني فهو القارئ الذي يخلقه النص لنفسه،ويعادل شبكة من الأبنية استجابة تغرينا على القراءة بطريقة معينة[2].

يقصد به القارئ الذي يجسد كل الميول اللازمة لأي نص أدبي لكي يمارس تأثيره وهي ميول مسبقة حتى تثم استجابة القارئ فإذ هي استعدادات مسبقة من النص نفسه، "والقارئ الضمني هو بنية نصية تتوقع حضور متلق دون أن تحدده بالضرورة وإن هذا المفهوم يضع بنية نصية مسبقة للدور الذي ينبغي أن يتبناه كل متلق على حدة[3]".

فالقارئ الضمني هو شبكة من البنيات التي تستدعي تجاوبا، يلزم القارئ فهم النص فهو يقوم على مظهرين أساسيين هما:

–دور القارئ كبنية فنية، "فالنظرية الظاهرية للفن ترتكز اهتمامها بصورة أساسية على أنه حين النظر في الأعمال الأدبية يجب أن يركز القارئ على شيء واحد، وهو أنّ النص الحقيقي ليس مدار الأمر، بل وأيضاً وبنفس مقياس الأفعال التي تتعلق بالاستجابة لذلك النص"[4]. فالمعنى يتكون من خلال

[1] فيرناندهالين،بحوث في القراءة والتلقي،ترجمة محمد خير البقاعي،ص60

[2] فاطمة بريكي،مدخل إلى الأدب التفاعلي،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب،ط1، سنة 2006،ص103.

[3] وولفاغنغ ايزر:فعل القراءة نظرية جمالية التجارب في الأدب ،ص30.

[4] يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمان ، القاهرة، ط1، 1994، ص45.

الفهم الذاتي والشعور القصدي، حين يتعامل المتلقي مع النص الأدبي، فالذات المتعالية هي ذات المؤلف، والذات المشابهة لها هي ذات القارئ.ودوره كفعل مبني،

"فقد حذر أصحاب جمالية التلقي(ايزر) من أن تكون القراءة عملية كشف عن المعنى، وإنما هي عملية جعل الفهم بنية من بنيات العمل الأدبي نفسه، أي أن الفهم هو عملية بناء المعنى وليس الكشف عنه "[1]

فمفهومه كبنية فنية (المظهر الأول)،يجعلنا نفترض أن كل نص أدبي يمثل بطريقة ما رؤية للعالم يركبها المؤلف من المواد التي هي في متناوله وهذا ما يحدد قصديّة المبدع بالنظر إلى قرائه المحتملين.

ومنه" وجب على النص تحديد وجهة نظر يستطيع القارئ من خلالها أن ينظر إلى الأشياء الحقيقية الموحدة، وهذا ما يسمى موقع الالتقاء مع المبدع في معنى النص[2]."

أما المظهر الثاني المتمثل في اعتبار القارئ كفعل مبني حيث: لا يقوم بدوره إلا إذا تم فهم معنى النص على أساس فهم قصديّة المبدع، ومنه فإن مفهوم القارئ الضمني يفيد بأن التلقي المبرمج للنص ينبغي أن يشار إليه بلفظ التنبؤ المبني ولأنه: هو القوة الشارطة الكامنة وراء نوع خاص من التوتر ينتجه القارئ الحقيقي، حيث يقوم على تجميد معتقداته فقد قال أبرامز:"لنفرض قارئا حقيقيا جامدا بحيث تكون جميع معتقداته معطلة أو مخدرة فأمام هذا الافتراض سيكون شاعر ما عاجزا عن إضفاء أهمية وقوة على عمله كأنه يكتب لقراء من المريخ"[3]

وهذا ما يؤكد وجود ذاتيين مترابطتين لا يمكن لأحدهما أن يسيطر على الآخر، وهما بنية النص والقارئ، حتى نخلص إلى مفهوم محدد، يمكن القول إن مفهوم القارئ الضمني هو نموذج متعادل يجمع من الممكن وصف التأثيرات المبنية للنصوص الأدبية ويعين دور القارئ.

-الفجوات أو الفراغات:

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

[2] وولفاغنغ ايزر:فعل القراءة نظرية جمالية التجارب في الأدب ، ص33.

[3]THE ACT OF REDING/A THEORY OF AESTHETIC RESPONSE.BALTIMORE.1987 .PP 107-59

"تعرف على أنها تفاوت من مقدار المعلومات بين المتكلم والمخاطب بحيث يعرف أحدها مالا يعرفه الآخر[1]،" وهذه أهم نقطة في تأدية الوظيفة التواصلية للغة ويرى ايزر"أن القارئ يلتقي مع النص في أماكن من هذه المساحات التي يطلق عليها أسماء: الفراغات، الفجوات، البياض[2]"، وهو المكان الذي يتطور فيه المعنى ومنه يقوم القارئ بملئه في سبيل إنتاج المعنى فالنص عنده يترك مساحات فارغة للقارئ حتى قصد المبدع، أو يبرر له هذا الموقف ويستخدم فيها خبرته ومعلوماته المعرفية، فقد يعتقد ايزر بقارئ من المفهوم القديم الذي يرى أن المتلقي مجرد إنسان ساذج، أو متلقي سلبي بل يرى مع كل قراءة جديدة يتوالد معنى جديد، ومنه كل قارئ يملأ الأجزاء غير المكتوبة في النص الأول حسب طريقته الخاصة فوظائف الفراغ عنده هي:[3]"

1-توضيح الفارق بين الاستخدام الأدبي والاستخدام اليومي للغة،حيث تكونقابلية الربط في اللغة اليومية محكومة نفعياً، بينما في الأدب تتحكم بها استراتيجيات النص ومخططاته، ففي سياق اهتمام ايزر بقضية بناء المعنى، وإعادة إنتاجه تحدث عمّا أسماه بمفهوم الفجوات التي تشتمل عليها بنية كل نص وتتطلب من القارئ القيام ببعض الإجراءات لأجل ملئها وتحقيق التفاعل الجمالي مع النص، ويشرح روبرت هولب هذا المفهوم بقوله:" فحيثما صار جزء ما موضوعاً، فإن الجزء السابق له لابد أن يفقد صلته الموضوعية، وأن يحول إلى وضعه من الناحية الموضوعية، يمكن للقارئ أن يشغله، وعادة ما يشغله حتى يستطيع التركيز على الجزء الموضوعي الجديد "[4]

2-إن النص بوصفه بنية ذات وجهات نظر متعددة، يتطلب ربطاً مستمرا بين رؤاه، إلا أن الرؤى لا تتتابع في تسلسل محدّد، بل تتداخل قي نسيج واحد، حيث يتحتّم إيجاد روابط ليس بين مقاطع الرؤى المختلفة فحسب بل بين مقاطع الرؤية الواحدة أيضا، حيث تصبح الصلات المفقودة مصدر إزعاج دائم لقدرات القارئ على بناء الصور.

[1] رمزي منير البعلك،معجم المصطلحات اللغوية،دار الملايين،بيروت،ط1، 1990، ص207.

[2] فاطمة البريكي:قضية التلقي في النقد العربي القديم،ص58.

[3] ايزر:فعل القراءة،ص66 وما بعدها.

[4] هولب روبرت، نظرية الاستقبال ص148.

3-تقطع الفراغات القدرة على الربط بين المخططات، وبذلك فهي ترتب المعايير المنتقاة، ومقاطع الرؤى في تسلسل مفتت عكسي متغير أو متداخل، ينفي أي توقع بحسن المتابعة. ونتيجة لذلك يتحرك خيال القارئ تلقائياً فيزيد النشاط التكويني لديه فلا يسعه إلا أن يحاول إيجاد الصلات المفقودة التي تجمع المخططات في (جشتالت) متكامل، وكلما زاد عدد الفراغات، زاد عدد الصور المختلفة التي يبنيها القارئ، فالصور كما يقول سارتر Sartre:"لا يمكن وضعها في تسلسل، بل لابد للمرء أن يتخلى باستمرار عن صورة ما حين تضطره الظروف لإنتاج صورة جديدة، فنحن نستجيب للصورة لبناء صورة أخرى أشمل"[1].

وفي هذه العملية يكمن الجانب الجمالي للفراغ، "فهو بتعطيله لحسن المتابعة يؤدي دورا حيوياً في بناء الصور، الذي يستمد كثافته من حقيقة أن الصور تتكون ثم يتحتم التخلي عنها،وبهذا يمكن القول: أن الفراغات تُوجد صوراً من الدرجتين الأولى والثانية، والصور من الدرجة الثانية هي تلك التي نستجيب فيها للصور التي نكونها "[2].

4-تظهر صور الدرجة الثانية "حين لا تتحقق التوقعات في صور الدرجة الأولى، والفراغات من خلال قطعها لحسن المتابعة تتحكم بتصادم الصور، فتعرقل بناء الصور وتثيرها في آن معا، وهذا ما يُطفي عليها طابعها الجمالي."[3]

5-في عمليات تعطيل حسن المتابعة والمؤدية إلى تصادم الصور لا يحدث أي إفساد للمعرفة –كما يرى سارتر –لأن القارئ يضطر باستمرار إلا التخلي عن صوره ليكوّن غيرها،كما أن العنصر الجمالي الكامن في التصور المعطل، يظهر من خلاله وهو يسير عكس اتجاه ميولنا المعتادة، وبانتزاعنا لصور الدرجة الأولى يتم دفعنا للاستجابة لما أنتجناه،وتخيل أشياء لم يكن من الممكن تخيلها،لو ظل إطارنا المرجعي المعتاد سائدا، ولما كانت الفراغات تعطل القدرة على ربط الأنماط النصية، فإن قطع حسن

[1] ايزر:فعل القراءة، ،ص190.

[2] المرجع نفسه، ص نفسها.

[3] ايزر:فعل القراءة، ص67 وما بعدها

المتابعة يكثف عمليات حسن التصور من جانب القارئ، والفراغ في هذا الصدد يعمل كشرط أولي للتوصيل فتستغله النصوص الأدبية بسبل شتى، لأغراض متباينة "...فالرواية البحثية في معظمها تفصل مضامينها عن الأنشطة التكوينية للقارئ إلا أن استراتيجياتها لا تزال تسمح بالحد الأدنى من مشاركة القارئ.

وهو ما لا يرجع لإيضاح معنى بعينه،بل لموقف القارئ من هذا المعنى ولا بد للاستراتيجيات من أن تقود القارئ إلا الموقف المراد، حيث لا يكون له أي خيار إلا اتخاذ الوجهة المحددة له.كما أن النصوص التعليمية عامة تتوقع معايير جمهورها الذي تخاطبه، فهي تتكيف مع قرائها لكي تطوعهم لأغراضها، وتحقق سيطرتها هذه بقصر عملية ملء الفراغات على الإجابة بالسلب أو بالإيجاب، وكذلك كل أشكال النصوص الدعائية والمروجة التي تلجأ لتقنية تقوم على جعل ملء الفراغ يأخذ شكل قرار مفتوح ولكنه موجه بالسلب أو بالإيجاب "[1]. وهذا سر نجاحها.

كما أن النصوص التجارية التي تكون غايتها جدب عدد أكبر من الجمهور، لا تجرأ على الإفراط في انتهاك رصيد المعايير والقيم السائدة لدى هذا الجمهور بسبب سعيها للنجاح."...وذلك بخرق النسيج الموّحد والمتكامل للعمل الأدبي وخرق الوحدة العضوية للمادة التي يتطلبها قانون اعتيادي وكذلك توحيد أكثر العناصر اختلافاً عن بعضها، وعدم الانسجام فيما بينها"[2]

6-عندما يتم تعطيل تماسك النص تتحول الفراغات تلقائيا إلى حوافز لأفعال تصورية، لذا فهي تعمل كبنية ذاتية التحكم في التواصل، فما تقوم بتعطيله يتحول إلا قوة دفع لخيال القارئ تجعله يدرك ما احتجب، وهكذا فهي تعمل وفق قاعدة الاتزان، وهذا التوازن يمكن قياسه بعدة طرق مختلفة، أما البنية ذاتها فتظل ثابتة، فهي فراغ يثير النشاط التصوري ويوجهه في آن معاً، "إذ أنّ الفجوة هي عدم التوافق بين النصّ والقارئ وهي التي تحقق الاتصال في عملية القراءة"[3].

[1] المرجع نفسه، ص67 وما بعدها

[2] ميخائيل باختين، شعرية دوستوفيسكي، تر، جميل نصيف التكريتي، دار توبقال، ط1، المغرب، 1986،ص21.

[3] نور تروب فراي، المعنى الأدبي من الضاهراتية إلى التفكيكية، تر، يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون ، بغداد، 1990، ص46.

فايزر يُناقش مفهوم الفراغ في ضوء دراسته لموضوع التفاعل والتواصل في العمل الأدبي، "ويرى أنه لكي تنجح عملية التواصل وينتهي القارئ إلى تشكيل المعنى النصي الذي غالباً ما يُزعزع تجربته المكتسبة ويُعطل توجيهاته الخاصة، فلا بد للنص أن يقود خطى القارئ ويضبط مسيرته لحد ما"[1]. من خلال ما تقدم نجد أن ايزر لم يحدد طبيعة الفراغات، بل كان اهتمامه منصباً على وظائفها وآليات عملها، أكثر من اهتمامه بالأشكال التي يمكن أن تأخذها، ربما كان ايزر يبتعد عن تحديد أشكال الفراغات، لكي ينأى عن التقييد ويترك الأمر يتعلق بالنص الذي يخضع للدراسة والتحليل، فالناقد يستطيع أن يحدد أشكال الفراغات وأنماطها، بحسب ما تسمح به طبيعة النص، وأدواته البحثية ولذلك عدا ايزر أي قطع لحسن المتابعة من أي نوع كان، فراغاً نصياً يؤدي الوظائف التي ذكرت سابقاً أو بعضاً منها على الأقل.

يبقى لنا وقفة مهمة مع بعض المفاهيم المتعلقة بالفراغ، أو بعض التقنيات التي تستخدمها نصوص الأدب الحديث، التي هي بصورة ما، مرتبطة بمفهوم الفراغ ففي حديث ايزر عن تطور دور الفراغ في تحليل النصوص عبر تاريخ الأدب، نجده يتوقف عند الأدب الحديث فيعرض لبعض التقنيات التي يتعمدها هذا الأدب، وهي بطبيعة الحال مستوحاة من الفراغ ودوره في النصوص الأدبية، فيصل إلى ما يسميه الوظائف السالبة، وهي ببساطة عدم أداء الوظائف.

فكل وظيفة لاتُؤدَى تسمى وظيفة سالبة، ويسمى هذه الوظائف نوعا من الفراغات، وهذا الأمر يقوده إلى مسالة وعي القارئ بهذه التقنية، وهو شديد الأهمية، بحسب رأي سارتر.

كما ينقل عنه ايزر إذ يقول:[2]"والنصوص...تأخذ مكانها على مستوى قدرات قارئها، وإذا لم يؤدي النص الأدبي وظائفه المتوقعة، ولجأ إلى تكنيك تحويل الوظائف المتوقعة إلى وظائف سالبة –وهو إغفال متعمد تكنيك عام–لكي يستحضر عدم أدائها في وعي القارئ فإن من لا يعرف هذه

[1] روبرت هولب، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، تر، عز الدين إسماعيل، ص 146.

[2] ايزر:فعل القراءة،ص207

الوظائف التقليدية يفقد تلقائيا الهدف التواصلي من هذا التكنيك المطبق على نطاق واسع في الأدب الحديث، ويساوره الإحساس بالارتباك.

وقد يتكون رد فعله على هذا الأساس...فيزداد إحساسه بالإحباط، والنصوص الحديثة تدرج هذه التوقعات ضمن بنيتها التواصلية بغرض تحليلها، لذا فان تهمة التعالي والاقتصار على فئة بعينها، التي غالبا ما توجه لمثل هذه النصوص ليس لها ما يبررها، ولو جزئياً على الأقل، فلو كان البديل هو تحقق التوقعات لكان الأدب بلا وظيفة على الإطلاق"....ومن السّمات الأصلية للنصوص الحديثة أنها تستدعي الوظائف المتوقعة لكي تحولها إلى فراغات وهو ما ينتج في الغالب عن الإغفال المتعمد التي يرسيها تراث الجنس الأدبي[1].

إن نص ايزر السابق يثير أسئلة مهمة، وأول هذه الأسئلة:إلى أي مدى يمكن للأداء السلبي للوظائف المتوقعة أن يتواجد في النص؟ وما مدى ارتباط نسبة التواجد بنجاح عملية التواصل كاملة؟ إن الزيادة أو التكثيف الزائد لها سيجعل القارئ يترك النص، بعد أن يكون قد شعر بالإرباك وعدم القدرة على التواصل بسبب جهله بهذا التكنيك كما يقول ايزر، وهذا ما سيجعل من النص الأدبي رحلة ضياع وسط حقول من الألغاز والطلاسم.

وما أظن أن هذا هو الهدف الأساسي للأعمال الأدبية، وبالتأكيد فإن الاحتمال المقابل مرفوض، وهو ما ذهب ايزر إلى رفضه أيضا. أما السؤال الثاني فهو يتعلق بالجزء الأخير من نص ايزر السابق، فهل من أهداف النصوص الأدبية الحديثة طمس معالم تراث الجنس الأدبي أم إغناؤها وتطويرها، وإضافة أشياء جديدة إليها؟

إن هذا السؤال لا إجابة له عند ايزر فهو لا يفصح عن مقصده بشكل دقيق، ولا نظنه مع طمس أو هدم معالم تراث الأدبي، إذ يرى" أنه في مثل هذه النصوص الحداثية التي كثرت فيها الوظائف السالبة، وبالتالي كثرت الفراغات كثرة أفقدت القارئ القدرة على إيجاد التكافؤات بين المقاطع،

[1] ايزر:فعل القراءة ،ص207-208.

والقدرة على إيجاد إطار لتقويم مواقفه الخاصة،لأن النص لا يمده بذلك، ولذا فهو يحتاج لقدرة إنتاجية عالية حتى يلبي كل المتطلبات التي ذكرناها من قبل، وهذا الطلب يكاد يصبح محالا، وهذا لا ينصب الاهتمام على القراءة الصحيحة أو القراءة الخاطئة، بل على التفاعل الذي يحدث بين النص والقارئ"[1].

إننا نشعر بنوع من المبالغة في آراء ايزر السابقة،فإن أصبح التفاعل غاية بحد ذاته،نكون قد وقعنا في الخطأ الذي وقعت فيه البنيوية من قبل، حينما جعلت من النص صنماً مقدساً. والنص السابق يشير إلى صنمية من نوع جديد، وهي صنمية التفاعل.

إن التفاعل ما هو إلا وسيلة لبناء المعنى، فإن خرج عن كونه غاية، فإن كل المفاهيم التي طرحتها نظرية التلقي تصبح عديمة الجدوى أو الفائدة، إذ يضيع المعنى وندخل في تهويمات لا تسمن ولا تغني من جوع. وهذا سبب إعراض الناس عن بعض أنواع الأعمال الأدبية الحديثة، وإذا كانت حجة المؤلف أنه ينتظر أن يرتقي الجمهور إلى مستوى أعماله، فلا أظنه سيرتقي لأن المؤلف لم يأخذ بيده ليرتقي. ويكون بذلك كمن يطلب من إنسان القفز إلى أعلى البرج مرة واحدة، من دون أن يدله على السلالم الصاعدة.

ويتابع ايزر المضي في تسويغ ما وصلت إليه بعض الأعمال الأدبية الحديثة بحجة الحداثة حيث يقول:"والقارئ لم يعد يفترض فيه أن يكشف القانون الخفي الكامن كما في القرن التاسع عشر،بل عليه أن يوجد لنفسه ظروف (القدرة على المعايشة) التي تنشأ كبيان بتحولات مفتوحة النهاية للعلاقات التي يتم إيجادها"[2].

إن المطلب الأساسي والملّح في التلمس الدقيق لذلك الخيط الرفيع الذي يفصل بين الإبداع والعبثية، ونقصد بالعبثية ذلك الغموض الهدام الذي تحكمه العشوائية وينشأ نتيجة تكوين إعتباطي للفراغات،"

[1] ايزر:فعل القراءة،ص209

[2] ايزر:فعل القراءة،ص210

"فالنصوص الأدبية تحتوي دائماً على فراغات لا يملؤها إلا القارئ"[1]، وهذه الفراغات من بين السمات التي لا يتمتع بها أي نص كان، بل هي من سمات النصوص المفتوحة"...تتطلب مشاركة القراء في إنتاج المعنى، بينما النصوص الأخرى مغلقة...تحدد سلفاً استجابة القارئ"[2].

إنّالاضطراب والخلط، و الكثرة الزائدة للفراغات، لا توجد بيانا بتحولات مفتوحة النهايات للعلامات التي يتم إيجادها لأنه —وبكل بساطة– لا يوجد بيان أصلاً حتى نصفه بأنه ذو نهايات مفتوحة.

لذلك نجد أن المبالغة والغلو هي التي أوقعت المقاربات النقدية السابقة في مآزق حقيقية،وأوصلتها إلى طرق مسدودة،" فكلما كان القارئ ملتزماً بوضع اديولوجي، تضائل ميله إلى قبول بنية الفهم الأساسية القائمة على الموضوع والأفق التي تنظم التفاعل بين النصّ والقارئ وإنه يسمح عندئذ لمعاييره أن تتحول إلى موضوع، لأن هذه المعايير بهذه الصورة تصبح قابلة بصورة آلية لوجهة نظر نقدية المتضمنة في المواضيع المحققة التي تشكل الخلفية.

وإذا ما أعزي القارئ بالمشاركة في أحداث النص، لا لشيء إلاّ ليجيد أنه مطالب عندئذ ، بأن يتبنى موقفاً سلبياً إزاء القيم التي يرغب في التحفظ عليها، فعندئذ، غالباً ما تكون النتيجة رفضاً صريحاً للكتاب ومؤلفه."[3]

فأنصار تلك النظريات يقصدون التعمق في مدلولاتها،ومفاهيمها، وتطويرها، أوصلوها إلى حالة العقم التي آلت إليها، ربما يكون هذا الأمر إيجابيا من وجهة نظر أخرى، أي أن هذه الحالة من العقم التي ذكرناها، هي التي تدفع النقاد إلى البحث عن مسارب جديدة تسلكها الحركة النقدية، أو بدائل أكثر خصوبة،تكون غالبا نظريات نقدية جديدة تشترك مع سابقتها بأشياء،وتختلف عنها في أمور أخرى، وهذا–بلا ريب–يثري الحركة النقدية، وكذلك الحركة الثقافية في توجهاتها العامة. وهنا نجد أنفسنا متفقين تماما مع وجهة النظر هذه.

[1] رامان سيلدن،النظرية الأدبية المعاصرة، ص 168.

[2] المرجع نفسه، ص نفسها.

[3] ايزر ، فعل القراءة،ص202، عن روبرت هولب، نظرية التلقي، ص 29،30.

ولكن نذكر بأن هذه الفائدة لم تعد بالنفع على النظرية ذاتها، بل ربما ساهمت في تهميشها، ووضعها في رفوف التاريخ الأدبي ليتراكم عليها غبار النسيان.

وعلى هذا الأساس كان الحديث عن مراحل النظرية في المفهوم الغربي الحديث،النظرية التي أحدثتانقلابا جذريا في المسار النقدي والدراسات السابقة لها،بحيث جعلت اهتماما منصبا على طرف لطالما كان مغيبا على مستوى الساحة النقدية إلا وهو القارئ،معتمدة في ذلك على الفلسفة الظاهرتية التي أبدت اهتماما بالذات، بالإضافة إلى العديد من المنابع من مثل الشكلانية الروسية وبنيوية براغ،والتأويلية وغيرها،وربما يكون هذا السر وراء ذيوعها وانتشارها،بحيث أخدت من كل النظريات السابقة والمعاصرة لها.

لكن رغم هذا فهي لم تسلم من النقد والذي كان حافزا مكّنها من التطور والمضي نحو الأمام على أيادي نقاد آخرين فصححوا مسارها وطوروها،الشيء الذي ضمن لها الاستمرار والصمود في وجه الخصوم.لكن بالرغم من هذا كله لم تستطع أن تكون بديلا منهجيا،وهذا ما يقره الواقع النقدي .

5- نقد النظرية:

برغم من الشهرة التي حازت عليها نظرية التلقي، إلا أنها لم تسلم هي الأخرى من أقلام النقاد والخصوم، فقد وجهت إليها أصابع الاتهام، ولعل أبرز ناقد وضع نظرية التلقي في ميزان"روربتهولب" وذلك في كتابه نظرية التلقي–مقدمة نقدية– بحيث قام بنقد وانتقاد النظرية في عدة مواضع وخاصة المفاهيم التي جاء بها ياوس من ذلك قوله:"والمشكلة في استخدام ياوس لمصطلح الأفق هي أنه عرفه تعريفاً غامضاً للغاية أنه يتضمن —أو يستعيد– أي معنى سابق للكلمة.

والواقع أن ياوس لم يحدد على وجه الدقة في أي موضع ما يعنيه هذا المصطلح عنده "...يضاف إلى هذا أن المصطلح يظهر ضمن جملة من الألفاظ والعبارات المركبة، فياوس يشير إلى أفق التجربة ، أفق تجربة الحياة، بنية الأفق، التغير في الأفق..."[1].

أي أن هولب يتهم ياوس بعدم تحديد المصطلح بدقة والخلط بين المصطلحات المتقاربة.كما اتهمه بأحادية النظرة، بحيث اهتم بالقارئ على حساب النص، واعتبر نظرية التلقي "مجرد مظهر يهتم بالمستهلك"[2]. والأمثلة كثيرة لا يسعنا المقام لسردها كلها.

لقد قام أحد أقطاب النظرية بنقدها ألا و هو ياوس، إذ يقر بجزئيتها، ونلمح ذلك من خلال قوله:"فليست جمالية التلقي نظرية مستقلة قائمة على بديهيات تسمح لها بأن تحل بمفردها المشكلات التي تواجهها، وإنما هي مشروع منهجي جزئي يحتمل أن يقترن بمشاريع أخرى وأن تكتمل حصائله بواسطة هذه المشاريع"[3].

بالرغم من أن ياوس كما يبدو يدافع عن النظرية في سياق الرد على الخصوم، إلا أنه يقر ضمنيا بعجزها عن الإلمام بالظاهرة الأدبية. وهذا ما فتح الباب على مصراعيه للخصوم.

ونجد علما من أعلام نظرية استجابة القارئ ، يتوانى هو الآخر عن نقد النظرية، وهي "جاكلين لينهارت"، وذلك باهتمامها بقارئ خيالي لا وجود له وإهمالها القارئ الحقيقي المحسوس، وفي هذا يقول:"أنا لا أستخدم مصطلحات مدرسة ياوس مدرسة كوستانس أو المدرسة الألمانية ضمن مقياسي(ذلك) أن المسائل مختلفة فنظرية الاستقبال التي بلورها هي نظرية تشكل القارئ المثالي انطلاقا من النص، المعنى أنهم يحاولون أن يروا كيف أن الجوانب الأسلوبية والبلاغية للنص ليمكن أن تفترض قارئا معينا أو ضمنيا، قارئا يقع على أفق الانتظار، إن اهتمام هذه المدرسة يتركز على الأفق التاريخي

[1] روبرت هولب،نظرية التلقي ،مقدمة نقدية،ص105

[2] المرجع نفسه،ص189.

[3] هنز روبرت ياوس،جمالية التلقي،ص130.

للانتظار، بمعنى أنهم يتوقعون وجود إرادة محتملة لدى الجمهور القارئ من خلال قراءة النص، ولكنهم لا يذهبون أبدا للبحث عنها من جهة القارئ المحسوس بالذات"[1].

كما انتقدت مدرسة كوستانس "لافتقار نماذجها إلى التأسيس الاجتماعي، على سبيل المثال يرى "بارك " أن جوهر نظرية ايزر في الاتصال تمثل في إضفاء طابع الخصوصية على عملية القراءة، وأنها مماثلتها للديمقراطية البرجوازية تمنح القارئ حرية زائفة للاختيار، في الوقت الذي تهمل فيه محددات التلقي الاجتماعي الحقيقية "[2]

وقد أنكرت الناقدة الأمريكية جين ز.ب توم كينز فظل السبق في الاهتمام بالقارئ في مقال لها بعنوان **دور القارئ في تشكيل النظرية الأدبية، رؤية تاريخية لنظرية التلقي**،بحيث أكدت من خلاله أن" نظرية التلقي لا يمكن فصلها عن تصورات أنماط للقرآآت السالفة مند العصور القديمة إلى العصر الحديث"[3].

كما أكدت أيضا أنه بالرغم من النجاح الذي حققته هذه النظرية، إلا أنها لم تستطع أن تكون بديلا عن المناهج الأخرى في تحليل النصوص ودراسة الأدب، فهي ترى بأن النظرية قد"حققت انقلابا أساسيا في تنظيم طبيعة العلاقة بين القارئ والنص، بكل ما يميزها من تركيز الانتباه على احتمالات المعنى وتعددية القرآآت واختلاف أنماط التأويل، (إلا)أن ذلك لم يمنع النقد الأدبي من الاحتفاظ بتحليل النصوص من أجل استخراج المعاني الكامنة فيها، واستمرار تشغيل أدوات التفسير وتعداد معاني النصوص"[4].

[1] عبد الناصر حسن محمد،نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي،ص94.

[2] روبرت هولب،نظرية التلقي،مقدمة نقدية،ص191.

[3] حميد الحمداني،مستويات حضور نظرية التلقي في مجلة علامات في النقد،مجلة علامات ،ج50،م13،شوال1424هـ،ديسمبر 2003م،ص84.

[4] المرجع نفسه، ،الصفحة نفسها.

ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد، بل تعدا ذلك إلى اتهامها (النظرية) بالتجريدية، خصوصا فيما يتعلق بالقارئ الضمني، وذلك لاعتمادها على الفلسفة المثالية، بالإضافة إلى اتهامها بالعودة إلى المعيارية والنقد الحكمي، وصعبة التطبيق (كصعوبة قياس المسافة الجمالية).

القراءة في ضوء نظرية التلقي:

تكمن عملية القراءة في إخراج النص من حالته المجردة إلى حالته الملموسة، أي يتحقق ذلك ذهنيا وبصريا عبر استيعاب النص وفهمه وتأويله. ويقوم التأويل بدور مهم في استخلاص صورة المعنى المتخيل عبر سبر أغوار النص وإستكناه دلالاته والبحث عن المعاني الخفية والواضحة عبر ملء البياضات والفراغات للحصول على المقصود من النص انطلاقا من تجربة القارئ الخيالية والواقعية، حيث أن القراءة تختلف في الزمان والمكان حسب طبيعة القراء ونوعيتهم.

لذلك يرى أمبرتإيكو"أن القراءة هي الفعل الذي يمارسه القارئ حينما تقع عيناه على نص ساعيا إلى إدراكه ووضعه في إطاره الزمني والمكاني، وإلى تحقيقه بما تيسر له من ثقافة"[1].

فلا يتّسم العمل بالفنية إلا من خلال المشاركة التواصلية الفعالة بين المؤلف والنص والجمهور القارئ، ولا يتحقق ذلك إلا عبر عملية القراءة فما هي هذه العملية ؟، كيف يراها القدامى والمحدثين؟ ،وما علاقتها بالقارئ؟.

- القراءة عند القدامى:

القراءة مصطلح ليس بالجديد على الفكر العربي الإسلامي، "فكتاب الله عزّ وجلّ سُمّي قرآنا، لأنه يجمع السّور ويضّمها[2].

فالمعاجم العربية تجمع على أن الاشتقاق اللغوي للفظ"قرأ" يأتي بمعنى الجمع والضم،والقراءة ضم الحروف والكلمات بعضها إلى بعض في التلاوة والترتيل، والقرآن في الأصل كالقراءة : مصدر قرأ،

[1] إمبرتوإيكو،القارئ في الحكاية،تر:أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي،لبنان،ط1996،1،ص61.

[2] ابن منظور أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم،لسان العرب،در صادر،بيروت لبنان،مادة قرأ،،ط1، 1992م.

قراءة وقرآنا، ومنه قوله تعالى الوارد في سورة القيامة:"إنّ علينا جمعهُ وقرآنهُ، فإذا قرأناه فاتبع قرآنه"[1]، فلفظ قرآن مصدر مرادفللقراءة.

وفي النصوص القديمة نجد أن لفظ "القراءة" كان يرد بمعاني العلم، والمعرفة أو الإيمان،والهدى والخير،وفي المقابل تعمل العرب في القديم مع لفظة القراءة بمفهومها النقدي، دون إطلاق هذا المصطلح على نشاطاتهم النقدية، تحت مسميات عديدة، منها علم الفصاحة، والبلاغة والبيان، ونظرية النظم، بما في ذلك ما جاء به عبد القاهر الجرجاني في كتابه"دلائل الإعجاز":"وجملة الأمر أنّك لن تعلم في شيء من الصناعات علما تُمرُ فيه وتُحلى(من الإمرار والإحلاء،والمعنى نصيب عال من الإجادة ، والمهارة في إخفاء ما ترغب إخفاءه)حتى تكون ممّن يعرف الخطأ فيها من الصواب، ويفصل بين الإساءة والإحسان، بل حتى تفاضل بين الإحسان والإحسان،وتعرف طبقات المحسنين.

وإذا كان هكذا، علمت أنه لا يكفي في علم الفصاحة أن تنصب لها قياسا،وأن تصفها وصفا مجملاً، وتقول فيها قولاً مرسلاً،بل لا تكون من معرفتها في شيء حتى تفصّل القول وتحصل، وتضع اليد على الخصائص التي تعرض في نظم الكلم، وتعُدها واحدة واحدة،وتسميها شيئاً شيأً(...)وإذا نظرت إلى الفصاحة هذا النظر،وطلبتها هذا الطلب،احتجت إلى صبر على التأمل ومواظبة على التدبر"[2].

لقد اكتسى مصطلح "القراءة" في الآونة الأخيرة،بعدا اصطلاحيا واضحا قي حقل النقد الأدبي المعاصر،بمختلف اتجاهاته.وفي الظن أن التميز بين مصطلح القراءة في التداول العادي،ومصطلح القراءة في دائرة الاصطلاح النقدي صعب.

[1] سورة القيامة،الآية:17-18.

[2] عبد القاهر جرجاني،دلائل الإعجاز في علم المعاني،شكله وشرح غامضه وقدذمه:ياسين الأيوبي،المكتبة العصرية، بيروت (لبنان)،2007م ص 92-93.

"فإذا كانت القراءة تعني،أولا وأخيرا،الفهم،فإن فعالية الفهم،مشتركة بين مستعملي القراءة. فإن أقرأ كتابا، فهذا يعني في الفهم العادي،أن ألمّ بشتات المعرفة التي يحتوي عليها، بعد أن أفك رموز الخط الذي كتبت به،لأن الفهم لن يأتي إلا بعد قراءة الخط أولا"[1]

كما تجدر الإشارةأيضاإلى أن هناك عدّة تعار يف لمفهوم القراءة،فهي في رأي التقليديين من النقاد استهلاك للنص،وفي تمثل الحداثيين إنتاج للنص وتناص.

ومن الرأيين معاً يظهر أن القراءة إفادة وتثاقف،وجمال،غير أن ليس كل قارئ قادرا على أن ينتج قراءة،وإنما القراءة المثمرة والمنتجة تكون خالصة للكتاب والمتخصصين في النقد.

ويرى عبد الملك مرتاض أن القراءة قديمة في التعامل الأدبي لدى العرب إذ مورست تحت أشكال مختلفة،وعلى أكثر من نص أدبي،ولكن دون تداول هذا المصطلح الذي نفخه الحداثيون،على عهدنا هذا في مفهوم القراءة .."فإن القراءة هي أيضا، تتطلع إلى أن تزاحم النقد، وربما إلى الإطاحة به مثله مثل الشرح، بل مثله مثل التحليل أيضا...فكأن القراءة فبالنقد المعاصر مفهوم لكل الأنشطة الإبداعية والفكرية التي تثمرها النصوص الأدبية التي نمارس عليها القراءة..."[2]

– القراءة عند النقاد الحداثيين:

إن من أبرز النقاد الذين عالجوا مسألة القراءة والقارئ،رولان بارت الذي يعد نقده كتابة أو نصا على نص،ففي مؤلفه"الكتابة في درجة الصفر"يصف كيف تحولت الكتابة على يد مالارميه من موضوع لنظرة،ثم لصنع، وأخير لقتل، وكيف بلغت الآن تحولا أخيرا، إذ تصبح موضوعا لغياب ،كما يبدو من قوله:"ففي هذه الكتابات المحايدة التي نسميها هنا درجة الصفر للكتابة، يمكن أن نميز بسهولة بين حركة نفي وبين العجز عن انجاز ذلك النفي داخل ديمومة ما،كما لو أن الأدب في نزوعه منذ قرن

[1] تودوروف:القراءةكبناء،ترجمة محمد ديوان،مجلة الفكر العربي المعاصر 1989،ص106.

[2] لخضر العرابي،المدارس النقدية المعاصرة،ص168.

إلى تحويل سطحه لشكل دون وراثة،وقد وجد في ذلك صفاء أكثر مما يوجد في غياب كل إشارة،مقترحا في الأخير تحقيق ذلك الحلم الأورفيوسي:كتاب بدون أدب،الكتابة البيضاء"[1].

وحين يتحدث بارت عن القراءة بشكل مباشر يرى أنها هي وحدها تعشق الأثر الأدبي وتقيم معه علاقة شهوة."بيد أن قراءة الناقد،أو الانتقال من القراءة إلى النقد، معناه تغيير الشهوة،بحيث لا نعود نشتهي الأثر الأدبي، وإنما لغتنا الخاصة،لكن من هناك أيضا،نعيد الأثر إلى شهوة الكتابة التي صدر عنها وقد فرق بارت بين نص الكتابة ونص القراءة، فالنص الكتابي جعل للقارئ دوراً،فلم يعد مستهلكاً،بل منتجاً،يتمتع بلذة القراءة على عكس قارئ نص القراءة"[2].

والحق أن المتصفح لكتابات بارت يلاحظ أنه يعد القارئ هو الناقد،بشكل أو بآخر، بحيث أن الفرق بين القارئ والناقد ينعدم لديه، أو يكاد كما يظهر من قوله:"فالقارئ،الناقد، الذي ليس إلا قارئا أكثر استنارة،هما معا منشئان:حذو النعل بالنعل،بالقياس إلى المؤلف الذي،هو من وجهة أخرى لا يعني وجوده شيئا ذا بال بمجرد الانتهاء من كتابة عمله الأدبي"[3].

وينظر قريماس إلى العلاقة بين القراءة والكتابة على أنها حميمة بحيث يرى:"أن القراءة إنما هي صياغة جديدة للدال النصي بدون الفزع إلى مدلوله، فهذه العلاقة، إذن تتمظهر بالمظهر السيميائي، فهي نشاط جوهري غايته ربط المضمون بتعبير معين، وتحويل سلسلة التعبير في صورة تراكبية السمات. ويشترط قريماس، لوجود قراءة حقيقية، أن يكون القارئ في مستوى لكاتب، أي أن المتلقي يفترض فيه أن يكون في درجة الناصّ وثقافته ومعرفته ولغته. إنه يشترط من حيث المبدأ، أن تكون درجة الإنجاز لدى منتج النص، أو كاتبه، مستوية مع درجة الإنجاز لدى القارئ[4].

[1] رولان بارت:الكتابة في درجة الصفر،ترجمة محمد براءة،دار الطليعة،بيروت،ط2،1982،ص30.

[2] إبراهيم السعافين:إشكالية القارئ في النقد الألسني،الفكر العربي المعاصر،ص33

[3] عبد المالك مرتاض،نظرية القراءة،ص175.

[4] المرجع نفسه،ص 155.

إذن يقوم مفهوم القراءة عند قريماس على الميكانيكية اللسانية، وينزع بارت مفهوم القراءة حول الإبداعية، إذ يعتبرها إبداعاً آخر يكتب من حول إبداع أول.

أما "موريس بلانشو" فإنه لا يفرق بين الكتابة والقراءة، أو بين الكاتب والقارئ، بل يساوي بين البثّ والتلقي، وذلك حين يقر أن:"قراءة الشعر، هي الشعر نفسه، الذي يتأكد إبداعا في القراءة" [1].

وهذا القول مفاده أن القراءة هي التي تمنح الوجود الحتمي والحقيقي للكتابة التي تظل قابعة في الأوراق والقراءة تخرجها من الظلمات إلى النور فتشرق وتنمو.

"وعندما يتحدث علي حرب عن مفهوم القراءة، فهو يرى أن القراءة في حقيقة أمرها نشاط فكري،لغوي مولد للتباين، منتج للاختلاف.

فهي تتباين بطبيعتها، عما تريد بيانه وتختلف بذاتها، عما تريد قراءته، وشرطها نبل وعلة وجودها وتحققها أن تكون كذلك، أي مختلفة عما تقرأ فيه، ولكن فاعلة في الوقت نفسه [2] "، ومنتجة باختلافها، ولاختلافها بالذات.

"والقراءة التي تزعم أنها ترمي إلى قراءة نفس ما قرأه مؤلف النص، بحرفيته، لا مبرر لها أصلا، إذ الأصل يكون عندئذ، أولى منها، بل هو يغني عنها. هذا إذا لم نقل بأن مثل ذلك الزعم هو غش وخداع. ذلك أن القراءة الحرفية مطلب يتعذر تحقيقه، ومطلوب يستحيل بلوغه، إذ الوقوف عند المعنى الحرفي في النص، معناه تكرار. والنص لا يتكرر، وإلا بطل كونه مقروءا"[3].

ومما سبق، يظهر أن النص الجدير بالقراءة، لا يحمل في ذاته دلالةً جاهزةً ونهائية، بل هو فضاء دلالي، وإمكان تأويلي. وبالتالي، فهو لا ينفصل عن قارئه ولا يتحقق من دون مساهمة القارئ.

[1] المرجع نفسه،،ص175.

[2] لخضر العرابي،المدارس النقدية المعاصرة،ص177-178.

[3] علي حرب:قراءة ما لم يقرأ نقد القراءة،الفكر العربي المعاصر،ص41.

ولهذا، فإن كل قراءة تحقق إمكاناً دلالياً لم يتحقق من قبل. و"كل قراءة هي اكتشاف جديد، لأن كل قراءة تكتشف بعداً مجهولًا من أبعاد النص، وتعمل على تحويله.والنص لا يتجدد ولا يتحول إلا لأنه يملك بذاته، إمكان التجدد والتحول.

هناك تواصل وتحاور بين النص وقارئه. والعلاقة بينهما هي علاقة بنيوية تجعل أحدهما يتوقف على الآخر. فالقارئ يرتهن للنص، لكن النص يرتهن، بدوره، بقراءة قارئ. من هنا، انفتاح النص على الاختلاف والتعدد، وهذه النظرة المتفتحة إلى النص تستمد مشروعيتها من اختلاف القراءات للنص الواحد.

فلو لم يكن النص كذلك، أي إمكانا ينفتح على أكثر من قراءة، لما تغيرت قراءته ولما تنوعت دلالته عند كل قارئ."فلا حياد إذا في القراءة. بل كل قراءة لنص من النصوص هي قراءة فيه،أي قراءة فعالة منتجة تعيد تشكيل النص، وإنتاج المعنى. ولهذا نقول بأن القراءة الحرفية هي خدعة، اللهم إلا إذا كانت تعني التكرار الأجوف أو الصمت، أي اللاقراءة"[1].

-القراءة والقارئ:

يستدعي العمل الأدبي القارئ للمشاركة الفعلية في بناء النص، ويخاطب الكاتب المتلقي مباشرة،ويدعوه للإسهام معه في عملية تكوين النص. وهكذا، لم يعد القارئ المعاصر، الذي له هيمنته على الذوق العام، مجرد متلق سلبي، بل أصبح يقوم بنشاط ذهني مزدوج يتلقى اقتراحات المبدع ثم يعيد بنائها من جديد ليكتشف نصه الخاص.

"فمع أن الشعر ظل يحتفظ ببعض المسافة بين النص والقارئ، إلا أنها ليست نفس المسافة التي كانت بين القصيدة العربية القديمة، وقارئها المعاصر لها، فالقصيدة العربية المعاصرة تستدعي قارئها بإلحاح لفك رموزها وتتبع بنائها العضوي وعقد علاقة بين أجزائها المبنية وإرجاع الصور إلى أصولها الأسطورية، والتراثية، والتاريخية، والصوفية، والذهنية، وهكذا تحولت القصيدة العربية المعاصرة إلى فضاء

[1] لخضر العرابي،المدارس النقدية المعاصرة،ص182.

مشيد يجد فيه المتلقي حريته الكافية للمشاركة الفعلية،لأنه لا يصطدم بصرامة الوزن والقافية التابثين ولا بالتسطير المتوازي، أمامه إمكانيات متاحة في كل اتجاه، فهو إذن ينتقي منها الأنساق التي يتجاوب أو يتفاعل معها ويسهم بنفسه في تشييد قصيدته المفضلة[1]".

لقد تحدث فولفغانغ ايزر في كتابيه:"فعل القراءة" و"القارئ الضمني" لا عن فلسفته تجاه القراءة، وناقش من خلال ذلك النص الجيد والعلاقة العكسية بينه وبين التوقع ، مثلما أشار إلى خبرة القارئ في قراءة النص، إذ أنه ليس للنص واقع تابث ومدلول ثابت، فهو يتحرك من خلال قدرته على إدخال القارئ في عالمه وتأثيره فيه، ثم يأخذ هويته الحقيقية في القراءة المفردة.

فشكله ليس ثابتا، بل نسبيا، وثمة قراءات في آن واحد لعدد من القراء، يختلفون في أحوالهم وثقافاتهم وقدرتهم على بناء عالم النص من خلال دواتهم، أو بناء عالمهم الذاتي من خلال النص، وثمة قراءات متعاقبة للقارئ الواحد، تتحكم فيها ظروف مفهومة ولكنها غير قابلة للثبات والإطلاق".

ويشير آيزر إلى فاعلية القارئ الأساس في إنتاج النص، إذ يقول: "فالعمل الأدبي كما عرض في النظرية الظاهرية للفن، يبدو أن له قطبين، يمكن أن يسمى أحدهما بالقطب الفني، والآخر بالقطب الجمالي. أما الفني فيشير إلى النص كما أبدعه المؤلف، وأما الجمالي، فيشير إلى التحقق الذي أنجزه القارئ. وعن هذا الاستقطاب يلزم أن العمل الأدبي لا يمكن أن يكون مطابقا تمام المطابقة للنص، وإنما يقع في واقع الأمر في منتصف الطريق بين الاثنين. فالعمل الأدبي شيء أكثر من النص"[2].

ويؤكد ايزر على التساوي بين دراسة النص الفعلي والأفعال المتضمنة في الاستجابة للنص، "فلابد من الربط المحكم في قراءة كل عمل أدبي بين بنيته ومتلقيه، ويظل تقويمه ببساطة من خلال الإنتاج الفعلي أو عملية الانسجام. ويظل أمام الناقد فرصة العثور على ما يملأ به فراغات النموذج النصي

[1] حميد الحمداني،القراءة وتوليد الدلالة المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب،ط1، 2003، ص1.13

[2] ابراهيم السعافين:اشكالية القارئ في النقد الألسني،الفكر العربي المعاصر،ص31.

البيضاء.وذلك من أجل تنشيط ملكة الربط عند القارئ.وبهذا يمكن أن ينغمس في عملية إبداع النص،وليس الاتصال مجرد نقلة من النص إلى القارئ، ولكنه تفسير لما هو معطى لتناول القارئ[1]".

ولعلنا لا نجد فرقا بين ما كتبه ايزر، الذي ينطلق من الفلسفة الظاهرية، وبين موقف التفكيكيين أو أصحاب النقد الجديد حول مفهوم القراءة وأهمية القارئ."فالقارئ هنا ليس وسيلة منهجية كالقارئ العمدة أو القارئ الفائق عند ريفاتير، وإنما هو وارث النص الشرعي الذي يفسره، وبتعبير أدق بشكله في وعيه على هواه.

فلقد حاولوا أن يولوا القراءة أهمية فائقة أثارت جدلا واسعا من مثل ما فعله بارت وتودوروف ودريدا، في سبيل تحديد مفهوم النص المفتوح، الذي تجاوز انغلاق النص عند النقاد الجدد في الأربعينيات والخمسينات وعند الشكليين الروس والبنيويين الشكليين.

"فنجد بارت يفجر النص ويعلن موت المؤلف، ويعد قارئ النص،منتجا لا مستهلكا. فلم يعد ثمة معنى معين، بل ليس هناك من معنى، فالمعنى يسلم إلى معنى، حتى يستحيل النص مجرّة من الدلالات غير المتناهية"[2].

وكخلاصة للقول أنه يظهر مما سبق أن القراءة قد تكون شرحا أو تحليلا، وقد تكون تفسيرا أو تأويلا، وقد تكون نقدا أو نقد نقد، وهذا مفاده أن القراءة نشاط ذهني متنوع ومتعدد المظاهر فكما تتعدد القراءات يتعدد القراء، فقراءة النص الواحد تختلف من قارئ لآخر.

كما تختلف القراءة الواحدة للنص عبر مرحلتين زمنيتين مختلفتين،وهناك البعض من يرى أن قراءة الأعمال الفنية والأدبية تقترب من حالة المرض النفسي، ولذا يتم تقسيم المتلقي حسب حالاته النفسية أي القارئ إلى:

[1] المرجع نفسه ،ص31.

[2]ابراهيم السعافين:اشكالية القارئ في النقد الألسني،الفكر العربي المعاصر ،ص31.

أ-القارئ المهووس: وهو ذلك القارئ الذي يتلذذ بإنتاج خطاب مواز للنص(امتياز الخطاب) أي الناقد واللغوي والسينمائي السيكولوجي والسوسيولوجي.

ب-القارئ الهستيري: وهو ذلك القارئ الذي يتقاذف في دوامة النص واللغة التي لا قاع لها ولا حقيقة ثابتة.

ج-القارئ البارانوودي: وهو الذي ينتج على هامش القراءة نصا هذيانيا.

د-القارئ الفيتشي: وهو ذلك القارئ الذي يتلذذ بمناطق معينة في جسد النص.

فمن خلال هذا القول نستخلص أن كل قراءة من قراءات النص تعد مقدمة للقراءة التي يليها. وإذا كان الأمر كذلك، "فإن القراءة لا تخرج من مأزقها إلا إذا توقف النظر إلى النص بوصفه أحادي المعنى، وإلى القراءة بوصفها تتطابق مع النص.

"وبدلا من ذلك ينبغي على الباحثين أن ينظروا إلى النص على أنه حيز كلامي أو مقالي يتعدد معناه، وتتفاضل دلالته، وتتنوع مقاماته، وتختلف سياقاته، وتتعارض بياناته، وتترتب مستوياته، وتتراكم ترسباته...بل النص حيز ينطوي على سياقات وفراغات. وتخترقه شقوق وفجوات.

فنظرتنا إلى النص على أنه فضاء مثقوب، ومساحات مفتوحة، هي التي تجعلنا تقبل قراءات عديدة ومختلفة لأثر واحد[1]".

من خلال متابعة الدراسة الدقيقة لنظرية التلقي في أساسها الغربي و تجليها العربي، ومن خلال تطبيقاتها في النقد العربي يتضح لنا أن التلقي في المصطلح النقدي الحديث، هو أن يستقبل القارئ النص الأدبي بالعين الفاحصة الذواقة بغية فهمه وإفهامه وتحليله والتدقيق في معانيه وما ورائها معتمداً على ثقافة موروثة ومعارف حديثة مكتسبة في معزل عن صاحب النص، ملامس مفاتيح العمل من كل الجوانب .

[1] لخضر العرابي،المدارس النقدية المعاصرة،ص،193.

ومن هنا اتجه النقد بكامل مخزونه من التجارب المختلفة إلى قارئ فحل مركز الاهتمام إلى لحظة التلقي بدلاً من لحظة الإنتاج ، فتاريخ العمل الإبداعي هو تاريخ تأثيره الجمالي، حيث يبرز في صورة قراءات له وبنية النص هي بنية الواقع الجمالي الذي تم تشكيله في مختلف التلقيات القرائية المتعددة.

– عوامل التفاعل بين القارئ والنص:

بعد أن عرض ايزر نموذج اشتغال النصوص وآلية تشكل المعنى في ذهن القارئ خلال سيرورة القراءة بمنطلقات فنومنولوجية، تطرق إلى العوامل التي تؤدي إلى التفاعل والتواصل بين القارئ والنص أهمها مايلي:

أ–العرضية:

وهو مفهوم أخده ايزر من علم النفس الاجتماعي، والمقصود به هو أن يخالف النص توقعات القارئ بسبب اختلاف الاستعدادات والخبرات بين طرفي التواصل وعلى القارئ أن يقوم بتعديل مفاهيمه الخاصة وفق ما هو معطى في النص،من اجل تحقيق التفاهم المطلوب.

"والعرضية هي عامل محفظ على التواصل بحيث أنه كلما تناقصت أدى هذا إلى جمود التفاعل بين الطرفين[1]."

ولذلك فقد خلص ايزر إلى وجود نوع من لا تناظر أو لا توافق بين القارئ والنص.

وهذا اللاتناظر غير محدّد هو الآخر ورغم أنه يبدو معيقاً للتواصل، فانه في حقيقته عمل أساسي محفز لعملية التواصل، بتجسيده مفهوم الفراغ في النص، هذا الأخير يعمل على تحفيز علاقة التفاعل بين الطرفين، وبفضل التصحيحات والتحولات التي تعرفها تمثلات القارئ خلال سيرورة القراءة يصل القارئ نهاية إلى خلق وضعية مشتركة،وتوافق بينه وبين النص[2]".

[1] عبد الكريم شرفي،من فلسفات التأويل إلى نظرية القراءة ،الدار العربية للعلوم،ط15 بيروت،ص210.

[2] ناظم عودة خضر،الأصول المعرفية لنظرية التلقي،دار الشروق،الأردن،1997،ص256-257.

فقد تنقطع خيوط الحبكة –مثلا- في رواية معينة أو تستمر في مسارات واتجاهات أخرى مخفية وغير متوقعة، أو من جهة أخرى يتمحور القسم الحكائي على شخصية معينة دون غيرها قصد لفت الانتباه لها ،ثم يتابع بتقديم مفاجئ لشخصيات جديدة، وهذه التغيرات الجديدة المفاجئة غالباً ما تشية افتتاح فصول جديدة، وهكذا تكون متميزة ومتباينة بصفة واضحة إلا أن هذا التمييز لا يعد تفريقاً،بقدر ما هو حث على إيجاد الرابط المفقود .

وهكذا فإن النص يعمل على فضاءات للتواصل،التي هي بدورها "مواقع اللاتحديد" التي تشكل فراغات، يعمل القارئ على ملئها، من أجل تشكيل الموضوع الجمالي للعمل الأدبي.

ب–مواقع اللاتحديد:

بنى ايزر مفهوم "مواقع اللاتحديد" الذي طرحه رومان أنغردن والذي يشير إلى أن النص عبارة عن بنية خطاطية تشتمل على الكثير من اللاتحديد ولذلك فإن النص يكتفي فقط بإثارة "عملية إكمال"أو "انجاز" يحقق موضوعه، أو معناه الذي قصد إليه دون أن يحدده بكيفية نهائية، يتفق ايزر مع رومان أنغاردن في كون أن أماكن اللاتحديد هي التي تسمح بالتمييز بين النص وعملية تحقيقه، إلا أنه يتعين تعطيله للسّمة التواصلية لمفهوم التحقيق،ذلك أن أنغاردن ينظر إلى القيمة الجمالية باعتبارها قيمة ايجابية ومتعالية يثم تحقيق النص أي ملء أماكن اللاتحديد على ضوئها.

وهذا التمييز جعل أنغاردن يميز التحقيقات الصحيحة أو المناسبة والتحقيقات الخاطئة، في حين فإن ايزر يعتبر القيمة الجمالية في حد ذاتها نتاجاً لعملية التحقيق، وسد أماكن اللاتحديد النصية[1]".

هذا يدفعنا إلى استنتاج ما يشير إليه رومان انغاردن، "حيث أنه يرى أن النص يملك قيمة جمالية متعالية وعلى التحقيقات الفردية ملء مواقع الإبهام في النص، وهذا ما يؤدي بالنسبة إليه إلى وجود عمليات ملء صحيحة وايجابية ومناسبة وفي الوقت نفسه تحقيق عمليات أخرى خاطئة سلبية وغير مناسبة، في حين يعتبر ايزر أن هذا الطرح يُعطل عملية التواصل والتفاعل بين القارئ والنص، فعند

[1] عبد الكريم شرفي،من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، الدار العربية للعلوم،ط15،بيروت،ص222.

انغاردن عملية ملء الفجوات تهتم بتحديد التفاصيل التي أهملها النص، أو لم يذكرها،فمن الضروري بالنسبة إلى ايزر ذكرها ، فان وردت في قصة أو رواية–مثلاً–لفظة شيخ فمن غير الضروري ذكر الصفات الجسمية أو الشكلية كلون الشعر الأبيض،لأن عرض هذه الصفات لا قيمة لها بالنظر إلى وظائفها داخل النص[1]."

ومن خلال هذا نستنتج أنه رغم اعتماد انغاردن على الإيحائية في تحديد الفجوات أو ملء الفراغات إلا أن طرحه لم يتعدى حد البساطة التي تتمثل في تكامله التفاصيل التي أهملها النص، وهذا ما يجعل عملية التواصل بين القارئ والنص جافةً وشبه منعدمة.

لا شك أن الاستحقاق الكبير الذي يجب رده إلى انغاردن، يكمن في مقاطعته للتعريف الكلاسيكي للعمل الأدبي،باعتباره مكتملاً ومحدداً بكيفية نهائية هذا الأخير بنية خطاطية تنطوي على عدد كبير من اللاتحديد، وتمييزه له من مجموعة أفعال التحقيق التي يقوم بها القارئ.

لقد استطاع انغاردن بحق بتأسيسه لمفهومي التحقيق وأماكن اللاتحديد أن يكتشف بنية التلقي لكل عمل أدبي،رغم أنه يجرد مفهومي التحقيق وأماكن اللاتحديد التواصليين في الأصل من كل سمة تواصلية[2]."

نخلص في الأخير أنه إلى جانب الأعمال التي قام بها انغاردن في مجال الأدب، ساهم كل من ايزر وياوس في تعميق العلاقة بين القارئ والنص، فإن كان ياوس قد اهتم بجانب التلقي ، فإن ايزر قد تعمق وغاص في جانب التأثير من خلال البحث في اكتشاف التفاعل الداخلي بين بنية النص وإدراك القارئ أي المتلقي أثناء سيرورة عملية القراءة.

– مفهوم مستويات القراءة:

–1 مفهوم مستويات القراءة عند حميد الحمداني:

[1] المرجع نفسه ،ص 223.

[2] عبد الكريم شرفي،من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة ،ص 224.

حاول الباحث حميد لحمداني تحليل مفهوم القراءة أو التلقي على ضوء نظرية الجشطالت في تمييزها للمعرفة، حيث يرى أن نظرية الجشطالت ميزت بين نوعين من المعرفة:

-المعرفة الحدسية.

-المعرفة الذهنية أو الفكرية [1]

ففي المعرفة الحدسية مثلا ":عندما يحاول شخص ما فهم لوحة تشكيلية، إنه يحيط نظريا بالمنطقة التي يشتمل عليها إطار اللوحة ويدرك المكونات المختلفة لهذه اللوحة من أشكال وألوان وعلاقات مختلفة، هذه المكونات تمارس تأثيراتها الإدراكية على بعضها البعض بطريقة تجعل المتلقي يستقبل الشكل الكلي باعتباره نتيجة للتفاعل بين مكونات اللوحة المختلفة ونفس الأمر يمكن قوله بالنسبة للأعمال الإبداعية الأخرى كالموسيقى والرواية والقصة القصيرة والمسرح والشعر"[2]، "وهناك معرفة ثالثة غايتها ليست المتعة والتذوق الجمالي بل هي معرفة ذات بعد إيديولوجي أو عقائدي[3]"

أما المعرفة الرابعة فهي ابستمولوجية، تأمل في الكائن الممكن. وقد حاول حميد لحمداني تصنيف هذه المعارف مع ما يناسبها من مستويات القراءة:

[1] حميد الحمداني، القراءة وتوليد الدلالة، ص214

[2] مجموعة من الباحثين: دراسات نفسية في التذوق الفني، مكتبة غريب 89، ص42، نقلاً عن حميد الحمداني: القراءة وتولي الدلالة، ص215.

[3] حميد الحمداني: القراءة وتوليد الدلالة، ص.215

مستويات المعرفة	مستويات القراءة	الوظيفة
المعرفةالحدسية	قراءةحدسية	التذوق،المتعة
المعرفةالإيديولوجية	قراءةإيديولوجية	المنفعة
المعرفةالذهنيةأوالفكرية	قراءةمعرفية	التحليل
المعرفة الابستمولوجية	قراءةمنهجية	التأمل،المقارنة وإدراك الأبعاد

"ففي إطار هذا الشكل الذي يمثل مستويات القراءة، يرى لحمداني أن هذه المستويات يمكنها أن تلتقي فيما بينها، كما يمكن أن تهيمن إحداها في تلقي النص الأدبي "[1]، ولكننا لا نكاد نفرق هنا بين القراءة المعرفية والقراءة الإيديولوجية، لأن الايدولوجيا قائمة على الأفكار والفلسفات . وإذا قلنا القراءة المنهجية هل هذا يعني أن القراءة الإيديولوجية ليست منهجية؟ إذن ثمة تشابك بين هذه المستويات ويصعب الفصل بينها، وتكاد تؤدي إلى مفهوم واحد.

وقد تبين لنا من خلال تقديم القراءات النقدية للنصوص الإبداعية أن منها يعتمد على الشكل ومنها من يعتمد على المضمون، على الرغم من وجود التشابك الكبير بين الشكل والمضمون، فالشكل يعتمد مثلا على بنية الزمن وشخصية الراوي ولغة السرد، تقنيات السرد وغيرها، أما المضمون فيكون مثلا :قراءة أنتروجية للنص ... أو قراءة فلسفية أو قراءة تراثية ...أو قراءة تاريخية ...وهكذا ... أي توجد مجالات كبيرة في معالجة النص الإبداعي، ويمكن للقارئ الناقد أن يعتمد قراءتين في الوقت نفسه.

[1] حميد الحمداني: القراءة وتوليد الدلالة، ص.215

2- مفهوم مستويات القراءة عند عبد المالك مرتاض

أما الدكتور عبد المالك مرتاض فيتميز بين القراءة للشعر والقراءة للنشر

يقول: "والقراءة لدينا قراءات، فكل نص يفرض إجراءاته لدى إخضاعه لبعض القراءة ولكن أهم هذه القراءات اثنتان :قراءة النص الشعري ...وقراءة النص السردي "[1].والقراءة الشعرية تقوم على المستويات التالية:

1-المستوى اللغوي

2-المستوى الحيزي

3-المستوى الزمني

4-المستوى الإيقاعي

5-المستوى التشاكلي

وفي حديثه عن علاقة الكتابة بالقراءة أومأ إلى أن الكتابة لا تكون إلا بفضل القراءة " وأيا ما يكن الشأن، فإن الكتابة لا تكون إلا بفضل القراءة الباطنة أو المسبقة، فهذه سابقة عليها، ورائدة لها، ومتقدمة عليها، ذلك بأني حين أكتب، فإنما أنا في الحقيقة أقرأ ما بنفسي ".[2]

3: مفهوم مستويات القراءة عند محمود عباس عبد الواحد

أما الباحث محمود عباس عبد الواحد في كتابه" قراءة النص وجماليات التلقي "فقد أشار إلى ثلاثة معايير لها علاقة بتلقي النص الخطابي هي:

[1] عبد المالك مرتاض، نظرية القراءة، دار الغرب للنشر والتوزيع، 2003،ص211.

[2] نفسه ،ص 19.

1-المعيار النفسي " :ربما يكون هذا المعيار من أهم المعايير المؤثرة في عملية التلقي، ومن ثم كان من ضرورات فن الخطابة عند العرب وغيرهم، لأن وظيفة النص الخطابي في أن يأخذ بنفوس المخاطبين إلى القضية التي يطرحها الخطيب، وقيادة النفوس إلى تلك الغاية تستدعي المعرفة بأحوالها وأنواعها "[1].

2-المعيار العقلي : إن النص النثري يعتمد على العقل والتفكير والإقناع وعنصر الإفهام من أجل الوصول إلى مستوى المتلقي[2] .

المعيار الاجتماعي :وقد يكون لهذا المعيار تأثير واضح في علاقة الخطيب بجمهوره من ناحيتين : من ناحية المسلك الفني الذي يعول عليه في الخطاب ومن ناحية المتلقي ومدى تأثره بمنزلة الخطيب وهيئته [3]".

وقد طبق هذه المعايير الثلاثة على الفن الأدبي المسموع كفن الخطابة، أما بالنسبة للفن الأدبي المقروء . فمنذ أقدم العصور لم يكن المتلقي يعتمد على القراءة في الكتاب وإنما كان يعتمد على الراوية، حيث كان لكل شاعر راوية، وهذا الراوية يقرأ على أفراد القبيلة ما سمعه من الشاعر[4] . فقد " كان من أهم قنوات البث المباشر إلى جمهور الشعر وعشاقه، وربما كان المصدر الوحيد أو الممكن من مصادر التواصل مع النص الشعري في حياة صاحبه أو بعد موته . ولهذا لا يوصف المتلقي في تلك العصور بأنه قارئ بل هو مستمع يعتمد في استقباله النص على شاعر أو راوية أو خطيب".[5]..

[1] محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي، بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة الفكر العربي، 1996،ص121.

[2] المصدر نفسه، ص131

[3] المصدر نفسه، ص134

[4] محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي، بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي ، ص136

[5] المرجع نفسه ،ص136

وفي هذا الصدد يقول جرجي زيدان " وهناك طبقة من الرواة غلبت عليهم رواية الشعر على ما سواه من علوم العربية، فاشتغلوا بجمع شعر عرب الجاهلية وغيرهم ودونوه أو حفظوه، وهم غير الذين يختص كل راو منهم بشاعر فيكون راويته[1] "...، ولهذا يوجد ثلاثة أنواع من الرواة : الراوي الذي يحفظ أشعار العرب، والراوي الملازم للشاعر، ثم الراوي الشاعر وهذا الأخير هو الذي تحدث عنه الناقد ابن طباطبا أن يكون الشاعر راويا.

ويطرح الباحث أحمد يوسف فكرة القراءة النسقية التي تقوم على الانفتاح، لأن النص مليء بالفجوات والثغرات، وسد هذه الثغرات تدخل في إطار جمالية الفراغ الباني وشعرية الغياب "[2] . لم يعد التعامل مع بنية النص الأدبي على أنها قوام لساني منسجم ومتماسك وتام، بل على العكس من ذلك فإن النسق ليس معطى أوليا كما كانت تؤكده الشكلانية الروسية .إنه نسق مفتوح بحاجة إلى المتلقي والقارئ لبناء انسجامه."[3]..

ويشير الباحث أحمد يوسف أن اللسانيين حددوا مستويات النسق اللساني على الأتي:

1-الوحدة الصوتية الصغرى.

2-الوحدة الصرفية الصغرى.

3-الوحدة التركيبية الصغرى.

4-الوحدة المعجمية الصغرى[4] .

[1] جرجي زيدان، تاريخ آداب اللغة العربية، المجلد1، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، ص410.

[2] أحمد يوسف: القراءة النسقية ومقولاتها النقدية، دار الغرب للنشر والتوزيع، ص236.

[3] المرجع نفسه، ص237.

4 المرجع نفسه، ص 33.

والقراءة النسقية لا تعتمد على السياقات النصية ولا تنظر إلى أهمية المؤلف وإنما تنظر إلى النص من الناحية الداخلية وليس الخارجية، وهي محاولة واضحة لعزل المؤلف عن النص الإبداعي، وعدم الاكتراث بقراءات الكاتب ومدى تأثيرها في تشكيل النص الإبداعي. أما الباحث شكري عباد فيربط القراءة الأدبية بالمتعة الفنية ".فشرط القراءة الأدبية في جميع الأحوال أن نقصد بها المتعة الفنية التي ترجع إلى نوع من الشعور بالحرية[1]".

كانت هذه الورقات إطلالة سريعة ووجيزة على أهمّ الدراسات النقدية التي أشارت إلى المتلقي قديماً وحديثاً، مع اختلاف النظرة إليه وإلى دوره في العملية الإبداعية.

[1] عبد الناصر مباركية، استراتيجية القارئ في البنية النصية، أطروحة دكتوراه دولة في النقد الأدبي المعاصر، إشراف محمد العيد تاولتة، 2005-2006، نقلاً عن شكري محمد عياد، دائرة الإيداع ص153.

الفصل الثاني

الرواية والتلقي

الرواية جنس سردي نثري فني."حكاية خياليةتستمد خيالها من طبيعة تاريخية عميقة.وتستمد فنيتها من كونها:شكلاً،خطاباً،يقصد منه التأثير على متلقيه من خلال استعماله لأساليب جمالية،أوما اصطلح على تسميته قدماء النقد الأدبي العربي بالمحسنات.إنها مؤلف تخيلي نثري لهطول معين،ويقدم شخصيات معطاة كشخصيات واقعية،يجعلها تعيش في وسط، ويعمل على تعريفنا بسيكولوجيتها، بمصيرها، وبمغامراتها[1]".

مقابل هذا التعريف الاصطلاحي نجد منظوراً آخر يرفضه ويقترح أن لا يكون تحديد الرواية وصفياً ومرتبطاً بعناصر خارجية عنها،بل ينطلق من زاوية مادتها التي تشتغل عليها:اللغة."والنتيجة أن الرواية تصبح وفق هذا المنظور جنساً أدبياً عالمه الكلمات،وهو ليس عالم أشياء، والرؤية التي تقدمها لا تماثل تلك التي ترجع إلى المعاينة المباشرة، أو التأمل في الأحداث والوقائع،أو في العالم الداخلي للكتاب،بل تعود بالأساس إلى اللغة التي تشخصها الرواية ويبدعها الروائي.من هنا لا تكون العلاقة بين الرواية والواقع مباشرة،كما تكون قوانين لغة الرواية غير قوانين اللغة المباشرة".[2]

يشكل التعارض القائم بين التعريفين الاصطلاحيين جدلاً ايجابياً حول الجنس الروائي وخاصياته،وفي اعتقادنا الشخصي أن الأمر يعود لكون الرواية جنس أدبي مستقل عن غيره من الأجناس الأخرى وهي بطبيعتها من أحدث الأجناس الأدبية الكبرى،حتى وإن كانت بعض بوادرها وأغراضها تعود إلى عصور تاريخية قديمة مع أشكال ألحكي الكلاسيكية،من أسطورة وقصة وملحمة.

[1] راكز أحمد، الرواية بين النظرية والتطبيق أو مغامرة نبيل سليمان في المسلّة، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ص.ب1018، ط1، 1995، ص13.

[2] المرجع نفسه، ص14.

1-الرواية عبر التاريخ:

يقول الدكتور عز الدين إسماعيل: "إن 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 والاستمتاع بسماعها طبيعيان في الإنسان،"فهو كما يميل تبعاً 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[2].

كانت القصص أول صور الأدب ظهوراً،"بل كان نتاجاً لعوامل شتى، مرّ جنباً إلى جنب مع التطور الفكري للعقلية البشرية، وهي مراحل كثيرة متداخلة،أجملها علماء الأنتروبولوجيا الاجتماعية في ثلاث مراحل هي:مرحلة التوحش-مرحلة البربرية-مرحلة الحضارة.[3]"

وكانت تخضع كل مرحلة من هاته المراحل إلى نمطين من التفكير هما:"التفكير الخيالي المتطرف الساذج والتفكير 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 والواقع.[4]

ارتبطت القصة عبر تاريخ تطورها الطويل بهاته المراحل الثلاث للتفكير البشري،حيث أنه وفي البداية كانت الحكاية تنسج خيوطها عبر مجموعة من التساؤلات الساذجة، والتفسيرات الفطرية لما يصادف الإنسان في حياته اليومية،أو من أمور غيبية خارقة للعادة.

---

[1] عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، ط4، 1981، ص12.

[2] المرجع السابق ، ص نفسها.

[3] جون ستروك، البنيوية من ليفي شتراوس إلى دريدا، ترجمة محمد عصفور من سلسلة عالم المعرفة، العدد 206 فبراير 1996، يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت، ص29.

[4] كلود لفي ستروس وفلادمير بروب، علم تشكل الحكاية، ترجمة: محمد معتصم، عيون مقالات الدار البيضاء، ط1، 1988،ص87.

هذا الإنسان الذي تتحكم فيه أمور لايجد لها تفسيراً،يعيش في عالم من الألغاز،فحاول عبر السنين أن يجد تفسيراً مناسبا لكل هاته المظاهر،فلم يسعفه عقله القاصر عن إدراك كنهها وإيجاد المبرر المقبول لحدوثها، فلجأ إلى خياله الواسع الذي أمده بالحكايات الخيالية،فكان هذا العمل هو أول خطوة خطاها في سبيل إنشاء نوع من القصص،والتي عرفت لاحقاً باسم الأسطورة، والتي هي بدورها قصص خرافية تتعلق بكائن أو حادثة وتقدم تفسيرا لظاهرة خارقة للعادة،أو ما فوق الطبيعة كالآلهة والأبطال وغيرهم.

ثم تطورت هاته الأساطير،حيث أصبحت تعالج سير الأبطال،ووقائع الحروب وأحداثها،فنشأت بحكم الضرورة الملحة طائفة من الناس،أخذت على عاتقها ملء فراغ حياة أفراد الشعب إلى جانب الأمراء والحكام،فعمدوا بدورهم إلى سرد كل ما يرغب في سماعه من أخبار وحكايات،يصيغونها شعراً وينشدونها على نغمات آلات موسيقية،وتمثل وقائعها تمثيلا متمرساً حتى يعظم وقعها في القلوب.

وبمرور الزمن تطور هذا اللون الجديد من القصص إلى شكل جديد أُطلق عليه مصطلح الملحمة "حيث خلّد التاريخ ملاحم عديدة لأمم كثيرة فنجد المهابهتارا بالهند،والإلياذة،والأديسة باليونان والمنسوبة لهوميروس والإلياذة عند الرومان والمنسوبة للشاعر فرجيلو في ايطاليا، الكوميديا الإلهية لدانتي وغيرها من الملاحم التي حفرت موقعاً بارزاً في التاريخ الإنساني.وهي مرحلة ثانية نحو الواقعية،لما تحويه من عنصر الحكاية،حيث عاش الخيال مع الواقع في وفاق تام[1]."

والملاحظ أن بعض هذه القصص يقترب من الحياة العادية المألوفة،حيث تصورها في أمانة وصدق،فشخصّ الشخوص بناءاً على الواقع،إلا أنه ينقصها الكثير من أدوات القصة الفنية،فهي تحوي أخبار كثيرة مختصرة،ولغتها لغة تقريرية خطابية،من أمثال:بوتشيو الذي قام بتأليف مجموعة من النوادر أعطاها شكلاً أدبياً أسماه الفاشيتا،وهناك محاولة ثانية أكثر جدية من المحاولة السابقة قام بها جيوفاني بوكاشيو:"هي عبارة عن مجموعة من القصص كتبها عام1349م تحتوي على عشرة أشخاص

[1]جون ستروكن، البنيوية من ليفي شتراوس إلى دريدا، ص69 وما بعدها.

رئيسين،بينهم سبع سيدات وثلاث رجال،ضمنها مائة حكاية،وهي حكايات تعد من قصار القصص تدور حول أشخاص عانوا الشقاء والحرمان،ولكنهم في نهاية قصة يلقون النجاح،أطلق عليها اسم الأيام العشر [1]."

لكنها تبقى مجرد محاولات لإرهاصات مبكرة، إلى أن جاء القرن التاسع عشر حيث تجسد للقصة شكلها الفني بالمفهوم الحديث.

إذ يعتبر مؤرخو الأدب أن"ظهور الجزء الأول من رواية دون كيشوت في بداية القرن السابع عشر بالضبط سنة 1608م كان منطلقاً لتأريخ الرواية بمعناها الحديث كجنس أدبي مستقل.ومن بعد ظهرت روايات أخرى ك "أميرة كليف" لمدام دولا فاييت سنة 1978م. ورواية "باميلا" للإنجليزي صمويل ريتشاردسون 1740م الخ...[2]

وتوالت بعدها المحاولات المتكررة والتي كان من خلالها الكتاب يحاولون جاهدين على عكس مرآة الواقع المعاش أنداك وكان هيجل "أول من ربط بين ظهور الرواية، وبين تحولات أوربا الاجتماعية فأكّد أن الرواية هي الشكل التعبيري الأرقى المناسب للتشكل الاجتماعي لأوربا خلال رقي البرجوازية وبناء الدولة الحديثة.

ومن جهة ثانية أكد في حقيقة ثانية على دورها الاجتماعي وعناصرها الجمالية."فالرواية لديه بحكم ميزاتها السردية والخطابية تقدم صورة ما عن الإنسان باعتباره الذات التي تتكلم داخل الرواية.إن هذه الذات ليست مجردة أو اعتباطية، فباعتبارها تحاول أن تعبر عن فرديتها في الرواية من خلال الرمز والتصوير الواقعي أو الخيالي بالأشكال الفنية،فإنها تعبر في الواقع عن افتقادها الذات لمكان ما داخل المجتمع.وطوال أكثر من قرن من الزمن، ستظل نظرية هيجل أبرز تنظير للإشكالية الروائية،لا يهتم

[1] فاروق خورشيد، في الرواية العربية عصر التجمع، دار العودة، بيروت، ط3 ، دت، ص28.

[2] راكز أحمد، الرواية بين النظرية والتطبيق، ص15.

فقط بإبراز العناصر الخارجية للنص،بل سيعطي للجمالية حقها،في حين بقيت أغلب المدارس الكلاسيكية والوضعية الأخرى محافظة على المعايير الخارجية في التحديد الروائي.[1]

ولو أردنا الحديث عن التاريخ القصصي عند العرب، فنجد أنهم عرفوا الأشكال القصصية منذ القدم،"وأنها مرّت بنفس المراحل التي مرّت بها القصة في الآداب الأخرى،كما أنها خضعت لنفس النمطين من التفكير:الخيال والعقل،منفصلين ومتداخلين،حيث كانت طائفة من الناس يروون وقائع أبي زيد الهلالي والزناتي وغيرهما[2]".

وبتطور الزمن تطورت القصص العربية كماً وكيفاً،فظهرت القصص المنقولة مثل "كليلة ودمنة" و"ألف ليلة وليلة" و"مجنون ليلى" و"جميل بتينة" وحي بن يقضان"...

"ويروى عن النبي صلا الله عليه وسلم أنه كان يقص على نسائه حديث خرافة،وما ورد في ذكر أسباب نزول قصة أصحاب الكهف[3]." التي تعتبر من بين أروع القصص القرآنية.

" فتمثل قصص الأنبياء نموذجا من النماذج الأكثر غنى في الثقافة العربية الإسلامية، وغناها نابع أساساً من تنوع المصادر التي ساهمت في تمديد أحداثها وتطورها، فإذا كان القرآن مصدراً أساسياً لهذه القصص بما تضمنه من أخبار عن الأمم السالفة، وما لقّيه الرسل والأنبياء من متاعب في تبليغ رسالات ربهم، فإن المصنفات الأخرى التي أعادت صياغة هذه القصص بأحداثها المختلفة اعتمدت، إلى جانب ما تضمنه النص القرآني، نصوصاً موازية تناقلتها أخبار العرب من جهة، والكتب السماوية من جهة أخرى"[4]

فيمكن اعتبار أن القصة في القرآن الكريم قد خطت خطوات واسعة نحو اكتمال البناء الفني،وهذا راجع لاحتوائها عنصر التركيز الذي طبع عليها طابع الجدية والفنية في الطرح. فقصة يوسف مثلاً

[1] راكز أحمد، الرواية بين النظرية والتطبيق ، ص17-18.

[2] مرجع نفسه، ص53.

[3] محسن جاسم الموسوي، الرواية العربية النشأة والتحول، منشورات مكتبة التحرر بغداد، ط1 ، ص18.

[4] سعيد جبار، التوالد السردي، قراءة في بعض أنساق النص التراثي، جدور للنشر، ط1، ، الرباط، 2006، ص28.

استعرضت سورةً بأكملها وسُميّت على اسمه "...يُقدم فيها الخطاب الروائي حياة يوسف في مراحل مختلفة من حياته، والسورة بهذه البنية تكون قد قدمت النموذج المتكامل والمتناسق لأسلوب القصة في القرآن الكريم. وهو ما يؤكد عليه النص القرآني نفسه في مطلع هذه السورة في قوله تعالى"[1]:﴿ **نَحْنُ نَقُصُّ عَلَيْكَ أَحْسَنَ الْقَصَصِ بِمَا أَوْحَيْنَا إِلَيْكَ هَٰذَا الْقُرْآنَ وَإِن كُنتَ مِن قَبْلِهِ لَمِنَ الْغَافِلِينَ**﴾[2]

هذا عن القصة في القرآن الكريم، أما عن الرواية في العصر الحديث فقد "وُلدت الرواية الحديثة بالنظر إلى مضامينها،من الصراعات الإيديولوجية البرجوازية الصاعدة والرافضة للإقطاعية المتدهورة، التي كانت تسيطر على المجتمع الأوربي قبل عصر النهضة[3]."

ولما كانت الطبقة الإقطاعية هي الطبقة المتلقية للفن، ممّا يتوفر لها من فرص الفراغ والتعلم والمعرفة وبسط حمايتها الأدبية والمعنوية على الفنان وبالأحرى الأديب ،كان من الطبيعي أن يكون الأديب مسخراً لخدمة هذه الطبقة التي تجد فيه تسليتها، فكانت الرواية الخيالية هي الفن الروائي السائد الذي يُعبر عن طبيعة المجتمع الإقطاعي ومزاجه.

"وبظهور الطبقة الوسطى ونموها أخد نفوذ الطبقة الإقطاعية في التقلص، وأخذ الفن الروائي يتجه إلى التعبير عن مزاج الطبقة الجديدة[4]."

وكان التغير أول الأمر بسيطاً وضعيفاً مقتصراً على محاولة تمهيد الجو لظهور الرواية الفنية،"يُضاف إلى ذلك ظهور رواية الشطار والصعاليك، حيث قام اتجاههم بعكس الحديث عن المغامرات والفرسان والأبطال الأسطوريين، بل كان حديثهم عن حياة المشردين والصعاليك والطبقة المحرومة في المجتمع، إذ لم يعد عالم القاص مقتصراً على مجرد وهم وتخيل، بل أصبح أقرب منه إلى الواقع،وهو أول ردّ فعل مباشر ضد الرومانسية، أدى إلى الاهتمام المبالغ بالشخصية الفنية، فكانت نتيجة الحتمية الفصل بين

[1] المرجع نفسه، ص37.

[2] سورة يوسف، الآية 3.

[3] ارنست فيشر،الاشتراكية والفن، ترجمة أسعد حليم، دار القلم، بيروت، ط1 ،1973، ص17.

[4] المرجع نفسه، ص36.

الحدث والشخصية حيث توجد الشخصيات وجوداً مستقلاً في العمل الفني،ولا تفهم كجزء من العقدة[1].

بعدها أصبح للرواية مفهوم جديد،عليها أن تحترم التجربة الذاتية والحس الفردي،ترفض التقليد،ولا تعتمد على الأساطير أو التاريخ القديم حيث تستمد منه أحداثها وعقدتها.

ففي زمن لوكاتش لم تعد النظرية الروائية مجرد تأمل فلسفي،"بل أصبحت ممارسة للتحليل وقراءة واعية لأهم النصوص الروائية،بالأخص منها تلك التي استمالته انطلاقا من قناعاته الإديولوجية،والتي أسماها:نصوص الواقعية العظيمة.وبالرغم من ماركسيته فقد ظل لوكاتش يحتفظ بشحنة هيجلية كما تؤكد ذلك خلاصات كتابه المهم "نظرية الرواية" فبعد دراسته لهيجل يطور في هذا الكتاب أطروحاته ليخلص في النهاية إلى تعريف الرواية على أنها الجنس الأدبي النموذجي للمجتمع البرجوازي وأن السمات النموذجية للرواية لا تبرز للوجود إلا بعد أن تصبح الرواية هي الشكل التعبيري للمجتمع البرجوازي، ذلك الجنس الملحمي الكبير، ذلك التصوير الحكائي للكلية الاجتماعية، إنها القطب المقالب لملحمة العصور القديمة ونقيضها الجذري.

لقد اهتم لوكاتش بعناصر الشكل الداخلي للرواية،ملحاً على أنها تتميز بطابع اللاتجانس والتجريد وتنوع الخصائص من رواية إلى أخرى.[2]

من خلال هذا نستخلص استنباط لوكاتش لمقولاته المستوحاة من قراءاته الروائية والتي رجّح بها الواقعية باعتبارها الإطار الأنسب للرواية،منتقداً بذلك المدارس الطبيعية والشكلية باعتبارها مشوهةً للواقع.

وخلافاً للوكاتش ظهر ماركسي آخر اهتم هو أيضاً بجنس الرواية،بعيداً عن رفض الأشكال السابقة للواقعية من شكلية وكلاسيكية،والأمر متعلق بباختين.

[1] ميشيل بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط02، 1971، ص39.

[2] راكز احمد، الرواية بين النظرية والتطبيق، ص18.

"انطلق باختين من أرضية معرفية صلبة،قوامها معرفة فلسفية وفنية ومتنوعة للخطاب الروائي معتمداً تصوراً جمالياً متكاملاً،ولم تمنعه ماركسيته من التفاعل الإيجابي مع الشكلانية ومع الألسنية والسميائيات."[1]

هذا التجاوب شكّل دعامة أساسية لمشروعه اللاحق المتمثل في تشكيل شعرية أو أدبية سوسيولوجية."لقد إنطلقباختين من استيعاب لخصوصيات الرواية كجنس متفرد،كأسلوب متفرد،وكسوسيولوجية.كملتقى أدلة أو علامات،أي كأيديولوجية،باعتبار أن العلامة لا توجد إلا حيث توجد الأيديولوجية، ومن هنا تكون الرواية ملتقى اديولوجيات بامتياز.ويكون نمطها الخاص مرتكزاً على الدليل،العلامة الذي بواسطته تواجه الرواية العالم الواقع."[2]

وعند فلاديمير كريزنسكي فهو لم يخالف سابقيه، حيث أنه من أهم المنظرين المعاصرين في المجال الروائي."فلقد عزّز الباختنية من خلال إلحاحه على دور المتكلم داخل الرواية،والذي يضفي عليها أصالتها، بتحديد موقع المتكلم داخل المجتمع.

فالرواية في نظره لا تفهم إلا بفهم علاقة المتكلم بالموقع. ومن بعد تجاوز باختين من خلال تركيزه على ما أسماه بالإجراء النصي،وهو كل ما يتعلق بالعمليات التي يتوقف عليها إنجاز رواية،وإسناده لهذا الإجراء إلى عملية السرد،باعتبارها صلب السرد الذي هو المكون الرئيسي للرؤية في الرواية الواقعية أو الطبيعية.والتناقض هذا يتمحور حول الإجرائية السردية التي يعتقد كريزنسكي أن السارد المتكلم المتخيل الذي يقدم وينجز ويدير الرواية،هو أساس تلك الإجرائية."[3]

إن كريزنسكيي موقع السارد داخل أحد وضعين:وضع التشخيص،حيث يحل محل المؤلف الواقعي مضاعف أو بديل ووضع المشاركة،حيث يتقاسم الكلام مع المؤلف.وفي جميع الحالات فإن القانون الذي يحكم الحركة داخل الرواية،يكون قانون البحث عن المعرفة من خلال المواجهة بين السارد

[1] راكز احمد، الرواية بين النظرية والتطبيق، ص18

[2] نفسه ، ص19

[3] نفسه ، ص 21

والمرجع.إن جوهر الرواية هو هذا القانون: البحث عن المعرفة، معرفة الذات معرفة الموضوع،معرفة العلاقة بينهما،مما يجعل الرواية ملتقى علامات:ملتقى نصوص،ملتقى أزمنة،ملتقى ساردين يتقاطعون مع الشخوص أو مع الموضوعات.[1]

هذا عن الرواية بشكل عام،أما عن الرواية العربية "فمهما اختلفت التأويلات،وتعددت الآراء،فإن الرواية العربية الحديثة جاءت قريبة جداً في أشكالها وحتى في مضامينها من الرواية الغربية، فقد نشأت فناً مقتبساً من الغرب،أو متأثراً به تأثراً شديداً منذ الوهلة الأولى،وقد ظهرت البدايات الأولى لهذا الفن الجديد مع بداية الصراع بين التأثر بالأدب العربي القديم وبين التأثر بالأدب الأوربي الحديث.كانت في عمومها تقليداً لنماذج غربية،كما كانت عند البعض الآخر إحياء لشكل المقامة التي عرفها الأدب العربي من قبل.[2]

لقد اتجه أنصار حركة إحياء الثقافة العربية القديمة إلى البحث عن جذور لهذا الفن الجديد في الأدب العربي،حيث "شكلت السير الشعبية والمقامات الحديثة حديث عيسى بن هشام للمويلحي مثلاً وكتب الرحلات تلخيص الإبريز في تخليص باريز للطهطاوي مثلاً مادة خاماً،اعتمدت في نشوء الشكل الروائي انطلاقاً من انفتاح العالم العربي على الشكل الروائي الغربي.

"ثم انفتحت الطريق أمام محاولة استلهام التاريخ العربي الإسلامي،وأيضاً الفرعوني القديم،لكتابة رواية عربية. فكانت أعمال الرواد تاريخية أساساً مرحلة جرجي زيدان قبل أن تتطور الرواية الموضوعية مع عشرينات هذا القرن.وبالخصوص في منتصف الثلاثينيات مع نجيب محفوظ حين شرع في نشر رواياته الواقعية الأولى.[3]

استطاع هؤلاء الرواد أن يخلقوا وعياً قصصيا عاماً،كان له أثره في تغيير نظرة الأدباء إلى فن القصة،فبدأ منافساً للشعر باعتباره فن العربية الأول، لاولم تلبث حركة الترجمة إن اتسعت بظهور

[1] راكز احمد ، الرواية بين النظرية والتطبيق، ص22.

[2] فاروق خورشيد، في الرواية العربية عصر التجمع، دار الشروق،1998 ، ط1 ، ص23.

[3] راكز أحمد، الرواية بين النظرية والتطبيق، ص24.

المترجمين المثقفين المتخصصين[1]،الذين تعمقوا في الثقافة الغربية وتمكنوا 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 أنّ بعض المجلات تخصصت في نشر الأعمال القصصية مسلسلة أو كاملة،ومنها على سبيل المثال حديقة الأخبار بيروت سنة 1855م،الرواية الشهرية بالقاهرة سنة 1903 م،مسامرات النديم بالقاهرة سنة 1903م ،مسامرات الشعب[2].

ونظرا لهذا التطور الهائل في البدايات الأولى فقد انصرف بعضهم إلى كتابة الرواية التاريخية،وهو جيل انصرف إلى تقديم التاريخ في سياق حكايات تكاد تكون أكثر تشويقاً للمطالعة،"حيث كانت الروايات تميل إلى الجانب التعليمي،وتهدف إلى تسلية القراء،مع مدّه بأحداث مشوقة وأخلاق تنطوي على قيمة ايجابية نافعة.فقد استطاع جورجي زيدان أن يوفق بين الشكل القصصي الغربي وبين أخبار المؤرخين ورواة الأخبار في التاريخ العربي[3]"،

"تلك الأخبار التي كانت تجمع بين المادة التاريخية المروية في أخبار وبين مادة أدبية لا تقل أهميتها عن المادة التاريخية،فاستخدم العنصر القصصي كإطار لتقديم المادة التاريخية التي يراها مهمة[4]."

"وبتأثير من التيارات القومية في العالم العربي ونتيجة للضغوط الاستعمارية عليه بعد الحرب العالمية الأولى،انتهت تماما فكرة الخلافة الإسلامية وبدأت تظهر دعوات قومية تحل محلها،وفي ظل هذه الدعوات اهتم الجيل الثاني من كتاب الرواية التاريخية بإحياء الماضي القديم[5] أمثال فريد أبو

[1] فاروق خورشيد، الرواية العربية النشأة والتحول، ص36.

[2] فؤاد دوارة، في الرواية المصرية، دار الكتاب العربي، القاهرة ، ط1،1968 ، ص35.

[3] علي الراعي، دراسات في الرواية المصرية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 1964، ص11.

[4] نفسه ، ص23.

[5] أحمد إبراهيم الهواري، نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، دار المعارف القاهرة ،1978 ، ص35..

حديد،محمد عوض،عادل كامل...،ما كان لهم من أثر فعال في دفع عجلة التطور الهائل في مسار الفنية، وفي نفس الوقت نهاية لتيار التسلية الذي ساد فترة من الزمن[1]."

ورغم ما دار من جدل حول المصطلح الفني،" ارتكز في بداية الأمر أسبقية رواية زينب لمحمد هيكل في كونها تمثل مرحلة الريادة في كتابة الرواية[2]".

ورغم الضعف الشديد والنقائص التي لمسها القارئ في الرواية من حيث اللغة والشخصيات.لكن هيكل انشغل كثيرا بالسياسة بعدها ولم يعد إلى المجال الروائي إلا بعد أربعين سنة حين قدم لنا روايته الثانية والأخيرة:هكذا خلقت.

"ومهما يكن من أمر فمعظم الروايات في هاته الحقبة من الزمن كان يجمع أصحابها تذبذب بين الهدف التعليمي أوالأخلاقي،وبين تسلية القارئ وإمتاعه،حتى أن القارئ لهذه الروايات لا يجد فروقا واضحة فيما بينها[3]".

بالإضافة إلى أنها دارت حول التاريخ العربي في العصر الإسلامي،وفتوح الأمويين والعباسيين،"نجد ذلك في معظم إنتاج جورجي زيدان ومن جاؤوا بعده،من أمثال جبران خليل جبران في الأجنحة المتكسرة ومخائيل نعيمة في لقاء،وصولا إلى الروائي سهيل إدريس حيث أصبحت تتضح الرؤية أكثر من ذي قبل.[4]"

أما في سوريا فيتفق النقاد على أن رواية "نهم" الصادرة عام 1937 م لشكيب الجابري تمثل البداية الفنية شبه المكتملة للرواية العربية،وقد ذهب بعضهم إلى عقد صلة بينها وبين زينب لهيكل،لكن مع هذا التسليم فإننا لا ننفي وجود روايات سبقتها تختلف عنها فنياً وموضوعياً ووجدانياً وذهنياً، إلا

[1] أحمد إبراهيم الهواري، نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، دار المعارف القاهرة ،1978، ص48.

[2] طه وادي، محمد حسين هيكل حياته وتراثه الأدبي، مكتبة النهضة، القاهرة،1963 ، ص67.

[3] اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، ص49 وما بعدها.

[4] المرجع نفسه، ص35.

أنهاكانت تجارب كحائية مبنية على أحدات كثيرة وشخصيات متعددة،مكتوبة بأسلوب تقريري،لا أثر للعقدة أو لتحليل الشخوص فيه.[1]

"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،وأن القضية التي تشغل كتابها قضية محورية وأساسية ووحيدة[2]".

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 وارتباطهم به،فكريا ووجدانيا وفنيا،طغى على كل شيء،فالكتاب استعاضوا عن التاريخ بأسلوب فني جديد هو التداعي والاسترجاع والمونولوج الداخلي[3]".

ونجد ذلك مجسداً في أعمال الروائي غسان كنفاني من خلال (رجال في الشمس في سنة1963 م) و(ما تبقى لكم في سنة 1966 م)و(أم سعد في سنة 1969) و(عائد إلى حيفا سنة 1970 م)

كما نجده أيضاً في كتب توفيق فياض من خلال (المشوهون في سنة 1964 م) والمجموعة 778 سنة 1974م و(حبيبتي ميليشيا في سنة 1976م)[4].

أما في العراق "تعد رواية جلال خالد في سنة 1938 م للكاتب محمود أحمد السيد رائدة في هذا المجال رغم تأخرها النسبي بالمقارنة مع القصة القصيرة والشعر،رغم أن بعض النقاد يميل إلى جعل الرواية الإيقاضية سنة 1919 م لسليمان الموصلي رائده الفن الروائي في العراق بالمعنى الفني

[1] حسام الخطيب، الرواية السورية في مرحلة النهوض (1959-1967).

[2] المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة، ط1 ،1975، 18

[3] أحمد أبو مطر،الرواية في الأدب الفلسطيني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت 1980،23

[4] أفنان القاسم غسان كنفاني، البنية الروائية لمسار الشعب الفلسطيني من بطل المنفى إلى البطل الثوري، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، 1978، ص15

الدقيق،إلا أن المتتبع لأحداثها يستنتج ضعفا كبيرا في مستوى اللغة والشخصيات،وهي أقرب بكثير إلى المسرحية النثرية "[1]، إذ يقودنا المسعى النقدي لتوصيف الرواية العراقية فنياً إلى البحث عن جدلية العلاقة بينها كفن له خصوصيته وبين الواقع، "فقد أمست مفردة الواقع بلا معنى عندما يراد بها تبسيط الحال، كما أمست الرواية بلا الواقع نصاً ملحقا في فضاء التجربة الذاتية. في حين أن مفردتي الواقع والرواية في صراع جدلي لا الواقع يفرز أشكالاً ثابتا للتعبير عنه، ولا الرواية قادرة على ملاحقة تغييراته."[2]

وتشهد هذه الفترة من الزمن العربي تجارب روائية أخرى،متباعدة،متناثرة،تعدّدت مناحيها،وتباينت مستوياتها الفنية،"فمنها ما اتجه اتجاها رومانسيا،ومنها ما اهتم بعرض حالة الفقراء والمظلومين عرضا ساذجا،ومنها ما حاول تسجيل صورة للواقع الذي كان الناس يعيشونه،ومنها ما التزم بالتاريخ[3]

ويُعد محمود أحمد السيد الرائد الفعلي الأول للرواية العراقية،قدم أعمالا جيدة استطاعت أن تخطو بالرواية الحديثة أولى الخطوات،وأن تسهم في بزوغ فجرها مثل (في سبيل الزواج)سنة1931 م و(مصير الضعفاء) سنة 1933م و(جلال خالد)سنة 1928م، كما ظهرت بعد هذه الفترة محاولات أخرى جادة مثل (رنة الكأس) سنة 1936م لعلي الشبيبي ودلال سنة 1928م لخليل عزمي،و(الحب والحياة والعذاب) سنة 1938 م لأبي أنيس زكي و(عبيد التقاليد) سنة 1935م لخالد الشابندر[4].

أمّا عن الكتابة عن الواقع العراقي والحروب التي سادتها فقد كتب "روائيون مصريون وسوريون وسودانيون عن الواقع العراقي، والحقيقة أنهم كتبوا عن الواقع المصري والسوري والسوداني ولكنهم غيروا

[1] علي جواد الطاهر، في القصص العراقي المعاصر، دار المكتبة العصرية صيدا، بيروت ط1،1967 ، ص15

[2] ياسين النصير، ما تخفيه القراءة دراسات في الرواية والقصة القصيرة، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2008، ص257.

[3] عمر الطالب، الاتجاه الواقعي في الرواية العراقية ، ص15

[4] عبد الإله أحمد ، نشأة القصة وتطورها في العراق، مطبعة شفيق ، بغداد 1969 ص 128

الأسماء والمواقع، فبدت كتاباتهم وهماً مستساغاً للأجهزة الإعلامية. ولذلك لا نجد مقومات فنية جديدة في كتابات الأدباء العراقيين والعرب يمكنها أن تؤسس نظرة أسلوبيةجديدة"[1]

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

ويرجع النقاد إلى أن أول رواية عربية تونسية كانت هي جولة حول حانات البحر الأبيض المتوسط سنة 1935م لعلي الدوعاجي[3]،وإلى جانب هذا كتب "محمود السعدي وروايته (موالد النسيان)،كما نشرت مجلة الفكر التي أصدرها محمد مزالي روايتي (برق الليل والدفلة في غراجينها) للبشير خليف،كما كتب عبد الرحمان عمار (حب وثورة)،ومحمد مختار (جنات ثلاتية،أرجوان،نوافذ الزمن) والتحدي لمحسن ضياف[4]."

حاولت هذه المجموعات الروائية أن تجسد قمة المقاومة الشعبية التونسية ضد الاستعمار الفرنسي، "اللهم بعض الروايات مثل (وناس) لمحمد الحبيب بن سالم و(البحر ينشر ألواحه) لمحمد الصالح الجابري و(في بيتالعنكبوت)لمحمد الهادي بن صالح التي قدم فيها أصحابها عملا واقعياً 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،وتعتبر رواية (في الطفولة سنة 1957م) لعبد المجيد بن جلون أول محاولة روائية امتزجت بين التخيل الروائي والسرد ذي التلقائية اللامحدودة،"ثم كتب بعده عبد الله العروي روايته (الغربة) التي

[1] ياسين النصير، ما تخفيه القراءة دراسات في الرواية والقصة القصيرة، ص 263.

[2] أبو زيان السعدي، في الأدب التونسي المعاصر، مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله ، تونس،1974 ،ص15

[3] نفسه، ص28

[4] محمد الفاضل بن عاشور، الحركة الأدبية الفكرية في تونس، الدار التونسية للنشر، تونس ، ط128،1970،41

[5] أبو زيان السعدي،في الأدب التونسي المعاصر، ص26

[6] عبد الكبير الخطيبي، الرواية المغربية، ترجمة: محمد برادة ، منشورات المركز الجامعي للبحث العلمي ، الرباط،1971 ، ص19

حملت دفاعاً عن الرؤى الإيديولوجية والاجتماعية السائدة آنذاك في المغرب،ولكنها لم تخرج عن سابقتها في طريقة السرد للأحداث والركاكة في التعبير[1]".

"ثم كتب عبد الكريم غلاب سنة 1966 م (دفنا الماضي) وكتب سنة 1971م (المعلم علي)[2]"،وفي نفس الفترة الزمنية أصدر البكري أحمد السباعي روايتين هما:(بوثقة الحياة سنة1966م والثانية المخاض سنة 1972م)،حيث بدأت الرواية المغربية تأخذ شكلاً جديداً ونمطاً خاصاً تعبر به عن نفسها في ظل النظام الملكي والاستبداد السياسي .

"وفي الجزائر أدت الظروف الخاصة التي فرضها الاحتلال إلى تأخر النهضة الأدبية والعلمية والثقافية بها،من خلال محاربة فرنسا للغة العربية وفرضها اللغة الفرنسية،وبتر كل واصل يربط الجزائر العربية المسلمة بماضيها وتاريخها،وعزلها عن العالم المحيط بها[3]"

بعد نهاية الحرب العالمية الأولى تحركت الساحة السياسية جنباً إلى جنب مع الساحة الفكرية، "فتأسست الأحزاب،وانتشرت دور النشر،ولعبت الصحافة دوراً أساسياً في إعادة إحياء اللغة العربية ونشرها،واستعادة الحقوق الوطنية والقومية المهدورة منها: (الشهاب سنة 1925م)،التي استطاعت أن تصمد خمسة عشرة سنة،نظراً للمستوى الأدبي الرفيع التي تميزت به مقالاتها[4]"

وككل البدايات كان الاتجاه لنظم الشعر السّمة الغالبة على كتاب هذه الفترة،واعتبار أن مفهوم الأدب كان ينحصر في الشعر وحده،دون غيره من الفنون،كان الشعر هو الأدب والشعراء هم الأدباء،وليس أدل على ذلك من أن جريدة البصائر من سنة 1937 م إلى سنة 1955م خصصت باباً يحمل عنوان الأدب الجزائري لا يتناول إلا الشعر والشعراء[5]."

---

[1] نفسه، ص33

[2] عبد الله كنون ، أحاديث عن الأدب المغربي الحديث، نشر معهد الدراسات العربية العالمية ، القاهرة،1964 ، ص192

[3] عثمان سعدي ، قضية التعريب في الجزائر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت،1967، ص23

[4] أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الآداب بيروت،1977 ، ص45 وما بعدها

[5] محمد بن عمرو الطمار، تاريخ الأدب الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،1969 ، ص65

يضاف إلى هذا العامل أن الرواية في حدّ ذاتها تتطلب لغة طيّعة،مرنة قادرة على تصوير بيئة كاملة،وهذا 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 ونماذج جيدة في الأدب الفرنسي[1]."

"ويعتبر(أحمد رضا حوحو)هو واضع اللبنات الأولى للقصة العربية في الجزائر الطويلة منها والقصيرة[2]"، وقد ظل يدعو إلى الاهتمام بالفن القصصي،ويترجم عن الفرنسية،ويقدم نماذج لهذا الفن إلى الكتاب الجزائريين،حيث ألف رواية(غادة أم القرى) سنة 1947م،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 السبعينيات مثل:"مالا تذره الرياحلعرعار لمحمد العالي، و رواية ريح الجنوب لعبد الحميد بن هدوقة،ثم رواية الزلزال واللاز للطاهر وطار والطيور في الظهيرة للكاتب مرزاق بقطاشوروايتي الشمس تشرق على جميع،والأجساد المحمومة لإسماعيل غموقات وغيرها من الروايات الجادة[4]."

إن رسالة الأديب في كل مرحلة من المراحل التطور الإنساني أن يعطي صورة حقيقية لكل مرحلة من هاته المراحل، "في الوقت الذي لا تتحدّد غاية العمل الأدبي في تجسيد الحقائق العقلية المجردة،ولا القضايا الفلسفية المبهمة،ولا حتى الحقائق الأخرى التي تجعله محصوراً في نطاقها ومصبوغاً في قوالبها،ولا مرغماً على وصف النهضات الصناعية،ولا مكلفاً أن يتحول إلى خُطب وعضيه عن

[1] نفسه، ص68

[2] عبد المالك مرتاض، نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر، 1925 /1954، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر،1971، ص48

[3] محمد بن عمرو الطمار،تاريخ الأدب الجزائري، ص72

[4] سعاد محمد خضر، الأدب الجزائري المعاصر، منشورات المكتبة العصرية صيدا،1967، ص47

الفضيلة والرذيلة، ولا عن الكفاح السياسي والاجتماعي في صوره الوقتية الزائلة،إلا إذا أصبحت هذه الموضوعات تعبيراً عن تجربة شعورية خاصة بالأدبية[1].

هذا الموقف النقدي لايعن أن العمل الأدبي لا غاية له،"لأن مناط الحكم يكمن في كمال تصويره لهذه التجربة أو تلك،ونقلها إلينا نقلاً موحياً[2]"،يُثير في نفوسنا انفعالا مستمداً من مرجعية الانفعال الذي صاحبها في نفس الأديب،أما الحقائق والأغراض الأخرى فهي شيء آخر لا يحدد مكانة العمل الأدبي،لأنه حسب رأينا أن التعبير بمدى ما يحققه الانفعال الوجداني في نفس المتلقي.

"إن الصراع الطبقي الذي عرفه المجتمع الحديث مثلاً 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 ويتتبع أطوارها،ثم يخرج فيها 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 عن تطور المجتمع وهكذا[3]،"

هذا الصنيع لا يكون أبدا عملا أدبياً،"لكن قد يأتي أديب موهوب،فيصوره تصويرا إنسانيا،أو يؤلف حوله قصة ما يصور فيها هذا الصراع تصويرا حيا،ينفعل له من يقرؤه،ويعيش بشعوره مع شخصياته وأحداثه،وهنا 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،والهدف المنشود،إنما التصوير المعبر الموحي،والانفعال الناتج عنه،هما وحدهما اللذان يحددان موضع التعبير،إن كان أدبياً،أو علمياً،أو فلسفياً،أو....

[1] جان ريكارد ، قضايا الرواية الحديثة ، ترجمة: صياح الجهيم، وزارة الثقافة، دمشق،1977، ص109

[2] هورستريديكر، الانعكاس والفعل ديناليكتيك الواقعية في الإبداع الفني، ترجمة : فؤاد مرعي ، طبع دار الجماهير دمشق، ودار الفرابي، بيروت،1977 ص 78

[3] جان ريكاردو ،قضايا الرواية الحديثة ، ص39

[4] علي جواد طاهر، مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،ط2 ،1980، ص118

"ويضاف إلى هذا كله أنه ليس معناه أن الأدب في عمومه عدو للحقيقة،أو على أقل تقدير ينفي جزءاً منها،لكنه بالعكس من ذلك،فهو يحتضنها بحرارة،ويحولها من الشكل العقلي البارد،إلى المنطقة الشعورية الساخنة،التي يمتلكها الفنان وحده عن سائر البشر[1]."

يبقى فقط أن درجة الانفعال والحالة 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 الانفعال في بعض المواقف الدرامية في الرواية مثلا.

2-من البلاغة إلى النقد:

تنازلت البلاغة عن عرشها لمجال النقد الأدبيّ، الذي ترامت أطرافه، وتشعبت مناهجه، فكان من محاسنه التي أهلته لأن يقوم مقام البلاغة التي سادت الغرب منذ القرن الخامس قبل الميلاد إلى غاية القرن التاسع عشر ومنتمّ يتبين رغبة المحدثين في التخلص من البلاغة فكلمة هيكو: "لنحارب البلاغةليس لها من معنى آخر. إنه يشُن الحرب على البلاغة المتحجرة. وعلى أشكالها الجاهزة التي ترهق اللغة بدون طائل" [2].

" ناهيك عن الانتقال من الجملة إلى النص فيما يتعلق ببنية النصوص الأدبية الذي كان مؤشر التحول من مجال البلاغة إلى مجال النقد في الساحة الغربية"[3]"

هذا وقد مثل الطابع التعليمي للبلاغة عاملاً هاماّ في تزحزحها لصالح النقد الذي أخد صورة الإبداع الثاني، "إذ كانت البلاغة مجموعة بسيطة من النصائح والأمثلة. ثمّ قننت قواعدحسن الكتابة هذه، وذلك حين وضعها قواعديّو العصور اللاتينية المتأخرة في صيغ جامدة جمعها بإجلال وإكبار كُتاب

[1] محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار المطابع الشعب، القاهرة،1969، ط4، ص36

[2] جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر، محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، 1986م، ط1، ص45.

[3] ينظر،سعد عبد العزيز مصلوح، في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية آفاق جديدة، جامعة الكويت، دولة الكويت، ط1، 2003،ص225.

المختارات."[1]، فكان كتاب مجازات Tropes الذي ألفه دي مارسيه Dumarsaisو كتاب صور الخطاب Figures de discours من بين أهم الكتب التي اعتمدت على المبادئ التصنيفيّة والتعليمية"[2]

بدأ النقد الأدبي بالتمايز والتنوع والانفصال عن الدراسات اللغوية،والبلاغية،والتاريخية،رغم اعتماده في أدواته الإرث النقدي الذي سبق تلك المرحلة."وقد بدأت الثقافات الوافدة تتغلغل في الدراسات النقدية،وهو ما أدى إلى تلونه بألوان مختلفة من اللغة والفلسفة وعلوم الكلام.بالإضافة إلى ظهور الدراسات النقدية التطبيقية،التي ابتدأت بالكشف عن السرقات والمساوئ والعيوب،وانتهت الموازنة والمقايسة بين الشعراء،مع سعي بعض النقاد إلى وضع قواعد علمية تنظم عمليات الإبداع،وتضع حدوداً للنص الأدبي وتثقن الأحكام[3]".

وقد تأثر النقد في هذا القرن بما سبقه من الدراسات،من خلال التزامه بقضايا النقد التي درج عليها النقاد السابقون،وامتاز بالسعي نحو العلمية والابتعاد عن أحكام الذوق الفردية،مع النظرة العميقة في تحليل الظواهر الأدبية.

"ويجمع نقاد القرن الرابع على اختلاف بيئاتهم النظر إلى الشعر على أنه مرتد إلى شيء أبعد من الوزن والقافية،وهم بعد ذلك متفاوتون في تقديم عنصر على آخر من العناصر التي يتكون منها العمل الشعري،وأظهر البيئات التي يظهر بينها الاختلاف في النظر إلى الشعر وهو اختلاف يدخل في إطار وحدة اللغويون والفلاسفة.أما اللغويون فيرون أن الشعر في المحل الأول –وزن وقافية– وأما الفلاسفة،فالشعر عندهم –في المقام الأول–نشاط تخيلي"[4].

---

[1] بيير غيرو، الأسلوبية، تر، منذر عياشي، مركز الانماء الحضاري للدراسات والترجمة والنشر، حلب، سوريا، ط2، 1994م، ص18

[2] خالد بوزياني، الصورة الأدبية وخصائصها اللغوية بين البلاغيين والأسلوبيين، رسالة دكتوراه، اشراف، د محمد العيد رتيمة، قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب واللغات، جامعة الجزائر يوسف بن خدّة، السنة الجامعية، 2007/2006، ص152.

[3] مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع هجري، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة ، دمشق 2013، ص41.

[4] قاسم مومني، نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، د،ط، دار الثقافة، القاهرة،1972، ص251.

وقد تعددت اتجاهات النقاد في ذلك القرن،متأثرين بالحركة النقدية التي أثارها عدّة قضايا، "كقضية الطبع والصنعة،التي مثلتها المعركة التي دارت بين أنصار القديم والمحدث،حول أبي تمام والبحتري إلى جانب قضية السرقات الأدبية،وقضية اللفظ والمعنى،ودراسات إعجاز القرآن.وقد كان للمعارك النقدية التي أدارها النقاد والشعراء النقاد أهمية في هذا السياق،فقد ذكر الباحثون أن عدّة نقاد ألفوا كتباً ورسائل نقدية للرد على كتاب "نقد الشعر لقدامة بن جعفر[1]"،على سبيل المثال.

ونقد الأدب والشعر في القرن الرابع هجري فريقان:"فريق كتب ونقد ووازن وحكم متأثرا بذوقه الأدبي وطبعه العربيوثقافته الخالصة من شوائب الثقافات الأخرى التي جرت جداول يم الثقافة الإسلامية الصميمة المتدفقة ومن هؤلاء:الحاتمي،الحسن بن بشر الآمدي،وعلى بن عبد العزيز الجرجاني...الخ،وفريق آخر كتب بروح أدبية هذبت فكره ووسعت أفقه الثقافات الأخرى الذي هضمها القرن الرابع وأحالها غداءً عقلياً لكل من توسع في الدراسة والبحث العميق،ومن هدا الفريق قدامة بن جعفر هـ335،ابن العميد320هـ،الصاحب بن عباد 375هـ،أبو هلال العسكري 395هـ،والفريق الأخير يختلف نقده قوة وضعفاً بحسب تمكن الطبع العربي من نفوس رجاله وأعلامه،وتفاوت منازلهم في الإجادة والإحسان بتفاوتهم في الذوق الأدبي الذي يعتد به في الحكومات الأدبية العادلة[2]".

تفور ساحة النقد الأدبي المعاصر الآن بالكثير من الاكتشافات الجديدة الهادفة إلى تعرية الطقوس الأدبية واكتشاف أبعاد النص الإبداعي ومختلف ميكانيزماته وآلياته الفعالة وديناميته الخصبة."والغاية من ذلك هي إستعاب أعمق لطبيعة العمل الأدبي،وكشف الخصائص التي تخلق تميزه من غيره من الأشكال الكتابية الأخرى."[3]

[1] يذكر محقق كتاب نقد الشعر،في تصدير الكتاب أنّ الآمدي ألف كتاباً في تبيين غلط قدامة في كتابه نقد الشعر،وأن عبد اللطيف البغدادي له كتاب في شرح نقد الشعر لقدامة،وكتاب بعنوان كشف الظلامة عن قدامة ،وأن لابن رشيق كتاب تزييف نقد قدامة.

[2] محمد عبد المنعم خفاجي، دراسات في النقد الأدبي الطبعة الأولى،دار الطباعة المحمدية القاهرة،د. ت ينظر:143-144.

[3] راكز أحمد،الرواية بين النظرية والتطبيق،ص30.

فالناقد مطالب بمعالجة النصوص المحققة معالجة موضوعيةً، بناءاً على المعطيات التي يتحصل عليها، وليس تبعاً لأهواء فكرية أو إيديولوجية أو مواقف ثقافية جاهزة.

"...إن حاجة النقد السردي إلى العلم السردي لأقوىوأشدّ لأنه يُمهد له المجال ويضع له الأسس، ويُنتج له المفاهيم من جهة"[1]

والانجازات التي تحققت في هذا الصدد تؤكد موت زمن النقد المعياري.فقد مضى إلى غير رجعة ذلك الزمن الذي كان فيه النقد إعجاباً هلامياً بالصور أو شغفاً انفعالياً بالأسلوب، أو أحكاماً انطباعية مزاجية. "ففي النصف الثاني من القرن العشرين،دخل النقد الأدبي مرحلة جديدة تختلف جذرياً عن سابقاتها من المراحل،وتضع الناقد الأدبي أمام تحديات جديدة ومساءلات إشكالية من خلال كشوفاتها النقدية الباهرة.

"وقبل أن يصل النقد إلى وضعه الرهن مرّ بعدة مراحل يمكن أن نموقعها وفق التقويم التاريخي التالي:

قبل القرن19م.

من القرن19م حتى عشرينيات هذا القرن.

من العشرينيات إلى خمسينات هذا القرن.

وبتركيز شديد سنؤشر إلى كل مرحلة من هذه المراحل حتى نضع لتطور النقد الأدبي،ومنه الروائي،سياقه العامكمدخل لراهن النقد الأدبي،وأساساً منه الروائي العربي الراهن."[2]

3- تطور النقد الروائي:

إذا كانتإشكالية المنهجية النقدية في الحقل الأدبي قد برزت منذ عصور غابرة،"فإنها لم تطرح بحدة أكتر إلا مع نهايات القرن الثامن عشر وبدايات القرن التاسع عشر،حيث طرحت ضمن سيرورة

[1] سعيد يقطين، السرديات والتحليل السردي، الشكل والدلالة، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 2012، ص36.

[2] راكز أحمد،الرواية بين النظرية والتطبيق،ص30، 31.

الاستقلال الذاتي لمختلف حقول المعرفة التي رافقت مرحلة "الوضعنة"positivation ،والتبرجز في أوربا."[1]

قبل ذلك الحين ظلت سمة التجزئة والشتات والمزاجية خاصية للنقد الأدبي.ولم تكن تهدف قطعاً إلى الإسهام في تعبيد الطريق وتحقيق تراكمات باتجاه إنشاء علم النقد الأدبي.لقد كانت محاولات أرسطو للكشف عن بعض قوانين الشعرية في الثقافة اليونانية ونصوصها الأدبية،وأيضاً محالة تقعيد بعض الأجناس الأدبية (الشعر–الكوميديا –التراجيديا–الملحمة،هي البنات الأولى لما سيّي النقد الأدبي.

وقد اعتمدت مقاييس أرسطو،ثم بعده أفلاطون،لقرون طويلة كأساس لمنهجية نقدية مبنية على التذوق وعلى الصنعة.ويجيب انتظار القرن 19 أساساً لنشهد تغيراً هاماً في مقاييس النقد،وبروز اتجاهات تدعو إلى علمنة المنهجية النقدية الأدبية"[2].

"ففي العصر الحديث تطورت المناهج النقدية تطوراً مذهلاً مسّ مجمل مناحي العلوم والمعارف،وقد ارتبط هذا التطور في جوهره ارتباطاً وثيقاً بالدرجة الأولى بالمذاهب الأدبية الكبرى مثل:الكلاسيكية،والرومانسية،والطبيعية،والواقعية،والرمزية،والسريالية،والوجودية.

"كما اتجه البعض الآخر من الأدباء والنقاد إلى الاستعانة بالنجاحات الكبرى التي حققتها النظريات العلمية الحديثة،وتطبيقها على الأدب أي إخضاع العمل الفني لمقاييس الفيزياء والهندسة،يحصون الحروف والأسماء والأفعال،فيُعالجون النصوص الأدبية معالجة هي أقرب إلى التحليل الكيميائي منها إلى التذوق الجمالي،بدعوى الحداثة،والانفتاح على الغرب للاستفادة من منجزاته العلمية الرائدة في هذا المجال،علماً بأن الحداثة لا تعني بالضرورة إضاعة الكيان،وإذابة الذات في الآخر،بقدر ما تتطلب

[1] راكز أحمد،الرواية بين النظرية والتطبيق، ص31

[2] المرجع نفسه، ص31.

المحافظة على الهوية والتميز باعتبارهما شرطا ولوج الحداثة الفعلية من بابها الواسع وبأقل تكلفة ممكنة.[1]"

ومن الخطأ أيضاً أن نعتبر مثلاً علم الألسنية وحده الكفيل بشرح النص وإدراك معانيه الخفية العميقة،بل ستبقى الدراسة العميقة ما دام الاهتمام بدرس الشكل لمجرد درسه،أو تحليل البُنى الصوتية لمجرد تحليلها،"لسبب بسيط هو أن الغاية من هذا التحليل هو استجلاء غوامض النص واكتشاف أسرار جماله،وعليه لا يكون النقد البنيوي مفيداً وذا منفعة إلا إذا كان الهدف منه هو تفهم النص وتذوقه وليس مجرد البحث في الأرقام المفرغة من محتواها،وقد شاع أن المنهج مجرد وسيلة للبحث عن المعرفة وفحصها،أي مجرد خطة مضبوطة بمقاييس وقواعد وطرق تساعد على الوصول إلى الحقيقة وتقديم الدليل عليها[2]"

"وقد أخطا من ظن أن الأدب بصفة عامة والرواية بصفة خاصة تحدد بقوانين علمية صارمة،لا يحيد عنها الأديب،لأنه ليس فناً واحداً،إنما هو فنون كثيرة متنوعة"[3] ولكل منها طريقته وموضوعاته،وأدواته،وعلى هذين الاعتبارين تقوم قواعد النقد الفنية الحقيقة.

وأنه ليس بالضرورة كل من أبدى رأياً في موضوع ما يسمى ناقداً،فالناقد الحقيقي هو من توفرت فيه مجموعة من المميزات الذاتية والموضوعية،التي تتلخص أساساً في قدرته على الفصل بين رغباته وميولاته الخاصة،وعواطفه ومعتقداته،وبين الحكم على العمل الأدبي،فلا يخضع لميوله الخاصة اتجاه الأديب أو موضوع العمل الأدبي،سواء كان ذلك في معتقداته الدينية،أو في خلافاته السياسية أو

[1] عبد العالي بوطيب، إشكالية تأصيل المنهج في النقد الروائي العربي (مجلة علامات في النقد الجزء 26 المجلد السابع، ديسمبر 1997، يصدرها النادي الأدبي الثقافي، جدة ، ص74.

[2] عبد العالي بوطيب، إشكالية تأصيل المنهج في النقد الروائي العربي (مجلة علامات في النقد الجزء 26 المجلد السابع، ديسمبر 1997، يصدرها النادي الأدبي الثقافي، جدة ص75.

[3] رشاد رشدي، مقالات في النقد الأدبي، المكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، ط 1962،01 ، ص09

الحزبية أو الإيديولوجية،أو تمايزه الجنسي أو العرقي،أو الحضاري،أو بعدائه الشخصي أو الوطني أو اللوني، أو أي ضرب من هذه الضرورة بالمتقابلة."[1]

لأن تحرّر الناقد من ذاته،والتزامه الحياد الموضوعي في عمله،وفق الأصول والقواعد النقدية المتعارف عليها لدى جمهور كبار النقاد،كفيل بأن يسمو بالعمل الأدبي إلى غايته المرجوة.

لقد أجمع دارسو الأدب أنّ مجال قوامه" انفتاح النصّ على الغريب... والمخالف للعادة... ومن شأن الإغراب أن يكون خصيصة النصّ الأدبي كيفما جنسه" [2].فعملوا على التمييز بين ما هو خادم للنص، وما هو معوّل هدم بالنسبة لطبيعته، ووظيفته، ومكانته، إذ ليس كلّ نص غير مفهوم، أو متضمن لتلك التشكيلة التي نعتها اللسانيون بالهلوسات ولغة الأطفال يدخل في باب الجمّالية ويتربع على قمّة الأدب، ذلك أنّ من النصوص ما هو فعلاً خدشّ لوقار الأدب وخصوصيته.

لقد فرّق النقاد بين الغموض والإبهام حين قالوا: " إنّالإبهام يرتبط بخلل في النموّ وتركيب الجملة، في حين أنّ الغموض صفة خيالية تنشأ قبل مرحلة التعبير المنطقية، أي قبل مرحلة الصياغة النحوية"[3]."ومعنى ذلك أنّ الإبهام متعلّق بالجانب الصيغي، بينما يتعلق الغموض بالجانب المضمونيّ، الذي يحاول المبدع بلورته في نصّه.هذا التصور هو الذي يؤدي بنا إبراز وظيفة النقد التي تتلخص عملياً كما يراها سيد قطب فيما يلي[4]"

1-تقويم العمل الأدبي من الناحية الفنية،وبيان قيمته الموضوعية،لأن الذاتية في تقدير العمل الأدبي هي أساس الموضوعية فيه،يضاف إليها الذوق الخاص للناقد،ومجمل ميولا ته النفسية،ومدى قدرته على الانفعال الذاتي مع النص،ومدى حجم الاستجابة الداخلية له.

---

[1] زكي نجيب محمود، في فلسفة النقد ، دار الشرق، بيروت، ط2، 1983، ص75.

[2] محمد الكريم الكواز، النقد والبلاغة، المصطلح والنشأة والتجديد،منشورات الانتشار العربي، ط1، بيروت، 2006، ص 79.

[3] يُنظر، عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية، المكتبة الأكاديمية، ط5، 1994، عن عبد الله عبد الرحمان أحمد النقيب، البلغة والأثر النفسي، دراسة في ثرات عبد القاهر جرجاني، أطروحة ماجستير، إشراف، د: صالح سعيد الزهراني، كلية اللغة العربية، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، 2002، ص 108.

[4] سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، القاهرة، ص112.

2-معرفة مكانته بين سائر الأعمال الأخرى،محلياً وعالمياً،بل البحث عن الإضافات التي جاء بها،سواءً كانت لغوية،أم قيماً فنية،منشأها أن تعطيه المكانة.

3-تتبع المسار العام للعمل الأدبي من أجل معرفة مدى تأثره وتأثيره بالمحيط الخارجي سواء كان ذلك على مستوى مجتمعه الصغير أو على ما هو أكبر منه،ومدى ما أخد من بيئته ومن بيئات غيره،وما أعطاها.

4-معرفة الخصائص الشعرية والتعبيرية لصاحب العمل الأدبي،واستظهار العوامل النفسية التي شاركت في تكوين العمل الأدبي.[1]

هذا من حيث وظيفة النقد وغايته المختلفة،لكن لتحقيقها وتجسيدها على العمل الأدبي لابد من مناهج معينة وأساليب خاصة،وطرق مميزة،رغم أننا عملياً لا نستطيع الفصل بين بعضها البعض،بل أكثر من ذلك لا يمكننا استغلال واحد منها وتطبيقه على العمل الأدبي،فيصبح بذلك أمراً مطلقاً وممارساً على كل الأعمال بصفة عامة،إذن فلا مجال حسب رأينا لتفضيل مطلق لمنهج على آخر لأنه من هذه المناهج كلها قد ينشأ منهج أدبي متكامل يضم كل النقد، وهو الغاية المرجوة والهدف المنشود الذي يسعى النقد الحديث لتحقيقه.

ولقد كان المبدعون أنفسهم يطالبون بعلمنة المناهج النقدية،حيث " أن بعضهم يحاكم النقاد ويطلب منهم تغيير مناهج النقد بالاتجاه بهذا الأخير نحو النص وجمالياته وأدبيته ومناحي الخلق والإبداع فيه،عوض محاكمته والنظر فيه بمعايير خارجية ترتبط بالمؤلف أو ظروفه أو نفسياته أو سياق النص التاريخي أو الفلسفي،إلى غير ذلك.

فاعتباراً إلى أن النقد هو مواكبة النصوص،إما بقصد الشرح والتحليل أو التأويل،فإنّ المحاولات النقدية كانت أساساً تحمل وجهة نظر النقاد أكثر ممّا كانت تمثل كتابة نقدية ممنهجة.وبمعنى آخر كانت تلك الكتابات عبارة عن صورة لاهتمامات هؤلاء النقاد بإشكالية دون أخرى،أكثر مما كانت استنطاقاً

[1] سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، القاهرة، ص112وما بعدها.

للمتون الأدبية التي تصدت لها،معتبرة إياها "النصوص" منطلقاً لشيء آخر يتحدث عن التاريخ أو العلم أو السوسيولوجيا.[1]"

وفي هذا الصدد وتصديقاً لما سبق عنه القول فقد حاول كل من **رينيه ويلك** و**أوستن وارين**في كتابهما نظرية الأدب [2] وضع تفرقة جوهرية بين منهجين رئيسيين لدراسة الأدب هما: المنهج الخارجي والمنهج الداخلي،والمقصود بالمنهج الخارجي في تحليل ودراسة الأدب تلك المناهج التي تعنى بالعوامل الخارجية التي تحيط بالأدب وتؤثر عليه،محاولة تفسيره في ضوء سياقه الاجتماعي،وعليه نجد فئة منهؤلاء النقاد يخلصون إلى أن الأدب ينبغي أن يدرس أساساً على ضوء دراسة حياة المؤلف ونفسيته،كما نجد فئة أخرى تبحث عن العوامل الرئيسية المحددة للخلق الأدبي منها الظروف الاقتصادية والاجتماعية والسياسية،ونجد فئة ثالثة تحاول تفسير الأدب على ضوء تاريخ الأفكار.

"وعلى ضوء هذا المنهج الخارجي يناقشان علاقة الأدب بترجمة حياة المؤلفين،وبعلم النفس،وبالمجتمع،وبالأفكار،وبالفنون الأخرى."[3]

لكن هذا المنهج لم يلق الترحيب من قبل المدعين أنفسهم، فجاءت صرخاتهم مستنكرة هذا الاتجاه وداعيةً إلى نبذه،فكانت رسائل "فلوبيرومارسل بروست وكتبه عن **سانت بوف**ومؤاخداته على النقاد إذ يتعاملون مع النصوص تعاملاً خارجياً،ولا يستطيعون أن يتمثلوا أن المبدع،وهو يبدع يصدر عن أنا واحدة.ويدعو بروست النقاد في النهاية إلى تمثل جوهر النص الأدبي.ولم تقتصر هذه الدعوة على بروست فقط،بل دعمه آخرون،وبدأت ملامح تيار منهجية وعلمنة النقد تظهر وتتراكم لتطغى مع بدايات القرن العشرين،ولتبرز دعواتها مدارس وتيارات.ولا بد قبل الانتقال إلى المرحلة المعاصرة من الإشارة إلى أن تلك الدعوات رافقت عنصرين أساسيين:

[1] راكز أحمد ، الرواية بين النظرية والتطبيق ، ص32.

[2] رينيه ويلك، أوستن وارن، نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات، ط2 ، بيروت،1981، ص79.

[3] نفسه، ص116

"*التحولات الاجتماعية في أوربا في تلك المرحلة وما أفرزته من تقدم للفكر العلمي والعلماني،سواء في المجال السياسي أو في مجال المعرفة،حيث استقلت العديد من فروع المعرفة واكتسبت قوانينها الخاصة

*هيمنة الشكل الروائي كواحد من انفرازات المرحلة،واجتذابه للنقد الأدبي كي يجعله محوراً أساسياً من محاور اشتغاله.هكذا صارت الرواية قطب اهتمام النقاد في تلك المرحلة[1]."

أما المنهج الداخلي فهو ما يمكن أن يُطلق عليه النقد الجمالي،الذي يُركز على تفسير وتحليل الأعمال الأدبية ذاتها،من خلال الاهتمام بدراسة الأوزان والصور والاستعارات والرموز والأساطير إلى غير ذلك من الأدوات الفنية المختلفة.

"إذا كنا سلمنا 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،وتطبيقها ولو بشكل فيه شيء من التعسف على النص التجربة النصية التي هي عربية صرفة"[2].

فمجال" النقد الروائي،كفرع من فروع هذا العلم (النقد الأدبي)،والذي يشهد سيرورة تشكله الناضج،فإن الاتجاهات اللسانية البنيوية والشكلانية أساساً والتي تنحوا منحى التحليل الداخلي للمثن الروائي على أساس قوانين ومقولات خاصة،هي التي اكتسحت حقله،لدرجة أن ملامح علم فرعي داخل فرع النقد الأدبي بدأت تتضح وتتراكم في إطار ما أصبح يعرف بعلم السرديات،الذي يهتم بحل كودات السرد،وفك شفراته،وفرز مستوياته،باعتبار هذا الكل نظاماً واحداً يقوم على الظاهرة الأدبية التي هي النظام المعقد، وباعتبار هذا النظام مصاغاً ضمن رسالة تدرك أبعادها وفحواها عبر أداة لغة وطرق ارتباط عناصرها"[3].

[1] راكز أحمد، الرواية بين النظرية والتطبيق، ص32-33.

[2] توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، الدار العربية للكتاب، القاهرة،1984، ص128.

[3] راكز أحمد، النظرية والتطبيق، ص34.

ولهذه الاعتبارات يمكن التأكيد على العلاقة الجدلية بين السرديات والنقد السردي "يمكننا القول أنّ السارد وهو يشتغل بنصوص محددة يظل مشدوداً إلى الأفق النظري الذي يحدد رؤيته للأشياء السردية. أما الناقد السردي فإن عمله يكون تطبيقياً بالأساس.

غير أنّ التطبيق هنا، لا يعنيالانطلاق من فراغ نظري أو منهجي. كما أنه لا يمكننا فهمه بكونه، يعني فقط، الانطلاق من مفاهيم وتصورات سردية، والعمل على إلصاقها على النصّ السردي المحلل. إنّ هذا العمل ليس تطبيقاً ولا نقداً."[1]

ومن هذا المنطلق ارتأينا أن نتناول بعض وسائل النقد،من خلال المذاهب الأدبية الكبرى التي عرفها الأدب الحديث والمعاصر، بالإضافة إلى البحث عن الاتجاهات الكبرى للنقد الروائي الغربي،ومدى الاستفادة التي جناها النقاد العرب من الغرب "ومن مناهجهم النقدية المتعددة،ومن ثم تطبيقاتها على الرواية العربية،فوجدنا من الضروري حصرها في ثلاث اتجاهات كبرى هي:[2]"

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

2-الاتجاه السوسيولوجي أو البنيوي التوليدي بمختلف مميزاته،ومناحيه المتعددة الذي اغترف من ينابيعه معظم النقاد العرب،انطلاقاً من الخلفيات المتعددة:الاجتماعية،والإيديولوجية والثقافية،التي مرّ بها الإنسان العربي في القرن العشرين.

3-الاتجاه النصي وما يحمله هو الآخر من خصائص ومميزات، باعتباره حديث النشأة بالمقارنة مع الاتجاهات الأخرى،من خلال الغوص في داخل النص،ودراسة البُنى الصوتية والتركيبية للمفردات والجمل.

[1] سعيد يقطين، السرديات والتحليل السردي، الشكل والدلالة، ص37.

[2] سيد قطب، النقد الأدبي اصوله ومناهجه، ص65.

هذه هي الاتجاهات العامة للنقد الحديث والمعاصر،هي مترابطة متكاملة فيما بينها ولا يجوز التعصب لواحدة دون أخرى،والناقد الفطن هو الذي يختار مواطن الاتجاه المعين الذي يسير عليه حسب ما قدم له العمل الأدبي.الذي غدا "أدباً جديداً يتسمّ ب...خفاء الدلالة،...بأسلوب الإيحاء والإشارة، إخماداً للبراكين المتأججة في نفسه، وإيصالاً للرسالة الشعرية عبر وسائل أسلوبية غير مباشرة، وهروباً من بطش السلطان، ورداً للقيود الاجتماعية التي تحرّم ما يبيحه الشاعر لنفسه"[1].

وباختصار"فإن هذا الكل(نص،قوانين أدبية،لغة النص،علائق الارتباط بين مكوناته...)يشكل نظاماً صامتاً،ومهمة الناقد هي استفزازه لينطق.وعلى الناقد أن يفجر هذا النظام لكي يستنبط دلالاته التي هي موجودة كلياً وبالتأكيد بداخله،لكنها لا تعرض نفسها دفعة واحدة،بل نكتشف منها فقط ما يسمح به اشتغالنا وانتباهنا ووجهة نظرنا.فمأساة من مآسي راسين (كنص مثلاً) هي قصيدة إن كنا وقعنا تأثير جمالها كأبيات،وهي دراما إن ركزنا الانتباه على عنصر الحركة فيها.وهذه القصيدة الدرامية مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بكتابها،وهي إذن حياة رجل وتجربته،وهذا الرجل،بماله من قيم وعلاقة مع الإله ومع الناس الآخرين فنصّه دين،وسياسة واجتماع"[2].

4-النقد الروائي العربي واتجاهاته:

يفترض أننا حين نتحدث عن النقد الروائي العربي،نتحدث عن نقد حديث،على اعتبار أن الرواية بمفهومها الراهن والمستقبل،حديثة العهد بالنسبة للعالم العربي،بغض النظر عن الأشكال القصصية التراثية التي عرفها هذا العالم قبل نشأة الرواية.

وإذا كان الإطار المرجعي لمفهوم حداثة الرواية بشكل عام يتحدد بالقرن التاسع عشر على أقرب تقدير،يتحدد بالنسبة لمفهوم حداثة الرواية العربية بعشرينات هذا القرن...فمن البديهي أن النقد الروائي الذي نتحدث عنه هو ذلك الذي تشكلت ملامحه الأولى مع ما يصطلح على تسميته بزمن

[1] جلال عبد الله خلف، الرمز في الشعر العربي، مجلة ديالي، كلية القانون والعلوم السياسية، العراق، العدد 52، 2011.
[2] راكز أحمد، الرواية بين النظرية والتطبيق، ص34-35.

النهضة العربية الحديثة.والحداثة هنا كمصطلح في معرفتنا العربية اكتسب هذه الصفة بارتباطه واستناده إلى الحديث الأوربي خاصة على حدّ تعبير الأستاذ أبو حسن.

"من هنا تكون سيرورة النقد الروائي العربي لا تختلف كثيراً عن تلك التي مرّ بها الغرب في خطوطها الجوهرية العامة من الانطباعية إلى المعيارية بمختلف تياراتها،إلى داخل النص وتحليل بنيته.وحتى فترة قليلة ما كان يمكننا الحديث عن نقد روائي عربي أصيل.[1]"

ومعنى هذا أن النقد العربي عاش فترةً طويلة معتمداً على الاستنساخ والتمثل وإعادة الخلق المعرفي لمعارف وعلوم وموضات أدبية غربية،حيث انه لا تكاد توجد مدرسة أوربية أو أمريكية مشهورة إلا ولها ممثلوها في العالم العربي.وسنعرض أهم اتجاهات النقد الروائي العربي الحديث التي أستأنس بها النقاد العرب.

5-اتجاهات النقد الروائي العربي الحديث:

-:الاتجاه التأثري في النقد الروائي العربي الحديث:

إن النقد بما هو فهم للنصوص وتحليلها وإرجاعها إلى مصادرها ثم تقييمها بمقاييس الفن،أمر لا يختلف على إجراءاته النقاد مهما اختلفت نزعاتهم الخارجية،ولكن لتوفر انطباع لذة نفسية أو فكرية فيه،أي السعادة في القراءة مناهجهم إلا اختلافاً مبنيا على تعارض في المنهج،غير أن الإجراءات لا خلاف عليها،وهذا ما يجعل من النقد علماً أو شيئاً شبيها بالعلم.

أما طريقة عرض هذه الإجراءات،وأسلوب كشفها للمتلقي،ووسيلة 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 النقدية التذوقية لإصدار الحكم،وقدرته على تسجيلها،إن النقد الجميل هو الذي يسجل حركات عقل الناقد،وهوعملية إقناع،والناقد الذي يظهر تفوقاً ما في الحكم،هو الناقد

[1] راكز احمد ، الرواية بين النظرية والتطبيق، ص36.

الذي أوتي موهبة عرض حججه،بحيث يرشدنا بحساسيته إلى مواطن الجمال في الأداء،والبلاغة في التعبير،والرشاقة في البناء وإحكامه[1]."

لقد ظهر ما اصطلح على تسميته بالتأثرية الخالدة التي تتضمن اتجاها نقديا جديدا مفاده" أن لا يكون الناقد مسرفا في المنهجية حيث ينتهي به الأمر أن يفلت منه الجوهر،وينسى أن العمل الإبداعي لم يكتب ليفسر من وجهة أسبابه الخارجية،ولكن 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،وهو ما لا ينكره هؤلاء في دعوتهم النظرية وفي اعترافهم أن نقدهم نوع من الأثرة الذاتية لانطلاق مشاعرهم الحرّة كما يبدو لهم،لهذا حرص هؤلاء على قصر حق النقد الثأثري على ذوي الحس المرهف بالجمال نتيجة الاطلاع والإحاطة بتجارب طويلة أدبية في كل العصور،حتى تضمن صلابة الذوق الأدبي.

وقد 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 جداً،فحتى أواخر القرن التاسع عشر "كان النقد العربي مجرد انطباعات شخصية للناقد ينثرها ذات اليمين وذات الشمال،فغابت المعايير والمقاييس النقدية،وظل العمل الأدبي مجرد مرآة لحياة الأديب،أو ترجمة ذاتية، أو سيرة شخصية،وبهذا لا يوجد فرق بين الرواية وبين تاريخ حياة أي أديب موجهة الشكل الفني[3]".

[1] كار لوفي وفيليلو، تطور النقد الأدبي في العصر الحديث، ترجمة، جورج سعد يونس، مكتبة الحياة، ط1، بيروت، 1963، ص71.

[2] المرجع نفسه، ص135.

[3] عبد العزيز الدسوقي، تطور النقد العربي الحديث في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،1977 ، ص32.

"ولهذا السبب يطلق عادة على هذا النوع من النقد في هاته المرحلة النقد الانطباعي[1]". لكن النقد المتوازن المبني على أسس ثابتة "عرفه الأدب العربي مطلع القرن العشرين،على يد طائفة من الأدباء هم في الأصل شعراء،أكثر منهم نقاد مختصون وليس غريباً على رواد النهضة الأدبية العرب أن يستفيدوا من آداب الأمم الأخرى"[2].

"فسلكوا مسلك الكلاسيكيين الذين أسسوا أول مذهب أدبي عرفته أوربا وسيطر على آدابها خلال القرن السابع عشر[3]" في التفاتتهم إلى الماضي ومحاكاة 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[4].

"وتظل في هاته الفترة المتقدمة من تاريخ النقد العربي الحديث محاولات الشيخ حسين أحمد المرصفي رائدة،الذي كتب في معظم مجالات اللغة،من نحو وصرف وعروض وفصاحة وبيان وبديع ومعان،والأدب بنوعيه الشعر والنثر على طريقة النقد الانطباعي،"[5]من خلال الاستطراد والتداعي الحر للمعاني.

وقد تتلمذ على يديه عدد كبير من رواد النهضة الأدبية الحديثة،منهم طه حسين،ومحمد حسين هيكل وغيرهما."خلّف الشيخ حسين المرصفي ثلاثة كتب هي:زهرة الرسائل،والكلمات الثمان كتاب يتصل بعلم الاجتماع والتربية،تحدث فيه عن ثماني كلمات كبيرة الدلالة من حيث المضمون الاجتماعي والوطني وهي:الوطن،الحرية،الأمة،العدالة،الظلم،السياسة،التربية،الحكومة.وثالثاً كتابه الهام،الوسيلة

[1] عبد الحي دياب، الثرات النقدي قبل مدرسة الجيل الجديد، دار الكتاب الولي للطباعة والنشر، ص122.
[2] محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، فرع الاسكندرية،1975، ص28
[3] أحمد كمال زكي، النقد الأدبي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، فرع الاسكندرية،1975 ، ص28.
[4] محمود السمرة، في النقد الأدبي، الدار المتحدة للنشر ، ط1 ،1974 ، ص28
[5] مصطفى هدارة، مقالات في النقد الأدبي، دار القلم ،القاهرة،1974، ص36

الأدبية للعلوم العلابية 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[1]"

والمتصّحف لكتاب الوسيلة الأدبية للعلوم العربية "يلاحظ المنهج النقدي الذي اتخذه المرصفي الذي لا يخرج في شيء عن منهج النقد التقليدي عند العرب،وهو يعتبر اليوم قديماً بالياً بالنسبة إلينا،بعد أن اتسعت آفاقنا النقدية،وأصبحنا نبحث في فلسفة الأدب وأهدافه ومصادره ووظائفه في الحياة وفي خصائصه الجمالية ومبادئه الفنية،وأصالته المتميزة[2]".

ومع ذلك لا يمكننا التغافل عن دوره في بعث حركة الانبعاث الأدبي الحديث "ولا يزال النقد الانطباعي يؤثر في الأدباء والنقاد الذين جاؤوا من بعده،ولعل أبرزهم كتاب الغربال لميخائيل نعيمة[3]" الذي يمثل مجموعة من المقالات النقدية نشرها صاحبها في الصحف والمجلات،وخصصها للهجوم على أنصار الأدب التقليدي بل على من يسميهم هو بضفاضع الأدب في مقالين منفصلين:هما الحباحب، ونقيق الضفاضع.ثم طبق بعد ذلك في شبه خط تصاعدي النقد التطبيقي على بعض المؤلفات الأدبية التي كانت قد ظهرت عندئذ،من خلال الشرح والتعليل للأثر،منتقداً 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 والمازني.

وهنا لا بد أن نقف عند مسألة غاية في الأهمية، ولو من الجانب التاريخي على الأقل،"وهي ظهور كتابي الغربال لميخائيل نعيمة في سنة 1923م، والديوان للعقاد والمازني في سنة 1921م، لأن كلا من الكتابين يرميان إلى هدف واحد من ناحية التحول الجديد في نظرة الناقد العربي للموروث الأدبي وهو الهجوم اللاذع على مدرسة الأدب التقليدي،والدعوة إلى تبني نظرة جديدة في الأدب العربي"[4]

[1] بدوي طبانة، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، ص 146.

[2] محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، دار نهضة مصر للطبع والنشر،القاهرة،1981، ص32.

[3] ميخائيل نعيمة، الغربال، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت،1964.

[4] محمد مصايف، جماعة الديوان في النقد، مطبعة البعث، قسنطينة، الجزائر،1974، ص36.

ولعل مر ذلك إلى الظروف المتشابهة التي تربطهم وهي اتصال الجانبي المهجري والشرقي بالآداب والثقافات الغربية[1]ثم يضاف إلى ذلك أيضاً إحساس كل منهما بان اتجاهات الأدب العربي التقليدي لم تعد تكفي حاجات العصر المتطورة.

"ولعل 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:[2]

1-حاجتنا إلى الإفصاح عن كل ما ينتابنا من العوامل النفسية من رجاء ويأس، 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، وليس من نور نهتدي به غير نور الحقيقة حقيقة ما في أنفسنا وحقيقة ما في العالم من حولنا، فنحن وإن اختلف فهمنا عن الحقيقة لسنا ننكر أن الحياة ما كان حقيقة في عهد آدم ولا يزال حقيقة حتى اليوم وسيبقى حقيقة حتى آخر الدهر.

3-حاجتنا إلى الجميل في كل شيء،ففي الروح عطش لا ينطفئ إلى الجمال وكل ما فيه مظهر من مظاهر الجمال، فإنا وإن تضاربت أذواقنا في ما نحسبه جميلا وما نحسبه قبيحاً لا يمكننا التعامي عن أن في الحياة جمالا مطلقاً لا يختلف فيه ذوقان.

4-حاجتنا إلى الموسيقى، ففي الروح ميل عجيب إلى الأصوات والألحان لا ندركه، فهي تهتز لقصف الرعد ولخرير الماء ولحفيف الأوراق، لكنها من الأصوات المتنافرة، وتأنس بما تآلف منها."[3]

[1] محمد مصايف، جماعة الديوان في النقد ، ص49

[2] ميخائيل نعيمة، الغربال، ص63.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

هذه هي الحاجات الروحية التي يراها ميخائيل نعيمة أنها تلازم الإنسان في كل زمان ومكان،ولا يمكن للفرد الاستغناء عنها، بل عليه البحث عنها لإشباع رغباته منها،هي بمثابة المقاييس الثابتة التي تقيس 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 تاماً،فالنظرة إلى العالم هي الشكل الأرقى للوعي،والكاتب يطمس العنصر الأهم من الشخص القائم في ذهنه حين يهمل النظرة إلى العالم.

"إن النظرة إلى العالم هي تجربة شخصية عميقة يعيشها الفرد،وهي أرقى تعبير يميز ماهيته الداخلية،وهي تجربة شخصية عميقة يعيشها الفرد،وهي أرقى تعبير يميز ماهيته الداخلية،وهي تعكس بذات الوقت مسائل العصر الهامة عكساً بليغاً"[2].

وفي ضوء هذا المنهج النقدي العام اهتم ميخائيل نعيمة بالنقد التطبيقي[3]،ولعل مرجعيته في كل هذا تكوينه الثقافي والروحي،حيث يجمع في ثقافته بين ثرا تين،الشرق والغرب،"بل يذهب إلى أكثر من هذا،حيث يجمع بين التراث الأوربي الأمريكي والتراث الروسي"[4].

وليس ميخائيل نعيمة وحده من تبنى الاتجاه التأثري الذاتي في النقد العربي، فهناك الشاعر عبد الرحمان شكري،الذي ينتمي إلى جماعة الديوان رفقة المازني والعقاد وتميز هذا المنهج عنده بالجمع بين دلالات التأمل الفكري والاستبطان الذاتي"[5]،باعتبارها الوسيلة الأولى التي يلجا إليه الناقد،في تمييز النصوص بعضها عن بعض،لأن الذوق حسب رأي محمد مندور "وحده هو الذي يعطينا طعم الأشياء على

[1] شايف عكاشة، نظرية الأدب في النقد التأثري المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر،ط1، د.ت، ص75.

[2] جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية، ترجمة: نايف بلوز، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت،ط3، د.ت، ص25.

[3] الحبيب محمد علوان، ميخائيل نعيمة حياته وفكره،دار بوسلامة للطباعة، تونس،1986، ص76.

[4] محمد شفيق شيا،فلسفة ميخائيل نعيمة، تحليل ونقد منشورات بحوس الثقافية، بيروت، ط2،1983، ص19.

[5] محمد الصادق عفيفي ،النقد التطبيقي والموازنات ، مكتبة الوحدة العربية، الدار البيضاء ،1972.

نحو لا يستطيعه أي تحليل[1]"، لكنه مرحلة أولية فقط في العملية النقدية،ولا بد من مراحل أخرى موضوعية.

ومن خلال ما تقدم يمكن أن نستخلص السّيمات العامة التي عرفها هذا النوع في نقدنا العربي ونراها أربعة أساسية:

-الوقوف ضد الأساليب التقليدية في النقد.

-الدعوة إلى التجديد.

-الحرية الفنية في الأدب والنقد

-الانفتاح على المذاهب الفنية الغربية الحديثة.[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 1894م سلسلة من الروايات التاريخية،بلغ مجموعها طوال حياته الإبداعية اثنتين وعشرين رواية، حاول من خلالها تتبع مراحل مسار تاريخ الأمة العربية،وتطورها،لأجل الغايات الأدبية التالية:[3]

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

[1] محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، ص72.

[2] عبد العزيز الدسوقي، تطور النقد العربي الحديث في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،1977، ص32.

[3] جورجي زيدان ، رواية أرموناسة المصرية ،مطبعة الهلال،القاهرة ، ط2 ،1899 .

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 وعلي الجارم،وعلي أحمد بالكثير،ومحمد سعيد العريان،وعبد الحميد جودة السحار،وأحمد 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، ومدى تأثير الظروف السياسية والاجتماعية 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 التي ألفها في سنة 1899م مثالا حياً عن خصائص هذا الفن عنده."[1]

حيث تدور الأحداث حول فتح العرب لمصر وما صاحبها من عوامل النصر المختلفة التي ساعدت على فتحها،حيث يقول في مقدمة الرواية واصفا الجو العام للأحداث، وما كان عليه المصريون من القبط الروم من التباغض مع شرح عادات تلك الأيام،وبسط حلّها أدبياً ودينياً وحربياً وغير ذلك مما يعز العثور عليه في غير العشرات من كتب التاريخ، وقد أوردنا ذلك كله في سياق حكاية غرامية تشوق للمطالعة فيطلع القارئ على كل ما تقدم من تفاصيل الفتح المصري، وهو لا يشعر لاعتقاده أنه يطالع رواية غرامية[2]، في قالب روائي فني، يمتزج فيه التاريخ بالعواطف الإنسانية مزاوجاً لها بقصة حب مثال بين أرمانوسة غبنة المقوقس، وأركاديوس ابن قائد حملة الروم، ويتوازى الخطان التاريخي والعاطفي وبتمام النصر والاستيلاء على مصر تأتي النهاية السعيدة للمحبيين[3]"

[1] جورجي زيدان ، رواية أرموناسة المصرية، ص8.

[2] المرجع نفسه ، ص8.

[3] طه وادى ، صورة المرأة في الرواية المعاصرة،دار المعارف ، القاهرة ، ط2،1980، ص168.

ولما كانت جل التيارات النقدية العربية الحديثة والمعاصرة مقتبسة من الغرب،انتقلت عبر وسائل مختلفة،ظلت البصمات القوية التي خلفتها هذه النماذج بارزة وظاهرة على معظم آراء نقادنا،خاصة منها رؤى كوستافلانسون وما يتصل بالإطار العام لمنهجه التاريخي في النقد،الذي يعتمد على ملاحظة وتسجيل الأحداث المختلفة،التي سيتيح تراكمها هذا الوصول إلى الحقيقة الشاملة، وهو ما جعل محمد مندور ينحي المنحى نفسه في فهمه للرؤية التاريخية التي تتخذ من المفهوم الوضعي الآلي والمتفائل للتاريخ، نقطة ارتكاز في تحليل النصوص النقدية،ويظهر هذا جلياً في كتابه:النقد المنهجي عند العرب، "الذي حدّد فيه من البداية منهجه التاريخي المعارض لمنهج أرسطو المبني على المنطق الصوري.

وحسب رأيه أنه من الخطأ أن ننظر إلى النقد في جملته، ونصرف النظر عن مراحله التاريخية "...ومعنى هذا هو أننا نفضل الأخذ بالمنهج التاريخي حتى عندما نحاول أن نضع للنقد حده، وهذا هو المنهج الذي استقر الباحثون على جدواه منذ أوائل القرن التاسع عشر إلى اليوم، وبفضله جددت الإنسانية من معرفتها بثراتنا الروحي وزادته خصباً[1]

إن المتتبع لمسار محمد مندور النقدي وفق المنهج التاريخي من خلال تعرضه لمفهوم التجديد "يلاحظ السطحية في تطبيقه للمنهج التاريخي، والتقيد بحرفيته، في اعتقاد منه أن التجديد لا يكون ممكنا إلا على أساس من التمسك بأيام البداوة، وبما أنتجته النفوس الوحشية الغفل القوية،كما لا يعثر الباحث على امتداد صفحات كتابه هذا على أي تحليل منهجي للوضع التاريخي، ولكن الحقيقة أن هذا المنهج التاريخي المفتقر للتاريخ، هو الذي يوفر لمشروع مندور التحامه، ويخفي ثغراته، ذلك أنه بدون تجلية العلائق القائمة بين الثقافة والمجتمع...وبدون إبراز ميكانيزم التغيير التاريخي، تصبح كل محاولة لإعادة رسم حركة النقد، تتعثر في السكونية وفي الافتراضات التبسيطية[2]."

[1] محمد مندور،النقد المنهجي عند العرب،ص11.

[2] محمد برادة،محمد مندور وتنظير النقد العربي، منشورات دار الآداب ، بيروت،ط1 ،1979، ص221.

وبهذا يصبح تاريخ النقد العربي عنده ذخيرة من المعلومات والاتجاهات،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 منها دراسة متأنية للمعطيات الثقافية والتاريخية التي هيأت الظروف لتطور النقد العربي،ويوعز محمد برادة سبب هذا القصور في التقييم إلى المنهج التاريخي الوضعي التي اتبعه مندور[1]"، و الذي يفترض في صاحبه "أن يعتمد على تحليل للوضع التاريخي أو الاجتماعي أو الثقافي أو السياسي الذي أنجب هؤلاء النقاد ووجه كتاباتهم، وفق مفهوم النشوئية التي تتطور وترتقي من الفج إلى الناضج وممن سلكوا هذا المنهج أيضاً طه حسين في كتابه الأول ذكرى أبي العلاء"[2].

الذي حاول فيه تتبع المسار التاريخي للفكر العربي على ضوء دراسة شخصية المعري،"باعتباره يمثل نموذجا للذات العربية المبدعة،ومن خلاله سبر أغوار حقبة تاريخية من النماء والتطور،عرفها المجتمع العربي أنداك،لكن روايته الوعد الحق[3]، تمثل تأريخاً لفجر الدعوة الإسلامية، صور فيه كل المعاناة التي لقبها المسلمون الأوائل على يد المشركين، خاصة عمار بن ياسر وزوجته سمية، ثم جاءت روايته أحلام شهرزاد [4] ، التي تأثر في صياغتها بأسلوب ألف ليلة وليلة، من خلال مناقشة على لسان ابنة ملوك الجن كثيرا من الأمور الإصلاحية داخل المجتمع مثل الاعتراف بحرية المرأة والمطالبة بفسح المجال أمامها لتولي الحكم وإدارة أمور السياسة[5] وهو ما دفع الملك لأن يعترف بحقها في اعتلاء العرش،ثم أحمد أمي،في كتبه فجر الإسلام [6] وضحى الإسلام[7] وظهر الإسلام[1] وشوقي ضيف في الفن ومذاهبه في الشعر العربي[2].

---

[1] نفسه ، ص218.

[2] طه حسين، ذكرى أبي العلاء، مطبعة المعاهد ،القاهرة، ط02، 1972.

[3] طه حسين، الوعد الحق ، دار المعارف للطباعة والنشر، القاهرة،1950 .

[4] طه حسين ، أحلام شهرزاد ، دار المعارف، القاهرة،1965.

[5] نفسه، ص75.

[6] أحمد أمين ، فجر الإسلام ، سلسلة الأنيس ، طبع موفمللنشر،الجزائر ،1994.

[7] أحمد أمين ، ضحى الإسلام ،مكتبة النهضة المصرية، القاهرة،ط9 ،1972.

إن التأكيد على عنصر البيئة التي ترعرع فيها الأديب، شرط للكشف عن مكنونات التراث الشخصي له ولمجتمعه، وقد لخّص سيد قطب المراحل الأساسية التي نقوم بها عند دراستنا لنص من النصوص الأدبية وفق المنهج التاريخي فيما يلي:[3]

1-تتبع هذا النص النوع الأدبي منذ نشأته المعروفة.

2-جمع نصوصه في أقصى ما نستطيع من مصادره.

3-ترتيبها ترتيبا تاريخيا بعد تحريرها ونسبتها إلى قائلها.

4-جمع ما أمكن من آراء النقاد والمتذوقين 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 والتعبيرية.[4]

"إن العمل على اكتشاف أسرار الأثر الأدبي لا يلتمس فقط من أطر العلاقات التي تربط هذه الآثار بحياة مؤلفيها،ولكن بمجتمعهم كذلك،لتصبح الرواية كأنها مؤسسة أدبية ثابتة الكيان، فهي الجنس الأدبي الذي يعبر بشيء من الامتياز، عن مؤسسات مجموعة اجتماعية،وبنوع من رؤية العالم الذي يجره معه،ويحتويه في داخله [5]"،وهي محاولة لتوسيع نطاق البحث التحليلي، حيث تخرجه من نطاقه المحدود، إلى نطاق أوسع و أرحب، هو مجال المجتمع الذي عاش فيه الأديب، وهو المجتمع الكفيل بأن يفسر لنا المؤلف ليس ككاتب ومبدع فقط،ولكن كرجل تفاعل مع ما يحيط به، من خلال تكوينه

---

[1] احمد أمين، ظهر الإسلام، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة،ط1964،4.

[2] شوقي ضيف ، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف ،القاهرة ،1971.

[3] سيد قطب ، النقد الأدبي، أصوله ومناهجه، ص145.

[4] المرجع نفسه، ص نفسها.

[5] عبد المالك مرتاض ، في نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد مجلة عالم المعرفة، العدد 240 ، ديسمبر 1998، يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت.

الفكري والثقافي والإيديولوجي، ومدى 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 ولا سيكولوجيتهم، ولكن تفسرها الظروف الاجتماعية التي عاصروها،وكانت دافعا قويا لانتهاجهم هذا النهج، بغض النظر عن التوجهات الأيديولوجية التي تحكم كل فريق منهم .

الاتجاه الاجتماعي في النقد الروائي العربي الحديث:

عند مطلع النهضة العربية المعاصرة في أوائل القرن التاسع عشر الميلادي،كانت بلدان أوربا قد قطعت شوطاً بعيداً في مجال التقدم العلمي والفني والأدبي،إلا أن الكتابة الروائية والعملية النقدية كانتحديثة العهد عند العالم العربي.

"الأمر الذي أدى بهم إلى الولوجإلى مستوى التنظير النقدي فظهرت مذاهب أدبية ونقدية متنوعة،عمل جيل الرواد على نقلها وترجمتها إلى العربية، ولو حاولنا توضيح حجم الاستفادة منذ بدايتها إلى يومنا الحالي في مختلف بلدان العالم العربي من خلال رسم بياني، لبدت كثير من الانحناءات تتذبذب ارتفاعاً وانخفاضاً بين حركتي المدّ والجزر اللتين يتحكم فيهما عمل الزمان،بالإضافة إلى الظروف الخاصة بكل قطر عربي، وثمرات هذا الحقل خلال عمره المتواضع نجده في مجال الإبداع أكثر خصوبة من مجال النقد،وأكثر تنويعاً، وقد يرجع السبب في ذلك إلى عدة أمور أهمها:[1]"

1-نشأت الروايةالعربية 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 بدّقة،وكشف الفوارق الدقيقة بينها وبين أشكال التعبير الأخرى،فجرجي زيدان مثلا لا يفرق بين الرواية والمسرحية في حديثه عن أحد أدباء عصره.

[1] جورجي زيدان، تاريخ الأدب العربي، منشورات مكتبة الحياة، بيروت،ج4،د.ت، ص72.

2-طبيعة الأشكال الروائية الغربية المتعددة على اختلاف وتنوع مصادرها التي استمدت منها الرواية العربية الحديثة،"فعلى الرغم من أن عمرها قصير لو قورنت بفنون أخرى كالمسرح والشعر والمقالة،إلا أن انتشارها كان مذهلا،وتطورها كان سريعاً، حيث تسابق الناشرون على طبعها، وتوزيعها والمغامرة بنشرها حتى و إن لم تكن لكاتب معروف،يضاف إلى ذلك كله عدم اتفاق النقاد والدارسين والروائيين على مصطلحات ثابتة لها[1]".

وربما يكون لتعدد المصطلحات هاته ارتباط بقيام المذاهب الأدبية والنقدية وتعددها،التي اتخذت من الفن الروائي سبيلاً إلى تطبيق فلسفتها ومبادئها الأدبية والنقدية.

3-الفهم القاصر لبعض النقاد العرب لمهمة النقد و الناقد الأدبي، فمعظمهم لم يستوعبوا مهمة الناقد وثمرات أعماله، وأكثر كتابنا ليسوا نقادا ولا يعنون به، بل يهونون من شأنه وشأن القائمين عليه،وهذه الفجوة بين النقاد والكتاب أسفرت عن فجوة فاصلة بين الإنتاج الأدبي والوعي العام الإنساني به لدى الجمهور، مما أدى إلى بلبلة عامة في فهم الأعمال الأدبية الناضجة وتقويمها تقويماً كاملاً صحيحاً[2].

وهو ما أدى أيضاً 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.

"ولقد لعبت الظروف الاجتماعية والتغيرات السياسية دورا مباشرا وواضحا في مطلع القرن العشرين في حركة النقد الأدبي العربي،وقد بدأت على شكل معركة بين القديم والجديد"[3]، لتنتقل في مرحلة أخرى إلى المطالبة بالتجديد في الصياغة الفنية للعمل الإبداعي،عند فئة،وإلى التجديد في المجالات التي يعالجها الأديب،محاولة حصر مهمة الأدب في تشخيص مشكلات المجتمع،ثم المساهمة في حل مشاكله،وبناء صرح مستقبله،"وقد تجلت هذه المعارك في المناقشات التي كانت تدور بين أحمد أمين

[1] اسماعيل مظهر، في النقد الأدبي، مؤسسة الهنداوي للتعليم والثقافة، مدينة نصر القاهر،72.

[2] محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، دار نهضة ، مصر، القاهرة،د.ت،ص12.

[3] شايف عكاشة ، اتجاهات النقد المعاصر في مصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،ط1، 1985،ص28.

سلامة موسى،و أمين الخولي،و توفيق الحكيم ،وطه حسين ومحمد مندور وغيرهم،حول موقف الأدب العربي من قضايا المجتمع ثم تطورت الدعوة للاجتماعية الأدب على يد سلامة موسى على مدار نصف قرن من الزمن، اتضحت بوادرها خاصة في كتابه:الأدب الانجليزي الحديث،الذي تعرض في مقدمته بالنقد والتحليل لأسباب خلو الأدب العربي من النزعة الاجتماعية،حيث يرجعها إلى إفراط الأدباء العرب المحدثين في اقتفاء أثر الأدباء القدامى،واهتمامهم المتزايد بأسلوب الكتابة دون مراعاة أسلوب الحياة على حسب رأيه[1]"،ودون تبني مشاكل المجتمع وقضاياه 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 ودلالتها،وهو البحث عن طبيعة الكون، وهو إقناع الإنسان بأن يكون إنسانياً، وهو ابتكار القيم الجديدة تأخذ مكان القيم القديمة و تزيد الدنيا والبشر جمالاً وسعادة[2]، والتي يلخصها في مجموعة من الشروط التي يرى فيها أنه لو تبناها الأديب العربي الحديث، لاستطاع أن ينفصم عن تبعيته للأدب القديم،وهي من جهة أخرى بمثابة رسم لتوجهات الأديب المستقبلية،ودوره الهام في المجتمع:

1-أن يكتب الأديب للشعب بلغة الشعب المستصاغة والمتداولة،وأن يبتعد قدر الإمكان عن التكلف والتصنع في صياغة العبارات والجمل .

2-أن تكون شؤون الشعب وقضاياه موضوعات الأدب، وأن تنصب اهتمامات الأديب على تبني الظواهر الاجتماعية من أجل دراستها وتحليلها وإيجاد الحلول الممكنة لها، حيث يصبح صاحب رسالة كما لو كان نبياً،كالمعلم المربي، يرشد ويعين الأهداف ولا يكذب فينافق ويخدع، وليس مهرجا أو مسلياً .

[1] سلامة موسى، الأدب الانجليزي الحديث، المطبعة المصرية، القاهرة،ط2، 1961، ص3

[2] سلامة موسى ،الأدب للشعب مؤسسة الخانجي، القاهرة،ط1، 1961، ص8

3-أن يكون صاحب نظرة شمولية عامة للحياة والناس،حيث يزيد حياة القارئ حيوية ونشاطاً ويدفعه للتوسع والتعمق في فهم الكون و الدنيا والإنسان متطلعاً لما يجري حوله من تطور.

4-أن يعمل بكل قوته على إيجاد المناخ المناسب حوله، تستطيع من خلاله الحريات الخاصة والعامة أن تحي وتنمو وتنتصر.

"إن الدعوة لاجتماعية الأدب عند النقاد العرب ارتبطت دوما بمفهوم الأدب الهادف خاصة في الإبداع الروائي،حيث تعتبر القصة اقدر الأنواع الأدبية على القيام بهذا الدور العظيم،لأنها بحث وجودي ينحصر في دائرة المنزلة الإنسانية، يسبر أعماقها ويبرز طواياها، ويستقصي مستوياتها الإمكانية والاحتمالية،وهو يسعى في نهاية الأمر إلى تقمص هذا الواقع والاستحواذ عليه،غير أن هذا البحث لا يمكن له بأية حال أن ينجم عن هذه المنزلة،ويقتصر على تصويرها إذ هو حسبما نرى ونعتقد،تحد لها،وإشارة لباطنها، كشف لزواياها المتعددة من حيث التشابه والتباين[1]."

من خلال التعبير عن الإنسان، ليس كانسان مجرد،أو إنسان وهمي،"ولكنه الذي يعيش في المجتمع،وتربطه بأفراد هذا المجتمع علائق معينة،كما يعتبرها البعض الآخر بأنها تمثل الانبثاق الطبيعي للاتجاهات والأغراض الاجتماعية للإنسان المعاصر، وإنسان المستقبل،وكيف سيكون،مآله،نظرته،مصيره،سلوكه،مناخه الفكري،انطباعاته معيشته "[2]، من خلال التركيز الأكثر على القضايا والمشاكل الدائمة في حياة الإنسان.

ويشترط أحد النقاد أنه "من بين الأدوات الأساسية التي ينبغي أن تتوفر في القاص والوسائل التي تمكنه من الإجادة في فنه، وتمثيل عصره وزمانه تمثيلا صادقا ويكون معبرا عن مجتمعه بكل صدق والتزام،إلا إذا اندمج شخصيا وكليا في المجتمع، وعايشه عن قرب، حتى يتسنى له كشف كل القيم السلبية والايجابية فيه، أي تشخيص المشاكل التي يحياها المجتمع تحديدا يمكنه من إيجاد السبل المواتية

[1] عز الدين المدني، الأدب التجريبي، الشركة التونسية للتوزيع، ط1، 1972، ص53.

[2] محمد يحي ، حوار في الظل،مجموعة قصصية، دار الكتاب الشرقية، تونس، أفريل 1973، ص11

لحلها، فغاية القاص تصوير حياة الشعب الاجتماعية،بل ما تزخر به من مشكلات كبرى وصغرى[1]"،وما يعاني منه الشعب العربي عامة،ثم التطلع إلى آمال هذا الشعب بتصوير كفاحه من أجل كرامته وحقه من الحرية.

كما يشترط البعض الآخر أن تكون القصة الاجتماعية إجابة عن تساؤلات ونداءات المجتمع في مرحلة ما من مراحل تطوره،"أما دور الناقد الاجتماعي فيتمثل في الولوج والغوص والتعّمق في العمل الإبداعي، 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 والمضمون الروائي، في إطار الواقعية الاشتراكية،لأن النص الأدبي بمختلف أنواعه لا يعبر عن شيء،كما تعودنا أن نسمع، وإنما ينتج بنية ذهنية قائمة على الذات والنوع،إنه وجود مادي مكتمل يفرض علينا أن نتعامل معه تماما مثل ما نتعامل مع العملة النقدية[2].

إن العلاقة الايجابية التي تربط الأديب بواقعه الاجتماعي طبيعة لا محالة،لأن الإنسان مهما كان أديباً أم غير ذلك لا يمكنه أن يعيش خارج حدود الزمان والمكان والمعروف أيضاً أن كل مجتمع من المجتمعات يعيش حركة نشطة حية ومتطورة باستمرار.

"وتشمل هذه الحركة مجموعات من القوى المتصارعة والمتناقضة وتختلف المجتمعات في مدى قدرتها على الوعي بوضعها وإرادتها في التغير وعوامل الوعي المتاحة لها،والتناقضات التي تدفع بها إلى الثورة،والقوى المضادة التي تعوق إرادة التغيير[3]،"

ويكون الفرد في كل المراحل المختلفة عجينة طرية قابلة للتشكيل،"يستقبل كل ما يطرحه عليه إطاره الاجتماعي أن يكون تلخيصاً لكل صورة الواقع الاجتماعي،ولكنه يتقبل من هذه الصورة ما يمنحه له إطاره الضيق الذي يعيش فيه، ووضعه الطبقي، ودرجات الإمكانيات المتاحة له، وعلى هذه الصورة،

[1] أبو زيان السعدي، في الأدب التونسي المعاصر، مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله، تونس،1974، ص12.

[2] محمد الواقف، مجلة أقلام العدد 8 ، ديسمبر 1974، المغرب،ص37

[3] عبد المحسن طه بدر، حول الأديب والواقع، دار المعارف، القاهرة،ط1، د.ت، ص7

يرث الفرد من مجتمعه قيمة التي يتعامل بها مع مجتمعه،كما يرث في الوقت نفسه إمكانا وإرادة التغيير في هذا المجتمع[1].

ونستخلص من كل هذا أن الأديب يفتتح عمله بنية محاكاة الأدب ليجد نفسه في الأخير يعمّد لمحاكاة الحياة،فيعكس في عمله الأدبي ما دار وتردد من حوله من مفاهيم وعوامل رافقته خلال مشواره الإبداعي،تؤدي في النهاية إلى تحديد العلاقة بينه وبين المجتمع الذي ينتمي إليه، فيلمسه المتلقي من خلال تطلعاته ودراسة جادة لعواطفه ومبادئه العامة.

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 والترجمات لأهم الكتب والأبحاث،وجاءت بدايته بتبني التيار القومي الوجودي[2]، 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،المطّعم ببعض الرؤى الفرويدية المتعلقة بعلم النفس،"كما نجده بدءا من سنة 1977م، يغلب سيطرة المنهج الفرويدي على الماركسي،غير أن المتتبع لأسلوبه في الكتابة النقدية يلحظ أن كثيرا ما يتلبس بالنص المحلّل نفسه،وهو ما أثار حفيظة بعض النقاد،حين حملوه آراء توفيق الحكيم في المرأة،ولعل هذا التلبس يعود إلى الحرارة في الاتصال التي تلمس دوما فيما بين الناقد بتلك التحريضية العالية،فهو بعد أن يحلل

[1] نفسه ، ص8.

[2] سارتر والماركسية سنة 1964 الماركسية والمسألة القومية سنة1969 الإستراتيجية الطبقية للثورة سنة1970 الماركسية والاديولوجية سنة 1971 لعبة الحلم والواقع دراسة في أدب توفيق الحكيم سنة 1972 ،الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية سنة 1973،شرق وغرب رجولة و أنوثة دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية سنة 1977 ،الأدب من الداخل دراسات في أدب نوال السعداوي، سميرةعزام،عبد الرحمن منيف، نجيب محفوظ، توفيق الحكيم،عبد السلام العجيلي، البرتومورافيا سنة 1978 ،رمزية المراة في الرواية العربية ودراسات أخرى سنة 1981 بالإضافة غلى ترجمة لموسوعة هيجل الجمالية ولأعمال فرويد وغيرها من المساهمات النقدية والروائية العديدة التي تمهد لمشروعه الفكري والنقدي.

النص يفكه على نحو ما يعيد تركيبه بسياق جديد،مثين،وشيق ،وجدالي،لا يخلو غالبا من التناهي بحسب المصطلح الأثير للناقد مع الأصل وصاحبه،وبين الأصل وصاحبه أيضا[1]"، في عملية تحليل ما ركبه الفنان،"وأحيانا تركيب ما حلله استطاع جورج طرابيشي أن ينفذ إلى أعماق بعض الأعمال الروائية العربية من الداخل في كتابه الأدب من الداخل[2]" من أمثال أعمال صنع الله ابراهيم،وغسان كنفاني،وجمال الغيطاني،والطاهر وطار،وجبرا ابراهيم جبرا،وحيدر حيدر،وتوفيق الحكيم وغيرهم،"كما خص نجيب محفوظ بكتاب مستقل سماه الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية"[3] مستعملا المنهج التفسيري من زاوية ماركسية،حيث يلخص على سبيل المثال نص أولاد حارتنا فينهاية 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 سطّره منذ البداية وهو 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 ولا أقل[4]"،مشددا في الوقت ذاته على البعدين الواقعي والرمزي في فكر الروائي.

حيث تكون الحارة في أولاد حارتنا حارة واقعية وأسطورية ورمزية،حيث يؤكد أن الرواية التي لا تؤرخ في العالم الثالث ليست برواية، وأن الحس التاريخي شرط لوجود الرواية،وهو يفرق في هذا بين الرواية التي تحيي تاريخا مضى، فتستعير أبطالها منه،وبين الرواية التي تؤرخ فيعمرها إحساس هائل بالتاريخ، حتى وإن لم تحتو حدثا تاريخيا محدداً،"إذ أن التاريخ فيها هو الحاضر، والفرق بين الروائي والمؤرخ شاسع،

[1] نبيل سليمان، مساهمة في نقد النقد الادبي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت،ط1، 1983 ص146

[2] جورج طرابيشي، الأدب من الداخل، دراسات في أدب نوال السعداوي ، سميرة عزام، عبد الرحمن منيف، نجيب محفوظ،توفيق الحكيم،عبد السلام العيلي، البتوموارفيا، دار الطليعة للنشر والتوزيع، بيروت ط1 ،1978.

[3] جورج طرابيشي نالله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية ،دار الطليعة للنشر والتوزيع، ط1، بيروت 1973

[4] جورج الطرابلسي، الأدب من الداخل، ص38

فإذا كان المؤرخ موضوعياً يعرض الأحداث بلا وجهة نظر،فإن الروائي يقدم عالما ذاتيا قدر رغبة الرواية في أن تكون فنا[1]".

ومن هنا نجد المؤرخ شديد الحرص على شخصية هذه العلاقات،"وعليه يرجح جورج طرابيشي أن الروائي يلاقي عنتاً أكبر في تناول المادة التاريخية الأصلح بطبيعتها للتناول الموضوعي[2]"، حيث ينكر الناقد أن تكون مثل هذه الرؤيا صوفية جديدة، فهي علمنة للدين وتديين للعلمنة،وتفسير للأديان جميعا تفسيراً اجتماعيا أمّا من حيث البناء الدرامي للرواية، فيلاحظ الناقد أن نجيب محفوظ قد أخفق إلى حد بعيدفي الربط بين ما هو فني وما هو تاريخي،"إذ أن النفس الدرامي للرواية يتباطأ أو يختنق حين يشعر القارئ أنه يعرف سلفاً الأحداث وتطورها وخاتمتها...ألا يعرف القارئ سلفا الأصل التاريخي لقصة آدم؟[3]".

إلا أنه على المستوى الفني كانت مهمته تحوير الشخصيات التاريخية، لا خلقها ولا إعادة خلقها.إن جورج طرابيشي لا يؤمن بوجود مفتاح واحد لجميع الأقفال، بل لكل قفل مفتاح والأثر الأدبي قفل، وبحاجة هو الآخر إلى مفتاح خاص به،"وأردئ نوع من النقاد هو ذاك الذي يصر على فتح الأثر الأدبي الأصيل بمفتاح جاهز، أي بمنهج مسبق وإديولوجيا مسبقة[4]".

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 ناقدا لا يحمل بين دفتي عقله إيديولوجيا ما،لكن ما لا يجب أن يغيب على البال أن الأثر الأدبي حامل هو الآخر للايدولوجيا،فلا وجود لعمل أدبي بريء[5]"

---

[1] عبد المالك مرتاض ، في نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد مجلة عالم المعرفة، العدد 240 ، ديسمبر 1998، يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت.، ص32.

[2] جورج طرالشي، الأدب من الداخل، ص38.

[3] نفسه، ص96.

[4] نفسه، ص ، ص9.

[5] نفسه، ص ، ص10.

وبهذا نصل إلى معرفة أن مهمة الناقد تكمن في إماطة اللثم، وكشف الحجاب عن الإيديولوجيات الكامنة التي يحملها كل عمل أدبي بين طياته،شريطة أن يكون هذا النقد نابعاً من داخل النص الأدبي وليس من خارجه، أي ليس عن طريق منهج جاهز ومسبق،فالاختلاف وارد بين الأدباء وبالتالي يكمن الاختلاف أيضا في أعمالهم الأدبية،وبالتالي الاختلاف حاصل في نقد هاته الأعمال.

6-انتقال نظرية التلقي إلى الخطاب النقدي العربي:

إن دراسة كيفية انتقال نظرية التلقي إلى الخطاب النقدي العربي المعاصر أمر ضروري، لأنه يكشف عن الأسباب والوسائط التي ساهمت في نقل هذه النظرية من عالم التجريد إلى عالم التطبيق، ثم إن هذا النقل يحتاج إلى فهم دقيق ونقل صحيح للتجارب الرائدة في ميدان التقبل والتلقي، على اعتبار أن "الأفكار والنظريات لتهاجر مهاجرة الناس والمدارس النقدية، من شخص إلى شخص، ومن حال إلى حال، ومن عصر إلى عصر آخر.

فالحياة الفكرية والثقافية تجد غدائها عادة وأسباب بقائها غالبا في تداول الأفكار على هذا النحو،وذلك لأن هجرة الأفكار والنظريات من مكان إلى آخر ما هي إلى حقيقة من حقائق الحياة وما هي، في الوقت نفسه، إلا شرط مفيد للنشاط الفكري، سواء اتخذت تلك الهجرة شكل التأثير الذي يقر به الناس، أو الذي يأتيهم عفو الخاطر، أو شكل الاستعارة الخلاقة أو شكل المصادرة والاستيلاء جملةً وتفصيلا"[1]

إذن فالانتقال مصاحب لحاجات وضروريات يتطلبها مستوى التجدد في الرؤى الفكرية والنقدية، "وحال التطور في الأدوات الإجرائية،وذلك على مستوى الآني والعالمي، الأول: نعني به نضج التجربة النقدية العربية وامتلاكها لأدوات التواصل والانفتاح.

[1] ادوارد سعيد، العالم والناقد، ترجمة: عبد الكريم محفوظ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2000، ص276.

والثاني: تجسده حالات الربى بين شعوب العالم، بفعل إلغاء الحواجز الأمنية والفكرية بين الدول، تحت كنف ما يسمى بالعولمة، عندما أصبح العالم قرية صغيرة سهلة التجول والتنقل بفعل شبكات عنكبوتية تقرب البعيد وتدني الغريب.[1]

أ- مصطلح التلقي في ضوء الواقع النقدي العربي:

تتحد معالم الانتقال لنظرية التلقي إلى الخطاب النقدي الغربي في إبراز الجوانب المفاهيمية والمصطلحية للنظرية.لأن المصطلحات مفاتيح لأبواب العلوم والفنون، لذلك يكون السبيل الأول لاقتحام النظرية يكون بطرق أبوابها، والإستئدان عند دخول عوالمها.

وقبل التطرق إلى مصطلح التلقي، بجدر بنا الإشارة إلى الأهمية البارزة التي يحتلها المصطلح في الدراسات النقدية الحديثة إذ " يلح أهل الدراية من الباحثين في مجال المصطلحية والنظرية النقدية المعاصرة على مدى أهمية المصطلح النقدي، إذ به يقاس تطور العملية النقدية، أو تخلفها. كما أن للمصطلح قيمة تجعله يستقطب اهتمام الباحثين على اختلاف مجال اختصاصاتهم"[2].

كما أنه "تتّحد الحقول المعرفية بتحديد دلالات مصطلحاتها، واستقرار مفاهيمها، وبقدر رواج المصطلح وشيوعه وتقبل الباحثين والمهتمين لهذا المصطلح أو ذاك بقدر ما يحقق العلم أو الحقل المعرفي ثبات منهجيته، ويمكن لوضوح اختصاصه، وصرامته أو أدواته الإجرائية"[3].

من خلال هذا يتضح لنا ضرورة حسن اختيار المصطلح المعرفي الدقيق والمناسب لحقله المعرفي ليدل دلالة دقيقة وواضحة، لأنه يمثل الصورة الأولية والنهائية للعملية النقدية. والمصطلح في أبسط تعريف له: "وحدة لغوية أو عبارة لغوية لها دلالة أصلية، ثم أصبحت هذه الوحدة أو العبارة تحمل دلالة

[1] نفسه، ص276.

[2] عبد الغني بارة، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مقاربة حوارية في الأصول المعرفية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005، ص282-283.

[3] نور الدين السد، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه دولة، جامعة الجزائر، السنة الجامعية 1993-1994، ص10.

اصطلاحية خاصة ومحددة في مجال أو ميدان معين، لعلاقة ما تربط بين الدلالة اللغوية الأصلية والدلالة الاصطلاحية الجديدة"[1].

فهو في أصله قائم على الاصطلاح والاتفاق بين الدال والمدلول أو التسمية والمفهوم، وبين جماعة من المختصين والمتعاملين في المجال المعرفي الواحد،" وبهذا المعنى يكون المصطلح اتفاق طائفة مختصة يتصل اتفاقها بتغيير مدلولات الألفاظ إلى معاني محددة، هدفها الالتزام بدلالة موحدة لها على أساس مقنن، وذلك لضمان عملية التواصل والحوار بين المتعاملين بعلم أو أدب أو فن معين"[2].

وهنا تظهر القيمة الكبرى التي يكتسبها المصطلح، في إحكام زمام الأمور وجعلها تدور في فلك المنهجية والضبط المعرفي، ويوسع مدار التواصل والحوار بين أهل الاختصاص والقرار، لضمان الشيوع والانتشار بين بلدان العالم.

إذن "فسلطة المصطلح هي سلطة المعرفة الإنسانية بكل ما تحمله من دلالات فكرية، ومن هنا جاء سلطان المصطلح النقدي معبرا عن تجربة أدبية عميقة الجذور بوجدان الأديب وفكره، لا تسمح بأي استعداد معرفي خارج نطاق الوضوح والاستقرار والتوفيق في التعبير عن أبعاد تلك التجربة أسلوبا ولغة وصورة وبناء وجمالا فنيا"[3].

فمن خلال هذا المفهوم والمنطلق يتبين لنا أن المصطلح هو أداة معرفية مهمة تساعد في ضبط تشتت التصورات وتشابكها، وهو بهذا يُعد المنظم للمفاهيم المعرفية ضمن قوالب معرفية مشتركة لأجل هدف وغاية علمية محددة تعمل على إقامة جسور التواصل بين أبناء الثقافة الواحدة أو بين الثقافات المختلفة جلباً للائتلاف والألفة بين الكاتب والقارئ.

[1] محمد بلقاسم، المصطلح النقدي الأدبي المعاصر، الإشكالية والتطبيق، مجلة النص، مجلة علمية محكمة تصدر عن قسم اللغة والأدب العربي بجامعة جيجل، الجزائر، العدد 04-05، أفريل-جويلية، 2005، ص14.

[2] حامد كساب عياط، المصطلح النقدي العربي الحديث، المشكلات والحلول، مجلة النص، العدد 04-05، ص31.

[3] عناء غزوان، أصداء دراسات ادبية نقدية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2000، ص146.

لأنه "ما أن نتفوه بلفظ المصطلح حتى تقوم في الذهن طرفان آخران هما فعل الاصطلاح وفاعله الذي هو الإنسان الذي يصطلح. فإذا دققت الأمر تبين لك أن وراء ذلك طرفا آخر هو الطرف الرابع و هو الذي لفائدته تقوم بفعل الاصطلاح ولنسمه المصطلح إليه"[1]

ويذهب ليس بعيدا عن هذا سعد مصلوح الذي قال عن المصطلح أنه "عقد اتفاق بين الكاتب والقارئ وشفرة مشتركة يتمكنان من إقامة اتصال بينهما لا يكتنه غموض أو لبس، ولعل فوضى المصطلح هي الداء العضال الذي يتهدد دراسة الأدب"[2].

رغم الاهتمام الواسع والإقرار المشهود له بسلطة المصطلح وهيمنته على عالم النقد، إلا أن هذا الأمر يبقى رهين التنظير فقط،لأن الواقع العلمي العملي يبقى عكس ذلك،"إذ نلاحظ الاستخدام العشوائي غير المتقن للمصطلحات النقدية، التي يعلوها الغموض والغرابة والعتمة الدلالية التي تنخر صحة المصطلح وسلامته من الخلط الدلالي، وهذا مايجعل التحليل النقدي صعب المنال وكثير الالتباس وهذا الأمر نجده بخاصة في الدراسة الأدبية النقدية العربية على غرار الساحة النقدية الغربية على رأي عبد الله إبراهيم: "والأمر في الأصل يرتبط بسببين اثنين أفضيا إلى الكثير من المظاهر المتصلة بهما وهما:

أ-1-إشكالية الأصالة: ويتجلى أمرها خلال ممارسة ثقافية كثيرة ومتنوعة تحاول أن تضفي على المصطلح الذي أنتجته الثقافة العربية في الماضي دلالات حديثة، وتعمل على انتزاعه من حقل معرفي، وتستعمله في حقل معرفي آخر دون أن تراعي خصائصه التي اكتسبها ضمن حقله الأصل، الأمر الذي يغدي المصطلح بمفاهيم غريبة عن السياقات الثقافية له.

أ-2-إشكالية المعاصرة: وتتجلى أمرها خلال ممارسات ثقافية، أكثر تردداً وتنوعاً، تعمل على نقل المصطلح من الثقافة الأجنبية إلى الثقافة العربية، دون أية مراعاة لخصائصه التي اكتسبها من البنية

[1] عبد السلام المسدي، الأدب و خطاب النقد، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص145.
[2] سعد مصلوح، الأسلوب، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1992، ص30.

الثقافية الأصلية التي نشأ أو تشكّل فيها، ودون مراعاة أيضا الخصائص الثقافية التي يصار إلى استخدامه فيهان وهو أمر تفاقم خطره، إثر الاتصال غير النظّم بالثقافة الغربية الحديثة، إذ أعادت ثقافة المركز إنتاج الدلالات الاصطلاحية طبقاً لشروطها الثقافية الخاصة، ولم يحدث تفاعل خلاق، يغدي المصطلح العربي بدلالاته الخاصة في الثقافة العربية"[1].

فالمصطلح النقدي العربي المعاصر يعاني عدم وضوح الرؤية بسبب تذبذبه بين حدود الأصالة والمعاصرة، مرة يعيدونه إلى خزانة التراث العربي وما فيها من إرب، بحجة أن المصطلح العربي الأصيل قادر على مسايرة المصطلح الغربي، ومرة أخرى ينقل المصطلح الغربي إلى البيئة العربية دون سابق إنذار ودون معرفة للخصوصيات والخلفيات الاستمولوجية للمصطلحات الوافدة.

"لا نجافي الصواب إذ قلنا، أن البحث في ارتحال المصطلح من ثقافة إلى أخرى يجر البحث في إشكالية أعمق من مجرد النقل أو الترجمة، إذ يتعلق الأمر بتوجيه الأنظار إلى مدى أهمية الوعي بأنظمة المصطلح المعرفية، وأجهزته المفاهمية التي أسهمت في بلورته باعتبارها ضرورة ابستمولوجية وانطولوجية ترسم الحدود والضوابط التي بها يتم استقبال الدخيل والقدرة على تأصيله في تربة الثقافة للابتعاد عن فوضى الترجمة والألغاز، والتعرف على الأنساق المتحكمة في عمل المصطلح ضمن بنية الثقافة التي انحدر إليها، كظاهرة وجودية لها تميزها، مما يجعلها وفيّة لنظامها الأنطولوجي الذي يمنحها الظهور والتجلي"[2].

استنادا إلى هذا القول، المتمثل في ضرورة الفهم الصحيح والدقيق للخلفيات المعرفية والمرجعية الفلسفية للمصطلح الغربي وحدود استعمالاته وتوظيفه لا يمكننا أن نهمل أنّ "المخزون التراثي في مجال النقد العربي ومصطلحاته المستخدمة، فإذا كان المصطلح الوافد لا يختلف عن مضمون مصطلح تراثي

[1] عبد الله ابراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، ص96-97. نقلا عن منير مهادي: بنية الخطاب النقدي عند عبد الله إبراهيم،جدل المطابقة والاختلاف، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في النقد الأدبي، جامعة فرحات عباس، سطيف، الجزائر، السنة الجامعية: 2007-2008.

[2] عبد الغني بارة، فلسفة التأويل والمقولات، قراءة في أنظمة المصطلح المعرفية، مذكرة مقدمة بكلية الآداب والعلوم الاجتماعية، قسم اللغة العربية وآدابها،لنيل شهادة دكتوراه علوم، جامعة فرحات عباس، سطيف، الجزائر، 2006-2007، ص60.

قديم، إذ ليست الحداثة في المصطلح، وإنما في مضمونه وقدرته على الإفادة في تحليل النص، والوصول بالقارئ إلى فوضاءات جديدة من المعرفة، والتفاعل مع النصوص الأدبية[1]".

لكن السؤال الذي يفرض نفسه بإلحاح هنا، هل استطعنا أن نفرغ هاته المصطلحات من محتواها الفلسفي والفكري الإعتقادي؟ أم أن الأمر مجرد شعارات ترفع هنا وهناك.

وهل عدنا حقا إلى تراثنا الثقافي واستلهمنا منه التجارب والعبر، في التعامل مع المصطلحات الوافدة في ذلك الزمان؟ إذا كان الأمر كذلك ما هو السبيل إلى توحيد المصطلح؟.

"صيحات ونداءات لبعض النقاد، تدعو لتجاوز هذا الوضع بإخضاع المصطلح النقدي الغربي لمجموعة من الضوابط والآليات"[2]، التي تعمل مساهمة في صياغة المصطلح على أكمل وجه وأوضح صورة وأتم هيئة تنسجم وتتلاءم والمصطلح العربي.

"فصياغة المصطلح كما يقول عبد السلام المسدي: "لها ثوابت معرفية مطلقة ولها نواميس لغوية عامة، كما لها مسالك نوعية خاصة، وكل ذلك يمثل الآليات التي تقتفيها المصطلحات العلمية والفنية"[3]

لذلك "يجب الحرص على نقل المصطلح بطريقة ذكية وواعية، لأن استقبال المصطلح ونقله إلى اللغة العربية، والاستعمال النقدي لا يعني نقل الكلمات ليس إلا...ولكن نقل مفاهيم مثقلة بحمولات تاريخية ومعرفية ووظيفية"[4].

[1] خليل عودة، المصطلح النقدي في الدراسات العربية المعاصرة بين الأصالة والتجديد، الأسلوبية نموذجا، مجلة جامعة الخليل للبحوث، فلسطين، المجلد الاول، العدد الثاني، 2003، ص50.

[2] ينظر، المصطلح في اللسان العربي من آلية الفهم إلى أداة الصناعة، عمار ساسي، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2009، ص96.

[3] عبد السلام المسدي، المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، دط، 1994،ص10.

[4] ميلود عبيد منقور، إشكالية المصطلح النقدي، مصطلحات السميائية السردية نموذجا، مجلة التراث العربي، مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 104، سنة 2006.

7-القضايا المتناولة في النقد الحديث :

-الالتزام: يرد مصطلح الالتزام في النقد الأدبي الحديث في كثير من المواضع، لكن يتغير مفهومه من موضع لآخر، فقد يحيل إلى المحافظة من جهة، في حين ومن جهة أخرى قد يعني مفهوما مخالفاً تماماً للمفهوم الأول، خصوصاً إذا تعلق المصطلح بالعصر الحديث وفي جوّتغمره إرادات التجديد وفق العلوم الجديدة التي ضبطت مجالات الحياة.

"...الأدب الملتزم خلقي ولكن من خلال المتعة الفنية التي تجعل الخلق وتربية الوعي تابعين للجمال والمتعة الجمالية في الأدب على أن هذا الخلق لا يقوم على إثارة الوساوس الأخلاقية، بل على دراسة شاملة عميقة لما يضعه المجتمع الجديد من مصاعب يعاني منها بعض أفراده، فجانب المعاناة هو مجال هو مجال جودة الأدب و الفن، وهو مجال النقد الذاتي الخالص دون الحديث عن معاني خلقية أو اجتماعية حديثاً مباشراً، بل يجب البحث عن المواطن التي يعوزها التغيير الفوري لتكون هي الموضوع في التجربة الأدبية" [1].

وبهذا ينتقل مفهوم المصطلح من دلالة المحافظة إلى دلالة المعاصرة، حيث يلتزم فيه المبدع بالعصر الذي يعيشه، متناولاً قضاياه في حلة خلقية مميزة وبطريقة فنية إبداعية محققاً الأبعاد الجمالية المرجوة من خلال العمل الإبداعي بوصفه نصاً مختلفاً عن غيره من النصوص الإبداعية "يخطئ من يعتقد أن الاتجاه العام في الأدب الملتزم يمثله الوجوديون وحدهم، أو يمثله سارتر وحده من بينهم، والحق أن سارتر قد انفرد من بين نقاد الغرب بالتعمق في فلسفة الالتزام وبسط أسسها والتدليل على ضرورة هذا الالتزام لانقادالأدب من التردي في هوة الدعاية والفردية المحضة التي تؤدن بفنائه،[2]

وتقوم دعوة الالتزام في وجه دعوة الأدب الخالص أو الفن للفن من ناحية، ثم إن هذه الدعوة من ناحية أخرى مدعمة بحرية الفرد التي تقيدها الحدود الإنسانية والوعي الاجتماعي، "وهي لذلك على

[1] محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ص 146.
[2] نفسه، ص147.

طرف النقيض من فلسفة الفن الواقعية الاشتراكية عند أتباع ماركس ومشايعي سياسته في الكتلةالشرقية التي تمثل في ذلك اتجاها مضادا لاتجاه الغرب وهو اتجاه وضعي جبري يجحده دعاة الالتزام العربي كل الجحود"[1]

بجدر الإشارة إلى أن قضية الالتزام تضفي على الأعمال النثرية من قصة ورواية وغيرها من الأعمال لما تكتسيه من طابع اجتماعي يعكس الأشخاص والأحداث "والوجه الحق علينا أن نفرق بين عمل الشاعر وعمل الناثر في طبيعتها ووسائلها الفنية، فعمل الناثر قابل للالتزام لأنه اجتماعي بطبيعته وفيه يخرج القاص والمؤلف والمسرحي حتماً من حدود ذاته لتبرير تصويره الفني الاجتماعي من خلال الأحداث وتصوير الأشخاص"[2].

والالتزام هنا لا يقتضي قطعاً مطابقة الواقع، ولكن من خلال توفر إرادة ونية تغيير الواقع "...ودعاة الالتزام يخالفون الواقعية القديمة، إذ يرون أن الحيرة في الفن مستحيلة، لأن ذاتية الكاتب تتجلى في الإدراك نفسه،فإذا تأمل في هذا العالم، لما يحتوي عليه من مظالم، فلن يكون هذا التأمل عن برودة طبع، بل بالإيحاء بالسخط عليها والثورة لتغييرها، أي أنه يصور مساوئ العالم بوصفها مساوئ يجب أن تمحى، فبالرغم من أن الأدب شيء والأخلاق شيء آخر نرى في أعماق فرائض الفن فرائض الخلق، على أن يكون هذا الخلق قائماً على استخدام الناس كوسائل، بل على أنهم إرادات خيرة في مستقبل خير، ولا يتلاءم هذا الأدب الملتزم مع النفعية في أية صورة منصورها لأن النفعية تجعل بواعث العمل الأدبي خارجية، فيحتفظ الكاتب بمظهر الموهبة أي فن العثور على كلمات براقة ولكن من داخلها شيء ميت"[3].

[1] نفسه، ص147.

[2] محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد،ص151.

[3] نفسه، ص154.

-قضية الشكل والمضمون:

لقد طُرحت قضية اللفظ والمعنى منذ القديم وقد سبق لنا الإشارة إلى ذلك من خلال التمهيد، حيث أن الاختلاف وارد في قضية الطرح بين القديم والحديث بدخول جمالية عالم النص الأدبي وقضية الشكل والمضمون في العصر الحديث أكثر منه في العصر القديم، ذلك أن الشكل يعكس المضمون والمضمون هو المادة الخام التي يتكون منها الشكل

"إن علاقة اللفظ والمعنى عند كولريدج هي علاقة حية، فلا نستطيع أن ننقل لفظة أو نغيرها إلا إذا تغير المعنى، وكذلك فإن كولريدج في ضوء هذا الفهم جعل الشكل والمضمون جزءاً لا يتجزأُ من التجربة الشعورية وبل أنه جعل الوزن والموسيقى الشعرية عنصرا ملتحماً بسائر العناصر الأخرى المكونة للقصيدة، لقد جعل الوزن ثمرة من ثمار الخيال، وجعل مصدر الوزن هي العاطفة أو الانفعال الذي تسيطر عليه الإرادة، فالوزن الشعري يتحقق من التوازن بين العاطفة والإرادة،...وإن الوزن الشعري وحده لا يمكن أن يقيم قيمة فنية في ذاته"[1].

من خلال هذا يتضح لنا أن فكرة كولريدج منصبة حول المزج بين الكل، لأن الصورة الكلية تتحد معالمها من خلال الجمع بين الشكل والمضمون ولا يمكن الفصل بينهما.

"لا يظل شيء من شكل القصيدة ولا بنيتها العروضية ولا علاقتها الإيقاعية، ولا أسلوبها الخاص بها عندما تفصل عما تحتويه من معنى، فاللغة ليست لغة، بل أصوات، إلا إذا عبرت عن معنى، كذلك يعتبر المحتوى بدون شكل استخلاصاً لشيء ليس له وجود ملموس، لأننا لو عبرنا عنه بلغة مختلفة لأصبح شيئا مختلفاً، ولا بد من أن تدرك القصيدة ككل حتى تتم عملية الإدراك، ولا تناقض بين الشكل والمحتوى،...لأنه لا وجود لأي منهما بدون الآخر، واستخلاص الواحد من الآخر قتلاً للاثنين"[2].

[1] محمد صايل حمدان، قضايا النقد الحديث، دار الأمل للنشر والتوزيع، الاردن، ط1، 1991، ص18.

[2] رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ترجمة: محمد عصفور، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1987، ص46.

الإبداع الفني:

يُعتبرالإبداع الفني من أهم القضايا التي تناولها النقد الحديث، وهي مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالعلاقة التي تجمع بين المبدع وعمله الأدبي البعيدة كل البعد عن فكرة الذاتية والموضوعية، وبالتركيز المطلق على العمل من الناحية الفنية والإبداعية.

" إن العبرة في النقد الأدبي ليست الموضوع باعتباره شيئا خارجياً، ولا بالفكرة باعتبارها مجرد فكرة وإنما العبرة لما صار إليه الموضوع أو الفكرة بعد أن سيطر عليها الشاعر أو الأديب وبعد أن انصهرت في ذاته وبعد أن تحول إلى فن، إن كل موضوع وكل فكرة ليس إلا مجرد مادة من المواد الخام التي تتحول عند تناولها إلى شيء جديد"[1].

وبهذا يعلو العمل الأدبي بابتعاده عن كل تصنع، ليدخل عالم الوجود الأبدي والأزلي، فتكون اللغة مادته الخام المشكلة للمضمون والمحققة للإبداع الفني.

الخيال:

نوه إليه الفيلسوف كانط، لكن الدراسات الأخرى وبالرغم من أهميته في النقد الحديث إلا أنها لم تعره الاهتمام الذي يستحقه يرى كانطأن:"الخيالأجل قوى الإنسان وأنه لا غنى لأية قوة أخرى من قوى الإنسان عن الخيال، واتبع كانط في هذا الفهم الرومانسيون وأصحاب المذاهب الأدبية"[2].

وقد ارتبط الخيال ارتباطاً وثيقاً بشخصيتين هامتين في تاريخ النقد الحديث هما: وورد زوورثوكولريدج حيث يرى وورد زوورث أن الخيال "هو تلك القدرة الكيماوية التي بها تمتزج معاً العناصر المتباعدة في أصلها والمختلفة كل الاختلاف كي تصير مجموعاً متألقاً منسجماً، وهو يرى أن الخيال لا يدرك إلا عن طريق الشعور، فإذا كان الأمر كذلك، فإن قوى العقل لا تستطيع أن تضعف

[1] محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت لبنان، 1979، ص30.

[2] رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ترجمة: محمد عصفور، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1987، ص46

أو تنقص من الخيال شيئا، وعلى هذا الأساس يكون الخيال ذا مكانة تفوق قوى العقل الأخرى على شرط أن تكون الصور التي ينتجها منسقة متآزرة، تتألف على تصوير الحقيقة"[1].

أما كوليريدج فالأمر بالنسبة له متعلق بالخيال الأولي والخيال الثانوي: "فأما الخيال الأولي فهو الخيال الذي عن طريقه يستطيع الأديب أن يلم بجميع أجزاء الصورة الشعرية وتفاصيلها الدقيقة، ولكي نوضح الأمر نسوق مثالاً على ذلك، لو كان أمامي وردة فإن الخيال الأولي يجمع أجزاء الصورة كلها من أوراق وساق ورائحة هو إدراك علمي-إن صح التعبير- ويقابل هذا عن كانط ما أسماه بالخيال الإنتاجي...أما الخيال الثانوي فهو أشد خطرا من الخيال الأولي، لأن الأديب أو الشاعر في هذه المرحلة يلجأ إلى اختيار الجزئيات التي يريدها فهو يشترك مع الخيال الأولي في هذه الناحية من حيث أنه يصطحب الوعي الإرادي، ولكنه يختلف عنه من حيث الدرجة وطريقة العمل، لأنه يلجأ إلى اختيار جزئيات من الصورة ويقوم بتحليلها والتأليف بينها ويصهرها في بوثقة نفسه ليخلق منها شيئا جديدا، إنه يذيب ويتلاشى كي يخلق من جديد"[2].

الجنس الأدبي:

من القضايا أيضاً التي أولى إليها الاهتمام في النقد الحديث قضية الفصل بين الأجناس، حيث أصبح الجنس الأدبي يُضبط من خلال قالبه الفني ومقتضياته، بين الذاتية والموضوعية، فأما الذاتية فمتعلقة بالشعر الغنائي، وأما الموضوعية فهي تلك التي توجزها المسرحية والقصة وتعرض الخطابة في انفصالها جنساً مختلفاً.

"خصائص الجنس الخطابي أنه خارجي في علاقته بنفس الخطيب وأنه نفعي مباشر، فأما السّمة الأولى فمظهرها حرص الخطيب على التوجه إلى جمهوره، وتجاوزه نطاق ذاته حتما، إلا في حدود ما يستغله من الحديث عن صفات شخصية بقصد التأثير في الجمهور بقدر ما استقر في ذهن

[1] رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ترجمة: محمد عصفور، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1987، ص54.
[2] نفسه، ص54.

جمهوره عنها، وهو مع ذلك غير موضوعي في وسائله، إذ من الواضح أنه يبدأ وقد انحاز إلى رأي أو جانب، سواء كشف عنه منذ البدء أم مهد للكشف عنه بتهيئة مشاعر جمهوره أولا، فلا يستلزم الخطابة من حيث هي، أن تكون ذاتية تكشف عن الجانب النفعي للخطيب، ومع ذلك لا يصدق عليها أنها موضوعية محايدة تجاه ما تعرض له من مسائل"[1].

إن الطابع الخطابي لم يتم إلا في العصر الحديث، وحول تصنيف الأجناس الأدبية، فيُعد الشعر الغنائي ذاتي من حيث مصدره.

"ولذلك كانت نظرة الشاعر إلى جمهوره ثانوية، بالقياس إلى إخلاصه في تصوير أطواء نفسه، وإن لم تنقطع صلته به عن طريق التراسل في المشاعر، ولكن الصلة بين الشاعر والجمهور كانت أقوى في العهد الرومانتيكي الأوربي، ويقابله في أدبنا شعراء الديوان والمهاجرين إلى أمريكا، ثم تولدت الرمزية فنفدت في مفهوم الشعر الغنائي وسيطرت عليه، ولن تزال، في النزعة الواقعية للشعر في حين ترتبط التجربة الكلية بواقع الشاعر مع رؤية واضحة"[2].

-الصدق الفني:

يمكن وصف العمل الأدبي عملاً صادقاً، عندما يكون يُخالج النفس بعواطف ومشاعر وجدانية لا تكلف فيها ولا تصنع حينها ينعت بالعمل الفني الصادق، وهذه السّمات تحيل إلى أصالة العمل وجديته." وبالتالي أصبح مقياس الأصالة الفنية عندما يتمثل في أن يكون ديوان الشاعر مرآة صادقة تتجلى فيها صورة ناطقة لحياته وأن يصدر الشاعر عن طبعه، ولا يروض الكلام فيما يتعارض مع هذا الطبع وهذا وحده يجعل فنه وحياته شيئا واحدا"

وأهم ما قيل في هذا الشأن كان لجماعة الديوان "من أجل توفر الصدق، على الشاعر أن يلتزم بمجموعة من الخصائص المتعلقة به أولا وبالموضوع الذي يقول فيه شعراً، واعتبروا أن القول الذي

[1] محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، ص157.
[2] نفسه، ص162.

يمكنه أن يعمّم على الجميع هو قول لا يتوفر على الصدق والنزاهة ولا يتحرى الدقة، وقد تفرع عن مقياس الصدق الفني قضايا أخرى أثارها العقاد والمازني، منها قضية شعر الطبع وليس شعر الصنعة هو الشعر الحقيقي، والشعر المطبوع عندهما هو الذي يعبر عن نفس صاحبه أصدق تعبير وهو بذلك يعتبر شعراً عصرياً وفي ذلك قول العقاد: " كان شعر العرب مطبوعاً لا تصنع فيه وكانوا يصفون ما وصفوا في أشعارهم لأنهم لو لم ينطقوا به شعرا لجاشت به صدورهم زفيرا، وجرت به عيونهم دمعا واشتعلت أفئدتهم فكرا، وأما نحن فلا موضع لتلك الأشياء من أنفسنا، والشعر العصي كهذا الشعر في أنه شعر الطبع، وأنه أثمر من آثار روح العصر في نفس أبنائه، فمن كان يعيش بفكره ونفسه في غير هذا العصر فما هو من أبنائه، وليست خواطر نفسه من خواطره"[1].

وصفوةالقول إن النقد في العصر الحديث حمل مفاهيم جديدة وأفكار عُدت انعطافاً شديدا في تاريخ البشرية جمعاء.

وللتعمق أكثر في المفاهيم والإجراءات المتبعة في النقد الحديث سنخوض تجربة تحليل رواية الباب الخلفي للجنة لهيثم الشويلي، فكيف كانت رحلة المعنى في هاته الرواية؟ و كيف استقبلها المتلقي الناقد؟ وكيف كان موقف المتلقي العادي؟ وهل وافق المعنى عند المتلقي ما قصده المبدع؟كل هذا وأكثر سنتعرف عليه ونتطرقه بالدراسة من خلال الفصل التطبيقي للأطروحة.

[1] سعاد محمد جعفر، التجديد في الشعر والنقد عند جماعة الديوان، ص 154.

الفصل الثالث

المتلقي ورواية الباب الخلفي للجنة

لقد فرض النقد العربي القديم التعامل مع المتلقي السامع كَحَكم مُميز بين الرديء والجيد، وككيان إنساني يملك أُذناً تطرب، وعقلاً يذرك، وقلباً يستعطف، ونفساً تُستمال، حيث من ذكاء المبدع " أن يوقع المعنى في نفس السامع إيقاعاً يمنعه به من أن يتوهم في بدء الأمر شيئاً غير المراد، ثم ينصرف إلى المراد"[1].

كما أن البراعة تقتضي "تحقيق القول على البلاغة والفصاحة والبيان، وكل ما شاكل ذلك مما يُعبّر به عن فضل بعض القائلين على بعض من حيث نطقوا وتكلموا وأخبروا السامعين عن الأغراض والمقاصد وراموا أن يعلموهم ما في نفوسهم ويكشفوا لهم عن ضمائر قلوبهم "[2].

ولقد تعدد المصطلحات الدالة على حكم المتلقي على النص الإبداعي ، فقد حصرتها الناقدة ابتسام مرهون الصفار من خلال مقالها بمجلة جذور والموسوم بعنوان: المتلقي معياراً نقدياً في النقد العربي القديم إلى قسمين فهي "مشاعر وانفعالات يثيرها النص في نفس المتلقي، ومشاعر تؤدي إلى حركات يعبّر عنها ومواقف يفهم منها استجادة المتلقي للنص "[3].

1-مشاعر وانفعالات يثيرها النص في نفس المتلقي: إنّ تفاعل المتلقي مع أي نص أدبي يولد مجموعة من المشاعر والأحاسيس المعبرة عن رأيه، تكشف عن رأيه، ومدى تذوقه للنص إما بالاستحسان أو بالاستبشاع، لذلك يجدر بنا تقسيم هذه المشاعر والانفعالات إلى قسمين:

1-1 مشاعر وانفعالات يثيرها النص في نفس المتلقي تدل على جودة الإبداع: إن الكشف عن انفعالات ومشاعر الاستحسان والإعجاب التي تعكس جودة النص، يتوسل منا رصد المصطلحات الدالة على ذلك عبر المدونات النقدية التراثية، ضمن نصوصها دونما حاجة إلى شرح أو تفسير، إلا ما اقتضته الضرورة لأن المهم في هذا المقام هو إثبات ورود المصطلح في حد ذاته، باختلاف اشتقاقاته اللغوية، نذكر على سبيل المثال:

[1] عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، د ط، دت، ص132.

[2] المصدر نفسه، ص35.

[3] ابتسام مرهون الصفار، المتلقي معياراً نقدياً في النقد العربي القديم، مجلة جذور، مج 3، ج5، مارس 2001،ص359.

الاستحسان:

يقول عبد القاهر جرجاني في حديثه عن التأليف:" وإذا كان هذا الوصف مقوّم ذاته، وأخص صفاته، كان أشرف أنواعه ما كان فيه أجلى و أظهر، وبه أولى وأجدر، ومن هاهنا يبين للمحصل، ويتقرر في نفس المتأمل، كيف ينبغي أن يحكم في تفاضل الأقوال إذا أراد أن يقسم بينها حظوظها من الاستحسان، ويعدل القسمة بصائب القسطاس والميزان "[1]، فإثارة الجرجاني لمصطلح الاستحسان كان لأجل المفاضلة بين الأقوال، الذي جاء في صميم النقد العربي القديم.

الاستلطاف:

من اللطف، وردت هته المفردة في نص لحازم القرطاجني يقول فيه: "وإذا كان الارتماض لانقطاع أمل في شيء يؤمل، فإن نحي في ذلك منحى التصبُر والتجمُل سميّ تأسياً أو تسلياً، وإن نحي به منحى الجزع والاكتراث سمي تأسفاً أو تندماً، ويسمى استدفاع المخوف المستقبل استلطافاً، وإذا استدفع المتكلم ذلك فأسعف وضمّن وصف الحال ذلك كلاماً سمّي إعتاباً"[2]، وفي هذا القول أضاف حازم القرطاجني إلى جانب الاستلطاف مفردات أخرى معبّرة مثل:الجزع، الأسف، الندم، والعتاب.

الانبساط:

الانبساط ضد الانقباض وهو الانفتاح للنص، يقول حازم القرطاجني في هذا الصدد: "...والتخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيّل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها، أو تصور شيء آخر بها انفعالاً من غير رؤية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض "[3].

.

[1] عبد القاهر جرجاني، أسرار البلاغة، تح محمد عبد المنعم خفاجي وعبد العزيز شرف، دار الجيل ، بيروت لبنان، ط1، 1991،ص22.
[2] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح محمد الحبيب خوجة، دار الغرب الاسلامي، بيروت لبنان، ط2، 1981،ص12.
[3] المصدر نفسه، ص 21.

الإستجادة:

لقد علّق قدامة بن جعفر على بيت امرئ القيس الذي يقول فيه:

وَقَدْ أَغْتَدي وَالطَّيْر في وُكُنَاتهَا بمُنْجَرَد قَيْد الأَوابد هَيْكَل[1].

فقال:" فإنما أراد أن يصف هذا الفرس بالسرعة وأنه جواد فلم يتكلم باللفظ بعينه ولكن بأردافه و لواحقه التابعة له، وذلك أن سرعة إحضار الفرس يتبعها أن تكون الأوابد، وهي الوحوش كالمقيدة له إذا نحا في طلبها، والناس يستجيدون لامرئ القيس هذه اللفظة فيقولون هو أول من قيد الأوابد"[2].

الإعجاب:

يتحدث عبد القاهر الجرجاني عن الصنعة والكلام المصنوع فيقول:"...ومنه ما هو كالمصنوعات العجيبة من مواد غير شريفة، فلها ما دامت الصورة محفوظة عليها لم تنتقض، وأثر الصنعة باقياً معها لم يبطل قيمة تغلو ومنزلة تعلو، وللرغبة إليها انصباب، وللنفوس بها إعجاب..."[3].

فهو يقارب بين الصناعة الشعرية والصناعة اليدوية التي أصلها مغشوش، إلا أنها تعجب النظار وتروق الأذواق لرونق ظاهرها وجمال منظرها، حالها حال الشعر فرغم مخالفته لنواميس الطبع ومخالطته للعجمي من اللفظ، فإن حسن سبكه وروعة تدبيره تلهي المتلقي عن كشف زيفه وسبر باطنه.

[1] امرؤ القيس، ديوان امرؤ القيس، دار صادر بيروت لبنان،دط، دت، ص 51،

[2] قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، دت، ص158.

[3] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص41.

الاغتباط:

الاغتباط شعور ناتج عن المتلقي يدّل على درجة عالية من الفرح والرضا والقبول، جاء في نص من أسرار البلاغة يقول:"...أوما هو عادة المتظرفين من الإشارة والتلويح والرمز والإيماء، وأنبأ بذلك عن طيب النفوس، وقوة النشاط، وقفيل الاغتباط، كما توجبه ألفة الأصحاب وأُنسة الأحباب..."[1].

الإيناس:

أما الإيناس فهو مؤانسة المتلقي للعمل الأدبي، يقول عبد القاهر جرجاني في هذا الصدد:"يوم أقصر ما يُتصور، وكأنه ساعة، وكلمح البصر، وكلا ولا فنجد هذا مع كونه تمثيلا لا يؤنسك إيناس قولهم: أيام كأباهيم القطا"[2]، فعبد القاهر الجرجاني يشير إلى قضية الترادف في الألفاظ، إلا أن هناك تعابيرا بالذات تكون أكثر تأثيرا وأنسا وألفة من غيرها في نفس المتلقي، وهذا جانب يختلف من شخص إلى آخر فما يعجب هذا قد لا يعجب ذاك.

الافتتان:

إلى جانب الإيناس نجد مصطلحاً آخر هو الإفتنان، يقول عبد القاهر جرجاني في هذا الصدد: "وقد عرفت قضية الأصنام وما عليه أصحابها من الافتتان بها والإعظام لها، كذلك حكم الشعر فيما يصنعه من الصور، ويشكله من البدع ويوقعه في النفوس من المعاني التي يتوهم بها الجامد الصامت في صورة الحي الناطق"[3].

فتأثير الأصنام في عبدتها يشبه إلى حد ما تأثير الشعر في سامعيه أو متلقيه، فالجاهلي وهو يعبد الصنم فهو يطلب عفوه وصفحه، ويلتمس رضاه بالقربان، ويتوهم فيه قدرته على منحه الخير وإبعاد الشر عنه، رغم كونه حجارة منحوتة، أو طيناً مشكلاً، أو تمراً معجوناً يأكله حين يجوع، كذلك الشعر فهو كلمات جامدة يصقلها الشاعر من وحيه الخاص، ويتمتع بها لإرضاء أحاسيسه، فيُفتن

[1] المصدر نفسه، ص38.
[2] المصدر نفسه، ص130
[3] المصدر نفسه، ص310.

المتلقي وتطرب الأُذن لسماعه، فيذوب الجامد فيُحلق المتلقي صانعاً عالماً متحركاً يعكس أهواءه وميولاته.

الاستطراف:

وهو من الطرافة والطُرفة، يقول ابن رشيق: "واستطرفوا ما جاء من الصنعة نحو البيت والبيتين في القصيدة بين القصائد، ليستدل بذلك على جودة شعر الرجل، وصدق حسه، وصفاء خاطره، فأما إذا كان كثير ذلك فهو عيب يشهد بخلاف الطبع، وإيثار الكلفة"[1].

فالمتلقي السامع يتقبل ما قلّ واعتدل من تصنع الشاعر، فان زاد ذلك على الحد وخالف الطبع عُدّ عيباً في شعره ونقص إبداعه، وتقدير الحد هنا مسألة نسبية خاضعة لمعايير ذوقية ذاتية عند المتلقي.

التعجب:

أما التعجب فهو عبارة عن حالة نفسية تطرأ على المتلقي المنبهر بالعمل الأدبي إذ يقول أبو حيان التوحيدي: "وأما بلاغة العقل فإن يكون نصيب المفهوم من الكلام أسبق إلى النفس من مسموعه إلى الأذن وتكون الفائدة عن طريق المعنى أبلغ من ترصيع اللفظ وتقفية الحروف، وتكون البساطة فيه أغلب من التركيب، ويكون المقصود ملحوظاً في عرض السنن، والمرمى يُلقى بالوهم لحسن الترتيب، وأما بلاغة البديهة فإن يكون انحياش اللفظ للفظ في وزن انحياش المعنى للمعنى، وهناك يقع التعجب للسامع، لأنه يهجم بفهمه على مما ضُن أنه يظفر به كمن يعثر بأصوله، على غفلة من تأميله"[2]

إن أبا حيان التوحيدي يتحدث عن البلاغة معتمداً على مقولة البلاغيين القدامى في كون :"الألفاظ تقع في السمع فكلما اختلفت كانت أحلى، والمعاني تقع في النفس فكلما اتفقت كانت أحلى"[3]، وذلك ما جعله يميز بين نوعين من بلاغة: بلاغة العقل وهي التي يكون فيها وقوع المعاني

[1] ابن رشيق القيرواني، العمدة في صناعة الشعر ونقده، تح النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة مصر، ط2000،1،ج1،ص210.
[2] أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، تح أحمد أمين وأحمد الزين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت لبنان، ج2،ص142،141.
[3] احسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت لبنان، ط4، 1983،ص235.

في النفوس أسبق من وقوع الألفاظ في الأسماع، وبلاغة البديهة التي لا تكون إلا بانتظام اللفظ مع معناه أي يحدث عند المتلقي السامع انطباع التعجب، واستعماله لمفردات النفس والأذن والسامع، وفعل التلقي المبني للمجهول يُتلقى كلها دلالات مبكرة على الاهتمام بالمتلقي.

إلى جانب المصطلحات السالفة الذكر كلها ألفاظ استعملت للدلالة على جودة النص الأدبي واستحسانه من قبل المتلقي من خلال التراث النقدي العربي، أما المصطلحات المعبرة على نفور المتلقي من النص الأدبي، فيمكن تلخيصها فيما يلي:

2-1 مشاعر وانفعالات يثيرها النص في نفس المتلقي تدل على رداءة النصّ الأدبي:

الاستكراه:

استعمل عبد القاهر جرجاني مصطلح الاستكراه في حديثه عن المغالاة والإكثار من الأسجاع في الكلام فيقول: "... لم يعلم أصلح لما أراد من هذه الألفاظ، ولم يره بالسجع مخلاً بمعنى، أو محدثاً في الكلام استكراها، أو خارجاً إلى التكلف، واستعمال لما ليس بمعتاد في غرضه"[1]. ورأي الجرجاني هنا يدخل ضمن ما قيل في باب الصنعة والتصنع، والإكثار من الزخرف اللغوي بما يُشوه النص الأدبي معنىّ، ويحملّه فوق ما يُطيق.

الاستفظاع:

وهو من الفظاعة، والفظيع الأمر الذي اشتدت شناعته، فالنص الأدبي الذي يخالف ألحان النفوس، ويُعكر صفو الأذواق "فتنزعج القلوب استفظاعا واستنكاراً "[2].

الاستبشاع: يُنكر ابن رشيق على القدماء استخدامهم لبعض التشبيهات الغير محببة فيقول: "قد أتت القدماء بتشبيهات رغب المولدون إلا القليل من مثلها استبشاعاً لها، وإن كانت بديعة في ذاتها"[1] .

[1] عبد القاهر جرجاني، أسرار البلاغة، ص30.
[2] المصدر نفسه، ص313.

ويمثل لذلك ببيت امرئ القيس الذي يقول فيه:

وتَعْطُو برَخْص غَيْرَ شثْن كَأَنَّهُ أَسَاريعُ ظَبْيٍ أَو مَسَاويكُ اسْحِلِ[2]

تعطو بمعنى التناول، الرخص: اللين الناعم، الشئن: الغليظ الكز، الأسروع: ويكون في البقل والأماكن الندية وهو تشبيه لأنامل النساء، ظبي: موضع بعينه، الأسحل: شجرة تدق أغصانها في استواء. فهنا يُشبه الشاعر أنامل المرأة بالدود الذي يكون في البقل أو بأغصان السواك المقطوفة من شجر الأسحل، وهو يشبه تأباه النفس نظراً لما يُثيره فيها منظر الدود الزاحف في القدارة.

الاستيحاش:

يقول حازم القرطاجني: "يجب على من أراد جودة التصرف في المعاني وحسن المذهب في اجتلابها والحدق بتأليف بعضها إلى بعض أن يعرف أن للشعراء أغراضاً أول هي الباعث على قول الشعر، وهي أمور تحدث عنها تأثرات وانفعالات للنفوس، لكون تلك ما يناسبها ويبسطها أو ينفرها ويقبضها، أو لاجتماع البسط والقبض والمناسبة والمنافرة في الأمر من وجهتين: فالأمر قد يُبسط النفس ويُؤنسها بالمسرة والرجاء، ويقبضها بالكآبة والخوف، وقد يبسطها أيضاً بالاستغراب لما يقع فيه من اتفاق بديع، وقد يقبضها ويوحشها بصيرورة الأمر من مبدأ سار إلى مآل غير سار"[3].

فحازم بهذا النص يكشف لنا على جملة الانفعالات التي تبدو على المتلقي جراء تفاعله مع النص من حيث البسط أو القبض وغيرها لنكشف أثر المتلقي.

التفجيع:

يُعطي حازم القرطاجني للأقوال تسميات بحسب الأثر الذي تحدثه في نفس المتلقي فكان "حصول ما من شأنه أن يُهرب عنه يسمى أداة أو رزءٌ، وكفايته في مظنة الحصول تسمى نجاة، وسمي القول

[1] ابن رشيق القيرواني، العمدة، ج1، ص490.
[2] امرؤ القيس، الديوان، ص46.
[3] حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص11.

في الظفر والنجاة تهنئة، وسمي القول بالإخفاق وإن قصد تسلية النفس عنه تأسّياً، وإن قصد تحسّرها تأسفاً، وسُمي القول في الرزء إن قصد استدعاء الجلد على ذلك تعرية وإن قصد استدعاء الجزع من ذلك تفجيعاً"[1].

والقصد في هذه الفقرة يحيل إلى المتلقي، فهو مرمى وهدف كل قول من الأقوال التي أوردها حازم القرطاجني على اختلاف مقامتها ومناسباتها.

التنغيص والتكدير:

استعمل عبد القاهر جرجاني مفردتي التنغيص والتكدير ليصف بهما لفظ "الأجدع" في بيتين أحدهما للبحتري والآخر لأبي تمام، بحيث وجد لها "من الثقل على النفس، ومن التنغيص والتكدير، أضعاف ما وجدت هناك من الروح والخفة، والإيناس والبهجة"[2].

فلقد جرت العادة أن يحتكم بعض النقاد إلى القاعدة الدينية التي مفادها أن الحسنات يذهبن السيئات، إلا أن الأمر انقلب مع البحتري وأذهبت سيئاته حسناته، لمّا تغلب ثقل روحه على خفة نفسه، وفاق نغصه أنسه، وستر كدره بهجته، فلم تجد أبياته عند المتلقي قبولاً واستلطافاً.

إن كل ما سبق عرضه من مصطلحات ومفردات ما هي إلا نماذج منتقاة على سبيل التمثيل لا الحصر للتدليل على المشاعر والانفعالات التي يثيرها النص في نفس المتلقي بما يكشف جودته أو رداءته، كما نجد نوعا آخر من المشاعر التي تُترجم في حركات ومواقف تدل على رأي المتلقي في العمل الأدبي.

لقد لقيت الرواية "الباب الخلفي للجنة" موضوع الدراسة قراءات متعددة عبر مقالات مختلفة، كما أنّه كثُر تداولها عبر مواقع التواصل الاجتماعي، الأمر الذي جعلها أكثر مقروئية. من قبل النقاد والدارسين والعامة من المتلقين.

[1] المصدر نفسه، ص337، الرزء: المصيبة العظيمة، الهامش.
[2] عبد القاهر جرجاني، دلائل الاعجاز، ص39.

من خلال هذه الدراسات سنحاول البحث والتطرق إلى رحلة المعنى من ذات المبدع إلى ذات المتلقي، كيف تلقى القارئ هذه الرواية؟ وهل أصاب المتلقي المعنى الذي قصده الروائي؟ وما هي الجوانب التي أغفلها هؤلاء النقاد؟ نتطرق لهذه التساؤلات بالتحليل محاولين رفع اللبس الذي ظلّ يتجاذب الدراسات النقدية .

-دراسات نقدية تناولت موضوع الرواية:

1-1 دراسة نقدية عن رواية الباب الخلفي للجنة بواسطة مدونات فرانشيفال

للناقد حسن حافظ السعيدي:

صدرت مؤخراً رواية (الباب الخلفي للجنة) للروائي المبدع (هيثم الشويلي)[1] ومنذ سطورها الأولى يشعر المتلقي بأنها تقدم انطباعاً أوّليا بأنها تمثل الإفراط بالعاطفة المشبوبة، أي الإغراق بالعاطفية وكأنها Sentimentalوالوجدانيات التي تصاحبها الرقة المتناهية قصائد لا تنتهي من الشعر الوجداني باستنفار تام عبر مصابيحها المتوهجة حتى في وضح النهار.. وهذا الحب العفوي يتصاعد عند البطلين بمتوالية هندسية! وسواء كان الروائي قد استدعى حرارة الرومانتيكية من (جورج ادورمور) أم من الشاعر الكبير (وردز وورث) اللذين قاما بربط الشعور والعاطفة بعنصر المعرفة في الإدراك الجمالي! مع سرعة في الإيقاع وشد قوي للمتلقي في تتبع أحداث الرواية، فقد جاء السرد بإيقاع جميل، رومانسي بمهارة، أشاركه فيها، كبديل للعنف والاقتتال الداخلي في محاولة صنع عالم جميل بعيداً عن الصراعات الطائفية والمذهبية، وقد أفلح باختياره لبطلين من ديانتين مختلفتين في محاولة للربط بينهما في معاناة واحدة، لكنه لم يتخلَ عن نقل معاناة الناس الآخرين ولشريحة واسعة من الناس المسحوقين، فهو يقدم لنا بطلاً تَخَرجَ في الجامعة، وهو يعمل كحمالٍ في الشورجة يستعين بعضلاته بدلاً من فكره لتطبيق ما تلقاه في الجامعة. حيث يرصد لنا السارد بدقة رائعة حياة العاملين في تلك الأسواق عبر مختلف الشخصيات كالعم (عباس شاه) والآخرين ليقدم لنا أبطال روايته

[1] ثم التعريف بالروائي في الملحق.

بملامح تمثل مدى تفاعله مع العالم المحيط به وما يكتنز في داخله من قيم ومعتقدات وحسب الأعراف المتوارثة وهكذا صنع الراوي مع الشخصيات الأخرى كالأم، وأم فاضل، وأم محمد باستثناء البطلين أسعد وماريا اللذان كانا يتحاوران وكأنهما في مستوى ثقافي متقارب! لتأتي مجساته التي يلتقطها الروائي لنا ببراعة مع الاستعانة باللهجة العامية أحيانا ليركز كامرته (على وعي الشخصيات راسماً عوالمها التي كفلت في النهاية تعدداً ظاهراً للأصوات في الرواية) كما يذهب إلى ذلك د. باسم صالح حميد في كتابه عن الرواية العراقية

ص81 والتي جاءت هنا بأسلوب الضمير المتكلم (أنا) وهو يقترب نحو أبطاله بتلك الكاميرا بما يطلق عليه فنياً (كلوز أب) على الأشخاص الرئيسة (أسعد، ماريا، العم عباس شاه) بينما لا تظهر الشخصيات الأخرى إلا إذا دخلت دائرة الضوء، حيث يقترب كثيراً بكامرته ليركز عليها وكأنني بنجيب محفوظ وهو ينقل لنا الحياة الزاخرة في ثلاثيته الشهيرة بما فيها خان الخليلي وغيره من الأماكن مثل زقاق المدق.. وإذا كان البطل قد تعلق بفتاة مسيحية عبر النت، وهي بنصف وجه أشبه بقمر يحمل وجهين، احدهما يشرق نوراً والآخر كان مظلماً يختفي خلف خصّل شعرها المنسدلة على وجهها لتخبئ عينها الزجاجية بعد أن أصيبت بانفجار وهي تؤدي طقوس الصلاة في كنيسة النجاة بكرادة مريم.. وهكذا يتعلق البطل أسعد بماريا المسيحية ليصنعا معاً أجمل أرجوزة (هل كان وضوءاً نغسل به أدران وأوساخ العالم عن جسدينا بضياء الخلاص قرب سماء يسوع أو ابن الله كما تحب ماريا تسميته وعند كونية محمد حبيب الله!) ص310.. فماذا كان يريد أن يوحي إلينا به الشويلي؟ وإذا كان الحب هو أطول نهر في التاريخ نستطعم ماءه ونتذوقه كلما زحفت بنا الذاكرة إلى الوراء، لنعيشها بل هو ينبوع الحياة السحري كما أنه ذلك الوهج المقدس الذي يعمل على خلق عالم النشوة حينما نشارك في وعي اللحظة وفي تذوق الأبدية لا بواسطة الآني الزائل، بل بالوصول إلى دوام النبضات عبر شعاع لاينقطع وسيكون هذا الوصول منشرحاً كالزهرة بين يدي الربيع في محاولة لإعادة الدهشة إلى العالم بعد أن عانى أهل العراق الكثير من الآلام والأحزان. وإذا كان الشاعر (شيلر) يصرح بقوله (إنني انتمي إلى قرون قادمة.. إنني أحلم بمستقبل مشرق يبدأ غداً

صباحاً) وهكذا نجد الكاتب يستعمل لغة مكثفة سهلة وسلسة تقرع قلوب المتلقين بيسر وشفافية ، دونما أن يتخلى الراوي عن (الثيما) في هذا الصراع، مع غرابة وطرافة الطرح بما يثيره من دهشة.. وإذا كانت ملحمة كلكامش تدور حول الحصول على عشبة الخلود التي يعطيها بعداً آخر، إذ يتساءل الروائي بقوله (هل يتوهم العلماء بأن النصوص المسمارية التي توثق فيها للعشبة لم تكن نباتاً بل هي آفة حيوانية، وبدلاً من أن تمنحه الخلود مدى الدهر منحت أرضه الخلود حتى الآن بل مدى الدهر كله!! ص269) ولهذا نجد أن السارد قد استعان بالباراسيكولوجي في محاولة لفك الطلاسم السحرية الغامضة، في العالم اللامرئي والتي تتطلب خبيراً عارفا بالأسرار والغموض الاستثنائي الذي يكتنفها في زمن تقدمت فيه التكنولوجيا كثيراً.. وإذا كان البطل أسعد في شوق صادٍ للالتقاء بالحبيبة التي تسكن في مدينة ليون الجميلة في فرنسا والتي كانت تقترب من الحدود السويسرية، وكنت أسعفني الحظ في زيارتها من قبل، فان البعد المكاني لم يفرق بينهما، وهكذا فقد استعان السارد بالبعد الروحي للالتقاء بالحبيبة، إذ أخبره العم عباس شاه، أن عليك ولغرض الوصول إلى الحبيبة اجتياز ثمانية اختبارات وبأماكن مختلفة للوصول إلى مدينة تأويك! اتضح بعدئذ أنها مدينة (ايسكولاس) المشفّرة، (فكل بقعة عند الشويلي تلتقي بها بمن تحب فبالتأكيد هي جنة لأنها مهدت للقاء الأحباب!) ص302، ولايهمّ ماريا أن تنتمي لأي الديانات أو الطوائف إنها (عراقية وكفى!) وهنا يعطينا بعداً إنسانيا كبيراً، وهو أننا كلنا بشر وكلنا خلق الله تعالى وعلى حد تعبير الإمام علي (الناس صنفان أما أخ لك في الدين، أو نظيرٌ لك في الخلق) مهما اختلفنا في اللون أو الدين أو المذهب. والسارد بعد ذلك يروي لنا بإيقاع ممسوق، حيث يردد أسعد (سأستفز كل مشاعرها وأجعلها تخرج الشهد الذي يتغلغل في جوفها.. فأنا النحلة التي تنتقل بين الأزهار لتبحث عن الشهد المخبوء بين طياتها!) في الوقت التي ترد عليه بنفس الهوس العاطفي (أرقص كمخبولةٍ مجنونةٍ على أطراف أصابعي اقتبس خطواتي من بحيرة البجع، تتهادى معي على وجه الماء فتختفي الأماكن وتتلاشى، كل منا يتنفس الآخر.. ربما هكذا سنولد من جديد) وهكذا نجد أن البطلين يتحدثان باللغة ذاتها، وهذا مما يؤخذ على الروائي هيثم الشويلي، إذ يعطي انطباعاً أنه أسلوب السارد نفسه!

بينما يتعين أن يكون هناك ثمة فارق أو بعدٍ ما بينهما ثقافياً واجتماعياً في الحوار أو في البعد المعرفي. وإذا كان الشويلي قد استعان بالرقم 8 للوصول إلى هدفه، فان التقدم التقني في الاتصالات تعتمد أساساً على الديجتال الرقمي أيضا، ولكنني لا أدري كيف فاتته الآية ﴿وَٱلْمَلَكُ عَلَىٰٓ أَرْجَائِهَا وَيَحْمِلُ عَرْشَ رَبِّكَ فَوْقَهُمْ يَوْمَئِذٍ ثَمَٰنِيَةٌ﴾ سورة الحاقة الآية17 فقد أصغيت إلى محاضرة طرحها أحد أعضاء جمعية الباراسايكولوجي التي انتمي إليها، ألقاها المختص بعلوم الفضاء وهو المهندس (معروف الجلبي) وذلك في نادي العلوية في التسعينات، وشرح أبعاد هذا الرقم 8 ثمانية الذي بنى عليه نظريته وربطها بفيزياء الكون. وإذا كان البطل في ملحمة كلكامش قد استعان بالوصول إلى هدفه عن طريق اجتياز البحور السبعة، فان الروائي حاول اختيار طلاسم الرقم 8 للوصول إلى مبتغاه إلى مدينة (ايسكولاس) ذات الحروف الثمانية أيضاً، وبذلك تأتي الرواية وكأنها ذلك اللغز المحيّر الذي تدور حوله أحداث هذا الرقم السري وغموضه، لذا فلا غرابة بعد ذاك إذا علمنا أن الحرب العراقية الإيرانية دامت ثماني سنوات وانتهت بذات الرقم المكرر في يوم 8/ 8/ 88، علماً بأن الكاتب يذكرنا أيضاً في سطوره الأخيرة بأنه قد كتب رسائله إلى ماريا حتى وصل بها إلى الرقم 88 أيضاً ومن جديد أتساءل: ما السر الذي يمكن أن يضمه هذا الرقم؟ فهي مجموعة من الألغاز المحيّرة يطرحها! والتي ابتنيت نظريته على الأرقام للحروف العربية الثماني والعشرين وهي(ابجد هوز) فحرف الألف يمثل الرقم واحد وتتدرج حتى تنتهي بالرقم 1000 الذي يقابله حرف الغين، فان للرقم 19 له أهمية خاصة أيضاً وهي عدد حروف الآية العظيمة (بسم الله الرحمن الرحيم) ذات الحروف التي يكمن فيها سر القران بأكمله إذ أن مجموع حروفها تبلغ 19 فالسوّر كلها وما يقابلها من أرقام تقبل القسمة على الرقم 19بدون باق ، كما أن عدد سور القرآن 114 هو الآخر يقبل القسمة على هذا الرقم بدون باقٍ! وهناك بحوث كثيرة حول هذا الموضوع ومنها يتوصل العارفون بالخفايا إلى أسرار رهيبة حول الدول وحكامها وكم سيحكمون إلى غيرها من الأسرار، وعلى أية حال فإنني أردت الإشارة إلى أن القرآن يجيء متكاملاً رقمياً ويذهب الواصلون إلى أن سر البسملة ينحصر في حرف الباء وأن السرّ في حرف الباء يكمن في النقطة، وهي ذات الأبعاد المكتنزة بالعلوم كلها! وقد

بادرت بطرح هذا السؤال على العلامة الراحل الدكتور حسين محفوظ في مجلس الخاقاني في التسعينات فأيّد مقولتي تلك ولدى الإشارة إلى الأحداث الروائية نجد أن حب ماريا يتسلل إلى قلب أسعد بسرعة الضوء إذ كان قد شاهد صورة عابرة في النت الذي كان يلجأ إليه بعد تعب النهار في الشورجة للتنفيس أو للخلاص من الأوضاع المتأزمة والفضائيات الكثيرة التي تحرض على الفتنة والقتل والدمار! مع توجيه النقد اللاذع للسلطة والجالسين على دفة الحكم بعد الانفجارات التي تهز بغداد بين الحين والآخر، بقوله (إنا نمنحهم أرواحنا مقابل أن يبقوا على كراسيهم).. إلا أن لدي اعتراضاً حول درج الفصلين (54) و(55) في الخاتمة فإذا كان الأول (54) يتحدث عن سقوط الموصل بيد عصابات صغيرة كما يروي (محمود) قصة نجاته بعد عودته إلى السوق من إحدى المجازر التي ارتكبها الدواعش في مأساة كبرى من مآسي العصر وهي قصة تخاذل بعض الضباط الكبار الذين لم يتخذوا موقفاً للدفاع عن المدينة وهكذا تعرض الناس الأبرياء إلى سلسلة من المجازر، حيث يطلق أصحاب اللحى الطويلة رصاصهم العشوائي على المواطنين والناس الغرباء بدم بارد.. أما الفصل الأخير(55) فيسرد لنا الراوي على لسان سامي عن أفعال المتنفذ أرشد وعن فساده الجنسي الشبقي السادي في العهد السابق وكيف كان يلتقط الحسناوات من الجامعات ليبعثهن إلى سيده! عدا واحدة منهن هي (نوال) اختارها لتكون له إذ ولم يكن ليتوانى عن قتل أي إنسان يعترض طريقه؟ وبعد سقوط النظام اختفى هو وموائد الملذات فقررت (نوال) الفرار إلى عَمَان والانضمام إلى مجتمع المومسات وكم كانت دهشتها كبيرة حين رأت زوجها أحمد الذي ادعوا بأنه قد قتل في معركة (نهر جاسم) ها هو أمامها تحت مسمى جديد هو (أسعد) ثم لتعود بعدها (نوال) إلى العراق لتكون على مقربة من رجل متنفذ بالدولة إذ كانت هي المدير والمنفذ لجعل إحدى البارات ليكون وكراً للإرهابيين المدعومين بالمال والسلاح وتهريب الفتيات الصغيرات وبيعهن لزوجها السابق.. ولكنها ومن معها كانوا تحت رقابة الأمن المحلي حيث تم تطويقهم! أقول كنت أتمنى على الكاتب أن يكون مضمون هذين الفصلين المؤلمين على شكل حوارات بين الأبطال في ثنايا الرواية، إذ يبدو وكأنهما شبه معزولين عن حبكة وأحداث الرواية!! وإذا عدنا إلى ثيمة الرواية نجد أن أسعد يوفق

وهو في بحثه الدائب عن صاحبة الوجه المشرق جاهداً للتعرف عليها والاتصال بصاحبته التي تكشف عن نصف وجهها وهنا تأتي المفاجأة الصادمة حينما تكشف له عن النصف الثاني من الوجه، الذي كان مُتيّبساً بلا رونق، فتختفي ماريا لأيام في محاولة لترميم كبريائها.. ثم يقرر أسعد العودة إليها مهما كانت حالتها! وقد ربط الشويلي ربطاً جميلاً بين أحداث الرواية وبين التراث الخالد الذي تركه لنا الأجداد في حضارتي سومر وبابل.. حيث يتعين عليه القيام بمراسيم طقوس الأعمال الروحانية ففي الحالة السابعة عليه العمل على إطلاق سراح ثمانية من الجن كانوا قد سجنوا في بئر مع الملكين هاروت وماروت في بابل وفي معبد (ننماخ) حيث كان يتعين رمي المخطوطة التي أعدت لهذا الشأن في تلك البئر، وما أن ألقاها حتى سمع صراخاً يشق أذنيه أشبه برعد في ليلة عاصفة ممطرة! بعد أن رأى ناراً كبيرة تخرج للأعلى ولها دوي كانفجار قوي.. وهكذا بعد أن أنجز طقوس المخطوطة السابعة لم يتبق أمامه سوى المخطوطة الثامنة، ويظل البطل أسعد يبحث عن حبه الافتراضي عبر شاشات الحواسيب عن محبوبته الجميلة التي يعد لها العدة للالتقاء بها روحياً بعد أن يتم إلغاء العنصرين المهمين في الحياة (الزمان والمكان)، الزمان.. حين يلتقيان بطرفة أمدها ثلاث من الثواني حينما يعدّان في وقت واحد من واحد إلى ثلاثة! مثل الذي عنده علم من الكتاب، أما إلغاء المكان وذلك حينما يخترقان الحجب ليلتقي بها في الجنة الموعودة في مكان ما من هذه الدنيا، والتي تغدق عليهما بالياقوت والزمرد وأحجار اللازورد وليروا (مالا رأت لهم عين ولا سمعت به أذن ولا خطر على قلب بشر!) كما هي حقيقة الجنة الربانية التي سيؤمها الصالحون، وبعد أن يقوم بإتمام الطقس الثامن الأصعب في (تل جوخا) مدينة أورما السومرية في ذي قار حيث يشير له رزاق بإصبعه نحو تل ترابي فوق الأرض ليقول له (هنا كان الملك – لوكال زاكيزي – ملكاً على العالم، تحت هذه التلال الترابية كانت إمبراطورية كبرى لأساس الكون كله!) وكأنه كان يتحسر على ملكٍ ضائع! حيث كانت الطقوس تتطلب فخذاً لشاة ووعاء فيه لبن الأبقار ليضعها في آنية فخارية لتحقيق المبتغى السحري والحلم السرمدي بلقاء من يحب حتى ولو في عالم الأحلام وعبر دنيا الخيال! لتظهر له آفة لها شكل غريب أكبر من الكلب لكنه مخيف! وما أن أتمّ المراسيم بترديد الآية

(فكشفنا عنك غطاءك فبصرك اليوم حديد) حتى رأى مدينة ولا في الحسبان أو الخيال ليرى كنوزا وذهباً ومجوهرات تملا المدينة وممرات من المرمر الأخضر ورخامات بيضاء وعبارات على شكل مخطوطات مسمارية، وأخيراً حصل على الصندوق الذي لايفتح إلا بترديد كلمة السرّ وهي الآية ﴿وَلَقَدْ جِئْنَٰهُم بِكِتَٰبٍ فَصَّلْنَٰهُ عَلَىٰ عِلْمٍ هُدًى وَرَحْمَةً لِّقَوْمٍ يُؤْمِنُونَ﴾ليجد في داخله الورقة والعظم الأصفر القديم للهدهد، وما آن أحرق الورقة حتى شاهد الجن الثمانية الذين كان قد حررهم من البئر إذ تقدموا نحوه ليعلنوا أنفسهم له ويشكروه لأنه حررهم ودفع له الجني (مآزر) بقصاصة ورق صغيرة تحمل عطراً لم يشممه طوال حياته وقال له (خذها واحتفظ بها، فبها اسم المدينة الأعظم) اسم مكون من ثمانية حروف.. وفي طريق عودته كان يردد عما رآه في مدينة جوخا! كان يفكر في ماريا التي تركت له رسائل كثيرة ورد في بعضها (هل تعلم إني أراك أمامي فعلاً /نتبادل الشراب / لك كأس ولي كأس/ كاشفة عن صليب يحتضنه نهدي/ كلما تشتهيه أغرس مخالبك به/ ليتفجر ويتقد الكون بالضياء/ لقد أرهقني الصد وكسرني الزمن/ تراني أرسم ابتسامة فوق تلال مبسمي/ ماذا ستفعل لو اقتربت/ ما الذي يضمره قلبك نحوي/ ليتني استطيع الوصول إليك!) وهكذا يكون قد سعى للوصول لهذا الاقتراب عن طريق الطلاسم فما أن يقوما في وقت واحد بعدّ الأرقام: واحد اثنان ثلاثة، حتى يكونا بعالم غريب ومدينة لايستطيع وصفها الناظر إليها كتب على بوابتها (ايسكولاس) ادخلوها بسلام آمنين وهكذا يصف لنا أسعد ما رآه (كانت ماريا بالقرب مني وذهلت وأنا أراها على غير عادتها لكني رأيتها قطعة من جمال وهي تحدق بي تحاول أن تتحسس جبهتي وأنا أشعر بنعومة أناملها تمر على جبيني؟) وهكذا ستكون هذه المدينة هي المأوى الذي يلجآن إليه في كل ليلة بلا حواسيب ولا كتابة ولا استخدام الكاميرا ويعودان للواقع بتعداد نفس الأرقام، ويسرد أسعد للعم عباس ما رآه في تلك الجنة المزعومة وهكذا تتكرر اللقاءات بين الحبيبين حتى أن أسعد أخذ يغني لها (تلك التي على أعتاب شفتيها يسجد القلب/ لذاك القابع خلف الضلوع) بعد أن ترك أغاني فيروز التي كان كلا منهما مغرماً بها؟ وهكذا يظل يروي لنا هيثم الشويلي برومانسيته المتوهجة (لاتخافي، سأضمك إلى صدري ستشعرين بالحرارة الآن، لن تبردي،

فحرارة قلبي المشتعلة بحبك ستكون موقداً يبث الدفء ليبدد البرد عنك، هيا تعالي واقتربي أريد الالتصاق بك حدّ الجنون) ويمر عام كامل كانا فيه لايستطيب لهما النوم إلا بعد أن يلتقيا بهذه المدينة المضاءة بالمسرّات والحب والجمال يتمازحان ويلعبان وأحياناً تسرقهما المتعة فيتأخران في العودة إلى دورهما؟ إذا كانا يتنقلان بين الأبواب الثمانية لكن الذي شد انتباه أسعد هو العام 2051 إذ شغلته هذه النبوءة لذا فقد احتفظ بالسر لوحده وتساءل (هل ستعود عشتار لعالمها السفلي.. هل سنعود إلى الخصب والانعتاق والانبعاث مرة أخرى، أم سنتجه كلنا إلى العالم السفلي من دون أن نعي حقيقتنا المرة؟) وهنا تطرح ماريا أسئلتها المتلاحقة: أي انحطاط وصل إليه الجنس البشري؟ هل الجنة لهؤلاء حقاً للذين يجزون رقاب الناس بغير شفقة أو رحمة؟ أليس الله هو الرحمة بعينها على أي أساس يفسر هؤلاء رحمة الله.. لقد بتّ اشمئز من الجنس البشري قاطبة.. وهكذا أخذت تبكي حتى وهي في (ايسكولاس) وطلبت من رفيقها أسعد (هيا نعد لا أريد البقاء.. أتمنى أن أختفي عن هذا العالم عن كل شيء بتّ أكره نفسي؟ هل يستحق العراق كل هذا؟) وهكذا اختفت ماريا فجأة دون سابق إنذار، لذا لم يعد يؤنس وحشة أسعد غير صوت ديك أم محمد وهو يصيح بصوته عند الغبش؟ وهكذا تمر الشهور تعقبها أخرى فلا شيء بالكون يساوي لحظة تمرد من عين ماريا.. فكان يركض كمخبول، فهجر المدينة الفاضلة (ايسكولاس) لأنها باتت موحشة بدون ماريا وبات حبيساً بين الجدران الأربعة وأخذ يكتب لها رسائل حزن عوضاً عن رسائل الحب إلى أن وصلت إلى الرقم 88 وكان يردد: أين أنت يامارياً.. ليتك تسمعين همسي وبكائي.. ماكنت أتصور أن ساعات الفراق مؤلمة لهذه الدرجة.. فما من شيء يعيد رونقي سوى عينيك.. وفي يوم من الأيام حدث مالم يكن في الحسبان ما لم أتوقعه وأنا أفتش في صفحتها كنت اقرأ وأبكي.. أمي كانت تحتضني وتبكي هي الأخرى لاتعرف سر بكائي لأنني لم أصدق وقتها ما رأيت! وهكذا تأتي نهاية الرواية غامضة ومفتوحة لكل الاحتمالات.[1]

---

[1] دراسة-نقدية-عن-رواية-الباب-الخلفي-للجنة https://francheval.com/ar

قراءة في نقد فرانشيفال لرواية الباب الخلفي للجنة:

انطلق الناقد حسن حافظ السعيدي من فكرة فلسفية مفادها مخاطبة الروائي للعقل الباطن لا العقل الظاهر، حيث أنه انطلق من العالم الفايسبوكي الافتراضي، وهو عتبة وهمية لتشخيص الواقع الحقيقي، كما تنبه هو أيضاً إلى تجاوز الروائي إلى عوالم أخرى منها السياسة والجنس وغيرهما من المحطات التي توقف عندها ليُظهر للمتلقي السياسات القاتلة والقامعة والهاضمة لحقوق الذات.

والفكرة نفسها تفطن إليها الروائي والمتعلقة بالأنا والآخر، الأنا الأنثى أو أناه المتصّحرة والمتشغفة للحب، أو بين الأنا العربي وغيره الأجنبي، أو كان الأنا هو الإنسان ويقابله الآخر الشيطان باعتبار السحر من أعمال الشيطان.

فالرواية تحمل أسمى معاني الحب وأسمى عبارات الرقة، يتجلى ذلك في العلاقة الرومانسية التي جمعت بين الاثنين: أسعد ومريا موضحاً بذلك أن إيقاع السرد كان جميلاً ورومانسياً بمهارة متناهية.

سلّط الناقد الضوء على طريقة كتابة الروائي، حيث أنه يسرد الأحداث بأسلوب ضمير المتكلم، ونوه أنه سار على منوال باسم صالح حميد، ومن جهة أخرى فقد سلّط الروائي الضوء على شخصياته وكأنه يقلد بذلك نجيب محفوظ في ثلاثيته الشهيرة.

كما أن الناقد تفطن لظاهرة التوظيف الباراسيكولوجي في محاولة فك الطلاسم السحرية الغامضة. والحصول على الحبيبة كما لا يهّمه ديانتها، وحجته في ذلك أننا كلنا بشر ونحن سواسية على حد تعبير الإمام علي: "الناس صنفان إما أخ لك في الدين، أو نظير لك في الخلق".ضف إلى ذلك فقد نوّه الناقد إلى السر من وراء استعمال هيثم للرقم 8 مستعيناً ببعض الأمثلة المستوحاة من القرآن الكريم، فاتحاً بعدها علامة استفهام كبرى ليفسح المجال لمن يأتي بعده ويحاول الغوص في غمار البحث .

مما لاتخفيه الدراسات النقدية هو التعقيب على ما هو في غير موضعه، فذكر الناقد أنه ما يُؤخذ على الروائي استخدامه أسلوب السارد نفسه، حيث كان من الأفضل لو ثمة فارق بين السارد والشخصية الرئيسة.

كما عقب الناقد على فكرة إدراج الفصلين 54و55 في الخاتمة، حيث يقول كنت أتمنى على الكاتب أن يكون هذين الفصلين المؤلمين على شكل حوارات بين الأبطال في ثنايا الرواية، إذ يبدو له حسب رأيه أنهما معزولين ومنفصلين عن باقي مثن الرواية.

2- 1 رحمة الله أوريسي[1]:

يتمظهر الوجع منذ الانفتاح الأول للمتن الحكائي الذي شخّص فيه الروائي هيثم الشويلي قصته والتي يختلط فيها الحب بالمعاناة والوجع بالوطن.... والحياة بمختلف تناقضاتها بحروبها، وسلامها، بجمالها وبشاعتها، بتفاؤل أصحابها ويأسهم، ربما هي فعلا تناقضات الزمن ... ذلك أن الأديب يخاطب العقل الباطن لا العقل الظاهر،

ويستنهض المشاعر الداخلية التي تربط هذا الإنسان بواقعه الخارجي، فانطلق من الافتراض كعتبة وهمية ليشخص الواقع فكانت متاهة الأزرق –وأعني الفيسبوك- بوابة دخول وخروج إلى ومن هذه الحياة حيث دخل الروائي من خلالها عالم الحب مبتعدا باستخدام البرنامج الأزرق عن وجع الحياة والحرب والقتل الحاصل في العراق وفي الوطن العربي بأسره، مستعينا في ذلك بعالم السحر أو لنقل أنه تجاوز الممنوع وكسر تابو الدين ودخل متاهة السحر مخترقا كل الطقوس المحرمة فقط ليلتقي بحبيبته المسيحية ''ماريا. ''

ولو تأملنا هذا النص الروائي لوجدنا أن الكاتب لم يتوقف عند تابو الدين فقط بل تجاوز كل من التابوهات الأخرى؛ وأعني تابو الجنس والسياسة، فقد تطفل على كل هذه المحرمات فتناول السحر كتابو ممنوع ومحرم دينيا وعرفيا، وغمس في بعض المحطات الأخرى وأعني الجنس واخترق هذه البوابة ليصل إلى التابو الثالث –وأعني السياسة- ليخاطب الطبيعة البشرية فانطلق من ذات متمردة على الدين وعلى السياسات القامعة القاتلة الهاضمة لحقوق الذات، وانصاع وراء تيار السحر ليعبر عن فكرته التي ارتبط فيها الأنا بالآخر سواء أكان الآخر هنا هو الأنثى انطلاقا من ذاته أو أناه المتصحرة للحب، أو إن كانت الأنا هي العربي والآخر هو الأجنبي الذي من خلاله حصلت الفتن والحروب، أو سواء أكان الأنا هو الإنسان والآخر هو الشيطان باعتبار أن السحر هو دافع شيطاني ولا يجب القرب منه.

[1] ثم التعريف بها في الملحق.

وبالتوقف عند دلالة الحب فسنجد أن الروائي تناول الحب بمعناه الواسع ذلك أن الحب لدى الروائي لم يتشخص في حب أسعد لماريا فقط بل تجسد في الحب الذي تجاوز منظومة العلاقات بين شخصين وطينتهما أو فكرة اختلاف الطائفية أو الديانة؛ فلو نظرنا لشخصية كل من أسعد وماريا لوجد أنهما لا ينتميان جذريا لبعضهما فعلى الرغم من أنهما عراقيان إلا أن ماريا فتاة مسيحية وأسعد شاب مسلم شيعي، فمسألة الارتباط بينهما مستحيلة انطلاقا من التصورات السائدة في المجتمع فبعيدا عن فكرة الفاصل الزمني والمكاني الذي يفصلها فهما لا يجوزان لبعضهما ذلك أن ديانة كل منهما تمنع ارتباط الأنا بالآخر، وأعني هنا أسعد وماريا، وهنا هيثم حاول أن يسمو بالحب ويبتعد عن كل المفاهيم التي يراها – في نظره- قاصرة من وجهة نظر مجتمعه ، وعليه يمكن أن نقول بأن

الحب في هذا المتن الحكائي ما هو إلا حب رباني لا يفرق بين أسود وأبيض ولا شيعي ولا سني ولا مسيحي أو حتى يهودي فالحب هنا هو العاطفة التي تشكلت بين اثنين بعيدا عن سنهما أو فصيلتهما أو مكانهما أودينيهما أو عادتهما وتقاليدهما أو، ولعل هذا الفاصل متواجد في وطننا العربي بل وشائع لدرجة أنه أصبح موضوعا غرف منه الكاتب وجسد نصه ولعل هذا ما جعل الكاتب يهرب إلى متاهة السحر ليتخلص من كل القيود الفاصلة بينه وبين حبيبته، وهنا يقع الكاتب في التناقض فلو انطلقنا من المرجعية الدينية التي تواترت في الكتاب المقدس سواء أكان القرآن أو كل الكتب السماوية الأخرى لوجدنا أن السحر هو التعامل مع الآخر/وأعني الميتافيزيقا الغيبة وعالم الشيطان وهنا يتبادر إلى ذهننا سؤال كيف للحب أن يتلاحم مع جانب آخر مناقض له لا يمثله؟؟؟؟

فالحب بمعناه الطاهر والمقدس لا يتوافق مع عامل شيطاني مثل هذا . وأعني السحر-؟

ربما هذا ما بررره الكاتب أثناء سرده وطرح فكرة عجز بطله في لقاء حبيبته فرغبة التلاحم الروحاني بين البطل وبين حبيبته هي التي فرضت تجاوز تابو الدين، ولكن التناقضات عادة لا تدوم وهذا ما جسده الكاتب في نهاية السرد عندما فقد حبيبته، فكانت النهاية ضبابية حيث ترك الكاتب

علامات للمتلقي تجعله يتوقع أكثر من قراءة ... فذلك المنشور الذي رآه على هذا العالم الأزرق وصوره لنا يجعلنا نحتمل أكثر من نهاية ، فقد تكون البطلة ماتت أو أغلقت حسابها أو تزوجت أو .... فالصورة غير واضحة

وبالعودة إلى الشخصيات الأخرى سنجد أن الكاتب دعم من خلالها فكرته التي بني من خلالها السرد وهي الحب بدلالته الربانية وقد تجسد ذلك في شخصية العم عباس شاه الذي موه فصيلته الروائي وجعلنا نعتقد بأنه أحيانا شيعي وأحيانا أخرى سني وهو في حقيقة الأمر يحاول أن يحيلنا على دلالة أكبر من خلال صلاة العم عباس شاه تارة في مرقد الحسين بن روح للشيعة وتارة في مرقد عبد القادر الكيلاني للسنة... وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن الروائي يحاول أن يجعل هذا الدين واحد في روايته بعيدا عن الروح الطائفية التي زرعها المجتمع... والتي ترتب من خلالها خراب العراق كما نرى أيضا العاطفة التي أبداها الشيخ عبد الرحمن وهو شيخ سني تعرف عليه أسعد من خلال العم عباس شاه والذي حاول أن يجمع بين كل من ماريا وأسعد من خلال المخطوطات التي نصحه بأن يصنعها حتى يلتقي بحبيبته، وفي هذا السياق جسد الروائي السحر على أنه درجة من درجات التصوف ولا علاقة له بالآخر/وأعني الشيطان والميتافيزيقا فيقول:

استرح.. استرح. قالها العم عباس شاه وهو يملأ كوباً من الشاي الساخن ويقدمهُ لي بيده المرتعشة، وأردف: – سأفصحُ لك عن كل شيء، إنْ أحببت اللقاء بها، عليك بفعل الكثير وإلا عليك البقاء خلف حاسوبك وشاشته التي لا تجني منها سوى اللوعة والحسرة والتنهد،

أمامك طريق شائك للوصول إلى مدينة لا يعلمها إلا ما تبقى من المتشبثين بالصوفية الحقة لا الهشة وهذا ما توارثناه عن أجدادنا الكبار، وما تعلموه من سيد البلغاء والأوصياء، لا تستغرب حديثي، فهناك علوم غريبة لا يدركها البسطاء من الناس، هي علوم عجيبة، فثمة علوم كان يعرفها نبي الله سليمان من قبيل الجن والسحر ومعرفة حديث الطير ومنطقهم، فالمجتمع اليوم يعد كل هذه الأعمال شيئاً من الخرافة والسذاجة والضحك على ذقون الناس، لكن كل هذه العلوم تكمن هنا.. ووضع أصبعه على رأسي مشيراً إلى عقلي. 158، ربما يحاول أن يهرب من الفكرة المحرمة حتى

يفسح لنفسه متسعا للحديث عن المسكوت عنه في مجتمعنا. ومن خلال هذا التعامل بين كل من أسعد والعم عباس شاه والشيخ عبد الرحمن جسد الكاتب التلاحم الطائفي الذي عادة لا نجده في العراق وفي المجتمعات الأخرى، فالحديث عن العراق هو بوابة صغرى للحديث عن الوطن العربي ذلك أن معظم الصراعات القائمة في وطننا العربي أكثريتها وإن لم أقل كلها طائفية . وقليل بل ونادر أن نجد هذا السكون والحب الروحاني الذي يجمع بين أفراد من طائفات مختلفة.

وبعيدا عن كل هذا سلط الضوء عالج هيثم الشويلي من خلال فكرة مغزاها روحاني على الرغم من تجاوزه لتابو الدين وأعني هنا السحر من خلال مخطوطاته التي اجتهد فيها وبات واضحا أنه يحمل فكرا رياضيا والفكرة الروحانية تمثلت في الحب الرباني.

كما تعرض في هذا السرد لبدايات الحرب التي نشبت بين إيران والعراق بالإضافة إلى بدايات الحرب التي نشبت بين داعش والعراق .وحاول أن يعالج من خلالها فكرة فهم الدين الخطأ والتوحش الحاصل أنذاك يقول الكاتب : «كان الموت يبتسم صاعداً معي وانطلقنا حتى وصلتُ قريباً من الفندق القريب من العلوة، أردتُ النزول لكن قدميّ تجمدتا، سقطت من الأعلى إلى الأسفل، حاولت الوقوف ما استطعت، زحفتُ حتى وصلتُ الرصيف وجلستُ ألتقطُ أنفاسي وما انتبهتُ إلا حين وجدتني أجلس مع مجموعة من الناس كانت تنظر لحفلة إعدام جماعي في المكان نفسه واصلتُ الزحف قليلاً مبتعداً محاولاً النهوض مرة أخرى لئلا يشك بأمري أحد ونهضتُ بساقين مرتعشتين حتى وصلت الفندق» ص329 ، كما عدد الكاتب في سرده هذا أيضا العديد من المجازر التي حصلت أثناء حرب الصراع الوحشي والذي من جرائه تشوه وجه ماريا وشلت والدتها وتوفي والدها ، فماريا ووالدتها ووالدها هم إحدى ضحايا الانفجارات التي حصلت في تلك الفترة : يقول الكاتب: «حاولتُ أن أستعيد ذاكرتي الموجوعة وهي تتأوه بحزنٍ شجي وتذكرتُ ثمة انتحارياً، كان يلف خصره بحزامٍ ناسف، وهو يقتربُ من مجموعة من الناس ليفجر نفسه بوسطهم، كان هذا صبيحة يوم من أيام 2010، وحين أدركتْ أنني بعيدٌ عما تقصده حاولت أن تقرب الحدث، قائلةً:

– بل هناك حدث آخر، مأساة اختصت بالمسيح!! – وكأنك تريدين أن تقولي المأساة للمسيح حصراً، أليس كذلك؟؟ – نعم كذلك. – في عام 2010 حدثت مأساة كبرى بإحدى الكنائس في الكرادة، لا أتذكر اسمها تماماً، بل هي على طرف لساني، نعم إنها مأساة تضاف إلى سلسلة المآسي الممتدة على طول العراق، لكن ما دخلكِ أنت بهذه المأساة!! – أنا امرأة مسيحية ساقها جنون الأيام وأرغمتها الليالي السوداء وغراب ينعق كان يحط ذاك المساء على الصليب المعلق فوق الكنيسة، في مجزرة سيدة النجاة، الكنيسة القابعة في أحضان الكرادة ببغداد، كان هذا بمساء يوم 31 تشرين الأول من عام 2010.» ص67.وغيرها من الأحداث التي شخص الكاتب من خلالها وحشية هذا النظام الذي تآكلت من خلاله أوطاننا.

وبالنظر في عنوان الرواية يمكن القول بأن الباب الخلفي للجنة والغلاف كعتبة نصية فسيستوقف الكثيرين وذلك لما فيه من مفارقات وتجاوزات حاول الكاتب من خلاله أن يؤطر الطابع العام لروايته ويستفز المتلقي حتى يوهمه بأن للجنة باب خلفي ؟! فهل فعلا هناك باب خلفي أم أن الباب الخلفي هو واقعنا، حياتنا التي نتصيد فيها أخطائنا

هل الجنة هنا هي الدلالة الحرفية التي توارثناها عن أجدادنا؟! هل الجنة هنا هي الجنة التي كلمنا الله عنها في كتابه !!!! أم أنها جنة من نوع آخر، هناك مفارقة واضحة حاول من خلالها هيثم أن يستقطب المتلقي حتى يتلقى هذا الإبداع الذي جمله بلغته الشعرية، وعلى الرغم من التجاوزات التي تعداها هيثم في هذا السرد الروائي إلا أنها لم تكن تجاوزات مبتذلة بقدر ما حملها بعدا إنسانيا وروحانيا واجتماعيا وثقافيا، فالحديث عن المسكوت عنه أصبح متعبة المتلقي، واختيار هيثم التابو ماهو سوى وسيلة من الوسائل التي حاول من خلالها استقطاب القارئ انطلاقا من الفكرة العام "كل ممنوع مرغوب[1]."

[1]فنطازيا الواقع الملتبس(alsabaah.iq)https://alsabaah.iq/17481

قراءة في نقد الناقدة رحمة الله أوريسي:

رأت الناقدة أن الروائي هيثم الشويلي تطرق في روايته لعالم الدين والجنس والسياسة، كما أنه تفطن لظاهرة الأنا والآخر، و حاول أن يسموا بالحب، ويبتعد عن المفاهيم السائدة أي عدم جواز المسيحية للمسلم، ولهذا اتجه الروائي إلى متاهة السحر ليتخلص من كل تلك القيود .

كما أنها تفطنت للنهاية الضبابية للرواية، حيث عمّها الغموض والاستفهام.

إنّ الروائي وبتعرضه لشخصية العم عباس شاه أراد أن يوصل لنا فكرة أن الدين واحد لا مجال للتفريق بين أهل السنة والشيعة، وهذا من خلال التمويه الذي عمدّه الشويلي في صلاة العم عباس شاه تارةً في مرقد الحسين مع أهل الشيعة، وتارةً أخرى في مرقد عبد القادر الكيلاني مع أهل السنة و من جهة أخرى فان الشيخ عبد الرحمان رجل صوفي، وهو من ساعده أقصد أسعد وبين له طريقاً روحانياً للالتقاء بالحبيبة ماريا. وما كان يقصده حقاً أن التصوف الصحيح يسمّو إلى أعلى الدرجات ويجعل ما لا يقبله العقل واقعاً حقيقياً.

نوّهت الناقدة لمعالجة الروائي للحرب العراقية الإيرانية بين داعش والعراق، محاولاً من خلالها معالجة فكرة الفهم الخطأ للدين.

أما عن العنوان فذكرت الناقدة أنه عنوان استفزازي، وذلك لما يحمله من مفارقات وتجاوزات، تمثلت في استفزاز المتلقي ليوهمه بأن للجنة باباً خلفياً.

وفي آخر المقال ذكرت عبارة" المسكوت عنه" قاصدة بذلك موضوع السحر الذي هو ممنوع دينياً والعمل به يكون في غاية السرية، وبهذا يكون ملاذاً للغير و أمراً مرغوباً فيه ولهذا تعمّدت عبارة "إن كل ممنوع مرغوب".

3-1: كاظم الشويلي[1]

صدر عن منشورات فضاءات للنشر والتوزيع في الأردن، رواية "الباب الخلفي للجنة" للروائي العراقي- هيثم الشويلي، وتحكي الرواية عن مصير شعب أرهقته الحروب ومزقته الصراعات الداخلية والفتنة الطائفية ما بين عامي 2006 وحتى نهاية 2007، إذ تتصاعد وتيرة الحدث منذ اللحظة الأولى للدخول إلى عالم السرد فنجده تارة مشغولاً بمن يحبها وتارة أخرى منغمساً في سوق الشورجة الكبير الذي يضج بالحكايا والشخصيات المتقلبة والملفتة للنظر في آن واحد، العم عباس شاه شخصية صوفية تبيع سلال الخوص والأطباق المصنوعة من سعف النخيل شخصية تثير فضول القارئ كثيراً وهو يكشف في كل يوم سراً من أسرار بطل الرواية وكأنه كان يستكشف ما يضمره قلب البطل في كل ليلة وهو يتحدث إلى ماريا عبر وسيلة التواصل الالكتروني الذي قرب البعيد لنا، التمازج الكبير بين الأمكنة في الرواية يكشف لنا أن الكاتب كان ذكياً جداً في رسم معالم هذه الأمكنة والتنقل بحرية كبرى بها وكأنه كان فرداً منها وهو يتحدث عن مدينة ليون الفرنسية بكل حذافيرها واصفاً الأزقة والطرقات، نهر السين، تمثال الملك لويس الرابع عشر، السيدة التي تجر الخيول الأربعة، مهرجان الأضواء الذي يقام كل سنة والذي تمتاز به المدينة دون غيرها، ثم ينتقل بعد ذلك للسويد ليصف لنا عرساً بين (جوزيف- بيسان) شككت في بادئ الأمر أن الكاتب كاثوليكياً فهو يعبر عن المعتقدات الكاثوليكية لبطلة الرواية (ماريا) بحرفية عالية، ثم يأخذنا عبر أبطاله وشخوصه معتمداً على استرجاع الأحداث إلى (الأردن) عبر نوال سيدة الملهى التي تسرد قصتها الغريبة أيام حكم النظام السابق والحرب العراقية الإيرانية وهروبها خارج العراق متوجهةً صوب الأردن.

قال الشويلي في حديثي معه إن هذه الرواية تختلف عن السابقة الحاصلة على جائزة الشارقة للإبداع الروائي العربي، هي الأكثر تحرّراً على مستوى الشكل الفنيّ والخيال الواسع والكتابة بطريقة الطلسم العددي الذي لا يفقههُ الكاتب العادي، فقد كتبها بطريقة عددية هندسية غرائبية تعتمد على الرقم (8) موضحاً ذلك من خلال فلسفة جديدة قائلاً: بأن الله خلق السموات والأرض في ستة أيام ثم

[1] تمّ التعريف به في الملحق.

إستوى على العرش في اليوم السابع وفي اليوم الثامن أنشء الباب الخلفي للجنة وهذا ما نراه جلياً وواضحاً من خلال استخدام مخطوطات(8) وكل مخطوطة تحتوي على (8) أشياء سواء من خلال الرسم السحري لها أو من خلال التوافق العددي فيها، كما نلاحظ توظيف الأسطورة بشكل رائع من خلال استخدامها كجزء مهم في طقوس المخطوطة الثامنة والتي لا تتم إلا في مدينة أورما السومرية في تل (جوخا) وهو يوهمنا بأن الخيال جزء لايتجزء من الحقيقة، لقد اخترق الشويلي التابو المحرم في روايته موظفاً كل هذه المحرمات بأسلوب مشوق وجميل، فحين يتطرق إلى الدين يتطرق بطريقة النقد الموجه إلى جماعة داعش الذين شوهوا التعاليم السمحة للدين الإسلامي من خلال الذبح والقتل والدمار واستهدافهم لطوائف أخرى بالذبح والتفجير، وحين يذهب باتجاه الجنس نجده أنه وظفه بطريقة غير مبتذلة داخل المتن الروائي محركاً فينا إثارة من نوع آخر وهو يداعب ذائقة القارئ اللذيذة وحين يوجه بوصلته صوب السياسة نجده خط منحناً آخر من خلال اتهامه لجهات سياسية داخل الحكومة والتي تحاول أن تعايش على القتل وبقاء الخراب في البلد ليكون مسوغاً لها لسرقتها لقوت الشعب والبقاء متسيدين على دفة الحكم العراقي .ورأى هيثم الشويلي أن رواية بحجم الباب الخلفي للجنة تؤرشف لمعاناة المسيح بعد دخول داعش ما هي إلا منعطفاً تاريخيّاً لما نمرّ به اليوم إثر الاجتياح الهمجي لهذه العصابات التي بات تخرب المدن وتحرق الحضارات وتنتقص من الدين بحجة إقامة الدين.

التنقل بطريقة عجيبة مع الاحتفاظ بمسار السرد ومحوره فتارة نذهب لفرنسا وأخرى تعود للعراق، نعيش مع شخصية بكل انفعالاتها وعواطفها، نعيش مع وجعها وألمها مع حبها وعشقها، عملية الحنين إلى الوطن المتمثلة بـ (ماريا) التي حصلت على اللجوء السياسي بعد نجاتها من تفجير إرهابي وخروجها من العراق الأمر الذي جعل متنفسها الوحيد هو العالم الأزرق الذي تلتقي به مع بطل الرواية (أسعد الكاظمي) الذي أثّر على حياتها بعد أن تعلقت به وكأنها تشم ريح العراق به تستذكر من خلاله كل أجواء بلدها وهو ينقل إليها الأخبار اليومية التي تحصل معه في سوق الشورجة.

الأجمل من كل هذا أن لكل مخطوطة من المخطوطات الثمانية طقوس سحرية مميزة وبكل طقس من هذه الطقوس حكاية جديدة ومغامرة رائعة، حين كنتُ اقرأ ذلك تخيل لي أن السندباد هو من يقص عليّ كل الحكايا وليس الكاتب نفسه.

وأكد الشويلي المختص بعلم الرياضيات "أن النصّ هو مزاوجة بين الأعداد وفن الكتابة وهذا ما يجعل المتفنن في عالم الأرقام هو الوحيد الذي يدرك أن النص لم يكتب بطريقة سهلة أو بسيطة بل بمجهود كبير وبطريقة هندسية رائعة لا تقبل العشوائية أبداً.

في الرواية ما لم أره من ذي قبل في كل الروايات، رأيت جدولاً بأرقام وحروف وعبارة تحليلية ومدينة مستخرجة من هذا الجدول حين انتابتني الغرابة وأنا أرى هذه الأشياء سألته عن هذا السر ليؤكد أنه أرادها أن تكون مميزة دون الروايات الأخرى لا أبالغ إن قلت أنها فعلا غرائبية من ناحية الفكرة والمضمون والخيال ومدينة في مكان من هذا العالم الغريب تدعى (ايسكولاس)، التوظيف اللغوي كان واضحاً منذ الصفحات الأولى من الرواية وهو يقول "مدينتي ايسكولاس ادخلوها بسلامٍ آمنين" لينطلق بنا بعد ذلك عبر لغة مكثفة مليئة بالحب والرومانسية يشوبها أحيانا الوجع والحرفنة في التعامل مع المزج ما بين الوجع والفرح.

حين تقرأ الرواية لن تستطيع التخلص من لعنتها وهي تمسك بك منذ السطر الأول وكأنه كان يمارس بحقك سحراً من نوع غريب، نعم كنتُ أدرك أنه يمارس سحر الحرف بحق قرائه الذين يذوبون مع السطور وهم يتتبعون العاشق الغريب الفريد من نوعه، أسعد الذي فعل المستحيل من أجل الوصول لحبيبة وعشيقة كان يعتبرها وطناً كاملاً يلوذ بها وبأحضانها التي كان يتنفس من خلالها رائحة دجلة والفرات على الرغم من اختلافهما في الديانة (مسلم- مسيحية) وهذا التشبث الكبير بها واحتمال المخاطر من أجل أن يلتقي بها في عالم خيالي ومدينة من صنع الكاتب الذي كان خالقاً لهذه العوالم الغريبة وهو يوهمنا بأن ما يكتبه لم يكن سوى الحقيقة بعينها لا من نسج خياله، وقد بدا هذا واضحاً في المقطع..

"وتقدم أقصرهم وأضخمهم نحوي قائلاً-أنا مازر وهذا قسورة الذي يقف إلى جانبي وطيكل ومحرز هما من يقفان خلفك وبرقان وشمهورش عن يمينك واللذان يقفان عن يسارك هما ميمون وابانوخ..

تلفظ بهذا الحديث بلا ابتسامة أو ضحكة بلا ملامح لأنني تهتُ بتفاصيل وجهه المبعثرة-هذا العظم الذي تريدونه..

دافعاً عظم الهدهد القديم ذا اللون الأصفر إلى مازر وقدماي ترتجفان

مد يدهُ نحوي وانشغلتُ بتفاصيل أصابعه القصيرة كيف سيمسك العظم بهم، لكنه فاجَأني بحركة غريبة جعلت العظم يستقر بين أصابعه.

-شكراً لك لأنك حررتنا من سجننا في مدينة بابل في بئر هاروت وماروت وأنجيتنا من لعنة معبد ننماخ..

أجابني شاكراً لي بلا ملامح باديةً على وجهه، ودفع قصاصة صغيرة تحمل عطراً ما شممتهُ بحياتي..

-خذها واحتفظ بها، فبها أسم المدينة الأعظم..

بيَّن مازر ذلك وهو يمد يدهُ نحوي واضعاً القصاصة بين أنامله القصيرة.

وما أن أصبحتْ القصاصة في يدي حتى تنفستُ الصعداء، (.....) اسم المدينة الأعظم، اسمٌ غريب، هذا ما جنيته بصبري وبفضل العم عباس شاه، كنت غارقاً بالاسم أنظر له، أشعر بالزهو والفرح، بفرحة غامرة تجمعني مع من أحب وأهوى، اسمٌ مكونٌ من ثمانية حروف، رفعتُ رأسي مخاطباً مازر، لكني ما رأيتُ أي شخص من هؤلاء، حتى المدينة المذهبة والمرمر الأخضر والرخام الأبيض وكأني دخلتُ مدينة خوجا للتو، نظرتُ مرة أخرى للقصاصة شممتُ العطر، هو العطر نفسه الذي كان به قبل قليل، والاسم نفسه المكتوب به أيضاً قبل قليل."ص287-288.

وهو يضع (.....) وكأنه يريد أن يخفيه عنا لئلا نسرق نحن قراءه ومحبيه هذا الاسم لنصعد إلى مدينته التي أبتكرها له وحده.

أتمنى من الجميع أن يقرؤوا هذه الرواية وأن يتعرفوا على تفاصيلها فهي مختلفة تماماً عن كل الروايات التي قرأتها..

يذكر إلى أن الشويلي حائز على جائزة الشارقة للإبداع الروائي العربي عام 2014 عن روايته (بوصلة القيامة)، وحائز على المركز الأول في مسابقة محمد شمسي للقصة القصيرة التي أقامتها وزارة الثقافة العراقية لعام 2008[1].

[1] https://www.kataranovels.com/novelist

قراءة في نقد الناقد كاظم الشويلي:

يبدو أن الناقد فتح تحليل رواية الباب الخلفي للجنة بطريقة جغرافية تاريخية، واصفاً الأماكن بطريقة جيدة، حيث نوّه إلى الصراعات الداخلية والفتنة الطائفية ما بين عامين 2006 وحتى نهاية 2007، ووصفه لمدينة ليون الفرنسية بكل حذا فرها، ليتجه إلى الأردن سارداً قصة الحرب العراقية الإيرانية على لسان نوال. كما ذكر الناقد أنه تحدث شخصياً إلى الروائي هيثم الشويلي والذي ذكر له أن رواية الباب الخلفي للجنة أكثر تحرراً على مستوى الشكل الفني والخيال الواسع، ضف إلى ذلك استخدامه للرقم 8 مستعيناً بالفلسفة الهندسية.

كما ذكر الناقد أن الروائي عاش مع كل شخصية بانفعالاتها وعواطفها، وحنينها إلى وطنها، والمغامرات الرائعة التي عاشها مع المخطوطات السحرية الثمانية.

كما أن الناقد سأل الروائي على الجدول المتواجد في مثن الرواية والذي أوضح له أنه عمل متعمد قصد إضفاء جوّ الغرابة والتميز عن باقي الروايات الأخرى، وفي الأخير وّجه دعوةً للقراء لتناول القراء هذه الرواية بالقراءة لأنها عمل إبداعي متميز عن باقي الروايات والأعمال الأدبية.

4-1 صباح محسن كاظم

تحتشد الرؤى بين حبكة السرد، وغرابة المواقف، وهندسة الحروف، وفلسفة الرياضيات في خلطة روائية تتسم بالغرائبية بالتعاطي مع ما يمر به الواقع العراقيّ، ومنطلق الغرابة هو الواقع بالتباساته وأحداثه ، وصخبه، وعنفه ، خساراته ، ضجيج الأحداث، وفوضى الحياة، وكيفية معالجة الحدث والرؤية السردية التي تمكن «الشويلي» من التعامل معه في البناء السردي .. وأرى هناك نسقاً بنائياً مُغايراً اعتمده المبدع «هيثم الشويلي « اختلف عن رواية التي فازت بالشارقه وقد خصصت دراسة نقدية لها بمجلة آفاق أدبية العام الماضي. فقد اعتمد بهذه الرواية على الجداول الرياضية، والهندسية، وفق رؤى وظفها في روايته (الباب الخلفي للجنة) الصادرة عن دار فضاءات /2016 ب350 صفحة، ثمة إيقاع أتسم بالرومانسية في معالجة العاطفة والحب والشغف والوله بالعشق مع المكابدات اليومية الضاجه بها الحياة في خضم العنف وهي رواية غرائبية في مضمونها، ومعالجاتها .. فالرواية التي يختلط فيها الألم بالأمل والحب بالواقع و الخيال.. حشد «الشويلي « خلطة من الطقوس السحرية والأرقام ..والطلاسم ..وأمكنة متعددة (العراق- فرنسا- السويد- الأردن) بالإضافة إلى الأماكن المحلية المتنوعة، تعدد الأديان (مسلم- مسيحية) رواية صفحة 7 : يطلُ علينا الكاتب بعبارة استفزازية يقول فيها «مدينتي ايسكولاس أدخلوها بسلام آمنين» فهناك من الغموض والأحداث سيترآى لكم وهو بهذا الاصطحاب أراد بنا الطواف معه في البحث عن سر هذه المدينة اكتشفنا أن ثمة أنثى وحبيبة خلف كل هذا، عشقها بطل الراوية وفعل من أجلها المستحيل ليصل لمدينة في مكان من هذا العالم، وبعد هذه العبارة الاستفزازية الأولى لصنع الدهشة في التلقي منذ البداية .. ص 9: (يقولون أن زمن المعجزات انتهى مع الأنبياء والأولياء والأوصياء، لكني أشك بهذا الرجل الكبير الطاعن بالسن الذي يلقنني على الدوام ما يجود بقلبي، حين كنتُ أصارحه بذلك يبتسم ويقول «إنَّ الله يصطفي من يشاء، فكن صافياً نقياً ولا تخف من أهوال الدنيا»، لقد كان العم عباس شاه يبثُ الحياة بي عبر كلماته البيضاء دائمً). تدور أحداثها في الفترة الممتدة ما بين الاقتتال الطائفي والعنف الدامي إلى حين سقوط الموصل على يد عصابات داعش

عن مجموعة من الأشخاص يعملون بسوق الشورجة، إذ يعمل بطلها عتالاً، يتعرف على العم عباس شاه الرجل الصوفي الذي يبيع سلال الخوص المصنوعة من سعف النخيل. في يوم من الأيام وهو يتصفح هذا العالم الأزرق يلتقي من خلال منشور بشخصية لا يعلم عنها أن كانت وهمية أم حقيقة لكنه ينبهر بتفاصيل صورها المثيرة ويبقى يفتش في صفحتها ينبش في المحظور، وهو يتصفح صفحتها في كل ليلة، وحين اشتعل الفضول بداخله بات يقترب أكثر من تفاصيل الصورة التي عشقها من غير أن يتكلم معها.. (ماريا) هي الصديقة والحبيبة والعشيقة التي كان يحلم بها أسعد وهو يحدثها في كل ليلة، تعرف عليها من خلال منشوراتها الموجعة وأكتشف بعد مدة من الحديث إليها أنها عراقية تسكن مدينة ليون الفرنسية بعد أن منحتهم الحكومة حق اللجوء لكل مسيحيي العراق، ويبقى متعلقاً بها لدرجة كبيرة. كان يرى ماريا عبر كاميرا الدردشة بنصف وجه فهي تغطي نصف وجهها بشعرها مما أثار الفضول بداخله كثيراً وهو يبحث عن سر هذا الإخفاء، كانت تمانع أن يعرف، لكنه أرغمها على ذلك وحين كشفت له شعر بالذهول الكبير، وحين استفسر عن ذلك كشفت له عن قصتها الكامل. يذكر الناقد محمد يونس بكتابه (التحديث الاصطلاحي دراسة الأنساق الوظائفية المستحدثة في بنية الرواية) ص 27 إن هناك رأيا واسعا تراه منظومة النقد بأن الرواية فيها مسعى إلى ابتلاع الأنواع والأجناس الأدبية الأخرى، وربما تشمل الفنون أيضا فمثلا غلاف الرواية الذي يمثل شكلا رمزيا لها من جهة، ومن أخرى ربما إطار آلي وعضوي في الترتيب المعهود للكتاب[1].

[1]http://newsabah.com/newspaper

قراءة في نقد صباح محسن كاظم:

تفطن الناقد للنسق البنائي المغاير الذي اعتمده الشويلي في روايته، حيث خالف في طرحه عن روايات شتى زامنت روايته وفازت بجائزة الشارقة، فقد طبع الرواية طابع الغرابة في المواقف، وهندسة الحروف، والفلسفة الرياضية، لتمتزج كل هذه الأمور مع بعضها البعض في قالب غرائبي يعكس لنا واقع العراق المرير.

فالرواية خليط من الألم والأمل، تصطدم بين الواقع والخيال، لتكون رواية تسعى لابتلاع أنواع وأجناس الأدب والترميز له.

نوّه الناقد أيضاً للحرب العراقية الإيرانية في تحليله، ومصير الشعب الذي أرهقته الحروب، كما تفطن لشخصية العم عباس شاه الرجل الصوفي الذي كان يوماً بعد يوم يكتشف مكمون قلب أسعد، حيث مارس الروائي بحقنا جنونه السردي ليوهمنا بصدق ما يقول.

إنّ الرواية تقوم على أساس فكرة أن الحب والعشق لا يعرفان المذاهب والأديان ولا الطوائف، ويقول الشويلي أن زمن المعجزات انتهى مع الأنبياء و الأولياء.

في الأخير يذكر الناقد أنه في يوم من الأيام وجدت أم أسعد إبنها يبكي بكاءاً شديداً حين وجد منشوراً على شاشة ماريا والذي لم يفصح عنه الروائي لا لأمه ولا لقرائه.

وكان الروائي يريد القول أن الجنة ليست كما يتصورها البعض، بل هي لمن يحمل في قلبه حباً للمجتمع وللناس أجمعين، وأن الجنة هي لمن نحب أن نجتمع بهم، وهي لا تساوي أي شيء في غياب أناس نحبهم ونعشقهم.

5-1: أحمد العتبي

رواية " الباب الخلفي للجنة" الصادرة عن دار فضاءات للنشر والتوزيع/ عمان/ 2017 قد يختلف المتابعون حول نسبة قراءة القراء العراقيين للرواية العراقية اليوم، إذ نجد الكثير من الشباب يلجؤون إلى الروايات الكلاسيكية العالمية، هاربين -في نظري- من الواقع الذي بات عليه حال الرواية العراقية في كونها مرآة تعكس المجتمع اليوم، وهو الذي عج بالسياسة والحروب والاقتتال والفوضى والدم. لقد خلقت الحروب جيلا لم يؤمن بالرواية على أنها عنصر مجتمعي فعال لمواجهة الذات وتقويمها ومواجهة الواقع وتصحيح المسارات وتثقيف الجيل وإمتاعه.. وإذ يطول الشرح لذلك سأدخل في صلب الموضوع مباشرة، أي في الحديث عن رواية (الباب الخلفي للجنة) للعراقي هيثم الشويلي، الذي حاز في العام 2014 على المركز الثاني في جائزة الشارقة للإبداع الروائي العربي عن روايته بوصلة القيامة.

تنتمي الرواية لجنس الرواية الميتاقصية، مقتربة من الواقع تارة ومبتعدة صوب الأعاجيب والغرائب تارة أخرى، يستعين فيها البطل الرئيسي (أسعد) بثماني مخطوطات سحرية يزوده بها (العم عباس شاه) للوصول إلى حبيبته ولقاءها، كما تتخلل صفحات الرواية لغة شعرية هي مجمل حوار البطل مع حبيبته.

وهي بتلك الخلطة تكون قد زاوجت -إن صح التعبير- بين الواقعي والمتخيل، فتوافرت فيها بعض الخصال التي جعلتها تتجاوز التقليدية التي باتت عليها الرواية وليدة الحرب وصورتها في العراق اليوم. سأتناول الرواية بشكل أحلل فيه عناصر (اللغة، الفضاء الروائي، الأبطال، التراث والمعاصرة، العجائبية والرمزية، المحظور والمسكوت عنه)، وقد اخترت ذلك التقسيم للاختصار ولصعوبة الإلمام بكل تفاصيلها ومكنوناتها في مقال واحد، لئلا أرهق قارئي بتفاصيل ربما يجد نفسه في غنى عن معرفتها فأتركها للمختصين والأكاديميين في مجال النقد الروائي.

1 اللغة: كانت لغة هيثم الشويلي جيدة سليمة، بسيطة البناء اللغوي وقوية الوقع البصري للتراكيب والجمل، مكنته من الوصول إلى قراءه، من مختلف الطبقات الثقافية، ومما زاد الأمر حلاوة -بالنسبة

لي- وجود الكثير من الجمل جاءت باللهجة العامية البغدادية، ساعدت في خلق تواصل جيد بين النص والمتلقي، الذي بات -في الأعم الأغلب- يستصعب وينتقد غريب التراكيب والعبارات ويتجه نحو السهل الممتنع بشكل كبير. ولنا في النصين التاليين خير مثال: (والكاظم أبو الجوادين أصولي عثمانية وجدي إسماعيل باشا أستاذ العلوم الدينية في الإستانة مركز الخلافة) ص58 ، (شبيك إبني روح صلي واذكر الله حتى أيرحمك ويكفيك شر بني آدم) ص60.

2 الفضاء الروائي:

لما كان الحديث عن فضاء الرواية أمكننا معرفة الفضاء الزماني لرواية (الباب الخلفي للجنة) وتحديده بدقة بسنوات حروب العراقيين، فقد وقعت أحداث الرواية إبان فترات التفجيرات الإرهابية التي أحدها تفجير كنيسة الطاق، أو سيدة النجاة في الكرادة ببغداد. وأما جغرافيتها فتتوزع بين بغداد حيث يعيش البطل أسعد في مدينة الكاظمية ويعمل حمالا في الشورجة. وفي بابل حيث يذهب إلى معبد ننماخ و بئر هاروت وماروت الملكين لاجتياز أحد الطقوس السحرية التي توصله بمجموعها لمدينة (إيسكولاس) السرية المتخيلة. وذي قار حيث آثار أور التي يجتاز فيها طقسا سحريا آخر.

3 الأبطال:

أسعد الكاظمي هو بطل الرواية، صاغ الشويلي شخصيته مثقفا رومانسيا محبا للخير رافضا للواقع المؤلم المعاش، لديه من الجرأة ما يكفي للقتال في سبيل تحقيق هدفه والحصول على حبيبته (ماريا گورگيس حنا) ابنة الكرادة المثقفة الهادئة الجميلة، التي كانت خير حبيبة، عذبتها الأيام بعد أن شوه انفجار الكنيسة في العام 2014 نصف وجهها. ولأسعد أصدقاء في سوق الشورجة تعرف عليهم، ولم يكن لأي منهم تأثير على سير الأحداث، وأظن أن وجودهم بهذه الصيغة قد ساعد في ترهل النص وأفقده تماسكه. فكأنما أقحمهم هيثم الشويلي إقحاما لأسباب أجهلها.

4 التراث والمعاصرة:

أولى الروائي التراث أهمية كبرى في روايته، فهو يصف لنا بكل براعة على لسان البطل أزقة مدينة الكاظمية القديمة، وسوق (الاستربادي)، وشوارع ومحلات الشورجة، وغيرها من مناطق بغداد. يقول على لسان أسعد في وصف زقاق منزله في الكاظمية: (الرطوبة المتصاعدة من الجص والطابوق الفرشي وأعمدة الخشب النخرة تمنحه عطرا قدسيا غريبا و رهبة تدب في النفوس ليبقى السوق والزقاق القديم محافظا على نكهته التراثية مكتسبة رونقا جذابا وشكلا مميزا) ص37.

5 العجائبية والرمزية:

تنتمي عجائبية الشويلي إلى بناء اعتمد المخطوط للوصول إلى أرض الجنة –في ترميز ناجح كل النجاح ومحسوب لصالح الروائي هذه المرة– فبالاستعانة بمدخلين أولهما عن طريق الآل من ولد علي بن أبي طالب (عليهم السلام)، والثاني عن طريق المتصوفة من أتباع الشيخ عبد القادر الكيلاني (رحمه الله تعالى) اختلق مخطوطات ثمانية، محفوظة لدى العم (عباس شاه)، بائع الأواني والجرار الفخارية في سوق الشورجة. يرمز الشويلي عبر بطليه إلى مأساة العراق كله، وحاجة أجياله إلى الحب والوئام والصلح المجتمعي، لصنع جنة العراق الكبير الواحد الموحد

6 المحظور والمسكوت عنه:

لقد تناول بعض الروائيين مواضيعا كالشذوذ والتحول الجنسي بشكل جعلوا منه ثيمة أساسية لرواياتهم مثل وحيد غانم في روايته (الحلو الهارب إلى مصيره) للكاتب والروائي (وحيد غانم) و (أوراق الزمن الداعر) للأستاذ (صلاح صلاح) اللتين خاضتا في البورنوغرافية بشكل واضح صريح تجاوز كل تابوهات سابقيهم ممن أتوا على ذكر ذلك بشيء من الخجل، وهو ما كان من هيثم الشويلي في صناعته لشخصية (سمير)، الحمال في الشورجة، صديق البطل، وهو الذي وصفه على لسان أصدقاءه *بالشذوذ*.

يقول سمير:سأذهب إلى سردار وبولص لأقضي يومي هناك..

قالها بعد ان لملم اشلاءه المبعثرة فوق الأرض ناهضا بقوة، واقفا باتزان على قدميه.

اذهب واشبع شذوذك منهما، فبشرتك البيضاء تساعدك على ذلك) ص15-16

ثم يعلن في نهاية الرواية على تحول سمير (إلى شاب من الجنس الثالث والذي تغيرت كل معالم وجهه وجسده ليصبح شاذا بكل تفاصيله المثيرة الأقرب بها للأنثى من الذكر، والذي لم يفرط به سردار وبولس بل تشبثا به لأنهم عشقاه أكثر من عشقهم للإناث) ص343.

الإسقاطات السياسية على لسان الأبطال:

تسأل ماريا حبيبها حول الوضع في العراق، فيجيبها:

العراق كما هو، بلا كهرباء أو ماء قتل و دمار وخراب، فساد إداري و مالي، قتل عشوائي، وإبادة جماعية، فكلنا نخرج عند الصباح على أمل العودة أحياء مرة أخرى، فكل منا يحمل بين يديه كفنا، فقد يعود حيا أو لا يعود) ص83 وفي هذا النص وما تلاه نقد واضح لما وصل إليه الحال، في حينه، من خراب المؤسسات وتدهور الأمن كنتيجة لتدهور الوضع السياسي العام..

ويقول على لسان (صادق) الدليل في أرض بابل الأثرية واصفا بعض الجنود يلبسون ملابس موحدة مع علامة على ظهر بدلاتهم الزرق تلك، وكتابة ربما تكون عبرية حسبما ألمح النص ولم يعلن، فيقول: (هم يسرقون الأرض من خلال دفنهم هذه الأشياء في بابل ليقولوا بعد سنوات طويلة كأن

تكون خمسون سنة أو أكثر من هذا أن هذه الأرض هي لهم..... هم سرقوا زبور داود الذي كان يخبئه النظام السابق في خزنة من خزائنه المذهبة بعد أن أخرجه من مقام نبي الله الكفل في ناحية الكفل القريبة من آثار بابل، وهم يفتشون عن صحائف سليمان وخاتمه الذي ملك به كل العالم) ص229. في إشارات لحراك الموساد والجمعيات الصهيونية داخل أرض العراق إبان فترات تراخي قبضة الأمن العراقي وعدم السيطرة على حدود البلد.

تتساءل ماريا في نهايات الرواية:

هل نستحق كل هذا نحن أبناء المسيح؟ ..... هل يستحق العراق كل هذا؟!!) ص345 هل يستحق العراق الموت والخراب؟

هل ستظفر ماريا واسعد بأرض الجنة من بابها الخلفي ايسكولاس؟ أم ماذا؟... هذه دعوة مني لقراءة الرواية والتعمق فيما جاء فيها.

قراءة في نقد أحمد عتبي:

ذكر الروائي أن الرواية زاوجت بين الواقع والمتخيل، حيث تجاوزت بذلك الروايات التقليدية، الكلاسيكية. كما أنه ذكر أن الرواية تنتمي لجنس الرواية الميتاقصية، فهي قريبة من الواقع تارة، وبعيدة عنه تارة أخرى متوجهة نحو العجيب والغريب.

حاول في تحليله التعرض لسبعة عناصر: هي اللغة، الفضاء الروائي، الأبطال، التراث والمعاصرة، العجائبية والرمزية، المحظور والمسكوت عنه.

1-اللغة: ذكر الروائي أنّ اللغة جاءت في مجملها بسيطة البناء وقوية الوقع، ومما زادها جمالاً حسب نظره مزاوجتها باللغة العراقية العامية والتي مالت نحو السهل الممتنع.

2-الفضاء الروائي:

تحدث الناقد على الأمكنة التي تناولها الروائي حسب تنقلات الشخصيات بين أماكن حقيقية وأخرى متخيلة، أما الزمان فيمكن تحديده بدقة وكان إبان التفجيرات الإرهابية التي وقعت في العراق.

3-الأبطال:

تعرض الروائي لكل شخصية على حدا، إلا أنه عقّب على تواجد بعض الشخصيات (أصدقاء أسعد" الذي كان تواجدهم في المتن الروائي قد ساهم في ترهل النص ممّا أفقده تماسكه.

4-الثرات والمعاصرة:

ويثمتل ذلك في الوصف الجميل والبارع على لسان البطل أزقة مدينة الكاضمية القديمة.

5-العجائبية والرمزية:

تمثل العجائبية في الرواية في حل المخطوطات لأجل الوصول لأرض الجنة، وكان يرمز عبر بطليه إلى مأساة العراق كله وحاجة أجياله إلى الحب والوئام والصلح المجتمعي لصنع جنة العراق الكبير الواحد الموحد.

5-المحظور والمسكوت عنه:

تحدث الناقد على قضية الشذوذ الجنسي، الواضح جلياً في شخصية سمير الأمر الذي كان محظوراً ومسكوتاً عنه، إلا في بعض الروايات التي فضحت وكشفت المستور ولم تسكت على مثل هاته الأمور.

6-1 أمين غانم:

هيثم الشويلي في رواية الباب الخلفي للجنة، كان كمن يخوض معارك شتى في زمن واحد، في محاولة لرسم بياني لانكسارات زمن منفلت، تنزاح دوائره بقراءات كثيفة تعلو وتتصاعد كقيم خاطفة ترفل وتزهو في زمن غير سوي ، ليبدو السرد للوهلة الأولى كوعاء اضطراري غير كاف لانتشال المتلقي أولا من خضم براثن غليظة ماتنفك تغرق في إزدراءات مفرطة التشابه في مجابهة تلك الوضاعة، إلا أن الشويلي كان متمكنا من الإشغال على ذائقة مكلومة أو بالأحرى استدراج القارئ ودفعه بحنكة للولوج لعالم الحكاية.

الباب الخلفي للجنة، فيض لايتوقف من حكايات قاسية لبلد الرافدين، فحين تتحول الفانتازيا لضرب قاس من الشواهد الحية قطعا سيسارع النص بالكشف عن مكنوناته بمباغتات مقتضبة في حيز تتدافع أزمنته بفضاءات متداخلة ومتوازية في آن واحد، يتحرك السرد بداخلها كسحر لانهائي يشي بقدرة الكاتب على الاستعانة بأكثر من عالم، خيال، افتراض، حقيقة، رمز، كي يسترخ النص ويتمدد كحكاية خالدة، بحقائق أوجاع مادية لإنسان مثخن بالانتماء الحضاري لجغرافيا تنزف رويدا من الداخل.

كذا صاغ هيثم أكثر العلاقات بؤسا بالمكان، في فتح جديد للفن بإدخال العالم الافتراضي كنطاق ثالث يتجاوز المزاوجة التقليدية بين الخيال والواقع، نطاق سيتحول حتما لاستلهام منهجي لتشكيل شخوص العمل السردي، دون الحاجة لتقييمهم ككائنات من لحم ودم أو مجرد مجسمات بلاستيكية ميتة، لتغدو شخوص الرواية هنا ككائنات عصرية، وبات الافتراض جزءا محوريا من فن هذا الزمن.

كان الخيال عند سيرفانتس عفويا يتدفق شيئا فشيئا ! بحكايات خصبة لأوجاع آدمية تئن بفروسيات مغدورة، في أصقاع شتى، لأبطال أكثر من زمن، في سياق خيانات الإنسان لنفسه، أما الشويلي وإن ساقته مفارقات الخيال كمحتفي بتجربة موارية، تخفي أكثر مما تظهر، تختزل من معان أكثر مما تفسر إلا أنه يغدو أكثر من محتفي بتجربة سرد الحكايات الأقسى والأفظع ليبق الفارق بين المخيلتين في ماهية المرأة والحب والحضارة، في جرأة طليقة تلتقي مع بولغاكوف بفانتازية اللحظة

المبتورة عن الزمن وتفترق عن كافكا بالإضمار غير السوداوي في سرد الآمال في سياق وقائع آسنة، في صياغة جديرة بمواكبة الزمن وملء اليد من الثقة في مجارات إنسانه مهما بدت الوقائع متسارعة ككتلة تتكاثف لحظيا ما تفتأ تذهب الوعي وتحيل قدراته كإهتراء نيات كثر أستلزمت مغبات الحرب تبديدها والتنكر لنواميسها.

هكذا يغدو أسعد الكاظمي مجبولا بحضارة العراق، شغف يومي كمعادل موضوعي لحاضر سياسي واقتصادي فاسد، في ارتداد للذات لماض مشرق تليد أشبه ببعث مغاير للأمل، فالقبة الخضراء لعثمان المعمري ، وعتبة الأعظمية حين تحوي مرقدي موسى الكاظم ومحمد الجواد، سوق الشورجة الذي شيد إبان الدولة العباسية، إضافة لجسر الأئمة، والصرافية، ساحة عدن، كنيسة سيدة النجاة، العذراء جاءت بمثابة احتفاء عال النبرة أشبه بتوظيف كثيف للأصل الحضاري في مناهضة حاضر منحط وهش.

كان كل شيء مقسوما عند اسعد (بطل الرواية) إلى نصفين متقابلين، ساعات اليوم، الأمل العلاقات العمل، صدور المومسات، المدن، وجل الأشياء التي بجدر به وصفها أو تخيلها، لتجيء الحبيبة تتويجا جليا لكل مايحتاجه هذا الواقع من مقارنات لنعت انحطاط بغيض يجثم في المنتصف كلعنة أثرية ما تفنك في محاكمة كل مداهمات الغفلة والتوهان.

ماريا كوركيس يوحنا كانت الحبيبة والملاذ والوطن المغدور، اختزالات المأساة في وجه امرأة جملية ومثقفة تحتاج للكثير من رباطة الجأش كي تغدو مفاتنها المعطوبة والصادمة قادرة على استدراجنا إلى المكنونات النبيلة في الأعماق دون الحملقة أولا فيما أحدثته الحرب من وقع كابوسي لملامح فاتنة شطرها العنف وأفضى بها كنقيضي إرادتين للحياة، جنة ونار، حب وهلاك، رعب وآمان، دمار وبناء، غربة ووطن وبات وجه ماريا بأخديده النصف المحروقة وعينه البلاستيكية يختزل كل لعنات السدور و للانتماء لحضارة بابل وآشور وجلجامش، وباتت طاقة اللامبالاة إعجازا للقبول بصاحبته وهي بلا ريب لن تكن إلا طاقة الانتماء للأرض وليست للجسد.

هكذا تماهت رواية عبدالرحمن منيف (قصة حب مجوسية) في استدعاء متضافر للحاضر الأوروبي فإجلاء شغف الفرنسيين السنوي بأضواء ليون بفرنسا وإبراز كل منحوتات لويس الرابع عشر وغيره من الملوك والفرسان، إلى مأساة تفجير الكنائس في العراق والمساجد، في تداخل كبير للحب والمدن للأضواء في أوروبا للتفجيرات في كنائس العراق ومساجدها، ليغدو السرد عند هيثم الشويلي أكثر من معجم وأكثر من جغرافيا، وأكثر من حب، وباتت الجنة هي الاستخلاص المكلف في قسمات ماريا كوركيس، قسمات العراق والأمة، تداخل الصوفية بالفانتازيا كمعان ثكلى لانتشال إنسان غارق في الدونية، تداخل الرمزية ببشاعة السائد، أوهام الجسد بحقائق الاتكاء للمثل الحضارية ، في صهر كثيف لفصام زمن يمضي بفداحة في الموصل وإعلان داعش بداية 2014 الاستيلاء على مقدراتها والشروع بتدمير موروثها الثقافي والإنساني كان بمثابة ابتلاع كل الأبواب السحرية لولوج العراقيين للجنة، لكنها في كل الأحوال لم ولن تكن مانعا إلى الأبد.[1]

[1] https://yemenat.net/2017/07/299498/

قراءة في نقد الكاتب والناقد اليمني أمين غانم

شبه الناقد الروائي بالمحارب الذي يخوض المعارك، ونوه أن الروائي نجح في استدراج المتلقي إلى الباب الخلفي، كما أن السرد يتحرك تحرك السحر اللامتناهي. حيث أنه دخل عالم الخيال والافتراض والحقيقة والرمز وهذا لأجل استرخاء النص وتمدد الحكاية.

والخيال حسب نظر الناقد عند هيثم الشويلي كان يخفي أكثر ممّا يظهر. كما أنه صور لنا البطل أسعد رجلا كاظميا مجبولاً بحضارة العراق، فتوظيفه الأماكن في مثن الرواية أضفى على العمل الجدية والتميز ممّا كثف من الأصل الحضاري للعمل.

تنبه الناقد إلى أنّ كل الشيء في الرواية جاء مقسوماً إلى اثنين متقابلين: ساعات اليوم، الأمل، العلاقات، العمل ...وغيرها.

وما مريا الحبيبة إلا اختزالاً لمأساة وطن مغدور، كما أنه شابه إبداع هيثم الشويلي بعمل أو بالأحرى رواية عبد الرحمن منيف "قصة حب مجوسية" من حيث استدعاء متضافر للحاضر الأوربي.

في اعتقادنا فإنّ الناقد اليمني أمين غانم، قد تفطنّ للحالة النفسية للروائي، حين وصف أصدقائه والحرب والمآسي التي تعرضت لها العراق تلك الحقبة، حيث انتقلت الدولة من أوج تطورها إلى مُدن ميتة تعمها الدمار والخراب الشامل.

7-1يوسف عبود جويعد

الواقعية الغرائبية، الواقعية السحرية، الموروث الشعبي الكبير لحكايات ألف ليلة وليلة، السحر، الواقع المتردي المأساوي الحزين لهذا البلد، الواقع الصافي النقي كنبع أزرق شفاف، عالم التواصل الاجتماعي الأزرق، العلاقة العاطفية السامية النبيلة الأصيلة، الانتقالات الكبيرة الواسعة، بغداد، بابل، الناصرية، ليون، مدن سرية تفتح أبوابها أمام المتلقي وهو يحث خطاه في عالم رواية (الباب الخلفي للجنّة) للروائي هيثم الشويلي، إذ نجد هذا التنوع السردي في البنية النصية، ابتداءً من العنونة التي جعلها خطوة أولى للولوج، ورغم أن بداية الرواية تحكي لنا حياة أسعد وهو شاب طموح، على الرغم من حصوله على شهادة عليا إلا أنه لم يجد وظيفة تتساوى بأقرانه كون تخصصه نادراً مما حدا به أن يعمل في الشورجة حمالاً من أجل لقمة العيش، وفي عالمه الافتراضي الأزرق يشاهد صورة لفتاة جميلة تثير اهتمامه وهو يحاول أن يصل إليها عن طريق إرسال طلب الصداقة لتوافق بعد ذلك كي يضعنا أمام حالة حب غريبة، إذ أن أسعد يتعلق بتلك الفتاة فتلهب كيانه وتتربع في شغاف قلبه ولا يجد سبيلاً آخر للتواصل معها إلا من خلال هذا العالم المفترض، وعلى الرغم من الإسهاب في تفاصيل تلك العلاقة واهتمام الروائي بنقل التفاصيل الدقيقة عنها وانشغالنا مع أسعد في رحلة الحب والوئام إلا أنها كانت تمهيداً موفقاً لزجنا في عالمه الغرائبي لنرحل معه في رحلة وظف الروائي من خلالها أدواته السردية بشكل ينم عن أنه عاش تجاربها وسبر أغوارها واكتشف أسرارها وتجول في عالمها وجمع معلومات كبيرة ومهمة ليقوم بعد ذلك بتوظيفها ضمن المبنى السردي للأحداث لتكون انتقاله جديدة لم نألفها من قبل، حيث أن أسعد بعد أن أعياه التفكير بمحبوبته ماريا وهو يبحث عن وسيلة للاقتراب منها غير العالم الافتراضي الذي يراها من خلاله،حدث متنام.

وعندما يجلس في محل العم عباس شاه ويحكي حكايته تفاجئ بأن العم عباس لديه الحل وأنه باستطاعته أن يجعله يلتقي بحبيبته في أرض الواقع على الرغم من أن أسعد يجد ذلك من المستحيل،

إلا أن العم عباس واثق مما يقول، فمنذ تلك اللحظة يبدأ الحدث بالتنامي فنتعمق في عالم الرواية وننتقل إنتقالة مبهرة وغريبة عندما يوافق أسعد ويطلب من العم عباس أن يوضح له كيفية الالتقاء بمحبوبته وأنه على استعداد أن يقوم بأي فعل من أجلها حتى لو كلفه ذلك حياته، عندها تدخل مسارات جديدة لتنضم إلى بنية النص متمثلة بـ(عالم السحر)، (استحضار الحضارة البابلية والسومرية)، واكتشاف أسرار هي من ضمن الباب الخلفي للجنة، وهنا تبدأ مهمة الرحلة السندبادية لأسعد، حيث يلتقي بالحضرة القادرية من خلال العم عباس شاه بالشيخ عبد الرحمن الذي يعطيه سبعة مخطوطات والثامنة بقيت لدى العم عباس شاه حتى تنتهي مهمته في انجاز المخطوطات السبعة، واحدة يحرقها ويضع رمادها في كيس ويرميها في نهر جاري، وأخري يعلقها في رجل عصفور ويطلقه في الهواء الطلق وأخرى يضعها في عين جارية للنمل، وأخرى يرميها في بئر بمعبد ننماخ في آثار بابل وعندما يرميها تتصاعد منه النيران يرها هو دونه غيره من المتواجدين في المعبد، ليكتشف هناك من خلال سرد الحكايات أن الأمريكان كانوا يدفنون آثاراً تخص بني اسرائيل ليثبتوا عندما يتقادم الزمن أن هذه الأرض تعود لليهود، وأخرى يضعها في خرقة من ثوب فتاة أي فتاة ويدفنها، واستطاع الروائي أن يحكم أدواته السردية بشكل جعلنا نتابع هذه الرحلة بنهم واهتمام، (أوهمتهما وأنا أحاول سحب نفسي إلى الخلف تدريجياً لأكون على مقربة من البئر، وما أن مددتُ يدي بجيبي مخرجاً المخطوطة السابعة، حتّى انساب صوتٌ لمسمعي، احذر لا تفعلها، لا تقترب، ستحترق بنيران المخطوطة ذاتها، كلما هممتُ بالتقرب من البئر سمعت الكلمات نفسها تخترق أذني، كلماتُ تحذرني من أن أرمي المخطوطة في البئر، وحاولتُ أنا أكون قوياً بالاقتراب منها أكثر فأكثر، لكن ثمة شخصاً ما يمنعني أو أشخاصاً موكلين بهذه البقعة يحرسون البئر نفسها) ص233، إلا أنه يحاول مرة ثانية ويرمي المخطوطة بالبئر لينجز المهمة على الوجه الأكمل.

أن الروائي استطاع من تلك المسارات السردية الجديدة استحضار تاريخ حضارة أرض الرافدين، كما أنه استطاع أيضا توظيف الموروث الشعبي الذي يخص حضارتنا، كما أنه ذكّرنا بحكايات ألف ليلة وليلة، وعالم السحر المخفي، كما أن النسيج الأول والمهم والذي يشكل الإطار العام للمبنى

السردي هو تلك العلاقة بينه وبين ماريا الذي يتصاعد ويتواتر ويسير مع حركة الأحداث ومع تلك الرحلة السندبادية التي لازالت تحمل الكثير من المفاجآت، كون الورقة الثامنة هي بمثابة الذروة الكبيرة لأحداث الرواية، وهي مغامرة كبيرة وشائقة ورحلة موغلة في العالم السحري والغرائبي، أن مهمة أسعد داخل المبنى السردي تغيير واقع الحياة المقيت المؤلم إلى آخر فيه تلتقي النفوس العاشقة، وفيه أيضاً ينزع المرء من داخل روحه الحقد والضغينة والكره والقتل والهمجية وهذا هو الدافع المهم الذي حدى بأسعد أن يواصل مهمته حتى النهاية، كما أن الروائي استطاع أن يوظف أدواته السردية ويحركها بشكل متوازٍ مع حركة الأحداث..

– المكان: الكاظمية، الشورجة، بابل، الناصرية، ليون الفرنسية، السويد، الأردن.

– الزمان: سنوات ما بعد التغيير وسقوط الصنم.

– الشخوص: استطاع أن يرسم ملامحهم من خلال الحركة السردية.

– الثيمة: تحمل رمزية كبيرة.

– نمط تناول النص: الواقعية الغرائبية، والواقعية السحرية.

– استحضار حضارات بلاد ما بين النهرين.

– توظيف الموروث الشعبي والاستفادة من حكايات ألف ليلة وليلة.

وتبدأ المهمة الكبيرة، مهمة المخطوطة الثامنة المحفوفة بالمخاطر، إذ أن المهمة ستكون في (تل جوخا) عاصمة مدينة أوما السومرية في الرفاعي، وعليه أن يبحث في الحفر عن حفرة تنبعث منها رائحة الثوم النفاذة، ليضع الفخذ المسموم وتخرج الآفة وتأكل من اللحم المسموم فتموت ويقطعُ من

سنامها لحماً ويطهيه مع المخطوطة الثامنة ويأكل منه، (ولاحظت غياب الفخذ فعلمتُ أن الآفة التهمته لتسقط صريعة، واقتربتُ بهدوء، خطوة خطوة، حتى بت بالقرب منها، كان منظرها مخيفاً جداً يحمل الغرابة والخيال وعلى الفور قطعت من سنامها لحماً يميل للبياض، وأخرجت القدر وأشعلت ناراً تحت القدر من الحطب الموجود هناك ووضعتُ اللحم والمخطوطة) ص284، وعليه أن يأكل من اللحم وحده فأن شاركه أحد في الأكل فسوف يرى كل ما يراه، وصادف أن حضر كرار ليخبره بأن شيماء تريده فأكل من اللحم وشاهد المدينة كما يشاهدها هو وكان الحل حتى تختفي ولا يراها هو أن يشرب اللبن فشرب كرار اللبن واختفت عنده رؤية المدينة، ودخل أسعد تلك المدينة المطرزة بالذهب والألماس، وبحث عن الصندوق وقرأ آية قرآنية ففتح الصندوق، واخرج منه الورقة بمساعدة ثمانية من الجن، وعَرَفَ اسم المدينة التي سوف يلتقي بها بحبيبته ماريا، وعليه أن يخبرها وحدها باسم المدينة لينطقاها بصوت واحد ليتم الانتقال، ويلتقون هناك لقاء عاشقين تهفو روح كل واحد منهم إلى الآخر ويقضيان وقتاً، ثم يعلنان اسم المدينة معاً ليعود كل واحد منهم لمكانه. ضمت الرواية بين ثناياها ما يدور في البلد من أحداث، الانفجارات في بغداد، أحداث الموصل، الحياة في هذا البلد أيام اشتداد الأزمة والقتل على الهوية، وعرض أيضاً حياة شبابنا الطلبة بعد تخرجهم من الكليات يكون مصيرهم العمل في علوة الخضروات أو سوق الشورجة لحمل البضاعة بدلاً من أن يجدوا لهم مكان عمل في الدوائر ليمارسوا دورهم الأساسي.

رواية (الباب الخلفي للجنة) للروائي هيثم الشويلي من الأعمال الإبداعية الأدبية المهمة التي تضع أمام المتلقي حياة البلد القلقة وتضع أمامنا الحلم الكبير للانتقال إلى عالم آخر يحقق كل طموحاتنا وتندثر وتمحو كل الأحداث التي نراها اليوم، الحقد، الكراهية، الطائفية، القتل، الدمار، الانفجارات، الخيانة، وهي تأخذنا إلى مسارات جديدة، وتعد خطوة موفقة للروائي في تجربته الثانية[1]

[1] https://www.azzaman.com

قراءة في الدراسة النقدية ليوسف عبود جويعد:

افتتح الناقد مقاله بمتضادات بين الواقع والخيال، بين الواقع والسحر، والتناص من حكايات ألف ليلة وليلة، والحب الصافي عبر العالم الأزرق الافتراضي.

نوه أيضاً إلى الجولة التي أخدنا إليها عبر أزقة الكاضمية ومدن عدّة في بغداد وغيرها. والوصف الدقيق لها مماّ يجعل المتلقي أمام رسم جغرافي ذهني لها وكأنه زار تلك الأمكنة.

وصف الناقد تصوير الروائي لعلاقة الحب التي جمعت بين أسعد ومريا بعلاقة حب غريبة، حيث أنها ألهبت كيانه رغم بعدها عنه، ويبدأ الحدث في التنامي والتعمق في الرواية عندما يحكي أسعد للعم عباس شاه حكاية حبه، وقبول هذا الأخير مساعدته في لقاء محبوبته، وهذا عبر تنفيذ المخطوطات الثمانية.

نوه الناقد على أن الروائي استحضر الموروث الشعبي العراقي وحضارة الرافدين، فالروائي استطاع أن يوظف أدواته السردية بشكل متواز مع حركة الأحداث.

والشيء المهم أن المغزى من الرواية عرض حياة شباب العراق الدارس في الجامعات ومصيره بعد التخرج، فبدلا من عملهم في مناجمهم، والمناصب التي يستحقونها حسب تخصصهم إلا أنهم يصارعون مرارة العيش والبحث عن القوت في سوق الشورجة.

2-الرواية العربية بين الواقع والعجيب:

سجلت الرواية حضورها في الساحة العربية، ولم تنفصل عن الحركة الروائية العالمية، بل سارت جنباً إلى جنب معها، واستمدت الأشكال والمفاهيم العالمية الجديدة واقترابها مع رسالتها الاجتماعية والسياسية، بحيث تأثرت من الظروف التاريخية التي مرّت بها المجتمعات العربية، فشهدت منذ الستينيات الأشكال والأنماط الجديدة كالتجريب، وتجاوزت الأساليب القديمة المألوفة، لتعبر عن القضايا المتعددة الجديدة في تلك المجتمعات.

و عن الرواية العراقية، فهي الأخرى ووفقاً لرسالتها الاجتماعية، رصدت كل الأحداث التي عرفها الواقع العراقي منذ ظهور الاستعمار والاستبداد وحتى الاحتلال والحرب والدمار الذي شهدته العراق في العقود الأخيرة. فاتخذت مؤشرات وتقنيات جديدة للتعبير عن المعاناة والمأساة الجماعية الكبرى، ومن هذه التقنيات الأسلوب العجائبي الفانتاستيكي الذي بعلامته المتعددة وعناصره المتنوعة، وبحيادته يختفي الروائي ورائها، أصبح وسيلة ناجحة في تجسيد الأحداث والقضايا الاجتماعية، فاستعملوها كأداة تعبيرية يعبرون بها عن انفعالاتهم وتفاعلاتهم مع واقعهم الأليم بأسلوب غريب وعجيب.

فنزع بعض الكتاب العرب إلى تحديث الرواية العربية وتجديدها بتكسير القواعد الفنية والتأسيس لصيغ مبتكرة تقوم على هدم بنية الحكاية وتفتيت معناها، وذلك من خلال تدمير المبنى التقليدي للمحكي وتحريره من قيود الكلاسيكية القديمة، حيث صار "العجائبي بؤرة الخيال الخلاق الذي يجمع مخترقا حدود المعقول والمنطقي والتاريخي والواقعي، ومخضعا كل ما في الوجود من الطبيعي إلى الماورائي لقوة واحدة فقط، هي قوة الخيال المبدع المبتكر"[1] الذي يحول الوجود بإحساس مطلق بالحرية فيشكل العالم كما يشاء ويصوغ ما يشاء غير خاضع لشهواته ومتطلباته.

[1] أبو ديب كمال، الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمة وفن السرد، دار الساقي، بيروت، ط1، 2007، ص: 8.

حين نعود إلى القواميس العربية لتحديد مفهوم الرواية، نجد أن اللفظة تدل على نقل الماء وأخذه، كما تدل على نقل الخبر واستظهار، فقد ورد في لسان العرب: روي من الماء بالكسر، ومن اللبن يروي ريا، والرواية أيضا البعير أو البغل أو الحمار، يسقى عليه الماء، والرجل المستقي أيضا رواية. ويقال" روى فلان فلانا شعرا، إذ رواه له متى حفظه للرواية عنه".[1]

فالمدلولات المشتركة للرواية تفيد في مجموعها عملية الانتقال والجريان والارتواء المادي أو الروحي...

غير أن دلالة كلمة الرواية على هذه المعاني لا يكاد يفيدنا، لأننا بصدد الحديث عن جنس أدبي حديث. فقد رأى ميخائيل باختين:"أن تعريف الرواية لم يجد جوابا بعد بسبب تطورها الدائم" [2].

فإن هذا اللون من الأدب كما يضيف غولدمان يعيد النظر في كل الأشكال التي استقر فيها .

وبالرغم من صعوبة تحديد مفهوم الرواية، إلا أننا سنحاول التصدي لتعريفها باستعراض بعض المحاولات التي أوردها بعض الباحثين، ومما جاء في ذلك نذكر رأي المفكر المغربي عبد الله العروي، حيث قال : " هي رواية شاملة موضوعية أو ذاتية، تستعير معمارها من بنية المجتمع، وتفسح مكانا لتتعايش فيه الأنواع والأساليب، كما يتضمن المجتمع الجماعات والطبقات المتعارضة"[3].

إن تميز حجم الرواية بالطول حدا بالباحث المغربي الدكتور حميد لحميداني إلى القول: " الميزة الوحيدة التي تشترك فيها جميع أنواع الروايات هي كونها قصصا طويلة، وقد لاحظنا أن ما يعتبره أغلب النقاد في العالم العربي ككل، رواية لا يقل عدد صفحاته عن ثمانين صفحة من القطع المتوسط"[4]. وبذلك فإن الرواية أقرب في جوهرها إلى القصة، إلا أن "هناك جملة من الفروق التي تشترط جملة من الخصائص للرواية، والتي لا تتوفر إلا في هذا الجنس الأدبي"[5].

---

[1]ابن منظور، قاموس لسان العرب، إنتاج المستقبل للنشر الإلكتروني، بيروت، دار صادر، 1995

[2]باختين ميخائيل، الملحمة والرواية، ترجمة وتقديم جمال شحيذ، كتاب الفكر العربي3 ، بيروت 1982، ص:66

[3]العروي عبد الله، الأيديولوجية العربية المعاصرة، ترجمة عيتاني محمد، دار الحقيقة بيروت، 1970، ص: 275

[4]لحميداني حميد، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي (دراسة بنيوية تكوينية) ، دار الثقافة، الرباط، ط1، 1985، ص:80.

[5]مفقودة صالح، أبحاث في الرواية العربية، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، الجزائر، ط1، ص: 7.

فقد جعل هذا الجنس الأدبي الروائي المعاصر ذات متحولة، تشبه الباحث في التراث الإنساني، من خلال تحطيم الحدود والمسافات الفاصلة بين الأجناس الأدبية، بالانفتاح على أشكال تعبيرية مختلفة والنهل من القصص الإنسانية والأساطير الضاربة في القدم، الشيء الذي جعل الرواية المعاصرة عند البعض تتميز برؤية عميقة للوجود وإثارة مجموعة من الأسئلة والأفكار الكبرى بلغة شعرية، والانفتاح على التاريخي والفلسفي ومحاورته بأسلوب جديد ومن منظور حداثي محض.

"وقد حتّم الزخم الروائي على الأدب العربي إنزال الشعر من على صهرته، لتتربع عليه الرواية، التي غدت قاطرة الكتابة الإبداعية لدى العرب بامتياز"،[1] إذًا، ما علاقة الرواية بالواقع؟ وكيف تنقل أحداثه الشائكة؟ وما علاقة الغرائبية والعجائبية بالكتابة الروائية العربية المعاصرة؟ وما هي تجليات البعد الغرائبي في السرد العربي قديما وحديثا؟ وهل يمكن اعتبار هذا النمط الجديد من الكتابة في الثقافة العربية أسلوبا له مقوماته الجمالية؟ أن مجرد تقليد غرضه الإبهار والتنميق؟ تلكم الأسئلة التي سنحاول كشف القناع عنها في هذا المقام.

2-1الرواية العربية والواقع:

على الرغم من حداثة الرواية في الثقافة العربية، إلا أنها استطاعت أن تكسب وُدّ القارئ العربي تدريجيا منذ أن فجرت عينها مع ما خطه الرادة الأوائل، و"صدور بواكير الرواية العربية مع رواية (حسن العواقب) لزينب فواز سنة 1898، وما كتبه سليم البستاني المتوفى سنة 1884، وروايات جرجي زيدان، ورواية (زينب) لحسنين هيكل سنة 1914... وغيرها من الأعمال"[2] .

وقد قطعت الرواية العربية العديد من المراحل قبل أن تبدأ في التأسيس لنفسها متأثرة باتجاهات تحاكي الاتجاهات العالمية، خاصة بعد الحرب العالمية الثانية، من الرومانسية إلى الواقعية في محاولة

[1] الداديسي الكبير، مسارات الرواية العربية المعاصرة، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت، لبنان، ط1، 2018، ص: 13

[2] المرجع السابق، ص: 11.

للتبلور والتأصيل، فركوب مسارات التحديث والتجريب صعب معه متابعة ومواكبة التطور المضطرد للرواية العربية كلها دراسة ونقدا.

هذه الصعوبة جعلت من هذا الجنس الأدبي صعب المنال على مستوى النقد والتحليل، ما يدل على "الطابع الزئبقي المنفلت والمتحول الذي يتسم به مقارنة مع أجناس أدبية أخرى (شعر، قصة، مسرحية... أما النتيجة التي يمكن الخلوص إليها؛ هي أن هذا الجنس الأدبي عصي على الجمع، ومتحول في الزمان والمكان، ومفتوح الأداء على آفاق جمالية متعددة، إنه بالأحرى ذلك الجنس الأدبي الذي لم يستكمل بعد بناءه الفني".[1]

فالأشكال التعبيرية برمتها لها ارتباط وثيق بالواقع المعيش، ولا بد من التأكيد على أن الرواية- باعتبارها إحدى هذه الأشكال- لعبت دورا رياديا في تصوير واقع الإنسان العربي المعاصر، فقد اتسم العالم العربي بتعدد الأقطار، وكل قطر من هذه الأقطار ناضل كي يستقل بذاته، وعلى الرغم من وجود قواسم مشتركة بين بلدان العالم العربي كاللغة والدين والتاريخ، وهي مكونات من شأنها الحفاظ على الهوية القومية – على حد تعبير محمد عابد الجابري- إلا أن هناك اختلافا ثقافيا وفكريا سحيقا يميز كل قطر عن آخر، مما أدى إلى اتساع دائرة الرواية العربية في تصويرها لمختلف أنماط العيش المرتبط بالإنسان العربي، بين الريف والمدينة، ومن الفرد في الأسرة الواحدة إلى الفرد المغترب..."إذاً، كانت الرواية ومازالت كائنا حيا، تطور في نموه متفاعلا مع كل تلك الأحداث قبل أن يصل إلى المستوى الذي هو عليه الآن، وقد تمكنت في الفترة الراهنة من اتخاذ أشكال فيها من التعقيد والخصوصية ما يساير واقعا معقدا، متواترة أحداثه، يعيش أزمة قيم بعدما هيمنت قيم الفردانية، والدغمائية، التي جاء بها وحش الرأسمالية، " فكان طبيعيا أن تنكمش القضايا القومية بعد أن أضحى لكل دولة قضاياها، بل لكل روائي انشغالاته وهمومه" [2]. فكيف يتجلى العجائبي والغرائبي في السرد العربي.

[1] أشهبون عبد المالك، الرواية العربية (من التأسيس إلى آفاق النص المفتوح) مطبعة آنفو برانت، الليدو، فاس، ط1، 2007، ص:7.
[2] الداديسي الكبير، مسارات الرواية العربية المعاصرة، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت، لبنان، ط1، 2018، ص:13.

2-2 الغرائبي والعجائبي وتجلياتهما في السرد العربي:

يقصد بالغريب والعجيب في اللغة، "كل شيء غامض وغير مألوف، فالغريب الغامض من الكلام "[1]، فالتفريق بين السرد الغرائبي والعجائبي يبنى أساسا على التردد الذي يحسه القارئ حيال تصديق نص حدث ما، فإن قرر أن قوانين تظل سليمة وتسمح بتفسير الظواهر الموصوفة، فهو بلا شك دخل في السرد الغرائبي، أما إذا قرر أنه ينبغي قبول قوانين جديدة يكون قد دخل في السرد العجائبي، حيث" تؤدي الخلفية الثقافية والتراثية دورا في تحديد الغرائبي والعجائبي، بمعنى أن وجود بساط طائر في حكايات ألف ليلة وليلة يعتبر حدثا عجائبيا لدى الكثيرين"[2].

ويلاحظ محمد برادة أن مصطلح "الفانطاستيك" بالنسبة للأدب والنقد العربيين أصبح متداولا ورائجا خلال العقدين الأخيرين من القرن الماضي ،" كما صار يشكل محورا بارزا في استراتيجية الكتابة القصصية والروائية، ولاسيما بعد ترجمة كتاب تودوروف" مدخل إلى الأدب العجائبي" وتلخيصه والتعريف به من قبل الدارسين والباحثين في الأدب الفرنسي والأدب العربي.

وقد يفسر هذا الاهتمام بالنزوع إلى تكسير قالب الواقعية الضيقة والبحث عن طرائق الترميز وتمرير الانتقادات الاجتماعية والسياسية والدينية،"[3] بحيث صار الغريب "هو كل أمر عجيب قليل الوقوع، مخالف للعادات المعهودة والمشاهدات المألوفة"[4]، و" تحقيقه في النص الروائي يترك أثرا خاصا في القارئ خوفا أو هولاً، الشيء الذي لا تقدر الأجناس الأخرى على توليده، فالعجائبي يخدم السرد ويحتفظ بالتوتر، إذا لحضور العناصر العجائبية يتيح تنظيما للحبكة، مكثفا بصورة خاصة" [5].

---

[1] الخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم العين، الجزء 4، ص: 411.

[2] شعلان سناء، السرد الغرائبي والعجائبي، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، 2002، ص:11

[3] محمد برادة: (تقديم)، مدخل إلى الأدب العجائبي لتزيفان تودوروف، ص:5؛

[4] الراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن، ص: 322.

[5] تزفيتان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ص: 95.

ومن الأجناس الأدبية التي وظفت السرد العجائبي والغرائبي، نجد جنس الرواية إلى جانب جنس القصة،

ففي أدبنا العربي، عرف السرد العربي القديم محاولات إبداعية عديدة تنهل من معين الخيال العجائبي مثل: كتاب ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة والسير الشعبية كسيرة فارس اليمن ملك سيف بن ذي يزن وقصة الأمير حمزة البهلوان، وسيرة الأميرة ذات الهمة، وسيرة بني هلال الكبرى، وسيرة الزير سالم وسيرة عنترة بن شداد. وقد أصبح هذا التوظيف في الأدب الحديث من أوضح البُنى السردية تواجدا وحضورا وإدهاشا، فعلى الصعيد العالمي بات هذا النوع من السرد يستقطب الأدباء، ويستهوي الجمهور والعطاءات، ما نتج عنه مجموعة من الإبداعات العالمية المختلفة، نذكر منها على سبيل المثال: مائة عام من العزلة لغارسيا ماركيز، ورواية المسخ لفرانز كافكا، وأليس في بلاد العجائب للويس كارول، وغيرها من الإنتاجات الروائية المعروفة.

أما العالم العربي فقد اشتهر العديد من الأدباء بهذا النوع من السرد، نذكر منهم: رواية(السلحفاة تطير) ليحيى حقي، و(الزمن الآخر) لإدوارد الخراط، (الضلع والجزيرة) الميلودي شغموم، (بيضة الديك) لمحمد زفزاف، (الجنازة) لأحمد المديني، وغيرها...وقد "كانت الظروف السياسية والاجتماعية والاقتصادية التي اجتاحت العالم وأروبا خاصة بعد الحرب العالمية الثانية، من أهم العوامل التي أبرزت هذه البنى السردية إلى الوجود، حيث الغرائبية والعجائبية الطريقة المثلى لتكسير القوالب الواقعية الضيقة، والبحث عن طرائق الترميز بهدف تمرير الانتقادات والمواقف السياسية والاجتماعية والدينية"[1].

وقد تعددت البنية السردية في الخطاب الفانتاستيكي، "والتي تتحقق في أربعة أنماط تعرضها في الآتي: السرد اللاحق: رواية أحداث ماضية.

السرد المتقدم: يملأ الحيز الروائي بأحداث تقع في المستقبل

[1] شعلان سناء، السرد الغرائبي والعجائبي، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، 2002، ص: 34.

السرد المتزامن: إيهام المتلقي بتزامن الحدث وفعل السرد.

السرد المدرج: يخصب الحكي ويعطي لتطور الحدث وضوحا وجلاء".[1]

الغرائبية في الرواية العربية المعاصرة:

ذهب غاستون باشلار إلى القول: " إن العجائبية تعيد المرء حسن الدهشة الذي يكتشف به الطفل الحقائق لأول مرة". كما قال تودوروف في العجائبية :" أنها تردد كائن لا يعرف سوى القوانين الطبيعية أمام حادث له صبغة فوق الطبيعة ". فيما يرى بيسيير أن " الأدب الغرائبي يضطلع يمزج لا واقعية بواقعية ثانية ".[2]

والعجائبية بهذا المعنى شديدة الارتباط بالحكايات الإنسانية الأولى (الأسطورة، الخرافة) كما ترتبط بنية العجائبي في الرواية العربية بالذات والتاريخ واللاشعور.

وتحتل اللغة موقعا بؤريا في بناء العجيب وتوجيهه انطلاقا من نسق الحوار أو المنولوج الاستيهامي، عبرهما يتنامى العجائبي ويحدد موقع الواقعي. فهو بناء لغوي ولقاء بين المألوف واللامألوف ، بين أدوات طبيعية وأخرى فوق طبيعية غيبية لإيجاد حالة من الزج بالواقعي، بكل وضوحه الكاذب وأوهامه المغلقة، في المأزق إذاً، يستمد العجائبي وجوده الفني في الرواية العربية من التراث العربي والإسلامي في جانبه السردي من حكايات وتصوف وأخبار... ومن الملل والنحل والمعتقدات الشعبية، ومن عنف الواقع وإكراهاته، فضلا عن تأثيرات المثاقفة، وهضم كل هذه المعطيات في رؤية فنية حداثية وبنية انتقادية للظواهر الاجتماعية والفكرية والعربية، ذلك أن الرواية باعتبارها جنسا أدبيا لها ارتباط بتاريخ الملحمة، والحكايات الشعبية الشفوية وغيرها من الأجناس السردية التي تدور في فلك الغرائبي والعجائبي، مما يعطيها قوة خارقة تسم أحداث العمل السردي بسمات غريبة

[1] حليفي شعيب، مكونات السرد الفانتاستيكي، فصول، مجموعة 12, ع 1، القاهرة 1993، ص: 67

[2] الداديسي الكبير، مسارات الرواية العربية المعاصرة، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت لبنان، ط1، 2018، ص: 62

"اليوم وما يعيشه العالم العربي من انهيار للقيم، وفوضى عصية على الفهم، وتطاحنات وصراعات لا يعرف العرب سببها، قد يكون مسار العجائبية أنسب طرق التعبير الجديدة في الثقافة العربية، لوصف هذه الفوضى(غير الخلاقة) بعد أن ساره عدد من الروائيين المعاصرين".[1]

من القضايا أيضاً التي تطرق إليها الروائي في عمله هوتوظيفه للباراسيكولوجي، الذي يبدو للوهلة الأولى أنه عالم موازي لعملية السحر والشعودة، لكن بعد البحث والتنقيب في هذا السر إتضح لنا أنه علم قائم بذاته.

3- التوظيف الباراسيكولوجي في الرواية:

بداية لنتعرف عن ماهية الباراسيكولوجي: هو مصطلح يتكون من قسمين، الأول "بارا" بمعنى قرب أو بجانب أو بالمزاواة، والثاني "سيكولوجي" بمعنى علم النفس، وبذلك تعني الباراسيكولوجي حرفياً ما يجاور علم النفس أو يزاويه وربما يتجاوزه، ويمكننا ان نختار التعريف التالي"علم يدرس الظاهرات المستغلة على الفهم والخارقة للطبيعة والغريبة وغير المألوفة واللامعقولة أحياناً، ويحاول أن يجد لها التفسير العلمي والفكري المناسب، وهذه الظاهرات تشمل التخاطر والسيكوكينزيا والتعويم والجلاء البصري والتنبؤ وغيرها[2].

ويرى جان باري" أن الباراسيكولوجي علم وفن شأنه شان الطب فهو يمتلك من هذا الواقع جانباً سحرياً، لكنه سحر جديد، يسند إلى القضايا الأكثر إلحاحاً في الفيزياء والرياضيات الحديثة. إنه جانب السحر الذي يتوجب استيعابه وتقديره تماماً، إنه سحر القدرات والخلجات النفسية، وسحر الحياة بمستوياتها كافة، وهو سحر نطلق عليه الصدفة عندما لا نريد ذكر الإله.[3]

1الداديسي الكبير، مسارات الرواية العربية المعاصرة، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت لبنان، ط1، 2018، ص: 62

[2] الموصلي، سامي أحمد: الباراسيكولوجي، إعداد ، منشورات دائرة الشؤون الثقافية العامة، بغداد،1987، ص29.

[3] باري جان، الباراسيكولزجية الجديدة غذا، ترجمة سعد هادي سليمان، وزارة الثقافة والإعلام، دائرة الإعلام الداخلي، كتاب علوم المترجم،5، بغداد1987، ص9.

لقد دخلت آليات بحث علمية كثيرة في مختبرات الباراسيكولوجي كالفزياء والكيمياء والتكنولوجيا، ودخل عنصر الطاقة والبحث عنها في قلب اهتماماته، لذلك رأى العلماء أن المصطلح لم يعد يتسع للعقول التي دخلت اهتماماته، فقد طرح لعالم "زدنك وجداك" مصطلح السايكونزومات" باعتباره جامعاً بين خصائص البحث في الفيزياء والاتصال والرياضيات وعلم النفس والطب النفسي وفسيولوجيا الأعصاب وعلم الحياة والاجتماع وبيولوجيا الفضاء. ثم طرح العالم الفرنسي "فرنارند كليرك" مصطلح السيكوترونيا، الذي هو علم يبحث في التنسيق بين القوانين التي تحكم عالمي المادة الحية و غير الحية، وتكملتها بإضافات جديدة من المعارف تفسرها لنا علوم أخرى.

وتحاول السيكوترونيا البحث في الظواهر السيكوفيزيائية التي تؤثر في اغلب البشر، وتنأى عن دراسة المعجزات ذات الطابع المحدد أو الفردي. وبذلك فإن الباراسيكولوجي مرحلة أولى من مراحل السيكوترونيا، ويبدو أن مصطلح "بسي أو الساي" أصبح يرادف الباراسيكولوجي لأنه يدرس الادراك الحسي الفائق، لقد استطاع الباراسيكولوجي أن يلقي ضوءاً على الكثير من الأمور التي كانت تعد سابقاً في حقل السحر والغيبيات، وبدأ بتنظيم دراسته للكثير من الظواهر الخارقة التي يصعب تفسيرها بالطرق العلمية التقليدية.[1]

والفرق الكبير بين الباراسيكولوجي كعلم حديث تبلور بعد النصف الثاني من القرن العشرين، والظواهر السيكولوجية التي تمتد إلى أعماق التاريخ القصية، فقد رافقت الظواهر الباراسيكولوجية الإنسان منذ ظهوره، سواء كانت هذه الظواهر إنسانية عامة كالتخاطر والتنبؤ والاستبصار..إلخ، أو خاصة كالمعجزات، حيث حفل بها التاريخ القديم حتى باتت العلوم المنهجية المعاصرة تقف منها موقف الشك والريبة وتضعها خارج السياق العلمي لمجريات الأحداث، لكن هذه الأحداث كانت موجودة بالصيغة التي ظهرت فيها لا بالصيغة الخرافية التهويلية التي وصلت إلينا في أغلب الأحيان، وبقينا أن التوضيف الدقيق لها سيضعها ضمن حقول الباراسيكولوجي.

[1] خزعل الماجدي، بخور الآلهة، دراسة في الطب والسحر والأسطورة والدين، الأهلية للنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1979،ص421.

ويختلف الباراسيكولوجي عن الميتاسيكولوجي الذي يسمى بعلم ما وراء النفس أو علم نفس الأعماق الذي اقترحه فرويد، وهو حقل لدراسة الدوافع الغريزية وما يرافقها من ظواهر كالكبث واللاشعور والحلم والكآبة وغيرها[1].

أما الباراسيكولوجي فهو علم نفس الخوارق الذي يدرس القدرات الخارقة وغير الاعتيادية التي يملكها الانسان أو التي يستقبلها واستعمالات هذه القدرات في الحالين، وتسليط الضوء على طبيعتها وتحليلها والوقوف على أسبابها.

وبصورة عامة يمكن أن نقسم الباراسيكولوجي إلى حقلين كبيرين هما:

1-باراسيكولوجي الاستلام: وهو أن يستلم الفرد من المحيط بعض القوى، وهو الإدراك الحسي الفائق ومن الأمثلة الشهيرة على هذا النمط التخاطر[2].

2-باراسيكولوجي الإرسال: وهو أن يستطيع الفرد إرسال قوى منه إلى المحيط الخارجي والتأثير في هذا المحيط، ويفترض هذا وجود طاقة نفسية، مثل قدرة بعض الأشخاص على تحريك الأشياء وهو السيكوكينزيا[3].

وتندرج أغلب الظواهر الباراسيكولوجية ضمن هذين الحقلين، ويقوم هذا العلم على دراستها مخبرياً

و من الملاحظ فان الغوص في هذا العالم الغريب والذي يبدو غير معقول لكنه في الوقت نفسه هو عالم مشوق و يستدعي الفضول والبحث أكثر فيه لكننا بصدد تحليل رواية وظف فيها صاحبها الباراسيكولوجي وسنبحث فيما تناوله الروائي فحسب وهو كما أسماه علماء هذا التخصص بالتخاطر

[1] فرويد سيغموند، علم ما وراء النفس، ترجمة جورج طرابشي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1982.

[2] حزعل الماجدي، بخور الآلهة،ص422.

[3] إبراهيم ويكان، مقدمة في الباراسيكولوجي، الفصل الأول، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1982.

يعتبر التخاطر من أكثر الظواهر الباراسيكولوجية انتشاراً وأكثرها بديهة من قبل العلماء الباراسيكولوجيين، وهو موجود بدرجة أو بأخرى عند كل الناس، "ويعتقد أن الإنسان في العصور القديمة كان أكثر قدرة على التخاطر بسبب اختلاطه الاجتماعي الكبير وبسبب من نشاط حواسه الفردية وقوته ومن ضمنها قوة التخاطر[1]".

ويشكل التخاطر، كما سبق أن ذكرنا، واحداً من القوانين السحر التي تستند إلى التأثير بين الناس عن بعد. ويعتقد أن السبب الرئيس للتخاطر عند الإنسان يرتبط بإشارات ألفا في الدماغ، "ويحدث التخاطر تحث ظروف سيكولوجية معينة يتغير فيها ضغط الدم وسرعة دقات القلب، ويتم التوافق بين المرسل والمتلقي، ويعتقد بعض الباحثين أن هذه الملكة عند الإنسان يمكن تطويرها وتدريبها، ويؤكدون على أنه من الممكن في التخاطر إيصال المشاعر العنيفة من المرسل إلى المتلقي، بل يعتقد البعض أن من الممكن تغيير حالة خلايا الدم من خلال التأثير التخاطري، حيث ذكر الدكتور سيرون وتروسكان أن عدد الكريات البيض يزداد 1500 وحدة إذا ما أوحي إلى المريض بانفعال محبب، ولما كانت كريات الدم البيض تشكل خطأ رئيسيا من خطوط دفاع الجسد ضد المرض كي يمكن التأثير على ضغط الدم[2]".

كما أنه "....يحصل التخاطر من خلال ثلاث قنوات بصرية وسمعية وحركية حسب نشاط الإنسان في واحد من هذه الجوانب، وكثيراً ما تقدم معلومات الإدراك الحسي الفائق بشكل رمزي، وتكون الرموز متنوعة للغاية ومختلفة من شخص لآخر" [3].

هذا ما حدث في الرواية فقد التقى كل من أسعد وماريا حسياً روحانياً في مدينة وهمية نُسجت من خلال طلاسم وتعويذات وتيمات متعددة لتصل في آخر المطاف إلى ايسكولاس مع العلم أن

[1] خزعل الماجدي، بخور الآلهة،ص422

[2] الموصلي، سامي أحمد: الباراسيكولوجي ص47.

[3] ينظر، ريزل ميلان، تدريب الإدراك الحسي الفائق، الفصل الثاني، ترجمة اقبال أيوب، دائرة الإعلام الداخلي، بغداد، 1977، ص 13

الطلاسم مرتبة ارتباطاً وثيقاً بالحضارة العراقية من خلال أهم معالمها وآثارها القديمة، الأمر الذي أثار فضولنا في البحث عن تاريخ السحر في بلاد الرافدين.

4- تاريخ السحر في بلاد الرافدين:

إذا أردنا التطلّع إلى الأبعاد القصّية التي نشأ منها السحر في وادي الرافدين، فلا شك في أننا سنذهب إلى أعماق العصر الحجري القديم "الباليوليت"، "ففي ذلك العمر انتبه الإنسان إلى الظواهر الطبيعية التي حوله، وحاول فهمها والسيطرة عليها وحاول الربط بين الظواهر، ولأن عقل الإنسان لم يكن متطوراً بالقدر الذي يجعله مدركاً للعلاقات السببية العلمية، فقد ابتكر الإنسان علاقات سببية معتمداً على تكرار المشاهدة والملاحظة ظهور الأسباب في حقل من الحقول ومحاولة نقلها إلى الآخر، وبذلك ظهرت قوانين السحر.

لقد كان الإنسان يرى تشابها بين الجزء من النهر أو التراب أو النار أو الهواء الذي يظهر في المكان نفسه دوريا، وبذلك ظهر قانون التشابه وهو القانون الأول من قوانين السحر، وعلى ضوء ذلك حاول الإنسان أن يطبق هذا القانون على حياته، فكان يرسم حيوانا ويطعنه لكي يضمن صيده، وكان يرش الماء على الأرض لينتظر سقوط المطر وغير ذلك.

لقد كانت ملاحظة الإنسان صحيحة، ولكن تطبيقها كان خاطئاً، فوجد رسم أو صورة دمية لعدو يراد قتله أو أن أحد أطرافها صحيح لكن تمثيل أحد أطرافها كان رمزيا وبذلك سقطت العملية كلها في الوهم أو في التصور غير العلمي وسيمّت سحرا.[1]"

أما القانون السحري الثاني، وهو قانون الاتصال الذي يقضي باستمرار العلاقة بين شيئين أحدهما على صلة بالآخر، فنرجح أنه نشأ بعد العصر الحجري الحديث، "فقد تعلّم الزراعة الإنسان أن البذور الموجودة في الثمرة أو النيتة يمكن أن تعيد ظهور النوع النباتي نفسه وكان ذلك يعني أن الصلة بين الجزء والكل تظلّ قائمة. وهنا رأى الإنسان أن التأثير على الجزء يمكن أن يقود إلى الكل، وفي

1 خزعل الماجدي، بخور الآلهة،ص172.

هذا النوع من السحر يزعم الساحر أنه يستطيع إبداء أي شخص آخر بأن يحصل على أي شيء يرمز له مثل قصاصة من ملابسه أو خصلة من شعره أو بقايا أظافره أو ضرس مخلوع، وما يحدث لهذا الجزء يحلّ كذلك بالكل. ويعتقد الرجل البدائي أن الصلة بينه وبين أي جزء من جسمه تستمر حتى بعد أن ينفصل هذا الجزء منه بحيث إذا أصاب هذا الجزء: شعر دم أو سن أي مكروه حلّ بصاحبه هذا المكروه عن بعد[1].

أما قانون التخاطب أو التخاطر فيرجع أنه نشأ من تصور أبعد للقانون الثاني "بالإضافة إلى ماكان يظهر في الإنسان من قوة على التأثير عن بعد سببه الغدة الصنوبرية، وهي غدة موجودة بين فصيّ المخ من الخلف وتضمر بعد الطفولة ويقتصر نشاطها على الفترة الأولى من الحياة عند الإنسان المعاصر، وقد كانت هذه الغدة قوية ونشطة عند الإنسان البدائي، وكانت تساعده على تحسس عالمه والاستشعار والتخاطب عن بعد، لكن الإنسان بعد أن ألغى الإنسان عزلته بالتجمعات السكنية وبعد أن أصبح كائناً اجتماعياً ضعفت فيه هذه الغدة واقتصر نشاطها على طفولته لأنه يحتاج إليها في هذه المرحلة وكأنه إنسان بدائي.

فالتخاطر إذن يقوم على اعتماد إحدى القوى الفائقة الحس "الباراسيكولوجية"، بينما يقوم قانونا التشابه والاتصال على تقليد عالمي الطبيعة والأحياء. إن هذا يقودنا إلى مسالة في غاية الأهمية هي التفريق بين سحر حقيقي يعتمد على قوى غير طبيعية وبين سحر عاطفي يستثمر قوانين الطبيعة ويطبقها بطريقة غير صحيحة ليبدو غير طبيعي، أو ليسيطر على قانون طبيعي، وهنا يجب القول أن ماضي الإنسان في تلك العصور البعيدة قد أظهر الكثير من الناس ذوي القوى الفائقة يؤثرون فيمن حولهم بطريقة سحرية[2]".وشكلوا البذرة الأولى لظهور شخصية الشامان الكاهن الساحر الذي كان زعيم الجماعة أو القبيلة في الوقت نفسه، ولقد كان لبلاد الرافدين الحظ الأوفر في هذه العمليات السحرية وهذا من خلال الرموز والإشارات التي وجدت محفورة ومنقوشة عندهم.

[1] الجميلي، قحطان محمد صالح، التنبؤ وقراءة المستقبل حقائق ام أوهام، منشورات مكتبة الدار القومية، بغداد، 1982،ص50.

[2] خزعل الماجدي، بخور الآلهة، ص 184.

إن أول إشارة واضحة عن السحر والسحرة وردت عن ملوك ما قبل الطوفان حول "ألولم" و"أنسيبازي" الذين سلمهم الإله "أيا" وهو غله السحر والمعرفة والقوى السحرية.

ولقد تطور السحر من بيئة رعوية إلى زراعية ثم إلى المدينة، فعندما ظهرت المدن في وادي الرافدين كان السحر ملتحماً بالدين ويعكس طقوسه رغم أنه يتميز عنه، فقد ذابت آليات السحر وتقنياته في الدين مع الزمن، واقتصر السحر على الإشارة في الغالب إلى كل ما هو ضار ومعاكس للدين رغم وجود السحر الحلال أو السحر الأبيض.

إن أغلب النصوص السحرية قد أتى من سومر ثم أعيد كتابته بالأكادية زمن سلالة بابل الأولى "وكان السحر يسمى عند البابليين باسم كشفو أو الكيشبو و الذي يعني أضرار السحر. إن المبشرين والوعاظ الخاصين به يسمى احدهم باسم كاشبو أي الساحر وكاشابتو أي الساحرة، أما طريقة عمل هؤلاء فترتكز على التسخير أي جعل الأفراد تحث سيطرتهم السحرية والإسهام في حالات مؤذية من السحر[1]"

إلى جانب ذلك "تعتبر نصوص المقلو والشوربو السحرية من أهم النصوص التي ظهرت في بابل وكانت مكرسة للتضاد مع السحر الأسود وأبطال مفعوله أما السحر الأبيض المنتج والخير فقد كانت الدولة تشرف عليه وهو ديني إلهامه وغاياته الخير. فهناك التعاويذ والطقوس السحرية الكثيرة لأغلب المناسبات والتي تستند على عناصر عامة لغالبية أشغال السحر. فاللون والعقد وقواها، والدائرة وأهميتها والتطهير بالماء ثم النار[2]." وكانت ممارسة السحر مشروعة، وكان الطابع العام للسحر الرافدي خيّراً ومنتجاً أما السحر الضار والأسود فقد حرمه القانون وصدرت تشريعات بحقه.

[1] بوتيرو جان، الديانة عند البابليين، ترجمة: وليد الجادر، جامعة بغداد، 1970، ص157.

[2] أحمد سامي سعيد، معتقدات العراقيين القدماء في السحر والعرافة والاحلام والشرور، مجلة المؤرخ العربي، بغداد، العدد2، 1975، ص58.

نجد في متن الرواية جدولاً مكوناً من أرقام عدة مرتكزة على العدد 8 وعن طريقه ربط العم عباس شاه بين الأرقام والحروف ليتمكن في الأخير من استخراج اسم المدينة السحرية التي تلم شمل مريا وأسعد .

لما بحثنا عن سر هذا الجدول وجدنا له جواباً وكينونة في عالم السحر والشعوذة لكن عند سؤالنا الشخصي للروائي عن سر هذا الجدول، ذكرلنا أنه استعان به ليرمز للسحر لكن استخدامه الحقيقي كان رياضياً محضاً بحكم انه أستاذ للرياضيات. فبنى رسم الجدول على أساس معادلات رياضية فيها اختزال وجمع وقسمة للأعداد توافقاً مع الأحرف، فأخذ الأرقام عمودياً في حين الأحرف أفقياً، وقام بمعادلاته الرياضية ليتوصل في الأخير إلى الاسم الموافق لاسم مدينة ايسكولاس.

هذا لم يمنعنا فضولنا إلى البحث عن سر هذه الجداول وإلى ماذا ترمز.

عرافة الأعداد والعلامات الكتابية:

إنّ للأعداد والرموز الكتابية دلالات موحية في هذا المجال فقد "كانت الأعداد منذ القدم تُعامل كدالات رمزية، وكانت بعضها يحمل قدسية خاصة، وكان لذلك أثره في نشوء الفلسفة الفيتاغورية التي تنظر غلى الوجود كله من خلال الأعداد، وتربط بين إيقاع الكواكب والموسيقى و الأعداد والفكر البشري ربطاً محكماً. وإذا كانت الفلسفة قد احتوت الفكر العددي وأنضجته كتيار فلسفي مهم، فإن العرافة احتوت الأعداد أيضاً بصيغ متعددة نذكر أهمها:

1.الجيومتريا: وهي التأويل الرمزي للأعداد الذي ظهر مبكراً في الحضارات العراقية القديمة، واستمر هذا التأويل حتى يومنا الحالي، ومن الكتب التي تبحث في هذا المجال كتاب المعنى السري للأعداد لفرانز زميرمان، وفانكها وزير،

2.علم الجفر: التأويل الرمزي للأحرف الساكنة الواردة في أوائل الكثير من السور القرآنية، وهو علم ديني تأويلي ابتكره الإمام جعفر الصادق كما يرى هارون سعيد العجلي[1]"، ويستند إلى مجموعة من العمليات الرياضية والحروفية التي يستدل منها على بعض الأمور.

3."علم الزايرجة: وهو علم عراقي يعتمد على خلط الحروف والأعداد والأشكال الهندسية السحرية، كالا وفاق والدوائر وأوتار البروج والمعادلات الرياضية والكسور، ومن هذا العلم يستخرج العراف مصائر الدول والأفراد والظواهر وغير ذلك.

4.الأوفاق: وهي أشكال مربعة أو مثلثة أو مستطيلة تحتوي على أرقام أو حروف، وتتميز بخصائص عرافية سحرية كبيرة، ولعل مربع 24 الذي طاف شتى أنحاء العالم، هو أشهر وفق عرافي وسحري حديث، فجميع الخطوط الأفقية والعمودية والقطرية له تساوي24، وهو مكون من الارقام1-12، والرقم 24 رقم مقدس لأنه مكون من 28 عدد أيام الشهر القمري، والعدد2. ويعتقد بعض الناس أن هذا المربع دليل على كمال الكون، وذلك فان تعليقه في البيت يمنع الكوارث والأمراض وسوء الحظ.[2]"

من خلال هذا نستنتج أن الروائي رغم كونه لم يستند استناداً مباشراً على السحر و الشعوذة إلى أنه من الملاحظ أنه كانت له معرفة قبلية بهاته الأمور التي جعلته يوهم المتلقي أن في الرواية ساحراً متمكناً من خلال التعويذات والرموز المشار إليها في الرواية كما أنّ له دراية بعلم الباراسيكولوجي العلم الذي ربط بين السحر والعلم .

5- التناص في رواية الباب الخلفي للجنة:

مصطلح التناص حسب الدارسين هو مصطلح غربي النشأة، "دخل هذا المصطلح وهذا الإجراء إلى اللغةّ والأدب العربي من المنهج السيميائي ثم التفكيكي، عن طريق المناهج المعاصرة

[1] ينظر، ابن خلدون، المقدمة، ج2، ص214.

[2] خزعل الماجدي، بخور الآلهة،ص 252

بدء ومنه يمكن القول:« ّ أن مصطلح التناص في النقد العربي الحديث ترجمة للمصطلح الفرنسي Intertextualité، حيث تعني كلمة Inter في الفرنسية التبادل بينما تعني كلمة texteالنص وأصلها مشتق من الفعل اللاتيني textere وهو متعد يعني (نسيج) أو (حبك) وبذلك يصبح المعنى Intertexte التبادل النصي، وقد ترجم إلى العربية بالتناص الذي يعني تعالق النصوص بعضها ببعض، وصيغته التناصيص، وهو تداخل النصوص ببعضها عند الكاتب طلبا لتقوية الأثر، كما يرد مصطلح Intertextel وقد ترجم إلى التناص أو المتناص، وهو ما يفيد العملية الوصفية في التناص، إذ يحمل معنى التبادل والنسيج[1]. « ويعد مفهوم التناص من المفاهيم الواسعة الدلالة والتعبير ولا يمكن حصره بمعنى محدد لسعة إجملات التي يتضمنها فهو « مفهوم يدل على وجود نص أصلي في مجال الأدب، أو النقد أو العلم على علاقة بنصوص أخرى، وأن هذه النصوص قد مار ست تأثيرا مباشرا أو غير مباشر على النص الأصلي » [2].«ويورد "سعيد علوش" في كتابه "معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة" بعض التعريفات لمصطلح التناص بدءا من "جوليا كريستيفا" وانتهاء "برولان بارث."

-" يعتبر التناص عند "كريستيفا" أحد مميزات النص الأساسية والتي تحيل على نصوص أخرى سابقة عنها، أو معاصرة لها.

—ويرى "سولير"، التناص في كل نص، يتموضع في ملتقى نصوص كثيرة بحيث يعتبر قراءة جيدة / تشديدا/تكثيفا.

—ويكون التناص، طبقات جيولوجية كتابية، تتم عبر إعادة استيعاب غير محدد لمواد النص، بحيث تظهر مختلف مقاطع النص الأدبي، عبارة عن تحويلات لمقاطع، مأخوذة من خطابات أخرى، داخل مكون إيديولوجي شامل.

[1] حمد ناهم: التناص في شعر الرواد —دراسة—، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،العراق، ط1 ،2004م، ص15

[2] عبد الرحمن عبد الحميد علي: النقد الأدبي بين الحداثة والتقليد، دار الكتاب الحديث، القاهرة، مصر، دط،2005 م، ص35

—وظهر التناص مع التحليلات التحويلية عند "كريستيفا" في النص الروائي.

أما "رولان بارث" فيخلص إلى لا نهاية التناص هي قانون هذا الأخير"[1]

أما النقاد المعاصرون فنجد أنهم قد استخدموا مصطلح التناص«كأداة إجرائية لنقد النصوص، حيث أصبحوا ا يتناولون النصوص الأدبية على أساس أنها نشاط ثقافي وجمالي في آن واحد"[2]

ذلك لأن الإنتاجية الشعرية تمثل في أغلبها" عملية استعادة جمل مودعات من النصوص القديمة في شكل خفي أحيانا، وجلي، أحيانا أخرى، بل أن، قطاعا كبيرا من هذا الإنتاج الشعري، يعد تحويرات لما سبقه، ذلك أن المبدع أساسا لم يتم له النضج الحقيقي، إلا باستيعاب الجهد السابق عليها في مجالات الإبداع المختلفة"[3].

لتطبيق كل ماتوصلنا إليه على الرواية نجد أن افتتاحية الرواية كانت عبارة عن تناص، حيث عمد الروائي على توظيف حكمة لجلال الدين الرومي في مستهل الرواية مثله مثل العديد من الروائيين ذكرنا الأمر برواية قواعد العشق الأربعين لإيليف شفق، وغيرها من الكتاب.

ثم بعدها بقليل عمد إلى عبارة ايسكولاس مدينتي ادخلوها بأمان سالمين ويحدث التناص في عبارة ادخلوها سالمين مع الآية 46 من سورة الحجر.

أما عن فحوى الرواية وطريقة نسجها فهي تسير على خطى رواية قصة حب مجوسية لعبد الرحمن منيف. فما هي هاته الرواية؟ وما هي ظروف تأليفها؟ وكيف لها أن تتناص مع رواية الباب الخلفي للجنة؟

رواية قصة حب مجوسية من تأليف الروائي السوري عبد الرحمن منيف، وقد صدرت عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت، وصدر منها عدة طبعات، عدد صفحاتها 129 ص، عكس

[1] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت،لبنان، ط1 ،1985م،ص215 -

[2] جمال مباركي: التناص وجماليته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، د ط، د ت، ص 118

[3] المرجع نفسه، ص 118-119.

فيها الكاتب صوراً من الحياة الاجتماعية، ومن عنوانها يتضح الظروف التي مرّ بها الكاتب حتى استطاع تأليف الرواية، فهي قصة حب غريبة وحيرة دفعت به إلى التعبير عن مشاعره ومكامنه المكبوثة.

ولعل ما رغّب القراء في هاته الرواية الأسلوب الرقيق واللطيف الذي وظفه الكاتب والذي سار كاتب الباب الخلفي للجنة على مساره فكلتاهما روايتان مفعمتان بمشاعر رومانسية من خلال الوصف التفصيلي والكلمات العذبة التي تستهوي هواة هذا النمط من النصوص الأدبية.

ونجد الأمر واضحاً من خلال رواية الباب الخلفي للجنة حيث أن هيثم الشويلي أفصح على ذلك من أنه كان يسرق الكلمات اللطيفة من رواية عبد الرحمان منيف ليهديها لماريا والدليل على ذلك قوله: "نعم كل هذه الحروف والكلمات لك وحدك، فلا توجد أي امرأة في هذا الكون تستحق هذه الكلمات غيرك ياهيلين[1] ...نعم إنها رواية قصة حب مجوسية.

ارتكزت رواية قصة حب مجوسية على شخصيات معينة فلم يكن فيها تعدد فالبطل العاشق لم يكن له اسم ولا وصف لأن الأمر كله ارتكز على عشق المرأة المتزوجة التي التقاها صدفة في الفندق فوقع في حبها وبدأ يهيم باحثاً عنها وعن تفاصيلها وأخبارها فالأحداث كلها تدور حول ليليان ومدى تعلق العاشق بها، أما زوجها فلم يرد له في مثن الرواية لا اسم ولا تفاصيل أخرى سوى وصفه بأنه رجل سمين، وذكر أيضاً طفلاها ومدى تعلقه بهما .

يبدأ الكاتب في الرواية من لحظة التأزم، اللحظة التي وقع فيها في غرام ليليان ومع أنه تعلق قلبه بثلاث فتيات أخريات إلا أن سحر ليليان لا مثيل له، فرغم كونها متزوجة ويعلم أن لها طفلين إلا أن سحر ليليان وحبه لها جعله يتجاهل الواقع، ويكتفي بما يشعره اتجاهها من حب، وهذا ما يعكس لنا سبب تسمية الرواية بهذا العنوان، حيث أن هذا الحب شبيها بعبادة المجوس للنار التي تحرقهم وفي الوقت نفسه يعبدونها، أو بالأحرى الحب غير المشروع شبيه بذلك رواية الباب الخلفي

[1] هيثم الشويلي، رواية الباب الخلفي للجنة، ص51

للجنة أي حب أسعد المسلم لماريا المسيحية والذي هو محرم دينيا، إلا أن غريزة الحب والعشق طغت على ما هو حاضر وبحثت عن ما هو غائب.

فهكذا نجد تمة تشابه كبير بين طريقة السرد والبحث عن المحبوب فمريا فتاة عراقية مسيحية هجرت العراق بعد تعرضها لحروق بالغة بعد الانفجار الذي أصاب كنيسة كرادة، ومن جهة أخرى فلقائه بها شبه مستحيل فهي في مدينة ليون الفرنسية وهو في الكاضمية بالعراق وإمكانياته لا تسمح له بالالتقاء بها.

الشيء نفسه نجده في رواية قصة حب مجوسية من خلال الحب من طرف واحد، ضف إلى ذلك فهو حب غير مشروع لان ليليان سيدة متزوجة ولها طفلين، ما يجعل العلاقة التي يرغب فيها العاشق مستحيلة.

لكن في كلا الحالتين ثابر كل عاشق حسب ظروفه من أجل إنجاح حبه، وهذا كله في سبيل العشق.

6- الرأي الشخصي للروائي هيثم الشويلي في الرواية:

حاورته الصحفية سماح عادل من خلال قناة كتابات الفضائية فرد عليها قائلاً:[1]

سماح عادل: في رواية (الباب الخلفي للجنة) هل الحب هو الأهم، حيث لا يهتم بفر وقات الدين والعرق؟

هيثم: كل كاتب يريد الإفصاح عن شيء في مثن الرواية، أو إيصال رسالة ما، وكانت رسالتي الأسمى هي الحب ونبذ كل الأشواك الطائفية والقومية والمذهبية، كنت أريد البوح بنظرية أن الإنسان أقدس وأسمى الموجودات ولا علاقة للأديان بذلك، كما أردت القول بأن الجنة لمن يملك في قلبه حباً، ليس لمن يتكأ على الدين وهو بعيد كل البعد عن إنسانيته الحقيقية. مصداقاً لقوله تعالى: "إن الله لا ينظر إلى صوركم ولا إلى أجسادكم ولكن ينظر إلى قلوبكم.

سماح عادل: في رواية (الباب الخلفي للجنة) هل التصوف والروحانيات وسيلة للتخلص من ثقل الواقع ووطأته؟

هيثم: في الرواية نعم... لكن في الواقع لا أعتقد لئلا يصفني الآخر بالجنون، إلا أن جمال السرد في أن نكتب بجنون، وهذه مرتبة لا يصلها إلا من يملك خيالاً عالياً، لكنا ككتاب نختلف عن الآخرين في خلق عوالمنا الخاصة بنا، وفعلاً من خلال كتابات نهرب من الواقع المر إلى واقع كتابي أكثر جمالية.

سماح عادل: ما رأيك في حال النقد في العراق والعالم العربي؟

النقد اليوم بات مختلفاً جداً فقد أصبح القارئ نفسه حتى البسيط ناقداً انطباعيا، بحيث في مكامن اللذة القرائية، ويكتب عنها عبر الكثير من المواقع الإلكترونية، وأخص بالذكر الموقع الذي ساهم

[1] ايسكولاس باب الجنة العراقي للروائي هيثم الشويلي https://thaqafat.com

بشكل كبير في التعبير عن المص بصراحة كبيرة من خلال Goodreads الخاص بتدوين الانطباعات.

وأما الناقد المختص صار لا يقرأ كثيراً، ويعتمد على قراءاته السابقة في الكتابة، ربما بسبب عجزه أو بسبب عدم اللحاق بالمطبوعات الأدبية الكثيرة، التي تصدر في العالم الواحد والتي تفوق الاستيعاب.

سماح عادل: هل الجوائز العربية تعد حافزاً للكاتب على الاستمرار ودعماً له؟

هيثم: الجوائز حافز وضوء.. فالكاتب مخبوء بين رفوف الإبداع ولا يظهر للعيان أو يراه الناس إلا حين يحصد جائزة ما من الجوائز العربية والعالمية المعترف بها، ولا أقصد الجوائز التي تتداولها المواقع الإلكترونية التي لا تملك معياراً للاحتراف والإبداع.

سماح عادل: في رأيك هل الرواية العراقية لفتت الأنظار في البلدان العربية في الآونة الأخيرة...ولما؟

هيثم: الكتابة العراقية الحديثة بعد الاحتلال الأمريكي للعراق، اختلفت اختلافاً جذريا تاماً..ففي هذه الفترة بالتحديد أضيف وجع جديد لبقية مواجع العراقيين، أضف إلى ذلك أن النظام السابق كان يقمع كل من يعبر عن مواجعه أو يحاول أن ينتقد الواقع بكتاباته، كلنا نعرف أن الوظيفة الرئيسة للرواية هي طرح مشكلة من مشاكل المجتمع، ومن ثم إيجاد حل مناسب لها في المثن الروائي، لكن بأسلوب أدبي مميز شامل لكل مفاتن الرواية من تشويق وفكرة ولغة، لذا استطاعت الرواية أن تهيمن على زمن القصيدة، فأنا أعتبر القصيدة ترف روحي على اختلاف الرواية التي تحمل القارئ على أكف الوجع، فنحن اليوم نجد أن الكاتب العراقي بات يكتب بتحرر عال من دون أية ضغوطات تمارس بحقه نظراً لعدم فرض أية إجراءات تعسفية بحقه، كما لو دققنا بمقولة"غيرار غينت"، التي تقول أن الإبداع ينبع من الألم، سندرك أن ذلك عين الصواب، فالحروب والأوجاع والدمار والخراب، التي يعيشها اليوم العراق تجعل من كل هذا مسرحاً للأحداث، وهذا المسرح ما يشحذ ذهن الكاتب وهمته في تدوين كل شيء، ففي عام 2014 حققت رواية (فرانكشتاين في

بغداد) جائزة البوكر، وكذا من العام نفسه رواية (بوصلة لقيامة) حصدت جائزة "الشارقة" للإبداع الروائي العربي، وهذا ما يعطيني دليلاً واضحاً وجلياً أن السرد العراقي يفرض نفسه وبقوة، وإذا نظرنا للروايتين وجدناهما تحملان أهدافاً مشتركة، ألا وهو الأرشفة للوجع العراقي في حقبتين متفاوتتين، فالأولى جاءت لتؤرشف لمأساة الاحتلال وما جناه العراق من قتل ودمار وخراب، والثانية جاءت لتكتب عن الحقبة التي ما قبل 2003، حين كان يمارس النظام ضغوطاً غير معلنة أمام العالم كله بحق شعبه، كل هذه العوامل مجتمعة أدت إلى تطور الرواية العراقية.

سماح عادل: هل واجهتك صعوبات ككاتب؟

هيثم: أحتاج للهدوء وإلى قليل من الموسيقى أنثرها فوق رأسي وكثير من الفراشات تحوم حولي، وأغمض عيني وأدخل إلى عالم مجهول... هذا العالم هو من يملي عليا الكتابة، لذا وقتها أكتب ببراعة كاتب عبقري، أكتب ما لم يخطر على بال إنسان، أنا كاتب يحلم كثيراً كي يكتب قليلاً، إن توفرت لي هذه الظروف فلن أواجه أي صعوبات أبداً.

سماح عادل: هل يمكن القول أن معظم الروايات العراقية تؤرخ للوطن وما مر به من أحداث وصراعات وحروب؟

هيثم: الكتابة هي المعين الأساس لمعالجة الأزمات الثقافية والاجتماعية والفكرية...وقد نجد راو يكتب في رواية من رواياته كل ذلك، فالرواية بكل تأكيد تناقش مشكلة اجتماعية تسود المجتمع، وهنا على الراوي أن يكون معالجاً في حل مشاكل المجتمع منوهاً لها في متنه الحكائي السردي، وقد يتبنى الراوي فكراً معيناً وهدفاً أساسياً ليعطي انطباعا للقارئ بما يريد أن يوصله إليه، لكن الروائي الجيد هو من يكتب بالفكر المعتدل الفلسفي المغاير عما جاء به كل الرواة، فثقافة الاختلاف هي بحد ذاتها عبارة عن مشكلة، إلا أن الكاتب الجيد هو من يُوفق في المعادلة بين الثقافات المختلفة، لكن في النهاية كل هذه الثقافات تضيف للقارئ معرفة وأفق جديد في إشكالية الأزمات المطروحة

على الساحة الثقافية، لذا فهو يُؤرخ للوطن بكل حيادية، بلا انحياز أو سياسات لهذا الطرف أو ذاك.

سماح عادل: هل اختلف حال الأدب والثقافة في العراق بعد 2003؟

هيثم: المشهد الأدبي العراقي بات يستعيد عافيته بعد التغيير، أي بعد عام 2003...إذ بزغت الرواية العراقية وبقوة وفرضت حضوراً لافتاً مبهراً في الساحة الأدبية العربية والمحلية، وخير دليل على ذلك حصادها على الجوائز العربية والعالمية والمحلية، ربما لأن العراق كان ومازال حتى يومنا هذا مسرحاً للحدث، فالحدث مستمر، وهذا الحدث هي المادة الأصلية التي يستقي منها الكاتب الروائي العراقي مادته الإبداعية، لكن بإضافة تقنيات السرد الحديثة عليها لتبهر القارئ العربي، الملفت أيضاً للنظر أن الكاتب العراقي على الرغم من الألم الذي مازال حتى يومنا هذا فهو يكتب بأمل، بحياة، بحب، فتارة يمزج الألم بالحب والمحبة، دائماً ما ينتصر للحياة في نهاية المطاف، وهذا ما يضيف خاصية جمالية وروحية إنسانية، فالروائي ينظر إلى البعيد وهو يتنبأ للمستقبل في سردياته، فعلى الرغم من ازدحام السرد بالسوداوية لكنه في نهاية النفق المظلم يترك بصيص أمل ونور للقارئ.

7- تحليل الرواية:

*لمحة وجيزة عن محتوى الرواية:

تدور أحداث الرواية بين خمسة أشخاص، يعملون بسوق الشورجة: أسعد، محمود، سامي، علاء، وسمير، يتفرقون ليعودوا في النهاية حاملين قصصاً غريبة.

أسعد بطل الرواية والذي يلتقي بماريا بالصدفة عبر شاشة الفايسبوك.

ماريا فتاة عراقية مسيحية تعيش في مدينة ليون الفرنسية، بعد نجاتها من مجزرة كنيسة سيدة النجاة سنة 2010.

مع توالي الأحداث تظهر شخصية مثيرة وهو العم عباس شاه، الرجل الصوفي الذي يعمل بائعاً لسلال الخوص المصنوع من السعف، هو من يقدم له معروفاً أقصد أسعد وهو اللقاء بحبيبته مريا عن طريق الطلاسم السحرية.

يعمل العم عباس شاه بمساعدة زميل له يدعى الشيخ عبد الرحمان، فيتجرع أسعد مرارة المخطوطات. فمنها ما يعلقه برجل عصفور ليحلق بالمخطوطة وسط السماء، وأخرى يدفنها في عين للنمل، والثالثة يرمي رمادها في نهر جار، وأخرى يقوم بطقوسها بمقبرة وادي السلام، وأخرى يفعل مراسيمها ببئر هاروت وماروت في معبد ننماخ. والأخيرة في مدينة أوما السومرية في تل شوخا جنوب العراق. بعد إتمام المخطوطات بنجاح، يتحرر مأزر الجني من بئر هاروت وماروت ويعطي أسعد وماريا اسم المدينة الأعظم الذي سيتم فيه اللقاء الروحي والذي كان مدينة ايسكولاس، وبمجرد نطقهما لهذا الاسم في آن واحد يلتقي الحبيبان أسعد وماريا روحانياً.

في النهاية يعود جميع الأصدقاء للقاء من جديد، حيث يعود محمود ليروي قصة سقوط الموصل، وكيفية نجاته بأعجوبة، ويعود سامي ليروي قصة نوال الهاربة إلى الأردن وهي تروي قصة مأساتها في الحرب العراقية الإيرانية.

تنقطع ماريا عن مدينة ايسكولاس وعن العالم الافتراضي، ويعيش أسعد في وحدة محزنة بين أربعة جدران وينزوي عن الجميع، وبعد أشهر عديدة من الفراق، يرى أسعد منشوراً على الشاشة الفايسبوكية يجعله يبكي بحرقة، حاولت أمه أن تحضنه وهي تبكي لأنها لا تعرف سبب بكائه.

وبهذه النهاية الغامضة والمفتوحة رُسمت عل الرواية عدة استفهامات لتجعلنا نتساءل بغموض: هل يريد الكاتب أن يوصل بأن الجنة الحقيقية هي في من نحب وليست بالضرورة أن تكون بمكان معين؟، إضافة إلى سؤال آخر يطرح نفسه بإلحاح، ما المنشور الذي رآه اسعد ليجعله يبكي بحرقة؟.

*قبل الشروع في تحليل الرواية، تجدر بنا الإشارة إلى بعض الأمور والملاحظات الهامة:

- ✓ يصبح النص الإبداعي منفصلاً عن صاحبه، بمجرد ما أن يضع هذا الأخير نقطة النهاية لعمله، ومن هنا يحق للناقد أن يتعامل مع النص على أنه إبداع لغوي بغض النظر عن صاحبه وعن الظروف التي عايشت العمل، وعن دينه ومذهبه الذي يسير عليه أيضاً.
- ✓ حاولنا في تحليلنا للرواية أن نبتعد بقدر الإمكان عن شرح وتفسير النص حرفياً، لأننا وجدنا نفسنا ندور في حلقة مفرغة حين أردنا البحث في عوالم خفية، نحن كدارسين مبتدئين بعيدين كل البعد عن هذه الأشياء، وتجربة بحثنا عن الأسرار المتعلقة بالطلاسم والجداول والرموز السحرية من خلال كتاب شمس المعارف خير دليل على ذلك وأصعب مخاطرة قمنا بها ونحن على جهالة من أمرنا. الأمر الذي اضطرنا إلى إغفال و تحاشي بعض الأمور التي نحن في غناً عنها.
- ✓ عمدنا في دراستنا على محاولة كشف التقنيات المعتمدة في العمل الروائي، كما أننا سعينا على أن نكون مجرد وسيط بين الكاتب والقارئ العادي، فلا مجال لإعادة ما سبق للنقاد التوصل إليه في دراساتهم الأولى. لهذا عمدنا في تحليلنا الشخصي ودراستنا المتواضعة البحث عن ما أغفله النقاد ، إمّا يعود هذا الإغفال إلى رغبة منهم متعمدة أوغير ذلك.

- ✓ ما أننا تحاشينا مناقشة الأمور السياسية و الأوضاع التي كانت تعيشها العراق تلك الفترة من حروب مع إيران وقضية الإرهاب ومسلحي داعش، لأن الرواية في الأول والأخير تركز على قضية حب، لهذا تركنا السياسة جانباً.
- ✓ فضلاً عن قضية الدين والمذهب، ومبدأ شرعية المسلم للمسيحية، إلا أن في هذا الجانب فقد وضحّ الكاتب وجهة نظره التي علينا احترامها.

لقد سعى النقد المعاصر إلى العناية والاهتمام بعتبات النص، وهذا راجع للأهمية البالغة التي تؤديها هاته العتبات في فتح مكامن النص وتأويلاته الصحيحة. ومما لاشك فيه فالفضل يعود إلى الناقد الفرنسي (جيرار جنيت) في دراسة العناصر المحيطة بالنص، إذ يُعد من الدارسين الذين اهتموا اهتماماً كبيراً بمكونات النص، حيث لا يمكن أن يقدم أي نص بعيداً عما يحيط به، لان هذه الأمور والدراسات تعتبر وسيلة للقارئ للغوص في عالم النص، كما أنها تؤدي دوراً مهماً في إضاءة الطريق التي سيسلكها المتلقي وتقريبه أكثر من مضمون الكتاب الذي بين يديه.

كما سبق لنا الذكر آنفاً فإن الإرهاصات الأولى تعود إلى "جيرار جينيت" من خلال كتابه "عتبات"، والذي طرح فيه العيد من التراكمات المعرفية السابقة أدت به إلى اكتشاف هذا الحقل المعرفي وق جاء كتابه نتيجة "انشغاله في مجال الشعرية ومحاولة منه توسيع دائرة خاصة في كتبه مدخل إلى النص الجامع 1979 أطراس1982"[1].

فقد كانت وجهة جيرار في الشعرية من منطلقات عدة حيث أنه كان يرى أن "النص الأدبي ليس هو موضوع الشعرية بل هو جامع النص أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدا"[2].

[1] عبد الحق بلعابد، جيرار جنيت، من النص إلى المناص، تقيم: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1،2008، ص32.

[2] المرجع نفسه، ص27.

وهذا دليل على كون الشعرية تتجاوز المتن لتبلغ ما يحيط به ك:(الغلاف، ولونه، والعنوان، والعناوين الفرعية، والهوامش، والإهداء، وغيرها من الأمور).إذ أصبحت العتبات جزءاً رئيسياً لا يتجزأ عن العملية البنائية للنصوص باعتبارها سلم مفاتيح لفك شفرات النص الإبداعي أو بالأحرى العمل الأدبي.

تُعرف العتبات النصية على أنها: "علامات دلالية تشرع أبواب النص أمام المتلقي القارئ وتشحنه بالدفعة الزاخرة بروح الولوج إلى أعماقه بما تحمله هذه العتبات من معان وشفرات لها علاقة مباشرة بالنص، تنير دروبه، وهي تتميز باعتبارها عتبات لها سياقات تاريخية ونصية ووظائف تأليفية تختزل جانباً مركزياً من منطق الكتابة."[1].

ومعنى هذا أنه من خلال هذه العتبات تُفهم معاني النص عبر امتزاج العلاقة بين العتبة والنص.

وقد اختلفت تسميات العتبات النصية، وحملت عدة ألفاظ للمعنى نفسه: "مثل المناص أو ما يسمى النص الموازي، فالمناص يمثل العتبات أو البوابات أو المداخل التي تجعل المتلقي عبر هذا النوع من النظير النصي يمسك بالخطوط الأساسية التي تمكن النص من الانفتاح على أبعاد دلالية، فالعتبات النصية لا يمكنها أن تكسب أهميتها بمعزل عن طبيعته الخصوصية النصية نفسها."[2] أي الاتحاد للعناصر الداخلية للنص يكشف لنا جانباً جمالياً للنص المدروس.

وعن النص الموازي فقد "بات يحوز على اهتمام مثير في المقاربات النقدية المعاصرة بل أضحى يمتلك نظريته الخاصة في خصم النظرية الأدبية، ذلك أن النص الموازي بمكوناته المتنوعة، العنوان الرئيسي والعنوان الفرعي، العناوين الداخلية، اسم المؤلف، الغلاف، الإهداء، المقدمة، الخاتمة، وغير ذلك من العناصر النصية الموازية التي تشكل الإطار الخارجي للنص"[3]

[1] نورة فلوس، بيانات الشعرية العربية من خلال مقدمات المصادر التراثية، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجستير، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، 2011، ص13.

[2] عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص، البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء،ط1، 1996، ص16.

[3] خالد حسين، شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل، دار التكوين، دمشق، حلبوني،ط1، 2008، ص45.

فالقراءة الجيدة والمتمعنة في أولى العتبات النصية والتي هي في الحقيقة خارجية، تمكن القراءة الجيدة والمعرفة المسبقة إن صح القول لمقصد المثن.

فقبل الدخول إلى غمار المثن، تمكننا هذه العتبات الخارجية من تصنيف العمل الأدبي، وتحديد مقاصد المبدع.

1- عتبة الغلاف والصورة للرواية:

إن أول ما يجذب نظر المتلقي هو الغلاف فمن خلاله يُحلق المتلقي إلى عوالم النص، حيث لم يعد النص مثل ما كان عليه سابقاً خالياً من الصور والألوان، بل أصبح الشغل الشاغل للكاتب ليختار ما يناسب نصه، ويُزخرفه بألوان رمزية دالة على مقصده، فهي ليست اعتباطية، كما اعتبره حميد الحمداني في كتابه بنية النص السردي إنه "ذلك الحيز الذي تشغله الكتابة بوصفها أحرفا طباعية على مساحة الورق، ويشتمل طريقة تصميم، ومن خلاله يعبر السميائي إلى أغوار النص الرمزي والدلالي"[1].

لقد عرفت فترة أواخر القرن التاسع عشر عناية أكثر واهتماماً شديداً في مجال الأغلفة المطبوعة إذ:"تحول تغليف الكتاب بالورق إلى غلاف خارجي خاص بكل كتاب وضم الغلاف رسومات مصورة، وغالباً ما كان فيه ما يشبه النافذة التي يمكن من خلالها مشاهدة جانب من تصميم الأغلفة الخارجية تحمل التصميم نفسه الخاص بغلاف الكتاب وعليه ولدت صناعة وفن الغلاف الخارجي للكتاب"[2]

ومن أهم مكونات الغلاف نجد الصورة وكما هو شائع فالصورة تغني عن ألف كلمة، وقد أصبحت الصورة في وقتنا الراهن من بين أهم المقومات البصرية العاملة عل فهم وتحليل النص السردي بوقائعه "الخطاب المعاصر بالنسبة للصورة أصبح خطاباً تحليلياً سميائياً ودلالياً، يجعل المبصر للعمل الفني

[1] ضياء غني لفتة، عواد كاظم لفتة، سردية النص الأدبي، دار حامد للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2011، ص 111

[2] محمد السيف، مجلة العربية، الإمارات، دبي، العدد 484، 2014، ص24.

يسعى إلى مقاربة هذا البحث التشكيلي حسب الأبعاد التأويلية للمستوى الفني والمستوى الأيقوني للمادة البصرية ومكوناتها الظاهرة والباطنة"[1].

إلى جانب أهمية الصورة في استلهام فحوى النص يوازيها أمر آخر وهو اللون، حيث أن الألوان تحتوي على مجموعة من الدلالات والإيحاءات العديدة التي تلفت نظر القارئ، وبالطبع أتحدث في هذا السياق عن المتلقي المتمرن على القراءة بين البياضات والخطوط لأنه ليس بيد عامة المتلقين تشفير مكمون والمغزى من وراء الغلاف وألوانه فاللون يتخذ "وظيفة تكنولوجية عندما تحل محل اللغة، ومحل الكتابة لهذا وجب ربط اللون بنفسية المتحدث ونفسية المتلقي ثم بالوسط الاجتماعي ثم بالبيئة المحيطة بالفنان، فتساهم دلالات اللون في نقل الدلالات الخفية والأبعاد المستترة في النفس البشرية"[2].

فيمكن اعتبار هذا الكلام بمثابة دعوة مباشرة لتفكيك مضمون ورمزية الغلاف والصورة واللون من أجل ربط الكل بموضوع المثن لأنه لا محال يتوافق والمضمون، وتوفيق المتلقي في القراءة الأولية تجعل القراءة سلسة، سهلة الوصول إلى الذهن وبالتالي تتخلل القلب، مما يجعل المتلقي وخاصة في الرواية متلهفاً لقراءتها والتوصل إلى النهاية المتوقعة من خلال قراءته الأولية، فيبحث في التساؤل إن كانت قراءته الأولية تتوافق وذهن المبدع، فإن كان ذلك فهو يوافق أفق توقعات الكاتب.

الأمر الذي توصلنا له ومن خلال قراءتنا الأولية لغلاف الرواية والألوان المستعملة والرموز الواردة، حيث أننا توصلنا إلى ما كان يصبوا إليه المبدع هيثم الشويلي، لأننا سألناه عن مقصّده في اختياره للغلاف وكان الجواب موازياً وموافقاً لأفق توقعاتنا.الأمر الذي سهل لنا عملية القراءة وأحسسنا بمتعة وشغف إنهاء أحداث الرواية للتعرف على مكامنها.

[1] رشا المالح، مجلة البيان،دار الإعلام العربية، المملكة العربية السعودية، العد518، 2013،ص6.

[2] عبد الفتاح نافع، جماليات اللون في شعر ابن المعتزة، مجلة التواصل، العدد1999/6/4/2، ص125.

جاء غلاف رواية الباب الخلفي للجنة خليطاً لعوالم لا نقول غيبية إنما عوالم مرتبطة بالسماء، أو زمن غيبي بعيد، لأن الرواية قائمة على مجموعة من الطلاسم السحرية.

كما نلاحظ يداً ممتدةً من الأعلى ويقصد من السماء أي ما فوق الأرض، كأنها تمثل روحية السماء، تحمل مفتاحاً يفتح الأبواب المغلقة، وكأنه يريد القول أن هذا المفتاح الذي يتوسط غلاف الرواية آت من السماء لفتح كل ما هو موصد، أو مفتاح لباب لجنة من وحي اختراعه وخياله.

أما عن اللون الأصفر الباهت فهو يحيلنا إلى القدم، إلى زمن الغيبيات، إلى زمن المخطوطات المكدسة، إلى زمن المعجزات أيضاً.

أما عن الكتابة، فهي عبارة عن خطوط وأشكال يمكن اعتبارها طلاسم سحرية اصطلح عليها آهل الاختصاص في هذا المجال بالجداول.

إذن من خلال غلاف الرواية يمكننا تحديد موقع الرواية، الزمان والمكان والتخصص أيضاً.

نجد في الغلاف أيضاً عنوان الرواية واسم الراوي مدونان باللغة العربية والانجليزية.

2- عتبة العنوان:

أما عن عتبة العنوان فيمكن القول أنه لا يمكن لأي قارئ أن يلج عالم النص دون الوقوف عند عنوانه، باعتباره البطاقة التعريفية له، وأول سبيل يلج إليه المتلقي قبل القراءة، وقد حضي العنوان بأهمية بالغة في المقاربات السميائية "حيث يعد نظاماً سميائياً ذا أبعاد دلالية، وأخرى رمزية تغوي الباحث بتتبع دلالاته، ومحاولة فك شفرته الرامزة"[1].وللعنوان أهمية بالغة في اكتشاف مكنون المثن الروائي، "فالعنوان في الدراسات النقدية الحديثة أصبح يحظى باهتمام متزايد، خاصةً وأنّ الكتاب وعوا وظائفه واستغلته دور النشر وسيلة لترويج المؤلفات، كما أنه عتبة أساسية تدخل بنا إلى النص

[1] بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان الأردن، ط1، 2001، ص33

وموضوعاته سواء بطريقة مباشرة وواضحة، أم بطريقة تموه بها معنى النص وتزيده تعتيما، فتفتح لنا بذلك فضاءات التأويل بإقامة علاقات متداخلة بينها وبين ما في النص من موضوعات"[1]

جاء عنوان الرواية مكوناً من ثلاث كلمات أي جملة اسمية كلماتها كلها معرفة بالألف واللام، قصد التأكيد على شفرة الرواية، فيذهب المتلقي مباشرة للبحث عن الباب والجنة أيضاً.

"ولما كان العنوان يعد نصاً موازياً له مبادئها التكوينية ومميزاته التجنيسية، وعدا عن كونه بشكل حمولة دلالية، فهو قبل كل شيء علامة أو إشارة تواصلية له، وهو أول لقاء مادي محسوس يثم بين المرسل والمستقبل"[2].

وبما أن العنوان يحتل المركز الأول في أي عمل أدبي فقد شبهه (جاك دريدا) " بالثريا التي تحتل بعداً مكانياً مرتفعاً يمتزج لديه بمركزية الإشعاع على النص"[3]

وبناءا على ذلك وانطلاقاً من نمط رواية الباب الخلفي للجنة، فإن عنوانها لن يزيح عن مضمونها في شتى الأحوال "ذلك لان تركيب دلالة العنوان بمعزل عن التخلق النصي لا معنى له، بل إنه لن ينته إلا مجرد فروض تخمينية ظنّية..."[4].

الباب الخلفي للجنة: the back door of paradise

يستهل الشويلي روايته بعبارة لجلال الدين الرومي سائراً على خطى عدد من الروائيين الذين يعمدون في الصفحات الأولى لكتاباتهم لآراء وحكم وغيرها لسابقيهم "مع الزمن يتحول الألم إلى حزن ويتحول الحزن إلى صمت ويتحول الصمت إلى وحدة ضخمة وشاسعة كالمحيطات المظلمة" تليها مباشرة عبارة إيسكولاس مدينتي ادخلوها بسلام آمنين. ومن هنا تتحد لنا الرؤية بين العنوان والعبارة

[1] حياة مختار أم السعد، تداولية الخطاب الروائي من انسجام الملفوظ إلى انسجام التلفظ، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، ط1،عمان، 2015، ص247.

[2] بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان،ص36

[3] سلمان كاصد، عالم النص، دراسة بنيوية في الأساليب السردية، فؤاد التركلي أنموذجاً، دار الكندي للنشر والتوزيع، عمان، 2002، ص15.

[4] عثمان بري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، دراسة تطبيقية للنشر والتوزيع، الجزائر، 2000،ص28 وما بعدها

فالمدينة إيسكولاس والمدخل إليها عن طريق الباب وأي باب هذا ؟ هو باب خلفي، إذ كان بإمكانه القول باب مدينة إيسكولاس فحسب.

لكن يتبادر إلى أذهاننا لما لم يكتف الكاتب بهذا العنوان فحسب "باب إيسكولاس" لأن السرّ في هذا التعبير، لماذا عمد إلى باب خلفي؟ وللجنة أيضاً؟ وهل يقصد الجنة التي وعدنا بها الله سبحانه وتعالى أو جنة أخرى من وحي خياله؟

اعتقد أنّ الكاتب قصد الجنة المتعارف عليها والسبب في هذا التعليل التناص الوارد في عبارة أدخلوها سالمين مع الآية 46 من سورة الحجر ﴿ ادْخُلُوهَا بِسَلَامٍ آمِنِينَ﴾ الواردة في القرآن الكريم، لكنه خالف بينها وبين الجنة الحقيقية في المعبر حيث أن الدخول إليها عن طريق باب خلفي لأن أبواب الجنة مفتوحة لأصحابها بعد خروجهم من الدنيا التي يعيشون فيها، في حين إيسكولاس مدينة مشابهة للجنة من حيث ملاذها وحسنها إلا أنّ الدخول إليها يتم عن طريق باب خلفي غير بابها، وكأنّ الروائي سبق الزمن وتسلل خلسةً إلى مدينة من مدن الجنة، ومن خلال هذا التحليل يتضح لنا جلياً أنّ عمق الرواية يكمن في التمكن من التمتع بسحر هاته المدينة من الجنة والدخول إليها يكون قبل الأوان.

لقد كان الروائي ذكياً في جلب المتلقي من أول عتبة نصية، حيث أن الحديث عن المسكوت إن صح القول أو عن الغيبي أمر يستقطب القارئ لأن معرفة ما هو مجهول مرغوب في التعرف عليه دوماً. وبهذا نكون قد فتحنا نوعاً ما الغمام على لغز هذا العنوان والمقصود من ورائه.

3- عتبة المؤلف:

لا يخف على أحد اهتمام الدراسات النقدية القيمة والحديثة بالمؤلف، رغم أن اسمه عرف عدة خطابات نقدية أهمها موته وأخذ المتلقي مكانه القارئ، إلا أن الثقافة العربية الكلاسيكية "ترفض أي غياب للمؤلف، فلابد من هوّيته الحضورية، ولكي يعد النص نصاً ينبغي أن يصدر عنه أو يرقى به إلى قاتل بقع الإجماع على أنه حجة، حينئذ يكون النص كلاماً مشروعاً ينطوي على سلطة"[1]

وهكذا يُعد اسم المؤلف العتبة الثانية في الغلاف بعد العنوان "إذ يأخذ الشخص اسما فمعناه أن يعرف ويميز في المجتمع على باقي أفراد الجماعة التي ينتمي إليها، فالتسمية ميثاق اجتماعي يدخل بموجبه الطبيعيين أو الاعتباريين، فلكل اسم دلالة اجتماعية"[2] تعبر عن صاحب العمل الأدبي، فيلبس عمله الزيّ المناسب الذي يري أن يكون عليه هذا العمل فلهذا "لا يمكن أن يخلوا أي عمل من اسم صاحبه، فاسم المؤلف على الغلاف يمنحه قيمة ثقافية وأدبية، وهو العلامة الفارقة بين كاتب وآخر، فلا يمكننا تجاهله أو مجاوزته"[3] .

ولإسم المؤلف وظائف ذكرها عبد الحق بلعابد في كتابه عتبات كما يلي:

- ❖ وظيفة التسمية: تعمل على تثبيت هوية عمل الكاتب بإعطائه اسمه.
- ❖ وظيفة الملكية: اسمه علامة على ملكية عمله الأدبية والقانونية.
- ❖ وظيفة اشهارية: وجوده على صفحة العنوان التي تعد الواجهة الإشهارية على الكتاب وصاحب الكتاب أيضاً الذي يكون اسمه غالباً يخاطبها بصرياً لشرائها.[4]

ففي الرواية موضع الدراسة ، نجد اسم المؤلف في أعلى غلاف الرواية بخط أسود بارز وغليظ، في حين هو أقل سمكاً من العنوان، تكرر أيضاً في الورقة الثالثة بعد العنوان مرةً أخرى، كما أنه مكتوب

[1] جميل حماوي، شعرية النص الموازي (عتبات النص الأدبي)، الألوكة، ط1، 2014، ص14.

[2] حسين فيلالي، السمة والنص السردي، موفم للنشر، الجزائر، 2008، ص76.

[3] عبد الحق بلعابد، عتبات، جيرار جينيت، من النص إلى المناص ص64.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

باللغة الانجليزية إلى جانب ترجمة العنوان بالانجليزية، الأمر الذي يتكرر في آخر الرواية أي الغلاف من الجهة الأخرى.

4- عتبة بيانات النشر:

تعتبر بيانات النشر للعمل الأدبي من أهم الأمور التي يتقيد بها الكاتب والناشر للعمل ، مما يجعل العمل منسوب بطريقة مباشرة للمبدع، كما أن دار النشر تتحكم في حقوق الطبع.فهي ظهرت "بظهور الطباعة وأنظمة تصنيف المكتبات وما تتبعها من قوانين حقوق الملكية الفكرية، وتتموقع عادة في الصفحة التالية بعد صفحة الغلاف الأمامي."[1].وتتمثل عتبات بيانات النشر فيما يلي:

- **العبارة القانونية:** وردت هذه العبارة في رواية الباب الخلفي للجنة (حقوق الطبع محفوظة)، مما يدل على أحقية ملكية العمل وحجز جميع الحقوق لديه بموجب القانون الذي يحمي حق المؤلف.
- **اسم دار النشر:** "ظهور اسم دار النشر على صفحات الكتاب يعطي للعمل مستوى إبداعي مقبول بما تصدره من أعمال فنية"[2].
- **رقم الايداع القانوني:** وهو رقم دولي موحد "يتكون من أربع خانات بينها خطوط صغيرة أو فراغات، ووجودها في صفحة من الصفحات للغلاف ليدل على مدى انسجام العمل الإبداعي مع توجهات السلطات الوطنية في البلد المبدع، ويل غيابه على عدم الانسجام والمعارضة"[3].

تاريخ النشر: الطبعة الأولى 2017

9789957309268 :ISBN

[1] محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص140.

[2] المرجع نفسه، ص143.

[3] المرجع نفسه،ص 140.

الحقوق:Fadaat for publishing distribution

دار النشر: هيثم جبار الشويلي، العراق

دار فضاءات النشر والتوزيع المركز الرئيسي، عمان شارع الملك حسين مقابل سينما زهران.

كما يحتوي أيضاً على معلومات خاصة بدار النشر والمؤلف متعلقة بالهاتف والفاكس والايميل والتويتر.

5– شخصيات الرواية:

من المعلوم أنّ الحدث وحده لا يكفي في تأليف قصة ما، بل لابدّ من وجود الشخصية التي تدور القصة معها أو حولها. فالشخصية هي الكائن الإنساني الذي يحرك الحدث وسياقه.

"وتُعد الشخصية من أكثر العناصر الروائية أهمية في البناء الروائي، ولعل هذا ما جعل بعض النقاد يعرفون الرواية بقولهم أنها "فن الشخصية"'

وتتفاعل الشخصية مع باقي العناصر مثل المكان، والزمان، واللغة، والحوار، والحدث، حيث تؤثر فيها وتتأثر بها، وتتجلى براعة الكاتب في الكشف عن هذا التفاعل، فالشخصية هي: "العامل الأول في تشكيل البناء طبقاً لتصرفاتها، ومدى إقناعها بسلوكها النابض بالحياة، ووجهة نظر الروائي، لابد وأن ترتبط بالعمود الفقري للأحداث"[1]

تتمثل الأهمية في قيمة الشيء وجوهره، وكل شيء موجود في الواقع يحظى بأهمية تُعلي من شأنه، وعلى هذا النحو يمكن القول إنَّ الشخصية الروائية تحظى بأهمية كبيرة، فهي عنصر استقطاب لجل الأعمال الفنية في الوسط ذاته، وتظهر هذه الأهمية فيما يلي:

- القدرة على تطوير الحدث وتطوير النص داخليًّا وخارجيًّا، وتمتاز بالتركيز والدقة والمتانة "

[1] نبيل راغب، فن الرواية عن يوسف السباعي، القاهرة، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، (دت)، ص 10.

والبعد الفني في التفكير والعمل والاستجابة ورد الفعل[1] ".

- بواسطتها يمكن تعرية أي نقص، وإظهار أي عيب يعيشه أفراد المجتمع[2]
- فلكل واحد من الناس مظهرا من كينونته التي ما كانت لتكشف فيه، لولا الاتصال" الذي حدث عبر ذلك الوضع بعينه[3]"

من خلال ما سبق يمكن القول إنَّ الشخصية هي المجال الواسع والحقل الخصب لتَرَكُز الأحداث، وبمقتضاها تتضح المعالم الداخلية للفرد، وهي بالتالي العمود الفقري للعمل الإبداعي.

و"هي التي تقطع اللغة، وتبث أو تستقبل الحوار، وهي التي تُنجز الحدث، وتنهض بالدور،

وهي تملأ الوجود صياحًا، وحركة وعجيجًا تتفاعل مع الزمن، وتتكيف معه في أهم أطرافه،

الماضي والحاضر والمستقبل[4]

وتكمن أهمية الشخصية في العمل الروائي في أنها تساهم بشكل كبير في تجسيد فكرة الروائي، وهي حجر النرد الذي يتحرك صعودًا وهبوطًا على رقعة الرواية، فلا يخلو جز ء في الرواية من حضور إحدى الشخصيات، ومن خلال حركتها وعلاقتها بمثيلاتها تنشأ الأحداث داخل المكان الروائي، والعلاقة بين الشخصية والأحداث وثيقة جدًّا، حيث لا يتصور وجود فعل بغير فاعله، لذلك فلا يمكن الفصل بينهما؛ لأن " الحدث هو الشخصية وهي تعمل، أو هي الفاعل وهو يفعل"[5]

وأيضًا: " إنَّ الشخصية تُعدّ إحدى المكونات الرئيسة التي تشكل بنية النص الروائي، بوصفها

---

[1] عز الدين جلاوجي، بنية النص المسرحي في الأدب الجزائري، دراسة نقدية، الجزائر، 2007، ص130.

[2] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، الكويت، سلسلة كتب شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب 1998،ص7.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، ص134.

[5] رشاد رشدي، فن القصة القصيرة، مكتبة الإيحاء للطبع والنشر، ط1959،1،ص29.

العنصر الفعال الذي ينجز الأفعال، حيث يعمل الروائي على بنائها بناءً متحيزاً يجسد أكبرَ قدرٍ ممكنٍ من تجليات الحياة الاجتماعية"[1]

فالشخصية تُعدّ الحد الفاصل بين المقالة والعمل السردي، فانعدام الشخصية أو وجودها، هو الذي يحدد الجنس الأدبي، وهذا الموقف من الشخصية يتفق نوعًا ما مع ما تذهب إليه يُمنى العيد من حيث دعوتها إلى" :التنويع من استعمال الشخصية مع الحفاظ على دورها في المعمار الروائي"[2]

إنَّ إلغاء" الشخصية هو إلغاء للواقع وهروب منه، وانزلاق في ذاتيّة عاجزةٍ عن مواجهته، والإمساك به في شكله المشخّص، فالشخصية انعكاس للواقع، وإشارة إليه، وإنارة وتكثيف[3]

لتبقى الشخصيةُ بذلك عنصرا مهمًّا لا يُمكنُ الاستغناء عنها في عمليّة بناء النصّ الروائي.

ولا أحد يستطيع أن ينفي عن الشخصية أهميتها داخل العمل الروائي، حيث لا يمكن لأيّ ناقد أو باحث في فن الرواية تجاوز هذا العنصر المهم وهو الشخصية.

5-1 : اسم العلم في الشخصية الروائية بين الاعتباطية والقصدية:

ليس من الجازم أن يستعمل الروائي كل أسماء شخصياته بناءاً على دلالات من وراء ورودها في المثن الروائي، وهذا لا يمنع أيضاً قصديته في ذلك." ومن جهة يمكن لهذه الأسماء من ناحية أخرى إما أن تقيم مع الشخصية علاقة تداولية محضة، وإما أن توجد مقحمة في الجانب التركيبي"[4]، أي أن الاسم

[1] إبراهيم عباس، تقنيات السردية في الرواية الحضارية، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر، (دت) ص34.

[2] يمنى العيد، دلالات النمط السردي في الخطاب الروائي، ملتقى السمياء والنص الأدبي،1995

[3] إبراهيم جنداري، في النص الروائي العربي، دمشق، مكتبة تموز، يوليو للنشر والتوزيع، ط1،2012، ص13.

[4] جويدة حماش، بناء الشخصية في كتابة عبدو الجماجم والجبل، مقاربة في السرديات، منشورات الأوراس، الجزائر،(دط) 2007، ص56-57.

مرتبط ومعبر عن خصوصية الشخصية وسببية اصطناعية مقترنة بقصدية ما"[1]

فالاسم هو الذي يحدد الشخصية، ويجعلها معروفة بعد أن كانت فكرة معتزلة في بعض الصفات المعبر عنها، "فلا بد للشخصية من اسم يكون بمثابة السمة التي تميز الشخصية عن باقي الشخصيات المنتظمة في نفس الإطار الفني"[2].

سنتوقف أمام الشخصيات البطلة الواردة في رواية الباب الخلفي ومدلولاتها، محاولة الكشف عن السرّ من وراء استعمال المبدع لهاته الأسماء دون غيرها.

*أسعد بطل الرواية:

اسم علم مذكر عربي، وهو اسم تفضيل من السعادة والهناء، معناه: الأكثر سعادة، الأكثر ابتهاجاً. أصله "سعيد" ففُضِّل. وقد خرج عن التفضيل حين سمي به، وهو كذلك الموفق في حياته وعمله[3].

بناءا عل الرواية، نجد أن أسعد اتصف بالصفات التي وردت في معاني الاسم، فهو رغم وضعه المزري، وعمله الذي لا يتناسب ومستواه، فأسعد طالب جامعي خريج كلية الفلسفة لكن لم يحالفه الحظ في منصب حكومي، مات والده وتركه مع أمه يصارع أهوال الدنيا، يعيش حالة من الفقر، مما اضطره للعمل بسوق الشورجة حمالاً.

*والاسم أسعد من أصل سعيد لكنه على وزن "أفضل" وكأنه يتصنع السعادة التي بحث عنها وفعلاً سُعد لتحقيقه حلمه الصعب المنال والذي كابد لأجله، ليلتقي في الأخير بحبيبته في مدينة من الجنة ويعيش فيها السعادة الحقيقية التي كان يرجوها.

[1] جميل حمداوي، اللغة في الخطاب الروائي، مجلة الرافد/2012-3

[2] http//arrafid.ae/arrafid/p20.html

[3] https://www.almaany.com/ar/name

*مريا البطلة إلى جانب أسعد:

يُعد اسم ماريا (بالإنجليزية Maria) بسكون الراء اسم علم مؤنث من أصل آرامي، وهو لفظ آخر لاسم مريم، أمّا اسم مارِيّا بكسر الراء وتشديد الياء فهو اسم من أصل عربي، يُمكن كتابته باللغة العربية إمّا بالألف أي ماريا أو كتابته بالتاء المربوطة أي مارية، ومعناه القطة الملساء، والماري هو ولد البقرة الناعم ذو اللون الأبيض، أمّا اسم ماريا في معناه العام فيعني المرأة الرقيقة الناعمة ذات البشرة البيضاء. يُعد اسم ماريا اسمًا منتشرًا على مستوى العالم أجمع، ويكثر استخدامه بشكل خاص في شرق أوروبا وأمريكا اللاتينية، ومن الجدير بالذكر أنّ معظم حاملات هذا الاسم يتميزن بصفات مشتركة كرقة تصرفاتهن وحديثهن، وقلبهن الأبيض، وهدوئهن ورقتهن التي هي سبب حب الجميع لهن، بالإضافة إلى حبهن للفنون بجميع أشكالها".[1]

فبعد عودتنا للنص الروائي، وجدنا مواصفات مريا بطلة الرواية تتطابق كلياً مما سلف الذكر، مما جعلنا نفكر في أن الكاتب درس مواصفات الاسم قبل توظيفه في الرواية.

"فهي[2] ذات أعين خضراء، وجه بريء مثل القمر، ابتسامتها شفافة، خدها أزهري، شفتاها تلمعان وتبرقان، جسها رشيق، كما أنها موسيقية وتهوى الفن، وتتذوق الشعر أيضاً."

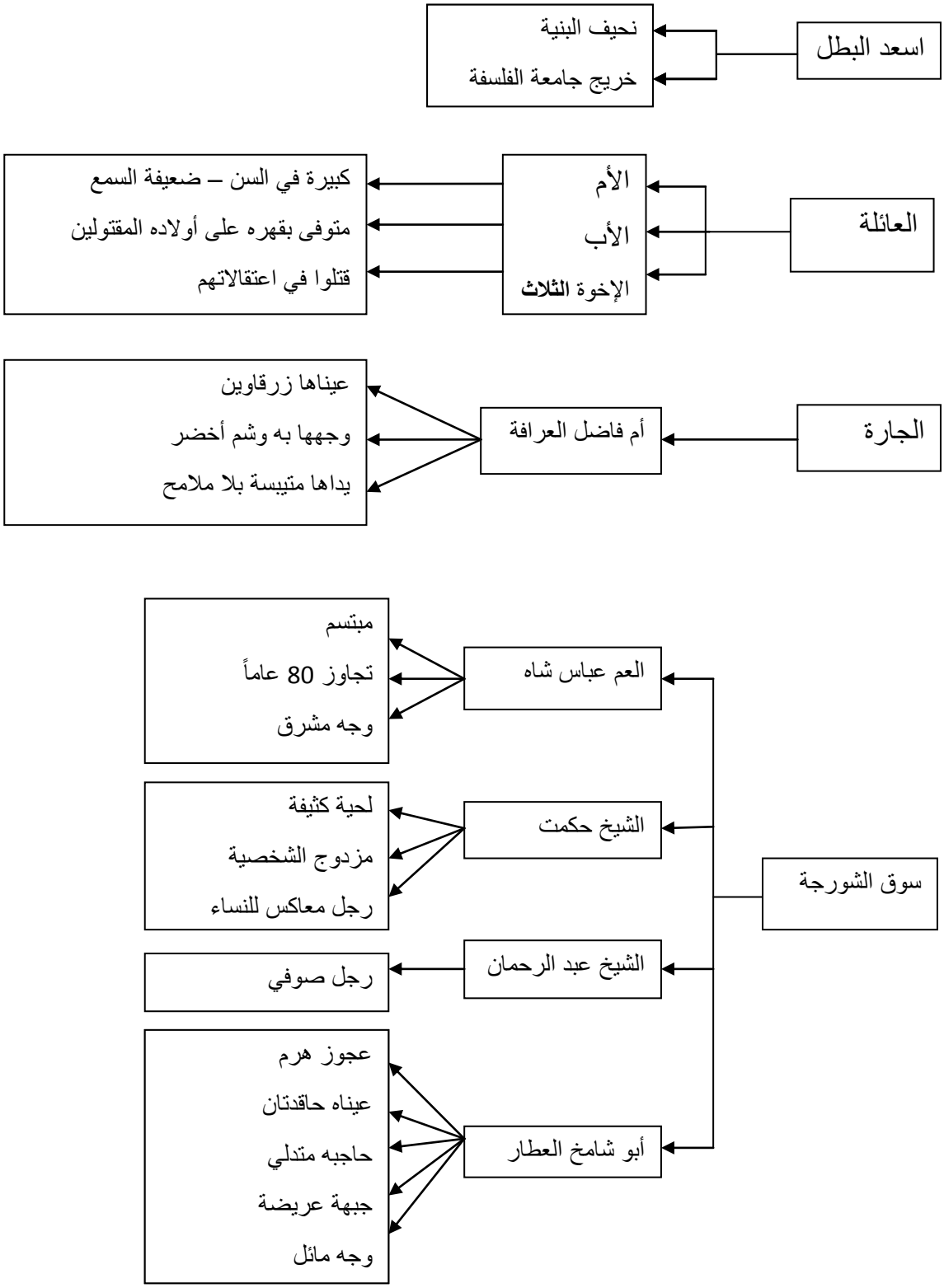
للإشارة فقد أكثر الروائي في وصف شخصياته لحد المبالغة، لكن من جهة أخرى فقد سهل على المتلقي رسم ملامح الشخصيات وصفاتها وتجسيدها في قوالب مجسدة وكأنه الواقع.

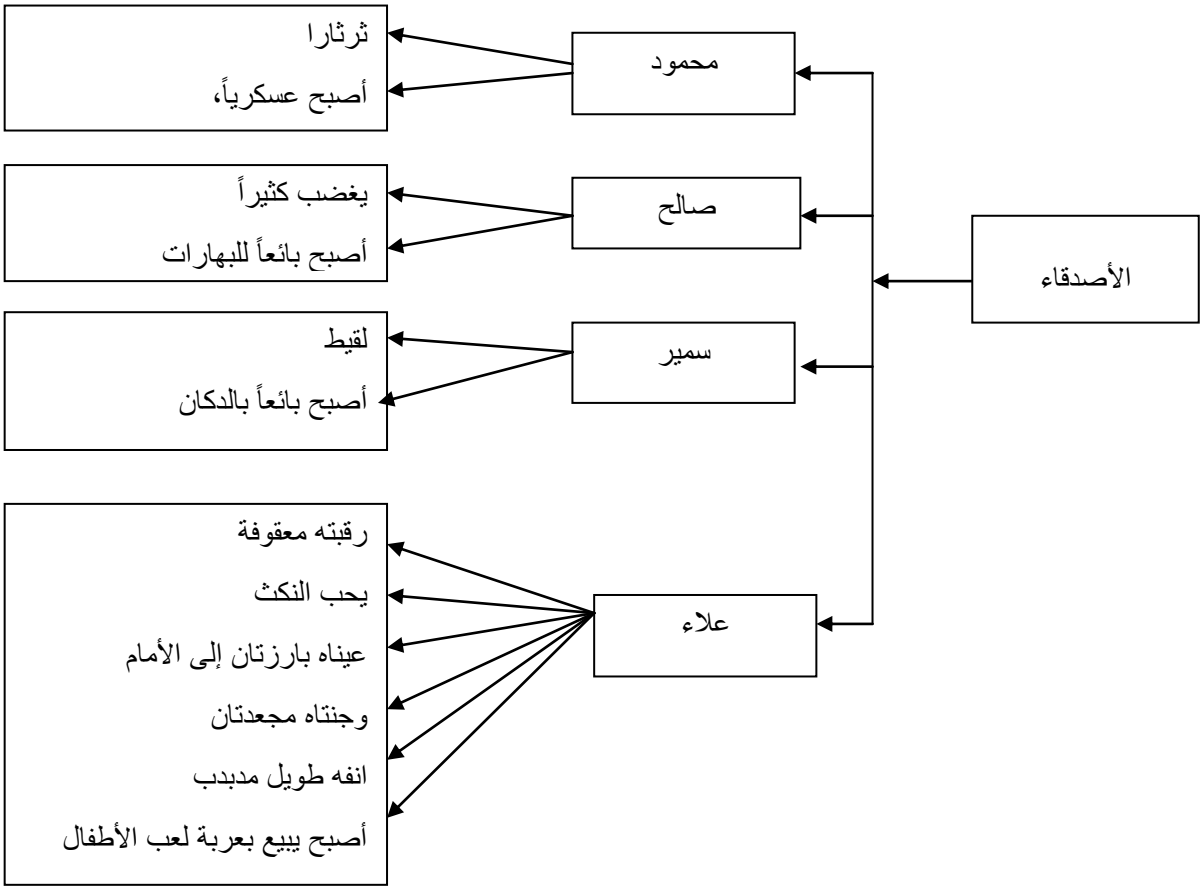
سنحاول من خلال هذا المخطط توضيح شخصيات الرواية، مع إبرازنا لأهم مواصفاتها في الرواية، وعلاقاتها مع بعضها البعض، بحسب ورودها في المتن الروائي.

[1] https://sotor.com/maria

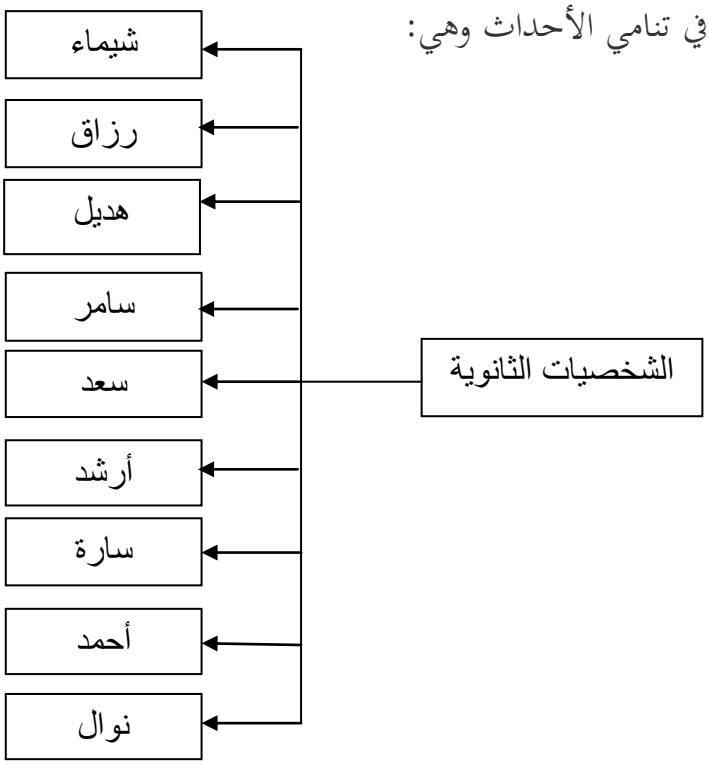
[2] ينظر: الباب الخلفي للجنة، هيثم الشويلي، ص6

المخطط:


اسعد البطل
نحيف البنية
خريج جامعة الفلسفة
العائلة
الأم
الأب
الإخوة الثلاث
كبيرة في السن – ضعيفة السمع
متوفى بقهره على أولاده المقتولين
قتلوا في اعتقالاتهم
الجارة
أم فاضل العرافة
عيناها زرقاوين
وجهها به وشم أخضر
يداها متيبسة بلا ملامح
سوق الشورجة
العم عباس شاه
مبتسم
تجاوز 80 عاماً
وجه مشرق
الشيخ حكمت
لحية كثيفة
مزدوج الشخصية
رجل معاكس للنساء
الشيخ عبد الرحمان
رجل صوفي
أبو شامخ العطار
عجوز هرم
عيناه حاقدتان
حاجبه متدلي
جبهة عريضة
وجه مائل



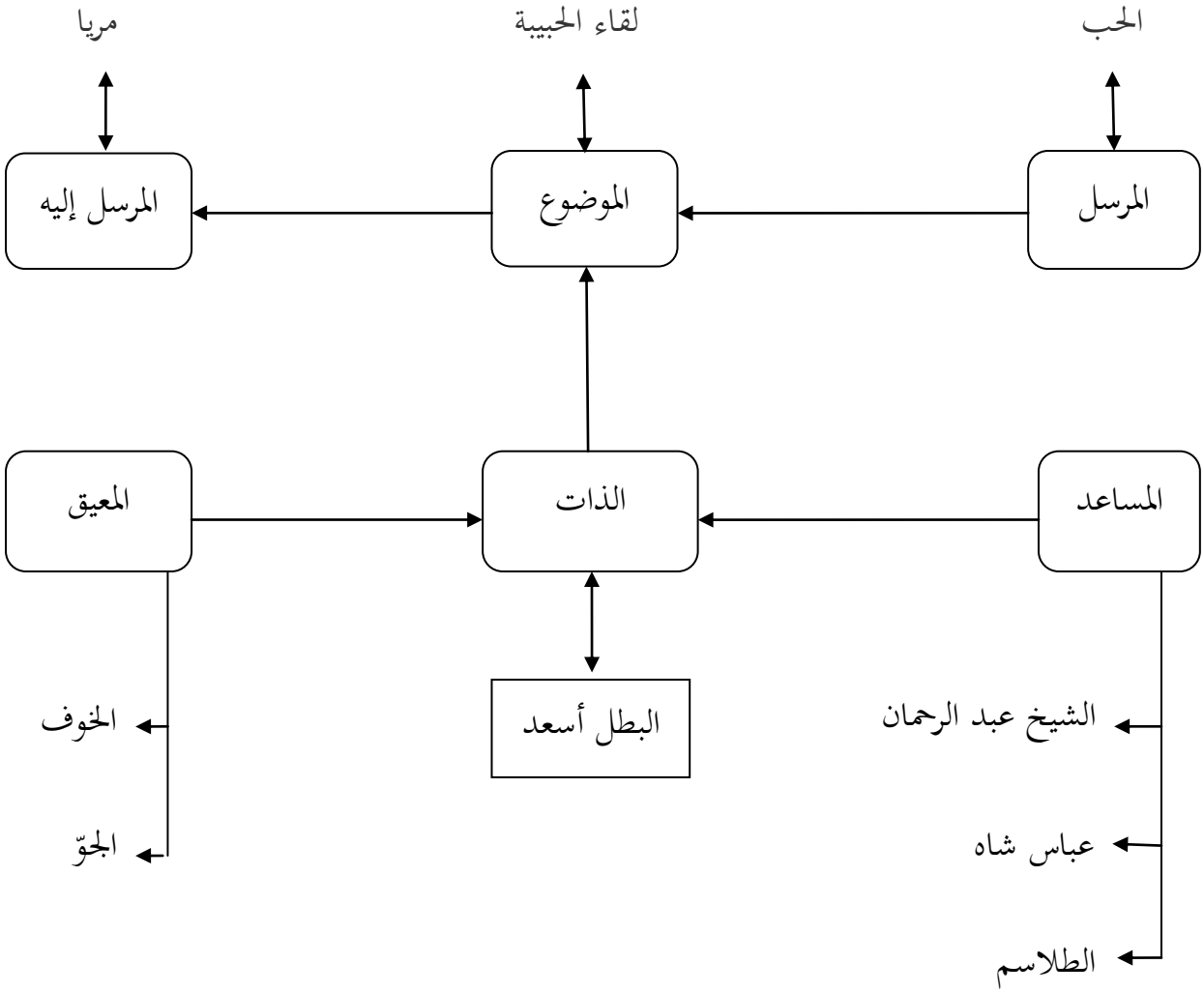
بعدها ظهرت بعض الشخصيات الثانوية في المتن الروائي لم يُطل الروائي في سردها لكن ساعدت وساهمت في تنامي الأحداث وهي:



2-5: النموذج العاملي: يُعتبر تحليل للحكي وضبط للوظائف والأعمال.

والعامل هو كل ما له تأثير في تنامي الأحداث وتطورها.

يستعير المؤلف دور البطل، الراوي ثارة، والمروي له ثارة أخرى فيظهر لنا بدور الكاتب للسيرة، فيقف على أبعاد الأحداث داخلياً، حيث عاشها، وخارجياً حسب ما يلحقه منها. فيستعير لنا هوية جيل كامل ليروي ما حدث لهذا الجيل من خلال نموذجه هو، أو يستعير هوية الفئة السياسية الناقدة ليروي ما حدث لها. والسرد ما هو إلا فعل التداخل بين الهويتين، فوقف على تقلبات الأحداث وتفاعلاتها: مرة يروي ما حدث له ، وما أحدثه هو، ومرة يروي ما حدث له وللآخرين معاً .



حينما ميّز غريماس بين العامل والممثل، قدّم في الواقع فهماً جديداً للشخصية في الحكي، وهو ما يمكن تسميته بالشخصية المجردة "... فليس من الضروري أن تكون الشخصية هي شخص واحد ذلك أن العامل في تصور غريماس يكون ممثلاً بممثلين متعددين، كما أنه ليس من الضروري أن يكون العامل شخصاً ممثلاً، فقد يكون مجرد فكرة"[1]

2-6 تحليل الزمن في الرواية:

يُعد الزمان من العناصر الأساسية في بناء الرواية، إذ لا يمكن تصوره سواء كان واقعياً أو متخيلاً خارج الإطار الزمني، "كما لا يمكن تصوّر ملفوظ شفوي، أو كتابة ما دون نظام زمني، لأن الأصوات التي يتألف منها هذا الملفوظ تخضع إلى نظام زمني ترابي، فيستحيل النطق بالكلمة دفعة واحدة، بل لابدّ من تتبع نظام معيّن من الأصوات، أو من الحروف في حالة الكتابة، لإيصال الرّسالة إلى المتلقي"[2].

فالزمن عنصر هام في تكوين العمل الروائي مثله مثل المكان والشخصيات، حيث يخلق الاستمرارية السردية، "ففي الرواية الجديدة يمكن القول أن الزمان يوج مقطوعاً عن زمنيته، إنه لايجري، لان الفضاء هنا يحطم الزمن والزمن ينسف الفضاء واللحظي ينكر الاستمرار"[3]

الزمن متأصل في الحياة اليومية، بل في أعمق أعماقها، لأن الزّمن كما يبدو و فعالية، أي بمثابة شعور قوي يترك وماً أثره، بغضّ النظر على مدى سلبية أو ايجابية هذا الأثر، "إذ في الحياة اليومية يكون المرء وماً إزاء نقطتين أساسيتين: الأولى هي الآن أو اللّحظة الحالية، وأمّا الأخرى فهي الشعور بجريان الزمن وتدفقه من الماضي إلى المستقبل"[4].

---

[1] حميد الحمداني، بنية النص السردي، ص 51،52.

[2] إدريس بودبية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، ص98-99.

[3] سعي يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1989،1، ص68.

[4] عبد اللطيف الصيقي، الزّمان أبعاده و بنيته، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ، لبنان، 1995، ص40.

وبذلك فإّن الزمن ينقسم إلى قسمين: "ذاتي وموضوعي، أما الذاتي فهو الزمن النفسي، حيث يرتبط وجوده بوجود الإنسان، وهو مرتبط بإحساسه، وأما الزمن الموضوعي فهو في حد ذاته الزمن الطبيعي الذي يرتبط بالمحسوسات، وعلى هذا النحو ثمة ارتباط أيضا بين النفس وزمن الأعضاء الوظائفية لهذه النفس"[1].

إذا كان هذا المفهوم متعلقاً أساساً بالزمن السيكولوجي النفسي، فإنك تجد دلالة الزمن في الأدب تنحوا منحى جمالياّ، "إذ بالإضافة إلى جمالية العمل الفني، وما يتمتع به من ثراء جمالي، فإن هذا العمل يصبح ناقصاً إذا افتقر للحس الزماني، فلابد أن يحمل في جوفه بنية زمانية وأخرى مكانية: تمثل الأولى تعبيراً داخلياً، والأخرى منظراً حسياً، مفادهما أن كلتا البنيتين متماثلان جوهر العمل الفني وارتقائه. فلابد إذن للعمل الفني من تجربة، سواء كانت هذه التجربة ذاتية أو موضوعية، تكون بمثابة المحاولة التي يمكن اقتناصها، ومن ثم إفرازها على أية صورة كانت، على أن تحدد هذه التجربة نظرة الأديب الزّمانية.[2] "

أما تقسيم سعيد يقطين للزمن فهو مقسم لثلاثة أزمنة هي: زمن القصة، زمن الخطاب، زمن النص.إذ يقول:" يظهر لنا الأول في زمن المادة الحكائية، وكل مادة حكائية ذات بداية ونهاية، إنها تجري في زمن سواء كان هذا الزمن مسجلاً أو غير مسجل كرونولوجياً أو تاريخياً، ونقصد بزمن الخطاب تزمين زمن القصة وتمفصلاته وفق منظور خطابي متميز يفرضه النوع، ودور الكاتب في عملية تخطيب الزمن، أي إعطاء زمن القصة بعداً وتمييزاً خاصا، أما زمن النص فيبدو لنا في الخطاب وفي النص أي بإنتاجية النص في محيط سوسيو لساني معين"[3].

[1] ينظر المرجع نفسه، ص42-49.

[2] عبد اللطيف الصيقي، الزّمان أبعاده و بنيته، ص143-144.

[3] سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، (الزمن، السرد)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط4، 2005، ص89.

ومعنى هذا أن الحكي تجلياً خطابياً نتيجة توالي الأحداث مترابطة تحكمها عناصر متداخلة فيما بينها، وتقسيمه للزمن يندرج تحت مستويات، فالقصة ضمن المستوى الصرفي، والخطاب في المستوى النحوي، والنص في المستوى الدلالي.

ولتجسيد ذلك على الرواية موضوع البحث، نجد أن الروائي حدد عمله بمواعيد زمنية واضحة المعالم، حيث أنه استرجع زمن بعض الذكريات مضت بقوله: " بمرور الأيام يصبحُ كل شيء مجرد حكاية عابرة تُكْتب على جدران الزمن، ما كنتُ أدرك أن هناك سنوات سوداء ستمر على البلاد وأنا في مرحلتي الأخيرة من العام 2006 ، فثمة ملثمون بزي أسود وآخرون بيشاميغ حمراء يقطعون الطرقات في الكفاح والشورجة وساحة الميدان وعلى مداخل بغداد الشمالية والجنوبية."[1]

هذه التقنية تعنى بالاسترجاع، أي استرجاع الزمن الماضي وفي هذا الصدد يقول جيرار جنيت: "بالقياس إلى الحكاية التي يندرج فيها حكاية ثانية وزمنياً تابعة للأولى في ذلك النوع من التركيب السردي، ونطلق من الآن تسمية الحكاية الأولى على المستوى الزمني للحكاية الذي بالقياس غليه تحدد مفارقة زمنية ما بصفتها كذلك وبذلك يمكن لمفارقة زمنية ما أن تظهر بمظهر حكاية أولى بالقياس إلى مفارقة زمنية أخرى تحملها، وفي الأعم يمكن اعتبار مجموعة السياق حكاية أولى بالقياس إلى مفارقة زمنية أخرى"[2]

إن كل عودة للماضي يسمى استرجاعاً، يرجع به الراوي إلى حدث سابق، مما يخالف السرد العادي، ومن خلال هذه العملية يثار عنصر التشويق لدى المتلقي من خلال تتابع الأحداث وعودتها إلى الخلف.

نلاحظ هذه الظاهرة أيضاً عندما حاول الروائي بالعودة إلى تاريخ اعتقال إخوته ووفاتهم ، كذلك حكاية وفاة والده قهراً على أبنائه " كانتْ أمي تتحدثُ بخوف وهي تتذكرُ شريطاً سينمائياً يمر

[1] هيثم الشويلي، الباب الخلفي للجنة، ص28.

[2] جيرار جنيت، خطاب الحكاية، تر: محمد معتصم وآخرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003،ص60.

كالطيف في مخيلتها بدءاً من إعلان المأساة في العراق، الحرب العراقية الإيرانية، مروراً بإعدام إخوتي، موت أبي، احتلال العراق، غياب الأمن، خراب ودمار وقتل عشوائي بشتى السبلِ والوسائل، كانت تتحدثُ معي بحرقةٍ بعد أن انسكبت الدموع من عينيها، شعرت بالأسى وأنا أرى دموعها تنحدر على وجنتيها."[1]

أما عن الزمن الحقيقي للرواية، فقد حدده الروائي في مواضيع مختلفة وبدقة متناهية:

"دعيني الآن أسمعك شيئاً مما كتبته لكِ، بما أننا نعيش حرارة تموز اللاهبة القاتلة"[2]، ففي البداية كان الزمن زمن حر مع بداية الرواية، إلا أنه وبتوسط السرد و توالي الأحداث برز فصل آخر في المثن الروائي حين يحل البرد القارص " كان الصيف الحار يغادرنا ويحلَّ الشتاء ضيفاً ثقيلاً بجوه البارد وسمائه الممطرة، كل شيء اختلف ما عاد كما كان في سابق عهده وأوانه"[3].

من خلال هذا نستنتج أن الروائي استعمل الزمن الحقيقي في روايته لتجسيد الواقع، حتى وبعد حديثه عن المدية الخيالية إيسكولاس فقد حدد الزمن والذي وجده يتوافق والزمن الحقيقي الذي نعيشه والدليل على ذلك قوله: " وكان الوقتُ بيني وبينها المؤَشَرُ بآخر رسالة مرسلة على حواسيبنا؛ نفس الوقت بالتحديد، أربع ساعاتٍ وعشر دقائق كنا فيها مع بعض"[4].

ومن جهة أخرى لاحظنا من خلال قراءتنا للرواية أن السارد عمد أيضاً إلى تحديد المواقيت والزمن استناداً لمواعيد الصلوات وهذا في العديد من المواقف:

"حين صرخَ المؤذن مفتتحاً صراخه بتهجداتٍ ملائكية مسبوقة بالبسملة ليصحو الناس وتضج عباد الله بالصلاة"[5].

---

[1] هيثم الشويلي، الباب الخلفي للجنة، ص81 .

[2] المصدر نفسه، ص46

[3] المصدر نفسه، ص58.

[4] المصدر نفسه، ص 172.

[5] هيثم الشويلي، الباب الخلفي للجنة، ص49.

" كان أذان الظهر يرتفعُ في السماء فوق المآذن التي تخشى من مصلى**ها**، فثمة أشخاص يدخلون متنكرين بلباس لله لكنهم لا يلبثون طويلاً حتى يدخلوا بين ربوع المصلين، وما أن يكبر الإمام مفتتحاً الصلاة بتكبيرة الإحرام، ويتواصل بقراءته لسورة الفاتحة "[1]

" الوقت يقترب من الرابعة عصراً "[2].

" أذان المغرب يحلق بالسماء بصوت منشدهِ "[3]

" لم أصحُ صباحاً إلا على تسبيحات أمي وهي تردد دعاء الصباح بعد قارئ يتفننُ بصوته قراءة الدعاء في إحدى القنوات الفضائية من تلفزيوننا القديم.."[4]

2-7 تحليل المكان أو الفضاء الروائي:

إن الفضاء الروائي يتجاوز في الحقيقة ميوله المباشر البسيط، الذي قد لا يوليه القارئ اهتماماً كبيراً، بينما هو في الواقع مرتبط بجوهر النص، ولذلك توجب على القارئ أن يميّز بين الوجود الفعلي للفضاء بمراجعه الخارجية وطرق انشغاله داخل النص، ولكي يفهم وظيفته عليه أن يطرح هذه التساؤلات:

*أين تدور أحداث الرواية؟.

*كيف قدم الروائي صورة الفضاء؟.

*لماذا اختار هذا الفضاء دون غيره؟.[5]

[1] المصدر نفسه، ص43.

[2] المصدر نفسه، ص75

[3] المصدر نفسه، ص66.

[4] المصدر نفسه، ص87.

[5] لطيفة أحمد عمار، النص الأدبي بين القراءة والتأويل، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في النقد الأدبي المعاصر،2015-2016.

يتموقع الحدث الروائي داخل مساحة معينة، فقد يختار الروائي لحركة أحداته وشخوصه مجالاً واقعياً، كما يمكن له اختيار أمكنة أخرى خيالية أو أسطورية.

وقد أطلق عبد المالك مرتاض اسم الحيز بل المكان وهو يختلف عنه كثيراً فيقول: "إذا كان للمكان حدود تحدّه، ونهاية ينتهي إليها، فإن الحيز لا حدود له ولا انتهاء، فهو المجال الفسيح الذي يتبارى في مضربه كتاب الرواية فيتعاملون معه بناء على ما يودون من هذا التعامل حيث يتغدى الحيز من مكونات البناء الروائي كالزمان والشخصية واللغة"[1].

وقد ميز حميد الحمداني بين مصطلحي المكان والفضاء فيقول الفضاء في الرواية يضم الأماكن جميعها: "لأن الفضاء أشمل وأوسع من معنى المكان، والمكان بهذا المعنى هو مكون الفضاء، وما دامت الأمكنة في الروايات غالباً ما تكون متعددة ومتفاوتة، فإن خفايا الرواية هو الذي يلفها جميعاً إنه العالم الواسع الذي يشمل مجموع الأحداث الروائية فإن الفضاء وفق هذا شمولي عنه يشير إلى المسرح الروائي بكامله، والمكان يمكن أن يكون فقط متعلقاً بمجال جزئي من مجالات الفضاء الروائي"[2]

ممن خلال هذا يتضح لنا أن الفضاء جامع الأمكنة كلها، وأن المكان جزء من الفضاء.

ويشاطره الرأي في ذلك محمد عزام قائلا: "يمكن اعتبار الفضاء الروائي هو مجموع الأمكنة المحددة جغرافياً، والتي هي مسرح الأحداث وملعب الأبطال[3].

فلا جدال في أن المكان من المكونات المهمة في العمل الأدبي إذ يمثل "العمود الفقري الذي يربط أجزاء الرواية يبعضها البعض، وهو الذي يسم الأشخاص والأحداث الروائية في العمق، والمكان يلد

[1] عبد المالك مرتاض، بحث في نظرية الرواية، ص191.

[2] حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، ط 3،2000، ص63.

[3] محمد عزام، فضاء النص الروائي، مقاربة بنيوية تكوينية في أب نبيل سليمان، دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1996، ص114.

السرد قبل أن تلده الأحداث الروائية وبشكل أعمق وأكثر أثرا"[1]، وفيه تتحرك الشخصيات وتتجسد فكرة الروائي ووجهة نظره، وبالتالي فالمكان ليس "عنصراً زائداً في الرواية، فهو يتخذ أشكالا ويتضمن معاني عديدة بل لأنه يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله"[2]

وبناء على هذا وتطبيقاً على الرواية موضوع البحث، وإجابة على الأسئلة السابقة فإن:

مكان الرواية جمع بين الواقع والمتخيل، بين الأماكن المفتوحة و المغلقة، فالأماكن الواقعية متعددة في الرواية تعددت حسب السير الروائي،

1-الأماكن الواقعية المفتوحة نجد:

العراق بمحافظاتها: مدينة تكربت، الشوصة، الكرادة، النجف، ساحة عدن، الكاضمية، مدينة أورما السومرية، الشوارع، سوق الشورجة، سوق باب الدراوزة.

المعالم الأثرية: معبد ننماخ، بئر هاروت وماروت

كذلك مدينة ليون الفرنسية، بلاس دي تيبرو....

2-الأماكن المغلقة:

البيت، دكان العم عباس شاه، عطارة الشيخ حكمت...ضف إلى ذلك شاشة الفايسبوك

3- الأماكن المتخيلة:

من خلال الرواية نجد مدينة واحدة متخيلة وهي مدينة ايسكولاس.

[1] ياسين الناصير، إشكالية المكان في النص الروائي، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغاد، ط1، 1986، ص95.

[2] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1،1990،ص33.

3-7 الحوار في الرواية:

لقد كان عنصر الحوار في الرواية طاغياً على المثن الروائي، وهذا من خلال مقاطع عدة بدت واضحة المعالم في النص الروائي وسنحاول إدراج ما ورد في الرواية من خلال:

*مفهوم الحوار: **لغة:** وردت لفظة الحوار في المعاجم العربية أكثر من مرة فجاءت في لسان العرب " أحار عليه جوابه ردّه، وأحرت لهُ جواباً وما أحار بكلمة، والاسم من المحاوَرَة، الحوير، تقول: سمعت حويرهما، والمحاورة: المجاوبة، والتحاور، التَجاوبُ، وتقول كَلّمتهُ فما أحّار إليّ جواباً، وما رجع إليّ حويراً ولا حويرة، ولا مَحوَرَة، ولا حواراً، أي ما ردّ جَواباً وما استحاره، أي استنطقه، وفي حديث علي كرّم الله وجهه يرجع إليكما أنبأكما بحورما بعثتما به أي بجواب ذلك، يُقال كلّمته فما ردّ إليّ حوراً، أي جواباً، وقيل أراد به الخيبة والإخفاق"[1]

وفي معجم تاج العروس نجد مفهوم الحوار على أنه: يُقال كلمته فما رجعَ إليّ حواراً وجواراً و محاورةً، وجويراً، ومحورةً، أي جواباً، والاسم من المحاورة الحوير، تقول: سمعت حويرهما وجوارهما، وفي حديث سطيح "فلم يُجر جواباً" أي لم يرجع ولم يرُد، وما جاءتني عنه مَحُورة بضم الحاء، أي ما رجع إليّ عنه خبراً، وإنه لضعيف الحوار أي المحاورة"[2]

كما أننا نجد كلمة حوار واردة في أكثر من موضع في أقدس كلام القرآن الكريم، حيث نجدها في قوله تعالى: ﴿... فَقَالَ لِصَاحِبِهِ وَهُوَ يُحَاوِرُهُ أَنَآ أَكْثَرُ مِنكَ مَالًا وَأَعَزُّ نَفَرًا﴾ (الكهف، 34)

وفي موضع آخر قوله تعالى من السورة نفسها: ﴿قَالَ لَهُۥصَاحِبُهُۥوَهُوَيُحَاوِرُهُۥأَكَفَرْتَ بِٱلَّذِى خَلَقَكَ مِن تُرَابٍ ثُمَّ مِن نُّطْفَةٍ ثُمَّ سَوَّىٰكَ رَجُلًا﴾ (الكهف، الاية37)

اصطلاحاً: يعد الحوار" حديث يدور بين اثنين على الأقل ويتناول شتى الموضوعات أو هو كلام يقع بين الأديب ونفسه أو ما ينزله مقام نفسه يفرض عليه الإبانة عن المواقف والكشف عن خبايا

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، مج6، بيروت، 2004، ص264.

[2] محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس، دار الكتب، بيروت، ط1، مج6، ج11، ص57.

النفس"[1]، الحوار هو حلقة من حلقات التواصل بين أفراد المجتمع، حول موضوع معين بطريقة مهّذبة وسلسة بعيد عن الصراع والتخاصم للوصول إلى هدف ما أو غاية نبيلة، كما يُعد من قيم الحضارة الإسلامية وهذا لما يعتمد عليه من أسس سليمة ووسائل نظيفة، عادة ما يكون هذا الحوار داخلي بين الشخصية وذاتها للكشف عن خبايا النفس حيث نجده مذكور في القرآن الكريم مرات كثيرة، وهذا دليل على مدى أهميته في حياتنا اليومية.

كما نجد مفهوماً آخر للحوار أكثر دقة يقول: جيرالد برنس [2]" الحوار هو عرض درامي الطابع للتبادل الشفاهي يتضمن شخصين أو أكثر وفي الحوار تقدم أقوال الشخصيات بالطريقة التي يفترض نطقهم بها، ويمكن أن تكون هذه الأقوال مصحوبة بكلمات الراوي كما يمكن أن ترد مباشرة دون أن تكون مصحوبة بهذه الكلمات".

إذاً فالحوار هو تبادل أطراف الحديث بين شخصين أو أكثر بطريقة منتظمة، حيث يقوم كل طرف بالاستماع إلى الطرف الثاني ومحاورته.

وفي تعريف آخر " هو حوار دراماتيكي في طبيعته لتبادل شفاهي بين شخصين أو أكثر. كما خير أسلوب لمعرفة ورسم الشخصيات "[3]

وفي مفهوم آخر للحوار نجده يتجلى فيما يلي: " أنه ظاهرة أدبية تشمل كل نواحي الحياة المختلفة لأنه يمثل الحديث والكلام الدائر بين الناس، وهو اشتراك طرفين أو أكثر في الإحساس في موقف معين يشارك فيه الملقى والمتلقي في إبداء رأي معين أو طرح فكرة غالباً ما تكون فيها الآراء متضاربة"[4]

---

[1] جبور عبد النور، *المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، 1984، ص100.*

[2] *جيرالد برنس، قاموس السرديات، ترز: السيد إمام، دار ميريت، ط1، ص45.*

[3] أحمد رحيم كريم، المصطلح السردي في النقد الأدبي، دار صفاء للنشر، عمان، 2012، ص405

[4] ليلى محمد ناظم الحيالي، جمهرة النثر النسوي في العصر الإسلامي والأموي، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 2009، ص42.

أنواع الحوار: الحوار هو ذلك الأثر الوظيفي في إقامة البناء الدرامي وذلك من خلال عامل التطور الذي ينقلنا من حالة إلى حالة أخرى ومن موقف إلى آخر ليصعد بنا إلى قمة الأحداث يهبط بنا إلى حيث ثم النهاية، فيعتبر عنصراً أساسياً في بناء النصوص النثرية وهو بذلك أنواع:

1.3الحوار الخارجي المباشر و غير المباشر:

وهو الحوار الأكثر تداولاً في النصوص الروائية "والأسلوب الذي يعمّد فيه السارد إلى نقل كلام الشخصيات كما هو من غير تغيير في لغته ومضمونه، ويشمل أفعال القول وعلامات الترقيم"[1]، "لاسيّما علامات الاستفهام والتعجب، لما تحملانه من دلالة التقاطع والاختلاف بين الطرفين المتحاورين، ما يؤذن التحول وتطور الحدث الدرامي"[2].

إن الحوار الصافي الجاري بين شخصين أو أكثر ما هو إلى أسلوب سردي، يضفي على النص القصصي حساً درامياً متماثلاً بإلغاء دور الراوي (الوسط بين الشخصيات والقارئ).تاركاً الشخصيات تتحدث بمفردها وترسم ملامح الحدث القصصي[3]." ووظيفة هذا الحوار هو إخفاء البعد الواقعي والإيجاز والوصف والتحليل"[4]. والحوار المباشر " نوع من الخطاب يثم فيه اقتباس منطوق الشخصية وأفكارها كما يفترض أنّ الشخصية قد كونتها وذلك لأنه نقيض الحوار غير المباشر"[5].

أما من ناحية توظيف بنية الحوار في تقدم الشخصيات فهو مشروط بقدرة الكاتب على اختياره للمفردات والعبارات الحوارية بشكل منسجم مع الشخصيات الفكرية والاجتماعية، لأن الحوار يجب

[1] أحمد رحيم كريم، المصطلح السردي في النقد الأدبي، ص407.

[2] أحمد حسين الجار الله، ، أسلوبية القصة، دراسة في القصة القصيرة العراقية، بغداد، ط1، ص95.

[3] نفسه، ص93

[4] إيمان حسين محيي، القصة القصيرة عند ميلود هادي، كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، 2009

[5] جيرالد برنس، المصطلح السردي معجم المصطلحات، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، ص61.

أن يكون موضوعياً نابعاً من خلال إبعاد الشخصية التي يرسمها الكاتب والتي تصل إلى درجة من التركيز اللغوي والدرامي"[1].

ومن خلال تطبيقنا هذا على الرواية، نجد أنها تعجّ بهذا النوع، وذلك من خلال الحوارات المتكررة بين أسعد والشخصيات المساهمة في نماء السرد الروائي، كما أننا نجد الشخصية البطلة المثمتلة في أسعد هي التي تدور هذه العملية. فقد كان الحوار واضحاً مع الأصدقاء في سوق الشورجة، ومع الأم في البيت، ومع أم فاضل في الشارع، ومع مريا البطلة من خلال شاشة الفايسبوك. وكم كثّر هذا النوع في الرواية من خلال مقاطع حوارية سردية متنوعة.

أما الحوار الخارجي غير المباشر فهو يختلف عن المباشر، "إذ يعمد فيه السارد إلى نقل حوار الشخصيات بإجراء تغييرات في تراكيبه اللغوية فيصوغه (الحوار) بنفسه ويدخله في سياق كلامه، فتختفي نظرات الشخصيات التأثيرية والتعبيرية "[2] وهو" حوار مستقلاً عن خطاب الراوي من الناحية التلفظية في حين أن غير المباشر يرجع إلى قائل واحد هو الراوي الذي يقول ما قالته الشخصية بلسانه"[3].

فقد يمارس الحوار غير المباشر مظاهر اللغة غير المنطوقة في الخطاب القصصي، من خلال وصف تعبيرات الوجه وحركات الجسد كاشفاً عن أبعاد الشخصية، وتحديد صوتها ممّا يتلاءم مع الأجواء الحكائية.

نلمح ذلك في الرواية عبر الحوارات المتكررة بين أصدقاء أسعد والذي نقل بدوره كلامهم مفصلاً عبر حوارات متكررة نقل من خلالها الكلام والصفات التي اتصف بها المتكلمين من خلال طبعهم وحالاتهم النفسية وملامح وجوههم وخير مثال على ذلك وصفه لحوار صديقهم صالح.

الحوار الداخلي المباشر وغير مباشر والمناجاة:

[1] أحمد حسين الجار الله، ، أسلوبية القصة، دراسة في القصة القصيرة العراقية، ص95.

[2] أحمد رحيم كريم، المصطلح السردي في النقد الأدب، ص407.

[3] دعاء هيثم، الحوار في الرواية النسوية العراقية 2003-2013، رسالة ماجستير، كلية التربية للبنات، جامعة بغداد.

يشكل هذا الحوار أحد التقنيات التي يفيد منها القاص في عرض قصته وسير أحداثها " وهو ذلك النمط من المونولوج الداخلي الذي يقدم فيه المؤلف الواسع المعرفة مادة غير متكلم بها، ويقدمها كما لو أنها كانت تأتي من وعي شخصية ما، هذا مع القيام بإرشاد القارئ ليحدد طريقة خلال تلك المادة وذلك عن طريق التعليق والوصف"[1]. فهو " حوار غير مسوغ ولا منطوق يستمد طاقته التعبيرية من قدرة الراوي على تسجيل الجو الباطني لشخصياته وهي تؤدي حدثاً معيناً، حتى يستطيع الراوي استبطان الذات ورصد ومضات الوعي وتدفقاته إزاء موقف في الحياة استدعاء أو تصوراً أو تركيباً"[2]

ويعرف بأنه " الغرض المستقل الذي لا يتدخل فيه وسيط لأفكار الشخصية وانطباعاتها وتصوراتها. فهو نوع من الفكر المباشر والطليق"[3]

ويعرف أيضاً على أنه "نمط من المونولوج الداخلي الذي يمثله عدم الاهتمام بتدخل المؤلف، وعدم افتراض أن هناك سامعاً، وممّا يلاحظ على هذا الحوار تداخل بين الضمائر، وسيطرة ضمير الغائب على المشهد الحواري"[4]

هذا النوع من الحوار موّجه إلى الداخل، نلاحظ فيه تداخلاً لمجموعة من الضمائر كضمائر المخاطب والمضارع وضمائر الغائب التي نجدها مسيطرة وبشكل كبير على المشهد الحواري، إلى جانب هذا المفهوم نجد مفهوما آخر يقول: "هو الذي يقدم الوعي للقارئ بصورة مباشرة على عدم الاهتمام بتدخل المؤلف، أي أنه يوجد غياب كليّ للمؤلف، بل أن الشخصية لا تتحدث حتى إلى القارئ، فالشخصية توجه كلامها إلى الداخل، لمراجعة الذات وفك رموزها.[5]

[1] شجاع العاني، البناء الفني في الرواية العربية في العراق، بناء المنظور، دار الشؤون الثقافية العامة، ج3، ط1، ص17.

[2] فاطمة عيسى جاسم، غائب طعمة فرمان روائياً، سلسلة رسائل جامعية، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1

[3] جيرالد برنس، المصطلح السردي معجم المصطلحات

[4] هيام شعبان، السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي، عمان، ط1، 2004، ص220-221.

[5] قيس عمر محمد، البنية الحوارية في النص المسرحي، ناهض الرمضاني نموذجا، دار غيداء، ط1، 2012، ص58.

نجد هذا النوع من الحوار متجلياً من خلال مناجاته للقاء مريا، وحواره أيضاً مع العم عباس شاه، حينما كان يندهش من تصرفاته و أحكامه المسبقة عن وضعية أسعد، فالعم عباس شاه كان له حدس كبير اتجاه أسعد الأمر الذي أدهشه وطبع حيرته بتساؤلات متعددة نسجها من خلال حوارات داخلية.

تلقي الرواية:

بعض المفاهيم الجديدة لفكرة التلقي أو القراءة، مرتكزين على أساس أن فكرة التلقي لا يمكن أن تكون وقفاً على القارئ المتلقي فقط وإنما فكرة جوهرية نجدها عند الكاتب المؤلف، باعتبار هذا المؤلف أو المبدع يمارس عملية التلقي من خلال قراءاته للموضوعات الفلسفية والأدبية والفنية والتاريخية وغيرها .. ثم يقوم بتوظيف هذه الموضوعات التي مرت عن طريق التلقي في الكتابة الإبداعية، وبالتالي افتراض وجود عملية التلقي قبل الإبداع.

وفي هذا السياق يمكننا القول أنه بإمكان الأديب أن يتلقى موضوعا أدبيا أو فكريا أو اجتماعيا ولا يتأثر به أي لا يستفيد منه .فقد يتلقى المبدع نصوصا دينية أو أسطورية أو فلسفية ولا يبدي تأثرا واضحا بها. ولكن قد يحدث التأثير أو الاستفادة من موضوعات أخرى.

ومن هنا فإن التلقي يحتمل أن يكون بعده تأثير ويحتمل عدم التأثير. ورأينا أن التلقي يسبق التناص، ولا يمكنهما أن يكونا في موضع واحد ولا يمكنهما أن يتما في وقت واحد.

وهذا التناص يبقى في حد ذاته خاضعا بشكل أو بآخر لتأويلات الكاتب وقراءاته للنصوص السابقة.

فالكاتب الأديب لا يتناص كما أراد صاحب النص السابق، بل إن التناص يمر عبر تلقي الكاتب، كما أنه يكشف عن نفسه عن طريق القارئ له – أي القارئ لهذا التناص – وهي الفكرة التي أشار إليها الباحث ميخائيل ريفاتير، حيث أكد على أهمية القارئ وكفاءاته اللغوية والدلالية في فك جوهر التناص وشرحه.

يمكن تطبيق هذه التأويلات على رواية الباب الخلفي للجنة والروائي هيثم الشويلي الذي كما هو واضح وكما أسلفنا الذكر أنه تأثر برواية السوري عبد الرحمن منيف في روايته قصة حب مجوسية، والتي سبق له وأن ذكرها في المتن الروائي، حيث أن الروائي قد بالغ في التفصيل في الوصف، الشيء الذي سار عليه هيثم الشويلي، كما أن مضمون الروايتين ورغم معارضته لمبادئ وقيم المجتمعات العربية فقد طُرح للتلقي فهناك من أيد الفكرة كما أن هنالك من عارضها.

فحب البطل في رواية قصة حب مجوسية لليليان شبيه بعبادة المجوس للنار التي تحرقهم لكنهم يعبدونها، كما أن هذا العشق ممنوع في ديننا ومجتمعاتنا لأنه حب لامرأة متزوجة وأم لثلاثة أطفال، وحب من طرف واحد.

الشيء نفسه نلمحه عند أسعد في رواية الباب الخلفي للجنة، حيث أنه أحب فتاةً تبعده المسافات البعيدة بينهما، ومن جهة أخرى هي فتاة مسيحية لا يُجيزها له دينه.

الأمر المختلف بين القصتين، أن الحب في القصة الثانية الباب الخلفي للجنة متبادل بين الطرفين عكس القصة الأولى، فهو حب من طرف واحد.

إذن تلقى هيثم الشويلي رواية عبد الرحمان منيف تأثر بها واخذ ما أخد وأبدع في نصه الجديد، ومعنى ما سبق لنا ذكره هو التلقي الذي يسبق الإبداع.

كما تلتقي رواية الباب الخلفي للجنة مع تجربة الروائي عبد الرحمان منيف في توظيفهما لعنصر الصحراء لاكتساحها فضاءات وعوالم تخيلية لفنون السرد والكتابة، فالصحراء فضاء أسطوري روحي، وفي الوقت نفسه فضاء واقعي مادي.

و إنّ أهم ما يميزها تفضيل العالم الروحي على العالم المادي وهذا ما نجده متجلياً في الرواية ولهذا السبب اختار الروائي المكان "الصحراء" لتأكيد الطلاسم الروحية. "...حيث تحضر الصحراء كفضاء يفقد جوهره وروحه بقبول أسطورة التحضّر والتمدّن التي نقلها الأجنبي الغريب إلى أهل

الصحراء"[1]. وهكذا تكون نصوص الصحراء مغايرة " فنصوص الصحراء تؤسس كتابة لا تحب الثرثرة قدر ما تميل إلى التكثيف والاختزال وما قلّ ودلّ، أي أنها تفضل لغة الرمز والإيحاء والاقتصاد بالطريقة التي تجعل الشكل السردي يبدو فقيراً بخيلاً مثل أرض الصحراء الطبيعية، ولكنه يضمر في الوقت نفسه برمزيته واقتصادياته، كنزاً بل سرّا عظيماً"[2]

وكذلك توظيف الروائي لبعض الاقتباسات من معنى القرآن الكريم يجعلنا ننتبه إلى أنه على دراية كبيرة بتفسير القرآن الكريم، فهو كذلك من هذه الناحية تأثر بكلام الله ووظفه في العديد من المواقف في بعض الأحيان كان ينتقي مفرداته على السجع نفسه الموجود في القرآن الكريم.

وعن حكاية عالم الأرواح، أو عالم الذر فمباشرة بعد بوح أسعد للعم عباس شاه بحبه ورغبته في لقاء مريا حدته عن هذا العالم.

"قبل أن يخلق لله تعالى الأجساد خلق الأرواح، وعاشت في عالم الذر، فتشعر وكأنك تعرف هذا الشخص أو متيقن من رؤيته على الرغم من عدم معرفتك له، فبهذا العالم تُهيأ الأرواح وتبقى إلى أن يأذن لله لها بالولوج في أصلاب آبائنا ويزرعها في رحم أمهاتنا لنمرَ بنفقٍ مظلم طوال الأشهر التسعة وبعدها نبصر النور لنعانق هذه الدنيا ومرارة الحياة ومشاكلها، الحديث بهذا يطول وعلى العموم .. تذكر جيداً ما سأقوله لك ..سأجعلك تلتقي بها إنْ أحببت"[3].

نجد هذا المقطع السردي مبني على أساس فكرة عالم الذر والواردة في الآية 172 من سورة الأعراف:

﴿ وَإِذ اَخَذَ رَبُّكَ مِن بَنِي آدَمَ مِن ظُهُورِهِمْ ذُرِّيَّاتِهِمْ وَأَشْهَدَهُمْ عَلَىٰ أَنفُسِهِم أَلَسْتُ بِرَبِّكُمْ قَالُوا بَلَىٰ شَهِدْنَآ أَن تَقُولُوا يَوْمَ الْقِيَامَةِ إِنَّا كُنَّا عَنْ هَٰذَا غَافِلِينَ﴾[4]

[1] حسن مودن، الرواية والتحليل النصّي، قراءات من منظور التحليل النفسي، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط 1، 2009،ص66.

[2] نفسه، ص69.

[3] هيثم الشويلي، الباب الخلفي للجنة، ص24.

[4] سورة الأعراف ، الآية 172.

ومعنى هذا أن أهل السنة والجماعة ، يؤمنون بالميثاق وعالم الذر، ويعتقدون بأن المراد بعالم الذر هي الأرواح التي أخرجها الله من ظهر آدم، حيث أخرجها كالذر أي كالنمل وأخذ عليها العهد بتوحيده، ولكنهم قد اختلفوا في كونه تفسيرا للآية، وجمهورهم يفسر الآية بذلك. لكن بعضهم يفسر الإشهاد الذي ورد في الآية بالفطرة على التوحيد.

وعن سر استعماله للرقم 8 ، ذكر الروائي أنّ الله سبحانه وتعالى خلق الكون بما فيه السماوات والأرض في ستة أيام، واستوى على العرش في اليوم السابع الرقم المتداول في كثير من الأعمال الإبداعية الأدبية، لكنه خالف غيره من الأدباء و أنشأ من وحي خياله اليوم الثامن يوماً لباب خلفي ليدخل عبره مدينة ايسكولاس.

من كل هذا نستخلص أن الروائي تأثر في تلقيه القرآن الكريم وقصصه، ويبدع لنا انطلاقا من تلقيه.

سبق لنا التعرض لرأي النقاد والأدباء في الرواية، والذين أجمعوا على أفق توقعات متماثلة فيما بينها، كما أجمعوا على أن الرواية تميل إلى الرومانسية المفعمة بالحب والعاطفة الجياشة للقاء المحبوبة.

وكما سبق لنا فنحن ومن هذا المنبر سنحاول التطرق لبعض الأمور التي أغفلها –إن صح القول– الأدباء والنقاد بحكمهم على الرواية.

أجمع النقاد على أن عتبة العنوان من خلال تواجد مفتاح يتوسط الغلاف آت من الأعلى هو مفتاح للباب الخلفي، إلا أن نظرتنا الشخصية لهذا المفتاح ازدوجت بين نظرة الأدباء ومفهوم آخر أحالنا لرواية الحواميم لعبد الإله بن عرفة، أين كان أهل الأندلس يتّعمدون وضع مفاتيح على أبواب شققهم التي هجروها كرهاً وهذا أمل في العودة إليها من جديد.

الشيء نفسه الذي عاشه العراق، حيث تكبد شعبه وعاش مرارة الحرب والفقدان لدرجة هجرة أهاليه للقرى والبلدان المجاورة خوفاً من الموت، والمفتاح هنا بمثابة الفرج الذي سيحل على أهالي العراق بعد تحسن أوضاعها.

لا تسير الرواية في خطوط متعرجة أي ليس ثمة فلاش باك للشخصية يغير من مسارها ويضيف إليها، فالشخصية عارفة بكل شيء ولا تقطر ماء إلا وتضعه في قدحها، لكنها وهي تفعل ذلك تتلصص على التاريخ فتسرق منه أحجية أو حكاية وتقصها لتدون في تاريخ المسارات وفي كتب ما تزال مفتوحة.

إن الرواية وهي تخرج من عالم السوق "سوق الشورجة" إلى البيت ومنه إلى العالم الفايسبوكي الأزرق، وضعتنا ضمن سياقات الحداثة، أي المعايشة البصرية والعملية للتجول والقول والفعل في أمكنة أتاحت للنص تمدده وتطوره، بذلك طرق المؤلف مجالات عدّة مستعيناً بالتفنن في استعمال اللغة المناسبة للمقام المناسب، فتمرد على بنية البيت التقليدي، فكانت الشوارع مفتوحة أمام سير الشخصيات للتحرك بكل حرية.فأُبيح استعمال الطلاسم للقاء الأحبة ، كما أنّ لقائهم في حدّ ذاته يُثير الجدل، فأسعد مسلم ومريا مسيحية.

كأي بنية لا بد لها من مبنى حكائي ومثن حكائي. ففي هذه الرواية يتوازى الاثنان، بحيث تجد مساراً للحكاية يستمر معك إلى النهاية في الوقت نفسه يقيم الروائي مبناه الفني على طرق سرد متداخلة. وأنت تقرأ الرواية تشعر أن القاص لا يُفضّل أحدهما على الآخر فهو منتم للإرث العربي القديم في الحكي، وفي الوقت نفسه يقترب من طرق الفن السردي الحديثة.

وبالفعل بعد القراءة المتأنية للرواية وجدناها تنقسم إلى قسمين اثنين قسم رومانسي ينطبق عليه المفهوم الأول، وقسم ثاني سياسي دخل مثن الرواية ابتداء من المقطع 55 .ولو فسرنا على أثره مفهوم الباب لوجدنا أن الكاتب يؤسس لباب لكل العراقيين للخلاص من واقعه المزري والمؤلم، للنجاة مما يحيط به.

فحسب نظرتنا المتواضعة، فالرواية الواحدة تقبل أن توسع لتصبح روايتين، لكن هذا لا يمنع من أن براعة الروائي بارزة في تفننه في الانتقال بين الأحداث وتوظيف الشخصيات ، التي برزت للوهلة الأولى أنها تثقل من كاهل الرواية، وأرهقت النص فالمتلقي للوهلة الأولى وبقراءة الجزء الأول يجد أن

الشخصيات أتقلت المثن وكان لا داع لتوظيفها، لكن بعد العودة إلى المقاطع الأخيرة نجد مهارة الروائي تكمن في براعته وعبقريته في العودة بالأحداث إلى الوراء، بعمق زمني متباعد.

فمحمود الثرثار الذي غابت شخصيته منذ الصفحات الأولى عاد ليكشف لنا قصته وهو عائد من الموصل بعدما صار عسكرياً، ونجى بأعجوبة من داعش.

فالغياب هنا لم يُثقل من كاهل المثن الروائي وأتى التناسق مباشرة مع ربط المتلقي للأحداث أثناء القراءة.

أما سامي فقد عاد ليسرد لنا قصة نوال أيام الحرب العراقية الإيرانية، إنها نصوص تعقد صلات ود مع النص فتكشف عن السر وتعلن عنه عبر السفر السردي للنص.

وكأن الروائي يريد أن يقول أن العراق منجم للقصص والحكايات، أو يريد أن يثبت للعالم أجمع أن ألف ليلة وليلة بكل ما تحمله من دهشة وخيال هو مما يتبناه السرد العراقي الذي يدهش القارئ.

تتصاعد أحداث الرواية بما يجعلك مشدودا إليها عبر بطل لا يأبه ولا يهتم لكل ما يدور في العراق من حروب وصراعات أو حتى انفجارات التي تصهر الأرواح، لينشغل كل مساء مع فضاء أزرق، الفضاء الذي أعطى متنفساً حياً لكل أولئك المحرومين من السفر، كان الخيال هو سفر الفقير البائس، فكان يجتمع مع البطلة التي عشقها عشقاً روحياً، رغم كونها مسيحيةً وكأن الروائي أراد أن يوصل للمتلقي رسالة مفادها أن الحب لا حاجز أمامه، فهو يتحدى كل المذاهب و الديانات، لأن الطريق إلى الله واحد، والوصول إليه عند الرغبة لا حاجز أمامه يمنع من التمكن منه.

ما شدنا كثيرا شخصية العم عباس شاه ذاك الرجل الهادئ الغريب الأطوار الذي وصفه الروائي وصفاً مفصلاً في بداية الأسطر الأولى للسرد، هذا الرجل وعلى حد قول أسعد كان يبث فيه الحياة.فعندما تضيق به السبل وتُغلق في وجهه الأبواب يلجأ إلى العم عباس شاه الرجل المسن، لكنه رجل من زمن مضى زمن الأنبياء والمعجزات .

من البداية اكتشفنا الغرابة في هذا الرجل، لدرجة أنه كان من الشخصيات المهمة التي تسير بطل الرواية، فقد كان هذا الرجل الصوفي بمثابة المنقذ من خلال المخطوطات والطلاسم السحرية التي ساعده فيها الشيخ عبد الرحمن.

ما لفت انتباهنا أيضاً الثقافة الواسعة للكاتب، فهو يتجول في أزقة مدينة ليون الفرنسية، عارفاً كل ما يدور فيها وحولها، من معابد وكنائس وآثار مما يُوضح أن الكاتب قد سبق له الزيارة، وإن كان لا فقد برع في البحث الذي أوصله لمبتغاه وهو الدقة المتناهية في الوصف.

الشيء نفسه عندما ذكر الأردن و السويد، حيث تفنن مرة أخرى في الوصف الشافي لكل معالمها وأزقتها.

كما أنه عالم أيضاً بحال المذاهب والأديان ليتخلل للمتلقي الشك في مذهبه وأحياناً أخرى ديانته. فهو يعلم طقوس الكاتوليكيين، التي تختلف عن الأرتدكس والمسلمين والشيعة والصوفية وغيرها من المذاهب.

فبداية الرواية هادئة جدا ربما لا شيء يستفزنا فيها سوى هدوءها المفتعل، الذي كان بمثابة الهدوء الذي يسبق العاصفة، عاصفة الحرف والسحر والخيال،كما جعل الروائي التكرار لحد المبالغة المتمثل في إفاقة البطل على صياح ديك أم فاضل والذي تكرر في أكثر من مقطع سردي، والمقصود من وراء هذا تشابه الأيام عند أسعد، فهو في هذه الفترة كان يسير على وثيرة واحدة لم تتغير بتغير حاله إلى حين أنجازه المخطوطة الثامنة ، تغيرت بذلك وتيرة الزمن عنده.

يتأزم الصراع حين يعمل البطل أسعد على فك ألغاز الطلاسم والمخطوطات التي توصله إلى مُبتغاه لينال السرد دروته حين التقى أسعد بالبطلة مريا. ليقف الحكيّ للحظات وتحل علينا قصص جديدةً تبرز لنا وضع العراق المتأزم ويكون السرد حينها على لسان محمود وسامي.

من الملاحظ أيضاً أن اللغة التي استعملها الشويلي بسطت الأمر للمتلقي، فقد أكثر من الجمل الاسمية التي عمد من خلالها الوصف الذي أتقنه كثيراً.

كما أن هذه الكلمات جاءت بسيطة، مفهومة، بلغة فصحى، تخلل السرد بعض الأشعار لبدر شاكر السياب التي أضفت على الحوار بين أسعد ومريا لغةً شعريةً يعمها جو الحب والرومانسية، وأعتقد أنه أجاد في توظيفه لشعر السياب، لأن السياب أيضاً عاش ظروفاً صعيبة في حياته العائلية، ضف إلى ذلك عدم توفقه في حياته العاطفية. وهذا الحرمان جعله يتفنن في شعره الذي ينبع من قلب القلب. لهذا عندما استعمل الروائي شعره غلب على الحوار الإحساس العاطفي المرهف، لدرجة غيرة المتلقي من هؤلاء العشاق، فيتمنى كل واحد منا نفسه في هذا المقام.

تخللت لغة الرواية بعض الجمل العامية للهجة العراقية، التي من خلالها نحس الواقع المعاش، نحس حب الأم وخوفها على فلذة كبدها خصوصاً وأنها قد فقدت أمام أعينها أبنائها الثلاث.

"يمه اليوم شو مو رايح على الشغل..."[1] و"مابيك شي هذا شوية دلال زايد.."[2]

إلى جانب هذا بعض عبارات الحب الموظفة بالعامية ك: "هلا بعيوني"[3] "شلونج يا روحي.."[4]

النهاية في الرواية: من أبرز النهايات في القصص والروايات، النهاية المفتوحة، والنهاية المغلقة، والنهاية المفاجئة.

أ- النهاية المغلقة: هي التي تكتمل فيها الأحداث ويتضح مآل الشخصيات، ويتم فيها الإجابة عن جميع الأسئلة، وهذا النوع أقرب إلى رضا القارئ، "فلا تتيح له وضع الاحتمالات فتكون النهاية واضحة حيث يتم التوصل إلى حل للمشكلة التي طرحتها القصة"[5] فهي تفصح عن رأي القاص وتكشف عن رؤيته.

[1] هيثم الشويلي، الباب الخلفي للجنة، ص64.

[2] المصر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المصر نفسه، ص45

[4] المصدر نفسه، ص45

[5] ينظر، لطيف زيتوني، معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 72، وينظر، إنريكي أندرسون إمبرت، القصة القصيرة النظرية والتقنية، ص 135.

ومهما يكن من أمر فإن نوع النهايات المغلقة ساد في الروايات التقليدية، بحيث تسير الأحداث في تتابع منطقي من البداية المشوقة حتى النهاية المفرحة أو الحزينة." بيد أن كتاب الرواية العربية الجديدة، وبدافع التجريب والتغيير، حاولوا تجريب أبنية رواية مختلفة، مثل البناء الدائري أو المتقطع، حيث حولوا الخاتمة من النهاية/ الحلّ إلى النهاية المفتوحة، لأن الرواية مجرّد صفحة من كتاب الحياة "[1].هذا عن النهاية المغلقة المحببة لدى أغلب المتلقين ، والتي تخلق عنصر المفاجئة.

ب–النهاية المفتوحة: "هي النهاية التي تبقى مشرعة على احتمالات عدّة، ويقوى فيها تشويق القارئ ليكون مشاركاً في تصور النهاية وتحديد احتمالاتها "[2] "فالنهاية المفتوحة من سمّات القصص الحديث ذي النزعة التجريبية. فنهاية النص ما هي إلا موقع استراتيجي حيث يتمركز المعنى ويتم الأثر المتوقع"[3] عندما يخرج القارئ من عالم جميل دخل فيه برضاه، وهو عالم الحكاية، إلى عالم الواقع اليومي " فكثيراً ما تشكل الخاتمة سبباً للتوتر بين الكاتب والقراء لأن الخاتمة تحمل عادة موقف الكاتب من روايته"[4].

فهي موضع يبني فيه المؤلف اكتمال الخطاب وانفتاحه في آن،" ويسعى فيه إلى مضاعفة التأثير في القارئ حتى يستجمع عناصر القصة عبر إعادة القراءة والتذكر ويأخذ الخطاب في كليته شكلياً ودلالياً "[5] .

ج–النهاية المفاجئة: يستخدم فيها الراوي إحدى الحيل ليخدع القارئ، وفي الفقرات الأخيرة يخرجه من هذا الخداع، ويفاجئه بحل غير متوقع." وهي النهاية التي يتخذ فيها البطل موقفاً مناقضاً لما كان عليه في البداية، فإذا كان يكره شخصاً معيناً ينتهي به الأمر إلى حبه"[6].

[1] ينظر، عبد المالك أشهبون، البداية والنهاية في الر،ص 9

[1] لطيف زيتوني، معجم المصطلحات نقد الرواية، ص82.واية العربية، رؤية للنشر والتوزيع، ط1،القاهرة، 2013،ص 9

[2] لطيف زيتوني، معجم المصطلحات نقد الرواية، ص82.

[3] عبد الفتاح كيليطو، المقامات، السرد والأنساق الثقافية، ترجمة، عبد الكبير الشرقاوي، الدار البيضاء، دار التبقال، ط2، 2001م، ص 85.

[4] لطيف زيتوني، معجم المصطلحات نقد الرواية، ص85.

[5] محمد القاضي و آخرون: معجم السرديات ،ص 128.

[6] انكري أندرسون، القصة القصيرة، النظرية والتقنية، ص 150.

وتكون النهايات المفاجئة وليدة اعتبارات نفسية أو اجتماعية أو اقتصادية.

أتت النهاية غامضة مفتوحة، تعمد فيها الروائي فتح المجال للمتلقي لاعتقاد ما يشاء حسب فهمه للنص وتعايشه معه، فبعد هجران مريا لأسعد ولمدينة ايسكولاس، وبعد الرسالة 88 التي أرسلها لها دون إجابة منها لترجع من جديد وترسل له منشوراً على صفحتها الفيسبوكية وتجعله ينهار باكياً، يُعانق والدته التي لم تعرف هي الأخرى سبب بكائه، هل هجرت مريا أسعد إلى الأبد؟ هل امتنعت عن اللقاء معه في ايسكولاس؟ هل تعرضت لحادث ما؟ وهل كان يبكي فرحاً؟ كل هاته التساؤلات تجعل المتلقي يبدع ويتفنن في تخيل نهاية مناسبة حسب أفق توقعاته.

كما أن النهايات المفتوحة تسمح لميلاد إبداعات جديدة، يبدعها المتلقي بعد وضع نقطة النهاية للمبدع الأول.

خاتمة

يهدف البحث في موضوع رحلة المعنى من ذات المبدع إلى ذات المتلقي في الرواية العربية المعاصرة إلى مقاربة وتحليل مفاهيم وقضايا خاصة تعالج عموماً ارتباط المعنى بالمبدع في حدّ ذاته وتجانسه مع العمل الروائي ومن خلال هاته الدراسة، قمنا باستخلاص أهم النتائج التي خرجنا بها من ثنايا هذا البحث والمتمثلة فيما يلي:

لقد فرق القدماء بين معنى اللفظ خارج السياق ومعناه داخل السياق، ولم يكن ذلك عند البلاغيين فحسب، بل يظهر هذا بوضوح في التأليف المعجمي. حيث يعتمد المعجميون على السياقات التي وردت فيها الألفاظ. ويحددون معناها داخلا سياقاتها. سوءا أكانت سياقات عامة تبلغ مبلغ (الدلالات العرفية) أم سياقات خاصة تشير إلى لهجة قبيلة أو إلى استخدام شاعر. وهذا يعود إلى حرص القدماء على جمع أكبر عدد من المعاني للّفظ الواحد.

تمتاز الدراسات الغربية الحديثة للمعنى بالتخصيص والتقسيم فقد تم تناوله من جوانب عدّة ابتداءً من المستوى الصوتي وعلاقة الدال بالمدلول ثم المستوى المعجمي ثم المستوى السياقي، وفي كل مستوى من هذه المستويات يظهر جانب من المعنى أو من وظائفه.كما أن هناك مجموعة من العلوم المتخصصة عنيت عناية فائقة بدراسة المعنى.كعلم اللغة وعلم الدلالة وعلم الإشارة وعلم القراءة والأسلوبية والشعرية والبلاغة. فهي جميعاً تنظر في طبيعة الألفاظ ومستوى أدائها للمعنى من وجوه مختلفة.

إن عملية التلقي هي في الأصل عمل فني مشترك يسهم فيه صاحب النص بخلاصة التجربة التي عايشها، وتسهم فيه اللغة بدلالاتها الموحية، كما يسهم فيه الدارس أو المتلقي بخبرته الفنية وذوقه الجمالي. فالعلاقة بين هذه المحاور تشبه " بناء هرميا، قمته النص في لغته ومعطياته، وقاعدته المتلقي والأديب وهي علاقة قد لا تبدو واضحة وضوح الحس بهذا الشكل التنظيمي ولكنها علاقة ذهنية تفرض نفسها على المتلقي ناقدا أوقارئًا أومستمعًا.

إن مصطلح المتلقي يتطابق ومصطلح السامع في عصر الرواية عند العرب القدامى كما يتطابق أو يتداخل بمصطلح الجمهور وللشاعر جمهور كبير عند العرب فنحن نعلم القبائل العربية كانت تحتفل

بولادة شاعر من شعرائها أكثر من احتفالها بولادة فارس من فرسانها،وهذا يعني أن للشاعر جمهورا أولياً محدودا بأفراد قبيلته الذين يستمعون إليه ويشجعونه ويقرؤون شعره ومن خلال هذا نتساءل عن ماهية المتلقي الذي درسه النقاد سواء العرب أو الغرب كل على حسب ثقافته وكلّ وفلسفته اتجاه هذا المصطلح الذي يطالعنا اليوم وبكثرة في النقد الأدبي الحديث ولا سيما فيما يصلنا بين الحين والآخر .

تكمن عملية القراءة في إخراج النص من حالته المجردة إلى حالته الملموسة، أي يتحقق ذلك ذهنيا وبصريا عبر استيعاب النص وفهمه وتأويله. ويقوم التأويل بدور مهم في استخلاص صورة المعنى المتخيل عبر سبر أغوار النص وإستكناه دلالاته والبحث عن المعاني الخفية والواضحة عبر ملء البياضات والفراغات للحصول على المقصود من النص انطلاقا من تجربة القارئ الخيالية والواقعية.

يظهر أن النص الجدير بالقراءة، لا يحمل في ذاته دلالة جاهزة ونهائية، بل هو فضاء دلالي، وإمكان تأويلي. وبالتالي، فهو لا ينفصل عن قارئه ولا يتحقق من دون مساهمة القارئ. ولهذا، فإن كل قراءة تحقق إمكانا دلاليا لم يتحقق من قبل.

يستدعي العمل الأدبي القارئ للمشاركة الفعلية في بناء النص، ويخاطب الكاتب المتلقي مباشرة، ويدعوه للإسهام معه في عملية تكوين النص. وهكذا، لم يعد القارئ المعاصر، الذي له هيمنته على الذوق العام، مجرد متلق سلبي، بل أصبح يقوم بنشاط ذهني مزدوج يتلقى اقتراحات المبدع ثم يعيد بنائها من جديد ليكتشف نصه الخاص.

يظهر مما سبق أن القراءة قد تكون شرحا أو تحليلا، وقد تكون تفسيرا أو تأويلا، وقد تكون نقدا أو نقد نقد، وهذا مفاده أن القراءة نشاط ذهني متنوع ومتعدد المظاهر فكما تتعدد القراءات يتعدد القراء، فقراءة النص الواحد تختلف من قارئ لآخر،كما تختلف القراءة الواحدة للنص عبر مرحلتين زمنيتين مختلفتين.

من خلال متابعة الدراسة الدقيقة لنظرية التلقي في أساسها الغربي و تجليها العربي، ومن خلال تطبيقاتها في النقد العربي يتضح لنا أن التلقي في المصطلح النقدي الحديث هو أن يستقبل القارئ

النص الأدبي بالعين الفاحصة الذواقة بغية فهمه وإفهامه وتحليله والتدقيق في معانيه وما ورائها معتمداً على ثقافة موروثة ومعارف حديثة مكتسبة في معزل عن صاحب النص، ملامس مفاتيح العمل من كل الجوانب .

نجد أن الروائي هيثم الشويلي قد حدد عمله بمواعيد زمنية واضحة المعالم، حيث أنه استرجع زمن بعض الذكريات مضت بقوله: " بمرور الأيام يصبحُ كل شيء مجرد حكاية عابرة تُكْتب على جدران الزمن، ما كنتُ أدرك أن هناك سنوات سوداء ستمر على البلاد وأنا في مرحلتي الأخيرة من العام 2006.

لقد استعمل الروائي الزمن الحقيقي في روايته لتجسيد الواقع، حتى وبعد حديثه عن المدية الخيالية إيسكولاس فقد حدد الزمن والذي وجده يتوافق والزمن الحقيقي الذي نعيشه.

مكان الرواية جمع بين الواقع والمتخيل، بين الأماكن المفتوحة وأخرى مغلقة، فالأماكن الواقعية متعددة في الرواية تعددت حسب السير الروائي.

بعض المفاهيم الجديدة لفكرة التلقي أو القراءة، مرتكزين على أساس أن فكرة التلقي لا يمكن أن تكون وقفا على القارئ المتلقي فقط وإنما فكرة جوهرية نجدها عند الكاتب المؤلف، باعتبار هذا المؤلف أو المبدع يمارس عملية التلقي من خلال قراءاته للموضوعات الفلسفية والأدبية والفنية والتاريخية وغيرها .. ثم يقوم بتوظيف هذه الموضوعات التي مرت عن طريق التلقي في الكتابة الإبداعية، وبالتالي افتراض وجود عملية التلقي قبل الإبداع.

وخير دليل على ذلك تأثر الكاتب برواية السوري عبد الرحمن منيف في روايته قصة حب مجوسية، والتي سبق له وأن ذكرها في المتن الروائي، حيث أن الروائي قد بالغ في التفصيل في الوصف، الشيء الذي سار عليه هيثم الشويلي، كما أن مضمون الروايتين بالرغم من معارضته لمبادئ المجتمعات العربية وقيمها.

تلقى هيثم الشويلي رواية عبد الرحمن منيف وتأثر بها ثم أخذ ما أخد وأبدع في نصه الجديد، ومعنى هذا التلقي الذي يسبق الإبداع.

إن الروائي تأثر في تلقيه القرآن الكريم وقصصه، ويبدع لنا انطلاقا من تلقيه.

معظم القراءات لنص الرواية الباب الخلفي للجنة أجمعت على أنها رواية رومانسية يغلب عليها الطابع العجيب، فأفق توقعات المتلقي اتحدّ في اتجاه واحد.

نستخلص من خلال الرواية أن سبب توظيف الشويلي للأحداث السياسية ضمن مثن الرواية الرومانسية هو جعل قناع غير مباشر يستتر من ورائه ليسرد لنا واقع العراق المرير في تلك الفترة، الأمر الذي لم يجرأ على ذكره الكثير من الكتاب في تلك الأزمة.

إن التوظيف الباراسيكلوجي في الرواية أضفى عليها جمالاً ومتعةً في القراءة، الأمر الذي أثار فضولنا في ماهية بعض الأمور الغيبية ، فبعضها وجدنا له جواباً، و البعض الآخر من وحي الخيال، لكن كما سبق لنا الذكر فكل ممنوع مرغوب، يجلب شغف البحث.

استخدام الطلاسم والجداول في مثن الرواية، جعلنا نبحث عن مدى صحتها، إلا أننا تأكدنا من أنّ الجداول أخدت الطابع الرياضي بدل السحر الأسود، وهذا كون الروائي أستاذ في الرياضيات وحللّ الجدول بناءاً على معادلات رياضية محضة، لكنه أضفى عليها طابع السحر الأسود رغبةً منه في استقطاب القراء.

اتسمت النهاية بالغموض والانفتاح، تعمد فيها الروائي فتح المجال للمتلقي لاعتقاد ما يشاء حسب فهمه للنص وتعايشه معه، فبعد هجران مريا لأسعد ولمدينة ايسكولاس، وبعد الرسالة 88 التي أرسلها لها دون إجابة منها لترجع من جديد وترسل له منشوراً على صفحتها الفيسبوكية وتجعله ينهار باكياً، يُعانق والدته التي لم تعرف هي الأخرى سبب بكائه.

أن النهايات المفتوحة تسمح لميلاد إبداعات جديدة، يبدعها المتلقي بعد وضع نقطة النهاية للمبدع الأول.

كان هذا أهم ما استجمعتاه في هذه الدراسة الأكاديمية حول عملية رحلة المعنى و التلقي بين المبدع والقارئ، لرواية الباب الخلفي للجنة لهيثم الشولي، ولعل هناك دراسات أخرى ستتناول جوانب مخالفة ظلت غامضة، أو بعيدة عن مجال دراستنا. آملين أن تكون قراءتنا خطوة للتمهيد لدراسات مستقبلية.

ملحق

هيثم الشويلي:

هو: هيثم جبار عبد العلي اسم الشهرة هيثم الشويلي المزداد بالكويت في 20 سبتمبر عام 1974، وهو عراقي الجنسية.

حاصل على بكالوريوس رياضيات. يعمل كمدرس ثانوي، وصحفي، ومصمم ومخرج فني طباعي. عضو الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، وعضو نقابة الصحفيين العراقيين، وعضو نقابة المعلمين العراقيين. يشغل منصب نائب رئيس مؤسسة الورشة الثقافية، ومنصب رئيس تحرير جريدة (الورشة الثقافية) التي توزع في شارع المتنبي، ومنصب مدير تحرير جريدة (روائيون) التي تعنى بالشأن الروائي العراقي والعربي. نشرتُ عدة أعمال له في العديد من الصحف العراقية. عمل محرراً ثقافياً لصحف ومجلات عديدة كصحيفة (أخبار اليوم)، و(صدى الحياة)، ومجلة (الخالدون)، و(اللقاء)، ومجلة (أحرار). عمل مقدماً ثقافياً لبرنامج (الورشة الثقافية) الذي يتناول مجموعة من الفقرات الثقافية (كتابٌ تحت المشرط- قراءة في لوحة تشكيلية – سيرة مبدع – المختبر السردي) وعرض البرنامج على قناة المسار الفضائية. عمل مقدماً لبرنامج (رؤى ثقافية) الذي عُرض على قناة الغدير الفضائية والذي يتناول حوارات ثقافية لأدباء في تخصصات ثقافية عامة. أدار جلسات ثقافية لمؤسسة الورشة الثقافية في قاعة الشاعرة نازك الملائكة في شارع المتنبي والذي يتضمن استضافات لأدباء، وشعراء، وفنانين.

النتاج الروائي:

- بوصلة القيامة، 2014، • الباب الخلفي للجنة، 2017

النتاجات الأخرى:

- للحب وجهٌ آخر (مجموعة قصصية)، 2014

نقد ودراسات عن الروائي:

•رواية بوصلة القيامة للروائي هيثم الشويلي.. شهادة تأريخية وبوابة الدخول إلى العالمية''، الناقد الروائي خضر عواد الخزاعي، جريدة المدى العراقية

معلومات أخرى (جوائز، ندوات، استضافات.. إلخ

•حاصل على الجائزة الأولى في مسابقة محمد شمسي للقصة القصيرة التي أقامتها وزارة الثقافة العراقية عام 2008

•حائز على شهادات تقديرية من مؤسسات ثقافية وإعلامية بتغطيات صحفية ومشاركات ثقافية

•حائز على المركز الثاني في جائزة الشارقة للإبداع العربي الثقافي لعام 2013 عن رواية ''بوصلة القيامة''

•استضيف في الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق.

•استضيف في البيت الثقافي في المدائن برعاية وزارة الثقافة

•استضيف في وزارة الثقافة للحديث عن رواية ''الباب الخلفي للجنة'' عام 2017

•شارك في ملتقى الرواية الثاني المقام في البصرة.

•شارك في مؤتمر الرواية المقام في بغداد.

•دعوة للحضور لتكريم الفائزين بجائزة الشارقة للإبداع العربي بمناسبة مرور عشرين عاماً على الجائزة عام 12017

/https://kitabat.com/cultural

كاظم الشويلي:

قاص وروائي وناقد وناشر ولد في بغداد عام 1968، غادر العراق لسنوات طويلة أبان الحرب العراقية الإيرانية كأسير حرب بعد أن عانى من ملاحقة النظام، له تجارب في النقد والقصة والرواية، يختزن في ذاكرته مرارة البعد عن العراق ويؤسس لمستقبله الإبداعي بتأن وصبر باشر في مشاريع ثقافية وكان آخرها مشروع الورشة الثقافية، العمر 55 سنة.[1]

رحمة الله أوريسي:

باحثة جزائرية في مجال الأدب والنقد ، أديبة تكتب القصة والرواية ، أعشق الأدب والنقد وأحب كل ما يرتبط بهما وأشغل حاليا في مجال أدب الطفل ولدي كتابان نقديان في هذا المجال.

النتاجات:

كتاب نقدي فائز في جائزة الشارقة للإبداع العربي عن دورتها 18 بعنوان : استطيقا قصص الأطفال من الحوامل المكتوبة إلى الحوامل المرئية –*محكم –*كتاب نقدي بعنوان المرأة تكتب ذاتها قراءات في نماذج من السرد النسائي السعودي الصادر عن جامعة الملك سعود بالرياض –محكم –* كتاب نقدي بعنوان استراتيجيات الخطاب المسرحي الموجه للطفل مسرحية سأطير يوما ما ليوسف بعلوج مقاربة تداولية . –*كتاب نقدي بعنوان : تمظهرات الحرية والتحرر في السرد السعودي المعاصر مقاربة موضوعاتية –* مجموعة نصوص سردية بعنوان نبواءات لم تكتمل . –*مجموعة قصصية بعنوان همسة حجر

[1] https://ar.wikipedia.org/wiki/%D9%83%D8%A7%D8%B8%D9%85_%D8%A7%D9%84%D8%B4%D9%88%D9%8A%D9%84%D9%8A

معلومات أخرى (جوائز، ندوات، استضافات.. إلخ

الفائزة في مسابقة الشارقة للإبداع العربي الدورة 18 في مجال النقد عن كتابها الموسوم بـ استطيقا قصص الأطفال من الحوامل المكتوبة إلى الحوامل المرئية 2015م – المقالات والأبحاث العلمية المنشورة:

– باحثة وناقدة لها العدد من المقالات والبحوث النقدية المنشورة في صحف ومجلات علمية محكمة في السعودية (جريدة الجزيرة/الرياض- مجلة الراوي/جدة) وبريطانيا (جريدة العرب التي تصدر بلندن) ولبنان (مجلة المدارك/بيروت) من أهم مقالاتها وبحوثها:

– القصة القصيرة مراحل تطورها وأهم روادها الصادر عن مجلة دليل الكتاب/لبنان- بيروت 1432/08/10هـ .

– الشعرية في الثقافتين الغربية والعربية/ مجلة المدارك /لبنان- بيروت 2011/07/11م .

– \''المرأة الفراشة\'' للشاعر المصري سمير درويش... الأنثى حين تصير وطنا وتاريخا عن جريدة العرب/لندن.2012/02/27م.

– ثنائية الرجل والمرأة في \''زوروني كل سنة مرة\'' مساحة جريئة للحديث عن الرغبة والجسد /جريدة العرب/لندن 2012/03/28م

– شعرية القصة القصيرة في المجموعة القصصية (ظلال عابرة) للقاصة السعودية حكيمة الحربي عن جريدة الجزيرة /الرياض، الجمعة 26 ربيع الثاني1434 هـ، العدد14771.

– المقاربة النسائية في السرد النسوي (الرواية السعودية أنموذجا)- 2014م.

– شعرية الحكي في رواية \''عيون الثعالب\'' للروائية السعودية ليلى الأحاديب عن مجلة الراوي/الصادرة عن النادي الأدبي بجدة العدد 27، سنة 2014م.

– المنجز الروائي (بوصلة القيامة) للروائي العراقي هيثم الشويلي– الرواية الحاصلة على الجائزة الثانية في مسابقة الشارقة للإبداع 2014. عن مجلة الخالدون/العراق العدد 44 نيسان 2014م.

– لغة سمير درويش\" لا تحمل سيف الرجل إلى قمة الرجل\" قراءة سيميوطيقية./مجلة الخالدون/العراق العدد 42 شباط 2014م.

– تجليات قصة يوسف في قصيدة قلب وامرأتان لهيثم الشويلي– قراءة نقدية– جريدة العدالة/العراق 21 أكتوبر 2013م.

– التشظي الدلالي في القصة القصيرة جدا قصة دموع لهيثم الشويلي أنموذجا/ مجلة الخالدون/العراق، العدد 36 آب 2013م.

– أثر المقدس والمدنس في الوعي الثقافي الرواية السعودية أنموذجا /مؤتمر تبسة/الجزائر 4–5 نوفمبر 2014م.

– المرأة تكتب ذاتها دراسة في نماذج من الرواية النسائية السعودية/مؤتمر جامعة جدارة– إربد– الأردن.24–26– مارس 2015م .

– الخطاب في القصة الطفلية من البنية اللغوية إلى التقنية السينمائية(قصة ذات الرداء الأحمر أنموذجا) الشارقة/الإمارات العربية المتحدة/ ورشة ثقافية27 أفريل 2015م.

– مقاربة سيميائية –قصة ذبابة لإبراهيم درغوثي أنموذجا/مجلة توران الثقافية–حائل /المملكة العربية السعودية العدد الرابع (4) أفريل 2015م.

– القصة الطفلية وإشكالية الحوامل – دراسة مقارنة بين المكتوب والتفاعلي.

– مؤتمر أدب الطفل من التراث إلى الحداثة –مسقط–عُمان–20–21– أكتوبر 2015م. –

المؤتمرات والندوات العلمية:

– شاركت في عدد من الملتقيات والندوات العلمية في السعودية وخارجها من بينها: – المؤتمر الدولي: الرواية بين الحرية الابداعية والظوابط الاجتماعية/الجزائر/كلية الآداب واللغات / تبسة/الجزائر يوم 5-6 نوفمبر 2014م. – المؤتمر الدولي: المرأة في الخطاب الأدبي والاعلامي والثقافي/جامعة جدارة /الأردن بتاريخ 24-26 مارس 2015م

– ندوة غازي القصيبي الدولية إبداعاته وانجازاته/ جامعة اليمامة /الرياض– السعودية –حضور ومناقشة 2-4 ديسمبر 2014م – شاركت في ورشة الإبداع النقدية بالشارقة – الإمارات العربية المتحدة- ضمن فعاليات جائزة الشارقة للإبداع العربي- الدورة الثامنة عشر –دائرة الثقافة والإعلام تحت عنوان أدب الطفل بين المكونات التقليدية والأدوات البصرية بتاريخ 2015/04/27م. – شاركت في المؤتمر المغاربي الثاني –أيام بلقيس المغاربية الثانية للأدب النسوي–البوح المغاربي...ماجدات في قمم الأوراس- عين توتة- باتنة-الجزائر يوم 27-31جويلية 2015م – شاركت في المؤتمر الدولي أدب الطفل بين التراث والحداثة –سلطنة عًمان- مسقط- يوم 20-21 أكتوبر 2015م. – المؤلفات العلمية والأدبية: – لها كتاب نقدي بعنوان: استطيقا قصص الأطفال من الحوامل النقدية إلى الحوامل المرئية صادر عن دائرة الثقافة والإعلان-حكومة الشارقة –دولة الإمارات العربية المتحدة 2015م. – لها كتاب نقدي بعنوان: المرأة تكتب ذاتها قراءات في نماذج من السرد النسائي السعودي، الصادر عن كرسي البحث السعودي –جامعة المللك سعود-الرياض- المملكة العربية السعودية 2015م.-محكم من قبل كرسي البحث-. – لها رواية بعنوان لصوص على عتبة النت.-تحت الطبع-

– لها مخطوط مجموعة قصص قصيرة جدًا بعنوان (همسة حجر). – لها مخطوط نصوص سردية بعنوان – نبوءات لم تكتمل .

– النشاطات الأدبية والثقافية: – قدمت قراءات نقدية لعدد من الأعمال السردية في قنوات الإعلام الجديد وشبكات التواصل الاجتماعي، وكان لها مداخلات تلفزيونية.

– ترأست إدارة أمسية (عبد الله الجعفري روائيا) في النادي الأدبي بالرياض/المملكة العربية السعودية ، ماي 2015م.

– ترأست إدارة أمسية همس الحروف عن رواية \''أوزليم ورحى الذاكرة\'' للأديبة فتيحة رحمون بتبسة/الجزائر... أوت 2016م. – حوارات: – حوارمع جريدة صوت الغرب: المبدع الجزائري يكتب بعمق لكن الحظ لا يحالفه في طباعة أعماله؟ – حوار مع جريدة المساء بعنوان:الفضل في توجيهي ودعمي يعود لوالدتي.

– حوار مع جريدة التحرير: الحراك الثقافي في الجزائر متواضح جدا والابداع لا يجد دعما .

– حوار مع جريدة الرأي: الأدب الآن كأي سلعة أخرى يحتاج إلى تسويق .

– قدمت رؤيا في جريدة الرياض مع الأستاذ محمد عرفج عن أزمة النصوص الدرامية وتحويل الروايات إلى التلفزيون والمسرح 1 ديسمبر 2015م.

– حوار مع جريدة التحرير بعنوان : مع الناقدة الجزائرية رحمة الله أوريسي وكتاب المرأة تكتب ذاتها\''. – اللقاءات الإذاعية :

– لقاء مع المذيع علاء القيسي في برنامج أجنحة ثقافية/إذاعة الرياض/المملكة العربية السعودية بمناسبة فوزي في مسابقة الشارقة/الرياض /المملكة العربية السعودية. – لقاء مع الدكتور صالح المحمود في برنامج المشهد الثقافي/إذاعة الرياض/المملكة العربية السعودية – حوار مع المذيعة ندى عزيز في برنامج حديث الوجدان على القناة الأولى الجزائرية حول رواية أوزليم ورحى الذاكرة لفتيحة رحمون[1].

[1] https://kataranovels.com/novelist/%D8%B1%D8%AD%D9%85%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D9%84%D9%87-%D8%A3%D9%88%D8%B1%D9%8A%D8%B3%D9%8A

أمين غانم:

من مواليد مدينو أب اليمنية سنة 1975م ، متزوج وأب لأربعة أطفال ، وهو خريج الهندسة المدنية سنة 2002م بجامعة صنعاء وهو يعمل موظف بوازرة الأشغال العامة والطرق ، نشر العديد من دراسات أدبية ونقدية في عدة صحف يمنية وعربية ، المبدع نشر في عدة مواقع عربية ، الكاتب نشر مقالات ضمن كتاب صدر 2019م في العراق ضمن دار الورشة الثقافية بالعراق

كما صدرت له رواية «فاتن " للعلم مبدعنا له رؤية نقدية في الفن والشعر والإبداع بصفة عامة، ظهرت في عدة مقالات ودراسات نشرت في عدة مواقع وصحف ورقية في اليمن وخارجها[1].

[1] https://elcharkelyoum.dz/2021/08/02/%D8%A7%D9%84%D8%B1%D9%88%D8%A7%D8%A6%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D9%8A%D9%85%D9%86%D9%8A-%D8%A3%D9%85%D9%8A%D9%86-%D8%BA%D8%A7%D9%86%D9%85-%D9%81%D9%8A-%D8%A7%D8%B5%D8%AF%D8%A7%D8%B1%D8%A9-%D8%A7%D9%84

المصادر والمراجع

القرآن الكريم: رواية ورش عن نافع

المصادر والمراجع:

1. إبراهيم جنداري، في النص الروائي العربي، دمشق، مكتبة تموز، يوليو للنشر والتوزيع، ط1، 2012م.
2. إبراهيم عباس، تقنيات السردية في الرواية الحضارية، المؤسسة الوطنية للاتصال والنشر، (دت) .
3. إبراهيم محمد صالح، علم النفس اللغوي والمعرفي، دار البداية ناشرون موزعون،عمان،الأردن،ط1 2006م.
4. إبراهيم ويكان، مقدمة في الباراسيكولوجي، الفصل الأول، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1982م
5. ابن تيمية،كتاب الإيمان ،تعليق،جماعة من العلماء،ط3 لبنان دار الكتب العلمية،1991م
6. ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد،ط 5،بيروت دار الجيل،1/،1981م 124.
7. ابن سينا، الشفاء في العبارة تحقيق م.خضري،القاهرة،1970م
8. أبو القاسم سعد الله، دراسات في الأدب الجزائري الحديث، دار الآداب بيروت،1977م
9. أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، تح أحمد أمين وأحمد الزين، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت لبنان، ج2
10. أبو زيان السعدي، في الأدب التونسي المعاصر، مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله ، تونس،1974م
11. أبو زيان السعدي، في الأدب التونسي المعاصر، مؤسسة عبد الكريم بن عبد الله، تونس،1974م.
12. أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، تح:عبد السلام هارون، بيروت، دار الجيل، 1992م،2، 121

13. أبو هلال العسكري، الفروق في اللغة، تح ،لجنة إحياء التراث العربي في دار الآفاق الجديدة، ط8، بيروت، منشورات دار الآفاق الجديدة،1991م، (الفرق بين الحقيقة والمعنى)
14. أبو هلال العسكري،الصناعتين،المثابة والشعر،تح علي البجاوي،ومحمد أبو الفضل إبراهيم،ط2،دار الفكر العربي،د.ت،24.23
15. أبي عبيدة معمر بن المثنى ،مجاز القرآن، تح، محمد فؤاد سزكين، القاهرة، مكتبة الخانجي،د،ت،مقدمة المحقق.
16. إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الثقافة، بيروت لبنان، ط4، 1983م
17. أحمد إبراهيم الهواري، نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، دار المعارف القاهرة ،1978 م
18. أحمد أبو مطر، الرواية في الأدب الفلسطيني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت 1980م
19. أحمد أمين ، ضحى الإسلام ،مكتبة النهضة المصرية، القاهرة،ط9 ،1972م.
20. أحمد أمين ، فجر الإسلام ، سلسلة الأنيس ، طبع موقع للنشر،الجزائر ،1994م.
21. أحمد أمين، ظهر الإسلام، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة،ط4، 1964م
22. أحمد حساني،مباحث في اللسانيات،مبحث صوتي مبحث دلالي مبحث تركيبي،ديوان المطبوعات الجامعية،ط6 ،1966م.
23. أحمد حسين الجار الله، ، أسلوبية القصة، دراسة في القصة القصيرة العراقية، بغداد، ط1.
24. أحمد رحيم كريم، المصطلح السردي في النقد الأدبي، دار صفاء للنشر، عمان، 2012م
25. أحمد كمال زكي، النقد الأدبي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، فرع الإسكندرية،1966م
26. أحمد مختار عمر،علم الدلالة،عالم الكتب، القاهرة،ط7،2009 .
27. أحمد يوسف، القراءة النسقية ومقولاتها النقدية، دار الغرب للنشر والتوزيع، ط1، 2000م.
28. إدريس بودية، الرؤية والبنية في روايات الطاهر وطار، جامعة منتوري، 2000م.

29. إدوارد سابير ،اللغة والخطاب الأدبي ،وآخرون، اختيار وترجمة:سعيد الغانمي،ط1،بيروت:المركز الثقافي العربي،

30. ادوارد سعيد، العالم والناقد، ترجمة: عبد الكريم محفوظ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2000م

31. ارنست فيشر، الاشتراكية والفن، ترجمة أسعد حليم، دار القلم، بيروت، ط1 ،1973م.

32. اسماعيل مظهر، في النقد الادبي، مؤسسة الهنداوي للتعليم والثقافة، مدينة نصر القاهر،

33. أفنان القاسم غسان كنفاني، البنية الروائية لمسار الشعب الفلسطيني من بطل المنفى إلى البطل الثوري، وزارة الثقافة والفنون، بغداد، 1978م.

34. إمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، تر:أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، لبنان،ط1، 1996م

35. امرؤ القيس، ديوان امرؤ القيس، دار صادر بيروت لبنان،دط، دت، ص 51،قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، دط، دت.

36. إيمان حسين محيي، القصة القصيرة عند ميلود هادي، كلية التربية للبنات، جامعة بغداد، 2009م

37. باري جان، الباراسيكولوجية الجديدة ، ترجمة سعد هادي سليمان، وزارة الثقافة والإعلام، دائرة الإعلام الداخلي، كتاب علوم المترجم،5، بغداد1987م.

38. بسام موسى قطوس، سيمياء العنوان، وزارة الثقافة، عمان الأردن، ط1، 2001م.

39. بشرى موسى صالح،نظرية التلقيأصول وتطبيقات،دار النشرالمركز الثقافي العربي،الدار البيضاء المغرب،بيروت،لبنان،ط2001/1م

40. بشير ابرير،التواصل مع النص ،إشكالات الفهم والقراءة الفعالةاللسانيات،مجلة في علوم اللسان وتكنولوجياته،مراكز البحوث العلمية والتقنية لترقية اللغة العربية،الجزائر،عدد 2005/10م.

41. بوتيرو جان، الديانة عند البابليين، ترجمة: وليد الجادر، جامعة بغداد، 1970م.

42. توفيق الزايدي،خطاب التفاعل،شعر ابي تمام والنقد القديم،دار قرطاج،قوس،ط1، 2000م

43. توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، الدار العربية للكتاب، القاهرة،1984م
44. الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر،البيان والتبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة ،1960م.
45. جان ريكارد ، قضايا الرواية الحديثة ، ترجمة: صياح الجهيم، وزارة الثقافة، دمشق،1977م
46. جرجي زيان، تاريخ آداب اللغة العربية، المجلد1، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت.
47. جعفر العلاق، الشعر والتلقي، دراسة نقدية، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان،ط1997م.
48. جمال مباركي،التناص وجماليته في الشعر الجزائري المعاصر، إصدارات رابطة إبداع الثقافية، الجزائر، د ط، د ت،
49. جميل حماوي، شعرية النص الموازي (عتبات النص الأدبي)، الألوكة، ط1، 2014م.
50. الجميلي، قحطان محمد صالح، التنبؤ وقراءة المستقبل حقائق أم أوهام، منشورات مكتبة الدار القومية، بغداد، 1982م.
51. جورج طرابيشي تالله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية ، دار الطليعة للنشر والتوزيع، ط1، بيروت 1973م
52. جورج طرابيشي، الأدب من الداخل، دراسات في أدب نوال السعداوي ، سميرة عزام، عبد الرحمن منيف، نجيب محفوظ،توفيق الحكيم،عبد السلام العيلي، البتومورافيا، دار الطليعة للنشر والتوزيع، بيروت ط1 ،1978م.
53. جورج لوكاتش، دراسات في الواقعية، ترجمة: نايف بلوز، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت،ط3، د.ت.
54. جورجي زيدان، تاريخ الأدب العربي، منشورات مكتبة الحياة، بيروت،ج4،د.ت
55. جويدة حماش، بناء الشخصية في كتابة عبدو الجماجم والجبل، مقاربة في السرديات، منشورات الأوراس، الجزائر،(دط)2007م.

56. جيرار جنيت، خطاب الحكاية، تر،: محمد معتصم وآخرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط3، 2003م

57. جيرالد برنس، المصطلح السردي معجم المصطلحات، تر: عابد جندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1.

58. جيرالد برنس، قاموس السرديات، تر: السيد إمام، دار ميريت، ط1،

59. الحبيب محمد علوان، ميخائيل نعيمة حياته وفكره، دار بوسلامة للطباعة، تونس،1986م

60. الحبيب مونسي، القراءة والحداثة، مقاربة الكائن والممكن في القراءة العربية، منشورات اتحاد العرب،2000م.

61. حسام الخطيب، الرواية السورية في مرحلة النهوض (1959م-1967م).

62. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990م

63. حسين فيلالي، السّمة والنص السردي، موقع للنشر، الجزائر، 2008م

64. حلمي خليل، دراسات في اللسانيات التطبيقية، دار المعرفة الجامعية،2010م

65. حمد ناهم: التناص في شعر الرواد –دراسة–، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،العراق، ط1 ،2004م.

66. حميد الحمداني ، الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي (دراسة بنيوية تكوينية) ، دار الثقافة، الرباط، ط1، 1985م.

67. حميد الحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، ط3، 2000م

68. حياة مختار أم السعد، تداولية الخطاب الروائي من انسجام الملفوظ إلى انسجام التلفظ، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، ط1،عمان، 2015م

69. خالد حسين، شؤون العلامات من التشفير إلى التأويل، دار التكوين، دمشق، حلبوني،ط1، 2008م.

70. خزعل الماجدي، بخور الآلهة، دراسة في الطب والسحر والأسطورة والدين، الأهلية للنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1979م.

71. الداديسي الكبير، مسارات الرواية العربية المعاصرة، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت، لبنان، ط1، 2018م.

72. الراغب الأصفهاني، المفردات في غريب القرآن، مكتبة نزار مصطفى الباز.

73. راكز أحمد، الرواية بين النظرية والتطبيق أو مغامرة نبيل سليمان في المسلّة، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ص.ب1018، ط1، 1995م

74. رامان سيلدن،النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة :جابر عصفور،دار قباء للطباعة،القاهرة،ط1 1998م

75. رشاد رشدي، فن القصة القصيرة، مكتبة الإيحاء للطبع والنشر، ط1، 1959م

76. رشيد بن حدو، العلاقة بين القارئ والنص في التفكير الأدبي المعاصر،1994م.

77. روحي البعلبيي ومنير البعليكي، المورد. دار العلم للملايين، بيروت،ط 2، 1977م.

78. رولان بارت الكتابة ، في درجة الصفر،ترجمة محمد براءة،دار الطليعة،بيروت،ط2، 1982م.

79. رولان بارت،النقد والحقيقة، ترجمة وتقديم: إبراهيم الخطيب،مراجعة:محمد برادة،ط1،الدار البيضاء،الشركة المغربية للناشرين المتحدين،1975م.

80. رولفاغنغ ايزر، فعل القراءة نظرية جمالية التجاوب في الأدب،ترجمة حميد الحمداني والجيلالي الكدية،منشورات مكتبة المناهل،المغرب،ط1.

81. رومان جاكبسون، ست محاضرات في الصوت والمعنى،ترجمة:حسن ناظم وعلي حاكم، صالح،ط1،بيروت،المركز الثقافي العربي.

82. ريزل ميلان، تدريب الإدراك الحسي الفائق، الفصل الثاني، ترجمة إقبال أيوب، دائرة الإعلام الداخلي، بغداد، 1977م

83. رينيه ويلك، أوستن وارن، نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات، ط2 ، بيروت،1981م.

84. رينيه ويليك وارين،نظرية الأدب،ترجمة:محي الدين،مراجعة الدكتور حسام الخطيب،المؤسسة العربية للدراسات،دار النشر بيروت،ط،1981م

85. رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ترجمة: محمد عصفور، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1987م

86. زكي نجيب محمود، في فلسفة النقد ، دار الشرق، بيروت، ط2، 1983م.

87. سامي أحمد الموصلي،: الباراسيكولوجي، إعداد ، منشورات دائرة الشؤون الثقافية العامة، بغداد،1978م.

88. سعاد محمد جعفر، التجديد في الشعر والنقد عند جماعة الديوان.

89. سعاد محمد خضر، الأدب الجزائري المعاصر، دراسة أدبية نقدية، منشورات المكتبة العصرية صيدا، 1976م

90. سعد الدين التفتازاني،شرح السعد المسمى مختصر المعاني،تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، مكتبة ومطبعة محمد علي صبيح وأولاده،القاهرة.

91. سعد مصلوح، الأسلوب، عالم الكتب، القاهرة، ط3، 1992م

92. سعيد جبار، التوالد السردي، قراءة في بعض أنساق النص التراثي، جدور للنشر، ط1، الرباط، 2006م

93. سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت،لبنان، ط1 1985م.

94. سعيد يقطين، السرديات والتحليل السردي، الشكل والدلالة، المركز الثقافي العربي، ط1، المغرب، 2012م

95. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، (الزمن، السرد)، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط4، 2005م.

96. سلامة موسى ،الأدب للشعب مؤسسة الخانجي، القاهرة،ط1، 1961م

97. سلامة موسى، الأدب الانجليزي الحديث، المطبعة المصرية، القاهرة،ط2، 1961م

98. سلمان كاصد، عالم النص، دراسة بنيوية في الأساليب السردية، فؤاد التركلي أنموذجاً، دار الكندي للنشر والتوزيع، عمان، 2002.م

99. سناء شعلان ، السرد الغرائبي والعجائبي، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، 2002م

100. سي هول روبرت ، نظرية الاستقبال مقدمة نقدية، ترجمة رعد عبد الجليل جواد،دار الحوار للنشر والتوزيع،سوريا،ط1، 1992 م

101. سي هولب روبرت ، نظرية التلقي، مقدمة نقدية، ترجمة عز الدين اسماعيل، النادي الثقافي الأدبي، ط1،جدة.

102. سيد قطب، النقد الأدبي أصوله ومناهجه، دار الشروق، القاهرة مصر، 1990م

103. سيدي محمد الميلاحي، الفرجة بين المسرح والأتربولوجيا،كلية الآداب بالرباط،تطوان، المغرب،ط1، 2002 م

104. شجاع العاني، البناء الفني في الرواية العربية في العراق، بناء المنظور، دار الشؤون الثقافية العامة، ج3، ط1.

105. شعيب حليفي ، مكونات السرد الفانتاستيكي، فصول، مجموعة 12, ع 1، القاهرة 1993

106. شكري المبخوت، جمالية الألفة، النص ومتقبله في الثرات النقدي، بيت الحكمة، تونس،1993م

107. شوقي ضيف ، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف ،القاهرة ،1971م

108. ضياء غني لفتة، عواد كاظم لفتة، سردية النص الأدبي، دار حامد للنشر، عمان، الأردن، ط1، 2011.م

109. طبانة بدوي ، التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، دار المريخ، ط3، 1990م

110. طه حسين ، أحلام شهرزاد ، دار المعارف، القاهرة،1965م

111. طه حسين، الوعد الحق ، دار المعارف للطباعة والنشر، القاهرة،1950 م.

112. طه حسين، ذكرى أبي العلاء، مطبعة المعاهد ،القاهرة، ط02، 1972م.

113. طه عمران وادي ، صورة المرأة في الرواية المعاصرة، القاهرة، دار المعارف، 1973م

114. طه وادى ، صورة المرأة في الرواية المعاصرة، دار المعارف ، القاهرة ، ط2 ،1980 م.

115. عادل فاخوري،علم الدلالة عند العرب، دراسة مقارنة مع السمياء الحديثة، دار الطليعة للطباعة والنشر،بيروت،ط1 ،1985م

116. عبد الإله أحمد ، نشأة القصة وتطورها في العراق، مطبعة شفيق ، بغداد 1969 م

117. عبد الحق بلعابد، جيرار جنيت، من النص إلى المناص، تقيم: سعيد يقطين، منشورات الاختلاف، الدار العربية للعلوم ناشرون، الجزائر، ط1، 2008م.

118. عبد الحي دياب، الثرات النقدي قبل مدرسة الجيل الجديد، دار الكتاب الولي للطباعة والنشر

119. عبد الرحمان ابن خلدون المغربي، المقدمة، تح: محمد محمد تامر،مكتبة الثقافة الدينية،ط1،القاهرة،2005م.

120. عبد الرحمن جلال الدين السيوطي،المزهر في علوم اللغة وأنواعها،شرحه وضبطه ،محمد أحمد جاد المولى وآخرون،ط3القاهرة،مكتبة دار التراث.

121. عبد الرحمن عبد الحميد علي: النقد الأدبي بين الحداثة والتقليد، دار الكتاب الحديث، القاهرة، مصر، دط،2005 م.

122. عبد السلام المسدي، الأدب و خطاب النقد، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2004.

123. عبد السلام المسدي، المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر والتوزيع، تونس، دط، 1994م

124. عبد العزيز الدسوقي، تطور النقد العربي الحديث في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،1977م

125. عبد العزيز الدسوقي، تطور النقد العربي الحديث في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة،1977م

126. عبد العزيز طليمات، فعل القراءة بناء المعنى وبناء الذات، قراءة في بعض أطروحات ايزر، مطبعة النجاح الجديدة 1993م

127. عبد العزيز طليمات، نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط 2، 1993م

128. عبد الغني بارة، إشكالية تأصيل الحداثة في الخطاب النقدي العربي المعاصر، مقاربة حوارية في الأصول المعرفية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005م

129. عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص، البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء،ط1، 1996م.

130. عبد الفتاح كيليطو، المقامات، السرد والأنساق الثقافية، ترجمة، عبد الكبير الشرقاوي، الدار البيضاء، دار التبقال، ط2، 2001م.

131. عبد الفتاح لاشين، التراكيب النحوية من الوجهة البلاغية عند عبد القاهر جرجاني، دار المريخ للنشر، الرياض، ودار الجيل للطباعة، مصر، ط1، 1980م.- 305 -

132. عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، تح محمد رشيد رضا، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، د ط، دت.

133. عبد القاهر جرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، شكله وشرح غامضه وقدمه، ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، بيروت(لبنان)،2007م.

134. عبد الكبير الخطيبي، الرواية المغربية، ترجمة: محمد برادة ، منشورات المركز الجامعي للبحث العلمي ، الرباط،1971

135. عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظرية القراءة ،الدار العربية للعلوم،ط15 بيروت.

136. عبد اللطيف الصيقي، الزّمان أبعاده و بنيته، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ، لبنان، 1995م.

137. عبد الله كنون ، أحاديث عن الأدب المغربي الحديث، نشر معهد الدراسات العربية العالمية ، القاهرة،1964م.

138. عبد المالك أشهبون ، الرواية العربية (من التأسيس إلى آفاق النص المفتوح) مطبعة آنفو برانت، الليدو، فاس، ط1، 2007م.

139. عبد المالك أشهبون، البداية والنهاية في الرواية العربية، رؤية للنشر والتوزيع، ط1،القاهرة، 2013م

140. عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، الكويت، سلسلة كتب شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب 1998م

141. عبد المالك مرتاض، نهضة الأدب العربي المعاصر في الجزائر، 1925 /1954، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر،1971م

142. عبد المحسن طه بدر، حول الأديب والواقع، دار المعارف، القاهرة،ط1، د.ت

143. عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري لتوزيع المطبوعات، القاهرة،ط1، 1999م.

144. عبد الناصر حسن محمد، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، المكتب المصري للتوزيع والمطبوعات، الطبعة الأولى 1999م

145. عبد النور جبور ، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت لبنان، 1984م...

146. عبد اله الغذامي، الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج غنساني معاصة،النادي الأدبي الثقافي السعودية،ط1، 1985م

147. عثمان بري، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، دراسة تطبيقية للنشر والتوزيع، الجزائر، 2000م.

148. عثمان سعدي ، قضية التعريب في الجزائر، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت،1967م

149. العروي عبد الله، الأيديولوجية العربية المعاصرة، ترجمة عيتاني محمد، دار الحقيقة بيروت، 1970م

150. عز الدين إسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، ط4، 1981م

151. عز الدين المدني، الأدب التجريبي، الشركة التونسية للتوزيع، ط1، 1972م.

152. عز الدين جلاوجي، بنية النص المسرحي في الأدب الجزائري، دراسة نقدية، الجزائر، 2007م

153. عكاشة شايف ، اتجاهات النقد المعاصر في مصر، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،ط1، 1985م

154. عكاشة شايف ، نظرية الأدب في النقد التأثري المعاصر، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر،ط1، د.ت،

155. علي الراعي، دراسات في الرواية المصرية، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، ط1، 1964م

156. علي بن خلف الكاتب، مواد البيان، تحقيق حسين عبد اللطيف، منشورات جامعة الفاتح،طرابلس،1982م .

157. علي جواد الطاهر، في القصص العراقي المعاصر، دار المكتبة العصرية صيدا، بيروت ط1، 1967م

158. علي جواد طاهر، مقدمة في النقد الأدبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،ط2 ،1980م

159. علي زوين، منهج البحث اللغوي بين التراث وعلم اللغة الحديث، دار الشؤون الثقافية العامة آفاق عربية، ط،1،1986م.

160. عمار ساسي، المصطلح في اللسان العربي من آلية الفهم إلى أداة الصناعة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2009م

161. عمر الطالب، الاتجاه الواقعي في الرواية العراقية، دار العودة بيروت، 1971م

162. عناء غزوان، أصداء دراسات أدبية نقدية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، دط، 2000م

163. فاروق خورشيد، في الرواية العربية عصر التجمع، دار العودة، بيروت، ط3 ، دت.

164. فاطمة البريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار الشروق، عمان،ط1 ،2006م

165. فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، المركز الثقافي العربي، ط1، 2002م

166. فاطمة عيسى جاسم، غائب طعمة فرمان روائياً، سلسلة رسائل جامعية، دار الشؤون الثقافية العامة، ط1

167. فاطمة لبريكي، قضية التلقي في النقد العربي القديم، دار النشر،الإمارات العربية،ط2006،1 1.

168. الفرابي أبو نصر،شرح الفرابي لكتاب أرسطو طاليس في العبارة،تحقيق لوكاتش، بيروت.

169. فرديناند دي سوسير، محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة يوسف غازي مجيد نصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة،1986م .

170. فرويد سيغموند، علم ما وراء النفس، ترجمة جورج طرابشي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1982.

171. فهمي فوزي، مقدمة الترجمة العربية لكتاب سوزان بنية جمهور المسرح نحو نظرية الإنتاج والتلقي المسرحيين،تر:سامح فكري، مركز اللغة القاهرة،1995م

172. فؤاد دوارة، في الرواية المصرية، دار الكتاب العربي، القاهرة ، ط1، 1968م

173. فولفغانغ إيزر، فعل القراءة، ترجمة حميد لحمداني والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل أفاس، 1987م

174. فيرناند ها لين، بحوث في القراءة والتلقي، ترجمة: محمد خير البقاعي، مركز الإنماء العربي ، ط1، سوريا،1989 م.

175. فيرناند هالين، بحوث في القراءة والتلقي، ترجمة محمد خير البقاعي

176. قاسم مومني، نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، د،ط، دار الثقافة، القاهرة،1972م

177. قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وثوراتنا النقدي، دراسة مقارنة، دار الفكر، كلية اللغة العربية، جامعة الأزهر،ط1، 1996م. PDF تم جلب هذا الكتاب من موقعarchive.org بدون كاتب.

178. قيس عمر محمد، البنية الحوارية في النص المسرحي، ناهض الرمضاني نموذجاً، دار غيداء، ط1، 2012.

179. كار لوفي وفيليلو، تطور النقد الأدبي في العصر الحديث، ترجمة، جورج سعد يونس، مكتبة الحياة، ط1، بيروت، 1963م

180. كريستوفر نوريس،التفكيكية النظرية والممارسة،ترجمة صبري محمد حسن،دار المريخ للنشر،الرياض،السعودية

181. كريم حسين ناصح الخالدي، نظرية المعنى في الدراسات النحوية، دار الصفاء، عمان، طبعة1،2006م

182. كريم حسين ناصح الخالدي، نظرية المعنى في الدراسات النحوية، دار صفاء، عمان، ط الأولى، 2006 م

183. كلود لفي ستروس وفلادمير بروب، علم تشكل الحكاية، ترجمة: محمد معتصم، عيون مقالات الدار البيضاء، ط1، 1988م

184. كمال أبو ديب ، الأدب العجائبي والعالم الغرائبي في كتاب العظمة وفن السرد، دار الساقي، بيروت، ط1، 2007م

185. لتزتيفان تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي ، (تقديم) محمد برادة: (تقديم)، ترجمة الصديق بوعلام، مكتبة الأدب المغربي.

186. لخضر لعرابي، المدارس النقدية المعاصرة ،النشر الجامعي الجديد،محل رقم 2 تعاونية الدواجن،حي الدالية، الكيفان، تلمسان،2016 م .

187. ليلى محمد ناظم الحيالي، جمهرة النثر النسوي في العصر الإسلامي والأموي، مكتبة لبنان، بيروت، ط1، 2009م

188. محسن جاسم الموسوي، الرواية العربية النشأة والتحول، منشورات مكتبة التحرر بغداد، ط1

189. محمد الصادق عفيفي ،النقد التطبيقي والموازنات ، مكتبة الوحدة العربية، الدار البيضاء 1972م

190. محمد الصغير البناني، النظريات اللسانية والبلاغية والأدبية عند الجاحظ خلال البيان والتبيين،ديوان المطبوعات، الجامعية،1983م

191. محمد الصفراني، التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، بحث في المحاقلة بين الشعر والفنون، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2019م

192. محمد الفاضل بن عاشور، الحركة الأدبية الفكرية في تونس، الدار التونسية للنشر، تونس ، ط1، 1970م

193. محمد المبارك ، استقبال النص عند العرب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط1، بيروت،1999م

194. محمد برادة، محمد مندور وتنظير النقد العربي، منشورات دار الآداب ، بيروت،ط1 ،1979م

195. محمد بن عمرو الطمار، تاريخ الأدب الجزائري، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر،1969م

196. محمد بن لحسن بن التيجاني ، التلقي لدى حازم القرطاجني من خلال منهاج البلغاء وسراج الأدباء، عالم الكتب الحديث ،اربد لندن.

197. محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، فرع الإسكندرية،1975م

198. محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت لبنان، 1979م

199. محمد شفيق شيا، فلسفة ميخائيل نعيمة، تحليل ونقد منشورات بحوس الثقافية، بيروت، ط2، 1983م.

200. محمد صايل حمدان، قضايا النقد الحديث، دار الأمل للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 1991م

201. محمد عبد المنعم خفاجي، دراسات في النقد الأدبي الطبعة الأولى،دار الطباعة المحمدية القاهرة،د.ت

202. محمد عزام، فضاء النص الروائي، مقاربة بنيوية تكوينية ،دار الحوار للنشر والتوزيع، سوريا، ط1، 1996م.

203. محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار المطابع الشعب، القاهرة،ط4، 1969م

204. محمد غنيمي هلال، قضايا معاصرة في الأدب والنقد، دار نهضة ، مصر، القاهرة،د.ت

205. محمد غيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث ، دار النهضة مصر للطباعة والنشر ، ط6، 2005م

206. محمد مصايف، جماعة الديوان في النقد، مطبعة البعث، قسنطينة، الجزائر،1974 م.

207. محمد مفتاح، التلقي والتأويل مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2009م

208. محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، دار نهضة مصر للطبع والنشر،القاهرة، 2008م

209. محمد يحي ، حوار في الظل، مجموعة قصصية، دار الكتاب الشرقية، تونس، أفريل 1973م

210. محمود السمرة، في النقد الأدبي، الدار المتحدة للنشر ، ط1 ،1974م

211. محمود عباس عبد الواحد، قراءة النص وجماليات التلقي، بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي، دراسة الفكر العربي، 1996م

212. مراد حسن فطوم، التلقي في النقد العربي في القرن الرابع هجري، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة ، دمشق 2013م

213. مصطفى الصغير البناني،المدارس اللسانية في الثرات العربي وفي الدراسات الحديثة،دار الحكمة.

214. مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفني في الشعر خاصة، دار المعارف، القاهرة،ط2،

215. مصطفى صادق الرافعي، تحت راية القرآن المعركة بين القديم والحديث، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، مدينة نصر،القاهرة،19/1.

216. مصطفى هدارة، مقالات في النقد الأدبي، دار القلم ،القاهرة،1974م

217. مفقودة صالح، أبحاث في الرواية العربية، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، الجزائر، ط1.

218. ميخائيل باختين ، الملحمة والرواية، ترجمة وتقديم جمال شحيذ، كتاب الفكر العربي3 ، بيروت 1982م

219. ميخائيل نعيمة، الغربال، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت،1964م

220. ميشيل بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة: فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، ط02، 1971م

221. ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي،دار الشروق للنشر والتوزيع،الأردن،ط1، 1997م.

222. نبيل راغب، فن الرواية عن يوسف السباعي، القاهرة، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، (دت).

223. نبيل سليمان، مساهمة في نقد النقد الأدبي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت،ط1، 1983 م

224. نصر حامد أبو زيد، إشكالية القراءة وآليات التأويل ، بيروت،المركز الثقافي العربي،ط5 1999 م.

225. نور الهدى لوشن،علم الدلالة ، دراسة وتطبيق،المكتب الجامعي الحديث، الأزاريطة الإسكندرية

226. هاش روبرت يارس،جمالية التلقي من أجل تأويل جديد للنص الأدبي،تحقيق :رشيد بن حدو،المجلس الأعلى للثقافة،ع484، ط1، 2004م

227. هورست ريديكر، الانعكاس والفعل ديناليكتيك الواقعية في الإبداع الفني، ترجمة : فؤاد مرعي طبع دار الجماهير دمشق، ودار الفرابي، بيروت،1977م

228. هورستريديكر الانعكاس والفعل:ديالكتيك الواقعية في الإبداع الفني: ترجمة: فؤاد مرعي،دمشق:دارالجماهير،بيروت،دار الفرابي،1988م

229. هيام شعبان، السرد الروائي في أعمال إبراهيم نصر الله، دار الكندي، عمان، ط1، 2004م

230. هيثم الشويلي، رواية الباب الخلفي للجنة، هيثم جبار الشويلي، العراق، ط1، 2017 م

231. ياسين الناصير، إشكالية المكان في النص الروائي، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد، ط1، 1986م

232. ياسين النصير، ما تخفيه القراءة دراسات في الرواية والقصة القصيرة، الدار العربية للعلوم، بيروت، ط1، 2008م

233. يمنى العيد، دلالات النمط السردي في الخطاب الروائي، ملتقى السمياء والنص الأدبي،1995م

234. يوسف الأطرش ،المكونات السميائية والدلالية للمعنى، محاظرات الملتقى الدولي الخامس للسمياء والنص الأدبي،جامعة محمد خيضر،بسكرة،دار الهدى للنشر،عين مليلة،2008م

المذكرات والمجلات العلمية:

1 . إبراهيم السعافين، إشكالية القارئ في النقد الألسني، مجلة الفكر العربي المعاصر، المجلد/العدد 60،61، لبنان، 1989م

2 . جون ستروك، البنيوية من ليفي شتراوس إلى دريدا، ترجمة محمد عصفور من سلسلة عالم المعرفة، العدد 206 فبراير 1996م، يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون ، الكويت.

3 . حكيم بوقرة ، تشكيل القارئ الضمني في النص القرآني،مجلة الخطاب،منشورات مخبر تحليل الخطاب،جامعة تيزي وزو،الجزائر،العدد5،جوان 2009م .

4 . دعاء هيثم، الحوار في الرواية النسوية العراقية 2003-2013 م، رسالة ماجستير، كلية التربية للبنات، جامعة بغداد

5 . علي حرب، قراءة ما لم يقرأ نقد القراءة، مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 60،61، لبنان، 1989م

6 . لطيفة أحمد عمار، النص الأدبي بين القراءة والتأويل، أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه في النقد الأدبي المعاصر،2015-2016م

7 .ابتسام مرهون الصفار، المتلقي معياراً نقدياً في النقد العربي القديم، مجلة جذور، مج 3، ج5، مارس 2001.

8 .أحمد سامي سعيد، معتقدات العراقيين القدماء في السحر والعرافة والأحلام والشرور، مجلة المؤرخ العربي، بغداد، العدد2، 1975م.

9 .الحسين آيت مبارك، صورة المتلقي في الثراث النقدي، مجلة جذور، ع15، مج8، النادي الأدبي، جدة 1996م

10.جميل حمداوي، اللغة في الخطاب الروائي، مجلة الرافد/2012م

11.حامد كساب عياط، المصطلح النقدي العربي الحديث، المشكلات والحلول، مجلة النص، العدد 05-04

12.حميد الحمداني، مستويات حضور نظرية التلقي في مجلة علامات في النقد، مجلة علامات ج50، م13،شوال1424هـ،ديسمبر 2003م

13.خليل عودة، المصطلح النقدي في الدراسات العربية المعاصرة بين الأصالة والتجديد، الأسلوبية نموذجا، مجلة جامعة الخليل للبحوث، فلسطين، المجلد الأول، العدد الثاني، 2003م

14.ذياب قديد، تلقي النص الشعري لدى نقاد القرنين الثاني والثالث الهجري، نقلا عن نظرية التلقي النقدية وإجراءاتها التطبيقية في أسامة عميرات، النقد العربي المعاصر ، مذكرة مقدمة لنيل درجة الماجستير في النقد الأدبي المعاصر، 2011/2010 م،كلية الآداب واللغات ، جامعة الحاج لخضر، باتنة.

15 .رشا المالح، مجلة البيان،دار الإعلام العربية، المملكة العربية السعودية، العد518، 2013م

16 .ظافر بن عبد الله الشهري، من صور التلقي في النقد العربي القديم، المجلة العلمية لجامعة الملك فيصل، العلوم الإنسانية والإدارية مجلة 1عدد1مارس 2000م

17.عبد العالي بوطيب، إشكالية تأصيل المنهج في النقد الروائي العربي (مجلة علامات في النقد الجزء 26 المجلد السابع، ديسمبر 1997م، يصدرها النادي الأدبي الثقافي، جدة .

18.عبد الغني بارة، فلسفة التأويل والمقولات، قراءة في أنظمة المصطلح المعرفية، مذكرة مقدمة بكلية الآداب والعلوم الاجتماعية، قسم اللغة العربية وآدابها لنيل شهادة دكتوراه علوم، جامعة فرحات عباس، سطيف، الجزائر، 2006-2007م

19.عبد الفتاح نافع، جماليات اللون في شعر ابن المعتزة، مجلة التواصل، العدد2/4/6/1999م

20.عبد القادر عواد، التلقي والتواصل في الثراث العربي، مجلة حوليات الثرات، جامعة مستغانم، العدد12، 2012م

21.عبد الله إبراهيم، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، نقلا عن منير مهادي: بنية الخطاب النقدي عند عبد الله ابراهيم، جدل المطابقة والاختلاف، مذكرة لنيل شهادة الماجستير في النقد الأدبي، جامعة فرحات عباس، سطيف، الجزائر، السنة الجامعية: 2007-2008م

22.عبد المالك مرتاض ، في نظرية الرواية ، بحث في تقنيات السرد مجلة عالم المعرفة، العدد 240 ، ديسمبر 1998م، يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت.

23.عبد الناصر مباركية، استراتيجية القارئ في البنية النصية، أطروحة دكتوراه دولة في النقد الأدبي المعاصر، إشراف محمد العيد تاولتة، 2005-2006، نقلاً عن شكري محمد عياد، دائرة الإبداع،

24.فلاحي سهام، المصطلح اللساني عند الجاحظ في البيان والتبيين، دراسة صوتية تطبيقية، مذكرة ماستر،2014-2015م

25.محمد السيف، مجلة العربية، الإمارات، دبي، العدد 484، 2014م

26 .محمد الواقف، مجلة أقلام العدد 8 ، ديسمبر 1974، المغرب.

27.محمد بلقاسم، المصطلح النقدي الأدبي المعاصر، الإشكالية والتطبيق، مجلة النص، مجلة علمية محكمة تصدر عن قسم اللغة والأدب العربي بجامعة جيجل، الجزائر، العدد 04-05، أفريل-جويلية، 2005م

28.ميلود عبيد منقور، إشكالية المصطلح النقدي، مصطلحات السميائية السردية نموذجا، مجلة التراث العربي، مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب، دمشق، العدد 104، سنة 2006م

29.نور الدين السد، الأسلوبية في النقد العربي الحديث، بحث مقدم لنيل درجة دكتوراه دولة، جامعة الجزائر، السنة الجامعية 1993-1994م.

30.نورة فلوس، بيانات الشعرية العربية من خلال مقدمات المصادر التراثية، مذكرة تخرج لنيل شهادة الماجستير، جامعة مولود معمري، تيزي وزو، الجزائر، 2011.م

المعاجم:

1. ابن منظور،لسان العرب، دار صادر لطباعة والنشر، بيروت، مج15، ط4، 2005 م.
2. احمد رضا بن إبراهيم بن حسين بن يوسف بن محمد رضا العامل أبو العلاء بهاء الدين، معجم مثن اللغة،
3. الخليل بن أحمد الفراهيدي، معجم العين، الجزء 4.
4. رمزي منير البعلك، معجم المصطلحات اللغوية، دار الملايين، بيروت، ط1، 1990م.
5. الزمخشري جار الله أبي القاسم بن يعقوب بن محمود بن عمر، أساس البلاغة، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت لبنان،ط1، م2006.
6. لطيف زيتوني، معجم المصطلحات نقد الرواية، دار الأنهار للنشر، لبنان.
7. محمد مرتضى الزبيدي، تاج العروس، دار الكتب، بيروت، ط1، مج6، ج11.

المراجع الأجنبية والمواقع الالكترونية:

Bertrand Gervais et Rachel Bouvet :Théories et pratiques de la lecture littéraire,Presses de l'université du québec 2007

Ferdinan de saussure, cours de linguistique générale ,paris :payot,1967.

Ferdinan de saussure,course in general linguistics,edited by charlesbaly and albert Sechehaye in collaboration with albert riedlinger,translated and annotated by royharris (London :Duckworth ,1983)

Jacques derrida,ofgrammatology,translated by gayatrichakravortyspivak(baltimore :johns Hopkins university press,1967).

Yves gilli :Apropos du texte litteraire et de F.Kafka,Presses Universitaires de france-compté france,1985.

The act of reding/a theory of aestheticresponse.baltimore.1987 .

https://francheval.com/arدراسة-نقدية-عن-رواية-الباب-الخلفي-للجنة

https://alsabaah.iq/17481 (alsabaah.iq)فنطازيا الواقع المُلتبس

https://www.kataranovels.com/novelist

http://newsabah.com/newspaper

[1]https://yemenat.net/2017/07/299498

https://www.azzaman.com[1]

http//arrafid.ae/arrafid/p20.html[1]

https://www.almaany.com/ar/name

maria/ https://sotor.com

فهرس الموضوعات:

مقدمة:

تمهيد: المعنى عند العرب القدامى والمحدثين

أنواع المعنى..... 11

1) المعنى عند العرب القدامى..... 11

2) المعنى عند القدامى داخل السياق وخارجه..... 16

3) المعنى من منظور الدراسات اللسانية الغربية المحدثة..... 22

4) المبدع والمتلقي..... 22

أ) علاقة اللفظ بالمعنى..... 23

ب) الدلالة..... 27

التفاعل بين المبدع والمتلقي..... 33

ماهية المتلقي..... 34

العوامل المؤثرة في المتلقي 38

الفصل الأول: المتلقي وعامل تفاعله مع النص.

1- المتلقي و المناهج النقدية القديمة:..... 43

2- المتلقي في المناهج النقدية الحديثة:.....50

3-المتلقي والمناهج النقديّة المعاصرة:.....54

البنيوية:.....56

مبادئ البنيوية:.....56

التفكيكية: 59

-أسس التفكيكية:.....60

4- مفهوم نظرية التلقي:.....66

النشأة والتطور.....66

أ- عوامل بروز نظرية التلقي:.....67

ب- أعلام نظرية التلقي:.....69

المتلقي بوصفه منتجا للنص :.....70.

الشرح بين جمالية التلقي وأفق التوقع:.....72

- القراءة عند النقاد الحداثيين:.....

القراءة والقارئ:.....

عوامل التفاعل بين القارئ والنص:.....96

أ-العرضية:.....

ب-مواقع اللاتحديد: .....

- مفهوم مستويات القراءة:.....98

-1 مفهوم مستويات القراءة عند حميد الحمداني..... 99

-2 مفهوم مستويات القراءة عند عبد المالك مرتاض..... 100

3: مفهوم مستويات القراءة عند محمود عباس عبد الواحد..... 101

الفصل الثاني: الرواية والتلقي.

1) الرواية عبر التاريخ.....106

2) من البلاغة إلى النقد.....122

3) تطور النقد الروائي.....125

4) النقد الروائي العربي واتجاهاته.....133

5) اتجاهات النقد الروائي العربي الحديث.....134

- الاتجاه التأثري في النقد الروائي العربي الحديث.....135
- الاتجاه التاريخي في النقد الروائي العربي الحديث.....140
- الاتجاه الاجتماعي في النقد الروائي العربي الحديث.....145
- الاتجاه الواقعي في النقد الروائي العربي الحديث.....150

6) انتقال نظرية التلقي إلى الخطاب النقدي العربي.....153
أ) مصطلح التلقي في ضوء الواقع النقدي العربي.....154
ب)إشكالية الأصالة.....156
ت)إشكالية المعاصرة.....157
7-القضايا المتناولة في النقد الحديث.....159
أ) الالتزام.....159
ب)قضية الشكل والمضمون.....161
ت)الإبدع الفني.....162
ث)الخيال.....162
ج) الجنس الأدبي.....163
ح) الصدق الفني.....164

الفصل الثالث : المتلقي ورواية الباب الخلفي للجنة

1- مشاعر وانفعالات يثيرها النص في نفس المتلقي.....166
1-1 مشاعر وانفعالات يثيرها النص في نفس المتلقي تدل على جودة الإبداع:.....166
1-2 مشاعر وانفعالات يثيرها النص في نفس المتلقي تدل على رداءة الإبداع:.....171
-دراسات نقية تناولت موضوع الرواية.....174
1) الناقد حسن حافظ السعيدي.....174
2) رحمة الله أوريسي.....184

3) كاظم الشويلي.....190
4) صباح محسن كاظم.....196
5) أحمد العبتي.....199
6) أمين غانم.....204
7) يوسف عبود جويعد.....210

2-الرواية العربية بين الواقع والعجيب.....215

1. الرواية العربية والواقع.....217
2. الغرائبي والعجائبي وتجلياتهما في السرد العربي.....219
3. الغرائبية في الرواية العربية المعاصرة.....221

- التوظيف الباراسيكولوجي في الرواية.....222
- تاريخ السحر في بلاد الرافدين.....226
- التناص في رواية الباب الخلفي للجنة.....231
- الرأي الشخصي لهيثم الشويلي في الرواية.....235
- تحليل الرواية.....239
- عتبة الغلاف والصورة للرواية.....243
- عتبة العنوان.....245
- عتبة المؤلف.....248
- عتبة بيانات النشر.....249

❖ شخصيات الرواية.....250
❖ اسم العلم في الشخصية الروائية بين الاعتباطية والقصدية.....252
❖ النموذج العاملي.....257

❖ تحليل الزمن في الرواية.....258
❖ تحليل المكان أو الفضاء الروائي.....262
❖ الأماكن الواقعية المفتوحة.....264
❖ الأماكن المغلقة.....264
❖ الأماكن المتخيلة.....264
❖ الحوار في الرواية.....265
❖ الحوار الخارجي المباشر و غير المباشر.....267
❖ الحوار الداخلي المباشر وغير مباشر والمناجاة.....269
❖ تلقي الرواية.....270

الخاتمة.....281

الملاحق.....287

قائمة المصادر والمراجع.....296

الملخص:

تعتبر عملية التلقي في أصلها عملاً فنياً مشتركاً يسهم فيه صاحب النص بخلاصة التجربة التي عايشها، وتسهم فيه اللغة بدلالاتها الموحية، كما يسهم فيه الدارس أو المتلقي بخبرته الفنية وذوقه الجمالي. فالعلاقة بين هذه المحاور تشبه " بناءاً هرمياً، قمته النص في لغته ومعطياته، وقاعدته المتلقي والأديب وهي علاقة قد لا تبدو واضحة وضوح الحس بهذا الشكل التنظيمي ولكنها علاقة ذهنية تفرض نفسها على المتلقي قارئاً أومستمعاً أو ناقدا. ولتجسيد هذه الرؤية على أرض الواقع جاءت دراستي المبنية على نص روائي الباب الخلفي للجنة لهيثم الشويلي.

الكلمات المفتاحية:

المعنى، المتلقي، المبدع، النص الروائي.

Résumé :

A l'origine, le processus de réception est considéré comme un travail artistique commun dans laquelle l'auteur du texte apporte un résumé de l'expérience qu'il a vécue, et la langue y contribue avec ses connotations suggestives, de même que l'étudiant ou le destinataire

Contribue à avec son expérience artistique et son goût esthétique. La relation entre ces axes est semblable à « une structure hiérarchique, dont le sommet est le texte dans sa langue et ses données, et sa base est le destinataire et l'auteur, une relation qui peut ne pas sembler claire et le sens de la clarté dans ce forme organisationnelle, mais c'est une relation mentale qui s'impose au destinataire en tant que critique, lecteur ou auditeur. Pour incarner cette vision sur le terrain, est venue Mon étude basée sur un texte de fiction, la porte dérobée du comité de Haitham Al-chuwaili.

Les mots clés :

Le sens, destinataire, créatif, texte narratif.

Abstract :

Originally, the receiving process was seen as a common artistic work in which the author of the text brings a summary of his experience, and language contributes to it with its suggestive connotations, as does the student or recipient contributes to with his artistic experience and his aesthetic taste. The relationship between these axes is similar to "a hierarchical structure, whose top is the text in its language and data, and its bottom is the recipient and the author, a elationship that may not seem clear and the sense of clarity in this organizational form, but it is a mental relationship that imposes itself on the addressee as critic, reader or listener. To embody this vision in the field, came Mon study based on a text of fiction, the back door of the committee of Haitham Al-Shuwaili.

Keywords :

Meaning, recipent, creative, narrative text