الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الجيلالي اليابس/ سيدي بلعباس
كلية الآداب واللغات والفنون
قسم: اللغة العربية وآدابها

بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه في النقد العربي الحديث والمعاصر

تلقي المتخيّل والمتلقي المضاعف في رواية المرايا
- نجيب محفوظ-

إعداد الطالبة:
- **والي مولات**

إشراف :
أ- د. بلبشير لحسن

أعضاء اللجنة:

– أ.د. بوخاتم مولاي علي	م/ج عين تموشنت	رئيسا
–أ. د. بلبشير لحسن	جامعة سيدي بلعباس	مشرفا ومقررا
– أ.د. عزوز أحمد	جامعة وهران	عضوا مناقشا
– أ.د. جلايلي أحمد	م/ج النعامة	عضوا مناقشا
– د.فرعون بخالد	جامعة سيدي بلعباس	عضوا مناقشا
– د.عمارة بوجمعة	جامعة سيدي بلعباس	عضوا مناقشا

السنة الجامعية 2013-2014

تشكرات

بعد الحمد لله رب العالين، أتقدم بالشكر الجزيل إلى كل من ساندني في بحثي وكان لي عونا على مجاوزة الصعاب من قريب أو من بعيد، من أهل وزملاء وأساتذة وأخص بالشكر الجزيل الأستاذ المشرف الأستاذ الدكتور بلبشير لحسن على مجهوداته الجبارة وعلى صرامته وتقديمه العون والنصح في كل الظروف والأوقات وعلى طول مدار البحث. فجزاه الله كل الخير على صبره وتحمله معي عناء البحث.

والي مولاث

إهداء

إلى ملاكي في الحياة....إلى معنى الحب و معنى الوفاء....إلى بسمتي في الدنيا وسري في الوجود

إلى من كان دعاؤها سر نجاحي وحنانها بلسم جراحي، إلى أغلى الحبايب إلى أمي.....

إلى أبي الذي سيظل سندي حتى من وراء الغياب

إليكما أهدي خلاصة الجهد وثمرة الدعاء

مقدمــة

الحمد لّله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين نبينا محمد ، وعلى آله وصحبه وسلَّم. .. أما بعد:

الموضوع وأهميته:

يقدّم السرد حيثيات العالم بطريقة تتحول فيها العلامة اللغوية من أبجديتها المألوفة إلى أبجدية فنية تحاك بإتقان، تمنح النص القدرة على التشبع من اللغة والعالم الخارجي لصنع عالمه الخاص، فسلطة اللغة تتجلى في قدرتها على البوح بأكثر مما تدل عليه كلماتها فتنشط بوادر الفهم عند المتلقين الراغبين في تجاوز حدود المعنى السطحي إلى معاني أخرى أبعد وأعمق تقبع في عمق النص.

لقد اعتاد الإنسان وهو يزاول حياته اليومية على معاقرة الصدام وعلى رؤية الأشياء من حوله في حالة زوال وتبدد وفي حالة تطاحن وتكسر ليتزعزع نظامه الحياتي في كل مرة، ويستقر بين شقوقه الطابع الدرامي المتنامي وهو ما ينعكس على إبداعاته الفنية والأدبية التي تخضع إلى حدّ ما لمبدأ الجريان الزمني والتغيّر الحدثي، فالسكون في الأشياء والأحداث والناس يقتل في الحياة ديناميتها، والرتابة في الفن والكتابة تنزع عن الإبداع جماليته وتحرم القارئ فرصته في تكوين ورصد ذاته.

يأتي السرد عامة والرواية على وجه الخصوص خدمة للمسعى الجمالي، تعبيرا وتأويلا؛ أي كتابة وقراءة فلا شيء في السرد اعتباطي أو من دون دلالة، وتحكم السارد في مجريات الكون السردي الذي يهمّ بتشكيله ما هو إلا دليل على مصداقية

وجود تلك العناصر المركبة للبناء السردي، وللعالم التخييلي بكل تنويعاته وبكل معطياته التي تتقارب مع معطيات الحياة اليومية، فالسرد يعتبر في حد ذاته عالما لا يمكن استنزاف دلالته ذلك أنه قابل في جل الأحوال على استفزاز النظرة التأملية للقارئ التي تصوغ صمته كلاما وغيابه حضورا وغموضه توزعا وانتشارا، فالنص السردي هو إفراز لأجمل لحظات توتر الإنسان والحياة.

تعرف الرواية أساسا بقدرتها على التخييل في رصد الأحداث ومن ثمة اختزالها ثم إبلاغها وكثيرا ما تقترن الرواية على مستوى التجنيس بمفهوم التخييل، وذلك من أجل نفي التطابق المرجعي بين أحداث النص ومعطيات الواقع، إلغاء لنظرية الانعكاس المباشر وغير المباشر التي تعتبر النص الأدبي مرآة تعكس الذات والواقع تطابقا وتماثلا، فالرواية لا تأتي لنقل الواقع والوجود كما هو في كينونته، إنما تأتي لسد بعض الفراغات الفكرية والوجودية التي تعترض طريق الفرد والتي يجد لها في بعض الأحيان أجوبة مع السرد.

يُعتبر نجيب محفوظ من أوائل وأبرز كتاب الرواية العربية، ترجمت كتاباته إلى أغلب لغات العالم وهو الحاصل على جائزة نوبل للآداب وذلك سنة 1996، تمتاز كتاباته بكونها مشبعة بمادة مضمونية قوية جماليا وابستيمولوجيا، يستند فيها في كل مرة على قيمة أو مجموعة من القيم الفكرية والإنسانية ساعيا إلى تجسيدها سرديا في عالم تخييلي تتقاطع فيه حدود الأشياء والمسميات، وتتضارب فيه الأحداث والشخصيات-أحيانا وأحيانا أخرى-تميل إلى التماثل في كلِّ مركب ومعقد يستفز فينا الأذهان، ويستدعينا للتعامل مع الفهم ليس بوصفه وسيلة إنما

بوصفه فنا وهذا ما شَهدتُه لدى اطلاعي على روايته "**المرايا**"، والتي ضمت زخما فكريا وحياتيا ظل في تصاعد وتواتر دائمين من بداية السرد إلى نهايته.

– إشكالية البحث:

كأيّ قضية من قضايا العلم والحياة، ينطق موضوع **المرايا** في علاقتها بالمتلقي، بعدا معرفيا متجذر الأعماق متعدد الفروع والطروحات، لتنطلق أسئلته مستفزة طاقات البحث الكامنة في محاولة للإجابة عن إشكاليات فرضت نفسها وتعددت مداخلها واتجاهاتها.

تكتسي **المرايا** طاقة رمزية وإيحائية دفينة نتلمسها لدى مقاربتنا لها، فما هي أسباب وأساليب الكشف عن الصلة الوثيقة الموجودة بين المتلقي واستراتيجية النص السردي في رمزيته؟

وما هي سبل ومسارات التعامل مع نص "**المرايا**" في غموضه وتاريخيته؟

وكيف يتأتى لنا بوصفنا قراء لهذه الرواية أن نحيا تفاصيلها، ونوثق العلاقة بمعانيها ودلالاتها؟ وما هو السبيل إلى التطبيق السليم لإجراءات التلقي وإخراجها من حدودها النظرية إلى فضائها التطبيقي؟ شريطة أن يضفي ذلك جمالية إضافية على الرواية.

-أهداف البحث:

إن كل بحث في جوهر الأشياء إنما هو بحث عن الحقيقة واليقين، وكل باحث إنما يحمل في عمقه بذرة السؤال؛ فبعض الأسئلة تكون حول ما نرى ونشاهد من الأشياء والظواهر والبعض الآخر حول ما نجهل عن الإنسان وفكره وعن حياته ووجوده، وأخرى سطّرها العقل البشري لكشف العلوم والمعارف من حوله، فالحياة لا تكف عن صنع الظواهر، والإنسان لا يتوقف عن طرح الأسئلة والاستفهام، وفي كل مرة يطرح فيها سؤالا إلا وهو يرمي إلى اقتناص أهداف معينة، وعلى مثل ذلك الدرب يسير هذا البحث فيهدف إلى:

-البحث في الجوانب النظرية لبعض المفاهيم الأساسية كالمتخيل والتلقي والتأويل.

-التقرب من النص السردي وطبيعته ومظاهر بلورته وتجليه.

- التعرف على رواية المرايا بمقاربتها والتعرض لجملة المظاهر الفنية والجمالية التي تحتويها.

-التطرق لنجيب محفوظ وطبيعة نصوصه والكشف عن مميزات الكتابة لديه.

-وأهم أهدافي تمثلت في دحض الفكرة السائدة لدى البعض بأن نظرية التلقي ما هي إلا مقولات ومفاهيم تتوقف عند الحدّ النظري ولا يمكنها تجاوز ذلك إلى التطبيق.

-الخروج من هذا البحث بتوليفة نقدية تجمع بين كل من:(النص السردي/التلقي/التأويل) وتأطير ذلك بحضور ومشاركة المتلقي الفاعلة والتفاعلية.

-المنهج المتبع:

إن قراءتي لنص "المرايا" جعلني أدرك أن الرواية هي فن اختزال العالم في إحداثيات رمزية بامتياز، وأن مثل هذه النصوص بذات الطبيعة والجوهر إنما تحمل في أغوارها غموضا وامتدادا سحيقين لا يمكن أبدا ملامستهما والقبض عليهما من خلال القراءات البسيطة والسطحية أو تلك التي تولي عنايتها لجانب أو بعض الجوانب وتغفل الأخرى، ومن ذلك كان سعيي للبحث عن منهج أو قراءة لا تحرمني متعة التواصل مع جماليات النص كما تمدني بآليات وإجراءات تأويلية وتحليلية يمكنني الوثوق بأنها جديرة بملامسة جل زوايا النص وانحناءاته أغواره ونتوءاته.

اتجهت صوب نظرية التلقي فوجدت فيها جزء كبيرا مما أبحث عنه، والجزء الآخر وجدته مع التأويل، وكلاهما متقارب ومتداخل، وأداؤهما ومفاهيمهما متكاملة تاريخيا ووظيفيا، لذلك لم أجد صعوبة في اختيار النسق المنهجي الذي يجب سلوكه فوحده تأويل النصوص يعطي فرصة استثنائية للقراء في توظيف قدراتهم المفاهيمية والنقدية في التعامل مع النصوص بطريقة تجمع داخل النص بخارجه، ماضيه بحاضره، معناه الموجود بمعانيه المحتملة، كما يهتم بكل قراءة مهما كان مستواها ونوع المتلقي الصادرة عنه، ذلك أن حياة النص رهينة بتفاعل القراء معه اختلافا واتفاقا، فالتنقيب في عتمة النصوص يحيلها إلى سر دلالي يأبى التوقف والانحدار مع عقبة

الزمن نحو الوراء. وكل قراءة هي بذرة حياة لعمل إبداعي أوجده صاحبه ليستمر نفسه في الوجود.

صعوبات البحث:

ما من بحث جادّ إلّا ويصادف في طريقه الكثير من المطبّات والصعوبات، وما أكثرها خاصة إذا حاول الباحث سبر جوانب خفية أو مستعصية في موضوع الدراسة، وككل باحث لاقيت من الصعاب نصيبا وفيرا، لكن الجميل في الأمر عندما تتحول تلك الصعوبات إلى حوافز تستفز بداخلك روح البحث والتنقيب، وتملأك تحديا لا يقف عند حدود ما سطرته لك تلك الصعوبات، فقد حاولت تجاوزها في كل مرة تظهر فيها، لأستبدل حضورها بحضور حقيقة أو معلومة أو ظاهرة كنت أتوصل إليها.

من بين تلك الصعوبات:

قلة الكتابات النقدية حول نجيب محفوظ وأعماله الروائية منها والقصصية وحتى السينمائية وهو أول جدار اصطدمت به، وحتى أكون صريحة دهشت للأمر كوني لم أتوقع أن يجابه اسم نجيب محفوظ بتلك الندرة في الدراسات، فقبلا توقعت أن شهرة الاسم ونجاحه خاصة عالميا كفيلان بأن يجعل الأقلام تتهاطل عليه وهذا أول ظن يقابل بالخيبة.

أما بالنسبة للمراجع والمصادر التي كتبت حوله فجلها محصورة في قراءات سياقية أكثر منها نسقية أو حداثية، ربما لأن كثيرا منها كتب في فترات وأزمنة تكاد تكون قديمة.

من بين الصعوبات أيضا شساعة الموضوع، فقد وجدتني أختبر مفاهيم متعددة منها:(المتخيل /النص/ السرد/ المجتمع/التاريخ/الإيديولوجا/القراءات السياقية والنسقية / مفاهيم التلقي/ وآليات التأويل)، وبحكم هذا التنوع صادفتني أسماء كثيرة ولاقيت مفاهيم وإجراءات متفاوتة.

ولعل ما ساعدني على تخطي هذه الصعوبات هو المثابرة على استمرارية العمل، والبحث في كل زاوية ومكان من شأنه أن يعينني على غايتي فتوجهت إلى العديد من المكتبات الوطنية وقمت بالتواصل مع مجموعة من القرّاء العرب الذين أمدوني بخبرتهم القرائية لنجيب محفوظ وكذا التواصل الدائم مع الأستاذ المشرف الذي كلما شارفت إرادة البحث على أن تخبو سارع في نصحي وتوجيهي ومدّ يد العون.

وقد اعتمدت على مجموعة من الدراسات التي ساعدتني في بحثي، منها كتاب"**المنتمي**" لصاحبه غالي شكري، وكتاب"**نجيب محفوظ يتذكر**" لرجاء النقاش، ودراسة أخرى لرشيد الذوادي بعنوان"**صفحات من مذكرات نجيب محفوظ**"، زيادة على دراسات كل من فيصل دراج سيزا قاسم **في الرواية العربية** وكتاب "**فعل القراءة**" لإيزر...وغيرها من الدراسات.

ومن خلال اطلاعي على تلك الأبحاث وغيرها تمكنت من صياغة خطة للبحث تنطلق بداية مع هذه المقدمة يتواصل من خلالها متلقي البحث مع باقي الأقسام فتكون الوجه الصريح والمبدئي الذي يلقي من خلاله القارئ نظرته الأولية على المسار العام للبحث، فقسمت العمل إلى بابين يحتوي كل باب على ثلاث فصول؛ الباب الأول يأخذ خطاه النظرية ليعرفنا على جل المفاهيم النقدية والسردية التي يتأسس عليها البحث وذلك عبر ثلاث فصول.

أما الباب الثاني فهو باب تطبيقي بفصوله الثلاث قمت من خلاله بمقاربة رواية المرايا من خلال قراءة تأويلية متعددة الاتجاهات والمستويات.

الفصل الأول: خصصته للتفصيل في المتخيل تعريفاته ومفاهيمه،فلسفيا وأدبيا وفكريا، وكذا علاقته بفعل الحكي والسرد.

الفصل الثاني: تطرقت فيه إلى الجوانب المفهومية لكل من التلقي والتأويل، وتكلمت عن النشأة والتطور، وأهم الرواد وسبل تطبيق تلك القراءة على النص السردي.

الفصل الثالث: جاء هذا الفصل للتفصيل في معطيات وأبعاد الكتابة السردية عند نجيب محفوظ ورواية المرايا، من أبعاد تاريخية واجتماعية فإنسانية.

الفصل الرابع: جعلت من هذا الفصل بمثابة القراءة التاريخية لرواية المرايا فخضت التجربة مع قرّاء فعليّين توزعوا على ثلاثة مراحل :

1- قراءة نموذجية مستنبطة عن آراء النقاد

2- قراءة فعلية مثّلها مجموعة من المتلقين العاديين.

3- قراءتي الخاصة جاءت في المرحلة الثالثة بوصفها قراءة قائمة على مبدأ تاريخية الأدب.

الفصل الخامس: في هذا الفصل تطرقت للتأويل في حدود التقنية السردية فتعاملت مع مفاهيم الزمن،المكان، الوصف والسرد، الشخصيات.

الفصل السادس: وفي هذا الفصل تطلعت فيها لفك شفرات النص ومن خلاله شفرات الدلالة والمعنى، زيادة على قراءة جمالية في عنوان الرواية " **المرايا**" والتطرق لتعالقاته النصية.

ثم تأتي خاتمة البحث التي حاولت أن أحوصل فيها جل ما توصلت إليه من نتائج واستنتاجات خلال هذا البحث، ثم يأتي بعد الخاتمة فهرس البحث وقائمة المراجع والمصادر.

ولا أملك في النهاية إلا أن أقدم جميل شكري وامتناني للأستاذ المشرف الدكتور بلبشير لحسن على جهوده الكبيرة لإثراء هذا البحث، فهو لم يبخل عليّ لا بالنصيحة ولا بالتوجيه في كل مراحل البحث، ورجائي أيضا في أن يكون هذا البحث قد وفّق في الوصول إلى ما كان يصبو إليه منذ البداية، وأن يجد فيه قارئه بعضا مما يبحث عنه، و الحمد لله رب العالمين.

والي مولات

سيدي بلعباس:في15 ماي 2013

تمهيد:

دأب الدرس النقدي على السير قدما بخطوات ثابتة، تمكن عن طريقها من اجتياز مراحل متعددة اتصفت في أغلب الأحيان بالزخم الفكري، والتعدد الرؤيوي، مما أدى إلى إفراز العديد من المناهج والدراسات التي نعزو لها الفضل الكبير في تطوير أفاق تعاملاتنا مع النتاجات الأدبية، فأسفر كل منهج ونظرية"على مجموعة من السبل التي يجب أن نسلكها للبرهنة على تحقيقها"[1]، وعلى مدى فاعليتها في مقاربة النص.

لقد ساهمت هذه النظريات والمناهج في صياغة المشهد النقدي، وفي رسم ملامحه مستفيدة من تطور الوعي الفكري السائد في محيطها. فقد ظهرت على ساحة العلوم والعلوم الإنسانية الكثير من المعارف والمفاهيم والقناعات، التي ساهمت في تطوير الذائقة الفنية والنقدية على حد سواء باعتبار النقد الأدبي"النقطة الجامعة لعدد من الدوائر المحيطة به والمنزاحة في مختلف مظاهره العقلية والإبداعية"[2] التي تسهم في بلورة فروضه النظرية وآلياتها التطبيقية.

وحتى لا يتراجع الدرس النقدي ظل يستقي قيمه، ودعائمه من المحيط الثقافي والحضاري فاستفاد من بعض التشاكلات التي أقامها مع بعض العلوم لتقويم مساره ودعم افتراضاته وتقوية حضوره فالتغيرات النقدية وليدة التغيرات المعرفية والأدبية والنقدية، في

[1]- صلاح فضل،مناهج النقد المعاصر،إفريقيا الشرق،المغرب،د.ط، 2002،ص11.

[2]- المرجع نفسه ، ص 139.

علاقتها بالمعرفة وبالعلوم الإنسانية العامة"[1] فتعددت المقاربات والمناهج وتعددت الخلفيات والمرامي وكل منها لم تعدم الوسيلة لسبر أغوار النص.

لقد كمّلت المناهج والدراسات بعضها البعض في إطار المشروع النقدي العام، ففي كل مرة كان النقد يصوغ فيها لنفسه برنامجا معينا، إلاّ وكانت تترامى أمامه مجموعة من الرؤى المختلفة على اختلاف تشعبات المناخ الفكري، ولكنها في كل الأحوال استفادت من بعضها البعض- إن لم يكن باستعارة وتبادل الملامح-كان بمحاولة تجاوز أخطاء الآخر بعد التعرف عليها وإدراكها.

تأرجح الفكر النقدي بين اهتمامه بالمقولات التاريخية التي عاملت النص على أنه وثيقة تاريخية أو انعكاس للمجتمع أو مجال خصب لإثبات الفرضيات النفسية، لينفتح بعدها على علم العلامة اللغوية وما جاء به دي سوسير في تغييره لمنحى الدراسات اللغوية زيادة على الفضل الكبير للشكلانيين، حيث كان للمنهج تأثيره الكبير على تشكيل بعض التيارات والمناهج ذات الرؤية البنيوية وعلى ظهور علم السيميولوجيا، فقد تأثر "في اتجاهات مختلفة بسوسير، يلمسلف، تينير، جاكسون"[2]، وكثيرون ممن أثروا الساحة النقدية بمنطلقاتهم الفكرية.

لقد عاد المسار ما بعد البنيوي إلى تعميق المعرفة مع النص بعد أن كان همّه الوحيد رصد مدى انسجام توليفته مع القائلين بأهمية البناء، وبلاغة النص وأدبيته والذين أهملوا

[1]- محمد الدغمومي،نقد النقد و تنظير النقد العربي المعاصر،منشورات كلية الآداب و العلوم الإنسانية الرباط،رقم 44،ط1، 1999،ص49.

[2]- ميشال أريفي،جان كلود جيرو،لوي بانييه،جوزيف كورتيس،السيميائية أصولها و قواعدها.تر رشيد بن مالك،منشورات الاختلاف، الجزائر ، 2002، ص84.

معرفتهم بأن النص يبقى بحاجة إلى من يتجاوز نحوه وهو ما حدث مع نظرية التلقي ومع التأويل،إذ تأكد أن أهمية القارئ كبيرة فانتقلت الدراسة النقدية بهذا الشكل من كونها محايثة منغلقة على داخل النص، إلى قراءة متجددة ومنفتحة على العالم الخارجي"فنادت بعض القراءات بحياة القارئ وبأحقيته في إنتاج النص وفي إعادة كتابته لأن العلاقة بين الكتابة والقراءة ليست علاقة إرسال واستقبال أو إنتاج واستهلاك، وإنما هي علاقة تشكلات وفق منطق خاص هو منطق السنن النصي"[1] الذي يمنع تجاوز خصوصية الأعمال الإبداعية.

أضفى تجدد الوعي الفكري على الممارسة النقدية ليونة وانفتاحا في التعامل مع النص الأدبي وفي منح القارئ دوره في إتمام العملية الإبداعية، فالنص مهما حاول التعالي لن ينجو من تعقيدات البنى والأنساق الخارجية، ومهما حاول التنكر والاستعصاء فإن المتلقي كفيل بإلانته وتأويله.

لقد تلاشى الحرص القديم على إبقاء التمييز قائما بين داخل النص وخارجه، والتطور الذي شهدته دراسات لتلقي"يقصد في الدرجة الأولى إلى تقدير وظائف الإنتاج والتلقي والتفاعل، برد الاعتبار إلى القارئ"[2] ورفض الاقتصار على الوضعيات القديمة ومحاولة الاستجابة إلى المتغيرات بتجاوز الجمود وإثراء الذائقة النقدية.على اعتبار أن النقد من بين أهم الأنشطة الإنسانية والأدبية.

[1]- محمد خرماش، فعل القراءة وإشكالية التلقي، مجلة علامات، مكناس، ع10، 1988،ص53.

[2]- صلاح فضل، المرجع السابق ،ص125.

عرف النص السردي بدوره سلسلة من التغيرات التي مسته هو كنص في حد ذاته، والتي عرفتها نظرياته منذ البداية، فقد عاشت هذه الأخيرة حالة تطور مستمر حظي من خلالها الاشتغال بالسرد بمكانة هامة بعد أن أسقط القارئ من حساباته فيما مضى، فقد"أهملت السرديات في بدايتها مسألة القارئ والمتلقي كما أنها في غمرة اهتمامها بصوت الراوي والتنظير له، أغفلت المروي له"[1] متجاوزة بذلك الطرف المكمل للعملية الإبداعية.ولكن مع انفتاح السرديات على العلوم المجاورة أصبحت أكثر انفتاحا على موضوعها، وعلى تطوير نقاط اشتغالها فأصبح القارئ من بين أولوياتها بعد أن كان مهمشا في البداية، فقد تميز"السرد العربي المعاصر خاصة باستدعاء القارئ للمشاركة الفعلية في بناء النص" [2]وتحرير مدِّه الدلالي باعتبار المتلقي قطبا فاعلا في العملية الإبداعية.

إن جهود البحث السردي لم تكن مجرد مغامرات خاضتها المناهج والنظريات واقتادها النص، إنما هي بمثابة الأعمدة التي قام ولا يزال يقوم عليها الكيان النقدي ككل، فهي على اختلاف أصولها المعرفية وتباين موضوعاتها وتعدد مقولاتها يظل هدفها واحدا، ألا وهو إثراء الساحة الأدبية النقدية على الخصوص وتزويد القارئ بعدة إجرائية تمكنه من خوض غمار التجربة ضمن نطاق النتاج الأدبي والنقدي.

وقبل أن يصل السرد إلى ما هو عليه الآن من تنوع وثراء في النماذج، بلغت غاية من الدقة والتعقيد في آن واحد، خاصة مع المرويات الكبرى ذات البنى المعقدة والمتشابكة،

[1]– سعيد يقطين،تلقي العجائبي في السرد العربي الكلاسيكي،نظرية التلقي في إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط،رقم24، 1993،ص99.

[2]– حميد لحمداني،القراءة وتوليد الدلالة،تغيير عاداتنا في قراءة النص الأدبي،المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب، ط1، 2003، ص13.

كان في ما مضى مقتصرا على أنواع بسيطة مثل الحكايات الشعبية والتي كانت بمثابة العقل الذي انطلق منه النقد السردي في بداياته قبل أن يأخذ في تطوير نظرته.

ولما كان النقد السردي جزءا لا يتجزأ من الدرس النقدي العام، فقد كان عرضة للتطوير الإجرائي والتحوير المنهجي تبعا "لتعدد الشروط والمواصفات التي تحدد طبيعة المنهج"[1] وتملي عليه منطلقاته وأسسه، حيث يمكننا رصد ثلاثة محاور كبرى كانت هي المراحل التي تنقل عبرها النقد الأدبي، وتمثلت في:

1- مرحلة النقد السياقي والتاريخي.
2- مرحلة النقد البنيوي .
3- مرحلة النقد ما بعد البنيوي.

[1]- صلاح فضل:المرجع السابق،ص10.

1- مرحلة النقد التاريخي:

1-1- القراءة الأسطورية:

مع هذا النمط من النقد تمّ التعامل مع الظاهرة السردية من خلال البحث في جذورها التاريخية أي من ناحية نشأة الأثر وتفاعلاته ومدى تأثيره وتأثره"حرصا منه على البعد التاريخي للظاهرة الأدبية"[1]حيث تتوازى في مثل هذه الممارسات النقدية الحقائق الفنية بالحقائق الفنية الإنسانية والتاريخية.

نتمكن عن طريق دراستنا للتاريخ من الإطلاع على نمط تفكير الفئات، وبالتالي التعرف على الإطار العام الذي يمكننا أن ندرج ضمنه العمل الأدبي، فهو نتاج وعي الإنسان بزمنه وبالمحيط الذي احتضنه. وقد رجح هذا البحث كفة العقل في سعيه إلى ضرورة توظيف كل من (الملاحظة،والحجة والبرهان) في التعامل مع الظاهرة الإبداعية فنزع إلى"دراسة المصادر الأدبية وعلاقات التأثير والتأثر بين الأدباء المختلفين علاقات الآداب العالمية"[2] اعتمادا على سلسلة من الأبحاث والدراسات قام بها باحثون كثر في المقارنة بين مجموعة هائلة من الأعمال المختلفة (زمانا ومكانا) بغرض القبض على بدايتها الأولى: أين كانت ومع من، وبأي شكل ظهرت؟ وذلك قصد الإجابة على أسئلة فكرية وأخرى أدبية وفنية" لكنها تبقى محصورة في إطارها السياقي فقط.

[1]- محمد بلوحي،الخطاب النقدي المعاصر من السياق إلى النسق،الأسس والآليات،دار الغرب للنشر والتوزيع الجزائر، ط1، 2002، ص 11 .

[2]- صلاح فضل:المرجع السابق،ص25 .

لقد توصل أصحاب هذا المنهج إلى اعتبار الهند مهدا لنشوء الحكاية" [1] فتعاملت النظرية مع الحكاية على أنها تفسير، أو على الأقل تمتلك التفسير الكافي للأساطير القديمة لما عمّ المجتمعات من عقائد وأفكار ومن عادات وممارسات طقوسية، تعكس طبيعة الإنسان آنذاك ونمط تفكيره، فكان تحليل الحكاية بمثابة القبض على المفتاح الذي من خلاله يمكن اقتحام دهاليز الماضي السحيق"فالنظرية الميثولوجية أو الأسطورية تعتبر الحكاية بقايا لأساطير قديمة ورموزا عقائدية يمكن فكها لأنها تتعلق بمعتقدات بدائية"[2] ففك شفرتها هو فك لشفرة الإنسان القديم في تعاملاته وعلاقاته وفي النظم التي وجهت سلوكاته، وكذا القوانين التي حكمته ونظمت مجرى حياته.

1-2-المنهج الاجتماعي:

توجه النقد صوب المنحى العام الرابط بين الأدب والمجتمع، فاهتم هذا الاتجاه أثناء مقاربته للعمل الإبداعي بدراسة التعالقات الحاصلة بين البنية الفنية والبنية الاجتماعية وهو يحرص كل الحرص على أن الأعمال الفنية والأدبية لابد أن تحمل بداخلها هموم المجتمع التي تعد القوى المؤثرة في تشكيل مواقف المؤلف فردا وانتماء لجماعة تستوعبه ضمن نمط فكري موحد.

لقد تساوت لدى هذا المنهج القيمة الاجتماعية بالقيمة الفنية، فهو يرى بأن العمل المتميز والخالص إنما هو العمل الذي يتمكن مبدعه من تشخيص حيثيات وظروف مجتمعه

[1]- عبد السلام المسدي،قضية البنيوية دراسة و نماذج، دار الجنوب للنشر تونس،د.ط، 1995 ، ص 13.

[2]- المرجع نفسه،ص 130.

بطريقة خالصة "فالعمل الأدبي يكون ممثلا لروح العصر بوضوح"[1] فقد أضحى الوعي الاجتماعي بمثابة اللازمة الفكرية التي تغذي النتاجات الأدبية، وغدا التحليل النقدي يقوم على مسلمة أن " المجتمع هو المنتج الفعلي للأعمال الإبداعية والفنية "[2] بوصفة الدعامة المرجعية التي تنطلق منها محاولات الإبداع .

شرع التحليل النقدي مع هذا النمط من القراءات في رصد التفاعلات الحاصلة بين الأدب والمجتمع في استقطاب كل منهما لبنيات الآخر فراح يحلل ذلك التداخل بين ما هو إبداعي فني ، وما هو اجتماعي تاريخي ملزما نفسه بالتجسيد الكامل للرؤية التي تحمل بداخلها ملامح الماركسية.

لعل السرد من بين أهم الأنواع الأدبية قدرة على تطبيق هذه القاعدة في تمثيله للمجتمع الناشئ فيه والمناخ الفكري والاقتصادي الذي ساده "فالحكاية الشعبية في كل الأقطار تعكس التنظيم الاجتماعي"[3] الذي يستوعبه السرد بمصداقية، كما أن ما يمر به المجتمع من ظروف مؤثرة في الأفراد —من جيدها إلى رديئها– يؤثر أيضا في الأعمال الأدبية ويترك صبغة عليها، فالمبدعون هم أفراد من المجتمعات يمثلون نقطة تقاطع الاجتماعي بالفني كونهم يحملون بداخلهم هموم مجتمعاتهم، ما يدفعهم إلى إنتاج أعمال أدبية وسردية ذات نبرة اجتماعية "فالحكاية تتأثر بالواقع التاريخي المعاصر لنشوئها"[4] ذلك أن للسياقات

[1]– محمد بلوحي، المرجع السابق، ص 37.

[2]– صلاح فضل، المرجع السابق، ص 40.

[3]– عبد السلام المسدي:المرجع السابق،ص 130 .

[4]– المرجع نفسه،ص 131 .

الاجتماعية والتاريخية تأثيرها الكبير على تركيب البنى الذهنية وصياغة أساليب تفكير الفئات والأفراد.

لم يتوانى هذا المنهج على التأكيد لحظة بأن الأدب مرآة المجتمع، وبأن الاشتغال في الحقل الأدبي هو الاشتغال في الحقل الإنساني والاجتماعي ذلك أن جوهر الأعمال الإبداعية مبني على ظروف وحقائق اجتماعية، يتخذ منها المبدع مواضيع وقضايا لكتاباته، يشتغل عليها ويبحث فيها، فكلام المبدعين تركيبة أدبية تأخذ شيئا من شخصياتهم، وشيئا من واقع مجتمعاتهم، شيئا آخر من أحلامهم، وهمومهم وانشغالاتهم وكل هذه العناصر السابقة الذكر، هي وليدة التفاعلات الحاصلة في تركيبة المجتمع، ومن ذلك كان الرأي القائل بأن الأعمال الأدبية هي نقل وتعبير عن واقع المجتمعات.

1-3-المنهج النفسي:

يمتد هذا المنهج في التاريخ ويضرب بجذوره في الفلسفات القديمة، حيث كانت البداية،كما سائر العلوم الأخرى عبارة عن ملاحظات وآراء بسيطة حول بعض الظواهر الإبداعية امتدت من أفلاطون والمكانة الهامة التي أولاها للإبداع الأدبي في" المدينة الفاضلة" إلى أرسطو والوظيفة التطهيرية للأدب والتي تكشف عن عمق العلاقة بين نفسية المبدع والعمل الإبداعي. لتتواصل فيما بعد جهود البحث النفسي في الحقل الأدبي لكنها لم تحقق نتائج كتلك التي حققها فرويد مع بداية القرن العشرين والذي أعطى لهذه الأبحاث صيغة عملية أكثر وضوحا ودقة، فأسس بذلك نظريتة في التحليل النفسي والتي رأى من خلالها أن الإبداعات الأدبية ما هي إلا انعكاسات لأغوار النفس وتجليات للتفاعلات الحاصلة بداخلها.

لقد ركز فرويد اهتمامه على ثنائية [الوعي واللاوعي]، حيث اعتبرها المركب الأساسي لسلوكاتنا وإبداعاتنا فقد كان النص الإبداعي أساس اكتشاف فرويد "لنظرية اللاشعور" من خلال دراسته لرواية" الإخوة كرامازوف" لدوستويفسكي ومسرحية "هملت"لشكسبير"[1] فحسب رؤية فرويد تساهم كل من الأحلام والفن والأدب في تحرير نفسيات الأفراد من قيودها، فهي تمنحهم مساحة أكبر من تلك التي يمنحها إياهم الواقع، وهكذا يصبح الممنوع مباحا والمستحيل ممكنا والصعب سهلا ذلك أن القدرة على تجاوز الممنوعات الاجتماعية وتحرير النفس من المكبوتات الشخصية يتأتى ضمن إطار الأحلام أو الأعمال الفنية والأدبية.

فسعى البحث إلى تتبع الحياة الشخصية للمؤلف، وحتى العودة إلى ماضيه وطفولته وهو لم يكتف بهذا فقد ذهب إلى حد المساواة بين الإبداع والجنون، ظنا منه بأن المبدعين إنما يعانون من حالات عصابية " فذروة التفوق في الإبداع توازي ذروة الشذوذ عن النسق السوي للحياة"[2] وبنفس الطريقة التي اعتبر فيها البعض بأن الخروج عن المألوف عبقرية وتميز وإبداع اعتبر فرويد بأن الإبداع بدوره خروج عن المألوف، ليس بالنسبة للعمل الأدبي وحده، وإنما بالنسبة للجوهر النفسي للمبدع.

كان لجهود فرويد وباقي العلماء ممن أسهموا في تطوير البحث النفسي الأثر البالغ في توجيه المسار النقدي العربي، فقد تبنى النقد العربي هذا المنهج مبكرا "فالاتجاه النفسي في النقد العربي أكثر اتجاهاته وضوحا، فهناك قدر مشترك من المسائل توحد بين نقاد هذا

[1]- محمد بلوحي: المرجع السابق، ص 25.

[2]- صلاح فضل ، المرجع السابق ، ص 57.

الاتجاه"[1] في منح النصوص الأدبية تفسيراتها ومحاولة إبعاد الظواهر الإبداعية عن الغموض ، وذلك بالرجوع إلى التحليل النفسي الذي عدّ بمثابة الخطوة الفاعلة التي لعبت دورها في إثراء النص ، وكذا دعم وتطوير الساحة النقدية العربية " فنهضتنا الأدبية ترجع في أصولها إلى الأدب الغربي، بحيث لا يستطيع الناقد أن يخطو خطوة ما لم يكن على صلة وثيقة بالآداب الغربية وتيارات النقد فيها "[2] لذلك فإن تأثير التحليل النفسي على النقد الأدبي جاء بجدواه في السماح للنتاجات الأدبية ، والنقدية بتحرير منطلقاتها.

[1]- أحمد حيدوش ،الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث، ديوان المطبوعات الجامعية،د ط،1983 .ص 06.

[2]- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، دار العودة،بيروت،1973 ، ص23.

2- مرحلة النقد البنيوي:

منح العالم اللغوي "دي سوسير "اللغة أهمية كبيرة حتى أصبحت عماد البحث لديه فأسس ما يسمى بالدراسات اللغوية، مانحا اللغة الأهمية الأولى والأخيرة لأي مقاربة نقدية، فانتقلت اللسانيات على يديه من وضعها التاريخي والمقارن إلى وضعها الوصفي، والذي أراده لها ظنا منه بأن اللغة يجب أن تدرس بذاتها ولذاتها بعيدا عن أي مؤثر خارجي "معتبرا إياها نظاما شكليا لاشعوريا"[1]، وقد ميز دي سوسير"F. de saussure " في الدرس اللساني بين مجموعة من الثنائيات من بينها ثنائية [اللغة والكلام]، حيث أوضح بأن " الكلام هو مستوي اللغة المشخص الذي يبدو عصيا على الدراسة إلاّ في ضوء اللغة نفسها"[2] فأصبحت الدراسات اللسانية لا تستغني عن مركزية اللغة ضمنها.

ولما كانت اللغة هي مجموع القوانين والنظم التي يتأسس انطلاقا منها كلام الأفراد ، فإن الأعمال الأدبية عامة – بما فيها السردية- أصبحت محكومة بنظام اللغة، حيث تسري عليها قواعد هذا النظام وأي تقييم يمكن أن نقدمه حول التشكيلات الكلامية، أو بمعنى آخر حول النتاجات الأدبية يجب أن ينطلق من أساس لغوي، فأدى الاهتمام باللغة إلى إيجاد وتطوير ميادين عملية أخرى، كعلم النفس والأنثروبولوجيا اللذين اتخذا من اللغة مادة لبحوثهم، استطاعوا من خلالها تأكيد فرضياتهم وتزويد أبحاثهم بأفكار مستقاة منها.

[1]- سعيد الغانمي،عماد علي،معرفة الآخر،مدخل إلى المناهج النقدية الحديثة،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،بيروت، ط1 1990 ،ص43 .

[2]- عبد الله إبراهيم و آخرون،معرفة الآخر، م م س ،ص44.

تأخذ اللغة أحيانا موضعا أكثر من رئيسي ذلك أنها عند البعض لا هي "باللبرالية ولا بالديمقراطية إنها بكل بساطة فاشية"[1] يحاول هذا القول أن يوجه انتباهنا إلى امتلاك اللغة لمركز السلطة في الأعمال الأدبية وفي حياتنا اليومية بوصفنا منتجين لتشكيلات كلامية، وحتى نشرح القول أكثر نقول بأن ممتهني هذه النزعات الفكرية والإديوليجية، كما هي عليه في الواقع، إما أن يمنعوك من الكلام كما تفعل الليبرالية وإما أن يقيدوا حريتك في الكلام بمنحك مساحة محددة جدا كما تفعل الديمقراطية أما الفاشية فهي مثل اللغة ترغم أصحابها على القول، فإذا سعينا لامتهان اللغة سعت لاحترافنا فأنطقتنا قبل أن ننطقها. وإن عبرنا بها عبرت معنا ودفعتنا لقول أكثر مما نريد أن نقول، وفي هذا الشأن لا يمكننا إغفال جهود الشكلانيون الروس الذين استفادوا من النموذج اللغوي، وعملوا عليه مؤسسين بذلك قاعدة بحث متينة استفادت منها جميع المناهج اللاحقة خاصة البنيوية.

لقد حاولت هذه المدرسة مقاومة النزعات التاريخية و الإيديولوجية – خاصة منها – ما صاحب الأوضاع الثورية في أوروبا "فركزت مفاهيمها على دراسة الشكل الأدبي"[2] فلم يهتموا في الأدب لا بأفكاره ولا بآرائه وإنما تعاملوا معه على أساس أنه كيان لغوي يشتق من النص الأدبي أدبيته، فأقصوا كل عامل من العوامل الخارجية عن حدود النص.

اعتبر البنيويون بأن كل ميدان من هذه الميادين هو من اختصاص صاحبه، تماما مثلما أن اختصاص المؤلف هو الأدب "فرفضوا اعتبار الأدب نقلا لحياة الأدباء وتصويرا للبيئات والعصور وصدى للنظريات الفلسفية والدينية، ودعوا إلى البحث من الخصائص

[1]- المرجع السابق،ص45.

[2]- صلاح فضل :المرجع السابق،ص70.

التي تجعل الأثر الأدبي أدبيا"[1] ومن البداية كان محور اهتماماتهم هو أدبية النصوص بما فيها السردية فقد " اهتموا بوصف سجلات الكلام والتركيب البنيوي للحكايات"[2] مما يؤدي إلى اعتبار جهود الشكلاني الروسي فلاديمير بروب "Vlademire Braube" في مجال دراسته للحكاية العجيبة من أهم المنجزات التي مهدت الطريق فيما بعد لباحثين كثر ، من أجل البحث في هذا النموذج وتعميق الدراسة في ميدان السرد اعتمادا على ما أوجده بروب وانطلاقا منه فالفضل يعود إلى هذا الباحث الذي "سيخضع الخطاب السردي، الحكايات العجيبة لأول مرة لدراسة لا تقف عند حدود تعيين مواضيعه أو تصنيف وحداته المضمونيه بل تهدف إلى مساءلة النص في ذاته ولذاته"[3] دون محاولة الخروج عن ذلك.

كان بروب أول من رفضوا التحليل التاريخي، فدعا إلى دراسة النص السردي من داخله معتمدا على كيفية بناءه وسبل تركيبه على اعتقاد أن لا علاقة للنص بخارجه، فأصدر إلينا بحثه في كتابه "مورفولوجية الحكاية" وذلك بعد قيامه ببحث استقرائي طبقه على مئة حكاية روسية، خرج منها بواحد وثلاثون وظيفة، ويمكننا القول بأنه قد حصر ثقته وأولى أهميته للوظائف دون سائر العناصر البنائية الأخرى، بناءا على اعتقاده بأن "الذي يتغير هو أسماء وأوصاف الشخصيات، وما لا يتغير هو أفعالهم أو على الأصح الوظائف التي يقومون بها"[4] وهي التي تحدد طبائعهم وأدواره.

---

[1]- عبد السلام المسدي: المرجع السابق،ص93 .

[2]- المرجع نفسه، ص93 .

[3]- سعيد بن كراد،السيمائيات السردية،منشورات الزمن، المغرب،رقم 217 ،1999 ،ص17 .

[4]- حميد لحميداني،بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،بيروت،ط3 ، 2000 ، ص24.

ولكن تركيز بروب على مسألة الوظائف، والتي خصص لها حيزا كبيرا من دراسته لا يعني بأن البناء الحكائي الكلي يتكون فقط من مجموع وظائف، لأنها أقل ما تحتاج إليه يد تحركها وتسعى لتأديتها بطريقة ما وفي زمن ومكان معينين ولكن بروب في ذلك الوقت لم يحلنا سوى إلى التصنيف الذي قام به في مجال الوظائف والشخصيات، إذ قام بتوزيع الوظائف على مجموعات تنسب كل مجموعة إلى شخصية ما " فهو يعمد بعد تحليله للوظيفة إلى تحديد ما يسميه "بدائرة الفعل" فبإمكاننا ضم مجموعة من الوظائف إلى بعضها البعض لخلق دائرة فعل محددة لشخصية بعينها"[1] هذه الدوائر هي التي تتخذ كأساس لتصنيف أنماط الشخصيات.

وهذا يعني بأن الشخصيات التي حددها بروب والتي سنأتي على ذكرها ليست شخصيات مرتبطة بوظيفة معينة دون سائر الوظائف، وإنما يمكن أن تقوم بهذه الوظيفة وتسقط الوظيفة الأخرى والعكس صحيح ولكن الوظائف التي تمارسها تدخل في إطار الفعل المسند لتلك الشخصية وقد قسم الشخصيات كالتالي:

1-المعتدي أو الشرير (Agresseur ou méchant)

2-الواهب (Donateur)

3-المساعد (Auxiliaire)

4-الأميرة (princesse)

5-الباعث (Mandateur)

[1]- سعيد بن كراد : المرجع السابق،ص22.

6-البطل (Héros)

7-البطل الزائف(Fauxheros) [1]

كما نلاحظ جاء هذا التقسيم بعيدا عن الأوصاف أو الحالات، أو ما شابه ذلك ليقتصر فقط على الأفعال و الأدوار "يمكن القول بأن بروب يعرف الحكاية العجيبة بأنها متتالية من الوظائف تبدأ بالاستفادة أو الشعور بالنقص (Manque)، وتنتهي بالزواج أو بأي وظيفة تمكن من حل العقدة"[2] وخلال انتقال الحكاية من الوضع الأول وصولا إلى الوضع النهائي والأخير، تمر بجميع الوظائف الأخرى فتبنى الحكاية بذلك على متتالية حكائية وأحيانا تتعدد المتتاليات داخل الحكاية فتتقاطع أو تتكامل أو يستتبع بعضها بعضا.

وعلى الرغم من أهمية نموذج بروب في فتح مجال الدراسات السردية إلا أنه قد عيب عليه الكثير **فشتراوس**"Lev.Strauss" مثلا يحيلنا إلى مسألة فصل بروب بين الشكل والمضمون واهتمامه فقط بالمستوى التوزيعي على حساب المستوى الاستبدالي، والحقيقة أن كليهما على قدر كبير من الأهمية وكل منهما يكمل الآخر، بينما يعتبر بروب بأن الشكل وحده "قابل للإدراك، أما المضمون فلا يشكل سوى عنصر زائد ولا يملك أي قيمة تمييزية"[3] فتركيزه على المستوى التوزيعي دون الاستبدالي إجحاف من طرفه، فأهمية المستويات الاستبدالية حقيقة لا يمكن التملص منها ولا من المعنى فحتى الشخصية تتحدد "أساسا

[1]- حميد لحميداني، المرجع السابق،ص25.

[2]- المرجع نفسه،ص26.

[3]- سعيد بن كراد،المرجع السابق،ص25.

بفعل العلاقات التي يتم نسجها داخل القصة"[1] إذ الشخصيات لا تتخذ وجودها فقط من خلال العلاقات المنسوجة داخل القصة، فجودها لا يتحدد إلا من خلال العلاقات المركبة سرديا على المستوي الاستبدالي.

لقد تواصلت الجهود الشكلانية، ليأتي **توماتشفسكي** مخضعا كلا من (القصة والرواية والملحمة) لمبدأ السببية والنظام الزمني كما حاول التمييز بين المتن الحكائي، والمبنى الحكائي وقد جاء بنظام الحوافز والتي قسمها ما بين حوافز مشتركة وحوافز قارة أسند الأولى إلى المتن الحكائي والثانية إلى المبنى الحكائي، ذلك "أن دراسة الحوافز من طرف الشكلانيين تعتبر بداية حقيقية لدراسة بنية الحكي بشكل عام"[2] فدفعت الدراسات السردية إلى إبداء اهتمامها بجوانب أخرى عدا جانب الشخصيات والأدوار.

إن إدخال هذه الحوافز في النظام السردي لابد أن يكون لعلة ما؛ كأن يكون لتغيير وضع معين أو للتهييء بتغيير ظرف أو حالة ما، وقد ميز توماتشفسكي بين ثلاثة أنواع من الحوافز:

1-**التحفيز التأليفي**:يجب أن يكون لكل حافز وظيفة أو علاقة بما سيأتي.

2-**التحفيز الواقعي**: لا يجب إيراد حوافز مستحيلة الحدوث.

3-**التحفيز الجمالي**: إدخال أي حافز ينبغي أن يتناغم مع بقية البناء"[3]

وبهذا الشكل أضفى توماتشفسكي بعدا قيما على البحث السردي.

---

[1]- برنار فاليت،الرواية مدخل إلى التقنيات المعاصرة،تر:عبد الحميد بورايو،دار الحكمة،الجزائر،2002 .ص86.

[2]- حميد لحميداني،المرجع السابق،ص23.

[3]- المرجع نفسه، ص23.

أضاف **بارث** بعدا آخر من أبعاد الوعي بقيمة هذا البحث، حيث انطلق من الأبحاث السابقة عليه فيما يخص نظام الوظائف والتحفيزات، فأثراها برؤيته الخاصة وقام بتعميم حديثه وتصنيفه للوظائف كما أنه لم يقتصر على نوع حكائي واحد؛ أي أنه لم "يتحدث عن نوع حكائي محدد ولكن عن الوظائف باعتبارها وحدات تكوّن كل أشكال الحكي"[1]، كما أنه لم يجعل الجملة هي الحد النهائي والأدنى للوظيفة، فهو يرى بأن هناك وحدة أقل من ذلك هي الكلمة والتي يمكنها أن تؤدي وظيفة هي الأخرى "فقد تقوم كلمة واحدة–في نظره–بدور الوظيفة في الحكي إذا ما نظر إليها في سياقها الخاص"[2]، كما قام بربط الوظيفة بعلاقة أوسع وأكثر شمولية مع باقي عناصر النص "فهو يلح على علاقة كل وظيفة بمجموع العمل وهو أمر أشار إليه بروب دون أن يدرسه بشكل موسع"[3] ففي ترابط الوظائف ببعضها البعض التحام بمجريات السرد وفنيته.

لم يجد بروب نفسه في وضع ملح لدراسة هذه التعالقات نظرا لطبيعة الصنف الذي عالجه والذي يتسم –الحكايات العجيبة– بالبساطة والبعد عن التعقيد، ففي هذه الحالة يتخذ الحكي عامة اتجاها خطيا واحدا خاليا من التعقيدات والتشابكات، بعكس الأشكال المعقدة مثل القصة والرواية فهي تحتوي على تراكمات وتعالقات بنيوية معقدة، تكّون فيها الوظائف شبكات متقاطعة تكاملية حينا واستبدالية أحيانا أخرى، وقد قسّم بارث الوظائف إلى نوعين فهو "يرى أن الوحدات التوزيعية....تطغى في الأنماط الحكائية البسيطة

[1]– حميد لحميداني،المرجع السابق ، ص28.

[2]– المرجع نفسه ،ص28.

[3]– المرجع نفسه،ص28.

كالحكايات الشعبية، بينما يرى الوحدات الإدماجية (العلامات) في أنماط الحكي الأكثر تعقيدا كالروايات السيكولوجية"[1] والتي تتطلب مساحة أكبر وأساليب أدق لتفريغ طاقتها.

إنّ الوظائف التوزيعية هي ما يتطلب ذكرها في المسار السردي فعلا تكميليا لاحقا لها، أما الإدماجية فهي أوصاف الشخصيات أو الأمكنة، وبمثل ما أفاد الدرس النقدي – خاصة الجزء المتعلق منه بالتحليل السردي– من الأبحاث والدراسات الشكلانية، فقد أفاد التحليل البنيوي السردي من المفاهيم اللسانية حيث التقى معها في فكرة الجملة.

تقف اللسانيات–كما نعرف– في دراستها عند حدود الجملة التي نرى فيها حقلا للدراسة والتنقيب ووحدة مركبة يمكن تجزئتها إلى أصغر وحداتها، أما ما يقع خارج أو فوق حدود الجملة فهي ترى أنه مجرد جمل أخرى وما ينطبق على الأولى ينطبق على الثانية "فمنذ البداية تقدم اللسانيات للتحليل البنيوي للسرد تصورا حاسما لأنها وهي تكشف بسرعة عما هو جوهري في كل نسق للمعنى... فإنها تمكّن في نفس الوقت من إبراز كيف أن السرد مجرد مجموعة من الجمل"[2] وتحليل هذه الجمل يرتكز على عدة مستويات في علاقاتها مع بعضها البعض لأن المعنى لا يتولد من إحداها بمعزل عن البقية بل هو وليد دلك التكاتف والتكامل.

اكتشف **إميل بنفنيست** "E.Benveniste" فكرة انطواء النموذج السردي على مستويات فقد زودنا بنوعين من العلاقات، توزيعية إذا كانت العلاقات على نفس المستوى

[1]– حميد لحميداني، المرجع السابق،ص28 .

[2]– رولان بارث،التحليل البنيوي للسرد،تر:حسن بحراوي وآخرون،طرائق تحليل السرد،منشورات إتحاد الكتاب، الرباط،ط1 ، 1992، ص12.

وإدماجية إذا أمكن الإمساك بها بالانتقال من مستوى إلى آخر"[1] لأن المعنى يتجاوز حدود المستوى الواحد فهو يتوقف على تفاعل المستويات كون "النص وحدة دلالية، وليست الجمل سوى التي يتحقق بها النص"[2] فيدلي بمعانيه في تكاتفها وليس في فرديتها وأحاديتها.

إن تحليل بصفة عامة أو تحليل رواية ما على وجه التمثيل لا يكون بالاسترسال بين الجمل والانتقال من كلمة إلى أخرى لبلوغ المعنى مع نهاية النص، فالمعنى يتخلل أجزاء النص الموجودة في علاقة مستواه الأفقي بمستواه العمودي ويتفاعل الاثنين معا.

[1]- رولان بارث،التحليل البنيوي للسرد، ص13.

[2]- محمد خطابي،لسانيات النص،مدخل إلى إنسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب،ط1، 1991 ص13.

3-مرحلة النقد ما بعد البنيوي:

3-1-البنيوية التكوينية:

رأى بنفنست حضور المعنى في تفاعل مستويات النص، إلا أن أصحاب البنيوية التكوينية يرون بأن النص ما هو إلا طرفا حاملا للمعنى وليس مولدا، فقد خالفت أفكارهم ما جاءت به البنيوية اللغوية في تقصيها للنص الأدبي من الداخل، فسعت لإحالة البنيات النصية على بنيات اجتماعية تساعد تفسير على الظواهر وتحقيق معانيها.

إن المشروع الذي جاء به "لوسيان غولدمان"L.Goldman" يتميز بكونه اتخذ النقد الأدبي مجالا أساسيا لبلورة منهج ينطلق من العمل الأدبي ذاته، مستعملا منهجية سوسيولوجية وفلسفية لإضاءة البنيات الدالة وتحديد مستويات إنتاج المعنى عبر أنماط من الرؤية للعالم"[1] حيث يظهر الواقع والمجتمع على أنّهما الدعامتين الأساسيتين لهذا الفكر.

فقد اعتمدت البنيوية التكوينية على مبادئ المادية الجدلية، وعلى بعض مفاهيم الماركسية فسلمت بوجود واقع من نوع ما (مادي/اقتصادي) لديه كامل الأثر على الأعمال الإبداعية، وفي توجيه فكر المؤلف، ففكر الفرد هو عصارة حياته كلها بما فيها من ثقافة ومن تجارب ومعتقدات دينية واعتقادات اجتماعية، وأحداث ومن كل ما أحاط ويحيط به لأن الفكر أو الفلسفة أو الأدب مهما كانت هذه القيمة لا يمكن بأي حال من الأحوال فصلها عن المادي لأنه-وإن لم يكن مصدر خلق لها-فهو على الأقل يسمح لها بمحاكمته كواقع اجتماعي واقتصادي وبمجادلة ماديتة.

[1]- لوسيان غولدمان،البنيوية التكوينية و النقد الأدبي،تر:محمد برادة و آخرون،مؤسسة الأبحاث العربية،مصر،د ط،د ت،ص09.

لقد وجدت البنيوية التكوينية معارضة شديدة من أعداء الماركسية وممن ينفون ذلك الرابط بين ما هو فني وما هو مادي، أو بين القيم الروحية والعوامل الخارجية بينما ترى هذه النظرية وعلى رأسها **غولدمان** أن الفرد أو المؤلف –على وجه الخصوص– لابد أن يكون خزانا لأفكار مجتمعة حاملا بداخله قناعات ومفاهيم تشكلت لديه انطلاقا من خبرته الاجتماعية، وهو ما يكسبه ميولا إلى الجماعة المنتمي إليها والتي يشترك معها في نقطة هامة هي "**رؤية العالم**" بحيث تعتبر هذه المقولة عند **غولدمان** "الكيفية التي يحس بها **وينظر** بها إلى واقع معين"[1]، حيث تكون هذه الكيفية ميزة مشتركة وحاسمة تدفع بالأفراد والجماعات إلى مواجهة واقعهم ومجتمعاتهم.

إن تصرف الفرد في مثل هذه الحالات ذات الوعي المشترك لا يكون بحسب أهوائه أو حتى قناعاته الخاصة، فما دام المشرب واحدا فالمسار الذهني لابد أن يكون واحدا، حيث نجد الجماعة كلها محكومة ببنية ذهنية مشتركة فما الفرد إلا عنصر ضمن الجماعة يعبر باسمها. وقد توصل غولدمان وغيره من الباحثين إلى أن "الشكل الروائي هو من بين أهم الأشكال الأدبية–ارتباطا بشكل مباشر مع البنا الاقتصادية في معناها الضيق"[2]، وفي هذه النقطة حصر **غولدمان** الرواية –بوصفها عملا إبداعيا– في مجال جد محدد ومادي بحت ظهرت فيه العديد من الكتابات لروائيين أمثال " ألان غربي، مع كل من كلود سيمون ميشال بيتور، ونتالي صاروت"[3] التي أدخلت المجتمع في جدالات حاولت قدر

[1]– بون باسكادي،البنيوية التكوينية و لوسيان غولدمان،تر:محمد سبيلا، البنيوية التكوينية، م م س،ص48.

[2]– محمد ساري، نظرة السرد الحديثة، مجلة السرديات، مخبر السرد العربي، الجزائر، ع01 ،2004،ص44.

[3]– المرجع نفسه،ص39.

الإمكان أن تتقصى الوجه المادي فيه منطلقة من الأوضاع الاقتصادية للمجتمعات ومن الفروقات المادية للأفراد.

قدم البحث الذي سعت إليه هذه الروايات الواقع المؤلم الذي عاشه كل مؤلف ضمن جماعته فكانت هروبا أكثر من أن تكون حلا وطرحا لجملة من الاستفهامات، في محاولة للبحث عن الحقيقة"فالرواية هي البحث في الكتابة ولا تكمن الكتابة في عملية التأكيد بل في عملية التعجب"[1]. فهي اختصار لتجارب الجماعات وتوحيد لرؤيتهم اتجاه العالم وهي انتماء للفرد بذاته وفكره لسلطة أعلى وأشمل منه ضد ما يزعج ويقلق وجوده.

تعتبر **رؤية العالم** أهم نقطة في مفاهيم البنيوية التكوينية، إلى جانب الوعي بما فيه[القائم/الممكن] الذي "يقدم صورا أمينة و ملائمة عن الموضوعات كما توجد داخل كلياتها"[2]، ذلك أن الوعي بالشيء يعني الإحاطة بحيثياته ويعني الرؤية الدقيقة لهذا الشيء كما هو على أرض الواقع.

يعد الوعي وسيلة فهم الوجود نقطة تقاطع الذات بالموضوع. فالذات هي الإنسان المدرك والراغب في المعرفة أو التغيير–فردا كان أم جماعة– والموضوع هو ما يقابل العنصر الأول في الثنائية الجدلية التكاملية ومصدره الواقع والوجود ككل وينقسم الوعي هنا إلى قسمين هما:الوعي القائم والوعي الممكن؛ فالأول يكون "عند أي فئة اجتماعية بالنسبة لمختلف المسائل التي تطرح عليها وبالنسبة للحقائق التي تصادفها، وهو وعي واقعي حقيقي

[1]– محمد ساري، نظرة السرد الحديثة،ص43 .

[2]– لوسيان غولدمان، الوعي القائم و الوعي الممكن،تر:محمد برادة،البنيوية التكوينية، م م س،ص34 .

قائم"[1] يتخلل ذهنيات الأفراد في الجماعة وهو تحصيل لظروف المجتمع وللواقع الذي يحكمه، إنه الوعي بالتاريخ وبالزمن وبضرورة إدراك الأفراد لمآسيهم داخل الصراع الطبقي والمادي.

أما عن الوعي الممكن فيقول عنه **غولدمان** بأنه "الملائمة القصوى مع الحقيقة التي يستطيع وعي مجموعة أن يطالها دون أن يغير مع ذلك من بنيتها"[2]، نستشف من هذا القول بأن الوعي الممكن هو أعلى درجة من الوعي القائم وأكثر إدراكا ومطابقة مع الواقع مما يجعله صعب المنال. فقلة هم الأفراد العاديين، ولهذا نجد تركيز **غولدمان** الواضح على أن تكون الأعمال الإبداعية والأدبية مسخرة لخدمة الوعي الجماعي ولتقديم خلاصة رؤيتهم للعالم.

3-2-السيمائيات السردية:

جاءت السيمائيات السردية لتؤكد الاعتراف بالحضور القوي للنص الأدبي عامة والسردي على وجه الخصوص، وقد حوت بلا شك جملة من المصطلحات والمقولات التي خولت لها أن تكون من بين الدراسات النقدية، التي تسعى إلى " إبراز آلية النص في خلق المعنى وتبليغ صداه والسبيل إلى ذلك كشف شبكة العلاقات القائمة في صلب النص وفنون تأليف الوحدات الدالة"[3] فهي دراسة ذات حمولة معرفية قوية وممارسة تطبيقية نافذة.

---

[1]- لوسيان غولدمان: المرجع السابق،ص17.

[2]- المرجع نفسه،ص63.

[3]- محمد الناصر العجيمي،في الخطاب السردي نظرية غريماس،الدار البيضاء، 1993،ص30.

جاءت السيميائية لتعيد للمعنى قيمته المسلوبة منه ردا على تجاهل اللسانيات له وقصر غايتها بالدال على حساب المدلول. فسعت إلى الولوج إلى عمق مستويات النص السردي واستقراء تعالقاتها انتقالا عبر بعض الوحدات التي تدخل في إطار شبكة معينة ينتج عن تفاعلاتها وعن مجموع العلاقات القائمة بينها توليد للدلالة "وتصنف هذه الوحدات وفق مراتب ومستويات يختص كل واحد منها بأسلوب نوعي في الوصف واستقراء الدلالة"[1] ولن يكون إدراك المعنى ممكنا إذا لم يتم عبر الانتقال بين المستويات التي سطرتها السيميائيات السردية للنص.

أ-المستوى السطحي:

يعبر المستوى السطحي للنص السردي عن وجهه الأولي إذ "يقدم الخطاب السردي في سطحه عددا من الكائنات الحية أو غير الحية مكسبا إياه تدريجيا، جملة من المقومات، هذه وتلك كلتاهما تسميان معانيه"[2]، ويقصد بالصنف الأول جملة من العوامل الموجودة في النص، أما الثانية فهي ما يسند إلى هذه العوامل خلال السيرورة السردية من أوصاف، أو من أفعال ووظائف ويسميها **غريماس** " **A.G.Gerimas**" "المستندات"[3] وهي ما تساعد العوامل على اكتساب معانيها وعلى الاكتمال فالشخصية (العامل) ، تأخذ معناها من خلال وظيفتها، أو الأوصاف على امتداد المحور العمودي فهوية الشخصيات تتعدى تسمياتها " لتكتسب تدريجيا أوصافا ووظائف حتى إذا شارف الخطاب على النهاية استوت

[1]- محمد الناصر العجيمي،في الخطاب السردي نظرية غريماس، ص31.

[2]- المرجع نفسه ،ص37.

[3]- المرجع نفسه،ص37.

الشخصية محددة الهوية واضحة المعالم "[1] فسلوك الشخصيات وأدوارها هي ما يشكل ملامحها ويعطيها أوصافا .

أما المسنَدات أو الوحدات المميزة فتكتسب معناها من خلال العلاقة التوزيعية القائمة بينهما وتندرج هذه الدراسة في إطار ما يسمى بالنموذج العاملي الذي يجتمع فيه الفاعل بموضوع القيمة.

وهو نموذج يستمد أهميته من أهمية أطرافه، التي يجمع بينها عماد الحكي خاصة أن أهم العمليات والتغييرات تقع فيه، وتنطلق منه، والتحليل المثمر للنص لا يكون بالنظر إليه نظرة شمولية من الخارج وإنما بالاقتراب منه ومن أجزائه، وتفحّص شبكة علاقته وتحويلاته وتعتبر "الخطاطة السردية عنصرا منظما ومتحكما في التحولات"[2] المبثوثة في النص، والتي تشترك فيها جميع النصوص السردية، بحيث تحكم صيرورة الأحداث والمتغيرات، واقع الجديد في الحكي معنى وانسجاما بدلا من أن يبقى فوضى أحداث.

كما أن الخطاطة السردية تقوم على لحظات سردية تنطلق من التحريك لتصل إلى الجزاء مرورا بالأهلية و الإنجاز على التوالي.فالتحريك هو بداية العلاقة بين المرسل والمرسل إليه يأتي بغية الحض على القيام بالفعل والتمهيد له، بخلق صيغة معينة ثم تأتي الأهلية كمرحلة لاحقة على التحريك وسابقة على تحقيق الفعل وهو مطلوب في حالة قبول الذات الدخول في اللعبة وهو ما يعطي الفعل قابلية الإمكان والتحقق، أما الإنجاز فيعتبر المرحلة النهائية في خانة التحولات التي تعرفها الخطاطة السردية. يقول **بن كراد** "إذا كان التحريك

[1]- محمد الناصر العجيمي:المرجع السابق ،ص37.

[2]- المرجع نفسه، ص29.

يحيل على مقولة"فعل الفعل" وإذا كانت الأهمية تحيل على "كينونة الفعل" فإن الإنجاز يحدد "فعل الكينونة"[1] والتحريك هو أول هذه العناصر وأقدرها على إحداث التغيير.

لا تتوقف الخطاطة السردية عند فعل التحريك، ففي مقابل هذه التحولات التي أدت إلى (الإنجاز) لابد أن يكون هناك حكم قيمة يسمى الجزاء، فهو " الصورة النهائية التي يستقر عليها الفعل السردي، والكون القيمي"[2] ولا يكفينا الحديث عن التحولات الطارئة بين الفاعل والموضوع إن لم نشر إلى مدى صدق هذه العلاقة أو بطلانها "فبوسعنا أن نصف علاقة اتصال بين فاعل وموضوع بأنها صادقة أو كاذبة أو باطلة دون أن نغير من نوعية العلاقة الحالية"[3] ومسألة التصديق أو التكذيب قائمة على ما يضمره الباث الخفي في النص من قيم. وسوف لن يكون حكم الشخصيات حكما حقيقيا لأن الباث الخفي هو الأكثر دراية بالكون القيمي الذي يبثه في النص.

فإذا تتبعنا هذه العلاقات من ناحية(الإيجابية و السلبية) أمكننا القول بأنه: إذا كان الظاهر إيجابيا والباطن إيجابيا تم صدق العلاقة، وإذا كان الباطن سلبيا والظاهر سلبيا تم بطلانها، أما إذا كان الظاهر إيجابيا والباطل سلبيا وسمت العلاقة بكونها سرية (سر).

ب- المستوى العميق:

يعتمد هذا المستوي على التقطيع الداخلي بغرض الكشف عن البنيات التحتية التي على أساسها أنتجت البنية السطحية. تتأسس البنية العميقة على "المعانم" وهي عبارة عن

[1]- سعيد بن كراد، المرجع السابق،ص102.

[2]- المرجع نفسه،ص105.

[3]- محمد الناصر العجيمي،المرجع السابق،ص63.

وحدات صغرى تستقي دلالاتها من خلال العلاقات المنسوجة مع باقي المعانم الأخرى؛ بمعنى آخر نقول بأن النص يحتوي على عدد هائل من "اللفاظم" حيث كل منها لديه مجموعة من المعانم والتي يكشف عنها من خلال تعدد الأنساق الموظفة فيها. فإضافة إلى تفعيلها مع معانم أخرى في السياق العام للنص يتولد لدينا عالم لا حصر له من الدلالات والصور فالدلالة تستخلص"بدراسة الشكل وتعرّف ضروب العلاقة المنتظمة بين الوحدات المكونة للنسيج الدال"[1] فبين تضاعيف اللفاظم هناك تعدد في المعانم يكسب النص انتشارا دلاليا.

تكشف الدلالة عن نقيضتها، فالمادي يستدعي وجود المعنوي والظاهر يستدعي الخفي، لكن يشترط أن تجتمع هتين الدلالتين على تناقضهما في محور دلالي جامع. وتسمى علاقتهما ببعضهما البعض (تضادية)، وعلاقتهما بالمحور الجامع (تراتبية) وهو ما يدخل في إطار المربع العلامي، والذي من خلاله يمكننا الإطلاع على البنية العميقة السائدة في النص.

أما في آخر المستويات والذي يسمى المكون التصويري، فهو ما نميز فيه بين لمسة هذا المبدع وذاك، في خضم وحداوية البناء السردي الذي يجد المبدع نفسه أمامه في كل الأحوال، لكن هدا لا يمنعه من إضفاء لمسته النابعة من قدرته على تأدية الحكاية بأسلوب تعبيري متميز،يجسد فيه النظام السردي بروح تصويرية ودلالية عالية "فالمعنى لا يستفاد نتيجة المشاريع السردية وكيفية انتظام الأدوار العاملية والوظائف والتحولات...فحسب بل

[1]- محمد الناصر العجيمي:المرجع السابق،ص87.

يحصل كذلك نتيجة الصور والأساليب البيانية الموظفة"[1] فيتصور لنا النظام السردي على شكل غاية في الأهمية، لكن الحكي لا يتم إلا إذا اكتسى هذا الهيكل بحمولة تصويرية تكمله وتزيد من تثبيته، وتسهل على القارئ إدراك المحكي من حيث هو صورة تمثيلية عامة تحتوي على مجموعة أنساق تصويرية صغرى.

3-3- التأويل:

أصبح النص السردي في ظل تزايد الانفتاح الفكري والتعدد الرؤيوي، أكثر التجسيدات الفنية والإبداعية إثارة للجدل، أوفرها حظا في استقطاب جانب مهم من العناية النقدية فتوالج مستوياته وتقاطع دلالاته، وتداخل نسيجه أمور تجعل من القارئ يعزف عن تتبع خطية النص وبنائه وحتى فكرة وحداوية المعنى، محاولا تتبع إستراتيجية تأويلية تختلف عن غيرها من الدراسات النقدية في إعادة رسم ملامح النص وإضاءة عتماته "فالنص كون مفتوح بإمكان المؤول أن يكتشف داخله سلسلة من الروابط اللانهائية"[2] تقودنا إلى انفتاح دلالي يناشد المعنى المتعدد.

إن السعي إلى استقراء الدلالة والإمساك بالمعنى الجاهز والثابت، لا يقود إلا إلى إحداث قطيعة بين النص وبين استمرارية وجوده فمعنى النص روحه التي تأبى أن تنعت بالثبات "والقراءة فن يخضع لموهبة الفرد ولتجربته ولثقافته"[3] لذا كان لزاما على القارئ أن يأتي بالتأويل، تلبية للنداء الأصيل الموجود في عمق النص والذي يمقت فكرة العيش على

[1]- محمد الناصر العجيمي:المرجع السابق،ص87.

[2]- أمبرتو إيكو،التأويل بين السيميائيات و التفككية،تر:سعيد بن كراد،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،بيروت 2000، ص42.

[3]- محمد خير البقاعي، بحوث في القراءة و التلقي، مركز الإنماء الحضاري حلب، ط1، 1998 ص 17.

المعنى الواحد والدائم ويأبى إلا أن يحترف اختزال الزمن وتجاوز التاريخ فلكل شيء معنى حتى وإن جهلناه ولكل فرد رأي حتى وإن لم نعترف له به "فالمناهج التأويلية صممت لكي تمكن النص أن يؤتي كنزه"[1] ويلفظ مكنوناته التي تستنفر في القارئ جل طاقته.

والتأويل وحده قادر على استنطاق النص وعلى الإجابة على السؤال الواقع في تخومه بالغوص تحت سطح اللغة، وفك شفرتها لأن أكثر المناطق استعصاء أكثرها ابتكارا والغموض يؤز القارئ ويحفزه على تعقب المجهول وإدراك المستعصي، ففهم النص فهم لذواتنا وغموض النص لم يكن أبدا سمة سلبية فيه ولا اصطدام القارئ بجدار الصمت بالمعضلة فمهما علت أسوار النص ومهما كانت صفة الغموض الذي يعتريه، فإن القارئ كفيل بامتلاك مفاتيحه "فالقارئ هو الذي يكمل الفعل الأدبي ويحوله إلى دليل للقراءة بما فيه من مزايا غير قطعية وثروة تأويلية خبيئة[2] وفعل القراءة هو ما يعيد النص إلى الحياة ويبعث في الكلمات روح الاستمرارية لا الثبات.

إن ولوجنا إلى النص لابد أن يكون مجازفة واعية، تكتسب قيمتها من قيمة الهدف الذي ترنو إليه والمتمثل في بسط مساحة دالة تكون أكبر وأعمق من تلك الموجودة على السطح فالنص لا يطالبنا بوصف تجريدي من المعالم المنتظمة في صلبه بقدر ما يلح علينا، بارتياد المجهول فيه، بغية استشراف آفاق جديدة "فأفق التوقع وأفق التجربة يواجهان باستمرار أحدهما الآخر وينصهران"[3] ليجد المعنى تحققه في ظل هذا الانصهار.

---

[1]- مصطفى عادل، فهم الفهم (مدخل إلى الهرمنيوطيقا، نظرية التأويل من أفلاطون إلى جادامير)، دار النهضة العربية، بيروت ط1،سنة 2003 ، ص 22.

[2]- بول ريكور، الوجود و الزمان والسرد،تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء بيروت،ط1، 1999، ص98.

[3]- المرجع نفسه،ص47.

تمتزج الدلالة بنسيج النص وتنشأ في تركيبته وتسبح في محيطه، فهي ليست بالأمر الثابت أو بالعنصر القطعي، لأن ليونتها تقودنا إلى تلمس الجانب الخشن منها وبساطتها تستدعي تعقيدها، ووضوحها يترتب عنه غموض يأبى الانجلاء، إلاّ على يدي قارئ يكون مستعدا في أي لحظة لمفاجآت جديدة ليست دائما سارة، لكنها في كل الأحوال موحية، تقصي بحسم فكرة الانحسار والتقهقر وتصر على اكتساب هويتها المتجددة، لا بين كلمات النص ولكن بين تخمينات القارئ وافتراضاته.

إن القراءة في السرد تتميز عن باقي القراءات في أن متلقي المرويات ينظم إلى عالمها الداخلي فيغدو عنصرا منه، يؤثر فيه ويتأثر به دون أن ينسلخ عن عالمه الحقيقي الموجود في الخارج " فإذا قررنا أن العمل له معنى، فينبغي أن ندرجه داخل نسق أعلى"[1] والتأويل ليس مجرد لعبة نمارسها مع النص ولا مجرد تحد فارغ، وإنما هو إستراتيجية إبداعية قوامها النص وزادها رصيد فكري وإبستيمولوجي يمكِّن القارئ من إلغاء مقولة النص المتعالي، فهو تجربة القارئ كما كان في البدء تجربة المؤلف.

[1]- لوسيان غولدمان،المرجع السابق،ص10.

1-الخيال والمتخيل تعريفات ومفاهيم:

إن مفهوم المتخيل من بين المفاهيم الحداثية، ولذلك فإنه ليس من السهل جدا إحاطته بتعريف دقيق، فهو يتقاطع في تحديده مع المفاهيم المحايثة له والمتقاطعة مع حدوده، مثل الخيال والمصورة والمخيلة والمفكرة...والوهم والوهمية والتوهم، ولما كانت هذه المفاهيم قريبة جدا من عامل الخيال-نظريا وتطبيقيا- فإن الرجوع إليها بالفهم والتحديد غاية في الأهمية.

يعتبر إدراك الخاص جزء من إدراك العام، وتعرف طريق ما تشابه من عناصر مع الخيال يقودنا إلى تعرف ضروب المتخيل، ومن هنا كان لزاما علينا التعمق في ماهية الحدود الواصفة للمعنى والمضمون المستقرين في صلب الخيال، والتي تتفجر عن طريق مساءلة ابستيمولوجية تتحرر من خلالها إحداثيات المتخيل وتنجلي كوامنه، وهو ما لا يمكن أن يتأتى لنا إلا من خلال الغوص في عمق التاريخ باحثين عن الماهية والمحددات.

يُعبَّر بكلمة خيال على كل ما يتراءى لنا وكأنه ظلّ أو طيف، و(خيال الإنسان في المرآة) هو انعكاسه وما يماثله ويمثّله، ومن المعاني الواردة في الخيال قول الأصمعي أنه" الخشبة التي توضع فيلقى عليها الثوب للغنم إذا رآها الذئب ظن أنه إنسان"[1] ، ومن بين المفاهيم المتعارف عليها أيضا ما أطلقه عليه العرب من حيث أنه "ما نصب في أرض ليُعلم أنها حِمى، فلا تُقرب"[2]، ومن معاني الخيال والتخيُّل: الظن، والتوهم والإبداع. لقد ورد مفهوم الخيال لدى البعض على أنه التصوير الصريح للمعاني المجردة

[1]- الأصمعي: الأصمعيات،تحقيق: أحمد محمد شاكر،دار المعارف،مصر،مجلد1،ط5، 2012،ص 218.

[2]- المصدر نفسه: ص 216.

فهو "الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي"[1] وتتعلق بالوضوح والإبانة، وجاء في قوله تعالى:"يُخَيَّل إِلَيْهِ مِنْ سِحْرِهِمْ أَنَّهَا تَسْعَى"[2] بمعنى يشبّه إليهم؛ أي يحمل على الوهم والظنّ.

كما تحدد مفهوم الخيال لدى بعض الفلاسفة القدماء بأنه "قوة في النفس تحفظ ما يدركه الحس المشترك من صور المحسوسات بعد غيبوبة المادة"[3] أي أن الخيال هو نتيجة تفاعل الحواس في إدراكها للمحسوسات وفي قدرتها على حفظ الحس المشترك حتى بعد غياب واندثار الوسط الناقل والمادة المجسّدة.

تباينت المفاهيم والتعريفات حول مصطلح الخيال، وهذه الاختلافات توزعت بين ما هو أدبي وما هو فكري وما هو دلالي أو تداولي، فابن قتيبة على سبيل المثال "جاء بتعريف مفصل له في كتابه تأويل مشكل القرآن، و كذلك الجاحظ في كتابه الحيوان، وابن المعتز في كتابه فصول التماثل. أما دلالته الاصطلاحية فيبدو أن الكندي أول من حددها حيث جعل التخيل مرادفا للتوهم "[4] ، وذلك في رسائله منقصا من قيمته الفنية

من مفهوم الخيال– كسائر المفاهيم الفكرية والإنسانية– انتقل من حقل المعرفة الفلسفية إلى حقل الاستخدام الفني والأدبي ، فغدا العلامة الفارقة لكل منجز أدبي فهو ما يميز الصور المجازية عن الصور المحاكية، ومن هنا صارت عمليات البحث حوله

[1]–جابر عصفور: زمن الرواية، مكتبة الأسرة للأعمال الفكرية، القاهرة، ط1، 2011، ص227.

[2]–القرآن الكريم:سورة طه،برواية حفص،عن عاصم،دار الفجر الإسلامي،دمشق،ط4، 1983،الآية66،ص 316.

[3]–الشريف الجرجاني: التعريفات،محمد صديق المنشاوي،دار الفضيلة،دب،ط1، 1973،ص199.

[4]–جابر عصفور:المرجع السابق،ص87.

فاعلة، وقد ركزت نصيبا من اهتمامها على جانب المتلقي والتأثير في نفسيته، والتخييل حدّ فاصل وميزة ترجح كفّة صورةٍ عن أخرى وتعلي من شأن تركيبة مجازية عن سواها، وبالتالي أصبح الخيال نقطة قوة وامتياز ما بين النصوص والخطابات.

جاء مفهوم التخيل عند قدامة بن جعفر على أنه"قدرة الإنسان على تمثل الأشياء الحسية والمدركات الخارجية عن طريق ملكة التفكير التي تعد من مميزاته الهامة"[1] في فهم الموجودات وإدراكها ومن ثمة بلورة المعطيات وتحقيقها، فالخيال هو" الذي ينفعل به المرء انفعالا نفسانيا غير فكري، وإن كان متيقن الكذب"[2] وهو بذلك حدّ فاصل بين الذهن والنفس.

1-1 المتخيل لغة:

أ-الخيال في القواميس العربية:

ورد في لسان العرب لابن منظور، "مادة خيّل" ما يلي:

خال الشيء يخال خَيَلاً وخَيْلة وخِيْلَة وخَيْلاً وخَيَلانًا ومَخَالَةً ومِخْيَلَةً فتَخَيَّل وخَيْلُولَةً ظَنَّه"[3] كم أخذت مادة خيال التعريف التالي:" وتَخَيَّل الشيء له تَشَبَّه، وتَخيَّل له كذا أي تَشَبَّه وتَخَايَل، ويقال تَخَيَّلتُه كما تقول تَصَوَّرْتُه فتَصَوَّرَ وتَبَيَّنتُه فتبَيَّن وتَحَقَّقْتُه

[1]-أبو الفرج قدامة بن جعفر:نقد الشعر،تحقيق كمال مصطفى،مكتبة الخافجي،القاهرة،ط3، 1979،ص213.

[2]- ابن سينا: الشفاء،الفصل التاسع،دار التراث العربي و الإسلامي،باريس،ص118.

[3]-ابن منظور:لسان العرب،تقديم عبد الله العلايلي،يوسف خياط،دار الجيل،دار لسان العرب،المجلد الثاني، بيروت، دط، 1988، مادة خيل،ص930.

فتَحَقَّق، والخَيَال والخِيَالَة، ما تشابه لك في اليقضة والحلم" [1] لا فاصل فيه بين حضور وعي الفرد أو غيابه.

يلتقي مفهوم التخييل في اللغة العربية بمفردات واشتقاقات لغوية مثل: المخيِّلة بكسر الياء وهي مصدر الخيال ولكل عملية تخييلية، والخيال هو الناتج الفعلي والفني لتلك المخيِّلة والتَخْيِيْل هو العملية الذهنية في حدّ ذاتها والتي تطبق التخيّل وتخرج لنا بمنتج تخييلي.

يبتعد مفهوم الخيال أحيانا عن المفاهيم المتعلقة بالإبداع ليأخذ بعض الأشكال الدالة على الاختلاق والإيهام بالحقيقة، وهو إذا تعلق بالفن فإنه تمثيل بصري تخييلي تتقاطع فيه السياقات الموجودة بالأخرى المفترضة، فهو القوة الذهنية المحددة لمعالم الأشياء والموجودات وهو الملكة الذهنية التي يمكن من خلالها تصوير ونقل المتناقضات فالتناقض هو الحقيقة الأكثر ثباتا من بين كل الحقائق المترامية في الوجود والإنسان اعتاد معرفة الأشياء وإدراكها من خلال تعرفه على نقيضاتها: فالراحة تدرك من خلال إدراكنا للتعب، والشفاء يدرك إذا أدركنا المرض والشبع يدرك إذا أدركنا الجوع.

ميّز الله عزّ وجلّ الإنسان وخصّه من بين المخلوقات جميعا بخاصية العقل، وهو بهذا يختلف عن سائر المخلوقات بما يحمله هذا العقل من قدرات وما يمتلكه من وظائف وآليات، بعضها مرصود وسابق في الإقرار بوجوده وبعضها الآخر آلي الحدوث؛ أي أن الوظائف العقلية تنقسم بين ما هو شعوري وما هو غير شعوري، وبين الشعور واللاشعور توجد العشرات من العمليات والممارسات الذهنية بما فيها التخييل.

[1]- المصدر السابق، ص932.

ب–الخيال في القواميس الغربية:

يقابل كلمة خيال في اللغة الفرنسية كلمة **imagination** ، ظهرت في القرن الثاني عشر و تأخذ معان عدة:

أولها: أنها ملكة ذهنية وظيفتها تمثل الصور.[1] خاصة منها الحاضرة في الزمن.

ثانيا: هو خاصية وميزة يحتويها الذهن، تشتغل على استعادة الصور وإمكانية ابتكارها فهو خيال استرجاعي، إبداعي.[2]وهنا يتعلق الأمر أكثر بالمادة الغائبة.

ثالثا: أنه يحمل بعدين الأول يتعلق بالذاكرة وقدرتها على استحضار تجارب ومدركات داخلية والثاني يتعلق بقدرة الذهن على ابتكار وابتداع أشكال غير واقعية وغير مدركة فهو إمكانية ابتكارية لإيجاد ما هو غير موجود، وإدراك ما لم يكن إدراكه واردا وذلك"عن طريق اختراع وابتكار أوجه وتمثلات جديدة لحقائق الموجودات، وهو أيضا فرصة لإعمال قدرات الذهن وفق ما تقتضيه ملكته الشخصية وبراعته الفنية في سن أنظمة جديدة للعلاقات بين الصور والأشياء، وأدبيا هو بناء وهمي يتولد لدينا نتيجة لنشاط ذهني يعتمد على الإبداع والابتكار"[3]،إذن يمكننا القول أن الاختلاف ليس في الخيال بحد ذاته وإنما في تعريفاته، وأحيانا في طرق وأساليب توظيفه.

---

[1] –Paul Robert. dictionnaire alphabétique de la langue française. du nouveau littré le robert XI France.1997.tome3. p598

[2] – Jean Pierre mével. genévrière hubelot. Larousse parie. …Larousse de la langue française. librairie.1977.tome1.p934.

[3] –Patrik Bacry.Hilene H oussmaine…Larousse dictionnaire hubelot. imprimé en France.1999.p782

1-2- التخييل الأدبي وفنونه:

إن كل ما هو أدبي خيالي يقع في إطار الفنون التخييلية، وهي متعددة بتعدد استخدام ملكة الخيال من شخص لآخر ومن فن إلى فن، وتنقسم هذه الفنون إلى: الرواية والقصة القصيرة والملحمة، فالتخييل نقطة اشتراك والتقاء كل هذه الفنون الأدبية وغيرها ويعني هذا أن" التخييل قد يكون قصصيا أو دراميا أو شعريا أو ملحميا، وهذا يؤكد انتفاء المحاكاة التامة أو الخالصة والمطابقة المستنسخة حرفيا بين عالمين: عالم الكتابة الأدبية وعالم التناقضات الواقعية، ويعني هذا أن جنس الرواية جزء من فنون التخييل، فشلوميت ريمون كنعان **Shlomith Remmon-Kenan** مثلا تدرجه ضمن التخييل القصصي"[1] وكذلك الرواية والقصة القصيرة والقصيدة القصصية.

تتميز النصوص السردية عن غيرها من النصوص التقريرية المباشرة بكونها تخييلية فهي تعتمد على الخيال الابتكاري أو الإبداعي في تصميم منجزاتها الأدبية، وفي هذا الصدد أعطى تيودور فونان **T.FONANE** تعريفا للتخييل الأدبي فقال: " ينبغي أن تحكي لنا الرواية قصة نصدقها، وهو ما كان يعني أنها يجب أن تظهر لنا عالما من التخييل كأنه عالم من الواقع"[2] يحمل بداخله إواليات تصديقية بانية ومضللة فنيا.

يبدو أن التخييل مقاربة تمثيلية ونسبية للواقع، وأن الروائي قد يستمد بعض الأحداث المرجعية الحقيقية والشخصيات من واقعها الذي تعيش فيه، ولكنه يتصرف فيها وفق النمط الجمالي والتصور الإبداعي والإلهام الخيالي وممارسة التخييل الاحتمالي

[1]- رجاء الهبطي:تصور التخييل الأدبي، مجلة محرة، المغرب ، ربيع 1996،ص:72.

[2]-رجاء الهبطي: المقال نفسه ، ص:76.

في خلق الحبكة السردية وتمطيطها توليدا وتحويلا. إن صور الدراما والروايات تجسدها شخصيات تخييلية؛ أو ذوات بديلة، وذلك عن طريق توظيف واستثمار اللغة في خلق عوالم ممكنة فمن بين كل مواد الفن وحدها اللغة قادرة على إنتاج ظاهر الحياة.

تعيش شخصيات الفنون السردية وكأنها حقيقة، تتقاسم مع بعضها البعض عوالم افتراضية بجميع ما فيها من صدق الأحاسيس والانفعالات والتجارب والسلوكات، وهذا ما نجده في شتى الصنوف السردية المختلفة من دراما فتراجيديا فملحمة، ولهذا السبب بالذات تخييلا (**fictionnel**)"[1] ذلك أن المحكي يركز في أدائه التخييلي أكثر على التجسيد اللغوي.

رأى فراي أنه انطلاقا–من كون السرد تخييلا–فإنه يحتوي على أربع تشعبات أساسية "مثل الرواية والاعتراف والتشريح والرومانيسك، كما توجد ستة طرق للمزج بينها، ومن النادر أن يهتم الروائي، حصرا، بشكل واحد"[2]وفي صيغ التخييل يمكن تحديد ثلاثة أنواع من العلاقات القائمة بين العالم التخييلي وعالم التجربة.

ينشئ الخيال عالمه الخاص الذي ينطلق من الواقع ليُصيِّر معطياته مساراتٍ تقوده لصنع عالم اختاره بنفسه يرتكز إما على الرومانس أو الهجاء أو المحاكاة والتاريخ" فعلى السرد التخييلي أن يقدم عالم الهجاء الساقط، أو عالم الرومانس البطولي أو عالم

[1]–رجاء الهبطي: المقال السابق ،ص76

[2] FRY (N) : Anatomie de la critique, traduction : Guy Durand, Gallimard 1969pp : 368-382.

المحاكاة التاريخي (الرومانس– التاريخ– الهجاء)"[1]، وهي فقط مجرّد أمثلة ونماذج عمّا يمكن للسرد التخييلي أن يقدّمه.

[1] -Sholes (R) : Les modes de la fiction, Poétique, N0 : 32, Seuil.1977

2- الفلسفة ومبدأ التخييل:

2-1 الفلسفة الغربية:

أ-أرسطو والخيال:

تعتبر المحاكاة في عرف أرسطو مبدأ غريزيا في الإنسان يأتيه دون التفكير فيه فالفطرة البشرية تقود المبدع بوصفه إنسانا نحو تمثله والأخذ به في حياته كلها، وليس في الشعر فقط، وأيضا-المحاكاة- هي واحدة من المبادئ الأساسية للشعرية والإبداع في القصيدة وهي مبدأ أساسي يتعلق بتهيؤ الإنسان الفطري والطبيعي لتقبل المعارف الأولية" فإلى جانب كونها ممارسة خيالية تعتبر مصدر الشعور باللذة لحظة حصول المعرفة واكتساب الحقيقة عند الإنسان"[1] فهي تنزع صوب المنحى العقلي أكثر من النفسي والتخييلي.

كما يورد أرسطو في طبيعة التخيل وتبايناته النسبية ما بين الصدق والكذب مجموعة من الأفكار تقول بأن التخيل ضرب من الحركة في الذهن يقابل الحركة في عالم الحس أي أنه نشاط داخلي طبيعي، وهو تقريبا رد فعل بديهي على معطيات الوجود الخارجي المادي .

اختلفت رؤية أرسطو للشعر عما جاء به أفلاطون، فهي ليست وحيا ولا إلهاما، فالفن بالخيال القائم عليه هو مجرد اشتغال باطني لمدركات الذهن الحسية يصوغها الفرد المبدع في صور وتشكيلات فنية وإبداعية، والعملية التخييلية تحصل داخل

[1]- أرسطو طاليس : فن الشعر، تحقيق عبد الرحمن بدوي،دار الثقافة،بيروت1973،ص12

ذهن الفرد ولا علاقة لها بالخارج العلوي "فهي عبارة عن الآثار التي يدركها الحس أي أن الخيال هو الحركة الناشئة عن الإحساسات في الذهن"[1]، والخيال ممارسة ذهنية تفتقر إلى سلطة العقل"فعلى الرغم من أن أرسطو ينص في حديثه على أنه لا يمكن للقوة العقلية أن تمارس وظيفتها بدون عون الخيال فإنه مع ذلك يعيب الخيال من حيث هو بدون وصاية العقل علي يخلط أرسطو بين الخيال والتوهم"[2] هذا الأخير الذي يرسم فوضى الأشياء بينما الخيال ينظمها قدر ما استطاع بوجه فني تصويري لائقّ، ويتأكد لنا أن هناك اختلاف في استخدام مصطلح المحاكاة ما بين أرسطو وأفلاطون فالتلميذ خالف أستاذه في المبدأ حيث أثبت ما نفاه أفلاطون من كون الخيال ممارسة ذاتية تحمل أبعاد رمزية تفسيرية، حتى وإن اتفقا في نقطة انفلات الخيال من القيد العقلاني وعموما فقد عنيت الفلسفة اليونانية بالخيال والتخييل، وأعطته نصيبه من الدراسة والرؤيا المتجددة.

اختلفت آراء الباحثين حول الخيال وباختلاف آرائهم اختلفت منجزاتهم الأدبية والمعرفية فأفلاطون كتب عن الموضوع في أجزاء عديدة من جمهوريته، وكذلك أرسطو تحدث عن موضوع الخيال في كتابه النفس والمحاكاة في فن الشعر. فالتخييل كمفهوم كان الذريعة والأداة في تحقيق العديد من الأبحاث.

أخذ التخييل معاني عدة في الفهم والتوصيف بعضها تعلق بالحواس"فهو الحركة المتولدة عن الإحساس بالفعل، ولما كان البصر هو الحاسة الرئيسية فقد اشتق التخيل

[1]- أرسطو طاليس :كتاب أرسطو طاليس في الشعر،نقل بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي،تحقيق عبد الرحمن بدوي، دط، دار النهضة المصرية، 1953 م، ص244

[2]- محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، د.ط، د.ت، ص114 -115.

فنطاسيا "**Phantasia** "اسمه من النور فاوس "**Phaos**" إذ بدون النور لا يمكن أن نرى"[1] فالرؤية العينية وحاسة البصر هي أكثر ما يركز عليه أرسطو، وهذه الحاسة هي الوسيط الفاعل والرابط بين ما هو مادي، مرئي في عالم الموجودات، وبين ما هو خيالي افتراضي في عالم المحسوسات، أحيانا لا يصدق الإنسان إلا ما يراه والتخييل وظيفة تقوم على هذا المبدأ، فالتصوير فيه من الوجود الحقيقي نصيب وبعضه الآخر تصوير وهمي مواده الأساسية في ذلك هي من صنع الخيال، وهنا لابد من الإشارة إلى أن تصوّر ماهيات الأشياء وموضوعاتها تصويرا إيهاميا قائما على التخييل لا يمكن اعتباره عملية فنية إلا إذا صدر عن ذات عاقلة واعية.

ب- التخييل عند أفلاطون:

كانت لأفلاطون نظرته وكلامه الخاص عن الفنون، والشعر بصورة خاصة، فهو يقول بمبدأ المحاكاة في الممارسة الفنية والشعر من بين هذه الفنون، لكن رأيه فيه كان أكثر قسوة وصرامة عندما قال أن المحاكاة الشعرية"تفسد أفهام السامعين" [2] فهي تأتي القارئ بمعارف ورؤى لا صلة لها بالحقيقة، لكنه **ما** لبث أن اعترف بقدرة الخيال على استحضار الرؤية الصوفية.

تحاول رؤية أفلاطون السابقة أن تسموَ بالعقل إلى مستوى المنزهات كما يقول ويفترض، حيث ذهب أفلاطون إلى أن "التخيل والتذكر، وإدراك المحسوسات المشتركة

[1]- أرسطو طاليس :كتاب النفس، نقله إلى العربية أحمد فؤاد الأهواني، دار إحياء الكتب العربية، ط2 ، 1962م، ص107

[2]- أفلاطون: الجمهورية،الكتاب 3،الفقرة 392-393 دراسة وترجمة د. فؤاد زكرياء الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر، ط1، 1974، ص20.

هي وظائف خاصة بالعقل لا الحس، وأن أعضاء الحس لا تدرك الخصائص المشتركة بين موضوعات الحس، وإنما يدرك ذلك العقل، والتخيل عنده يرسم في موضوعاته التي تصبح مادة التفكير"[1] وهكذا يؤدي التخيل وظيفتين :استعادة صور المحسوسات واستخدام الصور الحسية في التفكير الذي لا يراه أفلاطون يرتقي إلى مستوى العلم والمعرفة.

يقع أفلاطون في بعض التناقض عندما يرفض الشعر ويراه مفسدة للعقول، ثم يقرّ بحسب اعتقاده أن الشاعر وسيط بين الإله، فرؤيته تذهب تحديدا للقول بأن ما يمتلكه الشاعر ليس قدرة وتميزا، وكفاءة إنما وحي وإملاء من الإله، فكل ما يقوله ليس من صنعه فهو مجرد"منشد ملهم تبث الآلهة حديثها على لسانه"[2] لكن يغلب على مفهوم الخيال عنده أنه معتّم وفوضوي المعالم، لا يقود إلا إلى الزلل والتضليل والإيهام.

يحمل الخيال عند أفلاطون جلّ معالم الزيف والتنميق فهو أبعد ما يكون عن الوظائف العقلية السليمة المنشودة لدى الإنسان، وهذا نظرا لاعتماده وانطلاقه من عالم المحسوسات الذي يقصي الحقيقة واليقين ويتعلق بمجرد الافتراض "كل الشعراء المجيدين شعراء الملاحم وشعراء الغناء على السواء يؤلفون شعرهم الجميل لا عن فن أو حذق، ولكن لأنه يوحى إليهم ولأن روحا تنقصهم"[3] كما تعدد أفلاطون في استخداماته للفظة المحاكاة، فهو لم يثبت عليها في كثير من الأحيان حيث استخدم لفظ محاكاة في

[1]- الحسين الحايل :الخيال أداة للإبداع، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط المملكة المغربية،ط 1 ، 1988 م، ص23

[2]- أفلاطون :المصدر السابق، ص19 .

[3]- سهير القلماوي :فن الأدب والمحاكاة ، مكتبة الحلبي، القاهرة،د.ط ، 1953 ، ص76.

الكتابين الثالث والعاشر بينما استخدم لفظ تمثيل في الكتاب الثاني وهو ما يقصد به النقل المباشر والصريح لأحداث الواقع ومظاهره.

تمايزت الآراء بين أفلاطون وأرسطو فيما يخص مفاهيم الشعر والفن والمحاكاة، حيث يقلل أفلاطون من قيمة الشعر وينزله أدنى الدرجات، ويستقبح المحاكاة ويراها عثرة من عثرات العقل وهي عنده ليست قيمة مضافة على العمل الفني وإنما هي السبب في الحط من قيمته، كون العقل يبتعد عن طريقه وبواسطتها عن الحقيقة واليقين المعرفي"فإذا ما نزعت عن الشعر قالبه الشعري، فلا شك أنك تستطيع أن تراه على حقيقته عندما يتحول إلى نثر"[1] ، فالشعر عنده هباء وتعب في فراغ ما دام لا معرفة مرجوة من ورائه وأفلاطون من وجهة نظره هذه كان منحازا فقلّل من قيمة الفن بسبب المحاكاة، وتضمنه للخيال على حساب اليقين، الدقة والثبات.

ظل العقل عند أفلاطون هو الميزان والحاكم في توجيه إيحاءات العالم المادي وبلورتها في قوالب ومشاهدات حسية داخلية غالبا ما تكون فنية ابتكارية، فقد تأثر الفلاسفة العرب والمسلمون بالفلسفات اليونانية القديمة فتركوا لنا موروثا إبستيمولوجيا كبيرا ينم عن تنوع معرفي وفكري عميق، والبداية نباشرها مع ابن سينا.

2-2-الخيال في الفلسفة الإسلامية:

ساد الفلسفة العربية القديمة كباقي الفلسفات العالمية لمختلف الحضارات البشرية الكثير من التساؤلات والقضايا المعرفية والفكرية والفنية والإنسانية، وقد كان من بين

[1]- أفلاطون : المصدر السابق،ص23

أهم القضايا المعرفية القديمة قضية الفروق والتشابهات بين العقل والنقل، بين ما هو وحي منزل من عند الله عز وجل وبين ما هو حكمة بشرية من صنع وصياغة العقل، حتى أثناء دراسة الدين سواء من طرف العرب والمسلمين، أو من طرف المستشرقين كان الحال في أغلب الأوقات محاولة الربط بين النص الديني والمنطق العقلي حتى في اللحظات والمواضع التي يحتوي فيها النص القرآني على الصور والتشبيهات والرموز والتمثيلات.

لعل هذا ما يبرز ضرورة تلازم كلا من العقل والنقل معا الأمرين، معا فالعلم عند ابن عربي"يتعلق بالمعدوم والموجود على السواء، وتعلقه بالمعدوم إنما يكون بحقائقه التي يكون عليها إذا وجد"[1] ، فالخيال له وضعه في الفكر والدين معا لكن مع وجوب الأخذ بحساسية الأمر خاصة مع النصوص الدينية " فالخيال قوة إدراكية تتوسط بين العقل والحس"[2] ولا مجال لاشتغاله باعتماده على قوى دون الأخرى.

لكن العقل العربي في الكثير من الحالات سعى إلى مجاراة الفلسفة الغربية خاصة الأوروبية في تقدمها، فوقع في فخ العقلانية المطلقة، والمعروف عن الفلسفة الأوروبية أنها مقيدة بمركزية العقل فهي فلسفة مادية بحتة تلغي كل ما يقع خارج حدود العقل وبهذا الشكل قضت الأفكار الفلسفية خاصة المعاصرة على ما يعرف بالنقل، وقد تأثر كلٌّ من الفلاسفة والأدباء والنقاد والبلاغيين بمن سبقهم من فلاسفة اليونان، كأرسطو وأفلاطون، وهذا بعض ما جاء عن مفهوم التخييل عند بعض الفلاسفة المسلمين.

[1]- نصر حامد أبو زيد:فلسفة التأويل،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء المغرب،ط4، 1998،ص27.

[2]- المرجع السابق، ص20

أ–التخييل عند ابن سينا:

كان ابن سينا من بين أهم الفلاسفة الذين رأوا أن أهمية الشعر تكمن في كونه تخييلا في قوله:" إن الشعر يتركب من كلام مخيل تذعن له النفس، فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير رويّة وفكر و اختبار، وبالجملة تنفعل له انفعالا نفسيا غير فكري"[1]، فالخيال عند ابن سينا وسيلة الشاعر الذكية في خداع المتلقي واستفزازه، خداعا جميلا حتى يتمكن من التأثير عليه عن طريق حسن استخدامه للغة وإعطائها أبعادا تمثيلية وتصويرية مبتكرة.

لقد أخذ الخيال عند ابن سينا مفهوم الصناعة كما" جعله ضربا من الفطنة ونوعا من الذكاء المحدود والمهارة اللغوية التي يصطنعها الشاعر اصطناعا يتوسل إليه بطرائق من الحيل تؤول إلى تناسب الأجزاء في سياق التشابه أو التخالف"[2] فكل السبل التخييلية مواتية مادامت تبلغ بالفن إلى مراده التبليغي التأثيري.

أعطى أرسطو للخيال موضعا هاما في حياة الفرد وتفكيره، فصنفه ثاني قوى فاعلة مكانها مقدم الرأس، وقد نسب التخييل إلى ما أسماه المصورة، وحاول أن يشرحه ويبسطه بقوله: "أنه نتيجة اشتغال الحواس الجزئية، ونقطة اشتراك وتلاقي الجانب الحسي لدى الإنسان بالمدركات المادية، حيث يؤولها هذا الأخير ويحولها بفعل التصوير التخييلي إلى منجزات مدركة يمكنها البقاء والخلود في الذهن والذاكرة حتى بعد زوال معطيات الإدراك الأولى، فالتخييل هو القوة التي تحفظ ما قبِله الحس المشترك من

[1]– أرسطو طاليس :المصدر السابق ،ص197

[2]– عاطف جودة نصر:الخيال مفهوماته ووظائفه ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط ، 1984 ، ص149

الحواس الجزئية، وتبقى فيه بعد غيبة المحسوسات"[1] فهي تنطلق من الموجود، والمدرك لترسم عالما يأبى الزوال حتى بزوال إحداثيات خلقه.

يذهب ابن سينا في مقابل رأي أرسطو مذهبا آخر في أن الشاعر أقدر من غيره وأكثر تميزا، حيث شبه الإلهام والفيض الشعوري والتصويري لدى الشاعر بالوحي والنبوة–مع احترام الفوارق الكبرى الواضحة–"فإن الخواطر التي تقع دفعة في النفس إنما يكون سببها اتصالات ما لا يشعر بها، ولا بما يتصل بما قبلها أو بعدها، فتنتقل النفس منها إلى شيء آخر غير ما كان عليه مجراها"[2] متجاوزة وضعها البسيط العادي إلى وضع معقد جميل كما اشترط وصاية العقل على تلك الإلهامات الروحية والخواطر الذهنية.

لعل من أهم المواضع التي قصر فيها ابن سينا كان عندما قيّد دور المصوّرة فقط في حفظ الصور التي تزودها بها الحواس، دون أدنى انفعال أو تفاعل معها، الأمر الذي يفترض أن يخرجها من سياق القوالب الجاهزة إلى نمط البناء الفكري التصويري والاشتغال الذهني الإبداعي، وكأنه يريد القول بأن لا قدرة أو لا أحقية للمخيلة أو المصورة كما أسماها، في العمل بتلك المعطيات الممنوحة لها، وتطويرها أو حتى تحويرها، فهو يسمي الحالة النفسية والذهنية التي يمر بها الشخص المبدع والشاعر–على وجه الخصوص–بالفيض أو الوحي الذي لم يجد له تحديدا ووصفا دقيقا.

[1]– ابن سينا :النجاة في المحكمة المنطقية والطبيعية والإلهية، مطبعة السعادة، القاهرة، ط2 ، 1938، ص163.

[2]– ألفت كمال الروبي : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت لبنان، ط1، 1983 ، ص64

يمتلك الشاعر دون غيره من الأشخاص العاديين القدرة على قول الأشياء بطريقة مختلفة، فهو يعلن عن الشيء الواحد بعشرات السبل جلّها تخييلي"إن القول الشعري يتألف من مقدمات مخيلة، وتكون تلك المقدمات موجهة تارة بحيلة من الحيل الصناعية نحو التخييل، وتارة لذواتها بلا حيلة من الحيل"[1] ، وتبقى هذه الانفراجات التخييلية بحاجة إلى رقابة العقل ذلك أنها تترجم في أشكال مختلفة يمكن أن تكون شعرا أو أي شيء آخر "بحسب الاستعدادات والعادة و الخلق، وهذه الخواطر تكون لأسباب تعني للنفس مسارقة في أكثر الأمر، وتكون كالتلويحات المستلبة"[2] فهو كجل الفلاسفة يأبى التخلص من سلطة العقل التي تعتبر زادهم في البحث والحياة، حيث لا يمكن للعيش أن يكون سويا دونها، كما لا يمكن للذهن أن يبدع أمرا دون تدخل سلطته(أي العقل).

ب– فلسفة ابن رشد في التخييل:

يعتبر ابن رشد المعاني مدركات منفصلة عن الصور المحسوسة، تتعلق هذه المدركات فقط بالمفكرة والذاكرة، وعلى الرغم من اعتباره المعاني ذات مضامين روحية تتجاوز المادية إلا أنه لم يفصل صراحة بينها وبين المعطيات غير الحسية .

حضي التخييل الشعري بنصيبه من الاهتمام عند ابن رشد فهو الذي يعتبره جوهر الشعر وقد اتسمت آراؤه بمزيج متداخل من آراء سابقيه زاد عليها اعتقاده الخاص حول فكرة الخيال كمزية نفسية حافظة واسترجاعية للصور" فابن رشد لم يجعل هذه القوة النفسانية قوة مستقلة بذاتها وإن كان قد أشار ضمنا إلى وجود خزانة للصور

[1]–عاطف جودة: المرجع السابق،ص151

[2]– ابن سينا: المصدر السابق،ص64.

المحسوسة لكنه لم يسمها، فتبدو وكأنها والمتخيلة قوة واحدة، ذلك أنه ينسب عملها للمتخيلة، حين يجعل استثبات الصور وحفظها من أعمالها"[1]، فقد اعتبر ابن رشد أن وظيفة المصورة حفظ مدركات الحس دون توفرها على أي وظيفة جمالية.

اقترن التخييل أيضا لدى ابن رشد بفكرتي المحاكاة والتشبيه، فالشعر في نظره صناعة جوهرها "التخييل" والأقاويل الشعرية هي الأقاويل المتخيلة"[2] والتخييل عنده هو التشبيه الخالص الذي يفقد طعمه الجمالي عندما يتساوى مع فكرة (المطابقة) دون زيادة أو نقصان فهو أحد أغراض ومداخل المحاكاة التي تسعى لبلوغ هذه المرامي الثلاث(التحسين التقبيح، والمطابقة) وهو المبدأ الذي أشار إليه ابن سينا وتأثر به ابن رشد.

أصبح التخييل عند ابن رشد قاعدة تلزم الشعراء استخدامها، زيادة على الوزن والإيقاع، فهو عنصر أساسي في تشكيل الصناعة الشعرية" فالناس بطبعهم قد يتخيلون صورا ويحاكون بعضهم بالأفعال و الأفكار إما بامتلاكهم لهذه الملكة والصناعة، وهم بهذا يقدّمون تشكيلات فنية مقصودة، وإما من قبيل العادة الحياتية في مشاطرة الآخر حياته بأشكالها وانفعالاتها "وكذلك توجد لهم المحاكاة بالأقاويل بالطبع والتخييل والصناعة المخيلة أو التي تفعل التخييل ثلاثة :صناعة اللحن، وصناعة الوزن، وصناعة

[1]– ألفت كمال الروبي :المرجع السابق ، ص29

[2]– ابن رشد :تلخيص كتاب أرسطو طاليس فن الشعر، ترجمة عبد الرحمان بدوي ، دار الثقافة، بيروت، د.ط ،1973 ، ص201 .

عمل الأقاويل المحاكية"[1] مع تقيد الشعراء بعدم الخروج عن مبدأ المحاكاة على الوجه الذي استقرت عليه العادة الفلسفية والأدبية القديمة.

جعل ابن رشد المديح بديلا للمأساة عند أرسطو، وجعل أرائه تدور حوله، فالشاعر في عمله الإبداعي يقوم أولا بالبحث عن المعاني الشريفة التي يستطيع من خلالها إحداث التخييل، ثم يضيف إليها ما يناسبها من وزن ولحن حتى يمكنها من تحقيق الغاية المنشودة وهي إيقاع التخييل في المتلقي.

تعتبر العملية الإبداعية عند ابن رشد عملية آلية تعتمد على الانتقاء والرصف والتركيب المقصود، وهو بهذا الشكل قد تجاوز أهم قيمة تعبيرية يرجوها الشاعر في نصه حين يسقط عليه من روحه وأحاسيسه وتمظهرات الخيال الدافقة من خصوصية ذهنه، لكنه أحيانا اتفق مع سابقيه في الأثر الذي يتركه التخييل على نفسية المتلقي، والدفع بانفعالاته نحو الاشتغال ليتحقق التطهير، لهذا كان أفضل التخييل هو"ما لا يتجاوز خواص الشيء وحقيقته، ويكون صادقًا، خلوا من المؤثرات الصوتية وتعابير الوجه"[2]، وقد جعل من اللحن أساسا يهيئ النفس لحدوث التخييل.

ظهر تأثر ابن رشد بأرسطو بوضوح، فهو الآخر تناسى أن الشعر العربي لا يشترط فيه اللحن، فكان تعامله معه كتعامل أرسطو مع الشعر المسرحي اليوناني وقد تجاهل ابن رشد الخيال ودوره الإبداعي معوضا عن ذلك باستخدامه للتخييل المرادف

[1]- ابن رشد :المصدر السابق،ص203 .

[2]- مصطفى الجوزو :نظريات الشعر عند العرب- الجاهلية والعصور الإسلامية-، ج1 ، دار الطليعة للطباعة و النشر بيروت لبنان،1991 ص135

للمحاكاة وهو جوهر العملية الإبداعية في رأيه، فالتخييل عنده لا يبتعد في حيثياته عن المحاكاة.

إن جل آراء الفلاسفة المسلمين تمركزت حول فكرة ابن رشد، فقد اهتموا بالتخييل على أنه خاصية إبداعية وجودها أساسي وضروري للتمييز بين الشعر والكلام العادي في حين أهملوا الخيال الشعري ودوره في تحقيق العملية الإبداعية، جاعلين منه وسيلة يصطنعها الشاعر للتحايل على المتلقي وخداعه بأشياء، غير صحيحة فقد فسّروا التخييل بمقومات المنطق،" إذ جعلوه شكلا قياسيا لا أهمية فيه لصدق المقدمات أو كذبها، وكأن تلك الصور التي يبدعها خيال الشاعر تنتظم وفق مقدمات وحدود وسطى وناتج كالقياس المنطقي تماما، وهم بذلك قد أخلطوا بين المنطق الصوري والمنطق الخيالي، كما وظف الفلاسفة التخييل للدلالة على" **التصوير** "أو" **التشبيه** " ليصبح على إثرها شكلا استعاريا تستعمل فيه اللغة بطريقة خاصة وبهذا يضم التصوير كل ما هو محاكاة"[1].

ت–الفارابي (260/ 339 هـ):

يختلف الفارابي عن كل من أفلاطون وأرسطو في أن الخيال له علاقة بالعقل أو الإلهام ومسلكه في تحديد الخيال كان بأن اعتبره عملية بصرية فهو الرؤية التي تتشكل لدينا من خلال التحام مجموعة من المعطيات، وقد كان حديثه عنه مقتضبا وقد أطلق عليه اسم"**المصورة** " وربط الفارابي الأدب بالفلسفة، جاعلا الشعر أحد أجزاء التفكير الفلسفي وكانت نظرته إلى المحاكاة ذات منطلق نفسي، حيث رأى أن المحاكاة الشعرية

[1] – موقع أ.د محمد سعيد ربيع الغامدي

عند أرسطو تحوي بعض الثغرات، وهو ما دفعه للحديث عن طبيعة التخييل الشعري ومدى تأثيره على نفسية المتلقي معتمدا في ذلك على أن الخيال أساس كل عملية شعرية.

يعتبر الفارابي أول من استعمل لفظ تخييل" مستندا في ذلك على سابقه، خاصة أراء أرسطو في كتابه فن الشعر فقد استعمله متى بن يونس(328)هـ في ترجمته لكتاب الشعر"[1] والفارابي لم يحدد معنى التخييل وطبيعته، ولكنه تحدث عن الأثر الذي يتركه العمل الأدبي في نفس المتلقي.

يمزج الفارابي في حديثه عن التخييل بين العملية والأثر فما"يعرض لنا عند استماعنا للأقاويل الشعرية عند التخييل الذي يقع عنها في أنفسنا، شبيه بما يعرض عند نظرنا إلى الشيء الذي يشبه ما نعاف فإننا في ساعتنا يخيل لنا في ذلك الشيء أنه مما يُعاف فتنفر أنفسنا منه فنتجنبه، وإن تيقنا أنه ليس في الحقيقة كما خُيِّل لنا، فنفعل فيما تخيله لنا الأقاويل الشعرية، وإن علمنا أن الأمر ليس كذلك كفعلنا فيما لو تيقنا أن الأمر كما خيله لنا ذلك القول فإن الإنسان كثيرا ما تتبع أفكاره تخيلات، وإنما تستعمل الأقاويل الشعرية في مخاطبة إنسان يستنهض لفعل الشيء"[2] فهو تحفيز ودفع عن طريق التأثير.

[1]- محمد عزام:المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، ،دار الشرق العربي، بيروت لبنان، حلب، سوريا دط ، د.ت، ص177.

[2]- مصطفى الجوزو:المرجع السابق، ص ص115 ،116

لقد شبه الفرابي أثر التخييل في المتلقي بالأثر الذي تتركه المحاكاة في النفوس عند أرسطو، إذ تعمل على إثارة انفعالات المتلقي مما يؤدي إلى تطهير النفوس مما بداخلها، ويرى الفارابي أن على الشاعر أن يهيأ الجو المناسب الذي يمكّنه من إحداث التأثير في المتلقي عن طريق ما يسميه" **الإيحاء**" "فالتأثير في المتلقي هو الغاية التي يسعى كل كاتب لتحقيقها من خلال عمله وذلك عن طريق أقوال مخيلة، تثير ما بذاكرة المتلقي من أشياء تتناسب وموضوع النص فينتج عنها موقفا سلوكيا، فيقف المتلقي مع أو ضد موضوع التخييل الفني الذي يطرحه النص"[1].

يعد كل من الفن والإبداع وسائط وتشكيلات تخييلية "فالأقاويل الشعرية هي التي تركب من أشياء من شأنها أن تخيل في الأمر الذي تكون فيه المخاطبة حالا أو شيئا أفضل أو أخس، وذلك إما جمالا أو قبحا أو جلالا أو هوانا أو غير ذلك"[2] وبذلك يكون التخييل عملية إيحائية يعتمدها الشاعر من خلال التصوير الشعري، والفارابي كغيره من الفلاسفة يعطي سلطة كبيرة للعقل فهو ما يعصم عن الوقوع في الخطأ "ويعمتد هذا الدور ليشمل الانفعالات الناتجة عن العملية التخييلية، فهي الأخرى موزونة ومضبوطة"[3] ودور الشاعر هو النزول عند رغبة القارئ التحفيزية ليبث فيه الغرابة ويتلاعب بالقول والخيال، تحفيزا له وتأثيرا عليه.

[1] – موقع أ.د، سعيد ربيع الغامدي.

[2] – أبو نصر محمد بن طرخان الفارابي :إحصاء العلوم، تحقيق عثمان أمين ، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ط ، 1948 م، ص85.

[3] – الفارابي:المصدر السابق،ص68 ،69.

إن التخييل عند الفارابي هو عملية التأثير المقصود على المتلقي المتضمنة للإيهام وذلك من خلال أقاويل مخيلة تعمل على الدفع بفهم المتلقي وردود أفاعله وفق الوجهة التي يقتضيها الشخص المعبر والضرورة التعبيري، لأنه يرى أن بين السلوك الذي يرمي الشاعر إلى تحقيقه من قبل المتلقي والانفعال الناتج عن تلك الأقاويل علاقة نفسية قوية فالتخييل يظهر من خلال ما يحتويه من صور تأثر في المتلقي، وتثير انفعالات تؤدي إلى التطهير وهنا يظهر أثر آخر لأرسطو على الفارابي.

ث- الكندي (350/283 هـ):

يظهر تأثر الكندي بالثقافة اليونانية جليا، حيث جعل التخيّل مرادفا للتوهّم وهو ما يقابل كلمة"**phaos**"في اللغة اليونانية والتي تعني النور، ويرجع البعض ذلك إلى ترجمة " **Phantasia** " فنطاسيا أو التوهم وهو قوة نفسانية، مدركة للصور الحسية مع غيبة طينتها ويقال الفنطاسيا هو التخيل، وهو حضور صورة الأشياء المحسوسة مع غيبة طينتها"[1] أي تمثل الغائب في صورة الحاضر الذي لا تشترط فيه الألفة والواقعية.

"سار الكندي على نهج سابقيه، إذ جعل الخيال مرادفا للوهم، من حيث هو قوة إنسانية مضلّلة، ولم ينظر إليه كقوة فعالة تتجاوز حفظ صور الأشياء الغائبة عن الحس إلى التصرف في هذه الصور، بالفك والتركيب لتكوين صور جديدة"[2].

[1]-أبو يوسف يعقوب بن إسحاق الكندي:رسائل الكندي الفلسفية،تحقيق محمد عبد الهادي أبي ريدة ،ج1،دار الفكر العربي، القاهرة، دط ،1950، ،ص167.

[2] - موقع أ.د سعيد الغانمي.

ومن هنا فقد أغفل الكندي الحديث عن الجانب الجمالي للخيال ودوره في العملية الشعرية أو العملية الإبداعية بشكل عام، وكذلك ما يتركه هذا العمل من تأثير في المتلقي بتحريكه لانفعالاته وجعله يتجاوب مع هذا العمل أو ينفر منه وبهذا فقد أهمل الحديث عن العملية الإبداعية وعن دعامتيها:(الخيال والتخييل).

3-التخييل في الثقافتين الأدبية والنقدية:

3-1 النقد العربي والتخييل الأدبي:

أ- الخيال عند حازم القرطاجني(608/684):

كانت أراء حازم القرطاجني مشتركة في أغلب مواضعها مع آراء سابقيه من الفلاسفة والمفكرين، وهو في هذا ينزع صوب التخييل بمعاييره الأدبية والنقدية أكثر من الفلسفية، كما كانت نظرته إليه معتمدة خاصة على الدراسات التي جاءت شارحة لكتاب أرسطو" فن الشعر"، حيث ارتبط لديه المصطلح أشدّ الارتباط بعلم النفس.

بدأت الرؤية المفهومية للتخييل تتحول نوعا ما خاصة مع تبدل المعطيات الحياتية والمعرفية فقد أخذ التخييل منحى يشترك مع النفس ويلتقي بأهم فاعلياتها وأدوارها خاصة على المتلقي وما تتركه التركيبات التخييلية من تأثيرات بليغة، ورؤية القرطاجني لهذا المفهوم تقول بأنه تتابع منظم في إدراك الأشياء وفق الحواس بما فيها المشاهدة العينية للشيء الذي ينتقل عفويا ولاإراديا من عالم المرئيات إلى عالم المتخيل "فالشيء قد يكون محسوسا عندما يُشاهد ثم يكون متخيلا عند غيبته بتمثّل صورته في الباطن"[1]دون أن يفقده حسه الجمالي امتداده المادي، فالأمران مرتبطان معا أشد ارتباط.

يصف القرطاجني التخييل،-دائما من وجهة نظر إدراكية-بأنه "انفعال يظهر في صورة تعجب أو تعظيم أو غمّ أو نشاط من غير أن يكون الغرض بالقول اعتقاد

[1]-عاطف جودة:المرجع السابق،ص10.

البتة"[1]، فهو انفلات من قبضة العقل خاصة إذا داهم النفس، دون ملامح وأسباب معروفة.

يعتبر القرطاجني الشعر "كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكرّه إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو مقصورة بحسن هيأة تأليف الكلام"[2] فالقرطاجني إذن في تحديده للمصطلح يبرز قيمة هذا التحديد وما يترتب عليه في مجال النظم إذ لابد في التكوين الشعري –بالإضافة إلى الوزن والقافية– من الخيال لما له من صلة وثيقة بالنفس، ولما يقوم به من تركيب للصور المبتكرة وإعادة تشكيل وصياغة للصور المغيبة.

يقوم الخيال بتركيب الصور سواء الحاضرة أم الغائبة، لكنها منذ تلك اللحظة لن تخص الشاعر وحده "من حيث ملائمة الكتابة للحالة النفسية للشاعر، أو ملائمة المباني للمعاني، إنها تخص أيضا المتلقي من حيث التأثير"[3] وهذا ما عبر عنه حازم في تعريفه للتخييل، إذ يقول "والتخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها، أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض"[4] وبهذا التعريف نؤكّد على أن التخييل عند حازم، هو ما يثيره الخطاب الشعري الصادر عن

[1]– تسعديت فوراري:المتلقي في منهاج البلغاء و سراج الأدباء،اتحاد الكتاب العرب ،سوريا، ط1، 2008،ص11.

[2]–أبو الحسن حازم القرطاجني:منهاج البلغاء و سراج الأدباء،تقديم و تحقيق محمد الحي بن الخوجة،دار الغرب الإسلامي بيروت، لبنان، ط،2، 1981،ص71.

[3]–طراد لكبيسي:كتاب المنزلات(منزلة القراءة) ،دار الشؤون الثقافية بغداد، ط1، 1996،ص11

[4]–أبو الحسن حازم القرطاجني:المصدر السابق،ص89.

الشاعر المتخيل بواسطة المعاني والأسلوب من صور يحدث تخيلها وتصورها واستدعاؤها بصورة شيء آخر و هو ما يحدث انفعالا تلقائيا في نفس المتلقي.

لقد أشار حازم القرطاجني إلى الصورة التي تقوم في الخيال، والتي ينفعل السامع باستقبالها في ذهنه، ومن ثمة تصورها وتخيلها" وهي تعنى الصورة المبتكرة التي يؤلف الخيال أجزاءها، وهذا النوع من الخيال هو الذي يستعيد الصورة المألوفة الغائبة عن الحس"[1]،وذلك باستثمار القدرات التصويرية المبدعة لدى الفرد خاصة الشاعر، كما اعتبر أن كل ما كان من "الأقاويل القياسية مبنيا على تخييل وفيه محاكاة فهو قول شعري وهو ليس بما فيه من عنصري الصدق والكذب وإنما ما فيه من محاكاة أو تخييل"[2] ويقرر أن لذة المحاكاة نابعة من (التعجب) أو العجيب في القول والصورة ويمثل على ذلك بمنظر الشمعة فهو جميل بحد ذاته لكنه إذا انعكس على صفحة ماء صافية جاء أجمل بكثير أولا لحدوث اقتراحات جديدة، وثانيا لأن هذه الصورة أقل حدوثا من منظر الشمعة ذاتها، والنفس في ذلك أميل ذهابا مع الاستطراف.

يمكن القول أن الرؤية المعرفية والنقدية للتخييل أصبحت محددة المعالم ومتكاملة تستمد قوتها من نتاج البحثين العربي واليوناني، فهي خلاصة أفكار الحضارتين في التجربة الأدبية تستمد أبعادها الفكرية من أعمق الفلسفات القديمة، وتستوحي نظامها الإبداعي مما جادت علينا به ثقافتنا وتاريخنا الأدبي الإسلامي وكذا العربي.

[1]-صفوت عبدالله الخطيب:الأصول الروائية في رسالة الغفران،دار الهداية للطباعة و النشر و التوزيع، ط1، 1987، ص65.

[2]-أبو الحسن حازم القرطاجني:المصدر السابق،ص71.

ب- عبد القاهر الجرجاني(400/471):

اقترن مفهوم التخييل لدى بعض المفكرين والفلاسفة بمفهوم التشبيه، هذا العنصر الذي وردت حوله الكثير من التعريفات والشروح في ميادين الأدب والبلاغة وهو مقترن في شكله وتركيبه بالتخييل، فالتشبيه عند الجرجاني علة العملية التخييلية، يعتمده المبدع من خلال "البرهان بالخلف فالتخييل لا يأخذ حدا إلا باختلافه عن الاستعارة"[1] وتناسيه لها.

تناول الجرجاني كلّا من الاستعارة والتخييل ورغم تمييزه الدقيق بين الأمرين إلا أن ذلك لم يقض نهائيا على الالتباس بينهما، فحتى وإن تحددت المفاهيم فإن الاستخدامات الاستعارية والتخييلية تبقى متباينة في حدودها ووظائفها اللغوية والبلاغية، إذ يقوم فعل التخييل عند الجرجاني على عملية السلب؛ أي إنجاز الصورة وتقديمها مع تناسي أسس بنائها ومرجعيتها، وتقوم هذه العملية على إمكانية التناسي وإستراتيجية تغريب الحقيقة (تناسي حقيقة التشبيه) بغرض الإدعاء والمبالغة في التصديق بحقيقته.

نلاحظ انسجام المسار الاستدلالي للجرجاني، حيث أنه إلى جانب تقسيمه التشبيه إلى ظاهر وخفي جعل التخييل صنفين: الأول أصله "تشبيه يتم تناسيه وادعاء إقرار حقيقة القول في منطوقه، لكنه، مع ذلك يحتفظ بنوع من العلة الظاهرة (علة التشبيه) "[2] فهو إلى حد ما لا زال مرتبطا ببعض أطراف الحقيقة.

---

[1]-محمد بنيس: الشعر العربي الحديث، الرومانسية العربية، دار توبقال، الدار البيضاء، ج3،،د.ط،د.ت،ص194

[2]-عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق محمد الفاضلي،المكتبة العصرية، بيروت،ط2، 1999،ص257.

أما الثاني فهو بدون تعليل"وهو يرجع إلى ما مضى من تناسي التشبيه وصرف النفس عن توهمه، وبيان ذلك أنهم يستعيرون الصفة المحسوسة من صفات الأشخاص للأوصاف المعقولة ثم تراهم كأنهم قد وجدوا تلك الصفة بعينها، وأدركوها بأعينهم على حقيقتها، وكأن حديث الاستعارة والقياس لم يجر منهم على بال، ولم يروه ولا طيف خيال ومثاله استعارتهم العلو لزيادة الرجل على غيره في الفضل والقدر والسلطان"[1] ومن هذين الصنفين سوف يفرّع ضروبا أخرى عديدة.

يقوم الصنف الثاني على غياب العلّة، وعلى الإلغاء التام والنهائي لكل وسائل ومقومات القياس الذي انطلق منه التشبيه ليمثله فغدا بعيدا عنه ممثلا لنفسه، بحيث ينكر وجوده ويفقده مرجعيته، بالتالي نكون أمام استحالة أي تحقق واستدلال على المعنى المراد في العقل، لكن هذا الإلغاء لا يمس الوضع الأنطولوجي للتشبيه أو الاستعارة، بما أن الجرجاني يقرهما، ذلك أن هذا الضرب نفسه يقوم من حيث تبريره على مقوم تشابهي لا غير، فالذاهب في هذا الضرب من التخييل إنما يشتبه له أنه لا وجود للتشبيه.

ويصنف عبد القاهر الجرجاني المعنى إلى قسمين: عقلي وآخر لا عقلي (أي تخييلي) "فالأول يجري مجرى الاستنباط العقلي "[2] القائم على القياس والمشابهة، أما

[1]- الجرجاني:المصدر السابق، ص ص 362-363.

[2]-المصدر نفسه،ص228.

الثاني (التخييلي) "فلا يمكن أن يقال إنه صدق وإن ما أثبته ثابت وما نفاه منفي"[1] ذلك أنه تخييل لا علاقة للعقل به.

ت- الزمخشري:(538/467)

وافق الزمخشري سابقيه من البلاغيين والنقاد في أن التخييل مرادف للإيهام، وهو مرتبة وسطى بين الحقيقة والمجاز، يتقاطع عندها عالم الحس بعالم العقل، لكنه يخالفهم في قوله بأن في كلام الله عزو وجل أقوالا مخيلة، عندما يقول:" لا ترى بابا في علم البيان أدق ولا أرق ولا ألطف من هذا الباب، ولا أنفع وأعون على تعاطي تأويل المشتبهات من كلام الله في القرآن الكريم وسائر الكتب السماوية، وكلام الأنبياء، فإن أكثره و عليته تخييلات قد زلت فيها الأقدام قديما، وما أتى الزالون إلا من قلة عنايتهم بالبحث والتنقير"[2] فهو يجعل التخييل وسيلة مساعدة لفهم المشتبهات في القرآن الكريم وإدراك أبعاده.

تحمل بعض الآيات القرآنية نوعا من"التمثيل و"التخييل "رغم أن التصوير فيها لا يمكن وصفه لا من جهة الحقيقة، ولا المجاز"لأن الألفاظ فيها يجب ألا تحمل على جهة حقيقية ولا على جهة المجاز، وإنما هي تمثيل وتصوير حسي"[3] ومن هذا المنطلق يكون التمثيل والتصوير أشمل من التشبيه والاستعارة.

[1]- المصدر السابق:ص ص229/228.

[2]-شكري عياد،:المرجع السابق، ص 263 .

[3]-المرجع نفسه،ص262.

نظر الزمخشري إلى التخييل بوصفه طريقة لتجسيم المعنوي، وإعطائه صورة حسية فكان مفهومه للتخييل من وجهة فنية بحتة، وتحدث عن" التشبيه التخييلي "والاستعارة التخييلية" وبذلك يكون الزمخشري قد خالف عبد القاهر الجرجاني الذي اعتبر التخييل تشبيها لخداع النفس أو شكلا مجازيا، بأن جعله مرتبة بين الحقيقة والمجاز.

وفي المقام ذاته رأى في التخييل أداة لتجسيد المعاني"واستبعد كل دلالات المخادعة التي تعتور المصطلح، ولم ينظر إليه من زاوية منطقية أو كلامية توازن بين الصدق والكذب كما فعل عبد القاهر، وإنما نظر إلى التخييل على أساس أنه تمثيل للمعاني المجردة وطريقة من طرائق التجسيم المعنوي وتصويره للحس فحسب"[1] غير أن اعتبار الزمخشري التخييل طريقة لفهم المشتبهات من القرآن جعله محل انتقاد، خاصة من طرف رجال الدين، على اعتبار أن هذه اللفظة تستعمل للدلالة على الأكاذيب لا الحقيقة، لذا وجب تفاديها في التعامل مع كلام الله.

ث–ابن الأثير(637/558هـ).

يذهب ابن الأثير إلى ربط التخييل بمعايير الإقناع والتأثير في المتلقي فهو سبيل جلب القارئ والمستمع وهو المذهب السليم بلوغ نفسياتهما، حتى تصبح الصور المشكَّلة تخييليا بمثابة المرئية، فالخيال والتخييل وسيلتان لتجسيم الأشياء وتجسيدها، بغية تقريبها من الأذهان" فتحقق فائدة الكلام الخطابي هو بإثبات الغرض المقصود في نفس السامع بالتخييل والتصوير، حتى ينظر إليه عيانا، ألا ترى أن حقيقة قولنا" :زيد أسد"هي قولنا" :زيد شجاع "لكن الفرق بين القولين في التصوير والتخييل، وإثبات

[1]–جابر عصفور :الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي،د.ط، 1992 ،ص78.

الغرض المقصود في نفس السامع، لأن قولنا :زيد شجاع "لا يتخيل منه السامع سوى أنه رجل جريء مقدام فإذا قلنا" زيد أسد "يخيل عند ذلك صورة الأسد وهيئته، وما عنده من البطش والقوة ودق الفرائس، وهذا لا نزاع فيه"[1] فالقول المخيل أكثر وقعا في النفس، وأقدر على إثارة انفعالات المتلقي والتأثير فيه من القول الخالي من التصوير.

3-2-الخيال في الفكر الغربي:

تباينت النظرة إلى الخيال الإبداعي في العصر الحديث، كل ينظر إليه من منظاره الفلسفي والمذهبي، ففي حين نادى الكلاسيكيون إلى ضرورة تقييد جموح الخيال بضابط العقل رأى فيه الرومانسيون عالما أفضل من عالم الحقيقة، لذا رفعوا من شأنه وقيمته، وقد كان لتعدد المذاهب الأوروبية أثرا في ظهور عدة تيارات:كالمذهب المادي، والمذهب الوجودي، حيث ظهر تأثرهما بالمذاهب اليونانية القديمة وسأحاول هنا أن أقدم بعض الآراء الغربية التي تعرضت لمفهوم الخيال في العصر الحديث.

أ –هيوم D.Hume

ربط هيوم الخيال بالصور والأفكار التي تنعكس على معطيات الحس "واعتبر الخيال قاصرا إذا ما قورن بالحس الخالص، وهو قصور جعله يتجه اتجاها توكيديا ينفي قدرتنا على تخيل محسوسات جديد"[2] فالخيال عند هيوم عاجز عن تركيب المدركات الحسية، وبذلك جعله غير قادر على أداء مهمته مادام أضعف من الحس، وهو في

[1]-أبو الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد ابن الأثير :المثل السائر،تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد،ج1 ، د.ط، المكتبة، العصرية، بيروت، 1990 ، ، ص ص78 -79

[2]-عاطف جودة نصر :المرجع السابق ،ص15

ذلك متأثر بما ذهب إليه أرسطو حين اعتبر الخيال" إحساسا ضعيفا "ومن ثم قلل من دوره وأهميته.

ب–هوبز Hobbes:

نبع مفهوم هوبز للخيال من نزعته التجريبية فوحد بين الخيال والذاكرة، فالخيال عنده هو الملكة التي تقوم بتركيب المدركات الحسية في شكل صور مختلفة، لكنه تركيب معقد غير مفهوم "يفسر الخيال بأنه إحساس متحلل مما يعني أن الإدراك يقدم لنا المحسوسات واضحة وثابتة، بينما يركب الخيال صورا يسمها بالغموض"[1]، وبذلك قلل هوبز من دور الخيال في العملية الإبداعية، إذ رأى أنه شيء غير نافع لا يزيد الأشياء إلا تعقيدا، معتبرا إياه شكلا من التلاعب وفساد في الإحساس، وبذلك تضاءلت قيمة الخيال، لصالح العقل الذي اعتبره جوهر الأدب.

فأصحاب المذهب الكلاسيكي حطّوا من قيمة الخيال، واصفين إياه بالفوضى لذا فهم لم يعتنوا به"كان نقاد المدرسة الكلاسيكية يهاجمون الخيال بعنف ويصفونه بأنه ملكة فوضوية لا تراعي أي قانون، وتؤدي إلى الجنون والهذيان، وذلك لأن الخيال لا يخضع لسلطان العقل فهو قوة لا ضابط لها، وواجب الإنسان الخلقي يقضي عليه بأن يكبتها في نفسه."[2]متناسين بذلك أن الفن لا يمكن أن يتعارض مع الأخلاق دائما، والخيال يمكن أن يكون منضبطا.

[1]–المرجع السابق،ص ص15 –16.

[2]–محمد مصطفى بدوي :كولردج، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط1، 1958 م،ص ص79 –80

ت–كانت immanuel kant:

تغير مفهوم الخيال عند كانت، فلم يعد شكلا من التلاعب كما ذهب" **هوبز** " لكنه أصبح عنصرا فعالا في العملية الإبداعية، فهو الذي ينقل ما في الذهن إلى الواقع، ويجعله ممكنا"إن الادراكات المختلفة توجد في العقل على نحو منفصل، ويبدو ربطها على نحو وجودها في الحس مطلبا ضروريا، ومن ثم ينبغي أن توجد فينا قدرة فعالة تركب الكثرة التي يبديها المظهر وليست هذه القدرة سوى الخيال"[1] الذي يمنحنا التميز في الأداء الفني والتعبير الأدبي.

يعتبر"**كانت** "الخيال أمرا ضروريا لأنه قدرة إنسانية لا يمكن تجاهل دورها، فهي التي تقوم بوظيفة تركيب ما بالذهن من صور منفصلة وتقديمها في صورة متكاملة الأجزاء، لم يكن من الممكن تحصيلها في غياب الخيال يقول كانت:"الخيال أجلُّ قوى الإنسان، وأنه لا غنى لأية قوة أخرى من قوى الإنسان"[2] وقد كان تأثير **كانت** كبيرا على الكثير من الفلاسفة والنقاد، حيث ظهر اهتمامهم بهذه الملكة وبدورها الفعال.

ث–فشته John Gottlob Fichte:

اشتركت رؤيته للخيال برؤية كانط، فهو تمثيل الأشياء والتعبير عنها بطريقة مبدعة تختلف عن الواقع "إذ ملكة الخيال المنتجة هي القوة النظرية الأساسية وبدون هذه القوة العجيبة لا يمكن تفسير أي شيء في العقل الإنساني وجماع جهاز التفكير يقوم على هذه الملكة...والخيال قدرة أساسية للأنا على أن يتصور خلاف نفسه،

[1]–عاطف جودة نصر :المرجع السابق ،ص22

[2]–محمد غنيمي هلال :المرجع السابق، ص411

وبملكة الخيال هذه يظل إنتاج الموضوع من شأن الذات، ويبقى في داخل الذاتية المطلقة"[1] فالخيال عند فشته ليس امتيازا تركيبيا وحسب بل إمكانية إبداعية، فهو ملكة منتجة لها القدرة على الإبداع والخلق، وبذلك تجاوز هذا الرأي المذهب الذي ينظر إلى الخيال بوصفه ضربا من اللعب غير المدروس.

ج–وردزورث william wordsworth:

أعطى وردزورث الخيال قيمته الوظيفة وقدرته على الربط والتأليف بين العناصر والوحدات، لكنه أيضا ذهب به مذهب الإبداع" فالخيال هو القدرة على اختراع ما يلبس اللوحات المسرحية لباسا فيه تكتسي أشخاص المسرحية بنسيج جديد، ويسلكون مسالكهم الطريفة أو هو تلك القدرة الكيمياوية التي بها تمتزج معا العناصر المتباعدة في أصلها والمختلفة كل الاختلاف، كي تصير مجموعا متآلفا منسجما"[2] تترابط أجزاؤه ترابطا جماليا.

يعد الخيال بالنسبة إليه ملكة منتجة، لها القدرة على الإبداع والخلق، والجمع والتركيب انطلاقا من ما يختزنه الذهن من قوة إيجابية، يكون عن طريقها صور مختلفة الأوجه ومن هذا المنطلق ميز"وردزورث بين الخيال والوهم ف"الوهم سلبي يغتر بمظاهر الصور يسخرها لمشاهد فردية عرضية، أما الخيال فهو العدسة الذهنية التي من خلالها يرى الشاعر موضوعات ما يلحظه، أصيلة في شكلها ولونها "[3] لقد فرق بين الخيال

[1]–عاطف جودة نصر :المرجع السابق،ص23 ،24

[2]–محمد غنيمي هلال :المرجع السابق ص413 .

[3]– المرجع نفسه ،ص412.

والوهم وجعل الوهم أسمى من خلال تمييزه بين ما هو عرضي زائل وبين ما هو أصيل، إذ يصبح الخيال قدرة فعالة تمكن الشاعر من جعل معطيات الحس في متناوله يشكلها بما شاء من صور .

ذهب وردزورث إلى الربط بين الخيال والرومانسية بحكم أن أفكاره برزت في عهد تنامي المدّ الرومانسي، وقد فرق بين الخيال والوهم وبيّن أن لكلّ منها خصائصه وظروفه"فالتوهم يقوم بتعديل طفيف سريع الزوال، وقانونه متقلب، كما أن آثاره مفاجئة عابثة، وقد تترابط الأمور إتفاقا، أما المخيلة فهي ملكة محوّلة، مجرّدة مانحة، وهي توحد وتجمع، ومن ثم تشكل وتخلق وهي لا تعتمد على التعبير والتأثير، ولا تعتمد على الخصائص العابرة بقدر ما تعتمد على الخصائص الداخلية الكامنة"[1] فالشاعر لايكتفي بالتأليف بين الصور وإنما يتجاوز ذلك إلى إبداع صور جديدة، تخضع لعوامل داخلية خاصة بالمبدع.

ح-كولردج Samuel T.Coleridge:

تأثر كولردج بنظريات عصره وجاء هو الآخر بتحديد لمفهوم الخيال وعملية التخييل انطلاقا من ربطه لهذه العملية بالمسحة الرومانسية، فقد رأى أن الخيال هو القوة التي بواسطتها تستطيع صور معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس أخرى (في النص والقصيدة) فتكون تلك اللمسة الخيالية السائدة في جوهر النص بمثابة الروح التي تسري فيه وتوحد جميع أجزائه معا وهو ما يجعل النص متماسكا وذهب إلى اعتبار التخييل ميزة إنسانية وملكة خاصة تميز الأفراد عن بعضهم البعض.

[1]-محمد حسن عبد الله :الصورة والبناء الشعري، دار المعارف بمصر،دط، د ت، ص59

يربط كولردج أثناء العملية التخييلية بين الصورة والواقع من خلال وضعية المجانسة والانصهار، وهي عملية غاية في الفنية والذكاء عندما تحيلنا علة فهم وإدراك العالم الخارجي بطريقة جمالية كما يميز بين نوعين من الخيال "إنني أعتبر الخيال إذن إما أوليا أو ثانويا فالخيال الأولي هو في رأيي القوة الحيوية أو الأولية التي تجعل الإدراك الإنساني ممكنا "[1] والتي تمهد لمجيء القوى اللاحقة وهي الأكثر فاعلية.

أما الخيال الثانوي فهو في عرفه صدى للخيال الأولي غير أنه يوجد مع الإرادة الواعية وهو يشبه الخيال الأولي في نوع الوظيفة التي يؤديها ولكنه يختلف عنه في الدرجة وفي طريقة نشاطه، إنه يذيب ويلاشي ويحطم لكي يخلق من جديد، وحينما لا تتسنى له هذه العملية فإنه على أي حال يسعى إلى إيجاد الوحدة، وإلى تحويل الواقع إلى مثالي، إنه في جوهره حيوي بينما الموضوعات التي يعمل بها (باعتبارها موضوعات)في جوهرها ثابتة لا حياة فيه فالخيال الأولي يسعى إلى الوقوف على ماهية الأشياء وإدراكها، ويحتاج إلى سبر أغوار الشيء والنفاذ إلى أعماقه ولكن الخيال الثانوي يتجاوزه إلى الخيال الشعري الذي يساعده في عملية الإبداع، فالشاعر لا يكتفي بالخيال الأولي.

يأخذ كولردج عملية التخييل على أنها ليست إدراكا يقوم على استقصاء الصفات والجزئيات التي يتركب من مجموعها الشيء المدرك، وإنما هو إدراك يقتصر فيه الشاعر على الصفات التي تهمه فقط في الشيء المدرك"[2] وبذلك يقوم الخيال بالربط

[1]-محمد مصطفى بدوي :المرجع السابق، ص158

[2]-محمد زكي العشماوي :دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار الشروق،دب، ط1، 1994 م، ص ص262 -263.

بين الطبيعة والعمل الفني، باعتماده المدركات الحسية مادة له تساعده على بناء عمله الشعري.

يفرق كولردج في هذا الصدد بين الخيال والوهم"أما التوهم فهو على نقيض ذلك لأن ميدانه محدود وثابت، وهو ليس إلا ضربا من الذاكرة حين تحرر من قيود الزمان والمكان قد امتزج وتشكل بالظاهرة التجريبية للإرادة التي نعبر عنها بلفظة "الاختيار "ويشبه التوهم الذاكرة في أنه يتعين عليه أن يحصل على مادته كلها جاهزة وفق قانون تداعي المعاني"[1] من خلال هذا التمييز أراد كولردج أن يبعد أي لبس أو خلط بين الأمرين فالخيال قدرة تقوم بالمزج والتركيب فيما لديها من صور مختزنة لتشكيل صور جديدة.

أما الوهم فهو أدنى درجة من الخيال إذ يتقبل الأشياء الجاهزة ويخلط بينها، بينما يجمع التوهم بين جزئيات باردة جامدة تنفصل الواحدة منها عن الأخرى والجمع بينهما يكون تعسفيا، ويصبح عمل التوهم عندئذ ضربا من النشاط الذي يعتمد على العقل مجردا عن حالة الفنان العاطفية.

نجد أن الخيال يعمل على تحقيق علاقة جوهرية بين الإنسان والطبيعة، وذلك بأن يقوم بعملية" إتحاد تام بين الشاعر والحياة أو بين المبدع والوجود بصفة عامة، ولن يتم هذا الإتحاد إلا بتوافر العاطفة التي تحفز المبدع"[2] لكن حديث كولردج عن كون الوهم غير مطابق للواقع أثناء تمييزه بين الخيال والوهم يجعلنا نقول أن الخيال أيضا لا

[1]-أحمد علي دهمان :الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني منهجا وتطبيقا، ج1 ، دار طلاس دمشق،دت، ص315 .
[2]-محمد زكي العشماوي : المرجع السابق، ص271

يطابق الواقع وإن انطلق منه واعتماد هذه النقطة وحدها فيصلا بين الاثنين أمر بحاجة إلى تدقيق، أما فيما يتعلق بمفهوم التخييل في النقد الحديث، فلا نكاد نعثر على استعمال لهذا المصطلح، فقد ظهرت مصطلحات جديدة ونظريات مختلفة ربما تلامس الفكرة من بعيد، وربما تختلف فيها السبل والتسميات.

4- السرد رغبة نزوعية:

تمتلك الكائنات القدرة على التعبير والتواصل بطرق وأساليب مختلفة، والإنسان هو الكائن الوحيد الذي يتعامل ويعبر عن طريق الملكة اللغوية، ولعلّ هذا ما مكنه من تحقيق وإنشاء منجزاته الفكرية واللغوية على مدار عصور، فقد حاول التعبير عن ذاته ومتطلباته، كما كان سعيه جادا نحو تناقل واجتذاب أخبار غيره من أفراد جماعته وكثير من ذلك كان عن طريق الحكي.

لذلك نجد أن الأعمال السردية والقصصية تقوم وتتأسس بالدرجة الأولى على كلّ من اللغة والحدث، ذلك أنهما المرتكز الأساس في صنع الحكايات لكن هناك عناصر أخرى لها أهمية رئيسية أو ثانوية كاستخدام" الزمن المشحون بالرمزية والخروج عن الزمن المادي المألوف إلى زمن تخيلي يكسب العمل الإبداعي وشخوصه نوعًا من الديمومة والبقاء "[1] حتى كأن بعض القصص والمحكيات غدت مع الزمن ضربا من الواقع لدرجة التصديق بها.

ألّفت الشعوب العديد من النتاجات الأدبية والفكرية عن طريق تركيبات لغوية محكية وكان ذلك بطرق وأساليب مختلفة وقد ورد إلينا منها ألف ليلة وليلة ،وعنترة بن شداد وسيف بن ذي يزن، كما بلغتنا ضمن أنماط تفكير أخرى أكثر تعقيدا كالأسطورة (اليونانية والإغريقية والفرعونية)، ووصلتنا أيضا عن طريق السبل الشعبية على اختلاف مضامينها وطرق تعبيرها، فقد ورد منها ما هو مكتوب وجلّه كان شفاهيا"يشير مصطلح التأريخ المتسلسل عادة إلى عرض نسقى أو حكاية لأحداث لا تعتمد على

[1]-أشرف سليم:الرؤية الفنية في روايات فتحي غانم،دار ،بالتصرف،ص153

التحليل وتقف من الناحية الأساسية عند العرض الزمني"[1] في الغالب دون تدخل ابتكاري.

إن فعل الحكي رغبة ذاتية قبل أن يكون عملية فنية يساعد على إثبات الذات، وإقامة معابر وجسور للتواصل الإنساني بين الأنا والآخر، وإظهار الاختلاف عن الآخرين الذين هم المتلقي (المستمع والقارئ حتى أولئك الذين يشغلون موضوع القص، فالراوي هو صاحب سلطة وسلطة تأتيه من العناصر الإستراتيجية في صنع الحكاية، والتي ينسجها كيفما شاء.

تلتقي الرواية مع باقي الأشكال السردية والقصصية الأخرى لكنها تختلف عنها من خلال بعض الخصائص التي تميزها، مثل الصيغة التي ترتب بها الأحداث والحوافز التي تدفع بها نحو النهاية، ونحو الغاية المتوخاة منها، وطريقة توظيف الخيال والإيهام بالواقعية أو على الأقل المعقولية كلها عناصر تزيد من حدة التأثير على المتلقي ببعث المتعة والخوف في نفسه، ومن خلال المحتوى الذي تنقله ويتميز بالغموض.

تختلف النصوص الروائية ما بين القوة والضعف من خلال اختلاف قدرات الكتاب على توليف أنظمة سردية بالغة الحنكة والذكاء، حيث يقوم الروائي باستغلال الفضاء المجاور والمحيط ليعتمده بقصد التمهيد لحالات استقبال المحتوى السردي، كما أن الخطاب الروائي خطاب أدبي فني يستفيد من المنجزات التي تراكمت إلى حد الآن كتابة

[1]– الفيروز آبادى: القاموس المحيط،تحقيق محمد نعيم العرقسوسي،مؤسسة الرسالة،مجلد1 ،ط8،دب، 2005، ص477.

وتدوينا، ولا يقتصر فقط على" تسجيل الأحوال والأحداث والظواهر التاريخية "[1]بل التعبير عنها بمستويات من السرد والتخييل المتداخلين.

تعتبر الكتابة الحديثة مغامرة متباينة الأصداء ،معالمها متنقلة بين الأرجاء، وكل ما هو نمطي مقصي من إحداثياتها، ذلك أنها ترنو إلى الارتقاء بالذات والمجتمع،أي بالأنا والآخر معا، تطهيرا وتعبيرا، وهنا تبرز لنا بعض الفنون الخالصة والبعض الآخر يشكل فيه التداخل جزءا كبيرا.

يشبه هذا الوضع القضية النقدية القديمة الأرسطية، أي قضية تطهير الأجناس الأدبية وفصلها عن بعضها لأن لكل واحد من الأجناس الأدبية خاصيته ووسائله التعبيرية، لكن الأصح، والمرجح أن جل الفنون البشرية تشترك في نقطة التعبير عن النفس، والحياة وهذا ما يسمح بعملية التداخل، والتضافر الجماليين، ولعل السرد من بين هذه الفنون المتداخلة " كون الحياة ذات صلة بالسرد أمر كان معروفا دائما، وقد تكرر قوله كثيرا فنحن نتحدث عن قصة حياة لنصف التواشج بين الميلاد والموت "[2] لذلك طرحت الحداثة مشكلة التطهير جانبا لأن الواقع لم يعد يسمح بذلك.

لا يمكن بأي حال من الأحوال أن نتمكن من التعبير الصريح أو البليغ عن طريق تتبع مسارات التعبير الخالص، فالأجناس الأدبية الخاصّة هي أجناس محددة الاتجاه قليلة الحيلة والإجراءات وهي تمثيل للفكر في حالاته المجردة الصافية، أما الأجناس المركبة

[1]– سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب،الإسكندرية ، 1984م ، ص 84

[2]– ديفيد وورد :الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور)، ترجمة سعيد الغانمي،المركز الثقافي العربي،ط1، 1999، ص39

والمتشاكلة والتي يدخل في إطارها بعض أو جلّ صفات الفنية لغيرها من الفنون فهي أكثر الأجناس قدرة على التعبير والتماس وجه الحياة والواقع والإنسان في تداخل الكلّ وارتباطه وتعقيده، والرواية باعتبارها فنا نثريا متعالق في بناه وتراكيبه فهي قادرة على لم شتات الخيال و لواقع على حد سواء والسرد عموما والرواية خصوصا هي أكثر الأنواع الأدبية قدرة على تجسيد المتفاوت.

4-1 السرد وأهميته:

يقع النص السردي ضمن تشكيلة من التباين والتفاوت في العناصر والمؤثرات فهو الوجه الأدبي والفني الذي تتقاطع عند تخومه العديد من الأنواع والأصناف الأدبية وهو بهذا يحتمل الكثير من الصفات والميزات التي تدخل في هذا الصنف أو ذاك وتغيب عن الآخر بينما مع الرواية أغلب المواقف والصفات واردة الحضور، فقط لابد من الإشارة إلى أن بعض مميزاتها واضح للعيان وشفاف والبعض الآخر يعتليه الغموض كونه يأتي متسترا

يحتمل السرد مسارات تعبيرية وقصصية متعددة بعضها يتأسس على مجموع عوامل داخلية عوامل داخليّة كاللّغة والمتخيّل وطريقة تحقيق الانسجام بينهما والأخرى خارجيّة تحتمل كلّ ما تحمله الحياة والمجتمع من معطيات وظروف يأخذها السرد كموضوعات وأدوات تعبيرية. لا يمكن التخلي عن السرد فهو غاية وطبع إنساني حتى في أبسط أشكاله، فهو نقطة تقاطع الحياتي والإنساني والفني والتخييلي.

وعليه فإن النصوص السردية تطالب قراءها بمعايشة الداخل والبحث عن الخارج دون تناسي طرف على حساب الآخر، وهنا تكمن أهمية القراءة في خلق مساحة من الفهم لما هو سردي فني، وما هو حياتي يومي يتداخل في هذه القراءة الخيال والحقيقة، الظن واليقين، ووهم القراءة الجميل يقود المتلقي أحيانا إلى القراءة المتعاونة، وأحيانا إلى القراءة المتعالية، قصد احتواء مجموع علامات النص.

يمتلك السرد" **Narration**" مفاهيم متعددة لغة واصطلاحاً، وهو القالب الفني الذي ينتقل عبره الحياة الواقعية إلى أجواء فنية تستدعي الفهم والتحليل، ومكونات الشخصيات الداخلية والخارجية، وهو الفعل الذي تنطوي عليه السمة الشاملة لعملية القص، أي ما يقوم به السارد "**Narrateur**"حين يروي الحكاية، ويشمل جميع أنواع الخطابات التي يبدعها الإنسان، الأدبية وغير الأدبية، و يبقى هنا الاختلاف في سبل، وطرائق بث السرد، وتقديمه "فإن طرائق السرد المعتمدة هي التي يعول عليها، في الّتمييز بين أشكال الحكي وخصوصيات كلّ نوع منها"[1] ومن هنا اكتسبت الفنون التعبيرية عامة، والسردية على وجه الخصوص ميزتها، وخصائصها في التواجد كأكبر، وأعقد التشكيلات التعبيرية.

تتشكل البنية السردية للخطاب من ثلاثة مكونات لا يمكن للخطاب الروائي أن يقوم ويتأسس بدونها

1. الراوي (المرسل)

[1]– حميد لحمداني :بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، المغرب، دط، 1991، ص54

2. المروي (الحكاية)

3. المروي له (المرسل إليه)[1]

لا يمكن لأي رواية كانت أن تخلوَ من العناصر سالفة الذكر فالحكي فعل يحتاج إلى فاعل وهو رسالة تحتاج إلى من تصل إليه، وفي نفس الوقت- وبما أن السرد فن وليس خطابا تواصليا واقعيا- فهو يحتاج إلى الراوي بوصفه الحامل لنبرة التخييلة في النتاجات الروائية والأدبية يبدعها مؤلف حقيقي، ويتلقاها قارئ حقيقي، منفعلا بكل تفاصيلها الفنية والتقنية.و لابد من الإشارة هنا إلى أن هذه العناصر المذكورة ليست هي الوحيدة المكونة للنسيج، أو ليهيكل العمل الروائي، وإنما هي مجرد أعمدة أساسية تتوسل بقاءها، وفاعليتها من نشاط باقي مكونات الخطاب السردي التي لا تقل أهمية عنها.

يحتاج الراوي كي يمهد لعملية قصصية صحيحة ومؤثرة إلى مجموعة من المعطيات والعناصر مثل الشخصيات والمكان والزمان، حيث تشتغل هذه العناصر على أفعال وأحداث تغطي مساحة من الصراع والتداخل بين الشخصيات والمكان، أو بين الشخصيات والزمان ،أو بين الشخصية وذاتها، و كل هذا في نموذج سردي وقصصي تتباين فيه القوى الفاعلة ووجهات النظر المحركة للعملية السردي. .

تحتاج كل عميلة سردية إلى طريقة في أداء مهامها وتحقيق وظيفتها الفنية، وبما أن السرد يتماشى مع الحياة فهو يراعي تفرعاتها الزمنية والحدثية عندما ينتقل بين الأحداث

[1]- سعيد يقطين: الكلام والخبر،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،بيروت،ط1، 1997 ص 19.

الكائنة والممكنة والأخرى الماضية في الزمن والمتقدمة، وقد ركزت الدراسات السردية على هذه الجوانب وغيرها في التمييز ما بين النص والخطاب السرديين.

وللسرد تقنيات يتجلى فيها ضمن بنية النص الروائي هي:

- السرد الأحق وهو الذي يأتي تبعا لمجموعة من الأحداث والمعطيات السابقة في الزمن
- السرد الاستشرافي: وهو السرد الذي تقع معالمه في المستقبل حين يلامس حضوره المضارع بحثه عن المستقبل.
- السرد الآني: يأتي في صيغة الحاضر، سرد حوادث أو مونولوج.[1]
- السرد المدرج: يتمظهر من خلال تقنية إدراج الرسائل ضمن بنية النص الروائي حيث يتوقف الحكي ويدرج النص "فبناء نص سردي ما بناء فنيا يقوم على أساس وجود أداة توسطية تجعل من المادة القصصية لا تدلّ من خلال مضمونها فحسب، بل من خلال الّتشكيل الذي تخضع له، وعندها فقط، يمكن الحديث عن شكل فني "[2] وضمن هذا البناء، يقع عامل السرد.

4-2 الأدب وعلاقته بالتخييل:

عرف الأدب تعريفات عدة على مر العصور واختلاف الأمكنة، وازداد أمر تعريفه صعوبة في العصر الحديث مع ظهور الاتجاهات الأدبية المختلفة، ففي كل مرة

[1]-سعيد بنكراد : الّنص السردي نحو سميائيات للإيديولوجيا، دار الآمان ،الرباط، المغرب ، ط1 ، 1996،ص26

[2]-سعيد بن كراد: المرجع السابق:ص19.

يظهر اتجاه أدبي جديد، يظهر معه تعريف جديد للأدب يتجاوز القديم إن لم يْلغه كلية .ومن ثم أُلِّفت العديد من الكتب التي تناولت بالبحث هذه الإشكالية، وأسالت الكثير من الحبر حول الموضوع، ومفاهيمه " مع أنه من الصعب الاتفاق حول الهوية المحددة لموضوع الأدب، فمن المؤكد أن هذا الاسم أو ما يجري مجراه، استعمل دائماً للدلالة على كلام يبعث اللذة أو يثير الاهتمام لدى سامعه أو قارئه، ويكون الخلود مصيره، وبناء على ذلك فهو قول أكثر صناعة من الكلام العادي"[1] ، وأكثر رمزية وتخييلا.

اختلفت في تعريف الأدب المنجزات النقدية والفكرية بين القديم والحديث، ولكل منها صيغته وقناعاته في ذلك والتي تتماشى مع معطيات فكره وضرورات عصره، فبرزت الآراء النقدية وكثرت الكتابات النقدية الباحثة عن تعريفات ومفاهيم وتباينت الرؤى ووجهات النظر، وهو ما زاد الأدب قدرا وجوهرة قيمة وثراء.

أخذت بعض التعريفات من الشكل منطلقا لها والبعض الآخر انطلق من المواضيع والمضامين أما عن الطرف الذي كان أكثر توازنا فهو الطرف الذي جمع بين الشكل والمضمون، وهو ما ولّد لدينا رؤى ونظريات تحوم أغلبها حول الجمع بين الأدب والخيال الذي يعتبر بالنسبة للنص" أداته الطبيعية التي تقوم بالربط والتنسيق بين كل أداة أو جزئيات كل أداة ، وتوظيف كل أداة فنية، بحيث تخدم في النهاية رؤيته وتعينه على التعبير عن مراده، وهو في الوقت نفسه الذي يقوم بالربط والتنسيق بين كل

[1]-تودوروف، الشعرية، ص10 .

أدوات المبدع ليخرج لنا في النهاية عملاً إبداعيًا يعبر عن رؤيته أصدق تعبير"[1] كما يختلف التخييل السردي عن أنماط الخطاب الأخرى، فهو يمتلك خصوصيته وأبعاده الخاصة التي لا توجد في الشعر ولا في سواه من الأدب.

لقد أثار" جيرار جينيت "إشكالية تعريف الأدب في الصفحات الأولى من كتابه، مشيراً إلى استعصاء إيجاد تعريف جامع مانع له، إلا أّنه انتهى إلى تعريفه بقوله:"الأدب هو فن اللّغة"[2] وفي موضع آخر يرى أن النظر" في ماهية الأدب يقودنا إلى البحث في إشكاليتين أساسيتين هما[3]:

- استقصاء ما يميز الأدب –وهو الفن الذي يعتمد اللغة وسيطا وغاية في نفس الوقت–عن غيره من الفنون من :رسم، موسيقى وغيرهما.
- استقصاء ما يميزه عن بقية الممارسات اللغوية الأخرى :تاريخ، فلسفة وغيرهما.

يعتبر الأدب واحدا من بين أهم الفنون التعبيرية ،وأكثرها دقة ورقيا، ولعل ما يميزه عن غيره من الفنون هو عامل اللغة وسطوتها التعبيرية، والترميزية "فالفنون تختلف باختلاف الوسيلة التي تحاكي بها فكما أن بعضها بفضل الصناعة أو بفضل العادة ، يحاكي بالألوان والرسوم كثيراً من الأشياء التي تصورها وبعضها الآخر يحاكي بالصوت، كذلك الحال في الفنون سالفة الذكر كّلها تحقق المحاكاة بواسطة الإيقاع واللغة والانسجام مجتمعة معاً أو تفاريق أما الفن الذي يحاكي بواسطة اللغة وحدها، نثراً أو

[1]–سيزا أحمد قاسم:المرجع السابق،ص94

[2]– Gérard Genette, Fiction et diction, op cit, P11.

[3] – Ibid, P11.

شعراً فليس له اسم حتى يومنا هذا"[1] ولعل هذا القول مبالغ فيه إلاّ أن تعقيد الظواهر الأدبية الفنية، وتعاليها يشفع له.

تعد اللّغة إذن، وسيلة لما اصطلح عليه لاحقاً بالأدب، كما أن الألوان وسيلة الرسم والأصوات وسيلة الموسيقى، وتطرح اللغة إشكالاً باعتبارها الوسيلة التي يستعملها فن الأدب للتعبير والمحاكاة، ذلك أنّها ليست خاصة به وحده، وإنّما هو " يشترك فيها مع سائر العلوم الأخرى، فالنغم أو الألوان يفيان بتحديد الموسيقى أو الرسم، ولكن الأكيد أن استعمال الألفاظ والتراكيب لا يستقل بتحديد ماهية الأدب، وأبعد من ذلك تحديد الأدب كفن"[2] إذن هناك خصوصيات تميز لغة الأدب عن باقي معطيات الفنون وهي قدرتها العالية على التصوير التخييلي، ويميز جيرار جينات بين لغة الأدب ولغة غيره من الممارسات اللغوية الأخرى، في تحديده لوظيفتين للغة:

- **وظيفتها العاديةfonction ordinaire**: وهي الكلام من أجل الإخبار الاستفهام، الإقناع، الأمر، الوعد وغيرها.
- وظيفتها الفنية **fonction artisrtique** :وهي إنتاج أعمال إبداعية[3]

وتنهض الوظيفة الأولى حسب" جيرار جينيت "من البلاغة أو ما يعرف اليوم بالتداولية، أما الثانية فتنهض من الشعرية، وفيما يسعى الأدب للنهوض بالوظيفة الفنية للغة ينحصر انشغال الخطاب العادي بالوظيفة النفعية لها.

---

[1]- voir : Gérard Genette, Fiction et diction, op cit, P13.

[2]-نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث، د.ط، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د.ت، ج2 ، ص16

[3] - Gérard Genette, Fiction et Diction, P 16.

إذن فالتخييل الفني-خاصة في الرواية-يتم بواسطة اللغة، والانزياح، والمفارقة، والمحاكاة الساخرة، والتهجين والأسلبة، والتناص، والحوار، والتعجيب الفانطاستيكي، وتجاوز الواقع ومحاورة الماضي والتفاعل مع التراث نقدا وتناصا، وتمويه الأحداث والشخوص والفضاءات في صور روائية موحية ورمزية دالة، واستعمال خطاب سردي يتقاطع فيه الصدق والخيال والحقيقة والإدهاش، فكل عوالم النص التخييلي مصنوعة من لعبة الورق والتمويه بالواقع والممكن، ويعني هذا أن النص الأدبي يضم ثلاثة عوالم أساسية:

1- العوالم الحقيقية القائمة على التطابق المرجعي بين النص والواقع.

2- العوالم الممكنة القائمة على الافتراض التخييلي والاحتمال النسبي.

3- العوالم المستحيلة التي تستند إلى الغرابة وتجاوز الواقع والممكن لتغوص في عمق الخيال المشحون باليوتوبيا.

4-3 الرواية العربية:

ترتبط نشأة الفنون بظروف عصرها ومعطيات الفاعلين فيها والعاملين عليها ونشأة الرواية في الأدب العربي ترتبط ارتباطاً مباشراً بالأوضاع السياسيّة والاجتماعيّة والثقافيّة في العالم العربي، تماما مثلما حدث في أوروبا عندما ارتبطت نشأة الرواية بالثورة الصناعية وكذا بالمدّ التحرري. والرواية في العالم العربي كان لها نفس النهج والمسار.

لقد ساد التخلف في مرحلة ما بعد العصر العباسي من عصر المماليك إلى عهد الحكم العثماني إلى مرحلة التواجد الفرنسي والإنجليزي في الأقطار العربية فقد"أغلقت

المدارس بل هدمت وانتهت وتعطلت الحركة الأدبية، بل تحجرت وانحرفت اللغة، وفسدت ومن هنا أصبح الأدب في حالة من السقم تقارب الموت فكانت تمثله نماذج نثرية وشعرية، ليس وراءها أي صدق في الإحساس ولا فنية في التعبير، وقد كان أغلب النتاج الأدبي لتلك الفترة يدور حول المدائح النبوية والأمور الإخوانية والمراثي الباردة والمواعظ المباشرة" [1].

إن كل الفنون الأدبية إذا ما تتبعنا تاريخها نجدها قد بدأت بداية خجولة أو لنقل بداي بسيطة" منذ الحملة الفرنسية على مصر عام (1798) م، حيث كان للتدخّل الأجنبى وحضوره في الشرق دوره في إثارة القلق في النفسية العربية، وتأجيج عواطفها الوطنية والقومية، ومع ظهور الوعى القومى لاح تأثير هذا الاستيقاظ في الحياة الفكرية والأدبية، إذ تأثّر الأدب العربى بالأدب الغربى وظهر بعض الروائيين الذين كان هدفهم تعليم العلوم الغربية مثل رفاعة طهطاوى وعلي مبارك ممّا دفع الروّاد الآخرين إلى إحياء الأدب العربى القديم والاهتمام به"[2]، كلها محاولات عرفت بالبساطة في البناء والمضمون، لكنها مهدت لمجيء مرحلة أكثر جدية في التعامل مع المعطى الأدبي على انه معطى فني ومعادل إنساني وجودي.

كانت البداية مع مثقفي العالم العربي الذين سعوا إلى بعث الحركة الفكرية واستعادة التراث الفكري كمرحلة سابقة على مرحلة تجديد التراث، وقد كانت مصر مهدا لذلك نظرا لمجموعة من العوامل والظروف وهذا الأمر "يعود إلى حد كبير إلى

[1]- عبد المحسن، طه بدر:تطور الرواية العربية الحديثة، ، الطبعة الثالثة، دار المعارف، 1976م،ص19.

[2]- طه وادى:دراسات في نقد الرواية،دار المعارف،القاهرة،ط2، 1993،ص17.

محاولات اكتشاف المصريين لشخصيتهم ومقومات حياتهم الفكرية والأدبية وترددهم في هذه المحاولات بين التأثر بتراثهم العربى القديم وبين التأثر بالحضارة الغربية المتفوقة"[1]، وبالتالي كان لحركتي المد والجزر أثر في تشكيل الهوية المصرية وقد انعكس ذلك على كتابات الأدباء بصفة عامة.

إن البداية في الأشياء تفرض التعامل مع الأنساق السابقة لها في الوجود والتي تعتبر بمثابة البذرة الحاملة لكيانها الخامد في العمق، فإذا ما أردنا بناء مشروع فكري معين لابد من العودة على التراث الفكري نفسه بسلبياته وإيجابياته، فهذا الأمر وحده القادر على إعادة بناء الهوية الضائعة والتأسيس للمشاريع الطامحة،" لذلك سعى رواد الأدب إلى بعثت المقامة وكانت مصدر استلهام ووحى للرواية العربية الحديثة"[2] ويعتقد محمود أمين العالم "أنّ الرواية هي امتداد متطور للأساطير والملاحم والسير والحكايات الشعبية والقصص والمقامات"[3] ومن أهم الأعمال القصصية التى كانت تستلهم التراث آنذاك ولها لون اجتماعي من حيث الغاية والمقام، والأسلوب الروائي البناء هي حديث عيسى بن هشام لمحمد المويلحى هو الذى استلهم في صدور هذا الأثر من المقامة لكنّه اتخذها كإطار والتفت إلى بعض أشكالها.

ما دامت الرواية تنطلق من حياة الأفراد فهي لابد أن تتماشى مع رغباتهم وأذواقهم الشعبية فقد تأثرت الرواية بالذوق الشعبى، فلطالما حاول الرواد بجدية اعتماد

[1]– أحمد القضاة ، محمد لاتا، التشكيل الروائى عند نجيب محفوظ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، ط 1، 2000

[2]–سيد عبد التواب،.بواكير الرواية، دراسة في تشكيل الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،دط 2007، ص84

[3]–أحمد القضاة، المرجع السابق،ص32

بنائهم السردي من منطلق القاعدة الحياتية اليومية بما فيها من أحداث وشخصيات وأزمنة وأمكنة في تنظيم وبناء الأعمال السردية والروايات على وجه خاص، ولذلك نرى أن التراث العربى القديم خاصة الشعبى كانت له تأثيرات بعيدة المدى في نشأة الرواية وحتى في استمراريتها.

تأثر كتاب الرواية في السابق خاصة مع البدايات الأولى بظروف عصرهم وكذا بثقافاته الشعبية فوجدوا أنفسهم بين منعطفين، التراث بما يحمله من مفاهيم وصيغ قديمة، والأحداث العصر بما تحمله من تسارع وتضارب فسعوا إلى الجمع والتوفيق بين الاثنين معا في حركة من الأحداث والشخصيات المتداخلة " وكان المعربون أيضاً يختارون من الروايات الغربية تلك التى توافق نسق الأدب الشعبى، وبخاصة حركة الأحداث التى تمتلئ بالمغامرة و الحركة، بالإضافة إلى الموضوعات الرومانسية التى تتخللها حكاية حب لها مغزى أخلاقى، وتجسد بصورة ما موضوع الصراع بين الخير والشر وهو الموضوع الأثير لدى الجمهور"[1] وأيضاً وجود المهاجرين السوريين" الذين جعلوا من تقليد النماذج الغربية وسيلة إلى التجارة و إرضاء الذوق الشعبى"[2] فكان لهم دور من حيث أن المهاجرين إلى الخارج نقلوا التراث العربي على حيث ذهبوا ولاحقا طوّروه، كما أن العائدين من هجرتهم أتوا بمفاهيم وأساليب حديثة زيادة على بعض الترجمات، وهو ما ساعد على بث الحياة في الكيان السردي الروائي.

[1]-المرجع السابق،ص185.

[2]-طه بدر، عبد المحسن: تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، دار المعارف، القاهرة، ط 3، 1978،ص51

شهدت الرواية العربية انطلاقتها الأكثر قوة في مصر وقد انتقلت " من طور الترفيه والتسلية إلى التعبير عن التجربة المصرية...ومحمد حسين هيكل أول من انتقل بالرواية المصرية إلى هذا الاتجاه ويجمع النقاد أنّ رواية «زينب» 1912م هي أول رواية فنية ظهرت في البيئة المصرية"[1] ومنها فتح المجال على مصراعيه لإبداع الكتاب وانطلاقهم نحو التجديد والنهوض بالفن الروائي.

صدرت رواية زينب عام 1912، ثم تعددت الروايات من بعد ذلك، وقد اشتغل بكتابة الرواية الفنية طائفة من الكتّاب ومن هؤلاء " عيسى عبيد الذى أصدر رواية **ثريا** عام 1922م، ومحمود تيمور الذى أصدر رواية **رجب أفندى** عام 1928م وقد اختارا أبطال روايتهما من البيئة الشعبية المصرية وفي عام 1929م ظهر كتاب **الأيام** لطه حسين وهو أقرب إلى السيرة الذاتية منه إلى الرواية، ثم ظهرت رواية **إبراهيم الكاتب** لإبراهيم المازنى سنة 1931م، ومع ظهور **عودة الروح** لتوفيق الحكيم سنة 1931م تكون الرواية المصرية قد تخطت مرحلة السرد إلى الرواية الفنية واتجه الحكيم في روايته إلى الواقعية في معالجة قضايا مجتمعه و هموم الإنسان المصري"[2]بطرق وأساليب ترقى إلى الفنية والتقنية السردية.

دخلت الرواية بعد هذه السنوات مرحلة جديدة من التطور، وهي مرحلة تأصيل الفن الروائي، ولعلّ هذه المرحلة هي أقوى المراحل من حيث التجارب بالنسبة إلى الفترات السابقة، إذ "انفتحت الآفاق أمام كتّاب هذه المرحلة وتيسّرت لهم الأسباب

[1]-احمد القضاة،المرجع السابق،ص34

[2]- المرجع نفسه ،ص34.

التى أعانت على التجديد"[1]،فكان الاحتكاك بالغرب قد أعطى نتائجه في اقتناص هذا الفن وتطويره،كما أن الدراسات النقدية السردية ساعدت على تحديد المفاهيم، وتقويم المطبّات مما دفع بالروائيين نحو سبل الكتابة السردية التقنية والممنهجة.

انطلقت في هذه الفترة مرحلة نجيب محفوظ التي حدث أثناءها تحول جديد في الجامعة المصرية (الأزهر) من حيث ظهور العلوم الجديدة كعلم النفس وهكذا دخلت الجامعة في التطور والتجديد، وأتيحت لبعض الأفراد فرصة الإطلاع على الدراسات في علم النفس التحليلى "و كان يتاح الإطلاع على اللغات الأجنبية، والدراسات الواسعة في ميادين الأدب والقصص والفروع المختلفة للفكر الأوروبى بلغاته الأصلية"[2]وهو ما جعل فكر نجيب محفوظ غنيا ومتنوعا.

جاء نجيب محفوظ ليعطي للرواية العربية شكلها المعاصر" فقد استطاع نجيب محفوظ وفريقه من كتّاب هذه المرحلة أن يقفوا في مرتفع شامخ أمام طه حسين وتيمور والعقاد وتوفيق الحكيم وأحمد شوقي، واستطاعوا أن يضيفوا بعداً جديداً وامتداداً فسيحاً في مسيرة الجهود الروائية"[3]، حيث اكتسبت هذه المرحلة بعدا تجديديا، وابتكاريا مغايرا بعد نموّ القصة القصيرة وفي تلك الفترة نمت كذلك الرواية الفنية حتى أصبحت من الأنواع الأدبية الفنية في الأدب المصرى الحديث و إثرَ هذا النمو ظهرت أنواع الروايات

[1]-عبد الرحمن ياغي،في الجهود الروائية، من السليم البستانى إلى نجيب محفوظ،دار الفرابي،ب يروت، ط2، 1999 ، ص85.

[2]- عبد الرحمن ياغي،المرجع السابق، ص87

[3]- المرجع نفسه، ص91

وهي: الرواية التحليلية رواية التجربة الذاتية رواية الطبقة الاجتماعية، الرواية الذهنية والرواية التاريخية.

إن أبرز وأول الأصناف السردية ظهورا الرواية التاريخية"وأخذت القصة التاريخية بعد ذلك تكتسب أبعادا جديدة ومتطورة، متجاوزة عرض حركة التاريخ الخارجية لتصل إلى طور التفسير من الداخل، ومن خلال العواطف الخالدة فأصبح استلهام التاريخ ليس إحساسا خياليا وسلبيا ولكنّه تجسيد للإحساس القومي، ومناقشة للواقع من خلاله ولعلّ هذا الجانب المهم أبرز معطيات القصة التاريخية، لذلك لم يكن صدفة وجود ذلك التلاقي الرائع بين نشوء وانتشار القصة التاريخية وسيادة النشاط القومى"[1] فالقضيتان متداخلتان كلاهما تخدم الأخرى وتتجلى من خلالها.

لا يمكن أن نشرع في تصنيف الروايات التاريخية الأولى دون المرور على نجيب محفوظ بروايته التاريخية الأولى"عبث الأقدار"1939م، وبذلك أصبح من رواد الرواية بعد سابقيه الذين كان عددهم قليلاً واستمر نجيب محفوظ في محاولاته لتمهيد فن الرواية العربية وتأصيلها وتوسيع نطاقها بحيث تستوعب أشكالا فنية جديدة لم يعرفها هذا الأدب بصورة واضحة من قبل"[2] وبفضله أصبحت الرواية من فنون الأدب العربى المهمة وأصبحت قابلة للقراءة على المستوى العالمى.

[1]-سليمان الشطي: الرمز و الرمزية في أدب نجيب محفوظ. ، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،دط 2004،ص29

[2]-أحمد القضاة،المصدر السابق،ص35

إن الكتابة الروائية العربية المعاصرة، قد استبد بقسط وافر منها الهم السياسي والاجتماعي، وقضايا الإنسان العربي المعاصر المقهور، في مواجهته لواقع المجتمع وإكراهاته وهو ما جعل الكثيرين يأنفون من كل تعبير من شأنه أن يشكل نوعا من التعالي عن القضايا الجوهرية والحقيقية وهذا النمط من الكتابة يبرز أمامنا تعارضا قائما بين تيارين في الكتابة الروائية، هما : الواقعية والكتابة اللاواقعية.

وهو ما يخلط الأوراق عند نجيب محفوظ، فهل تدخل كتابة نجيب محفوظ في"**المرايا**"ضمن الكتابة اللاواقعية ؟

إن الكتابة التي تعبر عن المجتمع وتحمل بين جوانبها ليست بالضرورة حديثا مباشرا عن الواقع والتاريخ وإنما في كثير من الأحيان خاصة في **المرايا** كانت مغالطة أدبية توحي للقارئ بتمظهرات معينة، وتخفي وراء أحداثها المسرودة وشخصياتها المجبولة بترددات الوضوح والغموض الكثير من الحقائق والدلالات الأدبية والثقافية.

اعتاد نجيب محفوظ تجسيد الحياة المصرية، ومن خلالها الحياة والمجتمع العربيين منذ البدايات الأولى للكتابة لديه، ولكن تجربة المرايا هي ما أوقعت الخلط في الأفهام حيث يصبح مفهوم الواقع أكثر تشتتا حتى أنه لا ينحصر في شكل أو مظهر معينين، ومن هنا يجب تقييم وفهم هذا العمل، لأن الكتابة عملية كيماوية عبرها يتم تحويل عناصر الواقع وصهرها لتأخذ أشكالا وصيغا مختلفة ومتعددة، ولا يمكن إدراك الواقع في شموليته إلا من خلال الكتابة الفنية، فالحياة المعيشة سهلة الحصر إلاّ مع السرد حيث تعتبر الكتابة الروائية تأويلا للحياة، وهو ما يبرر وجود الخرافة والحكاية الشعبية الشفافية

والأسطورة والسير الشعبية كأشكال تعبيرية رافقت أنواعا محددة من المجتمعات ومن أشكال الإنتاج.

1-عناء الكتابة ومتعة التلقي:

1-1:الكتابة المبدع:

إن عملية الكتابة هي الروح الكامنة خلف كل عمل أدبي وفني، فهي المؤسس لإبداعاتنا وهي المنفذ لأقلامنا، تجمع بين الألفة والصرامة فتملي علينا قوانين الوجود لا بحذافيرها وإنما بأصولها وأبعادها الجمالية ، فهي كل مترامي الأطراف يتوزع بين ما نعرفه ونتفق على أبعاده وبين ما نجهله ونخشى الخوض في تفاصيله ، ومن هنا يمكننا القول أن عملية الكتابة إنما هي حركة تواصلية تنشط بين قطبية الأول شخصي والآخر أنطلوجي، فهي الرابط بين الأنا وذاتها وبين الذات والآخر المتباين عنها.

يأتي فعل الكتابة بوصفه شراكة تواصلية متعددة الأقطاب، الفاعل الرئيسي والجوهري فيها هو المبدع، لذلك فمن السخف أن نعتبر عملية الكتابة مجرد عملية عشوائية غير منظمة في أطرها ومعالمها، فكل كتابة في حد ذاتها منجز إبداعي، فهي من البداية تتأسس على مجموعة من الأسئلة التي يجيب المبدع عن بعضها، ويليه المتلقي ليجيب عن بعضها الآخر.

ومن هنا تنشأ وتتحرر العلاقة بين المبدع والمتلقي" فعلاقة القراءة بالكتابة علاقة يقظة بسهو فما تسهو عنه الكتابة، وتتركه فارغا أبيض، هو ما تحاول القراءة استرجاعه وتثبيته وملأه إنها بهذا المعنى هي الذاكرة اليقظة خلف الكتابة البلهاء"[1] أي أنه عندما

[1]- عبد الرحمان بوعلي: نظريات القراءة (ترجمة) دار الجسور / وجد،المغرب،دط 1995، ص 77 /78

تسهو الكتابة ويندفع القلم واللاوعي المبدع ويشرع في الابتكار والإبداع يتحول النص إلى فضاء يتقبل كل شيء ويترك للزمن مهمة التصفية وتوضيح الأمور وتحديد المضامين.

مادام النص السردي"يتضمن بالضرورة انتقاء من تشكيلة من الأنظمة الاجتماعية والتاريخية والثقافية والأدبية"[1]، فالنص إذن هو أكمل الوجوه الحياتية وأنسب السبل المعرفية، وهو وحده القادر على البوح بأسرار المجتمعات أو على إضمارها، فالكلمة تتقاسم مع الإنسان جرحه وتعلمه معنى أن يعيش وهم الانتصار لا فزع الانكسار.

وهنا يأتي الدور الفاعل للقراءة باعتبارها وجودا حذرا، ويقظا يدرك مسبقا حساسية، وجمالية التعامل مع المواقف الإبداعية المرهونة بالتواتر الخبيء أثناء عمله، ويترك البعض الآخر يشتغل كنواة دينامية وانفجارية في النص فالأهمية الحقيقية للنص الأدبي تبدأ في اللحظة التي يقرأ فيها، وتتحقق وظيفته ويخرج إلى الوجود بفعل القراءة،"التي تعمل على إعادة فهمه في سياقات غير معلنة، نتيجة اكتشاف لمدلولات ومواقف إضافية أو أصلية مسكوت عنها"[2] تم تناسيها أو التضليل عنها أثناء الكتابة التي تعتبر مجموعة من اللحظات الإبداعية المتصلة أو المنقطعة على حد سواء، وهي تجاوز للمألوف عند الغير ذلك أنها بصمة خاصة بصاحبها يعكس فيها كل آماله وخيباته، مخاوفه وتوقعاته، ما يجيده ويفهمه وما يستعصي على إدراكاته هي كل منظم تتلاشى عند حدوده عشوائية القلم، وآلية الخطية والتسطير.

[1]- فولفكانغ إيزر:نقد استجابة القارئ،من قضايا التلقي والتأويل،منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، 1995، ص217.

[2]- محمد الدغمومي:نقد النقد، وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب، 1999، ص269.

- **هوامش الكتابة:**

إن اهتمام القارئ بنصه هو مجرد اهتمام تكميلي بدأه المبدع أولا" كون النص الأدبي مجرد كمون دلالي يحتاج باستمرار إلى قراء محتملين يحققونه، ففي تنوع القراءة تنوع لدلالته أيضا"[1] فالمتلقي ليس الوحيد الذي يولي عنايته بكيان النص كوجود فني ممتد عبر التاريخ، بل إن البداية كانت مع المؤلف سواء بتدخل واعي منه أو بإسهامات غير واعية.

تعد الكتابة السردية تكثيفا للحياة وتأويلا للوجود وهو ترميز للواقع وتشهير بالحقيقة فهو قادر على أن يمدنا باليقين المعرفي–ليس بمنحنا الحقيقة جاهزة لأنه لا يفعل ذلك– ولكن بتحفيز العقول على الاشتغال على المواد وعلى اشتراع كل ما يملكه عقل الفرد من قدرات على الملاحظة والاستنساخ وعلى التجريب والاستقراء، لأن الحقيقة ليست كلا جاهزا وإنما هي منظومة تأويلية، تبرز خلالها حقائق وتسقط أخرى. فحين تعلو إرادة الإنسان في تجسيد قدرته تسقط كل أحابيل المجتمع، ليدرك الإنسان ما الذي يحدث من حوله، فالإنسان العادي"في إدراكه للعالم ووقوفه عند المستوى الظاهر، مثل العجمي الذي يسمع اللغة العربية فلا يدرك سوى أصواتها مجردة من أي دلالة أو مغزى"[2] ،لذلك فارتقاء الإنسان بمستوى الفهم لديه أمر ضروري لإدراك ما حوله.

يبدع الكاتب أثناء مزاولة تجربة الكتابة، تحت سلطة مجموعة من الإكراهات النفسية والخارجية التي لا يجد لها مخرجا إلا مع الكتابة. والكتابة فعل نزوع نحو التحرر من الثوابت

[1]–عبد الملك مرتاض:نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر،ط1، 2007، ص 107.

[2]–نصر حامد أبو زيد،فلسفة التأويل،دراسة في تأويل القرآن عند محي الدين بن عربي،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء المغرب، ط4، 1994،ص339.

والقيود، ومن المفروض والمحتمل فهي رهان متحول يمكن أن يبدأ بفكرة وينتهي إلى فكرة أخرى، محورها الأساسي هو قناعات الكاتب ومرجعياته القبلية والبعدية.

إن الكتابة ليست لحظة واحدة ولا يحكمها توجه ثابت، لذلك فقد يدخل في صنع فاعليتها مجموعة من المعطيات والمحفزات وهي التي نصطلح عليها بتسمية الموسوعة الفكرية للكاتب أو المرجعية الإبستيمولوجية، ذلك أن خلفيات المبدعين متباينة ولا وجود لمبدع ينطلق من العدم لأن مجرد ذكر كلمة عدم تعني الجزم بعجزه المسبق وعدم كفاءته وقدرته على خلق نص إبداعي، فما هو متفق عليه هو اليقين بوجود عوالم قبلية تمنح الحياة للنص المكتوب لحظة الكتابة.

تأتي الكتابة السردية نتيجة استفزاز الوجود لفكر الأفراد، ولو انطلقنا من قناعتنا بأن السرد يحمل ضمن عالمه التخييلي جملة من الأسئلة التي يثيرها واقع ما، والتي تتطلب إجابات كان لزاما علينا–ونحن نواجه أسئلة الوجود– أن نعيد خوض تجاربنا ولو في أذهاننا، وأن نجدد إيماننا بالقدرة على بعث قيمنا وأفكارنا، وقناعاتنا" فأي إنسان ليس لا يولد في عالم جديد وخالص، كما أنه ليس بداية جذرية ولذلك فإن عليه باستمرار أن ينصت لما قد قيل وقد وقع في هذا العالم"[1] ، وهذا ما يتطلب منا التنقيب في كل المجالات، ويستوجب علينا مساءلة أنفسنا وأن نفتش عن العطب في فكرنا، وفي ثقافتنا وفي كل ما هو موجود حولنا.

- **الاستعدادات القبلية:** وهي مجموع القراءات السابقة للقارئ ولكن أيضا الموسوعة هي لا تخص فردا واحدا دون الآخر، وتماما مثلما يمتلك المتلقي موسوعته الفكرية

[1]– فيصل دراج:نظرية الرواية والرواية العربية،المركز الثقافي العربي،بيروت،بيروت، ط2، 2002،ص24.

فإن المبدع أو الكاتب هو أيضا لديه قراءاته السابقة وما النص سوى تقاطع لمجموعة من النصوص والقراءات القبلية سواء التي كتبت بأبجدية الحرف أو تلك التي سطرها الوجود في اختلاف وجوهه وتمظهراته حتى تجربة الإنسان ضمن بيئته الحقيقة أو الافتراضية والتي تضم كل ما يصبو ويأمل التوصل والتواصل معه.

كل هذه المعطيات تشكل مرجعية دعم وتزويد للنص "وهذا السجل هو الذي يضع القارئ واعيا بالبنية الثقافية التي يطرحها النص وسيعتمد نجاح فعل التواصل هذا على الدرجة التي يؤسس فيها النص نفسه كعامل ارتباط في وعي القارئ"[1] وهو وعي ينطلق على مستوى الكتابة قبل أن يصبح مرجعية أساسية في القراءة واستنطاق النص على مستوى عملية التلقي.

والموسوعة ليست فقط موسوعة أدبية فطبيعتها تظهر في طبيعة تسميتها، فهي تتسع لكل ما عاصره وعايشه وتعلمه وجربه الفرد المبدع، حيث تخرج الموسوعةُ الكاتبَ من فردانيته إلى فضاء أوسع وأرحب هو فضاء الجماعة الإنسانية وتقدم للكتابة القدرة على تجاوز الزمن وإمكانية الارتقاء بالنص إلى ما فوق حدود التاريخ ليستمد توهجاته من الحاضر والماضي متجها بها نحو المستقبل عندها تغدو لحظة الكتابة وجودا مخادعا ممتدا بين جنبات الزمن لحظة لا تخشى القفز فوق نتوءات التاريخ.

[1] – حافظ إسماعيل علوي: مدخل إلى نظرية القراءة، مجلة علامات، ج34، 1999، ص، 94

- **دوافع الكتابة:**

يحمل كل فعل دوافعه ومحفزاته سرا بداخله ينشأ قبل حدوثه هذه الدوافع والمحفزات هي التي تنتج النص، بل وأكثر من ذلك هي التي تعين الكاتب على الإبداع فتظهر أحيانا في النص المبدع وأحيانا تفضل البقاء مضمرة.

إن كل عمل أدبي " يمتلك قطبين يمكن تسميتهما بالقطب الفني، والقطب الجمالي ويعني الأول النص كما أبدعه المؤلف، أما الثاني فهو تحقيق القارئ له، ومن التقاء النص بالقارئ يولد العمل الأدبي"[1] إذا هو شراكة تكاملية بين قطبين ولد فيهما الأول ليكون سببا في وجود الآخر وولد الثاني ليكون سببا في استمرارية الأول "والقراءة نشاط يوجهه النص وهذا بدوره لا بد أن يعالجه القارئ الذي يتأثر بدوره بما يعالج ، إنما لمن الصعب أن نصف هذا التفاعل"[2] لما يحمله من تداخل لبنى وتراكيب، بعضها بسيط وبعضها الآخر معقد،تحمل من البساطة نصيبا كما تحمل من الغموض النصيب الأكبر.

فلو سألنا كل مبدع عن سر إبداعه وعن كيفية ممارسته لفعل الكتابة لاختلفت الآراء والرؤى الواقعية لديهم فكل مبدع يعيش حالة معينة قبل لحظة الإبداع وأثناءها، فيكون أحيانا هذا الإبداع مخاضا عسيرا على نفسية وحتى على شخصية المبدع فتطرأ عليه تغيرات وتقلبات مزاجية واجتماعية ونفسية هي التي تؤدي بلا شك إلى إفراز تشكيلة فنية وإبداعية

[1] -H.R.Jauss: pour une esthétique de la réception,trad:claude millard ,préface de jean starobinski ,gallimar, paris.,1972. p212

[2] -ايزر: فعل القراءة، نظرية في الاستجابة الدلالية،تر، حميد الحميداني الحلالي الكدية، مطبعة المناهل، المغرب، ص،12

تمسك بها وتقيدها لحظة الكتابة ليس بغرض التقليل من فاعليتها وإنما فقط حتى لا تبقى طليقة تائهة في فضاء أوسع منها يحرمها من الظهور المباشر والصريح.

إن الإبداع نوع من أنواع الخروج عن المألوف، وهو العبقرية في التعامل مع الموضوعات (رؤية وتحقيقا)، لا يفصل بينه وبين جنون العيش سوى بعض الملامح الفاصلة بين السوي وغير السوي. أي أن المبدع يصل- خاصة أثناء لحظة الكتابة - إلى أعلى درجات التوتر والقلق، وما أجمله من قلق ذلك الذي يحيلنا على الجمال ويحيل الجمال إلى إمكان .

هناك من المبدعين من يغرقون في جو من الوحدة والاكتئاب، وآخرون يعيشون في شخصياتهم الإبداعية ويؤدون أدوارها وغيرهم ينسى حاضره والمحيطين به إلى أن تنتهي الكتابة لديه، ومنهم من يحتاج إلى الهدوء أو حتى الفوضى، ومنهم من يعاقر الخمرة أو التدخين والبعض يلجأ إلى الطبيعة والعزلة، منهم من يكون أسعد الناس أثناء الكتابة ومنهم من ينزع إلى العدائية. كل هذه التوترات التي يعيشها الكاتب تشكل مساحة خصبة من معطيات الكتابة، هذه الانفعالات والطقوس المختلفة في الكتابة تؤتي إجابيتها وجماليتها أثناء ممارسة الكتابة، وتستمر بمدها إلى ما بعد الكتابة أي إلى لحظات القراءة.

1-2:النص باعتباره معطى إبداعي:

عندما تنتهي لحظة الكتابة ويفرغ الكاتب من عمله يخلص في الأخير إلى نص هو مزيج من الحروف والكلمات والمعاني والدلالات، وهو تقاطع بين ما هو أفقي وما هو عمودي في منطق الإبداع والمعرفة الإنسانية، وقد اختلفت المفاهيم والرؤى حول النص

الأدبي بوصفه مرحلة من مراحل العملية الإبداعية:" فليس للنص الأدبي أية أهمية في ذاته؛ إذ تبدأ أهميته في اللحظة التي يقرأ فيها، وتتحقق وظيفته ويخرج إلى الوجود بفعل القراءة، التي تعمل على إعادة فهمه في سياقات غير معلنة، نتيجة اكتشاف لمدلولات ومواقف إضافية أو أصلية مسكوت عنها"[1] أي أن النص هو ذلك المد الذي تنفتح فيه القراءة على بعدين متوازيين الأول هو بعد الكتابة التي تتجلى واضحة على خارطة النص، والثاني هو بعد توليد الدلالة وبالتالي خلق نص جديد تتشكل معالمه انطلاقا من رؤيا منفتحة في الفهم والإدراك.

كما كان لكرستيفا رأيها في النص فجاءت بتوصيف له على أنه"نظام عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان عن طريق ربطه بالكلام راميا بذلك إلى الإخبار المباشر مع مختلف أنماط الملفوظات السابقة والمعاصرة"[2] والتي تدخل في صنعه، فالنص بهذا المفهوم مشروع ممتد عبر الزمن وفي كل مرة يكاد يكتمل فيها، إلا ويعاود نشاطه من جديد.

فالنص يعكس مستوى عالي من التنظيم والاتساق بين تراكيبه ومكوناته، مضامينه وأشكاله هذا النظام يأخذ شكلا لسانيا شفاهيا ملفوظا أو مدونا ومكتوبا، والنص هو استثمار لقدرات اللغة وابتكار متجدد لاستخداماتها، وتعاقد مع قواعدها ومع ما يمكن لبعض الاختراق والانحراف أن يحدثه فهو تشكيلة كلامية.

أي أنه صياغة خاصة للغة وباللغة، لكنها لا تحمل معنى الخصوصية بصيغتها المطلقة فالنص عند كرستيفا هو تداخل حر وبريء لمجموع القراءات والنصوص السابقة التي اطلع

[1]– محمد الدغمومي: المرجع السابق، ص، 269

[2]–جوليا كرستيفا: علم النص،تر: فريد الزاهي،مراجعة عبد الجليل ناظم،دار توبقال،المغرب،ط2، 1997،ص36

عليها المبدع فالنص عندها ليس وليد لحظة واحدة أو ثقافة واحدة أو فكرة واحدة النص هو شراكة تكاملية، تفاعلية بين ما كان وما سيكون من النصوص فإيزر" يناقش مبدأ التفاعل بين النص والقارئ وفق شروط اللاّتماثل"[1] سواء بين الكتابة والقراءة، أو بين النص والقارئ، أو حتى بين القراءة والقراءة الأخرى.

يذهب بول ريكور تقريبا في نفس الاتجاه إلى الربط ما بين النص وفعل الكتابة عندما يقول إن"النص خطاب تم تثبيته بواسطة الكتابة"[2] وهو أيضا خلاصة القدرة البشرية في التعامل مع اللغة، وتطويع وحداتها وأركانها قصد بلوغ مرامي التعبير والتواصل.

كما يعتبر النص تشكيلة كلامية منظمة وفق أعراف وقواعد لغوية تبدأ معطيات في الذهن، ثم تنتقل إلى مستوى الصياغة السليمة المجهورة أو المدونة، والمكتوبة وهي المرحلة التي يثبت فيها الخطاب لنمسك به نتاجا أدبيا انتقل من اللفظية إلى الخطية وهي وضعية وحالة عادية من حالات الإبداع، أي أن النص هو الوجه الملموس والمادي لمنجزاتنا اللغوية بكل ما تحمله من زخم فكري وتاريخي.

لكن طريقة صياغة النص أو حتى فهمه والتعامل معه لا تتم بالصورة الصحيحة إلا إذا تم التعامل معه على أنه كل متداخل ونسيج مؤسس ومنضبط فهكذا اعتبر رولان بارث النص، إذ لا يراه في جزئياته أو في استقلالية مكوناته أو فردانية وأولوية معطى معين على حساب آخر، فالنص هو بنية موحدة متماسكة منسجمة، يتطلب التعرف على إحداها

[1]- جوليا كرستيفا: المرجع السابق، ص5

[2]-بول ريكور:من النص إلى الفعل،تر:محمد برادة،حسان بورقية، دار عين للدراسات و البحوث الإنسانية و الاجتماعية،القاهرة، ط1، 2001،ص105

التعرف على البقية، فحتى الدلالة في النص لا يمكن التعرف عليها إلا من خلال النسيج الذي تنتمي إليه والألفاظ عندما تدخل في شبكة النص ونسيجه تتنازل أحيانا عن بعض معانيها السابقة. لتستقي وجودها وفاعليتها ضمن وجودها الكلي.

بينما يرى محمد مفتاح أن"النص مدونة،حدث كلامي ذي وظائف متعددة"[1]وهنا يعطي محمد مفتاح النص بعدا وظيفيا، لكنه دائما لا يخرج عن إطار الشكل الكتابي فهو مدونة حيث تغدو الكتابة هنا ميزة إيجابيا تحافظ على المعنى وتمنحه الحظ الأوفر في الاستمرارية.

إن مساحة نشاط واشتغال النص أوسع وأعمق حيث يتمكن هذا الأخير من تأدية ما أسند إليه من وظائف تعبيرية أو تواصلية وإبلاغية أو تأثيرية وإقناعية أو حتى جمالية وشعرية وغيرها من الوظائف الفنية والفكرية والاجتماعية، وفي نفس الإطار ودائما مع محمد مفتاح فهو يرى النص"شكلا لسانيا للتفاعل الإنساني"[2]، وهو هنا يخرج عن الحدود العامة لأشكال التواصل المختلفة، ليقصر هذا النمط من التواصل على ما هو لساني فقط والذي يخدم غرضا اجتماعيا هو الآخر تواصلي، تفاعلي تشارك فيه كل أطراف العملية الإبداعية خاصة النص ومتلقيه.

يتقاطع كل من النص والقارئ" فكل واحد منهما هوية الآخر، لأنهما حينئذ يكونان عن بعضها البعض تصورا غير مطابق للحقيقة، ويتصرفان على أساس هذه الصورة

[1]-محمد مفتاح:تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص) ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت ، ط3 1992م، ص74

[2]-محمد مفتاح،المرجع السابق،ص96

المفترضة عن بعضهما البعض"[1] فمن الواضح أن المفاهيم حول النص ليست ثابتة ولا هي يقينية لكنها في جل معالمها تدور حول الكلام والخطاب اللذان ينتهيان إلى كونهما مدونة مكتوبة، تستمد عناصر تكوينها من اللغة، وتأخذ عناصر استمراريتها من تفاعلاتها الداخلية ضمن إطار النسيج النصي، وكذا ضمن إطار التفاعل الاجتماعي والتداخل الغيري للقارئ المبدع والمتعاون.

1-3-القراءة ومستويات التلقي:

لا يمكن أن تستمر النصوص في الوجود دون يد تمتد إليها لتنقضها من عتمة السراديب وقلق الاندثار، فأشد ما يخشاه المبدع أن يفقد عمله معناه أو جدواه من الوجود وما دامت أعمال الكاتب مستمرة في الوجود ما دام هذا الكاتب مستمرا في القلق المثمر الذي يولد كتابات جديدة وإبداعات مبتكرة.

فالنص لا يكون أبدا نصا واحدا، والعملية الإبداعية هي شراكة تفاعلية تدخل فيها جميع الأطراف والأقطاب المكونة لها، حيث لا أفضلية لطرف على آخر، إذ أن كلا من المبدع/النص/المتلقي هم شركاء في عملية بناء المعنى وتشييده. والنص يحتاج إلى ذلك.

أ-فعل القراءة:

لم تكن أبدا القراءة عملية فك خطية لمجموعة من الكلمات والحروف وحتى المعاني الظاهرة والبسيطة، فمنذ كانت المناهج القديمة تولي عنايتها لشخص لمؤلف فقط كانت القراء حاجة ملحة للتعامل مع النص، من وجهة نظر انتاجية، تشتغل فيها القراءة بفاعلية

[1]-إيزر فعل القراءة المرجع السابق، ص، 5

والتزام دائم نحو توليد الدلالات" فالقراءة نشاط يوجهه النص وهذا بدوره لا بد أن يعالجه القارئ الذي يتأثر بدوره بما يعالج، إنما لمن الصعب أن نصف هذا التفاعل"[1] إلا إذا أدخلناه في إطاره التجريبي الفعلي.

ساد التعامل مع النص الأدبي وقراءته –قبل ظهور نظرية جمالية التلقي–نوع من الإجحاف والتقليل من شأن وأهمية الأطراف المبدعة، حيث لم تعطي المناهج السابقة النص الفرصة في البوح عن مكنوناته، إلى أن جاءت نظرية التلقي التي رصدت للقارئ دوره الفاعل والضروري لإتمام العملية الإبداعية التي بدأها المؤلف وتوسطها النص، والتي لا يمكن أن تكتمل إلا إذا أخذت نصيبها من فاعلية المتلقي، ورغبته في ملامسة حدود النص ونقله بعيدا عن توقعات العجز والمحدودية إلى فكرة التماهي في المضمر والغائب بنية الوصول بالنص إلى وضع اللاتناهي الدلالي وذلك بأن يسعى القارئ "للقيام بدور الاستحضار والاستجماع للمعنى والتفاعل مع المقروء، والقيام بعملية النفي والإثبات لما يقرأ، أي يقوم بكل ما يتعلق بدور القارئ أثناء القراءة"[2] مكملا للعملية الإبداعية.

فالقراءة هي عملية بناء وتجديد وترميم وهي لعبة جمالية ليست بالعشوائية تقوم على التفاعلية المثمرة، فلا يقف المتلقي عند فكرة التوصل إلى المعنى وإنما يعتبر نفسه طرفا فاعلا في بناء هذا المعنى" وهذا ما جعل النظرية الجمالية للفن تولي اهتماما لقراءة العمل الفني،

[1]– إيزر ،المرجع السابق، ص، 169

[2] –Hmberto. ECO, « The role of the reader, Exploration in the simiotics of texts», Hut chinson, London, 1987, PP: 4-46

التي لا يجب أن تعنى بالنص الفعلي فحسب[1]، والمتلقي في هذه الحالة يصادف أنماط من النصوص أحدهما منفتح والآخر منغلق.

ب– القارئ :

إن المتلقي أو القارئ هو النواة الأساسية لكل عملية إبداعية، فقد تبوّأ مع جمالية التلقي المكانة اللائقة به والتي تجعل منه طرفا فاعلا مثل المؤلف تماما، ذلك أنه يعتبر المالك المؤقت للنص بعد مؤلفه" القارئ يقع ضمن المثلث المتكون من المؤلف والعمل والجمهور ليس مجرد عنصر سلبي يقتصر دوره على الانفعال بالأدب، بل يتعداه إلى تنمية طاقة تساهم في صنع التاريخ "[2]، وهذا ما يحيلنا على تتبع ملامح العلاقة الجديدة بين العناصر المشكلة للعملية الإبداعية، فالدراسات الأدبية جددت من نهجها في التعامل مع الفنون الأدبية وهي في هذه النقطة قد أحالت النص الأدبي على الاستمرارية الزمنية والدلالية من خلال ما يعرف بالتاريخية الأدبية، والتي يدخل في صنعها كل من القارئ والنص في علاقة حوارية تفاعلية متبادلة "هذه العلاقة الحوارية تفرض على مؤرخ الأدب أن يتحول أولا وباستمرار إلى قارئ قبل أن يتمكن من فهم عمل ما وتحديده تاريخيا "[3] احتراما لكل معنى يمكن أن يكون قد مرّ في الزمن.

[1]–سوزان روبين سليمان، "القارئ في النص مقالات في الجمهور والتأويل"، تر حسن ناظم، دار الكتاب الجديد، ط 1، 2007، ص: 129

[2]– هانز روبرت ياوس:جمالية التلقي ،ترجمة رشيد بنحدو، مطبعة النجاح الجديدة، ط 1، 2003، ص 40

[3]– المرجع نفسه،ص 42

ج–أنماط القراء:

إذا كانت النصوص تتوجه إلى كل من يرغب في تناولها وقراءتها فإنه من المنطقي أن يسود الاختلاف أنواع القراء الذين يلوذ بهم النص، فالإنسان مستويات من المثالي إلى البسيط فالساذج وكذلك القراء درجات وانتماءات بعضها ينتمي إلى عالم النص الافتراضي والبعض الآخر ينتمي إلى العالم الحقيقي .

يتشكل أيضا على أساس هذا التوجه التنوع والاختلاف "لأن القارئ يقرأ النص انطلاقا من اهتمامات تخصه أو تخص الجماعة التي ينتمي إليها، فالقارئ يهدف دائماً، من خلال قراءته إلى غاية وإلى غرض "[1] هذا الغرض يمتلك منطلقا محدد البداية تائه المعالم في المرحلة الوسط من اشتغال القراءة مكتملة الملامح مع النهاية والتي لا تأخذ من النهاية سوى اسمها ذلك أنها امتداد للدلالة وتجدد وحياة للمعنى.

القارئ الضمني:

وهو قارئ افتراضي موجود في تخوم النص وتفاصيله، فالكاتب عندما يستحضر موضوع الكتابة يضع في حسابه جمهور القراء الذين يتوجه إليهم، في"أن الفعل الإبداعي لحظة غير مكتملة في العمل الأدبي؛ لأن عملية الكتابة تفترض عملية القراءة كتلازم جدلي، وهذان الفعلان المترابطان يتطلبان فاعليْن مختلفيْن هما المؤلف والقارئ "[2] إذ يشرع المؤلف في تنسيق وتركيب عمله وفق ما يراه متماشيا مع مقومات وكفاءات قرائه، وهو بهذا الشكل

[1]–عبد الفتاح كليطو، مسألة القراءة، في كتاب " المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية "، دار توبقال (الدار البيضاء – المغرب)، ط2 ، 1993. ص19.

[2]–J P sartre : qu'est ce que la littérature ?edition gallimard,paris, 1948, p 199

يضع مجموعة من المقاييس والمعايير المساعدة على الفهم والتوصيل أي أن القارئ الذي يريده ويتوجه إليه حاضر في عمله وملامحه تبدو واضحة في النص.

القارئ الفعلي:

إذا كان القارئ الضمني هو قارئ افتراضي حاضر في عالم النص فقط، فإن القارئ الفعلي هو قارئ حقيقي موجود في العالم الواقعي وهو ليس حتما بالمثالي أو النموذجي ولا بالساذج. هو قارئ عادي قدراته مستواه يتحددان تبعا لقدرته على التعامل بفاعلية مع النص، وهذا النوع من القراء لا يمكن الحكم عليه إلا من خلال أدائه فكثير من القراء الحقيقيين أدائهم القوي والمهم، وكثير منهم يتسم الأداء لديه بالضعف أو الوسطية "فحين يتشكل النص الأدبي ويفرض سلطته التداولية على جمهور المتلقين، يمسي ذا قيمة اعتبارية تجعله تعاليا نصيا إلى هذا الحد أو ذاك"[1] ويبقى القارئ بمستواه الفكري والمعرفي هو المكلف بالمسؤولية الجمالية في النص، وهو الجدير بكسر حدوده، وحسن التعامل مع انغلاقه، أو انفتاحه، وكذا التحكم في البسيط منه ومجاراة المتعالي فيه.

القارئ النموذجي:

يعتبر الأكثر فعالية ونشاطا، وأيضا الأكثر تفاعلا وإنتاجا لدلالات النصوص، لما يتوفر عليه هذا القارئ من شروط ومعطيات المساهمة والبناء فهو"يتحرك تأويلياً كما تحرك

[1]–ايمانويل فريس وبرنار موراليس: آفاق جديدة في نظرية الأدب ترجمة د. لطيف زيتوني. سلسلة عالم المعرفة ع 300 سنة 2004 ، ص 146.

المؤلف توليدياً"[1] ، وهو في غالب الأحيان قارئ مثقف، أو ناقد يسهل عليه التعرف على ما يقوله النص، وملاحقة ما يحاول تغييبه وإخفائه.

[1]--امبرتو إيكو، القارئ النموذجي، ترجمة: أحمد بوحسن، مجلة آفاق (اتحاد كتاب المغرب) ع: 9/8، 1988، ص 141.

2- جمالية التلقي ومدرسة كونستانس:

تعددت التيارات والمدارس الأدبية والفكرية التي أولت عنايتها للمتقي وللعملية التفاعلية الحاصلة بين النص والقارئ، وكل منها كان له نصيبه من البحث والتنظير، وفي هذا السياق لابد من الإشارة " إلى أثر الشكلانية الروسية وخاصة ما يتعلق بعنصر الإدراك والأداة ومفهوم التغريب ثم مفهوم التطور"[1] كما كان لجهود بعض الفلاسفة والعلماء بالغ الأثر في التأسيس لمجموعة من المدارس والتيارات لاحقا من بينهم"جورج كادامير وخاصة حديثه عن علم التأويل والمنهجية وتاريخ علم التأويل والآراء المسبقة التأويلية والتاريخ الفعلي وأفق الفهم"[2] والكثير من آليات الفهم، والقراءة التأويلية للنص الأدبي.

اختلفت الآراء النقدية والفكرية حول مفهوم النص وأساليب تلقيه فهناك تيارات صنفته أبعادا لغوية منغلقة البنية مثل الشكلانية واللسانية والبنيوية، هذه المدارس تعاملت مع النص الأدبي على أنه مجموعة من الوحدات المغلقة المنفصلة تماما عن سياقه الخارجي بكل حدوده وأطرافه الإجتماعية والتاريخية والإيديولوجية، فهو تركيبة من الأدلة منغلقة النسق على الداخل الذي لا علاقة له لا بالذات المنتجة ولا بالذات المتلقية.

جاءت البنيوية بأبعاد لغوية صارمة تحرم النص من كل تداخلٍ وتعالقٍ بخارجه، وظلّ العمل النقدي يسير على ذلك النهج إلى أن جاءت البنيوية التكوينية أو الفكر الماركسي الذي حرّر النص من قوقعته ومنحه امتداده بعالم الماديات، فقد اعترض ماركس " على أن

[1] -فيكتور إرليخ،الشكلانية الروسية ، ترجمة محمد الولي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط1، 2000.ص116

[2] -Hans George Gadamer. vérité et Méthode : les grandes lignes d une herméneutique philosophique. seuil. paris 1976,p 114.

يكون للفن ولسائر أشكال الوعي الأخرى، الأخلاق والدين والميتافيزيقا تاريخ خاص... فلا يمكن للأدب أو للفن أن يتجلى كسيرورة جارية إلا في تعلقه بالممارسة التاريخية للإنسان وفي وظيفته الاجتماعية"[1] فهو جزء من كل.

وفي خضم هذه التصورات التي ميزت هذه المناهج النقدية، نشأت نظرية التلقي باعتبارها نظرية نقدية جديدة تقوم على استلهام تلك التصورات والتغيرات ومحاولة استيعابها وذلك بتحويل الاهتمام من المؤلف والعمل الأدبي إلى النص والقارئ، فاستغلال النص الأدبي ومحاولة فهمه وتأويله لا يتم إلا بواسطة الدور الذي ينهض به القارئ في هذه العملية، ومن هنا فإن مشروع نظرية التلقي —وكما صرح بذلك كل من ياوس وإيزر:"لا يقوم على إقصاء المناهج النقدية السابقة، بل يعمل على استثمارها وتجاوز نقائصها في الوقت نفسه"[2] وبذلك تحولت نظرية التلقي من مجال النقد الأدبي إلى مجال نقد النقد، أو بتعبير آخر من مجال المعرفة إلى مجال معرفة المعرفة.

ويمكن أن نشير في هذا الصدد إلى أن ياوس لم يقلل من أهمية التصور الشكلاني للأدب، وخاصة مفهوم التطور الأدبي حيث أقر بأن الفضل في تجديد الفهم التاريخي للأدب يرجع إلى الشكلانيين وإن كان هذا الفهم لا يتم في إطار إدراك العمل الأدبي في سيرورته التاريخية المتمثلة في وظيفته الاجتماعية والتأثير الذي يمارسه القراء باستمرار، ولهذا السبب نص ياوس على "أن تاريخية الأدب لا تنحصر فقط في التطور الداخلي للأشكال،

[1]- هانس روبرت ياوس،المرجع السابق،ص36-37.

[2]- المرجع نفسه، ص67.

بل تشمل السيرورة العامة للتاريخ أيضا"[1] وليس المقصود بالتاريخ الأدبي عند ياوس التاريخ الذي يهتم برصد سيرة المؤلفين وآثارهم لأن هذا النوع من التاريخ "ليس تاريخا حقا بقدر ما هو طيف تاريخ"[2] فالتاريخ الأدبي هو مجموع القراءات و التعاملات النصية التي تتقدم كل قراءة.

ومن هنا فإن الكشف عن حقيقة العمل الأدبي لا تتم انطلاقا من معرفة دقيقة بتفاصيل الظروف البيوغرافية أو التاريخية لنشأته، بل من خلال النظر إليه باعتباره بنية دينامية لا يمكن إدراكها إلا ضمن تحولاتها التاريخية المتعاقبة، وقدرة العمل الأدبي على "الوقع" أي على الأثر الذي يحدده النص، وعلى "التلقي" الذي يحدده بصفة منتظمة المرسل إليه ويفترض الوقع الأثر" نداء أو إشعاعا آتيا من النص، وكذا قابلية المرسل إليه لتلقي هذا النداء أو الإشعاع الذي يمتلكه"[3] في عملية تفاعلية مولدة للدلالة بانية للمعنى.

2-1- القراءة والتأويل عند ياوس H.R.Jauss:

إن بناء تصور جديد لعمليتي القراءة والتأويل عند رواد نظرية التلقي يقتضي رسم تصور مغاير لمفهوم تاريخية الأدب، ورسم الحدود بين المعرفة الجمالية والمعرفة التاريخية، فتاريخية الأدب حسب ياوس لا تنهض على علاقة التماسك القائمة بين الظواهر الأدبية، وإنما تقوم على تمرس القراء أولا بالأعمال الأدبية، وبذلك يتحول مؤرخ الأدب نفسه إلى قارئ قبل أن يتمكن من فهم طبيعة العمل وتحديده تاريخيا، وبالتالي وضع حكمه ضمن

[1] -Hans Robert Jaus.pour une esthetique de la reception traduit par claude Maillard preface de Jean Starobinski gallimard paris 1978p 43.

[2]- هانس روبرت ياوس،المرجع السابق، ص24.

[3]-المرجع نفسه، ص 160.

السلسلة التاريخية للقراء المتعاقبين، وفي هذا السياق يرى ياوس أن تاريخ الأدب عبارة عن "عملية جدلية بين الإنتاج والتلقي"[1] أي أن العمل الأدبي لا يستطيع الاستمرار في التأثير إلا إذا استقبله القراء على نحو دائم ومتجدد.

وهؤلاء القراء إما أنهم يكتفون باستهلاكه وتقليده، وإما أنهم يتجاوزونه وينتقدونه وفي هذه الحالة يصبح العمل الأدبي موضوع تجربة أدبية لدى الجمهور المعاصر واللاحق، قراء ونقادا وكتابا كل حسب أفق توقعه الخاص به.

إن إعطاء تصور جديد لمعنى التاريخ الأدبي يدخل في صميم المشروع النقدي لجمالية التلقي، ونظرية التلقي بصفة عامة؛ ذلك بأن قراءة العمل الأدبي وتأويله تتم عبر إعادة بناء علاقاته بقرائه المتعاقبين انطلاقا من الحاضر"[2] أي وضعه في سياق زمني يتيح التغلب على المسافة التاريخية التي توجد بين الحاضر والماضي، ومن هنا تأتي أهمية تاريخ القراءات بالنسبة لياوس نظرا للدور التوسطي الذي تؤديه فيما يخص مد جسور الحوار والتواصل بين الماضي والحاضر والاستئناس بقراءات الأوائل واستثمارها في فهم حدود المعنى في النص الأدبي. ومن هنا فإن العودة إلى تجارب القراء المتعاقبين" تساعد على وضع حدود لإمكانية التأويل عند القارئ الذي ينتمي إلى أفق الحاضر إلى جانب الحدود التي يضعها النص أمامه"[3] والتي اكتسبها من خلال تجاوزاته الزمنية والتاريخية.

[1]– المرجع السابق، ص 59.

[2]–Hans Robert Jaus, pour une esthetique de la reception p13.

[3]–H R Jaus, pour une hermeneutique litteraire, traduit par Maurice Jacob Edition Gallimard 1988 p 3.

انطلاقا من هذا التصور عمل ياوس على سد الهوة القائمة بين العمل الأدبي والتاريخ العام، أو بين المعرفة الجمالية والمعرفة التاريخية، وذلك من خلال تأكيده على أن الجوهر التاريخي للعمل الأدبي لا يمكن أن يتضح من خلال فحص إنتاجه أو وصفه فقط، بل ينبغي أن نعالج الأدب باعتباره عملية جدلية بين الإنتاج والتلقي"[1] وهذه الجدلية المستمرة بين الإنتاج والتلقي هي التي توفر إمكانيات القراءة والتأويل للأعمال الأدبية. ينبغي الإشارة في هذا الصدد إلى أن ياوس لا ينظر إلى القراءة والتأويل باعتبارهما مفهومين مستقلين، بل يعتبرهما مفهومين مترابطين ومتلازمين لا يمكن الفصل بينهما، فما المقصود بمفهوم التأويل عند ياوس؟ وما هي أسسه وأنماطه؟

إن تحديد مفهوم التأويل عند ياوس مرتبط بطريقة فهم النص الأدبي وبطريقة تحديد معناه أو معانيه المختلفة، وفي هذا السياق لم يجد ياوس بدا من العودة إلى آراء أستاذه كادامير، وخاصة حديثه عن مراحل فهم العمل الأدبي باعتباره سيرورة هيرمينوطيقية.

أ–منطق السؤال والجواب :

ينبغي الإشارة منذ البداية إلى أن ياوس قد استقى مفهوم السؤال والجواب من كادامير الذي ذهب إلى أن فهم العمل الفني، يعني فهم السؤال الذي يقدمه هذا العمل إلى القارئ باعتباره جوابا، لأن النص عندما يكون بين يدي القارئ يصبح موضوعا للتأويل، منتظرا جوابا ما عن سؤاله"[2] الذي لا يتوقف أبدا عن البزوغ من جديد، مع كل عصر وزمان.

[1]– روبرت هولب: نظرية التلقي ، ترجمة عز الدين إسماعيل،النادي الأدبي الثقافي، المغرب،ط1، 1994 ، ص55.

[2]–Gadamer,Verite et Methode p216-217.

تنقلب العلاقة القائمة بين القارئ والنص أحيانا بحيث يصبح القارئ هو صاحب السؤال، وينتظر من النص جوابا محددا. وهكذا تخضع العلاقة بين الطرفين لمنطق السؤال والجواب "la logique de la question et de la reponse" وفي هذا الصدد يشير ياوس إلى أن فهم النص الأدبي الذي ينتمي إلى الماضي يقتضي إعادة اكتشاف السؤال الذي قدم له جوابا في الأصل، أي إعادة بناء أفق الأسئلة للقراء الأوائل.

ومن هنا تدخل مهمة المؤرخ الأدبي الذي يتتبع الأسئلة التاريخية المتعاقبة وصولا إلى مرحلة يتم فيها استنطاق النص ليجيب عن سؤال ينتمي إلى أفق الحاضر. وبذلك يصير تاريخ قراءات نص أدبي معين عبارة عن لعبة حوارية ومفتوحة من الأسئلة والأجوبة، وهنا تبرز قوة العمل الإبداعي وغناه، وبالتالي قدرته على الإجابة عن الأسئلة التي تطرح عليه على مر العصور، وفي المقابل تصبح بعض الأعمال الأدبية مبتذلة ومألوفة بسبب عجزها عن السؤال زيادة على أن أسئلتها تتضمن أجوبتها لذلك لم تعد لها من فائدة تاريخية.

إن النص الفني والشعري بصفة خاصة كما يقول ياوس "ليس مدونة أحكام سماوية تقدم مسبقا أجوبة عما تطرحه من أسئلة، فخلافا للنص الديني الشرعي، الذي يعتبر حجة والذي يتعين إدراك معناه الجاهز... فإن النص الشعري متصور كبنية مفتوحة تقتضي أن ينمو فيها... معنى منزلا من أول وهلة بل معنى يتم تفعيله من خلال قراءاته المتعاقبة التي تطابق تسلسل الأسئلة والأجوبة"[1] إذا من حق المتلقي أن يستنطق النص، وأن لا يقبل بالجاهز من المعنى، خاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار حركية الزمن ، وتجدد المعارف والمفاهيم.

[1]-روبرت هولب،المرجع السابق ، ص162-163.

يرى كدامير أن فعل القراءة باعتبارها سيرورة تأويلية يرتكز على ثلاث مراحل: "هي الفهم والتأويل والتطبيق، ويعني بالفهم كل الأحكام المسبقة les préjugés التي توجد في وعي المؤول وهو بصدد مواجهة النص لمعالجته"[1] أما التأويل فيعني به ذلك الوجه الجلي، أو المحك الفعلي لأنه" يطرح صلاحية تلك الأحكام مع معطيات النص أو عدم صلاحيتها"[2] وبطبيعة الحال فإن هاتين المرحلتين تنتميان إلى الأفق الحاضر الذي يعيش فيه المؤول.

يعني ذلك أن فهم النص فهما شاملا لن يكتمل إلا إذا انتقل المؤول إلى مرحلة التطبيق ليستعيد من خلالها المعاني التي أسندت إلى النص نفسه في آفاق تاريخية horizons historiques تتضمن تأويلات الآخرين وقراءاتهم، يستخلص منها ما يلاءم أفقه الراهن وبهذا المعنى يصبح النص الأدبي وغير الأدبي" قابلا للتحيين والتطبيق في أحوال وأزمان مختلفة وقابلا لأن يأخذ معاني جديدة بحسب الوضعية التاريخية للمؤول وأحكامه المسبقة"[3] فكل قراءة محكومة بمجموعة من الظروف والإحداثيات الخاصة بها، والتي تتفاعل، وتتعاون مع سابقاتها من القراءات.

لقد استثمر ياوس هذه الأفكار والآراء النقدية سواء في كتابه "نحو جمالية للتلقي" أو في كتابه "نحو هيرمينوطيقا أدبية" حيث ركز في كتابه الأخير على ثلاث مراحل لتأويل النص الأدبي، على غرار المراحل الثلاث التي ارتكز عليها فن الفهم عند كادامير، وهي:

[1] -Hans George Gadamer, Verite et Methode p104-107

[2]- روبرت هولب ، المرجع السابق،ص104-107.

[3]- المرجع نفسه، ص104-108

1-القراءة الجمالية (أو أفق الإدراك الجمالي) **horizon de la reception esthetique** وفيها يقوم القارئ بإنجاز فهم متدرج لشكل العمل المدروس أو بنيته.

2-القراءة التأويلية(أو أفق التأويل الإسترجاعي) **horizon d'interprétation rétrospective** وفيها يبرز القارئ الأفق السابق عن طريق بناء أحد المعاني الممكنة.

3- القراءة التاريخية(أو أفق التطبيق) **horizon d' application** ويعيد القارئ فيها، باعتباره مؤرخا، بناء أفق انتظار القراء الأوائل ومراجعة آفاق القراء المتعاقبين"[1]،فالأفق مشروع متجدد، وديمومة خلاقة.

ويستفاد من تتبع هذه المراحل الثلاثة أن فهم النص وتأويله يتم عبر ربط النص الأدبي بسلسلة النصوص السابقة التي تنتمي إلى نفس الجنس، وفي هذا الصدد يرى ياوس أن "النص الجديد يستدعي بالنسبة للقارئ مجموعة كاملة من التوقعات والتدابير التي عودته عليها النصوص السابقة والتي يمكنها في سياق القراءة، أن تعدل أو تصحح أو تغير أو تكرر. ويندرج التعديل والتصحيح ضمن الحقل الذي يتطور فيه الجنس"[2]، وهو الأمر الذي يعين القارئ مسبقا على بناء توقعاته، تكاتفا واستنادا على مجموع القراءات السابقة.

ب- أفق الانتظار:

يرى ياوس أن العمل الأدبي غالبا ما يحمل إلى القارئ مجموعة من المعطيات التي تشكل نسقا من الانتظارات والعلامات التي تترسب في العمل الأدبي نتيجة تأثره بالنصوص

[1] -Jauss. Pour une hermeneutique litteraire traduit par Maurice Jacob Edition Gallimard 1988 p 357- 416

[2]- روبرت هولب،المرجع السابق، ص66

الأخرى التي تنتمي إلى نفس الجنس الأدبي" مما يخلق لدى جمهوره نمطا معينا من التلقي ويدفعه إلى استحضار تجربته السابقة عن النصوص التي سبق أن قرأها"[1] وهنا يرى ياوس أن عملية القراءة لابد لها أن تستحضر أفقين اثنين، الأفق الذي يحمله العمل الأدبي، والأفق الذي يوجد في وعي المتلقي" فالأول مرسوم في النص ويدعى التأثير Effet والثاني معطى من قبل القارئ ويدعى التلقي"[2] وفي تفاعل الأمرين معا يتم فعل القراءة.

يضيف ياوس أن الأفق الذي يحمله العمل الأدبي يتميز بخاصيتين تأثيريتين هما: التخييب Deception ثم الاستجابة أو التأكيد Confirmation، مؤكدا أن العامل الأساسي في إنجاز أي مشروع علمي بصفة خاصة أو أي تجربة خاصة بصفة عامة يتمثل في تخييب الانتظار deception de L- attente على اعتبار أنه عندما "نستخلص بأن فرضياتنا خاطئة، نكون آنذاك مهيئين أكثر للاحتكاك بالواقع"[3]، والدخول في تجارب تفاعلية أخرى مع النص.

تعد مسألة التوقعات وتخييب أفق الانتظار مساعد على تحديد وظيفة الأدب من الناحية الاجتماعية، لأن العمل الأدبي لا يكتفي بتخييب أفق انتظار قرائه، بل يثير أيضا أسئلة مخيبة ومشاكسة قد تمس الحكومة أو الدولة أو الدين أو الجنس.

وهذا ما يدفع القارئ /المتلقي إلى مراجعة معتقداته وتصوراته ويمكن القول إن قدرة الأدب على تخييب أفق انتظار القراء لا يقتصر على المعايير الجمالية الشكلية، بل يشمل

[1] -H.R. Jaus:Pour une esthetique de la reception p50.

[2] -H.R. Jaus: Pour une hermeneutique litteraire p 430-431

[3] -H.R. Pour une esthetique de la reception p 47

كذلك المعايير الاجتماعية، وهذا يجسد ارتباط التطور الداخلي للأدب بتعاقب القراءات وتطور التاريخ العام.

ومن جهة أخرى يقيم ياوس علاقة وثيقة بين مفهوم الأفق ومفهوم المسافة الجمالية ذلك أن قراءة العمل الأدبي ينجم عنه حدوث مسافة جمالية فاصلة بين أفق الانتظار السائد وبين الأفق المستحدث في العمل الجيد، فالمسافة بين أفق التوقع والعمل أي بين ما تقدمه التجربة الجمالية السابقة من أشياء مألوفة و "تحول الأفق الذي يستلزمه استقبال العمل الجيد تحدد بالنسبة لجمالية التلقي الخاصية الفنية لعمل أدبي ما " فكلما تقلصت هذه المسافة وتحرر وعي المتلقي من إرغام إعادة توجهه نحو أفق تجربة مجهولة، كان العمل أقرب من مجال فن الطبخ أو التسلية منه إلى مجال الكتابة وفن الأدب "[1] وبالتالي يتحقق لدينا عامل من الالتزام والمثابرة.

2-2 فعل القراءة عند إيزرwolfgang iser:

تختلف قناعات إيزر في جانب كبير منها عما جاء به ياوس من توجه في قراءة العمل الفني، فقد اهتم ياوس في إطار مشروعه المعروف بجمالية التلقي بإدماج تاريخ الأدب، وخاصة مفهوم التطور الأدبي عند تينيانوف في معالجة الظاهرة الأدبية، وتوظيف ما انتهى إليه كادامير في علم التأويل.

نجد إيزر وهو الباحث في الأدب الانجليزي، يهتم أكثر بالاتجاهات التأويلية للنقد الجديد وبالنظريات السردية، كما تأثر كثيرا بتصورات إنكاردن وبعدد من مفاهيمه النقدية،

[1]-روبرت هولب: المرجع السابق، ص70.

ويبقى الفارق الأساسي بين الناقدين أن ياوس يهتم بقضايا ذات طبيعة تاريخية واجتماعية، في حين يهتم إيزر بالنص الفردي وعلاقة القراء به، وهذا ما حدا بروبرت هولب إلى القول "إذا اعتبرنا أن ياوس يتناول العالم الكبير للتلقي فإن إيزر يهتم بالعالم الصغير للتجاوب"[1] الذي ترتسم ملامحه بين القارئ ونصه.

وهكذا فإن استبعاد الجوانب التاريخية والاجتماعية من العمل الأدبي، أو على الأقل وضعها في الدرجة الثانية، جعل إيزر يعيد النظر في ثنائية الذات والموضوع أثناء عملية القراءة، وذلك عبر تجاوز هذه الثانية والتركيز على الذات القارئة. وفي هذا الصدد ينص إيزر على أن قراءة العمل الفني تفترض انقساما في الذات وليس انقساما بين الذات والموضوع ويوضح إيزر ذلك بقوله "إذا فهمنا القراءة على هذا المنوال فإنها تحدث في الواقع تصاعدا في الإدراك الذاتي الذي يتطور خلال عملية القراءة... وهكذا تصبح القراءة وسيلة يحقق الوعي ذاته من خلالها"[2] منطلقا صوب فضاء أوسع من الاحتمال واللاّيقين.

إن التركيز على عنصر الذات القارئة في التعامل مع الظاهرة الأدبية مرتبط بطبيعة تحديد المعنى في النص الأدبي، فإذا كانت النزعة الموضوعية تؤكد أنه ليس هناك سوى معنى واحد ومحدد بالنسبة إلى كل عمل أدبي، وهذا المعنى يكون في غالب الأحيان مرتبطا بقصد المؤلف، فإن إيزر من خلال تركيزه على الذات القارئة يؤكد أن النص يقدم معاني مختلفة، وأن الذي يحدد إمكانات تأويل تلك المعاني هو القارئ اعتمادا على مجموعة من القرائن

[1]–روبرت هولب، المرجع السابق، ص77.

[2]– المرجع السابق، ص84.

النصية التي تمنح القارئ حرية أكبر في تحديد المعنى أو المعاني التي يتضمنها النص، أو خلق معاني أخرى بطرق مختلفة.

يتضح لنا من هنا أن ما يهم إيزر في قراءة كل عمل أدبي هو التفاعل بين بنية النص ومتلقيه، فإذا كانت البنيات متضمنة في النص "فإنها لا تستوفي وظيفتها إلا إذا كان لها تأثير على القارئ"[1] فقراءة العمل الأدبي بحسب إيزر-دائما-لا يجب أن تهتم بالنص الفعلي فحسب، بل ينبغي أن تهتم بنفس المستوى بالأفعال المرتبطة بالتجاوب مع ذلك النص.

فحضور النص دلاليا هو حضور جزئي ينتظر التحرر "فالنص ذاته لا يقدم إلا مظاهر خطاطية يمكن من خلالها أن ينتج الموضوع الجمالي للنص بينما يحدث الإنتاج الفعلي من خلال فعل التحقق، ومن هنا يمكن أن نستخلص أن للعمل الأدبي قطبين قد نسميهما: القطب الفني والقطب الجمالي، الأول هو نص المؤلف، والثاني هو التحقق الذي ينجزه القارئ"[2] وبذلك يحاول إيزر أن يسلك مسلكا يهدف إلى نوع من التقارب بين الذات والموضوع، بين القارئ والنص، لأن المعنى في نظره هو نتيجة التفاعل بين الطرفين أي بين النص والقارئ خلافا للتأويل التقليدي الذي يركز اهتمامه على توضيح معنى الخفي في النص.

لكن كيف يتم التفاعل بين النص والقارئ؟ وكيف يتم تحديد المعنى من خلال فعل القراءة؟ يرى إيزر أن ما يميز النص الأدبي بصفة عامة والنص السردي بصفة خاصة هو عدم الاتساق بين أجزاء النص، أي أن النص عبارة عن أجزاء متجاورة ولكنها غير متصلة،

[1]-إيزر: المرجع السابق، ص13.

[2]- نفسه، ص12.

ومهمة القارئ هي جعل تلك الأجزاء والعناصر النصية متصلة ومتماسكة وجعلها في إطار مشترك.

ويطلق إيزر على عدم الارتباط بين أجزاء النص اسم الفراغ أو البياض ويصفه بأنه "شاغر في النظام الإجمالي في النص، يؤدي ملؤه إلى تفاعل أنماط النص "[1] والفراغ شيء مقصود في النص الأدبي لأن هذه الفجوات –أي عدم التوافق بين النص والقارئ هي التي تحقق الاتصال في عملية القراءة، وترسم الطريق من أجل قراءة النص، وفي نفس الوقت" تلزم القارئ إتمام البنية، وبذلك يتم إنتاج الموضوع الجمالي"[2] وتكتمل العملية الإبداعية.

لابد على القارئ توسم الجدية في التعامل مع النص فهو مطالب بعدم التنازل عنه عند أول عثرة يلاقيها، فالنصوص المتعبة نصوص معطاءة. فقط علينا تكرار تفاعلاتنا سعيا وراء ملأ الفراغات باحتمالات فكرية ودلالية.

هكذا يضع إيزر القارئ في مركز مشروعه التأويلي، فالقارئ عنده لم يعد طرفا مستهلكا لمعنى النص وقصدية المؤلف وإنما تحول إلى عنصر فاعل في عملية إنتاج المعنى وبطبيعة الحال فإن المقصود بالقارئ عند إيزر يختلف عن مجموعة من القراء الذين حددت هوياتهم مسبقا مثل "القارئ الأعلى لريفاتير، والقارئ المخبر لفيش والقارئ المقصود لوولف لأن هؤلاء القراء لهم وجود فعلي وحقيقي. فالنص الفني بحسب ريفاتير مثلا عبارة عن مجموعة من الوقائع الأسلوبية الموسومة وغير الموسومة والتمييز بين هذه الوقائع لا تتم إلا من خلال ذات متبصرة، أما بالنسبة إلى إيزر فإنه يقترح نمطا آخر من القراء سماه القارئ

[1]- روبرت هولب: المرجع السابق، ص82.

[2]– نفسه، ص86.

الضمني ويعني به" دور مكتوب في النص ومجسد للمقاصد التي يحتوي عليها بشكل افتراضي، إنه بنية نصية وليس شخصا خياليا"[1] وهذه البنية تتوقع قارئا حقيقيا قادرا على التفاعل مع التأثيرات النصية، ومن هنا فإن القارئ الضمني عند إيزر هو دائم الإنجاز والتحقق ولا يمكن تصوره منفصلا عن فعل القراءة.

[1]– إيزر:المرجع السابق، ص30.

3- النص و سلطة التأويل:

إن التحول الذي حصل للنظرية النقدية الحديثة مصدره العناية بالوجهة الجديدة في الممارسة النقدية، إذ صار القارئ وحدة أساسية، تأثيرها لازم و فاعل لا يمكن التخلي عنه بأي شكل من الأشكال في خوض إستراتيجية القراءة ذلك "أن توليد النص هو تحريك إستراتيجية تشترك فيها توقعات أفعال الآخر كما هو الشأن في كل إستراتيجية"[1] وأهمية القارئ تعود إلى قدرته على إعادة تشكيل النص-تشكيلا جماليا ودلاليا- فالمتلقي يمثل دافع النص في الحياة عندما يمنح الدلالة القدرة على التولد والتجدد الدائمين، ويعطي للكتابة مفهوما آخر غير المفهوم النمطي الثابت، وذلك عندما تصير الكتابة نزعة متجددة في التاريخ وليست لحظة آنية منتهية في الزمن.

يمتلك المتلقي قدرة انفرادية مميزة في التخاطب مع النصوص، هذه القدرة تتجاوز حدود القدرة العادية في الاستهلاك العقيم للمعنى إذ"يجد القارئ نفسه مدعواً للاستنتاج من النص ما لم يقله، بل ما يفترضه أو يعد به أو يستتبعه أو يتضمنه"[2] فيقف المتلقي لدى الدرس النقدي الحديث موقف مؤازرة للدلالة المنتجة، وموقف المبتكر للمعنى المتواتر إذ لا يمكن اعتبار قارئ ما مصدرا نهائيا للمعنى في نص ما فلا وجود للدلالة القطعية،كما لا وجود لحياة نصية محاطة بمحدودية زمانية.

[1]-أمبرتو إيكو، القارئ النموذجي، ترجمة: أحمد بوحسن، مجلة آفاق (اتحاد كتاب المغرب) ع: 9/8، 1988، ص 141.

[2]-الشاذلي المصطفى، قراءة الاختراق بالمتعة: نظريات إيكو وغريماس وفيتغنشتاين، ترجمة محمد الداهي، مجلة كتابات معاصرة، م6، عدد 22 آب- أيلول 1994، ص 47.

تعتبر النصوص– خاصة المنغلقة منها– بنية فنية مكثفة لا يمكنها القول دفعة واحدة وإنما تلجأ دائما إلى من يفجر مكنوناتها،ويجيد التعامل مع مجهول الدلالة في عمقها. وهي بطبيعة الحال لن تجد ذلك في قارئ واحد مهما كانت مساحته الإبستيمولوجية مبسوطة ومتنوعة" فالنص الأدبي نسيج من المسكوت عنه"[1] يجعلنا نخمن ونحتمل الإجابات لسد مواضع الشك واللاّيقين.

يهتم التأويل المضاعف أو سيميوزيس الدلالة باستمرارية المعنى وتجدده، وذلك بخوض تجربة متواصلة من التخمينات والاحتمالات الدلالية المبنية خاصة على عملية فك شفرات النص، حيث يحمل كل نتاج أدبي بمستويات من العلامة المتحركة والدينامية، والتي تشتق فاعليتها من فراغات المعنى في النص الذي اعتبره إيكو "نسيجا من الفضاءات البيضاء والفجوات التي يجب ملؤها"[2] وإيكو، هو روائي وناقد إيطالي عرف بتلك التجربتين الروائيتين اللتين خاضهما وأهمها رواية **"اسم الوردة"** حيث أدرك من خلال قراءات جمهوره المتعددة لتلك الرواية أن النص والإبداع ليسا مجرد عمق في النص، وأن الرواية مثلا لا تحمل بعدا تعبيريا لسانيا فقط، بل هناك نظام آخر يكدّ في العمل والاشتغال وهو نظام العلامات ما يمكن اعتباره مجالا أوسع مما كانت المناهج النقدية السابقة تهتم به.

إن العلامة هنا ليست مجرد علامة لغوية لسانية، وإنما هي كل ما يدل وجوده على وجود شيء آخر، إذا هي كل ما يبرز أو يختفي في النص، وهي النص بكل ما يحمله وجوده من ثقل، إذ تقبع العلامة في التفاصيل التي تشغل النص حتى وإن بدت ساذجة

[1]–أمبرتو إيكو، المرجع السابق، ص 140.

[2]–المرجع نفسه، ص 140.

وبسيطة ومن خلالها يصبح المعنى منتشرا، ومتجددا، لا ندري في أي صوب نجده ولا من أي عنصر وتفصيل يأخذ قوته وتأثيره، وهنا بحديثنا عن المعنى، نتطرق بطبيعة الحال إلى الدلالة بشكل من الأشكال، الدلالة اللامتناهية ، والدلالة المستمرة والمنبعثة دائما ، هذا الانبعاث والتجدد الدائمين للدلالة نابع من الحركية الفعالة والنشطة للعلامات، والتي يمكن، بل يجب أن يصل معها النص إلى حدوده القصوى في التجلي والاستمرار.

لقد ساد في الغرب شعور بالقلق من أن التاريخ المعرفي بدأ يتجمد؛ لأن الإمكانات المعرفية لتجديد المعنى تقلصت، وهو ما يستلزم تجديد التاريخ والاستلزام المعكوس صحيح كذلك، وفي جمع الحالتين: بين المعنى والتاريخ تكافؤ لكن هذا التكافؤ لم يكن ليتحقق لولا الجهود التأويلية لإنقاذ "المعنى" و "الحقيقة" من التجمد والعتمة.

وعليه تطرح التأويلية نفسها خطاباً "بديلاً ومنقذاً" يعتقد أن مسألة الحقيقة ليست مسألة منهج، لكنها تجلّي الكينونة لكينونة ما"[1]، ومنه فإن المتلقي وهو يتعامل مع نصه يصبح نهما في تعاطيه مع العلامة، فهو يرغب في أن يصل دائما إلى الوجه المثالي للدلالة، شرط أن يدرك بداخله أن لا نهائية للدلالة، وأن لا قطعية في العلامة خاصة وهي تشتغل في إطار نظام كلي مركب نظام يتوزع بين داخل النص اللغوي والبنائي وخارج النص التاريخي.

هذا ما يفسر أن كينونة النص الحقيقية دائما هي المبدأ المؤسس لكينونة أخرى في زمن وظروف أخرى، فالوجود و الزمان وكل ما يحملانه من تأثيرات على الإنسان والمعارف

[1] –Ricoeur (Paul), Le conflit des interprétations: éssais d'heméneutique; Seuil; Paris; 1969. P:13.

ومعطيات الكون، يمارسان تأثيرا قويا ودائما على النصوص وما تقول، وكيفيات ظهورها وسبل استنطاق العلامات المتضمنة بداخلها.

جاء التأويل عند إيكو ليستند على ركائز وموضوعات تطبيقية تعتمد على تفكيك النص وإعادة بنائه من جديد، فهو في هذا الشأن يلتقي بتفكيكية جاك دريدا وبالتأويل المضاعف أو سيميوزيس التأويلية، فالنص الإبداعي عنده عبارة عن تشكيلة من المعارف والقضايا الفلسفية القديمة لذلك يدخل النمط التاريخي أو البعد الزماني في تحقيقات وآراء العاملين على التأويل.

فهو لا ينظر إلى النص على أنه وجود آني منقطع السبيل في الزمن، ولا ينظر إليه على أنه وحدة لغوية أو تركيبة معرفية مسطحة وإنما ينظر إليه على أنه امتداد ثقافي وحضاري وسلوك اجتماعي وتاريخي يحمل بداخله قضايا عميقة في الزمن مهمة جدا لفهم الإنسان وأفكاره وإبداعاته، وهذه التاريخية تساعدنا على" الوصول إلى اتفاق مشترك نشعر معه بالألفة"[1] مع النص ومضامينه، خاصة إذا قلنا أن هذه الأفكار والقضايا هي ذات طابع فلسفي وبالتالي فهي بحاجة إلى تعامل في القراءة يكون منفتحا وإلى حس تأويلي متجدد يراعي خصوصية النص وحساسية التاريخ وأهمية المعرفة.

إن التعامل مع النص لا يمكن أن يبقى بمنأى عن التأثيرات الخارجية لمحيط النص والإنسان وتأويل النصوص لا يكون صادقا في اشتغاله إذا انطلق مسبقا من إحداثيات

[1]–هانز جورج غادامير:تجلي الجميل و مقالات أخرى،تحرير روبرت برناسكوني،ترجمة و دراسة و شروح،د سعيد توفيق،المجلس الأعلى للثقافة بمصر،1997،ص11.

مقننة ومعطيات ثابتة وغير متغيرة. التأويل يكون صارما وقويا إذا تعامل مع كل ما يمكن أن يدله على مساره من كل علامات الوجود دون حصر أو تجاوز.

فالتأويل المضاعف لا يجيد الهدوء ولا يرغب إطلاقا في الارتكان إلى زاوية محددة تضيق عليه فضاء عمله واشتغاله، كما أن الاعتدال أو التطرف في القراءة والتأويل لا يمكن حصرهما أو الحديث عنهما إلا من خلال التلاقي الحر للإنسان بعالمه، فلا النص ولا معالمه الداخلية ولا حتى تقاطعه القريب والسريع بقارئه كفيل بأن يحدد لنا طبيعة التأويل المتبع (حدته أو ضعفه أو اعتداله).

إن علاقة الإنسان بالكون والوجود علاقة حتمية إذ لا يمكن لفرد ما أن ينعزل عن الوجود، وحتى لو حاول فلن يكون له ذلك لأن تأثيرات العالم والوجود من حولنا تصلنا وتتواصل معنا بطريقة أو بأخرى حتى لو حاولنا تجنبها والتملص منها. يبقى فقط عامل درجة تأثيرها علينا هو الذي يختلف بين الأفراد، ومن ذلك كان لزاما أن نتعامل مع النص على أساس احترام هذه الخصوصية، ومنه نحاول أن نربط في تلقينا له وتأويلنا لمعالمه ومعطياته أن ننطلق من كون العلامة نسيجا خلاقا متجددا جذوره موجودة في النص وأبعاده وفروعه ممتدة ومنتشرة في التاريخ.

تنتج النصوص الأدبية من منطلق إبداعي إيحائي، فهي لا تجنح نحو السذاجة الضمنية أو الشكلية، فكل كاتب لنص ما إنما يعيش في تلك اللحظات(الكتابة) حالات من التوتر حيث يستغرق في الاستطراد الفني أحيانا وفي الشرود الدلالي أحيانا أخرى، فيخلد النص لمجموعة من التراكمات والتداخلات الثقافية، الفكرية والحضارية التي من شأنها أن تبلور بداخلها فكر الشعوب والمجتمعات،أي الفكر الإنساني بصفة عامة.

فالنص نتاج لتجربة إبداعية ليست بالعملية الانتقائية المقننة للمعاني والمفردات وإنما هو توافد دلالي، وتداعي فني من شأنه أن يبلور المعنى، يحرز الغاية ويفتح الأفق، أفق القراءة والتأويل أمام كل قارئ على اعتبار"أن القراءة نشاط يوجهه النص وهذا بدوره لا بد أن يعالجه القارئ الذي يتأثر بدوره بما يعالج، إنما لمن الصعب أن نصف هذا التفاعل[1] حيث تبقى قدرات الفرد ومقوماته الفكرية العلمية منها والعملية هي الشرط والمقياس الوحيد لتفاوت الوعي ما بين صنوف القراء والمتلقين. لذلك فقد كان لزاما علينا ونحن قراء لنص ما أن ندرك سلفا الخصوصية الممكنة

والمحتملة في طبيعة النص، جوهرا وشكلا وأن نعتبر النص كلا ممتدا ما بين العرف الأدبي والتمرد الإرادي للدلالة، هذه الإرادة التي تلتقي عند حدودها مجموعة من الأطراف تسهم في تشكيلها" وبالتالي فإنَّ مشكلة تملُّك معنى النص تصبح أمرا لا يقل مفارقه عند التأليف فيتداخل حق القارئ بحق النص في نزاع يولّد حركة التأويل برمتها"[2] ويدفع بها نحو التقدم والاستمرارية.

تتمثل الإرادة الدلالية في مجموعة من الأبعاد والتوجهات المحكومة بداية بالقدرة الفكرية والأدبية والجمالية للكاتب المبدع، وتمر بعد ذلك ببعد لغوي وثقافي ينطوي عليه النص المجبول بروح الإبداع والاحتمال، يلي ذلك ما تتوافر عليه كينونة القارئ بكل مل تحمله من استعدادات فطرية ومكتسبة للتواصل مع النص ليس فقط بوصفه تشكيلة لغوية

[1]-إيزر:المرجع السابق، ص، 169

[2]- بول ريكور، نظرية التأويل ،الخطاب وفائض المعنى، تر. سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط2، 2006، ص46

ومعنوية_موضوعية كانت أم جمالية_وإنما أيضا بوصفه شبكة من العلاقات الظاهرة والخفية التي تنم عن ترددات دلالية واضحة أحيانا، وغالبا ما تكون احتمالية .

3-1 النص و القارئ و التنائي المنتج:

نقصد بالتنائي المسافة الجمالية التي تفصل بين النص بوصفه رسالة وبين القارئ بوصفه متلقيا لتلك الرسالة حيث "يجد القارئ نفسه مدعواً للاستنتاج من النص ما لم يقله، بل ما يفترضه أو يعد به أو يستتبعه أو يتضمنه"[1] ويأتي هذا التنائي نتيجة لاختلافات تاريخية أو ابستيمولوجية تخترق العلاقة الموجودة بين القارئ والنص لتخلق قابلية تفاعلية بين الاثنين الغرض منها هو إقامة علاقة تواصلية حوارية، تتسم أحيانا بالسلاسة وأحيانا تأخذ طابع المد والجزر.

تجد الدلالة في الجوّ المتنافر والقلق بيئتها الطبيعية والتي تعينها على الانفجار والتوزع، فالدلالة لا تشتغل بفاعلية إلا إذا كان الجو من حولها تفاعليا، انفعاليا "وبذلك تتعدد القراءات بتعدد أزمنة القراءة، ومن خلالها يكتسب النص انفتاحه واستمراره"[2] وتعدديته الدلالية.

تثبت لدينا هنا مقولة أن النصوص المنغلقة هي النصوص المنفتحة، والنصوص المستعصية التي تبدو في ظاهرها بخيلة هي أكثر النصوص كرما وعطاء فكلما كان التعامل مع تقاطعات وتخوم النص أمرا مستعصيا كلما استنجد المتلقي بأقاليم التأويل كفضاء حرّ ومنظم لممارسة فعل القراءة ليس كفعل أحادي صارم وجازم وإنما كعملية تواصلية

[1]-الشاذلي المصطفى، المقال السابق، ص 47.

[2]-سعيد يقطين،المرجع السابق، ص 76

وإستراتيجية بنائية مولدة للدلالة باحثة عن المعنى المتجدد، رافضة للنمطية والثباة في القول والفهم والاحتمال.

اعتدنا بطبيعتنا الإنسانية المركبة طلب الغائب والبعيد أكثر من القريب، والمستبعد أكثر من المرجح فالوضوح في الأشياء يقتل فيها جمالها والحضور الدائم يقوض اللمحة الجمالية في الغياب والتخفي "والعمل (الأدبي) لا يحمل في ذاته دلالة جاهزة وثابتة ونهائية، بل يكتسب دلالة جديدة لدى كل قراءة جديدة، فبالقراءة يتشكل معنى النص في تجدده الدائم"[1] لذلك كان لزاما على القارئ أن يتعامل مع النص تبعا لمنطق مسبق وتوقع أولي تحكمه احتمالية التصادم لا حتمية التوافق.

يتمكن القارئ خاصة إذا كان راغبا في بناء شراكة تفاعلية مع النص، أن يدخل معه في علاقة تفكيكية ،بنائية قائمة على السؤال المتشضي والإجابة المنفتحة، حيث تجد الهرمسية نصيبها في هذا المقام لكن ليس بمعناها المبتذل وممارستها التي تنزع صوب التشتيت والانشطار الفوضوي أكثر من الاستمرارية والتعدد المنظمين.

أن يبتعد عنك النص وهو على مقربة منك، معناه أن ينفلت المعنى من بين يديك في كل مرة وفي كل زمن ومع كل قراءة، وهي قيمة إيجابية تقع ضمن إطار الدينامية التفاعلية التي تسعى إلى اقتناص مكنونات النص في أبجدية من التلاقي والانفصال، التواصل والانقطاع والتمنع والاندفاع إذ" يدخل النص في القراءة فيصير منتجاً تمارس المعرفة نشاطها

[1]–رشيد بنحدو، قراءة في القراءة، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع2، شباط 1988، ص 21.

عليه"[1] وقد تعزى هذه القيمة الإيجابية في غموض النص واستعصائه إلى فاعلية الكاتب المسبقة في إبداع شكل أدبي فاعل بأوجه تمظهر مختلفة، وبهيكل فني وروح جمالية منبعثة دائما من تحت ركام عمليات القراءة السابقة، التي أبدا ليس بمقدورها كما وليس من مصلحتها أن تنهي تعاقدها مع الرسالة الممنوحة لها "بالتماهي مع النص المقروء بالغياب فيه، بل باستنطاقه"[2] والتحاور مع دلالاته في قالب احتمالي لامتناهي.

إن الكاتب المبدع هو الذي يضمّن نصه أبعادا معرفية وثقافية متجددة وهو الذي يضع في الحسبان أن نصه موجه لآلاف القراء والمتلقين، وبأنه يتعامل مع فئات ومستويات وقناعات مختلفة ومتباينة، وبأن هذا النص سيخرج في لحظة ما من بين يديه وبالتالي من تحت سيطرته، عندها سيفقد مزية إثرائه وحمايته له، فلا يبقى له إلا أن يتوجه صوب فضاء القراءة فإذا كان مسلحا بما يضمن له بقائه واستمراريته ظل واستمر، وإذا كان النص سمجا باهتا، لا يعرف للتعقيد عنوانا، مبدأه البساطة والوضوح، عندها لا يمكنه أن يستمر ولا أن يلفت إليه الأنظار.

فكل نص بسيط هو نص ثابت وراسخ وغير متحول ولا متحرك أو متجدد "فبقدر ما يشارك القارئ في إنتاج معنى النص، يقوم النص بدوره بالتأثير على القارئ وتوجيه استجاباته وافتراضاته وتعديل هذه الاستجابات أو تنميتها أو الإجهاز على بعضها وإسقاطه في الطريق"[3] فهو تأثير متبادل وأدوار متداخلة.

---

[1]-يُمنى العيد، الراوي: الموقع والشكل (دراسة في السرد الروائي)، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط2، 1986، ص16.

[2]-المرجع نفسه، ص 16.

[3]-صبري حافظ، مالك الحزين: الحداثة والتجسيد المكاني للرؤية الروائية، مجلة فصول، عدد 4، سبتمبر 1984، ص 162.

وحتى يكون للرسالة الموجهة إلى القارئ تأثيرها عليه، وحتى يتمكن النص من ممارسة سحره على القارئ لابد أن يكون متعاونا، يسمح بتقبل كل ارتدادات النص ويستمع بإمعان لترددات صداه وتواترات أفكاره وتداخلات مجالاته ومستوياته، فمهمتنا نحن القراء ليس أن "نحصل على شرح للنص، أو نتيجة إيجابية أي مدلول أخير يكون حقيقة العمل الأدبي"[1] وإنما هو الدخول في شراكة تواصلية وتفاعلية معه دائمة ومستمرة.

يعيش النص حالة من التحولات والتعديلات الدائمة ليس على مستوى تركيبه ومستواه البنائي الداخلي وإنما على المستوى المضموني ذا البعد التفاعلي المستمر، فالنص يعيش أكثر ضمن إطار التداول المنتج ليس التناول المستهلك والمنقضي وحتمية الثبات صيغة لابد أن نخلص منها النصوص إذا أردنا لوجودها أن يستمر "ذلك أن رهان العمل الأدبي هو جعل القارئ لا مستهلكاً، ولكن منتجاً للنص"[2] مستمتعا بقراءته مشدودا لسحره وغموضه.

لقد أضاف بارث العديد من الرؤى والنظريات حول علاقة النص بالمتلقي ومنها أيضا أنه من الخطأ اعتبار النصوص القديمة نصوصا مقروءة أو منتهية النشاط بقوله: "إننا نعتبر كلاسيكياً كل نص مقروء"[3] أي بمعنى قد تم التعامل معه فهمه واستنطاقه وهي فكرة قديمة سادت قبل بزوغ حريات المتلقي مع النظريات والمناهج الحديثة.

يتحدث ريكور أيضا عن القراءة والتأويل، وعن كيفية إنتاج النص الأدبي وتلقيه وتأويله. فقد عالج في هذا المقام مفهوما بالغ الأهمية هو التباعد **distantiation** إذ ذهب

[1] -Roland Barthes, le degré zéro de l'écriture, ditions du seuil,paris, 1970 p.145

[2] -Roland Barthes, S/z, p10.

[3] - Roland Barthes, S/z, p9 .

إلى أن"النص يتباعد عن المقاصد النفسية للكاتب، والمقاصد الاجتماعية والاقتصادية والثقافية التي تحيط بإنتاجه، ثم المقاصد الذاتية للقارئ.كما أن عملية **التباعد** تتحقق من خلال تجاذب قطبين أساسيين هما: عالم النص وعالم القارئ."[1] فالأول يخلق عالما خاصا به بعيدا عن المؤثرات الواقعية وعن مقاصد الكاتب ونواياه النفسية، لأن ما يدل عليه النص لا يطابق تمام المطابقة ما يريد الكاتب أن يبوح به، أما الثاني أي عالم القارئ فذهب ريكور إلى أن عملية القراءة تعد تحققا فعليا لإمكانيات النص الدلالية، على اعتبار أنها تعيد إنتاجه وتأويله، وتربط خطابه بخطابها، وفق سياق اجتماعي وثقافي مخالف للسياق الذي ظهر فيه النص" أي وفق الانتظارات المرتبطة بالأفق الخاص بالقارئ يقدم الكاتب على إنتاج دلالة النص من خلال بنائه إياه فكذلك القارئ يفتح هذه الدلالة عن طريق إعادة بناء النص وفق تصوره وخلفيته النصية الخاصة"[2] متنقلا من توقع لآخر، ومن وجهة نظر لأخرى، باحثا عن المعنى في أرجاء النص وهو في ذلك لا يدر بأي زاوية سيجده، ومن أي منطلق سيتعرف عليه.

تساعد القراءة التأويلية على فك العزلة عن النص قصد ربطه بمحيطه الخارجي بأفق القارئ أو عالمه، يقول ريكور "التفسير والتأويل يتعارضان ويلتقيان في قلب فعل القراءة نفسه"[3] وهكذا حاول كل من ياوس وإيزر –وهما من تلاميذ كادامير– أن يعيدا الاعتبار إلى الهيرمينوطيقا الأدبية من خلال تقديم بديل منهجي يخص تأويل النصوص الجمالية.

[1] – Paul Ricoeur :du texte a l action Essai d hermeneutique Edition Seuil Paris p 112. p126.

[2] –سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي: (النص– السياق)، المركز الثقافي العربي،ط1، 1989، ص 76.

[3] – Paul Ricoeur,: op cit,p118.

3-2-الهرمينوطيقا والغنوصية :

تعتبر الهرمينوطيقا" **hermeneutics**"في العرف الأدبي بأنها"فن كشف الخطاب في الأثر الأدبي "[1] والتعامل معه وفق مبدأ الاستمرارية في التاريخ، كما " تعني تقليدياً فن تأويل النصوص الدينية أو النصوص الدنيوية البشرية، وهي كذلك مساوية للتفسير أو للفيلولوجيا بما هي تفسير حرفي أو نحوي وصرفي لغوي، لبيان معاني الألفاظ والجمل والنصوص، وهذا ما يعرف بالتفسير اللفظي "[2]كما يستخدم مصطلح الهيرمينوطيقا في الدراسات اللاهوتية للإشارة إلى "مجموعة القواعد والمعايير التي يجب أن يتبعها المفسر لفهم النص الديني "[3] هذا هو المعنى التقليدي للهرمينوطيقا، ولكن مع تطور الفكر أصبحت الهرمينوطيقا تُعنى بفن الفهم، وهذا المعنى هو الذي سيؤسس له **شلاير ماخر"F.Schleiermacher**" الذي يُعد أبو التأويلية الحديثة ، وأصبح فن الفهم أو فن التأويل يتناول ليس النصوص المقدسة فقط بل تعدى ذلك إلى النصوص البشرية ذات المضمون الطبيعي اليوم"[4] ومعنى كونها تجاوزت الكتب المقدسة إلى الكلام البشري اليومي أنها أصبحت تُخضع كل شيء للتأويل وتعتبر التأويل هو الأصل في الكلام، وبذلك تكون الهرمينوطيقا نمطاً من أنماط القراءة والتأويل للنصوص والتراث الفكري عموماً وهو ما سمي بالهرمينوطيقا العامة .

---

[1]- بول ريكور " من النص إلى الفعل " ترجمة : محمد برادة وحسان بورقية – عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية – القاهرة – ط 1 / 2001م / ص 85

[2]- نقلاً عن خالد السعيداني " إشكالية القراءة في الفكر العربي الإسلامي المعاصر . نتاج محمد أركون نموذجاً " بحث لنيل شهادة الدراسات المعمقة في الحضارة الإسلامية – الجامعة التونسية – جامعة الزيتونة – المعهد الأعلى لأصول الدين 1998م / ص 64

[3]-نصر حامد أبو زيد: " إشكاليات القراءة وآليات التأويل " المركز الثقافي العربي – بيروت ط 4 – 1996 ص 13

[4]-خالد السعيداني :" إشكالية القراءة " المرجع السابق،ص 64

في مقابل الهرمينوطيقا العامة التي اهتمت بتفسير الوجود تقوم هرمينوطيقا خاصة تركز بالذات على تفسير النصوص، ومن أبرز ممثليها **بول ريكور P Ricoeur** ، الذي يُعوِّل كثيراً على التفسير الرمزي، وهو ما سيُعتَبر أساساً ومنطلقا للهرمينوطيقا، إذ يَعتبر ريكور الرمز وسيطاً شفافاً ينم عما وراءه من معنى، ومعنى ذلك أن يقول القائل شيئاً وهو يعني شيئاً آخر في آن واحد، وبغير أن تتعطل الدلالة الأولى وهو ما يسمى" بالوظيفة الأليغورية "* للغة بالمعنى الحرفي للكلمة"[1] وهذه الطريقة لجأ إليها **بولتمان R Bultmann** في تحطيمه للأسطورة الدينية في العهد القديم، والكشف عن المعاني العقلية التي تكشف عنها هذه الأساطير .وهناك طريقة أخرى يمثلها كل من **فرويد S Freud** و**ماركس K Marx**و**نيتشة F W Nietzsche**،كما يبين ريكور نفسه، وهي تتعامل مع الرمز باعتباره حقيقة زائفة لا يجب الوثوق به، بل يجب إزالتها وصولاً إلى المعنى المختبئ وراءها، فالرمز في هذه الحالة لا يشف عن المعنى بل يخفيه ويطرح بدلاً منه معنى زائفاً، ومهمة التفسير هي إزالة المعنى الزائف السطحي وصولاً إلى المعنى الباطني الصحيح "لقد شكك فرويد في الوعي باعتباره مستوى سطحياً يخفي وراءه اللاوعي، وفسر كلٌّ من ماركس ونيتشة الحقيقة الظاهرة باعتبارها زائفة، ووضعا نسقياً من الفكر يقضي عليها ويكشف عن زيفها"[2]، وذلك بخوض غمار تجربة تفاعلية مع الرمز من خلال تأويله.

فإذا قلنا إن التأويل وخاصة التأويل المضاعف هو نفس دائم ومتجدد للعلامات والدلائل، فهذا لا يعني الانفلات من أي قيد أو وازع. فالتأويل لا يهدف أبدا إلى الفوضى

---

[1] بول ريكور " إشكالية ثنائية المعنى " مقال له ضمن الهرمينوطيقا والتأويل تصدر عن الجامعة الأمريكية بالقاهرة ص 139.

*- alle-gorie أليغوري تعني : قول شيء عبر شيء مغاير.

[2] - بول ريكور " إشكالية ثنائية المعنى " ص 139.

أو اللامعقولية، ونحن نقول هذا ذلك لأننا ندرك أن جذور التأويل فلسفية وأن بعض الفلسفات كانت مقوضة للمسار المنطقي أو حتى الجمالي للنص في بعض الأحيان.

-فالهرمسية:

مثلا ترى بأن الحقيقة موجودة في كل الكتب وأن كل نص يحتوي على الحقيقة بشكل من الأشكال فهي لا تنظر إلى الحقيقة على أنها كيان منتهي أو حدّ مقرر، هي تنظر إلى الحقيقة من وجهة نظر زئبقية، تعيش حالة التملص والانفلات الدائمين "ينتمي معنى فعل (هيرمينويان) **hermineuein** في اللغة الإغريقية القديمة، إلى أسماء موصوفة أو نعوت من نفس العائلة اللغوية: هيرمينيا **herminia**/ و(هيرمينوس **hermeneut**/ و(هيرمينوطيس **hermeneuts**/ وهيرمينوطيكوس **hermineutik**"[1]ومن هذه الاشتقاقات اللغوية جاء لفظ (هيرمينوطيقا) **hermineutique** ومنه هرمسية.

فكل من سعى إلى الحقيقة وحدث أن توصل إلى افتراضات أو نتائج معينة يمكن أن يعدها حقيقة، بل هي كذلك كون الحقيقة نسبية، دائما مشوبة بالشك، وحتى وإن حدث استطاعت التخلص من الشكوك التي تحوم من حولها، فإنه سرعان ما يأتي زمن آخر لتنغمس في الشك واللايقين فالحقيقة لا تعرف الثبات أو القطعية، كما لا يمكنها أن تعيش في قطيعة مع باقي الحقائق الأخرى لأنها كل مكمل لبعضه البعض.

يسعى كل بحث لإثبات ما يقوله الآخر وكل نتيجة تقوي سابقتها وليس شرطا أن تقوضها وحتى الاختلاف ما بين الحقائق لا ينفي إحداها ويثبت الأخرى، بل هو مجرد تميز

[1] -Jean Pépin, l'herméneutique ancien : les mots et les idées ; Poétique N° 13 1987,p2911.

وكأن الحقيقة لدى الهرمسية هي حقيقة كونية وليست مكونا فرديا أو نتيجة مستقلة ومنعزلة.

- **الغنوصية:**

تنظر هذه النظرية الفلسفية إلى النص على أنه تشكيلة لغوية محضة، وهي تقصي فكرة تحكم الكاتب بنصه، أو حتى قدرته على قول ما يريد قوله بالضبط. فهي ترى أن النص واللغة بالذات هي التي تقول وتتكلم بدلا عن الكاتب فهي تتحدث بالنيابة عن صاحبها وبالتالي فإن الكاتب لا يدرك دائما ما يقوله وإن صح القول ففي أغلب الأحيان تحمل اللغة أكثر مما يود الكاتب قوله"فاللغة بالنسبة للفكر الهرمسي الغنوصي بقدر ما تكون غامضة ومتعددة بقدر ما تكون غنية بالرموز والاستعارات"[1] ومن ذلك جاءت فكرة أن الكاتب هو أول من يجهل ما يقول.

حتى يطلع على ما يقوله نصه وليس ما يقوله هو عليه أن يتحول في مرحلة ما إلى قارئ لنصه، فهذه النظرية تدرك وتؤمن بما للغة من إمكانات تعبيرية وتواصلية لانهائية بعضها ظاهر والآخر خفي بعضها مألوف والآخر مبتكر. وحين تدخل اللغة في غمار التجربة الإبداعية النصية فإنها توجز هذه الصفات(الابتكارية/ التخفي/ اللانهائية) في فعالية متجددة تكاد تكون مستقلة تماما ومنفلتة لولا حدود النص باعتباره قيدا كتابيا لما كان في لحظة ما شفاهيا أو ذهنيا"إن محاولة الوصول إلى دلالة نهائية ومنيعة سيؤدي إلى فتح

[1] امبرتو إيكو " التأويل بين السيميائيات والتفكيكية "، ص 28 – 29 .

متاهات وانزلاقات دلالية لا حصر لها"[1]، فالنص بعد منشطر الدلالات متعدد الاحتمالات.

إن الفكر الغنوصي هو فكر مساعد لما جاء به التأويل المضاعف في بعض زواياه ومناحيه "فالتأويل في الفكر الغنوصي غير محدود"[2]، خاصة عندما ينظر إلى اللغة على أنها ليست اقتصارا واختصارا لمضامين ثابتة وقواعد معروفة مؤسسة، بل هي قدرة كامنة، وطاقة متجددة يمكن أن تنفلت من بين يدي الكاتب ، والنتيجة لا تكون ضياعها أو عجزها وإنما تكون النتيجة تمثيلها لمظاهر الحياة والوجود والمعرفة وفق ما تقتضيه رؤيتها المنفتحة.

3-3-فن الفهم وحدود التأويل:

يفترض أن بتعامل القارئ مع نصه من منطلقات وجوانب يدركه هو النص على حدّ سواء فكلاهما محكوم بافتراضاته الخاصة حول الآخر وكلاهما يفتش عن الحقيقة المبتغاة، فالنص والقارئ شراكة تواصلية بناءة ومنتجة، فكل فهم لنص ما يفرض على قارئه حتمية "أن نقدم في البدء فرضية أو عدّة فرضيات سيميائية عن موضوعه"[3] والفهم هنا هو فعل حضور وإثبات، ويتضح ذلك ويتجلى في السيطرة والتحكم في النص الماثل أمامنا نحن القراء، فالمعنى لا يوجد جاهزا وإنما يُستحضر. إنّه يأتي عن طريق الفهم وينمو عن بطريق لتأويل، وهو ليس شيئا موجودا بذاته في النص بل ينتج تبعا لمجموعة من الظروف والتداعيات التي يبثها المؤلف ويلتقطها القارئ. بواسطة جمع افتراضات تنشأ من جمل النص

[1]-المرجع نفسه، ص33

[2]-المرجع السابق، ص33

[3]- ميشال أوتان: *بحوث في القراءة والتأويل*، تر: محمد خير البقاعي، مركز افتماء الحضاري،حلب، ط1، 1998 ص84.

وكلماته وكلّ وحداته ووضع تخمينات وافتراضات تسوق الدلالة على توليد ذاتها، وتدفع بالمعنى إلى مراجعة إمكاناته.

يرتبط كل من التأويل والفهم بقضايا الهرمينوطيقا كونها تمثل البحث في عمليات الاتصال الداعي إلى الفهم والتفسير ومن ثمة التأويل، ومن هنا كان لزاما على كل قراءة متلقية ومؤولة أن تستجيب لبعض المطالب الهرمينوطيقية التي تأتي في الغالب متسائلة، داعية لبث أواصر التواصل بين الإنسان ومحيطه، وكذا اعتمادها على أهميته الفهم في التعرف على الآخر، فعند بول ريكور (**Paul Ricœur**) يسعى الفهم إلى "التطابق مع باطن المؤلف أي إلى التساوي معه (**Sich.Gleichsetezan**) وإعادة إنتاج (**Machbiden**) السيرورة الإبداعية التي ولدت الأثر الإبداعي"[1]، والسائد أنّ القارئ ينطلق من مبدأ الوصول إلى تأويل محكم لكل النص.

لا يمكن لأي فهم السليم أن يتأسس إلا إذا كان هدفه هو العملية التفسيرية ومن بعدها التأويلية مع احترام الفوارق الزمنية وآفاق الآخر في الرؤية والتحليل، فهانز جورج غادامير "**Gadammer**" يشير إلى "الأفق التاريخي"، وعند هانز روبرت ياوس "**Hans Robert Jauss**" إلى "أفق الانتظار"، ذلك أنّ الفهم يحتاج دائما وأبدا إلى أفق سابق عليه يؤيده وينير عليه سبله، ويشرع الفهم في توليد آفاق القراء والعكس صحيح وذلك من خلال التلاقي مع النص ما يدفع إلى فك العتمة عن داخله، بفضل طبيعته التي تمثل حالة مشروعا دائم التحقق والانجاز، فالفهم ومن خلاله أفق التوقع يدفع بالقارئ لصنع ملامح الدلالة في النص وإعطائها أبعادها المتلاحقة.

[1]- بول ريكور: من النص إلى الفعل، ص100.

يمكّننا النص الغامض من التعامل معه بذكاء فهو مساحة شاسعة من الإمكانات المعبرة عن المعنى البدائي الكامن، و الفهم هو السبيل لتحرير وتطوير هذا المعنى،"فهيرش "**Eric D. Hirsch**" يرى أنّ الفهم في البداية تخمين لطيف (أو مغلوط)، ولا توجد مناهج لتكوين تخميناتنا ولا قواعد لتوليد البصائر، إذ تبدأ الفعالية المنهجية للتأويل حين نباشر باختبار ونقد تخميناتنا"[1]، وهذه التخمينات على مجموع سمات دفينة في النص ترسم مساره وتحدد قدراته.

يساعد الفهم الأولي على إعطاء النص إمكانات أكبر من التي يمتلكها في ظاهره ، فهو يحتوى على قدر هائل من الدلالة النازعة نحو الكمون، وبذلك فهو قابل للحياة والتجدد الدائمين، فمعاني النص مفترضة وحضوره آني ومتجدد يكتمل للحظات ويتجدد لسنوات وهذا ما يتأتى عن طريق القدرة الذهنية لفرد المتقي "فالقراءة هي لعبة تخمين سيكو-لساني لا يشكل فيها النص إلا مجموعة من المؤشرات التي ينتقي منها القارئ ما يحتاج إليه "[2]، غير أنّ هذا الفهم المسبق يشير له غادامير بأنّه يعني التحيّز الذي هو "الحكم الذي يسبق التحري والبحث، وضرورة مثل هذا الحكم المسبق تشير إلى أنّ الفهم ممكن بما أنّ الفهم نفسه يكون قد ابتدأ دائماً وباستمرار"[3] وهو لا يأتي من باب عرقلة وتعطيل مسار الفهم، وإنما إثراء وتحفيزا له.

---

[1]-ينظر: بول ريكور، نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، ط1، 2003. ص 124.

[2]- عبد القادر الزاكي، "من النموذج النصي إلى النموذج التفاعلي (تحليل عملية التلقي من خلال سيكولوجية القراءة)"، في: نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، رقم24، 1993،ص220.

[3]- ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي،، بيروت الدار البيضاء، ط2، 2002 ص51.

هذه الآفاق والتوقعات المسبقة هي ما تمنح القارئ القدرة على مزاولة النص، بحيث يمكن في الأخير الإجابة عن أسئلة النص وأحيانا حتى أسئلة الخطاب، ويمكن القول إن تلك التوقعات ليست بالأحكام الثابتة والقطعية وإنما مجرد مسارات وسبل لعبور غوامض النص ومطباته.

تتقاطع عن طريق التوقعات والافتراضات المسبقة ذات النص بذات المؤلف بذات القارئ، فياوس يرى بأنّ "ما تقدمه لنا التجربة الجمالية ليس اندماجا في الآخر، أي في غيريته كما تقتضيه التجربة الصوفية ولكنه أفق عالم آخر يتجه نحونا هو الذي يسمح لنا بفهم فرادته كإمكانية ليكون مختلفاً"[1]، أي وسيلة التعرف على الأنا والآخر في الوقت ذاته، فالنص نقطة تلاقي وتقاطع الأقطاب الفنية بالجمالية.

تعد مرحلة الفهم بداية التعامل الصحيح مع النص ومقوماته، تبدأ توقعات وتنتهي بحقائق دلالية غير قطعية أو نهائية، فالقارئ يضفي على النص قدراته الشخصية والنص يبدي للقارئ استعداداته الفعية ويمنحه أسراره وكوامنه حتى يتعرف عليها، وفي ظل هذا التوافق يحدث في الأخير انصهار للأفقين، فعندما يقرأ القارئ يتبدى له المعنى المبدئي للنص دون أن ينسى بأنه المعنى المؤسس والباني وليس المعنى القطعي.

ترتسم كل المعاني من خلال الفهم الأولي والمسبق والذي يختلف من قارئ لآخر، وتحاول الذات المتلقية أن تطابق توقعاتها مع معطيات النص بشكل يجعل من النص فضاء رحبا لتلقي كل الإمكانات، أو يخالفها إذا رفضت القراءة المبدئية التوافق مع معطيات النص

[1]- أحمد بو حسن، نظرية الأدب (الفهم- القراءة - التأويل)، دار الأمان، الرباط، 2003 ص114

وما يحمله تبعا لنوع القارئ وحجم أفقه، وتعدد ثقافته يسعى كل نص من خلال ذلك لاستدعاء قارئه النموذجي وتوقعاته، ممّا يفترض به أن يكون حاملا للكفاءة المطلوبة منه.

ولهذا فإنّ فعل القراءة "ينطوي على نوع معيّن من الواحدية وهذه الواحدية هي التي تضفي على التخمين سمة التأويل "[1] وتنزع عنه سمة الثبات تنبني علاقة القارئ بالنص على توقع المعنى، وإذا كان النص عند امبرتو إيكو "**Umberto Eco**" حاملا لقصدية مؤلفه ومعبرا عنها فهو بلا شك "يتوقع قارئه النموذجي القادر على الاشتراك في الترهين النصّي بالشكل الذي خمنه الكاتب وفكّر فيه "[2]، فكل قارئ إنما يسعى لإنشاء افتراضاته ومن ثمة محاولة إثباتها كفرضية من بين فرضيات عدّة لقراء آخرين، فكل قراءة هي قراءة اعتباطية بدرجة معينة ويلزم على المتلقي في الأخير أن ينتقي منها ما ينسجم مع النص، ويقصي ما يتنافى معه تقريباً، وتلك الفرضية لن تكون إلا نسبية الوجود، ومن ثم تلي تلك الفرضية مرحلة التأويل التي تعد لازمة فنية وجمالية يتأسس عليها فعل الفهم.

أن النص أدبي عند كتابته لأول مرة هو موجّه لقارئ معين بطبيعة محددة يسمى القارئ النموذجي، وهو يشتغل على وضع يستخلص فيه إستراتيجيته التفاعلية المولدة للنص والمعنى، و هكذا يسمو الفعل التأويلي لإدراك مقاصد النص واستشفافها والتعرّف عليها، فإدراك النص إدراك لمعني الآخر وحقيقته واكتشاف لمعاني النفس حتى تلك المتعلقة بالقارئ. فكل قارئ ينظر إلى النص من وجهة نظر تجريبية غير مكتملة والقارئ الحقيقي هو الذي يتعامل مع النصوص في استمراريتها وتغيرها "فقد تُعد الفرضية التي يروح القارئ

[1]- بول ريكور، نظرية التأويل الخطاب وفائض المعنى، ص124.

[2]- ناظم عودة خضر، الأصول المعرفية لنظرية التلقي، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط1 ،1997. ص 131.

التجريبي يصوغها فيما يخص مؤلفه النموذجي أصوب من الفرضية التي يعمد المؤلف التجريبي إلى بثها في شأن قارئه النموذجي"[1] الذي ينشئه قبلا بنية التعاون معه لاحقا.

إن المؤلف يسعى من خلال نصه لملامسة المعاني المطروحة في الوجود ولذلك كان لزاما عليه أن يضع في الحسبان أنماط القراء الذين يتوجه إليهم، وهو هو ليس بالأمر السهل، فالقارئ النموذجي هو ما يعدّه فولفغانغ إيزر "**Wolfgang Iser**" "قارئاً ضمنياً" والذي يعتبر "مجسّداً كلّ الاستعدادات المسبقة الضرورية بالنسبة للعمل الأدبي لكي يمارس تأثيره، وهي استعدادات مسبقة ليست مرسومة من طرف واقع خارجي، بل من طرف النص ذاته"[2]، وهو ما رآه إيكو صعبا جدا، فهو في مواضع معينة يسعى إلى إقامة صرح من التساوي بين الذاتين المبدعة والمنتجة في وضعيات قرائية تحاورية " والأكثر نجاحاً هي تلك التي يمكن فيها للذاتين المبدعتين أي المؤلف والقارئ أن يتوصلا إلى الاتفاق التام"[3]، فالنص يعيد بناء الذاتين معاً من جهة، ومن خلال تماهي الأولى في الثانية من جهة أخرى.

ويجدر بنا أن نتعرف أنفسنا كقرّاء داخل نمط معين للنص، ولن نتحكم في سيرورة الفهم إلا بطريق الإدراك والتوجهات التي تستثيرها ذهنية الذات "فباعتباري قارئاً فإنّي لن أعتر على نفسي إلا بتيهي "[4]، وذلك ناتج عن الحدس ممّا يمكِّن بواسطته فك شفرات النص وترهينه بما هو حوار يستدعي استفسارات قارئه وأسئلته.

---

[1]- أمبرتو إيكو، القارئ في الحكاية، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي،بيروت الدار البيضاء ط1، 1996 ص 78.

[2]- فولفغانغ إيزر، *فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب)*، تر: حميد لحميداني والجيلالي كلدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، د.ط، د.ت، ص 30.

[3]- المرجع نفسه، ص33.

[4]- بول ريكور، *من النص إلى الفعل*، تر:محمد براد وحسان بو رقية مكتبة دار الأمان، الرباط، ط1، 2004.،ص 80.

إنّ اعتماد التأويل على الفعل التخييلي يتعلق بجدلية تعدد المعاني، المسألة التي تبقيها مفتوحة على التدليل أو (السيميوزيس) عند شارلز ساندرز بيرس "**Charles Sanders Peirce**" على أساس أنّ الأفهام تختلف للتوصل إلى المعرفة الحقة، ولتخطي عقبات اختلاف القراءات ينبغي أن تحقق في أقصى تحديد لها المعنى الأوّلي الذي لا لبس فيه، فيتضح المعنى الذي يمكن أن نرى فيه حاملا للمعنى الممكن للنص، ونزع إمكانيات الارتياب في تقصّيه " فلكي يأتي قرّاء عديدون بدلالات متعددة لنفس الواقعة، يجب أن يتفقوا في البداية على أنّ هذه الواقعة تحيل في بعدها الظاهري المباشر على معنى أوّلي لا يطعن فيه أحد"[1] هذا المعنى الأولي يتخذه القارئ منطلقا لتخميناته التدليلية، التي ستتسع لاحقا، وتتزايد في الانتشار والتحقق مع كل توقع وافتراض جديدين يتوصل إليهما المتلقي.

فالسيطرة على المعنى الحقيقي أو السرّ الكامن (**Immanense**) يحتاج إلى مقاربة تحفر خلفه، ممّا يقتضي حضور مجموع من الافتراضات التي يحكمها التأويل في سيره الذي يلج مستويات النص، بما أنّه نفسه يخفي جوهر المعنى عن القارئ. فيشحذ القارئ تأويلاته والتي يعمل على الدفاع عنها كافتراضات يقينية، تغدو في الأخير الموضوع الشرعي الذي يقبض على مغزى النص بشكل يما هي بين الذاتين "فللعلامة الحق في أن تحدد قراءتها حتى لو ضاعت اللحظة التي أنتجتها إلى الأبد أو جهل كاتبها ما يود قوله، فالعلامة تسلم أمرها لمتاهتها الأصلية "[2]، إنّ هذه المتاهة التي تبقى غامضة يمكن أن تتضح حين نرى فيها كوناً حاملاً للمعنى بإزالة القناع عنه وتخطيه، ويكون بطريق الفهم الفردي وإدراكه الخاص.

[1]- سعيد بن كراد، *المعنى بين التعددية والتأويل الأحادي*، مجلة علامات، مكناس، ع13، ص18.

[2]- مجلة ***علامات***، مكناس، ع 13، في: (الافتتاحية)، ص 06.

كما تسعى القراءة إلى التبصّر في أغوار النص ومكنوناته، ومن الطبيعي إذن استحضار قارئه النموذجي كذهنية بإمكانها بلوغ الغايات الدلالية لطيات النص وما توحي إليه، وإدراكها من زاوية معينة تتبصر المعنى، وبالنتيجة تستطيع تحيين النص ممّا يستلزم منها في الأخير التوافق مع الموضوع الملائم المقصود.

1-محاكمة الذات والمجتمع في كتابات نجيب محفوظ:

1-1 الوعي ومبادرة التخييل:

يشكل الوعي بالحقيقة منطلق كل محاكمة ترنو إلى التقويم والإنصاف، والمتخيل لدى نجيب محفوظ لم يخل من بعده الفكري والإبستيمولوجي، حيث شكلت الكتابة لدى المبدع قاعدة استثنائية، مزجت بين الفكر والرمز والتخيل، حيث أنه"في بعض الوضعيات، يتبين أن الخيال شرط ضروري للوصول إلى تمثيل الواقع"[1] لذلك فكتابات نجيب محفوظ ضمت بين صفوفها معان عدة تؤمن بالتأويل، والتحويل، منحت للمتخيل تماسكه الداخلي الذي أهله للسيطرة والتوظيف والتوليد.

يسعى نجيب محفوظ لتقديم حل لكل مستويات التناقض في المجتمعات والذوات، وهو لا يرتبط بنظرية واحدة تتجلى في الاختيارات السياسية والثقافية، بل يوصلنا إلى كشف كل النواقص، والمحددات التي تثقل كاهل الذات الفردانية والجماعية داخل التنظيمات الاجتماعية والسياسة ونجيب محفوظ" فنان له موقف فكري محدد، له هدف واضح، وأصبحت أعماله فخرا للعرب، وفخرا لكل ذوي الأقلام في العالم"[2] فقد حاول نجيب محفوظ في المرايا أن يدفع بالعقل العربي للبحث عن أجوبة لأسئلة الراهن، فينطلق الفرد في مواجهة إمكانات السلب وضغوطات

[1] رشيد الذوادي: أحاديث في الأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب،د.ط، 1986،ص54.

[2] -المرجع نفسه ،ص38/37.

الحياة، ضمن إطار مجموعة من الأعمال التخييلية والنتاجات الفنية والإبداعية التي تحفز الفكر بحثا عن وضعيات اجتماعية وفكرية سليمة.

إن الروائي يحكي أشياء خيالية بشكلٍ وَاعٍ وهذا التداخل الصريح بين مقومات الوعي ومقتضيات الخيال في الممارسة الإبداعية الروائية يبدو من قبيل التداخلات التي تتأسس فنياً وإبداعياً وإنسانياً على منطق تقاطع النقائض وتداخلها، فإذا "كان العقل هو الذكاء المشتغل عملياً وسياقياً، فإن الخيال هو الذكاء حين يكون في حالة اشتغال"[1]مؤديا بذلك وظائفه الإدراكية والجمالية.

يعد السرد اشتغالا للوعي بوصفه سيرورة استجلاء مُتَعَقِّلٍ وواع للواقع والأحداث وكثافة الظواهر التي تَشْغَلُ حيّز الحياة، وهو ما لا يتعارض مع منطق الخيال والتخييل والاستلهام الذي يشكل في العمق مدار ومسار كل إنجاز أو إبداع روائي، فالممارسة الإبداعية الروائية ممارسة متعقلة، ومشروطة فنياً بالخيال، ومعرفياً بمحددات ومُفْرَزَاتِ الوعي.

يتجاوز المبدع حدود المعقول" فالفنان يأخذ مادته من المجهول الذي لا يعرفه، ومن المعلوم الذي يدركه، وفي كلتا الحالتين هو يعبر عمّا يعلم وعمّا يجهل"[2] في خضم ممارسة تخييلية منذورة بطبيعتها لأن تكون تجاوزاً إبداعياً متعالق التفاصيل بالوعي القائم بحثاً عن وعي بديل وممكن وبمعنى آخر، فإن الرواية تضيف للوعي

[1] –Victor Hugo, Faits et croyances / Océan / Œuvres complètes robert laffont bouquins paris 1989 p115

[2] –مصطفى الصاوي:آفاق من الإبداع و التلقي،دار الشروق،بيروت،ط 1، 2000،ص81

الإنساني الكثير من القضايا والمكاسب، وتبقى مهمة الروائي هي دمج صوت الضمير والعقل الواعيين داخل مجال متخيَّل.

تنتشر بين نصوص نجيب محفوظ مسحة المقاربة الاجتماعية والإيديولوجية، وهو ما أعطى للمتلقي إمكانية الاشتغال على تفجير طاقاته من خلال كوامن النص ونتوءاته، فالسرد الذي تضمنته المرايا لخير دليل على قدرة الروائي على تجاوز حدود الاجترار الساذج للواقع والتكرار الباهت ليومياته المعيشة، بل إن أعمال محفوظ تعدّ موضعا فنيا تخييليا تتوالد بداخله مختلف العلاقات لمختلف البنيات.

تتعدد سبل الدراسة والمقاربة خاصة أن الرواية عند نجيب محفوظ جمعت بين الوعي والخيال لربما لذلك بلغ هذا الروائي مبلغ المؤسسة في أعين نقاده حيث يقول لويس عوض " هذه المؤسسة التي هي نجيب محفوظ ليست بالمؤسسة الحكومية التي تستمد قوتها من الاعتراف الرسمي فحسب، بل هي مؤسسة شعبية أيضا يتحدث عنها الناس بمحض الاختيار في القهوة وفي البيت وفي نوادي المتأدبين البسطاء "[1] وبذلك يكون نجيب محفوظ قد أحرز مستويات من التأثير والتفاعل مع قرائه، بمختلف مستوياتهم وانتماءاتهم، وحتى أعراقهم، وهو الهدف الأسمى لكل عملية فنية.

كل كاتب إنما يبدع نتيجة تلاقي وتداخل أفكاره مع تراكيب العالم الخارجي، فلا وجود لمنتج إبداعي دونما تخمر مسبق لقناعات ورؤى المبدع التي تصهرها معطيات وتفاصل العالم المرجعي في كلّ ووحدة تفاعلية وتكاملية في الآن

[1]–لويس عوض، دراسات فى النقد والأدب، دار المعارف، القاهرة،ط 1، 1980 ص346/345

ذاته، فالسرد ارتقاء فعلي بمعالم الحياة في برودتها وسكونها، وهو تجاوز لتجاويف العوالم الخفية من افتراضات المؤلف والقراء معا.

وتكون تجليات هذا التشكيل هي المحور الأساس في التعبير عن واقعه الذاتي والموضوعي من خلال المتخيل، وما يفرز عنه من موضوعات تؤرّق الكاتب وتمس جوهر الممكن والمحتمل في عالمه الخاص "فكل فن يحاول أن يمثل الأشياء بأقرب صورة لها في العالم الخارجي "[1] ليندرج المتخيل ضمن ما هو مقبول إدراكيا، حتى تبلغ الرسالة مبلغها في أذهان وأفهام المتلقين.

ينكب نجيب محفوظ في أعماله الروائية، على رصد كوامن الوجود من حوله، منقبا في كل ما من شأنه أن يشكل نواة فكرية يتخذها مسرحا ومرتكزا لأعماله، ذلك أننا لو اعتبرنا التأويل فن للفهم يشتغل بجدية أكبر عند تقاطع تخوم الكائن والممكن، فإن الرواية هي فن تأويل الحياة، بكل ما تنطوي عليه المعيشة المبتلاة من واقع، وإحداثيات اجتماعية، وأصداء تاريخية، وتوترات إنسانية وفكرية "فالإنسان لا يعيش وحيدا حتى وإن قرر الاعتزال في حجرة مغلقة لأنه في عزلته لا يتوقف عن التفكير في الآخرين ومحاورتهم والاحتجاج عليهم"[2] والمبدع قبس من الإنسانية والفكر مجبولة بروح التجربة الواقعية منها والمتخيلة.

[1] – مجدي وهبة ،كامل المهندس: معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب ،مكتبة لبنان،ط 1، 1979،ص235.

[2] –طه عبد المحسن بدر:الرؤية و الأداة عند نجيب محفوظ،دار المعارف،القاهرة،ط 3،د.ت،ص21.

يشتغل السرد من حيث هو صيغةُ تعبيرٍ، ونمطُ تواصلٍ وترميزٍ وإبلاغ، ذلك لأن "الوعي هو الشعلة المتوقدة التي تنير جنبات العالم"[1]، والأكيد أن تداخل مقتضيات اشتغال التخييل ومقتضيات تشغيل الوعي، يمنح النص الروائي سلطته بوصفه خطابا له رهانه ودلالاته، وهذه السلطة قد تُوَلِّدُ سلطةً مضادةً أو تستنفر صِيَغَ تَلَقٍّ متشنجة أو حتى انتقامية ومثال ذلك ما جَرَّتْهُ رواية "أولاد حارتنا"لنجيب محفوظ، عندما تعرّض لمحاولة الاغتيال بسبب تعارض أفكاره–خاصة في تلك الفترة–و أفكار الإخوان المسلمين في مصر، فهو قد فضح في روايته الممارسة الخاطئة للدين الإسلامي، من قبل بعض الأصوليين، وكذا التوظيف المتعمد للدين كواجهة وبروتوكول لبلوغ مآرب تعددت مشاربها واختلفت توجهاتها.

إن هذه الحالة تكتسي كامل رمزيتها انطلاقاً من كونها مُعَبِّرة عن قوة وسلطة الكتابة الروائية التي تزاوج بين شرط التخييل وشرط الَوعي، من أجل بناء خطابها ومسايرة فصولها لفصول الواقع، والناس، والحقيقة، وكشف الدوافع الكامنة خلف صراعات السلطات المتناحرة، "فنجيب عرف مأساة الإنسان في مجتمعه، قبل ثورة 1952،كان قبل الثورة فنانا قلقا، وظل بعد قيام الثورة موجودا، لا حبا في الاستقرار الذاتي، ولكن لأن بينه وبين الجماهير رهانا على المستقبل، لتحقيق المثل الأعلى"[2] ومن هنا تتبدى خصوصية الظاهرة الروائية باعتبارها لا تؤسس عوالم التخييل إلا لكي تفصح عن صيغ الوعي الكامنة في مطاوي السرد والمشَغِّلَةِ لعناصر النسيج الدلالي والفني داخل المتن السردي وبنياته الحكائية.

[1]–Victor Hugo, Faits et croyances , p 158.

[2]–رشيد الذوادي:المرجع السابق، ص37.

1-2 السرد و رؤيا العالم:

كتب هوميروس الأوديسة، وذكر شعر الحقيقة الذي يصف الإنسان في ضعفه وارتباطه باحتياجاته المادية، وتناول أرسطو مبدأ المحاكاة في شعر الملاحم والتراجيديا، وكذلك في الكوميديا، فكان للنظرة المحاكاتية دورها في صقل رؤيا المبدع للعالم المحيط به، حتى بعد أن

تطور مفهوم المحاكاة عند أرسطو، حيث غدت "محاكاةً لجوهر الشيء المحسوس لا محاكاة للشيء المحسوس ذاته والوقوف عند التشابه الخارجي فحسب"[1] والذي يمنح المتخيل القدرة على اقتناص الحدود الواهية التي تربط بينه وبين راهنه، لكن هذا كله لم يخرج عن إطار وجوب توفر التفكير العقلاني في مواجهة الواقع ورصده، مدعوما بطبيعة الحال بفعل التخييل بوصفه قوة فاعلة في توصيل الواقع والتواصل معه.

استطاع نجيب محفوظ أن ينسج عالما روائيا ثريا جدا من ناحية تعقد مستوياته وتجدد محاوره وتعالقاته، فهو يجمع بين القص التاريخي والقص الواقعي، ويضم الرمز بكل تفاصيله الواقعية، فنيا ووجوديا، ومن ثمة يشرع في إيهام قرائه بواقعية الحدث أو الصورة، وهي أكبر مغالطة فنية جميلة، حين تندرج الرموز في كليات دلالية تغزوا العمل الروائي فيفضى إلى أكثر من تفسير، وإلى أكثر من دلالة، بدل الدلالة الواحدة التي يصبح فيها الرمز تمثيلا خالصا Allegor كما أن

[1]- ينظر الواقعية واتجاهاتها في الشعر العربي ، د. رشيدة مهران ، الهيئة المصرية العامة للكتاب فرع الإسكندرية ، ط1 ، 1979م ،ص 17 .

فضاء اشتغال نجيب محفوظ في عالمه بتعدد مناحيه وزواياه، سمح باشتغال مختلف المدارس والاتجاهات الفكرية والنقدية، من واقعية نقدية إلى واقعية وجودية إلى واقعية اشتراكية، ناهيك عن الطبيعية والسيريالية والعبثية، وكل ما شئت من أسماء وأوصاف بالامتزاج والتداخل في صلبه، فصار العالم الروائي لنجيب محفوظ ملتقى لكل ما عرفته الرواية من مذاهب واتجاهات، ومعمل اختبار لكل ما عرفه النقد من مناهج واتجاهات ابتداء من التاريخية، مرورا بالبنيوية، وانتهاء بجمالية التلقي والتأويلية.

يقول "جورج لوكاتش"gyorgy lukàcs : "كل ألوان الكتابة لا بد أن تتضمن قدرا معينا من الواقعية نعتقد معه ما يعتقده"[1] ينبغي أن لا يكون الخيال مقيداً في أي فن من الفنون الأدبية حتى في معالجته للواقع المعيش، والكاتب المحنك ذو الذائقة السليمة يستطيع – وهو يكتب رواية– أن يتعامل مع الخيال بأسلوب ذكي ويستخدمه كأداة من أدوات العمل الفني في سبيل إيصال فكرته، ونظرته للوجود بما حتويه من أحداث وتجارب وخبرات ويكيف تلك المعطيات في نتاج إبداعي، يتنقل من خلاله ما بين الوجود المادي، والوجود الفني، لنستقبل نحن القراء عملا روائيا بأبهى حلة وأعذب مضمون وأعمق تأثير.

إن المتخيل باعتباره مجالا لانبجاس الرموز لا يكتفي بإعادة صياغة الأشياء أو ترتيب الصور والحكايات، لأنه بقدر ما يورط الذات الفردية في عملية إنتاجه، يتجاوزها ليلتقي باعتبارات يقتضيها المتخيل الاجتماعي، وهنا تدخل لعبة التحرر

[1]– رشيدة مهران ، الواقعية واتجاهاتها في الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب فرع الإسكندرية، ط1، 1979 م ، ص17

والدمج أو الاختلاف والتطابق، الأمر الذي يحيلنا إلى القول بأنه لا يمكننا امتلاك السلطة الإبداعية للمخيلة إلا ضمن توفر علاقة نقدية، تكاملية بين شكلين هامين من أشكال الوعي الإنساني، هذا الوعي الذي ينبني أساسا على بعدين: الأول موجود والآخر افتراضي، الأول معقول ومحصور والآخر تخييل مطلق ومنطلق، هذين البعدين هما: الأيديولوجيا واليوتوبيا، حيث تعتبر"الكلمة ظاهرة إيديولوجية بامتياز"[1] ترسم هذه الكلمة صورة للواقع الموجود، والمعقول، وتبتكر صورا ومجريات يوتوبية، تكون بمثابة البرزخ الفاصل ما بين الشك واليقين.

أثبت لنا الباحثون في العديد من المواقف أن الإبداع لم يوجد أبدا ليكون فرديا، وإنما هو تعبير عن نظرة الفنان إلى العالم من خلال مجتمعه فالفن هو الإنسان" وهذا هو السبب الذي يفسر كيف أن الفن يحرك مشاعر مشاهديه تحريكا عميقا فهو يثير فيهم مشاعر القربى والحياة التي يشترك فيها الجميع، إن الفن يجسد الحياة الانفعالية التي تبدأ من الشعور بنمو الإنسان وتطوره وهو يتغلب على العقبات ولما كان الإنسان قد بث في محتوى الفن الذي هو تفكير في الحياة شكلا موضوعيا فإن الفن يصبح عاملا فعالا في الحياة الاجتماعية، إذ يصبح جزءا من تربية المجتمع "[2] .

[1] – Mikhaïl Bakhtine: « Le narxisme et la philosophie du langage », Minuit, Paris, 1977, p 31.

[2]– سدني فنكلشتاين :الواقعية في الفن، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد ، مراجعة د. يحي هويدي ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ط1 ، 1979م .

يأخذ البعد الروائي تقاطعاته وصياغاته في شكل اختزالات قابلة للقراءة؛ لأن الرواية ما هي إلا إدماج للمجتمع في السياسة، والسياسة في الرواية ليكون هذا الدمج للسردي بالاجتماعي وفق تناسق مرتب، يأتي متلاحقا ببطء، ويكدس مكتسباته ويكتمل بالتدرج ليكون صادقا عند التخوم الغائرة في المجتمع الروائي، ونجيب محفوظ يريد أن يعيد رسم التركيبات الجاهزة والمنتظمة في حدود الخطاب الروائي العربي، وفق نماذج فكرية وابستيمولوجية مغايرة المعالم، متباينة الحدود والأوصاف،ذلك أن نصوصه لا تقع ضمن نطاق ما هو جاهز من قوالب سردية ومعرفية وإنما ضمن نطاق ما هو قابل للتجديد.

إن تقديم العالم يتمثل في" الإيهام التام بالواقع، تبعا للمنطق العادي للوقائع و ليس في نقله حرفيا في تتبعه غير المنظم"[1]، وهي مهمة السارد، فهو يدخل في عملية تأويلية وترميزية لعالم بقدر ما هو موجود هو غير موجود، لأنه في واقعه مبعثر بين ما هو ثقافي وما هو ديني بين ما هو تاريخي وما هو سياسي، وهو أيضا مشتت بين الماضي والحاضر، ولكن ممتهن السرد يقوم بتجميعه في عالم تخييلي يستمد عناصره من الموجودات ويؤالف بينها محولا إياها من طبيعتها الصريحة إلى طبيعتها الترميزية، ليأتي القارئ أو المتلقي فيما بعد محاولا فك شفرتها الأولى بالثانية، وتأويليها بالانطلاق منها إلى عالمها المرجعي.

[1]- سعيد توفيق: في ماهية اللغة و الفلسفة،المؤسسة الجامعية للنشر و الدراسات و التوزيع ،بيروت،ط1 ، 2002، ص48.

تشتغل الرواية بوصفها منظومة فكرية على إبرام علاقة مهادنة، وتعقلن مع الوجود وما يحتويه من حقائق، وهو ما يمنح للعلاقة صورتها الخاصة، فيجعل منها مسكنا للإنسان حسب تعبير هيدجر"تعد الرواية أصعب الفنون الأدبية على الإطلاق؛ وذلك لنفس الأسباب التي تجعلها تبدو سهلة، وهي غياب الضوابط الشكلية أو التقاليد الثابتة التي تسهل على الكاتب مهمته"[1] وتكمن صعوبة الرواية في تعقيد تركيباتها، فهي من بين أكثر الفئات التعبيرية تعقيدا كونها تحمل بداخلها ترددات الحياة وأصداء الواقع، تملي عليها المرجعية المعيشة أو الحياة المبتلاة جل تفاصيلها التي تشرع هي في بلورتها ضمن نطاق تخييلي مبتكر.

تعمل الرواية على استثمار القاعدة الحياتية والاجتماعية قصد الإجابة على استفهامات الأفراد؛ أي أن هذا الطرح السردي يأخذ هيئة الحل البديل الذي يبرز على شكل تقنيات فنية تعتمد الحجب والتعتيم تارة والبوح والتصريح تارة أخرى، ضمن خطابات عربية تفاوتت بين الكلاسيكية والمعاصرة. وهو الأمر الذي جعل سبل تلقي مثل هذه النتاجات السردية لعبة يقوض فيها المعنى الحديث المعاني الأخرى السابقة، يسير فيها كل من التلقي والتأويل على خطى الشك والقلق الذين يزاولان نشاطهما في حياة المجتمع ونفسيات الأفراد.

يجب أن يكون الفعل التفسيري الممارس على الحياة، مسبوقا بحضور ابستيمي يجعل من الطرح السردي قضية فنية،إنسانية بأبعاد جمالية. يقول: غادامير (Gadamer):" مسألة التأويل والفهم لا تخص الجانب العملي وحده، إنما ترتبط

[1]-أشرف سليم:الرؤية الفنيةفي روايات فتحي غانم ، ص 153 بتصرف.

ارتباطا بالتجربة الشاملة التي يعيشها كل كائن حي في هذا العالم الذي نعيش فيه"[1] فالفنون جاءت ليلقي الإنسان نظرة من خلالها إلى ما يعيشه غيره من مسرات ومضرات، من تطور أو انحدار، فهي اللسان الناطق عن معاناة الإنسان في كل زمان ومكان، والشاهد على فترات الصمود أو الانكسار.

تمتلك الرواية بمكوناتها وأبعادها الاجتماعية والفكرية قدرات تأليفية وتعبيرية تفوق قدرات أي من الفنون السردية الأخرى، فهي تأتي حاملة لزخم ابستيمولوجي يمكّن القارئ من اشتراع كل السبل التأويلية والمفاهيمية التي تجعله يدرك ماهية الأشياء وحدود المعضلات، فنجيب محفوظ"روائي عربي كبير، ومصور دقيق عرف مأساة الإنسان"[2] فجسدها وفق مبدأ التمثيل بالانتقاء لمجريات الحدث الراكن في لبّ الصراع.

يسعى كل روائي أن يجعل من كتاباته لأن تكون حلا بديلا ونهائيا للنزاعات الجوهرية التي تعيق دفق الطاقة الفردانية، والتي تستعصي على الانفجار في غير الموضع السردي. فتتحول مع السرد كل الموضوعات الطاغية على الوجود إلى موضوعات فنية شبيهة بالانعكاس الذي لا يمثل الواقع من باب التطابق وإنما يقاربه من باب التعبير والتأويل.

تنطلق الرواية من إشكالية محددة لتوسع نطاق اشتغالها وعملها إلى فضاءات أوسع، لتجد من خلال التخييل فرصة ومتنفسا للتعبير عن أكبر عدد

[1] -H.G Gadamer.Vérité et méthode»ED seuil – 1960 p 20.

[2]- رشيد الذوادي: أحاديث في الأدب،الهيئة المصرية العامة،ط1، 1986، ص37

ممكن من القضايا والأفكار، وهذا ما حدث مع **المرايا** حين توقع منها القارئ أمرا، ووجدها تقول أشياء أخرى، فكانت هي المنعطف في وجه الكتابة لدى محفوظ،حيث شكلت المخيال الذي لا يتصارع مع الواقع، وإنما يأخذ عنه ملامحه الصريحة فيكاد يوهمنا بالعقلانية المنصفة في العيش والممارسة، هذا البحث يرتبط بمستوى معين من تطور المعرفة الإنسانية.

تسير كل نظرية وفق خصوصية الشروط التي نمت على أساسها، فإذا خرجت عنها أو عممت النتائج الحاصلة عن هذه الشروط بإقامة تصور عام عن المتخيل، فإنها تجد نفسها في تناقض مع تطور المعارف السابقة والمعاصرة، ذلك أن التطورات الإيديولوجية العربية قد تؤدي إلى تفسخ موضوعي للنظريات الروائية في سياقاتها السابقة، فمع كل وضع جديد تنشأ كيفيات سردية، ونظريات روائية حديثة، تشكل فيها الأوضاع السياسية والاجتماعية والفكريةّ أداة هيمنة تعين الروائي على تفسير محيطه، وتأويل الوجود من حوله "لكي يقدم لنا البديل عن هذا الخطاب الذي استنفذ أهدافه بخطاب يحدد لذاته مهام جديدة تتلاءم والصورة الجديدة للعلاقة بين الفلسفة والعلم"[1] وبين المعيش والمتخيل، وبين الموجود والمفترض.

1-3 الذات و الغيرية بين النقمة و التبعية:

تمثل الصلات المفترضة بين الذوات الإنسانية انشغالا مركزيا في حقل الجمالية السردية فالجوهر الحقيقي للشخصيات الروائية والقصصية والسينمائية يكمن في قدرتها على ترجمة وعينا الخاص بالآخرين، وتهيئة مجال رحب لممارسة التأويل الذاتي

[1]-محمد وقيدي:"ما هي الإبيستيمولوجيا"دار الحداثة ببيروت ط الأولى- 1983 ص: 39.

للكيانات الغريبة أو البعيدة عنا، وتقديم حقل مثالي يتماشى والضرورة الرمزية، المشتملة على مقومات الإيهام،ومكونات التمويه والتلاعب التصويري، ومن ثم التوفيق بين الأضداد، وهذا ما دفع أحيانا إلى بسط وتبسيط العلاقة بين الأنا والآخر، وأحيانا أخرى إلى الوقوع في جدلية الاختلاف الباعث على الخلاف، ومن ثمة تشتيت العلاقات بين الذاتي والغيري"لحظات ثلاث يمر بها تباعا الوعي العربي وهو يحاول منذ نهاية القرن الماضي، إدراك هويته وهوية الغرب"[1] ،تتفاوت بين"(الشد والانبهار،المقت والعداء، وبين ضياع يحكم العلاقة بتوترات تمتزج بكل ألوان القناعات).

ترددت الذات العربية كثيرا في رصد وضع حقيقي خاص بها، وفي رسم ملامح وجهها الممزوجة بالدين والسياسة والأعراف والعادات والتقاليد. ووسط هذا التردد يسود تردد نفسي وآخر فكري.يقول الراوي في الدكتور صادق عبد الحميد: "ولم يعد يجد في الصحافة الراحة النفسية التي نعم بها طويلا، فطلب العودة إلى التدريس بالجامعة، ولما وقعت الواقعة–هزيمة يونية 1967_ تزلزل كيانه كالجميع، وشدته إليها موجة النقد العاتية، ففي أكتوبر من السنة نفسها نشر مقاله المشهور الذي حلل به الهزيمة، فاعتبرها درسا وحذر من الاستسلام لطغيان النقد واحتقار الذات وتعذيبها وفقدان الثقة بالنفس..."[2]، وهو الدرس الذي تلقته العروبة من أعدائها، وبدلا من استخدام الأمر في تجديد العهد بذات عربية أكثر قوة، أُخذت الهزيمة مأخذ العقدة الهادمة لا البناءة.

[1]–عبد الله العروي: الإيديولوجيا العربية،المركز الثقافي العربي، ط2، 1999،ص 48.

[2]– المرايا: نجيب محفوظ، ص291/290.

حيث أضحت أهداف السلب والإثارة، والمزج بين المألوف والغريب، وبين العقلاني والغرائزي من بين أهم سمات الكتابة لدى نجيب محفوظ، وهذا التفاوت في القناعات والمفاهيم يولد لدينا تفاوتا في لحظات الكتابة والإبداع، حيث لا وجود لهيمنة سمة على أخرى في أعمال هذا الروائي، على الرغم من احتوائها على رصيد هائل من الأدبيات المنتجة بصدد الأجنبي، أو حتى العربي في علاقته بالأجنبي، إلا أن موقفه اتسم بتدرجات الطيف الأمر الذي جعل ماهية الآخر بما هو قيمة ذهنية ووجودية منفصلة عنا، ماهية مستغلقة على الفهم السريع، ووجودا مستعصيا على التلاقي والتقارب الصحيح، بدل التداخل المفرط والخاطئ الذي يقوم على التبجيل والتمجيد لكل ما، ومن هو غربي.

يأخذ تخلف الذات العربية في روايات نجيب محفوظ وجها اجتماعيا،كما يوحي أن كل أشكال التخلف الأخرى، الاقتصادية والتكنولوجية، هي بدورها وليدة التخلف الاجتماعي وليست رديفة له، كما أن هذا التخلف الاجتماعي الذي يستفيض الروائي في سرده، هو مسألة أساسية تمس معنى الإنسان، وقيمه وعلاقاته وأوضاعه في البلدان العربية المتخلفة. " ويمكن أن نلاحظ بسهولة أن إدراك عمق الاختلاف المشرقي النابع من التباعد الجغرافي، لم يحل دون إنتاج صور من التسامح التخييلي التي حولت فتنة الآخر الملغزة إلى جمالية مرئية"[1]مصورا ذلك من خلال مصر، والحارة المصرية على وجه الخصوص، وتتلخص هذه المسألة من وجهة نظره

[1]–شرف الدين ماجدولين: الفتنة و الآخر(أنساق الغيرية في السرد العربي)،دار الأمان، المغرب،ط1، 20012، ص150.

في ركنين أساسيين: الثقافة والجهل، وقهر الحاكم للمحكوم ومن هنا جاءت العديد من روايات نجيب محفوظ باعثة على هذا المبدأ.

وفي مرحلة شديدة التعقيد من السيطرة المباشرة للغرب على بلدان العالم الثالث، جرى تشييد نمط من الإنشاء الأدبي يستهدف تكريس علاقة نوعية مع الأهالي (المحليين)، تتميز بعدم توازنها، ولا عقلانيتها السافرة خاصة في الروايات التي تحدثت عن الوجود الإنجليزي في مصر" وكانت عقدة الخواجة بالفعل مسيطرة علينا لدرجة أن بعض أدباء جيلنا كان بكتب القصة القصيرة ويضع عليها أي اسم أجنبي حتى تنشر، أنا لم أقدم على مثل هذا التصرف"[1] فالغير يتم إنتاجه (أو اختلاقه) لضرورات البرهنة على عجرفة النمط التحكمي الغربي الذي يمارس عنفه المبرر والموضوعي ضد المنطوين تحت لوائه، و أحيانا يأتي النص السردي لتمجيد المثال الإنساني لحضارة الإمبراطورية، وربما لهذا السبب الأخير سيظهر للوجود- في مراحل متلاحقة- ما يمكن أن نسميه متخيلا نقيضا يسعى لبث تأثيره الجمالي المضاد لدى أوسع شريحة من المتلقين.

وفي هذا الصدد يقول مصطفى حجازي:"إن سيكولوجية التخلف من الناحية الإنسانية تبدو لنا على أنها، أساسا، سيكولوجية الإنسان المقهور"[2]ويضيف واصفا الفرد المتخلف "إن حياة الإنسان المتخلف تنتظم في وحدة قابلة للفهم جدليا، وحدة لها تاريخها وسيرتها رغم ما يبدو عليها من سكون ظاهري، يسبقه

[1]- رجاء النقاش: نجيب محفوظ صفحات من مذكراته(وأضواء جديدة على أدبه وحياته) مركز الأهرام،ط1، 1998، ص157.

[2]-مصطفى حجازي، التخلف الاجتماعي، ص 8.

تحكم التقليد وما يفرضه من جمود في المجتمع المتخلف"[1] فهو إذن يمنح التخلف إحداثيات ترسم ملامحه.يمكن من خلالها رصده، والتعرف على طبيعته ومسبباته.

لقد جاءت محاكمة نجيب محفوظ للذات العربية، محاكمة تمتد على بعدين أساسين: الأول بعد داخلي تتحكم فيه معطيات المجتمع المصري بهناته وزلاته، والثاني بعد خارجي تتحكم فيه الحقيقة العربية، في تقاطعاتها مع الآخر–القريب أو البعيد على حد سواء–هذا الآخر الذي يوصف في جميع حالاته بالمسيطر، ولعل هذا الحديث يحيلنا بصيغة الإلزام إلى التطرق لصراع العرب ضد إسرائيل، فهزيمة حزيران تفننت في شق خلجات الشعور العربي وحتى اللاشعور، حين غدت وسيلة ومرصد كل مبدع مأسور بالوجع العربي، فغدت لغته الأثيرة هي التوتر، والقلق اللذان يشوبان الإبداع ويمنحانه ملامحه وتفاصيله، وهي ذات الحال مع نجيب محفوظ.

عبّر الجابري في هذا الصدد عن نظرته للذات العربية في تلقيها للصدمات في كتابه الموسوم بـ" الخطاب العربي المعاصر"حيث كانت تساؤلاته قلقة بشأن تلك البطانة الوجدانية التي تجعل الخطاب العربي المعاصر في (النهضة) أو (الثورة) خطابا متوترا، يتميز بما يتميز به كل خطاب يقوده الانفعال والعاطفة، وقد لاحظ الجابري أنه كلما اشتدت على عرب اليوم وطأة الواقع المرفوض من قبلهم، كان هروبهم إلى الأمام أشد وأعنف، ويجد تعبيره هذا في تضخم طموحهم النهضوي بازدياد وتضخم وقع الحاضر عليهم، هذا الهروب إلى الأمام من قبل عرب اليوم، دفع

[1]–المصدر السابق، ص 8.

الجابري إلى القول" يبدو إن معطيات علم النفس، والتحليل النفسي بكيفية خاصة، تجد ما يزكيها في سلوك العرب الفكري إزاء مشروع النهضة"[1] وهذا النمط من التفكير نجده رائجا وبكثرة خاصة بين العوام الذين يؤسسون للثقافة الشعبية.

إذا انتقلنا من الثقافة الشعبية الشفاهية بوصفها مصدرا للخرافة كما قادتنا إلى ذلك الدراسات الفكرية والنقدية، إلى الثقافة العالمة أو المكتوبة، نلحظ انقباض الفكر العربي وتقلص مساحة مبادرة الأنا،كطرف منتج وفاعل في التركيبة المجتمعية العربية وهذا ما دفع بجمع من الدارسين والنقاد لمحاولة كشفه، فكانت محاولاتهم الأولى تدخل في إطار الرصد والجمع ومنها محاولة إبراهيم بدران وسلوى الخماش في دراستهما عن العقلية العربية، والتي لاحظا فيها، هذا الميل إلى الخرافة، ليس على صعيد الثقافة الشعبية الشفاهية، بل على صعيد الثقافة العالمة.

إن القارئ لروايات نجيب محفوظ يلحظ هذا الميل واضحا "كما يرى المؤلفان إبراهيم بدران وسلوى الخماش في «خان الخليلي» و"بين القصرين"، حيث نلمس ذلك الميل إلى زيارة الأضرحة والقبور والاحتماء بها من شرور الأيام، وغارات الحلفاء أثناء الحرب العالمية الثانية وهذا شاهد على أن الثقافة العالمة تنتج الخرافة أيضا"[2] ليس توليدا لها، وإنما اجترارا وتوكيدا على وجودها ضمن التركيبة البنائية الفردانية وحتى الجماعية للمجتمعات العربية.

[1]-محمد عابد الجابري، الخطاب العربي المعاصر، 1982، ص 19

[2]-إبراهيم بدران وسلوى الخماش، دراسات في العقلية العربية: الخرافة، ص 38.

يتميز المتخيل عامة والرواية على وجه الخصوص باقتناص وجهات متعددة، لذلك فهو عند نجيب محفوظ، بات يرصد الذات العربية في أزمتها بكل انكساراتها وتناقضاتها،كما تعامل مع أنماط الخطابات الاجتماعية والسياسية السائدة، المشروطة بأفق الطبقة المهيمنة هذا فيما يخص الجانب الوجودي، أما فنيا فقد امتاز نجيب محفوظ باختلافه وتفرده في بعث كتابة جديدة حرة ومنطلقة، ليست بالتقليدية ولا الكلاسيكية، وهو نوع من التحرر من ضوابط الآخر،يقال إن العالمية هي نتيجة لهيمنة الغرب، بينما العولمة وصف لكيفية حدوث تلك الهيمنة"[1]، ونجيب محفوظ تمكن من توظيف معطيات العولمة لخدمة النمط المبتكر الذي سعى لإيجاده، عندما قرر رسم ملامح خاصة بالرواية العربية.

تشكل "**بداية و نهاية**" من هذا المنطلق،استمرارا لمشروع نجيب محفوظ السردي، المنشغل ببيان اختلال النظرة السطحية للغرباء عن الذات الشرقية، ومحاولة لترسيخ وعي متوازن عن تلك الذات وعوالمها وتفاصيل تجاربها الحياتية الخاصة. والكتابات الروائية في هذا السياق بالذات امتداد للأعمال الروائية والقصصية الأولى للكاتب خصوصا نصوص: "**رادوبس**" "**والسراب**"، والرواية الموضوعة قيد الدراسة "**المرايا**"، الموجهة بالأساس إلى المتلقي العربي . حيث راوح القصد التصويري دوما قاعدة كشف التعلق العربي بالوهم الغربي و الدهشة المنبعثة حوله، فيغد السرد" تفسيرا للدهشة إزاء بلورة الهوية، وتنظيم الخصومة"[2] كما حاول نجيب محفوظ

[1]–ميجان الرويلي وسعد البازغي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي،بيروت، ط3، 2003،ص 192.

[2]– دلال البزري وآخرون: الآخر(المفارقة الضرورية)، مركز دراسات الوحدة العربية لعلم الاجتماع، بيروت، 1999، ص96.

استبدال علاقات الغيرية المختلة بوشائج إنسانية سليمة ومنطقية من خلال رصد بعض التجارب الفردية.

شدد نجيب محفوظ على ضرورة التماس الغائب من عناصر الوجود بنفس الدرجة التي يلتمس فيها الحضور، فصيّر الصورة السردية منطلقا لمعالجة جمالية تحتوي شتات المجتمع بجميع تقلباته وعلى كل مستوياته وتماشيا مع جميع اتجاهاته–داخليا وخارجيا–فجمع بين ثنائيات فيها من التناقض الكثير ومن التداخل والتماثل ما يحيلها قاعدة ومنطلقا صريحا وصارما في ذات الوقت لتفعيل الممارسة الأدبية كبعد تخييلي يثبت باستمرار قدراته الفائقة على استيعاب الواقع واقتحام المستقبل من خلاله.

والظاهر أن (الغيرية) بهذا المعنى تصير مدعوة إلى إيجاد صيغ منفتحة على التفصيلات المعقدة لنسيج الوعي الفردي والجماعي بالنحو الكفيل بتخطي الصور الشائعة للآخر البعيد سياسيا وثقافيا، إلى آخر قريب يقتسم مع الذات فضاء الألفة ذاته. ولا يعزب عن النظر في هذا المستوى أن الغريب والمختلف سيتحول إلى كيان اجتماعي يشارك الذات مسؤولية التعقيد وانعدام الفهم، واللذين يفضيان إلى التحريف الخطابي، والزيغ الدلالي.، فغني عن البيان أن" العلاقة بين الأنا و الآخر هي الخيط الناسج للنص الإبداعي"[1] والغير يمكن أن يكون الآخر البعيد و المختلف، ويمكن أن يكون القريب الذي نتشارك معه كل الأشياء ونختلف معه في جلها.

[1]– الطاهر لبيب، دلال البزري وآخرون: المرجع السابق(العربي ناظرا و منظورا إليه)، ص21.

إن البحث في الثقافة العالمة عن هفوات الفكر وغفوات المجتمع، يعد من ضروريات البحث الفكري.وهو ما دفع بالباحث جورج طرابيشي إلى "رصد هذا من خلال فن الرواية وعلى سبيل المثال فقد وجد إن جميع عناصر الفعل الأوديبي، من قتل ونكاح للمحارم تتوافر في رواية «السراب» لنجيب محفوظ، فبطلها «كامل رؤبة لاظ» هو التجسيد الحي لعقدة الخصاء والرغبات المكبوتة المحرمة"[1] ومثل هذا المنحى يمكن متابعته في العديد من الأعمال الروائية، مثلا في "الحي اللاتيني لسهيل إدريس إلى موسم الهجرة إلى الشمال للطيب صالح والتي تفصح عن عقدة الخصاء تجاه الغرب المهيمن"[2] ،فكل مبدع يقتنص الفرصة التي يجدها مواتية للإبداع ويفجر من خلالها ما يعتمر في صدره وما يعجّ به ذهنه من أفكار وقناعات.

نجد أنفسنا مع النصف الثاني من عقد السبعينات وبداية الثمانينات، في مواجهة نزعة مباشرة تسعي إلى تطبيق نتائج الأبحاث النقدية والفكرية على الذات العربية، وتقاطعها مع الاتجاه الوجل الذي ذهب إليه الناقدين بدران، وخماش في محاولتهما تطبيق بعض الرؤى والنظريات على مجموعة من الأفكار والتمثلات الحياتية للذات العربية في انغلاقها وتحجرها وفي أخطائها وتخلفها، لتأتي العديد من الكتابات بعض المفكرين والكتاب العرب الذين فهموا الوضع الفكري العربي وحاولوا تجاوز هفواته.

[1]- تركي علي الربيعو: من محاكمة الذات المجتمعية العربية إلى محاكمة الذات، مجلة نزوى، ع15، 2009، ص15.

[2]-جورج طرابيشي، شرق وغرب، رجولة وأنوثة، دار الساقي،بيروت، ط3، 2011 ص 78وص 142.

2- السرد بين راهن الحياة و افتراضات التخييل:

2-1السرد و تأويل الحياة:

إن الحياة مكون تأليفي يجمع بين المتغيرات والثوابت، وبين المتناقضات والمتماثلات، وحتما ستبقى هذه الحياة "مجرد ظاهرة بيولوجية طالما بقيت خالية من التأويل"[1]، وتأويل الحياة يتم بنقل بعض تفاصيلها من العالم المادي إلى عالم آخر تخييلي باستخدام اللغة، واللجوء إلى الترميز، وهو ما نعني به إلى حد ما السرد، فالمؤلف عندما يكتب سردا خاصة فيما يتعلق بالمرويات ذات البنى الاجتماعية المعقدة، إنما يقوم بعملية تأويلية للعالم المعيش، ليصهر رموزه الواقعية في قوالب الرموز اللغوية، فالتأويل ليس"ما نمارسه نحن داخل لغة ثانية بصدد لغة أولى ولكنه ما تفعله أصلا اللغة الأولى بتوسطها علاقاتنا بالأشياء عبر علاماتها ورموزها"[2] فيتحول الواقع من نص مادي إلى نص أدبي.

إن المؤلف بصدد قراءة الحياة ومهما كانت طبيعة عمله- حتى وإن كان سيرة ذاتية- فهو لا يخلو من إفرازات الواقع ومن تعقيدات الوجود، وهو في هذا الوضع يحتاج إلى قدرة تخييلية وإبداعية، وتأويلية، فالأدب عامة وإن كان "يستمد عناصر

[1]-بول ريكور: الوجود و الزمان و السرد،تر سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي بيروت،الدار البيضاء، ط1، 1999، ص49

[2]-هانز جورج غادامير: فن الخطابة تأويل النص و نقد الإيديولوجيا، ع03، 1988،ص11

بناء عوالمه التخييلية من الواقع فإنه ...لا يحتفظ بها كما هي"[1] عندها يصير عالم النص تجسيدا ممكنا يتقاطع فيه الواقعي بالتخييلي، والكائن بالممكن.

لا يعيش الكاتب أو الراوي بمعزل عن العالم، ولا فكرة العالم بالأمر المستعصي على إدراكات الأفراد، والحياة يمكن أن تسيج بفكر إنسان ما، وأن تأخذ شكل العمل الإبداعي، فالسرد يستقي من الحياة ويحيل إليها، يؤوِّلها ويؤَوّل بها، فالعالم عند هيدجرM. Heidegger "المجال أو الأفق الذي تكتشف فيه حقيقة الموجودات أو أسلوبها في الوجود"[2] فهو إذن المنبع الأول لإبداعاتنا وهو الملهم لأخيلتنا.

لأن تشابكات الحياة هي التي تعطي الكلمات معانيها، مزودة النص بشحنة دلالية حية وديناميةٍ، وتشابكات الحياة أيضا هي التي تقود المؤلف إلى محاولة بسطها وتبسيطها في العالم الذي يقع بين تشابكات البنية السردية، والذي يكاد يوهمنا بأنه هو ذاته ما نراه في الخارج على وجه الحقيقة.

كان من الصعب جدا على العملية التخييلية أن تتم وتتحقق فعليا في القديم، نتيجة لطبيعة الإنتاج المادي السكوني في المرحلة السلفية والكلاسيكية، ونظرا لتقلص مساحة الوعي والاشتغال على الفني على حدود القضايا المعرفية والإنسانية أصبحت المساحة الإبداعية مقتضبة تتمثل فقط في بعض الترجمات

[1]- حميد لحمداني: القراءة و توليد الدلالة، المركز الثقافي العربي،المغرب ،ط1، 2003، ص183

[2]-سعيد توفيق: المرجع السابق، ص48.

والكتابات الخجولةالمعبرة عن مصالحة معينة أو طبقة محددة في الغالب هي الطبقة المهيمنة.

يعتبر المتخيل السردي من أعمق الكتابات وأشدّها تعبيرا عن الحدود والعناصر المتضاربة والمتنافرة لمختلف الشعوب والفئات "إن الأفكار الأساسية التي تنهض عليها الكتابة منذ هوميروس وحتى آخر إبداعات صامويل بيكيت، ويوسف إدريس، من موت وحب وبطولة وحرية...هي معاني تفترض التشارك وآثار تنبثق من إسهام الأفراد والمجتمعات والعقائد المختلفة"[1]،التي تندرج وتتوحد تحت إطار السرد وبخاصة الرواية.

إن بحث نجيب محفوظ عن الحقيقة جعل منه روائيا دائم المحاولة لتجديد عهده بالقضية الإنسانية، فكانت مشكلات العصر هي سنده ومنطلقه في جل كتاباته حتى تكاد لا تخلو أي رواية من رواياته من أصداء المجتمع والإنسان، فراح يعبر عن هذه المرحلة أو تلك بما تقتضيه ضرورة العصر أو ضرورة المنطق المعرفي.

اعتمد نجيب محفوظ سبلا متباينة في الكتابة تراوحت بين الترميز والبيان والتلميح والتكرار في الموضوعات والمفاهيم، فتقاطعت هموم القارئ مع هموم المبدع وكان نتاج هذا التقاطع تمثلات فنية بشخصيات ورقية شبيهة تماما بشخصيات الحياة اليومية، فكان حديث نجيب محفوظ حديثا عن الذات وعن الآخر القريب أو البعيد في المحيط والزمان وفي العقليات والمبادئ.

[1]-شرف الدين ماجدولين:المرجع السابق،ص26.

تضمنت أعمال نجيب محفوظ خاصة المرايا تقلبات العلاقة بين الأنا والآخر فأصبحت الرواية من" مقومات الصيغة الأدبية التي أمسى بها الآخر مصاحبا وفاعلا في التكوين، أي أن الاتساق المنهجي لن يتحقق في هذا المقام إلا من خلال ضبط وضعيات الآخر في ذلك الخطاب الثنائي المبني على الأنا والهو، والمنجز في صيغة جمالية بعينها"[1]، ليقع القارئ في شرك الافتراض الجميل، عندما يستحيل عليه القبض على مسميات الأشياء، فحتى وإن أعطاها اسما في هذه الحالة فهو لا يدل على شيء سوى أنه احتمال تأويلي، مما ينتج عنه تعاقد غير صريح بين المبدع والمتلقي أساسه التفاعل.

وبذلك تتقلص المسافة الجمالية بين النص ومتلقيه، والذي سيقرأ هذا النص وفق معاييره؛ لأن المتخيل يتحمل عناء جمع القرائن وترتيبها على أساس المنطق السردي الذي يحيل الأشياء في جمادها إلى مواد ناطقة فنيا، وهكذا تبرز الإشكالات التي يطرحها النص الروائي إما بشكل صريح أو متخفي، ولكنه في كلتا الحالتين تكشف أمام القارئ زيف الواقع وبطلانه، ليأتي المتلقي بوصفه ذاتا مبدعة لاحقة في الزمن ويحاول اقتناص المضامين المضمرة.

وُجِد الفن ليخلق عالما كونيا يؤالف بين الجميع بتعدد أذواقهم وانتماءاتهم فهو"ليس قديرا على نقل المفاهيم الفنية من المكاتب إلى آثار فنية، فمن شأن الجزمات وحدها أن تصنع على القياس زد على ذلك ذوق عدة أشخاص"[2] مختلفين

[1]-محمد أنقار:بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، مكتبة الإدريسي،تطوان، 1994،ص 70.

[2]-هنري أفون:"الجمالية الماركسية"ترجمة جهاد نعمان- منشورات عويدات- بيروت ،ط 2، 1982،ص 137.

في الأهواء و الانتماءات، وفي تجارب الحياة، ومن ذلك كان ضروريا على النص الروائي أن يستجلي علامات الذوق التي تتماثل مع الواقع اليومي باختلاف مؤسساته وطبقاته من أجل استنباط تركيبات جديدة _لكي لا يبدو العالم واحدا ونهائيا، ذلك أن المؤول يشرع في العمل على النص فقط، وهو في الحقيقة يغرق في العقد والتفاصيل كليا ليستنبط كنهه وجوهره، فلا غرابة أن تصير قراءة في قراءة، ودلالة بعد دلالة، تدفع بكل ظاهرة تخييلية لأن تعلن عن هويتها وانتمائها، وتربط مع الواقع علاقة وجود ودلالة وإيديولوجية.

كان نجيب محفوظ في كثير من الأحيان ناقما على زلات المجتمع، متتبعا لهفواته وناقدا لها بأساليب فنية، لم تتسم أبدا بالثبات والديمومة على حال واحد، وفي العديد من أعماله صور الغرب، وانبهار الأفراد به، وبحضارته،كما جسدت لنا كتاباته نقمته على الآخر المستعمر من جانب آخر، وهو بهذا يكون قد لعب دور المثقف الذي يدفع إلى"حل التعارض بين اقتناعه بعقلانية وعلمانية، وحداثة أوربا، وإعجابه بها، وما بين العدوانية الفظة التي يمثلها الاحتلال، والتي تضعف عملية التقدم في الوطن العربي"[1] فتضارب السلطات أفضى بنوع من روح الابتكار التي أدت بالمتخيل إلى تقمص دور الزعامة في قيادة كل من المؤلف والمتلقي صوب التداخل والتآلف الجماليين.

[1]-سعد الله ونوس:"الحداثة قضايا وشهادات" مؤسسة عيبال للدراسات والنشر 1990، دار الفارابي ط 2- بيروت 1978 ص 94-95...

لعل ما يدعم كلامنا هذا، هو قول جان بول سارتر عن العلاقة التفاعلية للإبداع "وما دامت حرية المؤلف، وحرية القارئ تنبع كل منهما عن الأخرى، ويتبادلان التأثير فيما بينهما من ثنايا عالم واحد فمن الممكن أن يقال:إن ما يقوم به المؤلف من اختيار لبعض مظاهر العالم هو الذي يحدد القارئ"[1] الذي تتوجه إليه الكتابة، ومن هنا يبدأ التفاعل في الاشتغال بين النص السردي ومتلقيه، يتوسطهما الخيال.

تحدد النصوص قراءها مسبقا وهو ما يسمى بترقب القارئ الضمني الذي يسهم وجوده في تقريب النص من فئة القراء الذين يشتركون معه في نفس الصفات وتربطهم به حوارية عميقة، "وهكذا يكون الجمهور الخاص بمثابة استفهام أنثوي فسيح، إذ هو انتظار مجتمع بأكمله على الكاتب أن يجذبه إليه مستجيبا إلى جميع رغباته، ولكن في سبيل ذلك يجب أن يكون هذا الجمهور حرا فيما يطلب، وأن يكون الكاتب حرا في إجابته"[2] فيمنح الروائي للنص العديد من الأوجه والاحتمالات الضمنية التي تتوزع بين الافتراض واليقين لكنها في جلّ حالاتها أنماط أدبية وفنية تستفز في المتلقي أبجديات القراءة والفهم.

لقد سنّ نجيب محفوظ قوانين فنية وضمّنها في نصوصه الروائية تأتي مراوحة لمجموعة من الاحتمالات التأويلية الأدبية والدرامية، ورواية المرايا بالذات كانت مخزنا لعشرات النواة الدلالية التي تتوقع في أي لحظة زيارة من قارئ متعاون يحجب فيها

[1]-جان بول سارتر:"ما الأدب؟ ما الكتابة؟ لماذا نكتب؟ ولمن نكتب؟"ترجمة محمد غنيمي هلال-دار العودة بيروت 1984 ، ص 86.

[2]- جان بول سارتر : المرجع السابق، ص 180.

التمنع ويعينها على البوح والقول الصريحين. فلا وجود لحقيقة تأويلية عندما يتقاطع كل من النص والقارئ في مفترق من الشكّ والريبة الدلاليين.

2-2 المعطى الموضوعي و التوجه الرمزي:

جسدت كتابات محفوظ وعيه بالمجتمع المصري بأكثر من وجه، و على أكثر من صعيد. فمع رواية "القاهرة الجديدة"، يبدأ محفوظ عهداً مغايراً، حيث ينتقل إلى ذلك العالم الذي لامسه في بعض قصص "همس الجنون"مثلا، لكن مع تركيز أوضح على المكان، إذ يقف المكان شاهدا على حقب زمنية متتالية، تجتمع في الرواية ليس من باب البوح بالواقع،بقدر ما يأتي التوظيف من باب التصادم، والتعتيم اللذان ينتجان جراء تداخل تسميات لأماكن واقعية بأحداث غير واقعية، أو حتى تلك التي يوحي السارد بأنه عايشها، وعاصرها فردا في المجتمع، لتأتي من بعده شخصياته الورقية وتدعي انتساب الحدث إليها، وانتسابها هي إلى المكان الذي احتواها،و استوعبها.

تتسم شخصيات نجيب محفوظ بالوضوح في بعض مراحل الكتابة لديه، ورغم ذلك فإن المكان يبدو هو البطل، وهذا ما ينسحب على "زقاق المدق" و"خان الخليلي"، وما شابههما من روايات مشحونة بالرمزية المخادعة ذلك أن" الفن ينبغي أن يقدم تمثيلا للعالم ؛ ولهذا يجب أن تكون دراسته للحياة، وعاداتها من خلال الملاحظة الدقيقة والتحليل المرهف"[1] ونجيب محفوظ حتى وإن انطلق من مكان يبدو لنا في الوقع مألوفا فهو يصيّره بقدراته الفنية تخييليا، فهو مجرّد وسيط

[1]- رينيه ويليك ، مفاهيم نقدية ، ترجمة د. محمد عصفور ، مطابع الرسالة – الكويت 1987 : 186 ، 187.

أوسيلة للوصول على المقصد الفني الجمالي ولا مقصد واقعي من ورائه سوى أنه عنصر من عناصر المرجعية الواهمة التي تحمل المتلقي على الظن باليقين والحقيقة .

يمثل نجيب محفوظ بهذا الحضور المكاني الذي يكاد يشبه الحقيقة على سبيل المثال في روايته "زقاق المدق"[1] يقوم نجيب محفوظ بالتأسيس للمنطلق السردي لديه بوصف دقيق لمدخل الزقاق الصغير الذي يحمل بين طياته سمات حضوره الخاص المختلف عن أي نمط من أنماط الحضور الأخرى لأمكنة وأدوات أخرى، فجعل محفوظ من هذه المقدمة المكانية سابقة على أي مقدمة أخرى من أي نوع كانت ليحفّ هذا الحضور بحضور زمني جميل يتوسط لحظات الغروب.

يأتي الزمن أيضا كمعادل موضوعي وفني تلتقي عند تخومه إحداثيات الإيهام بالواقعية والقدرة العالية على تجسيد المواقف والمعطيات الخيالية فيقول الروائي:"آذنت الشمس بالمغيب، والتف الزقاق في غلالة سمراء من شفق الغروب، زاد من سمرتها عمقا أنه منحصر بين جدران ثلاثة كالمصيدة، له باب على الصنادقية ثم يصعد صعودا في غير انتظام، تحف بجانب منه دكان وقهوة وفرن، ويحف بالجانب الآخر دكان ووكالة، ثم ينتهي سريعا،كما انتهى مجده العابر ببيتين متلاصقين يتكون كلاهما من طوابق ثلاثة"[2]هذا المكان المحدود الضيق تحول في الرواية إلى مكان بديع يضج بالحياة والجاذبية، ممثلا بذلك عن مجتمع بأكمله، راسما حدود الواقع و تفاصيله،كما رأتها مخيلة الروائي، وكما استطعمتها ذائقة السارد.

[1]-نجيب محفوظ: زقاق المدق، دار الآداب اللبنانية،ط1، 1967.

[2]- المصدر نفسه، ص03.

فغدا هذا المكان مثالا لصراعات المجتمع وتحولاته بوجود الاحتلال الإنجليزي، فمحفوظ قدم في هذه الرواية مثالا سرديا يغتني بروائح المكان وتفاصيله الصغيرة، وأعطى لمجتمعه الصغير معادله الفني في رواياته "فهي التمثيل الموضوعي للواقع الاجتماعي المعاصر"[1] تمثيلا مراوغا للحقيقة مؤيدا للإيهام.

تفصل بين الواقعي والمتخيل شعرة رفيعة، غير مرئية، لكنها محسوسة، تصل الواقع بهواجس الذات وتوجهاتها، وتفرض حقيقة الفعل الواقعي ورد الفعل التخييلي المصاحب له في تعامل الإنسان مع ذاته، ومع ما يدور حوله من ممارسات، قد تكون هذه الممارسات غرائبية بالنسبة إليه، وقد تكون غير مألوفة في واقعه الذاتي، إلا أنها تمثل مرحلة الوعي ومنطقة الإدراك، وبؤرة التمييز بين ما هو حقيقي، وبين ما يدور في منطقة الهواجس من موضوعات يتمثلها المرء، ويرسم لها حدود الاسترجاع في واقعه الآني.

ومن المؤكد أن هذا المتخيل لا يتحدد بفعل إيقاعات تجريدية تستهدف فهم العالم والإنسان، لأن عملية الإنتقال من البساطة إلى التركيب لا تتم إلا بالقراءة الإنتاجية الباطنية التي تستبعد الوصف والشرح الكلاسيكي"فالنصوص المحفوظية"في لحظة تحققها تفتح ذاتها على سلطة التمسرح والتأويل، لكن ليس إلى درجة أن نتصور نصوص روائية من وجهة نظر كلاسيكية تظل مرتبطة بسلطة الدليل المغلق على ذاته، الشيء الذي جعل التصور القرائي للنصوص الكلاسيكية عقيما يتصل بوهم تحليلي بسيط لا يتجاوز حدود الموروث القديم لكن مع التحولات الحديثة في

[1]-رينيه ويليك : مفاهيم نقدية ،ص 197

الستينيات من القرن الماضي، سيعرف الحقل الروائي تصورا مغايرا للنص وللإيديولوجية.

لم تعد القراءة ذلك الحدث البسيط الذي يمر به البصر مر الكرام، ولا هي قراءة استهلاكية، بل هي تلك العملية التي لا تنقب عن المعنى السطحي وإنما تتسلل إلى بواطن النص، وطبقاته العميقة لتكشف لنا عن كل النوايا النصية والدرامية والجمالية. يقول ميشيل فوكو"لا أريد أن أقحم نفسي في هذا النظام الشائك للخطاب، لا أريد أن أرتبط بحده الفاصل ولا بحده القاطع، أريده من حولي شفافية هادئة عميقة مفتوحة بدون حدود، من خلالها يمكن للآخرين أن يردوا على انتظاري، ومن خلالها أيضا يمكن للحقائق أن تشرق واحدة بعد أخرى"[1]فالروايةُ كما وصفها عدد من الروائيين، هي الفنُّ الذي يُوفِّقُ ما بين شغف الإنسان بالحقائق وحنينه الدائم إلى الخيال.

2-3 تلقي نصوص نجيب محفوظ:

تخترق الكتابة السردية نمطية الواقع وخطيته، وتفارق كل الترسبات الماضية في حدود الأداء البسيط.لتنزاح عن هذا التوليف المباشر، وتنخرط في قبول الممكن، عن طريق ممارسة لعبة المد والجزر على كل مستويات النص اللغوية منها والمضمونية، وحتى التقنية، حيث "تنسج تآلفها وتناغمها لتتلاقح مع الدلالة والمكان والزمان... وكل التأرجحات الممكنة على مستوى التجسيد، قصد استخراج كل المدلولات

[1]-مشيل فوكو:"جنيالوجيا المعرفة" ترجمة أحمد السطاتي وعبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال الدار البيضاء-ط1، 1988-ص: 5-6

المتجددة والتداعيات التجاورية والتجانسية"[1] فالحكمة التأويلية في طرح البدائل السياسية وتوسيع دائرة التأويل الواقعي جعلت من الكتابة السردية تحتل مركزا في ذاكرة المتلقي الذي يقوم بفك الرموز.

يعتبر حضور القارئ ضروريا في خلق ميلاد جديد للنص، حضور يكون مندمجا في شكله وتركيبته مع الأداء الثقافي والسياقي المحيط بكل أطراف العملية الإبداعية، مبني على الحدس أحيانا، وعلى المعرفة أحيانا أخرى، وعلى الشك في كثير من الأوقات. فثمة دائما مدلول ينبثق من وراء السطور"لا ينسل تحت الدال وبالتالي ينجح في مقاومة محاولتنا لتحديد مكانه ورسم حدوده "[2]وبالتالي فالفعل السردي لدى نجيب محفوظ، تجسد على شكل نصوص صوفية وعبثية ووجودية، وأخرى تاريخية، وواقعية، وعجائبية...و غيرها من تلونات السرد. فمنح للإبداع ثورة كلية جمعت بين الأبعاد التخيلية والإنسانية والجمالية والاجتماعية وأجاب عن السؤال الملائم لدراسة الإنسان العربي، وتلك هي المهمة التي أخذها محفوظ على عاتقه، فاكتظت بها ذاكرته وعجت بها نصوصه.

لابد أن تقرأ نصوص نجيب محفوظ قراءة منفتحة متكاملة، يتحول فيها المعطى الوجودي من منطقيته وقوانينه الصارمة إلى بعد فرجوي، يصبح معه النص خاضعا للاحتمالات والتعبيرات المشهدية، وللطموحات التي أحبطها الواقع

[1] –R Barthes, S/ Z,P 20.

[2] – جون ستروك، البنيوية وما بعدها، ترجمة د. محمد عصفور . الكويت عالم المعرفة . فبراير 1996، ص. 26.

والمجتمع، فالرواية إذن هي نوع من الحفاظ على الحياة، والروائي إنما يحاول الابتعاد عن واقعه، دون التخلي عن مبادئه.

تلعب ذاتية ومخيلة المبدع دورا كبيرا في العملية السردية، فالتشابه الحاصل بين البعدين الإبداعي والتخييلي، جعل الرواية ترتبط بالبعد الاجتماعي والنظامي كما عند اليونان والرومان، والعرب والغرب؛ لأنه يبيح للروائي أن يمسرح إنسانيته وواقعه، في صلب العمل الأدبي المرتبط بالمجتمع والسياسة ارتباطا أوثق ما يكون الارتباط، حيث أقر بمدى فعالية المقاربة السوسيوثقافية للأدب، واتسمت آراءه بالاجتراح والاستنطاق ليشمل البحث الجانب الأهم من الأعمال الفنية، لكن ثمة أسئلة تطرح نفسها ما علاقة المتخيل بالإبداع، وكيف تتم العملية الإبداعية وما درجة تعلقها بالتخييل.يقول فرويد"أصدق ما تكون الظاهرة النفسية عند تحققها إبداعيا، والطريق موصول بينها وبين ما نعقل من شتات في يقظتنا"[1] وهو يقصد تداخل الوازع النفسي بالحافز الإبداعي، مع العلم أن التخييل عدّ عند الكثيرين ظاهرة نفسية.

يعتبر المتخيل السردي عند نجيب محفوظ أقرب في بعض مواضعه إلى الانغماس في الطرح الفرويدي، نظرا لاحتوائه على أعقد الظواهر النفسية والإنسانية. لطالما اعتبرت الرواية صورة من صور الوجود الإنساني في أسمى مظاهره الابستيمولوجية، والتي تتيح للذات تحقيق مجموعة من الآمال والطموحات، والتنفيس عن مجموعة من المآسي والمكبوتات التي لم تستطع أن تحققها أو تتخلص منها في واقعها، لهذا عمل نجيب محفوظ في رواياته على واختراق محدودية التعبير

[1]– س. فرويد:"تفسير الأحلام" ترجمة مصطفى صفوان–راجعه مصطفى زيعر–دار المعارف، 1919، ص:140.

والتواصل. لذلك فالتعامل مع النصوص المحفوظية لابد أن يتجاوز محدودية الزمن، وأن يتجاوز حدود المظاهر النفسية السطحية إلى العميقة، كما ولابد من تجاوز سطحية الظواهر الاجتماعية إلى العمق والجوهر في الأشياء والأحداث والناس.

وربط العمل التأويلي بالتحقيق والاكتمال الرؤيوي، وتحويل الفعل الروائي من مرحلة الكمون إلى مرحلة تأسيس الوجود الحيوي، لأن"هذا الوجود ليس ركن من أركان التأويل" [1]هذا الاهتمام بالسياق الدرامي والبحث فيه والتنظير له كأداة إجرائية في الدرس الروائي هو وليد أرضية لغوية وتراثية وتاريخية ورمزية، أخذ معها الإبداع الروائي أسئلته ومنطلقاته وتصوراته، مما نتج عن ذلك تعدد الاتجاهات التداولية والتواصلية.

إن قراءة روايات نجيب محفوظ يمكننا من الوقوف على الطبقات الترسبية المبثوثة في تضاريس النص المرتبط بالمتخيل، لأن الكلاسيكي الذي ساد لفترة طويلة في الرواية العربية التصق بها، وفي المقابل ظل المتخيل هامشيا مرادفا للسرد والوصف التقريري، ومثل هذه القراءة التأويلية تحور المفاهيم السائدة حول النص من مستوى استهلاكي إلى مستوى إنتاجي، تداولي، استخلاصا وتفجيرا لما يواريه النص في أغواره، وما يتبدى في تلك الصيرورة السردية التي يفرضها الروائي، والتي تقابلها حتمية السيرورة القرائية، لأن الوصول إلى الجوهر الدلالي في مواجهة الظاهر أي(العالم، واللغة، والإنسان، والخطاب، والمؤسسة)،يجعل النص الروائي يربط بين مقاصد الواقع، وسنن التأويل، لأن النص بدون متلقي لا يملك أية رسالة ولكن

[1]-S kofmane –«Nietzsche et la métaphore» Galilée -Paris, 1972, p. 177.

بتفاعله مع القارئ في محاولاته لتوليد المعنى، وكذا بانتمائه لاستراتيجية المؤلف يصبح هو المحدد والمؤول"[1] وهو المنتج والمبدع المؤجل.

هذا يعني أن المتخيل يستدعي بعض الانتظارات لدى المتلقي، ومن ثم فإن جزءا من المعلومات الموجودة في كل نص، لن تكون معروفة بالتساوي لدى كل متلقي للنص، ومع ذلك فإن الاختلافات الجوهرية بين التوقعات ستساهم في تشكيل ما يعرف بروح العصر فالمتخيل في"دلالته لا يبرز إلى الوجود بطريقة حرة إلا لكون الأنا الواعية، الغائبة، والحاضرة تظل تتأرجح بين البعد التكثيفي والنقل، مما يمنحها تنوعا من التعالي والاندفاع نحو عالم يتيح لها أن تصبح حالمة مع الفنان"[2] منفتحة، ومتوقعة للآتي دون الحصر، أو القطعية.

هذا التعالي يساهم في تحقيق الوحدة العضوية، ويقوم بنقد وظيفة محدودة.إنه يتجه لمحاصرة أوجه متعددة من الخيالات الفكرية والتاريخية المعبرة عن تجليات الجدل السائد، في فضاء الروائي في ديناميته، حيث يقوم المبدع الروائي نجيب محفوظ بكشف خلفياتها النظرية وأبعادها الفرجوية ليصل إلى إبراز علاقتها بالمتخيل السائد في الواقع، موضحا دوره الجوهري والأساس في لحم الصراعات الابستيمية لمصلحة المبدع والمتلقي، ومحفوظ في حرصه أثناء اختياره للمواضيع التراثية لا يفاضل بين الواقع والفكر مهما تباعدت مسافة النظر الإبداعي وهو بهذا الموقف يدعو إلى بناء فعالية نظرية ثورية للإنسان العربي، هذه الفعالية تقتضي ضرورة مواجهته لواقع

[1] – H.R jauss "pour une herméneutique littéraire", Gallimard, Paris 1982, p. 15.

[2] – حسين الواد:في مناهج الدراسات الأدبيةّ ،منشورات الجامعة ،ط 2، 1985، ص. 58. وانظر حميد الحميداني: النقد النفسي المعاصر، مجالاته وتطبيقاته في مجال السرد – منشورات دراسات سال،المغرب، ص. 11.

الصراع الطبقي، وهنا تتجلى لنا نظرة فرويد الواسعة للأدب والفن والتي" لا تقف عند العتبة السفلى بل تمتد إلى التخييل، واللعب، والحلم، والهروب والمواجهة والتمني، إذ يتخيل الشاعر، أو الروائي نفسه شهريار، ونيرون، وأجاممنون، والمتنبي وبواسطة الإبداع يصنع لنا قوانينه، وعالمه للظفر بالقوة والحياة والمجد حسب مفهومه"[1] ،والتشكيل البصري لهذا العالم الممكن خلق أمكنة داخل جسم الخطاب المؤسساتي، وحفر لنية السؤال والجواب لكل الإشكالات النهضوية العربية.

لعل هذا ما جعل التشاكلات التي يصوغها الفعل التاريخي العربي عند نجيب محفوظ تبني موضوعاتها بشكل انزياحي لا تمثيلي أو محاكاتي، بعيدة عن التمثلات الذهنية البسيطة وعن مرجعيتها الواقعية السطحية، لأن فهم نص ما يعني أولا وقبل كل شيء"تطبيقه على أنفسنا وإدراك طابعه الأحادي بالرغم من كونه يمنح نفسه كل مرة بصورة مختلفة ويفهم بطرق مغايرة"[2]،بهذا يأخذ نص رواية" **اللص والكلاب**" عدة تقاطعات وانفصالات، ويغدو الموضوع طريقا ليس لنقل الواقع وإنما لإنشاء روابط بينه و بين عالمي القياس والافتراض. حيث الناس غارقون في الصراع يلوكون أطباق الذكريات، ويستشرفون نحو آفاق مجهول لا يعرفون وجودهم، ليس هناك حركة ولا فعل،بل هناك تسكين للأمور، وبحث عن الحل البديل"بالطبع في الماضي كان هناك شيء تبسيطي، كان هناك اعتقاد جازم بأنه يكفي أن نغير السلطة لكي نغير المجتمع ونحقق التقدم المنشود، أما الآن أعتقد أن المسألة ليست بهذه البساطة، فتغير **السلطة** هو الشيء الذي جربناه دائما، وكان في كل حالاته

[1]-حسين الواد، المرجع السابق، ص. 58-59.

[2]- غادامير: اللغة نموذج لبلوغ الوعي التأويلي" ترجمة صالح معتز، العرب والفكر العالمي . ع 3، 1988، ص. 10.

عمليات انقلابية سطحية، لكن الشيء الأصعب هو الذي لم نجربه وهو تغيير المجتمع، الأصعب هو أن تحاول هز سكون واستغراق المجتمع بالخرافة"[1] ومحفوظ أعاد رسم الحدود ورتب العلاقات بين المفاهيم بكيفية كلية وبصورة تمكنه من عدم خلط الأوراق، وتغيير المعادلات على الساحة الفنية، ومع ذلك فإن الخطاب المهيمن عند نجيب محفوظ يمارس الحجب والتعتيم، ونصوصه الدرامية تجاوزت السائد، حيث شكلت كينونة متغيرة باحتمالات غير مشروطة، قائمة على الكثافة التوليدية ومحكومة بالامتلاء والتقاطعات.

إن النص عند نجيب محفوظ تلفه خيوط من التأويلات، و لتي تؤسس لمنطلقاتها على التعدد والاختلاف، حتى لا يكون النص"مجرد ادعاء من قبل الكاتب، لذلك يجدر أن نعمل على إنطاق الصمت كي لا ننساق للسير خلف هيمنة الظاهر على الباطن"[2] وهو ما يستحيل لاحقا إلى دلالات متولدة، ومستمرة، تنبثق عن التقاطع الحاصل ما بين المجهور والمسكوت عنه.

يبقى السؤال الخاص بالتاريخ الروائي معلقا بطبيعة العلاقة التي تربط بين الذات المبدعة والواقع العربي، مما جعله يعيد النظر في الإدراكات المعرفية والانفعالية والمفهومية، فاتحا إشكالية سياسية تتيح لنا إمكان التفكير والتعبير بالرموز، لأنها تمكننا من الخروج من قوقعتنا الفكرية وأصوليتنا ولكي يأخذ الواقع خصوصيته الانفتاحية بدل الانغلاق، إنه يؤول بنا إلى نفي ما يحدث بوصفه عبثا، وإنكار كل

[1] ماري إلياس: حوار ونوس عن كتاباته الجديدة مجلة الطريق، ع. 55،1996، ص. 99.

[2] – صلاح الدين بوجاه، الرواية العربية بين الرمز و الأسطورة، بيروت–1994، ص 13.

التخريجات الماضية بوصفها بدعة أو هرطقة، لأن التعالي عن الواقع باسم الدفاع عنه، جعلنا نسقط في المثالية بكل شيعها، هذا السقوط أدخل التاريخ والحقيقة في صلب الإرشاد والأخلاق، لذا أصبحت القراءة ضد التاريخ، لأنه"لا يصمد في النهاية إلا القوي القادر على التجدد، ولا يبقى إلا المتفتح المزدهر المنخرط في التاريخ والواقع"[1]، هذا الانفتاح المنهجي شيد النظريات الخاصة بالمجتمع وبالفن انطلاقا من مختلف المفاهيم التي تساعدنا على التفكير في الاستمرارية في الوحدات التي تهتم بها مثل:ما السياسة؟ ما الفن؟ وما المبدع حسب تفكير ميشيل فوكو"[2] أسئلة تجد أجوبتها مع التأويل.

نقرأ اليوم خطاب نجيب محفوظ السردي في فضاءات واسعة من التشكيل النقدي وتعدد مناهجه ورؤيته الجديدة في فحص الأثر الأدبي وشبكات سرده وكشوفاته المتعددة والمختلفة بحساسيات أفرزتها حواس النقد المتماهية مع أية كشوفات معرفية تنتجها النصوص والخطاب السردي العام، ومع دراسات مستفيضة عن محفوظ أكاديميا ونقدياً، تبقى آثاره الروائية محط أنظار أية قراءة جديدة فاحصة تتدخل في الفضاءات النصية المحفوظية ذات القيمة التاريخية في السرد العربي وإنتاج مداخلات أخرى من البؤر الدلالية المتعددة، فخطاب محفوظ واسع الشبكات والرؤى، ثري القيم والمعاني: لغة وفصاحة سردية.

[1]- علي حرب، نقد النص، النص والحقيقة- المركز الثقافي العربي-ط.02، 1995، ص. 145.

[2]- مشيل فوكو: أركيولوجية المعرفة"، ص. 12

إن الصياغة السردية لدى نجيب محفوظ، وظفت خطابات ودلائل ابلاغية سيكولوجية واجتماعية، ومعرفية، وهذا النمط من التوظيفات جعل الفكر–وهو يواجه الواقع ويقاربه–يصطدم بمشكلة أساسية تتعلق بتمفصل التاريخ والواقع والإنسان معا، وذوبان الكل في عالم التخييل، بمعنى أن النص الروائي هنا يأتي في مرتبة متأخرة، بعد الذات والخيال كتمثيل للعالم .و ما يعد منتهى عملية الكتابة. يعتبر في عرف التلقي،منطلق العملية الاسكشافية. المتقصية للمعنى،و الدلالة، فنجيب محفوظ يدفع بالمتلقي صوب جعل غايته النهائية في القراءة تتجاوز المعطى الوجودي والحسي، قصد الوصول إلى بواطن الواقع والتجلي المعرفي، حتى تصبح الكتابة رسالة بيداغوجية تنقل المتلقي من البساطة إلى المكاشفة إن صح التعبير.معنى هذا أن يشتغل المتلقي ويكد ليس لفهم النص وما يريد قوله، وإنما لتحفيز النص ذاته على البوح بأسراره، فحياة الدلالة في التعدد، لذا تحتاج القراءة إلى تأويل يمنحها الاستمرارية في الحياة.

تحتاج النصوص التاريخية (القديمة) إلى مثل هذا التخريج؛ الذي ينطوي على الشك وليس اليقين، لأن هذه المعرفة اليقينية ما هي إلاّ لازمة أولى، وهي عتبة تمدنا بالمواد الأساسية والتي تجعل مادتها قابلة لتأويل هذا الوجود الخيالي وفهم حقيقته الباطنية"[1] ولو لا هذا المنهج في القراءة، وفي التعامل مع النصوص لكان مآل كل نص التوقف في الزمن مع أول قراءة له، ولما تمكنا اليوم من قراءة نصوص

[1]– نصر حامد أبو زيد، فلسفة التأويل، دراسة في تأويل القرآن عند محيي الدين بن عربي، ط 3، 1996، ص211.

نجيب محفوظ قراءة موازية لمتطلبات العصر متعالقة و أحداث الراهن، متفهمة لعقلية القارئ، منفتحة على الإنتاج اللاّمتناهي للدلالة.

يمكن أن نعتبر أن المنظومة الفكرية التي تؤكد على أن فهم النص لا يكون إلا برده إلى واقعه، وأصله، هي مجرد لازمة جزئية، فحركة اليقين نحو اللامتناهي، هي التي تكوّن صورة الفكر، إذ ينفصل النص رويدا عن الأحداث التي أوجدته ليحيلنا إلى المتخيل الذي تلقفه والنص عند مجيب محفوظ يوصف بأنه يقع فوق كل مطابقة، أو تمثيل مباشر، بل إن أعماله الروائية مجبولة بنسيج التعدد والتنوع في المفاهيم، والرؤى، والقناعات، تحتاج دائما وباستمرار إلى إحالات بعدية.

تغدو الذات المتلقية–بوصفها شريكا إبداعيا– مطالبة بالتجوال أفقيا وعموديا في حقل القراءة، لذا بدأ مشروعه النقدي من دعوة الفن إلى معرفة الواقع العربي، كي يصبح واعيا بغايته وأهدافه، واعتبر أن أهداف العقل العربي ليست هي غاية النصوص المؤسساتية، لأن النص ملكة تنسيقٍ لوسائل غير مباشرة، هدفها بناء المتخيل وتشريع قوانين محسوسة ومعقولة،جعلت الرواية مفتوحة على تصورات خارج الإدارة اليقينية، لذا يقيم محكمة للنص المؤسساتي، يكون فيها الروائي حاكما في الشأن السياسي، لذلك فنصوص محفوظ مركبة بجدلية تحمل مأساتها في واقعها الثقافي، ذلك أنه عمل على تشكيل هذا الواقع العربي من خلال البعد السياسي والصراع الطبقي والانغلاق الفكري، وبحث في بنية الثقافة العربية والنموذج التراثي الذي فقد هيمنته واستمراريته نظرا إلى سلطة الكليشهات ما دفع الكتابة لتأخذ صولتها وهدفيتها من خلال السياق الاجتماعي والتاريخي.

3-الكتابة و قضايا التاريخ:

3-1 السرد و الكتابة:

إن الإقرار بمصطلح الكتابة السردية، معناه إيماننا القطعي بأن الكتابة فعل تواصلي يستدعي شروطا متعددة، تصاحب الفعل الحياتي وترفقه بوظيفة تخييلية، تمكن المبدع والمثقف والقارئ من استخلاص المعاني لإعادة بنائها من جديد، وكذا ممارسة لعبة القراءة خاصة في اللحظة التي بدأ فيها الإنسان العربي يتحدث عن الواقع والتاريخ" لرسم ما يحيط عالم الضاد جغرافيا كما تقدم، وبما سيلي ما تكتب الرواية من أحداثه والعلاقات، سينجلي عالم الضاد عن العالم العربي ويتلخص في تلك المدينة الروائية التي ينادي باسمها"[1] إننا نراهن على الفعل السياسي والفني، بكل مستوياته وشروطه التداولية في فهمنا لواقعنا العربي، سواء كان هذا الواقع مهزوما أو مكلوما، منتصرا أو منكسرا.

يذهب البعض إلى اعتبار أن من خصوصية الخطاب العربي عامة التشويش والعتمة،ربما نتيجة الضغوط السلطوية المتعددة، وربما نظرا لغموض الواقع"فالواقع أغرب من الخيال والخيال أغرب من الواقع"[2] ورغم هذا يبني نجيب محفوظ علاقته بالكتابة على التوتر والقلق، مما يجعل الأنا تتشبث بتمردها رافضة كل أنواع الخضوع والهيمنة، لأنه كلما ازداد الإنسان تمردا وثورة على الأنا كلما ازداد إبداعا وتجديدا،

[1]- نبيل سليمان: أسرار التخييل الروائي، إتحاد الكتاب العرب،دمشق، 2005، ص34.

[2]- المرجع السابق:ص 54.

وبذلك واجه الروائي الرفض المزدوج: الرفض للأنا المتعالية والرفض للجماعة المسيطرة.

إن الرواية عند نجيب محفوظ "سجل واسع للأصداء النفسية والاجتماعية والأنثروبولوجية والجمالية، فهي يمكن أن تقوم بدور الشاهد المعروف، والمشرف السياسي، وخادمة الأطفال، وصحفي الوقائع اليومية، والرائد، ومعلم الفلسفة السرية، وهي تقوم بهذه الأدوار كلها في فن خاص، يهدف إلى أن يحل محل الفنون الأدبية جميعا"[1] هو السرد، خاصة فن الرواية.

إن خوض تجربة الكتابة السردية لا تتوقف أبدا عند الحدود المجازية للنص الروائي وأدواته المفترضة، ذلك أنها من حيث المبدأ تمثيل لمجموعة من الحركات والأحداث والشخصيات القابلة للملاحظة، والمراقبة، وعليه يتم توظيفها انطلاقا من رؤية سياسية واجتماعية، وتاريخية داخل التصميم الأساسي لمجال الرواية الذي يراد تأسيسه، ومن بعد ذلك تفجيره تخييليا، وانطلاقا مما سبق يبدو جليا مدى الاختلافات التي تكتنف تحديد المتخيل سواء عند المهتمين بحقل علم النفس، أو عند المهتمين بحقول معرفية أخرى لكن إذا توقفنا عنده فالمقصود بكلمة"**المتخيل**"هي إبداع الشيء وتأسيسه على غير وجود سابق لأنه يتحدد بكونه"فعالية إنسانية وخلقا، ينبغي تجاوز الواقع المعتاد، وتخطي ما هو مألوف وسائد بهدف إنتاج صور ورموز وأفكار مغايرة واستشراف آفاق جديدة، تبرهن عن الملكة الخلاقة للفرد، بوصفه كائنا عمليا يسعى دوما إلى تغيير واقعه وصياغة علاقة

[1]- رجاء النقاش: صفحات من مذكرات نجيب محفوظ، المرجع السابق،ص21.

أكثر ملائمة لطموحاته وللحرية والعدالة والتقدم الذي يسعى إليه، والذي ترتسم ملامحه في الوجود، وإن لم يتحقق فعليا، فالمعاناة السردية انعكاس لمعاناة تاريخية .

تأخذ الكتابة السردية أشكالا ومفاهيم مختلفة، فهي ليست تقليدا "بمفهوم أرسطو ولا محاكاة بمفهوم أفلاطون، وباركلي أو انعكاسا بمفهوم ماركس ولوكاتش، بل هي اختراق للتاريخ وتغيير لقوانينه وأنساقه وأهدافه الموضوعية والذاتية فالكتابة وفق هذه الإحداثية المسطرة، يمكن اعتبارها كتجسيد لجهد إنساني، إما أن يبقى في الحدود الذاتية للفرد، وإما أن ينصهر في إيقاع جماعي، يحفز مختلف القدرات الذاتية على تطويع الواقع وتحسين شروط العيش "[1] من هذا المنطلق يبدو أن تعامل المبدعين مع إبداع الحداثيين العرب يسير وفق نمطين:

-**نمط نفسي ذاتي**"فردي" يسعى إلى الدفع بمعيار الذاتية في الإبداع. على اعتبار الفن تفجيرا لرغبات وصور وأفكار لم يتمكن الكاتب التعبير الصريح والمباشر عنها، فيجد في المجال الإبداعي متنفسا ولحظة تعويضية يكشف فيها عن تلك الصور والرغبات بشكل أكثر شمولا وجمالا"[2] وأشد رمزية وأكثر إبلاغا.

-**نمط جماعي**: "يتمثل في أن الإنسان من حيث هو كائن اجتماعي لا يمكن أن يبدع إلا داخل سياق اجتماعي، ما سيسمح بتغيير قدراته الإبداعية؛ لأن الإبداع ليس رؤية اجتماعية فقط، من حيث دوافعه وشروط إمكانه، بل هو تاريخي في مضمونه وأدواته ومهما يكن من شأن هذا التقارب والنظر إلى العملية الإبداعية،

[1] – محمد سبيلا: "الإبداع والهوية والقومية"مجلة الوحدة – ع: 58،يوليوز،دمشق،ص7

[2] – محمد سبيلا: المقال نفسه، ص7

فإن ما يشكل موضع اتفاق هو أن الإبداع رهين مجموعة من الشروط الذاتية والمجتمعية التي توفر له إمكانات الظهور والتحقق"[1] ونحن بطبيعة الحال نحاول الجمع بين النسقين معا في تفسير وتأويل الإبداع.

تشكل الكتابة بمختلف أجناسها وأساليب تعبيرها، كما الإبداع مجالا غنيا للعمل التخييلي وهو بصوره ومجازاته وتشبيهاته وأساطيره يمكن أن يخلق فرصة للحوار الثقافي أحيانا، أكثر مما يمكن أن يوفره الاهتمام العقلاني الصارم بمجريات الأحداث والأمور، فالكتابة والفن بوصفهما تجليا للمخزونات الواعية واللاواعية لمكتسبات الكاتب والفنان هي في مبدئها نداء متميز. كما أن النص المكتوب يمثل دعوة التقاء بين متخيل الكاتب والقارئ المفترض الذي هو بدوره سيقرأ من منطلق متخيله الرمزي الخاص، وداخل هذه العملية إما أن يحصل التفاعل وإما أن يستقر التباعد، ففي جدل الكتابة والقراءة تتحدد علاقات قوى غير مفكر فيها بالضرورة، ولكنها غالبا ما تتدخل في فعلي الكتابة والقراءة بحيث يغدو هذا الجدل إما تكثيفا لإرادة هيمنية وإما تعبيرا عن إرادة حوارية.

إن الكتابة السردية ليست سهلة التحديد والملاحظة، بل تتطلب الدقة الشاملة والامتداد البصري بين السطور وما تحتها،هي تجربة تثبت نوعية الفرجة داخل إطار التصميم الدقيق للرؤية والتأمل، وما يماثل هذه التجربة الإبداعية هو نقد الأصول الواقعية والفكرية السائدة من أجل الكشف والإثبات وتأويل مختلف روافد التجربة"الذاتية والموضوعية"، حيث تتفاعل فيما بينها وتتضافر، كما أنها

[1]- محمد سبيلا: المقال السابق ، ص:8.

تعمل فعلها في عملية التمسرح"الأدبي والفني" لكن الأساس في كل ذلك يبقى للذاتية عشقا يجعل منها في النهاية المسكن للذات التي لا تقف عند الظاهرة إلا بعد أن تكون قد تبلورت وتغذت من شرايين الواقع العربي المكسور، وعبر هذه الذات المتنوعة تخرج النصوص الروائية لتعري التاريخ المصنوع والمغلق بالإسمنت.

يقول هيدجر"إن التاريخ يمكنه أن يصير موضوعا للتمثل إلا إذا مضي، فما هو ثابت مستقر في الماضي أي لحسابه يستطيع التفسير التاريخي أن يحيل المتعدد والفريد في التاريخ إليه هو ما كان دائما يشكل مجموعة ما تتم مقارنته، إذ انطلاقا من المقارنة الثابتة للكل بالكل يتم وضع تقرير حول ما هو قابل للفهم والذي يتم إثباته وتزكيته كتصميم للتاريخ إن مجال البحث في هذا الميدان لا يمتدّ أبعد مما يستطيعه التفسير التاريخي...إن التاريخ لا يتطلب نقد الأصول كأداة لموضعته إلا أنه من حيث هو بحث، يعرض للماضي ويقدمه كسلسلة من النتائج القابلة للاكتشاف والتفسير ما إن يقترب من العمل الصحافي حتى يجد هذا النقد معاييره قد شرعت تتغير"[1].

2-2 الرواية و التاريخ:

إن معظم منظري الرواية هم روائيون،و هم " يفكرون في ممارستهم ويبررون موقفهم الإيديولوجي أو تقنيتهم الأدبية"[2] وسيكون الأمر أعقد فيما يخص الرواية

[1]- مارتن هيدجر: التقنية، الحقيقة، الوجود، ترجمة محمد سبيلا وعبد الهادي مفتاح- المركز الثقافي العربي- ط1- 1995، ص:148-149.

[2]-برنار فاليط، النص الروائي ،تر :رشيد بن حدو،المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 1992، ص27

العربية. غير أن هذا ليس السبب في تجاوزنا لقضية النشأة بل لأن ما يهمنا هو العلاقة التي ربطت الرواية بالتاريخ لتنشئ نوعا خاصا عرف بالرواية التاريخية. إن الموضوع الأساسي للتاريخ هو الواقع بينما واقع الرواية متخيلها كمبنى أساسي.

إن راهن العالم اليوم كفيل بأن لا يرد إلينا سؤالا من دون جواب، فكل شيء فيه مقبول مادام ينعش في الإنسان كثافة الطغيان، وكل شيء فيه مرفوض إلا موت الإنسان الذي لم يدرك بعد إلى أي زمن يلجأ، فلفه القلق و التوتر، وقد تشتتت رغبته بين الماضي والمستقبل في" عصر طبيعته القلق، والتردد بين ماضي عتيق ومستقبل مريب، وقد بعدت المسافة بين اعتقاد الناس فيما يجب أن يكون وبين ما هو كائن فغشيتهم الغاشية"[1]، فالقضية إذن هي قضية الإنسان.

ولو انطلقنا من فكرة أن التاريخ هو ذلك الكل الممتد بين ما كان وما سيكون، مرورا بما هو كائن عرفنا بأنه لا يقتصر على حقبة ماضية، قد جمدها الزمن وتخلى عنها، وبأنه لا يحسن رسم الحدود الفاصلة بين الإنسان والتاريخ. فالتاريخ تاريخ كوني يسع الجميع تحت طائل أحداثه، تماما مثل ما أن الوجود شراكة الكل لا الأفراد.

وقبل أن تمنحنا الرواية ذات الأبعاد التاريخية اندماجا للواقع بالمتخيل، نتساءل مع جيرار جينات عن إمكانية إلغاء أحد العنصرين:الواقع/المتخيل من بنية كل من التاريخ والرواية خاصة وأن لكل منهما علاقة بالتعبير، الحدث والإنسان ، يقول جنيت " :هل وجد يوما ما متخيل محض ؟ ولا–متخيل محض؟ " وبإمكان

[1]– علي حرب:الممنوع و الممتنع، مركز الإنماء القومي، الدار البيضاء، ط2، 2000،ص 84.

جملة طارق علي التالية أن تلخص الإجابة": الخيال عند الروائي مقدس والحقيقة مجال للانتهاك ، ولا بد أن العكس صحيح عند المؤرخ"[1] إلا أن السبيل الوحيد للتفريق يبقى طغيان أحد العنصرين على الآخر، والذي يحدد المسافة والمجال.

يحتمي التاريخ بما هو حقيقي، ويحاول تلمس الوقائع والمجريات التي حدثت فعلا، بينما الرواية تشتغل على مساحات الخيال، ذلك أن ما يحددها ليس"سماتها الشكلية بقدر ما تتحدد بمدلولها ، المرتبط عادة بفكرة المتخيل"[2]، ومحاولة الإيهام بالواقع إلا أنها تتفاداه حتى تبقي على كينونتها ونسقها الخاص، رغم أنها لا تخلو من حقيقة هي الأخرى.

إن علاقة التاريخ بالرواية علاقة وطيدة، حيث" تزامن صعود الرواية الأوروبية، في القرن التاسع عشر، مع صعود"علم التاريخ "اتكأ الطرفان على مقولة الإنسان الباحث عن أصوله"[3] لكن العلاقة الحقة هي التي استوعبت فيها الرواية بنية التاريخ وضمتها إلى هذا النسق بانهيار نابليون وقد حدد لوكاتش "Lukacs"نسيجها الخاص الداخلي، في مطلع القرن التاسع عشر، مع ظهور رواية وولترسكوت" ويفرلي عام 1814"[4] وإن كان ذلك لا ينفي وجود أسلاف لها قبل هذا التاريخ. لقد أنتج الزمن الأوروبي –خاصة –التاريخ رواية تستدعي هذا إحداثيات العصر المنفلتة

[1]–طارق علي": تأملات في الرواية والتاريخ " عن الدفتر الخاص بندوة الرواية والتاريخ دار الكتب القطرية، 2005، ص15

[2]–برنار فاليط، المرجع السابق، ص06

[3]– فيصل دراج الرواية وتأويل التاريخ،نظرية الرواية و الرواية العربية، المركز الثقافي العربي بيروت،ط1، 2004، ص5

[4]– جورج لوكاتش، الرواية التاريخية، تر :صالح جواد الكاظم ،دار الطليعة، بيروت،1978 ، ص11 .

لتبقيها حية ولتجعل سيطرتها عليها متكررة ومتجددة. فماذا عن الزمن العربي بالمقابل ومن ثمة الرواية العربية.

لقد أصبح الاهتمام بالنصوص السردية في الوطن العربي اليوم كبيرا وواسعا، وبالرواية على وجه الخصوص سواء من حيث الكتابة أو الاهتمام النقدي وحين نقول النقد فإننا نقول بشكل أو بآخر القراءة بكل مستوياتها إلى حد جعل بعض النقاد يعتبرونها"ديوان العرب في القرن العشرين"[1]، وفي الصفحات الأولى لهذا الديوان" كتب سليم البستاني نوعا قريبا من الرواية التاريخية رغم أن المعالم كانت لا تزال غير قادرة على الظهور "[2]وبعده أخرج جورجي زيدان مجموعة من الروايات التاريخية التي أعادت كتابة تاريخ الإسلام بأسلوب قصصي، لم يحاول جورجي زيدان فيها تخطي معطيات التاريخ إلا بما أضافه من متخيل يحكي قصص الحب التي تجمع بين أبطال الروايات. يمكن القول إن جورجي زيدان من حيث استعادته للزمن المنقضي بشخوصه وأفعاله خطى على نهج عظماء الرواية في هذا المجال"نحو الأبطال الكبار التاريخيين طبعا بنفس طريقة Walter Scotte وولتر سكوت"[3]، مواصلا بذلك ما بدأ به سليم البستاني قبله بطريقة أكثر تميزا وفنية حيث"كان سليم البستاني وجورجي زيدان يذهبان إلى التاريخ ليأخذا من على سطحه أحداثه التي كانت تطفو، ويشكلان منها عملا روائيا يخدم التاريخ في أحداثه كما رواها التاريخ، لكنها مشكلة في عمل مترابط مشوق فيه خيط غرامي يشد الذاكرة

[1]–عبد الله إبراهيم السردية، العربية الحديثة، المركز الثقافي العربي ، ط،1،2003. ص297.

[2]– المرجع نفسه،ص224

[3]–جورج لوكاتش، المرجع السابق ، ص41

ويصحيها من نومها إذا جنحت للنوم"[1]واستعادة التاريخ كما ورد في الكتب أو الذاكرة الجمعية لا يعتبر عملية آلية بل يخضع لإعادة تركيب وربط وتعديل بحيث تتماشى كل الأحداث وتتعالق فيما بينها، ونقصد بالأحداث الأحداث التاريخية من جهة والأحداث المختلقة) قصص الحب من جهة أخرى.

إن هدف جورجي زيدان من وراء رواياته لم يختلف عن هدف المؤرخ الذي يريد وضع الحدث بين يدي القارئ، وهو يؤكد ذلك عام 1902 في مقدمة رواية "الحجاج بن يوسف الثقفي "التي يقول فيها"رأينا بالاختبار أن نشر التاريخ على أسلوب الرواية أفضل وسيلة لترغيب الناس في مطالعته، والاستزادة منه، وخصوصا لأننا نتوخى جهدنا في أن يكون التاريخ حاكما على الرواية لا هي عليه كما فعل بعض كتبة الإفرنج، وفيهم من جعل غرضه الأول تأليف الرواية، وإنما جاء بالحقائق التاريخية لإلباس الرواية ثوب الحقيقة، فجره ذلك إلى التساهل في سرد الحوادث التاريخية بما يضل القراء"[2]

ويضيف قائلا: وأما نحن" فالعمدة في روايتنا على التاريخ، وإنما نأتي بحوادث الرواية تشويقا للمطالعين.فتبقى الحوادث التاريخية على حالها، ندمج فيها قصة غرامية، تشوق المطالع إلى استتمام قراءتها، فيصبح الاعتماد على ما يجيء في هذه الروايات من حوادث التاريخ مثل الاعتماد على أي كتاب من كتب التاريخ "[3]،

[1]-عبد الرحمن ياغي، البحث عن إيقاع جديد في الرواية العربية،دار الفرابي، بيروت،ط 1، 1999 .ص226

[2]-عبد الله إبراهيم السردية، المرجع السابق،ص241

[3]-ينظر المرجع نفسه،ص 242

ذلك أن التاريخ ليس هو الهمّ الأساسي للروائي والسارد، وإنما هو المغزى الإيديولوجي الذي يتخلله الوجع الإنساني في كل زمان ومكان.

3-3 نجيب محفوظ و التاريخ:

عرف نجيب محفوظ في العديد من رواياته بتضمينه للبعد التاريخي، تضمينا جماليا وفنيا وليس تأريخيا علميا، فالفن الروائي لا يحفل أبدا بإبعاد شبهة المزج بين الواقعي والتخييلي، ولا يحفل بالتزام الأمانة، لأن الطبيعة الجمالية للرواية تفرض المراوحة بين الواقعي والمحتمل" والقاص في الرواية التاريخية لا يختار الأحداث بل الأفعال التي يصلح توظيفها في خدمة فكرة الحكاية، وهذه الأفعال غير المستمرة في الزمن الحقيقي إنما ينسجها القاص في إطار الزمن القصصي "[1]كما أنها الرواية لا تهتم بالضرورة بالكلي أو العام، بل تسعى لإعادة بناء المعرفة بالإنسان من خلال التاريخ، لأنها غالبا ما تعمد إلى اختيار شخصية أو أسرة من خلالها يجري تقديم نموذج عن النمط الفكري والإنساني المراد التعبير عنه، ويفرض هذا الاختيار الاهتمام بالمقصديات التي تدمج بالضرورة العوالم الداخلية للشخصيات ومن ثمة تفرض على الكاتب، من أجل الإقناع الجمالي، تشريحها مثلما تفرض الاهتمام بالفضاءات والأزمنة وتأثيثها بما يُتصور ملائما للحقبة.

يجب الإشارة إلى أن اقتران الرواية بالتاريخ لا يصنفها على الإطلاق ضمن إطار الرواية التاريخية، فالرواية بوصفها عملية إبداعية بطابع سردي، قد اختارت المثال التاريخي ليكون وسيلتها في صنع مسالكها الفنية، وليس وسيلة محاكاة أو تمثل

[1]-نبيلة إبراهيم : فصول، مجلد 2 –عدد 2- 1982م ، ص16

ومطابقة، وهذا ما كانت عليه حال الكتابة الروائية مع نجيب محفوظ. وإن كان السرد والتاريخي يتقاطعان في شكل تشييد عالمهما الممكن المنضد على العالم المعطى في الموسوعة الإنسانية. فإنهما يختلفان جذريا في أسلوب البناء، ومن بين الاختلافات الجلية اهتمام التاريخ بتوالي الأحداث وتغييب وجهة نظر الإفراد..في مقابل اهتمام الرواية بالشخصيات، واعتمادها وجهة نظر موجهة للسرد التاريخي في الرواية، وبإيجاز شديد، إذا كان المؤرخ يعتمد المنهج التجريبي المستند على الاستقراء، خاصة أن العرب "كانوا أول من كتب في التاريخ وأول من وضح مفاهيم الزمان والمكان وأخذوا بأسلوب الإسناد في الرواية التاريخية "[1] فإن الرواية عندما تقترن بالتاريخ تستند إلى الاستنباط والافتراض، ومن ثمة تدمج داخل عالمها عوالم صغرى ممكنة تقوم بوظيفة التوجيه الدلالي الذي يميزها عن النص التاريخي المشخص تماما لروح الحقبة ومجرياتها.

لقد كتب محفوظ رواياته الأولى أثناء وبعد الحرب العالمية الثانية مباشرة، ولم تكن هذه المرحلة متميزة عن المراحل السابقة عليها، والتي تبدأ تأثيراتها على محفوظ بدءا من ثورة 1919. إن ما يميز هذه الفترة سياسيا، هو خضوع مصر للاحتلال البريطاني، وللنظام الملكي الذي كان ينظر إليه بوصفه متحالفا مع القوى الإقطاعية المستغلة والمعادية للتحرر والديمقراطية، وقد دأبت هذه القوى المتحالفة (الاحتلال والقصر)، على القمع العملي والمعنوي للقوى الوطنية الهادفة إلى التحرر.

[1]-أحمد حسين اللقاني : " اتجاهات في تدريس التاريخ، عالم الكتب، القاهرة، ط 2، 1979م ، ص51

إن شكل الواقع الظاهر من قبل الدراسات المختصة في هذه الحقب، يساعدنا على استنتاج الفكرة المتحكمة في إنتاج تلك الروايات، فمن خلال استقرائها يتبين أن السياق

الخارجي الذي تَمَثَّله محفوظ، قاده إلى تصور أن الخلل العام الذي يعوق ازدهار وتطور مجتمعه، يكمن في عدم امتلاك المصريين لزمام أمرهم. ومن ثمة كان سؤال مدار الروايات الجوهري هو(كيف نتحرر؟) وقد فرض ذلك السؤال إجابات مرتبطة بأساليب التحرر الممكنة، وبالفعل فإن روايات تلك المرحلة قدمت إجابات متقاربة ولكنها مختلفة، من حيث الوعي بأساليب التغيير الممكنة، تلك الأساليب التي فضل محفوظ أن تستعار من الماضي المصري، من أجل التحفيز على محاكاتها في الحاضر. وتشكل هذه الاستعارة تجسيدا لإيديولوجية محايثة ومزامنة لفعل الإدراك والإنتاج. وتمثلت في فكرة الروح المصرية، التي–قبل أن تتراجع بعد أن تبين أنها مجرد نزوع رومانسي كانت متبناة من قبل بعض المفكرين[1]

تستلهم الرواية الأولى(**عبث الأقدار**)، حكاية الفرعون خوفو، الذي تتجسد حكايته بشكل يجعلها تمثل الحقيقة القدرية، التي تتجاوز الإرادة والتخطيط البشريين لكنها وإن كانت مؤسسة على فكرة تلغي الإنسان وإرادته، وتسند الفعل للقوى الغيبية، فإنها، مع ذلك، تجعل الذوات المساعدة على تحقيق ذلك الفعل القدري متشبعة بالروح الدينية والإنسانية، حيث تبدو متفانية في الاستجابة لقيمها، ومستعدة للتضحية بالنفس في سبيلهما.

[1]–من بين هؤلاء: باكثير والسحار وعادل كامل ونجيب محفوظ وتوفيق الحكيم ويحيى حقي.

وبذلك ترتبط هذه الفكرة ضمنيا-ولو بنسبة قليلة-بحتمية العدالة الإلهية فالرواية" فن ذو نزعة إلى الدفاع أو التعليم ، وكثيرًا ماكان يقصد به في إيطاليا كسب عطف الأمراء أو التباهي بالخطابة والفصاحة "[1] بيد أن أهمية عبث الأقدار، تكمن في تجسيد حكايتها لانتقال السلطة من فرعون إلى أحد أبناء الشعب الجنوبيين، ومن سلالة دينية إلى أخرى أقرب إلى روح الشعب. وتشكل كل تلك المؤشرات إجابة مزدوجة عن سؤال التغيير مزدوجة، لأنها في نفس الوقت الذي تشير إلى حتمية التغيير، وتحرض على الوفاء له؛ تسند تنفيذه إلى القدر. إن الرواية إذن هي إجابة غيبية عن سؤال واقعي، إلا أن اختيار نجيب محفوظ لعنوان(عبث الأقدار)، يؤشر، في الواقع، على سخرية مضاعفة، تشكل في العمق إيديولوجيته الخاصة، الرافضة لشكل ظهور الواقع، ولكل متعالياته..

لقد أصدر محفوظ هذه الرواية أثناء بداية الحرب العالمية الثانية، أي مباشرة بعد أن تقلد حزب الوفد الحكم للمرة الرابعة في تاريخه، وهي المرة الأطول زمنيا(1936-1937) في الحكم.والواقع أن تلك العودة، لم تكن في الحقيقة نتيجة فعل إرادي نابع من إرغامات الواقع السياسي المصري، ومن كفاح الحزب والمتعاطفين معه، بل نتيجة إرادة المستعمر والقصر، اللذين تعودا اللجوء كلما تعاظمت القلاقل الداخلية، أو تعاظم التهديد الخارجي إلى حزب الوفد من أجل تهدئة الوضع، ثم حالما يتحقق لهما ذلك، يقومان بإقالة حكومته والتنكر للامتيازات التي يكون قد حققها للجماهير (مثل معاهدة 1936 المبرمة بين النحاس باشا

[1]-أنجلو أوسينويوس وآخرون: النقد التاريخي، ترجمة: عبد الرحمن بدوي ، القاهرة ، دار النهضة العربية، دط، 1962م، ص 237

والإنجليز، والتي تقضي بإنهاء الاحتلال العسكري البريطاني لمصر فقد أثبت الواقع أن المحتل يكون وراء تنصيب حكومة وفدية لقمع الشعب وإسكاته.

إن الأزمة تولد الإبداع ولو عدنا بالرواية العالمية على أصولها وبداياتها الأولى،لوجدنا أنها قد تزامنت مع انطلاقة الثورات العلمية و الصناعية، والقومية والبرجوازية، والبحث عن الحرية والمساواة، وهي كلها محفزات للكتابة ليخلق السرد للإنسان وطنا آمنا بداخله ريثما يأمن وطنه"[1] فالعالم يتغير وعلينا أن نعرف كيف يسير و يتشكل" ولا يتم لنا ذلك إلا إذا أقحمناه في تشكيلة أدبية سردية.

لقد أدرك نجيب محفوظ، دون شك، أن تنصيب الحكومات الوفدية أو ذات الأغلبية الوفدية، بمثابة هبة قدرية، أقرب ما تكون إلى العبث...ولذلك فقد انتقى حكاية تجعل التغيير صوريا، لأنها تشرطه بعلاقة القرابة، التي تبقي أواصر الوصاية قائمة؛ إضافة إلى طبيعة القرابة ذاتها، حيث الزواج مهدد دائما بالطلاق..

إن المدار النصي للرواية، بفضل التحليل المؤسس(الأيقونية)، أي على التشاكلات النوعية بين عالم الرواية وعالم الواقع المزامن للكتابة، ليوضح أشكال تجسيد فكرة العبث، التي تبدو ماثلة في شكل تحول مسارات الحكاية، ذلك أن ابن الشعب الأصيل(الوفد)، سيصل إلى السلطة، بفضل ظروف نابعة ليس من الرغبة الداخلية، ولكن من مسارات خارجية ومتعالية عن إرادته ومشيئته(الحرب العالمية الثانية).وقد أشرت الحكاية على ذلك، بفضل علاقة المصاهرة، بين ابن الشعب

[1]- بول ريكور : من النص إلى الفعل(أبحاث التأويل)، ترجمة محمد برادة، حسان بورقية، دار الأمان، الرباط،ط1، 1997،ص 89.

والحاكم.وبما أن هذا الأخير أب للزوجة، فإنه سيفرض عليه وصايته عن طريق ابنته وبذلك تؤشر الرواية، بفضل العلاقة الأيقونية، بالواقع المحفز لسؤالها على أن الوفد قد فقد قوته الذاتية والمحايدة، وأصبح أداة مدعمة لاستمرارية السلطة التي كان من المفروض أن يواجهها..ومن هنا، يمكن فهم العنوان بوصفه، تأشيرا على موقف محفوظ من صعود الوفد إلى الحكم آنذاك، حيث يبدو أنه اعتبره صعودا عبثيا، من جهة لأنه نابع من دوافع خارجية، ومن جهة لأنه مشروط بالرقابة التي تفرض الخضوع.. ومن ثمة، لم يكن صعوده إلا وهما مرحليا لاستعادة المصري لروحه.

والواقع أن هذا الموقف الذي عبرت عنه الإيديولوجية الخفية المحايثة للفكرة، هو نفسه الذي سيعبر عنه الوعي الشعبي بعد ذلك بقليل، خلال تقلد الوفد الحكم أثناء الحرب العالمية الثانية، والذي-كما توضح التقارير السياسية المؤرخة للمرحلة، والتي سوف يستلهمها محفوظ، في رواية (**خان الخليلي**) لاحقا-حيث كانت غالبية الشعب، لا تنظر إلى حكومة الوفد بوصفها رمزا للتغيير أو ترهينا للديمقراطية، بل كانت تراها جزءا من النظام العام الذي تمقته، ويتجلى ذلك بوضوح في عدم مشاطرة أغلبية الشعب لموقف الوفد من طرفي الصراع.ففي الوقت الذي كان الوفد يدعو إلى الحياد الكامل، كان الشعب يتمنى من الأعماق انتصار الألمان، على اعتبار أن ذلك سيكون مساعدا على التحرر من الإنجليز...

وهكذا، يمكننا القول، إن رواية (عبث الأقدار)، وهي تعبر عن جبرية التغيير وتشجع على التفاني في مساعدة الفاعل الذي ينتدبه القدر للتغيير الإيجابي، ثم وهي تعمل على ترسيخ الروح المصرية في الذوات، فإنها تنتقد المتبدي وترفض شكله

العبثي، داعية إلى شكل آخر للفعل، شكل يكون"واقعيا"وصادرا عن إرادة ذاتية. وهذا بالضبط ما سيعمل محفوظ على تجسيده من خلال إجابتيه المقدمتين في الروايتين اللاحقتين(**رادوبيس وكفاح طيبة**):

صدرت رواية (**رادوبيس**) سنة 1943، بعد أربع سنوات من صدور(عبث الأقدار).ومعنى ذلك أن نجيب محفوظ قد خلد إلى الصمت، خلال الحرب، ولا بد أن هذه المدة القصيرة قد ساهمت في تعديل وعيه بالواقع المتبدي.ذلك التعديل الذي سنلمسه في شكل تغيير الإجابة عن نفس السؤال المؤسس للروايات الثلاث (كيف نتحرر؟)، عن طريق التخلي عن فكرة القدرية، التي تجعل الفعل خاضعا لقوى خارجية غيبية أو فعلية، والبحث عن مدار نصي، يجسد نقدا اجتماعيا عاما للأفعال والسلوكيات، ويحفز على الفعل الإرادي:

تقوم الحكاية المشكلة لمدار الرواية النصي، على وصف العلاقات القائمة بين ثلاثة أقطاب هي:

-رادوبيس، التي صورت بوصفها فاتنة دخيلة، ومستبدة، تسيطر على باقي الأقطاب، وتحظى بالاستفادة من كل الخيرات والامتيازات والإمكانات الإبداعية..الشيء الذي جعلها تؤشر أيقونيا، على المحتل الإنجليزي حين جعل الملك وحاشيته وسيطا لاستغلال إمكانات الوطن..

-فرعون(مرنرع الثاني)، الذي صور مستبدا ومهملا لواجباته تجاه الملكة والرعية،نتيجة خضوعه لرادوبيس ورغباتها؛ ومن ثمة، بدا متحديا لمشاعر رعيته القومية والدينية..

- أما القطب الثالث، فتمثله الملكة وباقي الرعية..

وقد انتهى هذا الصراع بـ"انتفاضة"شعبية، قادتها النخبة، بعد أن فشلت الملكة سياسيا، في إقناع الملك بالتراجع عن أعماله.. وقد نتج عنها أن وجه أحد أفراد الشعب سهما قاتلا لفرعون ..

والواقع أن الفكرة المولدة لهذه الرواية، قد تجسدت في المدار النصي، استنادا على مبدأ الأيقونية البسيطة، حيث عمل محفوظ على مماثلة الواقع الراهن، بالواقع الذي يتصور أن الموسوعة المزامنة لفترة حكم مر نرع الثاني قد أفرزته.ولقد كان أهم مؤشر على ذلك،هو اشتراك الملك الراهن(فاروق) مع فرعون (مر نرع) في لقب (الملك العابث)، الذي نعتا به معا من قبل رعاياهما.فهذه الرواية هنا تجيد"الاهتداء إلى الروابط الظاهرة والخفية التي تجمع بين شتاتها وتجعل منها وحدة متماسكة الحلقات متفاعلة الجزئيات ، ممتدة مع الزمن والبيئة امتداد الكائن الحي في الزمان والمكان"[1] الشيء الذي أشار إلى أنها تدعو-بشكل صريح-الفئات الحية في البلاد، من المثقفين وسياسيين، إلى تعبئة الجماهير وتحريضهم ضد المحتل عن طريق تصفية رأس النظام..مثلما تدعو الحركات المتطرفة والسرية، إلى تعديل إستراتيجيتها في المقاومة..

[1]-حسين عثمان: منهج البحث التاريخي ،. دار المعارف ، مصر، ط1، 1980م ، ص 19

ولعل هذا الوعي بالواقع ناتج،دون شك،عن الإحساس الشعبي بفشل الأحزاب الوطنية، التي رغم تبنيها لمختلف أشكال النضال الذي خاضه الشعب، لم تفرز نتائج سياسية مقنعة،فهي"تستهدف مجتمعًا طابعه المدنية وعقليتة بلغت مبلغ النضوج الكامل"[1] ومن ثمة كان لابد من اقتراح إجابة أخرى لنفس السؤال(كيف نتحرر؟).غير أن هذه الرواية،وإن كانت تحت إرغام الواقع المؤطر لإنتاجها،قد حاولت توجيه شكل نضال الحركات السرية فإنها،مع ذلك، لم تنظر إلى ذلك الأسلوب بوصفه وسيلة للتحرر،أو للتغيير حتى..وذلك واضح من خلال الأدلة الأيقونية المستنتجة من صمت الرواية عن مصير النظام والكهنة والرعية،وأيضا من خلال تصوير الرواية للاحتفاء بجثمان فرعون،حيث يرتبط الموضوع الدينامي لذلك الاحتفاء،بعدم كفاية التصفية الجسدية لرمز النظام،وكذا بعدم كفاية العمل السري.

تزامن صدور هذه الرواية، مع تعاظم السخط الاجتماعي على النظام وعلى التجربة النيابية المزيفة–والتي ساهم الوفد نفسه فيها–حيث تعاظم عمل المجموعات العاملة تحت الأرض (بتعبير هيكل)، وبصفة خاصة جماعة"الإخوان"التي خلقت جناحا مسلحا عرف باسم"النظام الخاص"تحددت مهمته في تنفيذ عدة عمليات استهدف العديد منها أماكن عامة للترفيه..وقد بدا واضحا أن المنظمات السرية لا تمتلك، القوة اللازمة لفرض التغيير،سواء على المستوى السياسي أو العملي.ولاشك أن هذا الوعي، الذي هيمن بعد الحرب،هو الذي جعل نجيب محفوظ يدرك أن إزالة الخلل الكامن وراء ديمومة الاحتلال، ليس كامنا في اغتيال فرد اعتباري، أو إخافة

[1]–سيد قطب: في التاريخ فكرة ومنهاج ،دار الشروق،القاهرة، ط5، 1982م ، ص 37

الناس من ارتياد مواطن الترفيه،بل بعمل منظم–مؤسس على إستراتيجية مدروسة– يستهدف كل أركان النظام،و هنا كان محفوظ رومنتيكيا نوعا ما حيث" يدعون لعنايتهم بالفرد وشئونه ، ونظرة مؤرخيهم إلى ماضي الإنسانية كأنه ماضيهم هم "[1]وذلك بالفعل ما ستقوم الرواية الأخيرة بالتعبير عنه انطلاقا من توظيف واضح لإيديولوجية الروح المصرية (كفاح طيبة)

ترتبط فكرة رواية (كفاح طيبة)، بدعوة صريحة للبحث عن الهوية المفتقدة، وذلك عن طريق الحظ على اجتثاث الموانع القائمة دون انطلاقها الحر،و ليس فقط ب" تسجيل الأحوال والأحداث والظواهر التاريخية"[2]،و إنما أيضا في محاولة تمثل الموانع في الاحتلال والنظام معا، ذلك أن الدولة الحاكمة، وفق الإيديولوجية الموائمة لفكرة(الروح المصرية)، هي من سلالة الشراكسة الوافدين من الشمال؛ والذين يجب التخلص منهم، من أجل امتلاك الذات، باعتبار ذلك هو الطريق المضمون لامتلاك المصير.. وواضح أن هذا الوعي الذي خالف مطامح الأحزاب الوطنية المناضلة منذ عقود–والتي لم تكن تطمح إلى أكثر من تحقيق الاستقلال، في إطار ملكية دستورية ديمقراطية–قد تضمن الوعي بلا جدوى النضال الديمقراطي، والتجارب النيابية... ولا جدوى التصالح مع نظام غير أصيل وموال للمحتلين.

[1]–محمد غنيمي هلال – الأدب المقارن،دار العودة، بيروت،ط1، 1983م ، ص 35.

[2]–المرجع نفسه،ص37

وهكذا، من أجل تمرير ناتج هذه الفكرة انتقى محفوظ مدارا نصيا منسجما، مع الإيديولوجية المحايثة لذلك الدليل، وقد تمثل في حكاية فرعونية تتصل بتحرير المصريين من حكم الهكسوس المحتلين القادمين من الشمال أيضا..

وقد انبنت هذه الرواية، بدورها، على القوة الإنتاجية الأيقونية البسيطة، حيث التناظر الكبير بين السياق السياسي والاجتماعي المحاقب لزمن الكتابة وبين مدار النص التاريخي، فالتشابه واضح بين وضع مصر والمصريين والعائلة الحاكمة، في الموسوعتين معا..فمصر ليست بيد المصريين، والمصريون مستعبدون والحاكمون الحقيقيون وافدون شماليون، ومن هنا ندرك حقيقة الإجابة التي قدمتها الرواية لسؤال المرحلة، والتي ترتبط بضرورة محاربة النظام نفسه، انطلاقا من العمل المنظم والموجه سياسيا وعسكريا..

وتشكل هذه الإجابة تطورا كبيرا في إدراك الواقع المتبدي، ولا بد أن لذلك علاقة بفشل البرامج السياسية للأحزاب الوطنية، وبعدم جدوى عمليات المنظمات السرية، وأيضا لا بد أن لها علاقة بولوج أبناء الطبقة الوسطى، إلى مدرسة الضباط أواخر الثلاثينات..

إن السؤال الأساسي في هذه الروايات الثلاث، هو:كيف نتحرر؟ وقد جاءت الإجابة متناظرة، من حيث البعد الإيديولوجي العام؛ وتتمثل هذه الإيديولوجية في محاولة تفعيل"الروح المصرية"[1] وتحويلها إلى قوة مادية، خاصة وأنها

[1]- لقد كان لإيديولوجية الروح المصرية، تأثير كبير على شحذ الهمم والدفع بها إلى النضال من أجل استعادة المجد التليد الذي تنفرد به مصر، وما يدعم ذلك هو اعتراف مؤسس حركة الضباط الأحرار، وقائد الثورة، أنه قد تأثر برواية=

تستطيع-بفضل تعاليها على الإيديولوجيات الحزبية المتناحرة-تشكيل بنية فكرية متشاركة ومُؤَطِرَة، لا تتقاطع داخلها إلا الأفكار التحررية.والواقع أنها، رغم كونها إيديولوجية متعالية موسومة برومانسية تقيم استبدالا فريدا بين الإنسان والمكان والزمان،فإنها فعالة،فيما يخص الحض الوجداني على السعي للتحرر وعلى البحث عن الهوية التي وإن كانت تصوَّر-من خلال تلك الإيديولوجية-رهينة بالتحرر، فإنها تبدو، مع ذلك-بفضل تصويرها البارع-أكثر سموا من هويات المحتلين جميعا.

لكن تناظر البعد الإيديولوجي العام، لم يمنع الروايات من أن تكون متمايزة، نتيجة تأثر لحظات الوعي المنتج، بالمتبدي المتحول.وذلك ما جعلها، رغم كونها تبدو مترابطة

في تعالقها مع المتبدي الاجتماعي والذاتي للمنتج، كاشفة عن إيديولوجيات تحيينية-للتغيير-غير متناظرة:فقد سبقت الإشارة إلى أن الرواية الأولى، تُسْنِدُ فعل التغيير-"الماثل في تنصيب أحد أبناء الشعب ملكا-إلى القدر والآلهة مع تمجيد وتثبيت الإخلاص للآلهة"[1] وذلك ما يشي بتأثر الفكرة، بـ"سلفية فكرية"؛ بينما تُسْنِدُ الرواية الثانية، فعل التغيير إلى القوى الحية للمجموعة الاجتماعية، التي تحفز الجماهير على اغتيال الحاكم. وقد عبرت بذلك الرواية عن محاولة لتصحيح إيديولوجية كانت حاضرة آنذاك، ترى ضرورة مقاومة المحتلين والمتسلطين..أما الرواية

=(عودة الروح) وبإيمانه بضرورة وجود بطل مصري أصيل يحرر مصر –كما جاء في كتابه "فلسفة الثورة". والواقع أن ما قام به عبد الناصر منذ تأسيسه لتنظيمه، إلى قيام الثورة، لا يختلف من حيث الجوهر عن مضمون ناتج فكرة رواية (كفاح طيبة).

[1]-غالي شكري:المنتمي-دراسة في أدب نجيب محفوظ،دار الأفاق،بيروت، ط3، 1986، ص318.

الأخيرة فتتشرب الروايتين السابقتين وتتجاوزهما في نفس الوقت. فبينما تبقي على احترام الابستيمي المهيمن، وعلى الولاء للأرض والملكة–الأم، تتجاوزهما، بفضل أسلوب التحرير المقترح: وهو أسلوب استراتيجي مبني على التخطيط المنهجي إيديولوجيا وعسكريا..

فخيال الروائي هو المشكل لكل عناصر العمل الفني وهو "أداته الطبيعية التي تقوم بالربط والتنسيق بين كل أداة أو جزئيات كل أداة ، وتوظيف كل أداة فنية ،بحيث تخدم في النهاية رؤيته وتعينه على التعبير عن مراده ، وهو في الوقت نفسه الذي يقوم بالربط والتنسيق بين كل أدوات المبدع ليخرج لنا في النهاية عملاً إبداعيًا يعبر عن رؤيته أصدق تعبير"[1].

وبصفة عامة، فهي روايات استعارت مداراتها النصية من التاريخ الفرعوني، بهدف رد الاعتبار للذات التي طمستها قرون طويلة من المسخ الممارس عليها، من قبل الحكام المتعاقبين على مصر منذ العصر الفرعوني.أما الاختلاف، الذي لاحظناه بخصوص الإيديولوجيات التحيينية، فيعود إلى تطور وعي نجيب محفوظ بالمتبدي: من الاعتقاد في ضرورة التغيير القدري،عن طريق وصول حزب الوفد إلى الحكم..في الرواية الأولى؛ إلى ضرورة توجيه النخبة المثقفة للجماهير من أجل الثورة على الحاكم..في الرواية الثانية؛ ثم إلى الدعوة للعمل السري المنظم والهادف إلى التغيير الجدري في الرواية الثالثة.

[1]– سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية ، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة، ط2، 1984م ، ص 84.

وهكذا نخلص إلى أنها روايات مؤسسة على دليل-تفكري، أدرك أن الخلل ماثل في وجود الاحتلال والنظام المهادن له، ومن ثمة أدرك أن تصفية الخلل، المرتبط باستعادة الذات أو الروح بتعبير مثقفي تلك المرحلة، يستوجب التخلص المزدوج من المحتل والنظام.

وقد عمل نجيب محفوظ، من أجل الإقناع بذلك، على تصوير عوامل الخلل(المحتل والنظام)تدريجيا بوصفهما قوة عاتية تتحدى القدر والآلهة(الله)من أجل الحفاظ على سطوتها واستعبادها للجماهير..(عبث الأقدار)؛ ثم بوصفها مستبدة بكل الخيرات..(رادوبيس)؛ ثم محتقرة للمواطن الأصلي ومستعبدة إياه..(كفاح طيبة).

كما يمكن أن نخلص-من خلال هذا التحليل الجزئي لبعض روايات نجيب محفوظ، التي بدت لنا منتجة انطلاقا من القوة الإنتاجية الأيقونية - إلى أن هذا النوع من الرواية التاريخية، لا يختلف من حيث البناء عن الرواية بإطلاق، إلا أنه يمتاز بوضوح موضوعه الإديولوجي، وبقدرته على التأثير السريع على المتلقي، واقترابه أكثر من الرواية الأطروحة التي تتغيا بشكل مباشر تعليم المتلقي شيئا ما بهدف توجيهه وتأطير وعيه.لكن ليس من المؤكد أن ترقى كل نماذجه إلى المستوى الفني والجمالي الذي امتازت به روايات كاتبنا الكبير نجيب محفوظ، والتي استطاعت أن تتجاوز هدفها المحدد في الزمن، لتصبح علامات فنية قابلة لأن تقرأ في سياقات وأزمنة مختلفة، وأن تقدم مع ذلك دلالات غنية، تتجاوز شرط وجودها الأول.

تمهيد: الفهم التاريخي.

يأخذ كل نص الإطار الزمني للعصر الذي ولد فيه آخذا بذلك ملامح وجوده من ملامح وجود العالم من حوله لتصبح النصوص حاضرة في متناول القراء والمتلقين، وهكذا تصبح عملية القراءة هي عملية استرجاع للتاريخ وتحرر من قيوده إذ لا يمكن التعامل مع نص يقع وهكذا فإن عملية القراءة تصير ممكنة عندما يحولها القارئ إلى إمكانية إبداعية تتجاوز حدود الزمن وذلك بتفعيله لأبعاده المعرفية الخاصة بتاريخ النص وكذا تاريخ النوع الأدبي.

ينطلق القارئ من العمل الإبداعي ويتفاعل مع جميع ما من شأنه أن يوفر له جوا من التداخل والتعالق مع العمل الإبداعي" وسيعتمد نجاح فعل التواصل هذا على الدرجة التي يؤسس فيها النص نفسه كعامل ارتباط في وعي القارئ"[1] وفي هذا المقام يبرز تأثر ياوس بأفكار كادمير عن الفهم التاريخي إذ راح ياوس يدعو إلى ضرورة تدوين بحوث تاريخية موازية لتاريخ الأدب "بما يستطيع القارئ أن يعيد بناء الوضعية التاريخية التي تحيل إليها النصوص "[2]، وهو ما يسمى بتاريخ التلقي أي الإطلاع المسبق على حيثيات العمل والكاتب معا.

تستحيل عملية القراءة "بما هو خارج عنه ولا بمجرد نصيته المحضة، فقراءته بعناصر من خارجه إلغاء له، وقراءته بذاته وحده إلغاء لتاريخيته، أو لاجتماعيته إنه قبل كل شيء مركب إبداعي يصدر عن مركب إنساني، وهو إذن قبل كل شيء:

[1]-حافظ إسماعيل علوي، مدخل إلى نظرية القراءة، مجلة علامات، ج34، 1999، ص، 94

[2]-iser.lacte de lecture.13

كشف أعني أنه ليس وثيقة عن المعطى وإنما هو اختراق وتجاوز"[1] للحدود الوهمية، الزمانية والمكانية والفكرية.

تلامس كل قراءة تخوم وحدود النص وهي تستدعي بداهة فنية وحنكة تأويلية لملأ فراغات النص اعتمادا على مجموعة من الافتراضات المعنوية والاحتمالات الدلالية المولدة للفعل التأويلي البناء ،ومن هنا فإن المتلقي يهتم بكل تطور من شأنه أن يمس العمل الأدبي تاريخيا وكذا النوع الأدبي بصفة هذا العمل جزء منه.

يحمل كل نص قطبين فاعلين الأول فني أدبي والثاني جمالي تاريخي ويعد الجهل بهذين القطبين نقطة بداية لموت النص"فإذا كانت الأشياء في الواقع لا تحتمل غير معنى واحد ومحدود ومعروف فإنها على النقيض من ذلك في العمل الأدبي، بل ينبغي لها أن تحتفظ لنفسها بدرجة من الإبهام "[2]، وهذا الأمر هو الذي يستدعي وجود قارئ له رصيد المعرفي المتفوق وزاده التاريخي الممتد فإدراك القارئ لما يمر به الأفق الأدبي للنص من تطورات هو ما يساعد على إتمام عملية القراءة.

انطلاقا مما سلف ذكره عن ضرورة تواصل القارئ مع تاريخ القراءات السابقة للنص رأينا أنه من الأجدر، أن نحاول رصد ما يمكن بلوغه، من قراءات سابقة لرواية"**المرايا**" هذه القراءات توزعت بين المثالية(فهي قراءة عالمة و نموذجية)يمثلها

[1]-أدونيس(علي أحمد سعيد):كلام البدايات،دار الآداب، ط1، 1979، ص28.

[2]-عز الدين إسماعيل:نظرية التلقي، ص 136.

مجموعة من النقاد، وبين قراءات استكشافية عادية بمستويات متفاوتة من المتلقين(وهي قراءة فعلية موجهة إلى عامة القراء) وقراءة ثالثة هي قراءة جمالية، وتمثل (قراءة الباحث، المؤسسة على نتاجات الفعالية التاريخية في تلقي نص **المرايا**)، فمفهوم القراءة "لم يعد كما كان تقليديا، وإنما هو حركية من الدلالات، إنه بتعبير آخر لا يقدم اليقين، بل الاحتمال"[1] فاليقين يقتل فيه نفس الاستمرارية والحياة، والشك وحده هو الوازع السليم في إقامة شراكة تفاعلية بين أطراف العملية الإبداعية

[1]- أدونيس:المرجع السابق، ص27.

1- المرايا من وجهة نظر القراءة النموذجية:

دفعت رواية"**المرايا**" الدارسين خاصة منهم المحدثين على البحث عن أساليب وآليات حديثة من شأنها أن تعيد بناء فواصل وملامح ومكملات العمل، وهو ما يعيد للعمل أمجاده ويبعث فيه فاعليته ونحن إذ نقرأ هذا العمل إنما نحاول استدراج كل أو جل ما عمل عليه الدارسون من قبل خاصة منهم المتخصصون.

إن كثرة الدراسات والكتابة حول عمل ما ربما" لا تزيد الغامض وضوحا، بل لعلها على عكس ما يتصور، تزيد الواضح غموضا، ذلك أن كل كتابة جديد- وأعني كل قراءة جديدة حقا-بقدر ما تفك بعض مغالق النص، وتفض بعض مستويات الالتباس في شفراته تلفت الانتباه إلى مغالق أخرى، وتومئ إلى التباسات مختلفة، فتدفع إلى كتابة جديدة، وعلى نحو تظل معه"**مرايا**" نجيب محفوظ برغم ما كتب عنها في حاجة إلى مزيد من الكشف"[1] ويمكن أن نعتبر أن سبب انفتاح نصوص نجيب محفوظ على القراءة المستمرة كامن في الغموض الذي يعتريها.

تختلف نسب وطرائق التفاعل والاستجابة مع طبيعة الأثر الأدبي لنجيب محفوظ" هو الفوضى التي يجتمع فيها كل شيء، ويجوز فيها أي شيء ويزيد من حدة هذه الفوضى أن استجابة الناقد الواحد تتراوح غير مرة بين نقيضين لا يجتمعان"[2]يجعلان من التعدد في الدلالة بوابة الاحتمال والشك المستمر.

[1]-جابر عصفور: مصادر نقد الرواية في الأدب العربي الحديث،دار المعارف،القاهرة، ط1، 1979، ص249.
[2]-جابر عصفور:المرجع نفسه، ص251.

1-1- المرايا و دمار الواقع الروائي:

أ-لويس عوض: هو من بين قراء ونقاد نجيب محفوظ، يقول عنه" ما عرفت كاتبا رضي عنه اليمين والوسط واليسار، ورضي عنه القديم والحديث ومن هم بين بين، مثل نجيب محفوظ"[1] أما عن **"المرايا"**فهو يرى "أنها شبيهة بالنصوص المنتجة في أزمنة الحروب، والتي تكون بمثابة تلمس لتجلياتها النوعية الخاصة"[2] لما دار فيها من صراعات، وتداخلات سلطوية، وأخرى ثورية. يقول الراوي في **"المرايا"**ولما قامت ثورة يوليو استقبلتها بترحاب وحذر معا، أعجبت بإلغائها للنظام الملكي، وبتحقيقها للجلاء، و لم أعجب كثيرا بإصلاحها الزراعي، وسرعان ما اعتبرتها انقلابا قصد به الإصلاح و تفادي الثورة الحقيقية"[3].عبر نجيب محفوظ عما يدركه ويجيده وعما يفهمه عن مجتمعه فجاءت روايته بأشكال متنوعة وصفات متلونة فكانت بمثابة **المرايا** العاكسة لتفاصيل الحياة.

كما يرى أن"**المرايا**" تعني بالمتغيرات البنائية الجمالية في لحظة مفارقة حادة بين المرجعي (الواقعي)والأدبي (المتخيَّل) بل يذهب في ما هو أبعد فيجد في هذه الكتابة مرادفا فنيا لغربة الواقع ، وهو ما يجعل "المشهد، بكل خصائصه البنائية...يتشكل كمرآة دلالية لواقع يعاني فيه الناس"[4] وهو ما وضعه موضع نظر من خلال القراءة والمساءلة، وهنا نجد وصف الراوي لبشاعة الواقع:" وغادر عدلي

[1]-لويس عوض، دراسات فى النقد والأدب، الأنجلو، القاهرة، ص ص 345- 346.

[2]-المرجع نفسه،ص346

[3]-نجيب محفوظ، المرايا،ص288.

[4]-لويس عوض،المرجع السابق،ص244.

مطرودا في أيام الحرب العظمى الثانية، وليس معه إلا ملابسه راح يبيت بالتناوب في بيوت أصدقائه، ويفكرون في المستقبل..." [1] **فالمرايا** في أغلب زواياه تصوير لمعاناة البشر وتضييق الحياة على الإنسان حاولت التنقيب عن إرهاصات الانكسار أين وجدت وكيف تمردت وقامت،هذ الانكسار الذي لا يضاهيه إي انكسار آخر ولا ينوب عنه أو يمحوه أي رغبة في النجاح.

تشكل كل تلك القناعات المعرفية والخبرات التاريخية للكاتب منطلقا لبث أواصر الإبداع الروائي حيث تعد الكتابة السردية فك لرموز الحياة وتسكين لفوضاها وهدم لشفرات الوجود في لحظة يمتزج فيها الواقع بالخيال والممكن بالافتراض، ليشكل مفارقات ما كانت لتتشكل" هذه المفارقات تكشف في أحيان كثيرة عما تمتلئ به الحياة من متناقضات لا ينبغي حياله أن نتصور المجتمع أو الإنسان أو الكون في حالة سكون أو في شكل بسيط، وإنما يجب أن نتخيله في حالة صراع معقد مستمر"[2] ، وهو الحال الدائم للإنسان في كل تشكيلاته الحياتية مهما بدا الأمر هادئ إلا ويسود أغواره صراع عميق.

صورت المرايا ملامح الانشقاق والانحطاط المدمر لكل آمال الفرد في المجتمع "يقول الأستاذ رضا حمادة مصدقا: لا نهاية ولا حد للغرور البشري.

ثم عاد زهير كامل يقول: الزيف في الحياة منتشر كالماء والهواء، وهو السر الذي يجعل من باطن الإنسان حقيقة نادرة قد تخفى عن بصيرته في الوقت الذي

[1]-نجيب محفوظ،المصدر السابق،ص281

[2]-غالي شكري :المنتمي(دراسة في أدب نجيب حافظ)، دار الأفاق،بيروت، ط3، 1982،ص298.

تتجلى فيه لأعين الجميع...بتُّ أعتقد أن الناس أوغاد لا خلاق لهم، وأنه من الخير لهم أن يعترفوا بذلك، وأن يقيموا حياتهم المشتركة على دعامة من ذلك الاعتراف، وعلى ذلك تصبح المشكلة الأخلاقية الجديدة هي: كيف نكفل الصالح العام والسعادة البشرية في مجتمع من الأوغاد و السفلة"[1] حيث يحمل كل هذا رؤيا الكاتب لمجتمعه وللحياة معا سعى جاهدا لتوصيفها ونقلها عبر شتى الأساليب المتباينة، محترما بذلك تغيرات الزمن والإنسان والظرف وهو ما يجعل النص لدى نجيب محفوظ خاصة **المرايا** محل قراءة وتداول تعاقبي، لا استهلاك ثابت وتزامني.

ب–إدوارد خراط: اعتنى إدوارد خراط في جزء من كتاباته، بمحاولة التنقيب عما إذا "كان ما آل إليه المتخيَّل الأدبي مشروط ببشاعة الواقع المرجعي" حيث كان ذلك هو منطلقه الذي أسس عليه جل قراءاته **للمرايا**، باحثا عن مسار يجد معه الإجابة عن مسألة العلاقة الموجودة بين النص والمرجع فهي "سببية على قاعدتها يتكامل الأدبي بنقصان المرجعي أو بتشتته، بل هي مسألة مفارقة تتعزز معها فاعلية العاملين الثقافي والأدبي، وتستعير جمالية المضمون مكانتها وضرورة تشكلها المختلف"[2] دون تفاوت بين الصورة والمرجع.

ومن هنا يلاحظ إدوارد خراط أن وضع **المرايا** " أمام واقع إشكالي يوحي أن أبناء المدينة أو الوطن، هم الذين يدمرون مدينتهم ووطنهم، وقد شمل التدمير نسيجها الاجتماعي، وما كان يرمز إليه عمرانها من قيم ثقافية بها ارتبط الوعي

[1]–نجيب محفوظ: المرايا،ص73.

[2]–إدوار الخراط، عالم نجيب محفوظ، مجلة المجلة، يناير 1963 ، ص. 27

الجمعي وتكوّن" [1] وهو ما يجعل-بحسب الرؤية النقدية التحليلية للناقد- مسألة تفكيك البنى القيمية للمجتمع وثقافته واضحة وقد ورد في المرايا وبكثرة ما يثبت ذلك.

يقول صبري جاد، إحدى الشخصيات التي تعكس بوضوح انكسار المجتمع على الرغم من ثقافته الواسعة بصفته محاميا، وعلى الرغم من محاولاته المتكررة لإصلاح نفسه، في إشارة لمحاولة ردم الشروخ الاجتماعية وتقليص العيوب التي انتهت في جل أحوالها بالفشل"وألصقت على مدخل السراي لافتة باسم المحامي الجديد، ولم ينفذ الاتفاق إلا أياما معدودات، ثم رجعت ريمة لعادتها القديمة، فعاد الأصدقاء دارت الجوزة، وكان الحشيش قد أسره تماما..." [2] فتواصل الضياع، وفشلت محاولات ترميم الذات.

نفس الحالة تعيشها شخصية رضا حمادة في معاناته مع الحاجة، وسوء الأخلاق، مع العيش على قوت التمني والأحلام، ليجد نفسه غارقا في وحل الخمرة والضياع، على أمل مصادفة غد جديد يحمل في طياته ما يمكن أن يرمم ما كسرته الأيام، وأضاعه المجتمع. يقول الراوي في إحدى المشاهد السردية واصفا رضا حمادة في إحدى أهم وأشهر وضعياته اليومية: " وأغرق في الضحك مرة أخرى حتى أعدانا فضحكنا كالمجانين. ولم يطرأ عليه من جديد بعد ذلك سوى الإفراط في الشراب. فكان يشرب في النهار كما يشرب في الليل، ولم يتيسر له من أنواع الخمور إلاّ

[1]-المرجع السابق،ص29.

[2]-نجيب محفوظ،المصدر السابق،ص280.

الأنبِذة الرخيصة الشيطانية، أنبِذة السلسلة ودرب المبلات، وخمّارات شارع محمد علي، وخبت شهواته الأخرى كشهوة الطعام وشهوة النساء، وبدا أنه يعيش في منفى من صنعه، يتخاطب بلغته القائمة على الإشارة، ويضحك لخيالاته الراقصة، أو يطرق في الكآبة حيال أشباحه. وإنه يسير بقوة نحو الذوبان..."[1]، هو وصف دقيق للضياع الذي يمكن أن يعتري الإنسان في أي مكان كان.

كما يجعل إدوارد خراط من المجتمع، أفقا بمنظورين وموقفين: (قطيعة متحققة، ومرجعية مؤكدة) أخذت عنها **المرايا** مكتسابتها المبطنة أحيانا ببعد وجودي، لما تحمله الرواية من منظومة قيم وقواعد بنائية وحالية، مستندة على "مرجع مصاب باليأس في مكانه وزمانه وقيمه وأناسه"[2]، وهو ما لم يترك فرصة للأفراد بأن يرتقوا بأصواتهم وأفكارهم.

يأتي الأدب ومن خلاله الرواية لتسد ثغرة الواقع، وتعالج ما شاء أن يندمل من أوجاع وجراح الإنسان في موطنه. عندما تخفق كل المحاولات في انتشال قيمة الأفراد، والارتقاء بها صوب أفق من النجاحات تأتي الرواية لتحقق للإنسان طموحه عن طريق السرد، فتعكس له صورة مشخصة لذاته يستقبلها مع كل قراءة، لعله يجدد من أحلامه وطموحاته في بناء ذات سليمة في فردانيتها واتحادها في جماعتها.

ج–عبد المحسن طه بدر: يمتلك أيضا هذا الناقد ما يقوله عن نجيب محفوظ و**مراياه**، خاصة فيما تطرحه من "رؤية متكاملة للحياة الإنسانية التي نتأمل

[1]– نجيب محفوظ، المصدر السابق، ص166.

[2]–إدوارد خراط،المرجع السابق، ص27.

في داخل تلاحمها العناصر الثابتة والمتغيرة"[1]، فهو يرى في المرايا انعكاسا لملامح الثورة الاجتماعية والفكرية والسياسية التي تبدأ بلغة الأفكار وتنتهي بلغة السلاح"فدلالات المرجعي في العالم المتخيَّل وبنيته الفنية وقفت على ثلاثة مفاصل من خلال ثلاثة موضوعات هي: ثورة الناصرية ودلالاتها في رواية المرايا، الثورة الاشتراكية التي تضمنت بعد اجتماعيا وآخر اقتصادي، وثورة قيمية فكرية نشطتها بعض شخصيات العمل"[2]، وبهذا يكون الروائي قد حاول الإحاطة بأهم جوانب الحياة اليومية للفرد المصري والعربي على حد سواء.

تقول شخصية عبد الرحمن شعبان عن الثورة:" ...وكرهت نبوءته السوداء فيما يتعلق بحياته وحياة الثورة...المسألة أنه يوجد نوعان من الحكومة، حكومة يجيء بها الشعب فهي تعطي الفرد حقه من الاحترام الإنساني ولو على حساب الدولة، وحكومة تجيء بها الدولة فهي الدولة حقها ولو على حساب الفرد..."[3]. هنا يتبدى لنا مقدار الهم السياسي الذي يتشاطره الأفراد، والذي يعيق بتفككه كل محاولة للارتقاء.

يتعمق المغزى الاجتماعي في رواية **المرايا**، ضاربا بأبعاده في شتى الزوايا الفكرية والسياسية والاقتصادية. وهاهو سالم جبر يتحدث عن الفكر الاشتراكي:"... واختط لنفسه منهجا خاصا في الكتابة ينفس به عن عقيدته

[1]-عبد المحسن بدر، نجيب محفوظ :الرؤية والأداة، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1978 ، ص09.

[2]-المرجع نفسه، ص08.

[3]- نجيب محفوظ: المرايا، ص27.

الجديدة بطريق غير مباشرة...فراح يدعو إلى حرية المرأة والعلم والصناعة، وتقدم خطوة أخرى فألف رسالة في المذاهب الاقتصادية مؤلفا ضمنا للاشتراكية، فأصدر رسالته حول كارل ماركس، وسرعان ما صادرتها السلطة..."[1] جاءت رواية المرايا مشبعة بزخم فكري وسياسي هائل، ينطلق فيها المجتمع ومن ضمنه الإنسان ليعبر بكل حرية عن مخاوفه وآماله، عن أفكاره وقناعاته، حياته وانتماءاته، وعن كل ما يشوب تلك الحياة من نتوءات أحيانا، تطفو فوق سطح المجتمع وبالتالي فوق سطح المخيال السردي، وأحيانا أخرى تغوص المرايا في عمق الثغرات التي يرجو الإنسان توريتها بالتواطؤ مع الجانب الضبابي في شخصه وشخص المجتمع.

ليس غريبا أن تكون الرواية التي تتعامل مع الواقع بهذا الشكل،"نموذجاً رائداً لبنية الشكل الروائي المتميز بحداثته ، كما أن اشتغال خطابها يتمتع بدرجة عالية من المهارة الفنية الهادفة ضمنياً، إلى توليد المعنى العميق "[2] تقول إحدى شخصيات المرايا، بلال عبد البسيوني:"مضت على النكسة أعوام خليقة بأن تجعل منها درسا لا نكسة...لا منقذ لنا سوى العلم، لا الوطنية ولا الاشتراكية، العلم و العلم وحده، وهو يواجه المشكلات الحقيقية التي تعترض مسيرة الإنسانية أما الوطنية، والاشتراكية والرأس مالية، فتخلق في كل يوم مشكلات نابعة من أنانيتها و ضيق

[1]- المصدر السابق:ص58.

[2]-نفسه، ص10.

نظرها"[1] إذن هي الأزمة التي تولد الإبداع، وهو التحجر الفكري الذي يبحث عن منفذ يتفجر فيه معرفيا.

1-2 الهوية في السرد:

تعطي الهوية الاجتماعية لشخوص الأعمال السردية، هوية فنية لكافة أعمال الكاتب والروائي، وتأسيساً على هذا نجد أن شخصيات نجيب محفوظ في **"المرايا"** اكتسبت هوية متعددة وليست متكررة، هوية تتسم بالشمولية بقدر ما تتسم بالتفصيل والخصوصية، وتتسم بالتجدد بقدر ما تتسم بالرصانة"مادام للهوية وجهان: ثابت ومتغير"[2] فالمجال مفتوح أمام تبدل الشخصيات، وتحول الأنماط والهويات.

جعل نجيب محفوظ من **المرايا** نواة لتحقيق مجموعة من المنطلقات الفكرية، والتي تدخل في إطار بلورة الشخصية العربية، ومحاولة القبض على هناتها وتعداد جوانب القصور في هوياتها " فكل مركزية تقوم على فكرة الاختلاق السردي الخاص لماض مرغوب يشبع تطلعات آنية ويوافق رغبات قائمة، فهذه سنن المركزيات، وبمواجهة الحاجة إلى توازن ما، تُصطنع ذاكرة توافق تلك التطلعات"[3] هذه الذاكرة

[1]- المصدر السابق ،ص54

[2]- ألفت كمال الروبي: الموقف من القص في تراثنا النقدي، مركز البحوث العربية، القاهرة،ط1، 1991، ص152.

[3]- عبد الله إبراهيم: المركزية الإسلامية (صورة الآخر في المخيال الإسلامي خلال القرون الوسطى)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 2001، ص 08.

لا يمكن لأي شيء آخر أن يضمها عدا السرد، هو الوحيد القادر على لم شتات الاختلاف، وترميم انكسارات الإنسان والمجتمع.

أثبت لنا نجيب محفوظ مع رواية المرايا أن لا قطعية في الحقيقة ولا نهائية في الأحكام، فكل ما نراه من حولنا محكوم بالتحول والانفلات. حتى تلك السمات التي تعد مركزية في تركيبة كل إنسان، لا يمكن أن تقاس بأداة المطلق و الثابت، وهو في المرايا قد أجاد في توصيف الهوية العربية في رحلة بحثها عن النضج و الاكتمال" يجب على كل واحد منا أن يشق طريقه بين الدروب التي يدفع إليها، والدروب التي يحضر عليه سلوكها، أو التي تُوضع له فيها العراقيل عند كل خطوة يخطوها، وهو لا يكون نفسه دفعة واحدة، ولا يكتفي بأن يعي ماهيته بل يصبح ما هو عليه، ولا يكتفي بأن يدرك هويته بل يكتسبها خطوة خطوة"[1] ذلك أن الهوية مشروع متواصل، وبحث دؤوب عن التحقق والاكتمال.

أ–محمد مندور:

تحدث الناقد عن البرجوازية، والتعاطف ماثل في موقف مندور من هذه الطبقة التي تحتفظ في نظره" بالكثير من أسمى الفضائل الإنسانية، التي يأتي في قمتها تقديس الأسرة والتضحية في سبيلها "[2] وقد حاول اقتناص بعض ملامحها المتناثرة في العمل الروائي، كما تطرق من خلالها إلى عرض الرؤية التي اعتمدها نجيب محفوظ في رسم ملامح الهوية لدى شخصياته.

[1]– نجلة بيضون: الهويات القاتلة، دار الفرابي، بيروت، ط1، 2004، ص ص 40/39.

[2]–محمد مندور: تنظير النقد العربي،دار الآداب بيروت، ط2، 1986،ص69.

فقد توسل تقنية المنظور المختلف للحكاية التي شكلت عقدة الرواية، وقدّم شخصيات تنوعت رؤاها وتعبيراتها اللغوية في تناوبها الحواري والسردي لمعطيات الرواية"، فهو بهذا الشكل عبر عما هو مشترك في الوعي الجمعي المضمر لهذه الشخصيات"[1]، ذلك أن ما يشغل الروائي في قراءته هذه، كما يؤكد، «هو الدلالة المولَّدة على قاعدة العلاقة بالمرجع الحي، أو الأنا"[2] غير المنغلق على ذاته، بما تعنيه، هذه الأنا، من هوية وثقافة وتاريخ.

تقول شخصية صبري جاد في المرايا:"الهزيمة باعتبارها تجربة مريرة نزلت بنا لنعيد تشخيص أنفسنا...إننا مطاردون يطاردنا التخلف، وهو عدونا الحقيقي لا إسرائيل"[3] وهنا تداخل وقلق للشخصية عن هويتها، وعن كل ما يشوهها، ويحطم أركانها "يتضح منذ الوهلة الأولى إذن أن السرد بوصفه شكلا جامعا لأجناس حكائية متعددة الأنواع والأنماط، هو الفضاء الأمثل لأنه يحتضن الصلات المشكلة لموضوعات الصراع والعنف والحب والصداقة والأحقاد"[4] والسرد هو الوحيد القادر على توصيف الحالات والظواهر في ثباتها وتحولاتها دون أن يحس القارئ بتفاوت في المعطيات وظروف تحققها.

---

[1]-المرجع السابق،ص72.

[2]-نفسه،ص70.

[3]-نجيب محفوظ:المصدر السابق، ص194.

[4]-عبد الله الغذامي:النقد الثقافي(قراءة في الأنساق الثقافية العربية)،المركز الثقافي العربي بيروت،الدار البيضاء، 2000، ص140.

إن الهوية كيان متكامل من هذا وذاك، من كل عناصر الوجود المؤثرة في أنماط عيشنا والمساهمة في تشكيل المجتمعات وتركيب الشخصيات، هي كل التجارب والخبرات التي يمر بها الفرد وتدخل في تحقيق هويته وليس في اكتمالها، يقول الراوي في المرايا" فأدركت أنه مهما يكن من علم الإنسان أو أخلاقه فلا غنى له عن الوعي الثقافي المتضمن طبعا الوعي السياسي، وأنه مهما يكن من براعته وفائدته فلن يعتصر من ذاته إمكاناتها الإنسانية حتى ينظر إلى نفسه لا باعتباره جوهرا وفردا مستقلا ولكن باعتباره خلية لا تحقق لها الحياة إلا بوجودها التعاوني"[1] المتواصل، الذي لا تحكمه لحظة واحدة ولا هيئه نهائية.

ب–محمود أمين العالم:

يتحدث محمود أمين العالم عن هذه الشخصيات قائلا أنها تكشف عن (هوية غير سويّة) وتمثّل، في كل الرواية من البداية إلى النهاية، "معاناة فعلية لتفكك تعيشه الشخصية وتعبّر عنه سلوكاتها ومنطوقاتها"[2] وتأسيساً على هذا يرى الناقد "أن الرواية العربية المعاصرة تعاني مأزق التعامل النقدي مع واقع مرجعي منسوب إلى سلطة ثورية"[3] وعلى هذا فهي –الرواية– بحسب الناقد "تحاول حلاً بإيجاد بدائل فنية، أو توظيفات تقنية تطبعها أحياناً بطابع الالتباس"[4] الذي يشق طريقه نحو كل

[1]–نجيب محفوظ:المصدر السابق، ص156.

[2]–محمود أمين العالم، تأملات في عالم نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ط2، 1970، ص24.

[3]–المرجع نفسه، ص30.

[4]– محمود أمين العالم، تأملات في عالم نجيب محفوظ ،ص28.

توجهاتها ومناحيها، ومن ضمنها منحى الهوية هنا يثير الناقد سؤالاً مهماً يتعلق بالكيفية التي "يمكن للكتابة الروائية أن تجيب، روائياً، عن السؤال الغائب فيها: السؤال الذي ينتج معرفة بالواقع التاريخي في كليته، في عمقه"[1]، والذي تمتزج فيه الآنية بالحركية الزمنية وترتسم فيه الهوية الفردية بالهوية الجماعية، والراهن بالتاريخ فتتداخل المفاهيم وتتكاتف شخصيات العمل في تأدية ذلك.

نجد في المرايا ما يحيلنا إلى ما قاله محمود أمين العالم، في قول الراوي: "متى كان للإنسان قيمة في بلادنا؟ على الأقل فهو يحرر اليوم من عبوديته الاقتصادية والطبقية والعنصرية وستجيء الخطوة الذاتية عندما يستحقها بجدارة"[2] وكأن تركيبة الهوية العربية صارت مفقودة وصار التمسك ببعضها يكفي للعيش بكرامة مزعومة ريثما يبزغ أمل جديد يستكمل مشروع الهوية، ربما في غدٍ يوتوبي محتمل أو مرجو، تقول شخصية زهير كامل في حوار لها ضمن المرايا:"كيف انقلبت اشتراكيا بهذه السرعة الجنونية، أجابني ضاحكا: الناس على دين أوطانهم"[3] فالهوية فردانية لكنها لا تكتمل إلا بانتمائها لجماعتها وأوطانها.

يأخذ الحديث عن الوجود، والمعيشة المبتلاة شتى أنماط الجدل والنقاشات لكنها مع السرد تأخذ وجهها المشروع والمنصف، حيث يتخلص المبدع من كل سلطة وقيد، ورغم ذلك فإن البعض ينزع نحو الانحياز جانبا"لماذا ليس هناك إلا نفر

[1]-محمود أمين العالم:المرجع السابق، ص32.

[2]-نجيب محفوظ:المصدر السابق،ص 131

[3]-المصدر نفسه:ص131.

قليل جدا من الروائيين العظماء يتعاملون مع وقائع وجودهم الخارجية الاقتصادية والاجتماعية الكبرى أي الكولنيالية والامبريالية، ولماذا يدأب نقاد الرواية في الوقت نفسه على إجلال هذا الصمت المهيب"[1] لكن هذا لم يثني من عزيمة نجيب محفوظ في رصد وتلقف مرجعية المجتمع وتحويلها إلى كيان سردي وفني يغتني بالمعطى الموجود ليس ليبقى حبيس القوالب الجاهز والحضور المألوف وإنما ليعتمد عليها بوصفها إحداثيات من الواقع أو إواليات تصديقية، ينطلق منها المبدع ليمتد بإبداعه إلى أبعد الحدود. وتنطلق أفكاره آخذة في بلورة ذاتها وجودا ودلالة حية وديناميةتنبثق من النص، تعيش وتتوزع في جميع أرجائه، ومن بعد ذلك تنفجر و تتجدد مع كل قراءة وتأويل.

ج–رجاء النقاش:

لقد تزايدت حدة الإعجاب بنجيب محفوظ، وتكاثفت طوال هذه السنوات وها نحن الآن نجد أمامنا الكثير من الكتابات،سواء الناقدة أم القارئة والمحللة لما كتب نجيب محفوظ ناهيك عن عدد هائل من الكتب الأخرى التي تتعرض للقصة العربية، أو الأدب في عمومه. وبما أن بناء الشخصيات يأتي عاكسا لبناء الهوية الفردانية في المجتمع يقول رجاء النقاش:"ووجدت في هذا انحرافاً (بالنظر نحو الذات)، فبدا وكأنه يسعى إلى تدمير بطولة الشخصية فيها، وتدمير لغتها، وقواعد بناء خطابها"[2] تماما مثلما غزى الدمار العالم الخارجي، فذاك مبني على

[1]– عبد الكريم محفوظ:العالم والنص والناقد،اتحاد الكتاب العرب،دمشق، دط،2000،ص 76.

[2]–رجاء النقاش:في حب نجيب محفوظ،دار الشروق القاهرة، ط3، 2008،ص250.

"علاقة الرواية بواقع مرجعي هو نفسه قيد التدمير"[1] وفي السياق ذاته نجد في الإجابة أسئلة تثار حول تركيب الشخصية ومن خلالها الهوية لينحصر التحديد في "خصائص أبرزها زمن السرد الذي يرى فيه زمناً يتكسر في هذه الرواية. فالسرد الذي يكسر زمنه يبدو وكأنه يدمر المسرود الراهني نفسه، وكل ما ومن ينتمي إليه ولا يكتفي بوضعه بعلاقة غربة مع ماضيه التاريخي بل مع ذاته أيضاً "[2] بما جعل الزمن يبدو وكأنه لحظة تحكمه المفارقة يصنع التناقضات في الأشياء والنفوس.

ومن خلال هذا ننظر في موضوع الكتابة الروائية في زمن الصراع والتضارب الاجتماعيين نجد أن **المرايا** قد جمعت كل "التناقضات الشائكة، لأنها قائمة في لحظة مفارقة حادة بين المرجعي (الواقع) والأدبي (المتخيَّل)"[3] بما يطرح على الكتابة ضرورة انتشال ذاتها بحثا عن ولادة جديدة

تقول شخصية المرايا بلال عبده البسيوني في إحدى حواراته عن اختفاء ملامح الإنسان وملامح العروبة من الكثيرين من أبناء مصر في ضوء الضغوطات السياسية والوجود الإسرائيلي وتحت طائلة الضغوطات الاجتماعية، وتوافد الأفكار والتيارات الفكرية الغربية كالرأسمالية، الاشتراكية العلمانية، وأمام الصراعات الطبقية، والأخرى الطائفية يشهد الفرد ضيقا في حيز الحريات، وضيقا في حيز العيش، فيلجأ بحثا عن السعادة إلى كل ما تخيّل له نفسه أنه مصدر لها حتى وإن كان غير مشروع

[1]-المرجع نفسه:ص144.

[2]-المرجع السابق:ص147.

[3]-نفسه:ص146.

فيعم الفساد، ويتفشى الضياع ويصبح الانتماء إلى الأوطان عملة قديمة، بينما الانتماء إلى الآخر، وجودا أنطولوجيا، أو فكريا هو محض الصواب:

فقلت وقد أخذ رأسي يحمي بالحدة:

إنكم تودون الهجرة إلى الحضارة بدل أن تنموها في أرضكم...

فقال محتدا:

الإنسان في الأصل كائن مهاجر وما الوطن إلا المكان الذي يوفر لك السعادة والازدهار لذلك لا تقبل على الهجرة إلا الصفوة. أما المتخلفون..... فتوقف كالمتردد فقلت:

أما المتخلفون فيحسن التخلص منهم" [1] إذن هو ضياع لا يحرصه رقيب تتناوب حوله آلاف الأفكار المدوية الداعية لزرعه في كل مكان حتى تضيق الأوطان بذوات الأفراد، فتمحي الهويات بالتدريج، ولا يبقى منها غير الدعاء والتمني بعودتها.

1-3 العالم الروائي عند نجيب محفوظ:

أ-إبراهيم فتحي:

قد يأتي ناقد مثل محمود أمين العالم ويحدثنا قائلا :إن "فن نجيب محفوظ ليس أساسا بالفن الواقعي، وإن شخصيات المرايا وبخاصة الأجداد والآباء والأمهات

[1]-نجيب محفوظ:المصدر السابق،ص56.

هي أنماط رئيسية ثابتة من الأنماط الإنسانية الكبرى ، لأنها تتجاوز كل مدارات الواقع "[1]، ويؤكد لنا الناقد أن فن نجيب محفوظ على العكس من ذلك مشدود إلى هذه المدارات الواقعية أكثر مما نتصور وأن شخصياته تمثل الأنماط الاجتماعية الناضجة"[2] ، التي لابد منها في السرد.

يمتلك نجيب محفوظ عالما روائيا متفردا يشبه في بعض تفاصيله العالم الخارجي" يكاد يكون معادلا للمجتمع الخارجي"[3]، حيث تجتمع وحداته على مبدأ تكاملي وتفاعلي فيما بينها قائمة على قيمة تركيبية منسجمة، كل وحدة من وحداته وكل عنصر من عناصره إنما هو في حقيقته امتداد للآخر الذي يقاسمه نفس الحدث ونفس الواقعة والاتجاه. تنتظم أفكار نجيب محفوظ في إطار شبكة ونسيج سردي بالغ التعقيد والتداخل حيث لا مجال لسطحية الفكر ولا لسذاجة التجسيد والتصوير، لذلك لإنه من الصعب جدا التعامل مع ما هو مبتكر وفق أساليب قديمة حتى وإن كانت شخوص وأحداث نجيب محفوظ لا تخرج عن العالم المرجعي وإنما تختزله.

يقول الراوي " الكوّاء يتردد على البيت لمناسبة ولغير مناسبة.....وفي أثناء ذلك كن البنات الثلاث يخرجن معا إلى أطراف العباسية الشرقية، فيقابلن المعجبين أو يستقبلنهم مساء في حديقة البيت...وكان من بينهم صديقي أحمد قدري،

[1]-إبراهيم فتحى، العالم الروائي عند نجيب محفوظ، دار الفكر المعاصر، القاهرة 1978 ، ص 6.

[2]-المرجع نفسه،ص5.

[3]- نفسه،ص15.

وضابط القسم، وطبيب أسنان الحي مدرس الفرنسي..."[1]،فالتنوع يحكم عالم نجيب محفوظ حتى لكأنك تظنه واقعا.

يتميز عالم نجيب محفوظ بكونه توليفة منتظمة من الإحداثيات المشفرة التي لا تكاد تصل إلى لحظة النضج والاكتمال حتى تعاود الانبثاق والتجدد ، فعالمه" في الحقيقة عالم متجانس، منذ أول نبضة في أول عمل، حتى آخر أعماله التي لم تنشر بعد، بل في تقديري لم تكتب بعد هناك محاور وثوابت وهياكل أساسية، يتحرك بها هذا العالم مهما تجددت ونمت، وتطورت وتعمقت، فكرًا أو منهجا أو أسلوبا، فهي تحتضن رؤيا أساسية وفنية واحدة، متكاملة، رغم تطورها المتصل منذ البداية حتى تلك النهاية التي تنتظرها سنوات عديدة مديدة من الإبداع العميق الممتع "[2] وككل صناعة روائية فإن السارد في وضع نجيب محفوظ محاط بكمّ هائل من تفاصيل الواقع ومن إواليات الحياة اليومية، حيث لجأ نجيب محفوظ لاستخدام الحارة كبعد منطقي وليس واقعيا في جميع الأحوال .

يقول الراوي في تعريفه بشخصية أنور الحلواني " اسمه قادر على استدعاء عالم متكامل بأسره ميدان بيت القاضي المتربع بين الجمالية وخان جعفر والنحاسين، وأشجار البلخ المثقلة بأعشاش العصافير، وقسم الجمالية العتيق...وكشك حنفية المياه العمومية..."[3]كل هذه الجزئيات وغيرها تمنح الحياة

[1]-نجيب محفوظ:المرايا،ص114.

[2]-إبراهيم فتحي، المرجع السابق، ص6

[3]-نجيب محفوظ: المرايا،ص44.

للجسد الحكائي، وتجعل من الزمن الافتراضي قبضة من الزمن الحقيقي، ومن الفضاء الروائي جزء من معالم وإحداثيات العالم الحقيقي، لتعيش الشخوص تجربة سردية تعادل التجربة الحقيقية لأفراد المجتمع لا في واقعيتها وصدقها، وإنما في براعتها بخلق عالم متخيل.

ب–يحي حقي:

اتخذ نجيب محفوظ لنفسه عالما مميزا في الكتابة .يقول يحي حقي"إن الفنانين ينقسمون من حيث المزاج فيما أزعم إلى نمطين رئيسيين تجدهما في جميع المذاهب : النمط الديناميكي الذي تعكس أعماله وهج معركة، والنمط الإستيتيكي الناجي من خوض المعارض، عدته التأمل بلا انفعال أو ثورة، فهو يضع حجرا على حجر بصبر، كأنه مهندس معماري ونجيب محفوظ يرحمه الله أصلح شاهد على الفرق بين خصائص النمطين.. فنحن نجد الاثنين عنده، وهو في النمطين قد بلغ حد الكمال في التعبير الفني مع روايته **المرايا**"[1] حيث ضم عالمه الروائي تشكيلة من معطيات العالمين الحسي والمادي، الدينامي والجمالي.

نقول أن العملية الإبداعية هي فعل دائري متكامل يحتل فيه الروائي المرتبة الأولى في اللحظة الزمانية للإبداع محاولا بذلك قول أشياء عن الواقع والحياة ليسلم نصه فيما بعد لقارئ مثالي له الحق في القول هو الآخر دونما اختلال في العلاقات الأدبية والنقدية، يقول يحي حقي عن **المرايا** في حد ذاتها" وقد يردها ناقد إلى عالم

[1]–يحي حقى، عطر الأحباب، مطابع الأهرام، القاهرة 1971 ، ص 106.

بعينه، ويردها ثان إلى عالم مغاير، ويتعالى بها ثالث عن أي عالم، فيغلقها على ذاتها نافيا أي إشارة منها إلى خارجها كل هؤلاء النقاد في النهاية يقولون أشياء عن قول هذه النصوص"[1] حيث يمثل الرأي مجالا منفتحا متداخلا وليس قطعيا أو منفصلا.

تقوم مرايا نجيب محفوظ على مبدأي الألفة والجمال حيث لا مجال للخارق أو الخارج عن المألوف،لكنه يوهمنا أحيانا بذلك يقول الراوي"...هي أسطورة مقدسة من أساطير الغيب، وكان كل منا يحتفظ بذكرياتها بمشهد عابر عجيب أو ذكرى شهيد، أو هتاف مثير، ولا شيء أكثر من ذلك..."[2] هو مشهد من عالم يوظفه نجيب محفوظ كلما احتاج للخروج من نمطية الواقع وبرودته فيلجأ لتطعيمه بمذاق الخرافة والعجيب حيث لا عجب أكثر من ذاك الذي يغزوا حياة الأفراد خاصة في المجتمع المصري.

وسرعان ما يعود نجيب محفوظ إلى الرسم بإحداثيات عصره، وتتحاور الشخصيات بينها:

"لقد اشتركنا معا في المظاهرة التي قادها نادر برهان تأييدا لسعد زغلول"[3]، هنا حي يشتغل الكائن بالممكن والواقع بالخيال، وحيث يلتقي السرد بالمرجعي تبزغ المرايا بعدا فرجويا متقاطع الوجهات، متداخل البنى والإحالات، لقد تعامل نجيب محفوظ مع فكرتي الإنسان والوجود–ليس بصورة انطوائية– وإنما بصورة أكثر انفتاحا

[1]–يحي حقي: المرجع السابق،ص99.

[2]– نجيب محفوظ: المرايا،ص 111.

[3]– المصدر نفسه،ص165.

وتعددية، تتقاطع في مضمارها السخرية بالجدية، والمباشرية بالإيحائية، والواقعية بالتخييلة وحتى أحيانا بالعبثية. يقول الراوي في **المرايا** "وهم مجموعة من الساخطين الرافضين للعصر الذي لا يكن للحب احتراماً، يمزقهم اللانتماء، يواجهون الحياة بالعبث"[1] هذا هو العالم الذي اختار نجيب محفوظ أن يجول في أعماقه وأن يصمم تفاصيله من ثنايا وعثرات البشرية. هو عالم ترددت على أصواته أصوات السرد في **المرايا**.

ج–محمود الربيعي:

يذهب نقاد نجيب محفوظ إلى نقطة التقاء عالمه الروائي، بالعالم السلطوي، وما يثيره الأمر من التباس " فالالتباس من حيث هو معادل فني للتعامل المأزقي التاريخي، لا يعود إلى رؤية تبسيطية تتعامل بها الكتابة الروائية مع المرجع الواقعي، بل إلى نوع من الحيلة الفنية تخوّل الكتابة قول ما لا يقال في ظل سلطة ترفض النقد والمساءلة"[2] وهذا الرأي مبني ومستخلص من الموقف داخل**"مرايا"**نجيب محفوظ التي صدرت بعد عامين من نكسة حزيران 1967 فهي بحسب الناقد رواية "أبدعت الشكل القادر على قول المدلول المشروط بزمنه التاريخي ليتخصص الشكل بمدلول فيه أي بمرجعي حاضر فيه قولاً روائياً متميزاً"، ويخلص إلى أن هذه الرواية **"المرايا"**، بوصفها نموذجاً لرواية مرحلتها، رواية مارست دوراً في الصراع الثقافي السياسي"[3]،

[1]– أحمد محمد عطية: "نجيب محفوظ "، في مجلة المجلة. القاهرة، العدد 115، السنة العاشرة، يوليو تموز 1966م، ص117.

[2]–محمود الربيعي، قراءة الرواية :نماذج من نجيب محفوظ، دار المعارف، القاهرة 1974 ، ص15

[3]–المرجع نفسه:ص14.

إذ أنتج تشكلها الفني المميز ،معرفة نقدية بمرجعها الاجتماعي الحي، والمتفاوت ما بين الماضي والحاضر والمفترض.

وبذلك فتحت "أمام الوعي الإنساني العام باب التأمل والمساءلة، وربما سبيل الوصول إلى الحقائق"[1] وهو المطلب الذي ظل نجيب محفوظ يناشده من خلال شخصيات المرايا، فقد عرف من خلال هذه الرواية بأن مأساتان تظللان عالمه" هما: المأساة الإنسانية والوجودية، فثمة إلحاح دائم وقاس و بحث لا يمل، لا يعرف اليأس عن اطمئنان مفتقد، ومفاتيح حياة وأصل وجود..."[2] جميعها تنطوي تحت لواء السرد، وتظل تنشط في أعماق النص والخطاب باحثة عن لحظة استنفارها، أين تجد تلك المضامين والدلالات المعبر عنها أكثر من وجه وأكثر من مساحة للحضور، ولعل ذلك التعدد والاختلاف هو ما جعل نجيب محفوظ يعبر بالمرايا العاكسة لكل ما يمكن أن ترصده دون ثبات أو محدودية.

حاول نجيب محفوظ كسر شوكة المجتمع عندما يكون في أوج طغيانه، ورصد الوجود الإنساني بكل أوجهه واحتمالاته، فضمن الحياة في مراياه وجعل الفكر سيدا عليها يصوغها وفق قناعاته."لقد كان المجتمع في نسيجه الواقعي المعتاد هو الديكور الرئيسي لأعمال نجيب محفوظ القديمة، ولا يزال لهذا الديكور ظلاله التي يلقي بها على أعماله الجديدة، ولكن الفكر بنسيجه الذهني المجرد هو العصب الحي لهذه

[1]- محمود الربيعى، قراءة الرواية، ص20.

[2]- المرجع نفسه: ص45.

الأعمال"[1]، ويظهر ذلك جليا على مستوى الرواية باستشهادات ونصوص، وشخصيات مفكرة وغيرها من مضامين وأوجه الفكر.

يضم عالم نجيب محفوظ كل تناقضات الحياة من جهل فعلم، ففساد فإصلاح، تنقل فيها بين الحنين إلى الماضي وبين مزاحمة الحاضر"تذكرت عيد منصور، تذكرت ضعفي وانهزامي تذكرت نفرا من أصدقاء الصبا مثل خليل زكي وسيد شعير، تذكرت أحمد قدري قريبي الذي لم أره منذ دهور، تذكرت عشرات وعشرات ممن تلاطمت معهم في مجرى الحياة، برزت وجوههم وسط هالة من غبار متعفن كما تبرز الحشرات في أعقاب انهيار بيت آيل للسقوط"[2] والبراعة كل البراعة أن يوهمك المبدع في لحظات بواقعية الحياة من حول الشخصيات ثم يعود ويتقنن في خلق جو من السخرية والعبث والخيال.

[1]- غالي شكري المنتمي،المرجع السابق،ص362.

[2]- نجيب محفوظ:المرايا،ص68.

2- القراءة الاستكشافية للمرايا:

كل قراءة هي أفق للقراءة التالية، ومجرد حصر القراءة في البنية النصية وحدها يؤدي إلى إغلاق النص، كما هو الأمر عند البنيويين، سواء أكان الحصر خالصاً للبناء الشكلي، أم للناتج الدلالي، ومن ثم تكون القراءة الصحيحة هي القراءة المفتوحة التي تسمح بتدفق ملاحظات المتلقي الموجهة إلى النص، وذلك عكس القراءة المغلقة، لأنها لا تسمح بمثل هذا التدفق، وهذه القراءة الأخيرة لا تجد محلها المختار إلا في النصوص المغلقة كالنصوص القانونية والفلسفية.

وكل قارئ يدرك من تلقاء نفسه، أن النص"لا يفصح عن نفسه إلا مع إعادة القراءة، وإمعان النظر، ومن ثم كانت كل قراءة أفقاً لما يليها من قراءات"[1] ولا يجب أن يغيب عنا ارتباط الأفق بالبعد الزمني، لأن هذا البعد يعدل في قليل أو كثير من انفتاح النص على نواتج بعينيها، وبخاصة عندما يطرح مجموعة من أسئلته حول واقع معين في زمن معين، لأن استحضار الإجابة يحتاج إلى استحضار الزمن أيضاً، وكلما تغير الزمن، تغير المسئول عنه وتغيرت الإجابة، فكل نص له أفق إنتاج، وأفق تلق، وهذا الأفق هو الذي يعدل سؤالنا النقدي من: ماذا قال النص؟ إلى: ما الذي يريد أن يقوله النص؟

معنى هذا أنه لا يمكن القول بوجود قراءة نهائية، فلكل عصر قراءته التي تربط النص بتاريخه وجمالية تلقيه، وهنا يمكن القول إن التلقي قد تحول من الفردية إلى

[1]-ميخائيل باختين: شعرية دويستفسكي، ترجمة: الدكتور جميل نصيف التكريتي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، سنة 1986م،ص140.

الجماعية"وأصبحت فردية الإنتاج موازية لجماعية التلقي"[1] ويتسع نطاق الجماعية فتمتد من التلقي إلى (المرجعية).

تحاول هذه القراءة تتبع بعض ملامح تاريخية القراءة لرواية **المرايا**، وما توصل إليه قراؤها الفعليين، بمختلف مستوياتهم وانتماءاتهم المكانية والزمانية، وبطبيعة الحال مع اختلافاتهم العقائدية والإيديولوجية وكذا الابستيمولوجية. وأنا في هذا الموضع أردت أن أثير نقاشا حيّا حول رواية **المرايا**، هذا النقاش لا يكون إلا من قبل أشخاص اطلعوا عليها وقاموا بقراءتها ليمدنا كل واحد منهم بمقاربته الخاصة والمختصرة. مجموعة المتلقين هذه تضم هواة للمطالعة اعتادوا قراءة العديد من الأعمال الإبداعية–خاصة لنجيب محفوظ– ما يكسبهم خبرة في التعامل مع النصوص، ومقدرة على تعرف صنوفها.

أما عن تواصلي معهم فكان عن طريق إحدى مواقع بيع وتسويق الكتب والتي يقصدها الباحثون عن المعرفة، حيث يمكن من خلال التفاعل والتواصل معهم أن نثير نقاشا حول كتاب يقترحه إما الموقع وإما أحد الأعضاء. فيبادر القراء باقتراح قراءاتهم، منها ما هو مفصل ومنها ما هو مقتضب، أيضا منها القراءة ذات المستوى العالي، فالمتوسط، فالبسيط جدا"يكون التأويل في هذه الحالة مفتوحا على مستقبل دائم التقلب، لا يمكن التنبؤ به نظرا لأن المؤولين في مختلف الحالات، ومن مختلف التقاليد، ممن يحملون افتراضات وغايات مختلفة"[2] وهذا ما حفزني أكثر

[1]– ميخائيل باختين: شعرية دويستفسكي، ص145.

[2]– بول أرمسترونغ:المرجع السابق،ص07.

لأعتمد سبيل الإطلاع على قراءات الآخرين ليس لأحكم عليها وأدخل في مجال نقد النقد أو قراءة القراءة وإنما أردت التماهي مع مذهب التأويل في تعقبه للقراءات التاريخية خاصة لدى غادامير وياوس.

لابد من الإشارة إلى أن تدخلي في نصوص القراء، كان إما لضبط اللغة وإما لدعمها بأقوال وشواهد فقط.

2-1 المرايا والمرجع الحي:

أ-إسراء مقيدم:مصر(2013/03/12):

خدعني العنوان في بادئ الأمر"**المرايا**" ظننت أنها مرايا عاكسة لشخصية نجيب ووسيلة عرض للشخصيات التي أثرت فيه على المدى الشخصي وجعلت منه نجيب محفوظ الذي نعرفه نحن ولكن ما لبث الأمر أن اتضح تماما فالمرايا هي عدة أسطح عاكسة لآفات النفس البشرية، حيث ستجد في المرايا ازدواجية (فساد، غرور، بغي،خيانة) ستجد اللاأخلاقية في أوضح صورها، ستجد الكذب والنفاق والانحطاط، ستجد مجتمعا مريضا ولا أمل في شفاءه" إنه الاستنطاق متعدد المنظور لواقع تداخلت فيه القيم والسلوكيات والمواقف"[1]

لا أعرف تماماً **إن** كان نجيب محفوظ قد قابل تلك الشخصيات حقاً أم لا ، شخصيات "قد يتحرك الواحد منها ضد الآخر، على نحو طباقي ولكن من غير محور مركزي، إنه ضرب من ضروب الحرية...والواقع أني تعلمت وحياتي مليئة إلى

[1]- محمد برادة: أسئلة الرواية، أسئلة النقد، منشورات الرابطة، الدار البيضاء 1996، ص64.

هذا الحد من تنافر الأصوات، أن أثر ألا أكون سويا تماما وأن أظل في غير مكاني"[1]، هي تشكيلة من نسيج الشخصيات وملامح الأفراد حيث انطلق نجيب محفوظ نحو فضاء من الواقع والتاريخ الممزوجين بالوهم الصريح.

لا أعرف أيضا إن كانت الشخصيات حية أم **لا**، ولكن الذي أعلمه تماما أني قابلت تلك الشخصيات في حياتي أنا مما يجعلني أتذكر كلماته في الرواية "بت أعتقد أن الناس أوغاد لا خلاق لهم وأنه من الخير لهم أن يعترفوا بذلك وأن يقيموا حياتهم علي دعامة من هذا الاعتراف وهكذا تكون المشكلة الأخلاقية الجديدة هي: كيف نكفل الصالح العام والسعادة البشرية في مجتمع من الأوغاد"[2]، مجتمع تكون في النص سردا مطلقا وفي الحياة وجودا محتملا.

تلك هي المشكلة عزيزي القارئ إن كنت ممن يؤمنون بمثالية العالم ، وتحلم بيوتوبية العم أفلاطون؛ فلا أنصحك بقراءتها أما إن كنت مثلي تهوى تعديد الآفات البشرية وتجميعها كقطع الدومينو فسترق لك الرواية كثيراً.

تبدأ هذه القراءة في جميع فقراتها بالنفي، فصاحبتها تجهل ما تفرزه من حولها هذه الرواية: تجهل طبيعة العنوان وموضوعية الشخصيات، تجهل أيضا مدى ارتباط مرجعية المرايا بالواقع أو بالخيال، وهي في خضم هذا الغموض تستنفر كل طاقات الفهم لديها محاولة التعرف على العمل وتلقيه عبر مقاربة هي أقرب للسؤال والجواب منه إلى المعنى المفروض مسبقا. إن المؤلِّف عندما يكتب نصًّا لعدد كبير من القراء

[1]-فواز طرابلسي: خارج المكان،دار الآداب، بيروت، دط، 2000، ص ص359/358.

[2]-نجيب محفوظ : المرايا، ص158.

فإنه يدرك أن هذا النص لن يؤوَّل وفقًا لرغباته، بل على أساس استراتيجية معقدة من التفاعلات التي تستوعب القراء "بمؤهلاتهم اللسانية، باعتبارها موروثًا اجتماعيًّا"[1] يشترك في تعقيده مع تعقيد الإنسان والعمل المبدَع.

ب–فدوى محمد سليمان:مصر(فبراير/2012/23):

وقفت أمام الرف الأنيق المخصص لأعمال نجيب محفوظ متجمدة لدقائق ، هل أختار هذه أم هذه..إلى أن استقريت على (**المرايا**) وعلي تحمل تبعات اختياري. منذ عامين أو أقل قليلا قرأت المجالس المحفوظية لجمال الغيطاني، ثم أطروحة دكتوراه تدرس أعمال نجيب محفوظ، فبنيت رأيي الشخصي في تلك الرواية بناء على ما سبق وقرأت فلا أدري هل هو بذلك رأي أصيل أم تشوبه شائبة.

بنيت هذه القراءة على قاعدة من القراءات السابقة" ولذا نستطيع القول أن الأفق التاريخي شيء ضروري لفهم النص" فثمة خارج زمانية الكائن التي تسمح باندماج الأفق الحاضر بالأفق الماضي، فتعطي الحاضر بعدا يتجاوز المباشرة الآنية ويصلها بالماضي، وتمنح الماضي قيمة حضورية راهنة تجعلها قابلة للفهم"[2] والاستيعاب، ينتقل عبرها النص الأدبي من تاريخية محكومة بالثبات إلى تاريخية مصيرها التأويل والانتشار الدلاليين.

---

[1]–* أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، بترجمة سعيد بنكراد، منشورات المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، 2000. ص86.

[2]– بشرى موسى صالح: نظرية التلقي أصول وتطبيق، المركز الثقافي العربي، ط1، 2001، ص39.

ظلت عبارة نجيب محفوظ"مع تقدم العمر يشعر الإنسان أن منشأه هو المأوى"[1] تتردد داخلي طوال قراءتي للرواية-إن صح تسميتها رواية- فالراوي هو نجيب محفوظ شخصيا يحكي عن أناس مروا بحياته منذ نشأته حتى العام 1970 تقريباً لأن هذه الرواية "تقوم دليلا على أن زمن الحكاية هو زمن مستعاد أو مسترجع، حادث في العالم قبل حدوثه في النص فالذاكرة هي خزان الماضي، الذي تنتقل منه الأحداث إلى الخطاب لتثبت فيه نهائيا بواسطة اللغة"[2] التي تمثل الوسيط بين المعطى الواقعي والمعطى التخييلي.

إن التاريخ مسئولية ثقيلة وسرده عبء على القلب ربما يتخفف منها كاتبه لو قولبها في قالب أدبي فبدل أن يقدم دراسة تاريخيه عن شخوص أثروا في حياته قدمها بشكل آخر وفي النهاية قال رأيه وسلم الأمانة، وهو هنا" ينطلق من منظور أساسه التماثل بين الخطاب التخييلي الافتراضي والخطاب التاريخي خاصة فيما يتصل بالزمانية"[3] وبهذا المعنى يتساوى الخطابان في حضور الخاصية السردية.

أكاد أجزم أن هزيمة 1967 أثرت على كل مصري وعربي، فهم بين مهزوز ومضطرب ومذهول وشامت"والإنسان لا يتذكر التاريخ إلا حين يصبح الأمر

[1]- نجيب محفوظ: المرايا،ص74.

[2]- جليلة تريتر، مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، مركز النشر الجامعي – مؤسسة سعيدان للنشر، تونس، 2004، ص: 514.

[3]- سعيد الغانمي :**الوجود والزمان والسرد**، فلسفة بول ريكور، ترجمة وتقديم ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 1999، ص55

مأساة"[1] . لا يستطيع أحد أن ينكر أن الهزيمة كانت صفعه قوية على وجه الحالمين من أبناء الوطن جعلت الجميع يعيد ترتيب أوراقه، البعض انبرى في تحليل أسبابها والبعض أتجه لرأب الصدوع النفسية التي خلفتها، لكن محفوظ أتجه لفكرة أخرى تناسبه كأديب، كتابه شهادته منذ أن عرف العالم حتى يوم كتابته، فخرجت لنا "**المرايا**". فكما يلجأ المؤرخ إلى إعادة تمثيل وقائع الماضي في حبكة سردية قد يعتبرها تمثيلا صادقا للأحداث،كذلك يتصرف الكاتب إزاء الأحداث التي يتخيلها"[2] لتصطف أمامه نموذجا تخييليا يتعالق فيه المرجع الحي بالعوالم الممكنة.

سميت"**المرايا**"بهذا الاسم، ونحن نرى فيها انعكاسا لأنفسنا وصورا لأخطائنا ولأشخاص نعرفهم، حتى أن بعضهم نال نصيبه من الشهرة" لكن الرواية باعتمادها على المصدر التاريخي في إعادة بناء العالم باعتمادها على منظور التحريف، واستقدام الخيال ترمي إلى ما هو أبعد من إعادة الاعتبار للجوانب الفكرية والروحية التي يمثلها العمل. فتتحقق الرؤية إلى العالم من خلال دمج الأفعال المشخصة للحالات الداخلية المتعلقة بالتفكير والشعور والتأمل، حيث الاعتقاد بالحاضر يقلل من سطوة الماضي، ويجعل الرواية أكثر انجذابا إلى الزمن الخاص بتجربة القارئ"[3]، إذ لا وجود للقيود المفعّلة قبلا، كما لا وجود للحتمية في القول والمعنى و أي دارس،

---

[1]-نجيب محفوظ: المصدر السابق، ص 165.

[2]- سعيد الغانمي :الوجود والزمان والسرد، المرجع السابق، ص305

[3]- يعتبر كتاب **منطق الأجناس الأدبية** لكايت هامبرغر من أهم الأعمال التي تكرست للبحث في خصوصية الكتابة السردية انطلاقا من اللغة. كما تناولت خصوصية السرد المنفتح على التاريخ وأبرزت كيف تقلل الرواية من هيمنة الماضي باعتمادها على سيرورات التشخيص الداخلي مما يقوي الاعتقاد بكون ما يدور حوله السرد هو من وحي الخيال. م م، ص88.

ناقد كان أو قارئ ذكي، سيلتقط بسهوله على أيّ من الشخصيات الحقيقية قد أسقط نجيب محفوظ روايته، فشخصيات لامعه مثل(سالم جبر، زهير كامل، رضا حمادة عبد الوهاب إسماعيل) لن تصيبك الحيرة مثلا في معرفة نظائرهم الحقيقيين، وآخرون رمزوا للقيمة المطلقة.

توجد حوالي خمسون شخصية وأكثر بقليل، من خلالها ستعرف الكثير عن حياة نجيب محفوظ، وما نجيب محفوظ إلا شخصية ثرية من أبناء مصر، وحياته جزء من تاريخ ذلك البلد. تتجلي عدة ملامح من الأدب المحفوظي في تلك الرواية" ودهشت وأنا أتنقل بين لوحات واقعية في زمن ندرت فيه الواقعية وطغى التجريد"[1] في حين يعتقد بعض القراء بواقعية الشخوص أو الأحداث، أو حتى الموضوعات في **المرايا**، يلجأ نجيب محفوظ للتعبير عن البعد التجريدي في الحياة.

ت– أحمد بدران:الشارقة (17/جويلية/2010):

إن **المرايا** عند نجيب محفوظ رواية حقيقة رائعة ففكرة سرد أحداث معينة في صيغة أشخاص عرفهم الراوي من خلال عرض مجمل أو جانب من حياتهم على مدار فترة معينة كانت فكرة رائعة بحق، فقد قدر لنا أن نقرأ ما يقارب الخمسين شخصية بين صفحات الكتاب دون ملل حاول فيها نجيب محفوظ رصد التفاوت بين الأنا والآخر بمختلف مستوياته وأشكاله" فبين الأنا والآخر دوما مسافات

[1]– نجيب محفوظ: المرايا، ص293.

متنوعة، وهي مسافات لا تخل أبدا من وسائط مختلفة بين الطرفين"[1] يمكن أن تتسم هذه الوسائط بالتآلف ويمكن أن تتسم بالتنافر فتولد تأزما مجتمعيا واسع النطاق.

بصراحة إن كان هذا محض خيال رواية أم هو بالفعل توصيف للحالة الاجتماعية، ولحال الشعب المصري في هذه الفترة من خلال عرض هذه الشريحة التي تمثلت في شخص هؤلاء الخمسين. لكن علينا أن لا نغفل تراكبية الزمن في هذه الرواية الذي لا يتبع خطية واحدة ولا نمطية ثابتة في الظهور بل هو زمن متشتت يأخذ كل الاتجاهات"فزمن التجريب الذي ينفتح تدريجيا على تحقيق الذات واستكشاف ملامحها واستكناه ثوابتها حيثما مالت بها تجارب الحياة ومنعطفات الطريق الطويلة الشاقة" [2]وهو مبدأ التخييل وشغله الشاغل حين يأخذ على عاتقه مسؤولية الأفراد.

تجعلنا المرايا في حيرة من أمرنا حول ما إذا كانت وصفا لواقع تلك الفترة، وهو ما اعتقده لشبهها مع كثير من الأحداث التي عرفتها من خلال من عاصروها، ومما قرأت من كتب فلا أجدني إلا أن أخلص إلى العديد من النقاط عن مصر في هذه الحقبة السوداء وأنا أعنيها حقا سوداء، فقد سادت آنذاك سمة رئيسية، هي الانتهازية والوصولية، وكذا الخيانة، فمعظم نساء الرواية هن من ذوات التجارب العديدة وكذلك الأزواج. أما الأصدقاء فتنعدم الأمانة بين بعضهم البعض وتعوضها

[1]–ابن حزم والشقندي : التراث الحضاري المشترك بين إسبانيا والمغرب، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية، الرباط، د.ط، 1992، ص94.

[2]– جليلة تريتر:المرجع السابق، ص516.

مساحة من اللاّقيم واللاّأخلاق واللاّدين،"هو تكوين سردي نتاج لتوتر مضمر بين وعي الذات الشعورية وتلاشي الذات الجسدية الأخرى"[1] في عيشها المعنوي والمادي داخل المجتمع المصري وحتى العربي.

يتجلى بوضوح أنه كانت هناك حالة هوس عمياء بحزب الوفد في ضوء هذه الرواية وأكاد أجزم أن أفضل حدث لمصر في العصر الحديث هو نكسة 67 فهو بمثابة نقطة تحول لمصر على كافة الأصعدة" قبل النكسة كان لدي إيمان بأننا الأقوى وأن انتصارنا أمر محتوم كان يشغلني سؤال واحد فقط: هل تدخل أمريكا لإنقاذ إسرائيل، ثم صباح المعركة طرت فرحا ببيانات أحمد سعيد، وجاء يوم الجمعة الحزينة والخبر الصاعقة، وتأثير الهزيمة على نفسي ثم إعادة التفكير في أحلامنا الكبرى..."[2] غالبا ما وقف نجيب محفوظ بالأحداث مع شخصيات الرواية إلى النكسة وما بعدها ببضعة أعوام فقطفي العديد من رواياته.

2-2 المعنى المضمر وتصادم الآفاق:

أ-محمد العطار:الأردن (19/أوت/2012):

إني أحتار كثيراً في تصنيف مثل ذاك العمل ، فهو ليس بالرواية ولا بمجموعة قصص قصيرة ولا حتى سيرة ذاتية خالصة، ولكن نجيب محفوظ شكل من هذا العمل توليفة تضم الثلاثة بعضهم بعضا، والحقيقة أنه عمل مبهر"غير أن علينا أن

[1]- بول ريكور :المرجع السابق، ص114.

[2]- رجاء النقاش:نجيب محفوظ،صفحات من مذكراته،مركز الأهرام للترجمة والنشر، ط1، 1978،ص271.

نراجع إسقاطاتنا المسبقة باستمرار في ضوء ما يمثل أمامنا، وبإمكان كل مراجعة لإسقاط مسبق أن تضع أمامها إسقاطا جديدا عن المعنى، ومن الممكن أن تبزغ الإسقاطات المتنافسة جنبا إلى جنب إلى أن تغدو وحدة المعنى أكثر وضوحا، ويتبين كيف يمكن أن تترابط الرموز والعالم"[1]، وهو ما يصعب مهمة القراءة، فتحديد نوع هذه الرواية يدفعنا مسبقا لطرح مجموعة من التوقعات والافتراضات، لكنها سرعان ما تخيب عندما ندرك أنها تندرج ضمن صنف روائي آخر.

إن هذا العمل لا يندرج في إطار التأريخ بمفهومه المتداول، ولكنه تجسيدل أفكار وأراء ورؤى وأنماط من مواقف وشخصيات يمكن أن يحتويها أي مجتمع. كل ذلك في تحت تسميات لشخوص–واقعية كانت أم غير واقعية–ولكن نجيب محفوظ استخدمها كأبرع ما يكون ذلك أن فهم العالم لا يمكن أن يتم إلا من خلال الفهم المسبق، غير أن العالم من حيث هو عيني ويتجاوز ترميزنا له يحملنا على مراجعة أفهامنا المسبقة"[2] وما يساعد على ذلك في **المرايا** هو كثرة الشخصيات وتداخلها ببعضها وهو ما أربكني في كثير منها.

لقد تعاملت مع كل شخصية على حده، ولكنى كنت أجدها تذكر بعد ذلك ويتم الاستشهاد بها فترتبك أفكاري وذاكرتي، على الرغم من اعتقادي أني إن قرأتها مرة أخرى سأكون أكثر استيعاباً لتلك الشخصيات، وأكثر قدرة على الربط بينها ولكن المدهش هو أن الشخصية عند نجيب محفوظ متكاملة الجوانب، فهو

[1]–عادل مصطفى مدخل إلى الهيرمينوطيقا،دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 2003، ص12.

[2]– المرجع السابق،ص13.

أولاً يضع أسماً لها بما يتناسب مع حالتها كحبيبته (صفاء الكاتب)، وهي حالة من الصفاء الخالص المتعلق بالكاتب، وكذلك من تعلقت به في رشده وذكرته بالحنين والوداد إلى الماضي فكان اسمها (وداد رشدي)،كذلك (رضا حماد وسرور عبد الباقي وصقر المنوفي) وغيرهم ممن تدل أسمائهم على شخصياتهم أو كانت أسمائهم من وحي شخصياتهم" اللقاء مع الآخر، الإصغاء إلى صوت الآخر،انصهار الأفاق، هو ذلك النصهار السياقي التاريخي، رغم أنه انصهار لغوي هو ما يتيح لنا الهروب من سجن اللغة"[1] .

والمدهش أيضاً نجيب محفوظ لا يعبر عن شخصياته وصفا فقط، بل يشعرك بأنها حيه، مثلا في الجمل الحوارية التي يكتبها على ألسنتهم، فتجد الجمل الخبيثة متعلقة بشخصية عدلي المؤذن على طول الرواية، والثورية والغضب متلازمين في جمل سالم جبر، والهدوء والصفاء والرصانة في شخصية ماهر عبد الحميد، وغيره كثير لكن هذه الرؤية تبقى مجرد احتمال تأويلي" فكل عمل أدبي يعرض هدفا يتضمن– لا محالة– عددا لا يحصى من مواقع الغموض"[2] وهذه أحدى روائع نجيب محفوظ التي ينفرد ويتميز ويتألق بها، فالرواية تستحق القراءة ولكن القراءة المتأنية والمستشفة للكثير مما هو بين السطور.

[1]– المرجع السابق،ص13.

[2]– محمود عباس عبد الواحد: قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي،دار الفكر العربي، دط، 1996، ص24.

تحمل المرايا الكثير من الرؤى التي أثرت بي، بعد أن خيبت توقعاتي في محاولاتي اقتناص ما تبادر إلى ذهني من معنى"هكذا تتوهم المرأة أنها تحب إذا رغبت في الاستحواذ على رجل وامتلاكه"[1] ، و كذلك قول الراوي "أنت بضربة موفقة واحدة تستطيع أن تغير نظام الحكم أما الطبائع فيلزمها وقت أطول بكثير"[2]،ذلك أن ما نعتقد به أقوى بكثير مما نزاوله.

ب–محمود الرشدان:الإمارات(24/أفريل/2012):

لن أضيف كثيراً عن ما كتبه البعض هنا هي رواية شخصيات بامتياز،كنت أظن أنه يمكن الاكتفاء من نجيب محفوظ في وقت ما. كل رواية أقرأها له تأتي لتثبت لي خطأ هذا الاعتقاد كنت لتوي أمر على صفحة"صدى النسيان" فأقرأ أنها قصص قصيرة جداً، وهذا اللون محبب إلي فيبدو أنها ستكون القادمة وقرأت في مكان ما من قريب أن"اللص والكلاب "هي من روايات تيار الوعي في الأدب العربي يبدو أنها ستليها أيضاً.

أما عن **المرايا** فأنا مذهول بمقدرة نجيب محفوظ على تلخيص حياة كاملة في ثلاثة أو أربعة صفحات بالتأكيد خبرته في العمل الحكومي أفادته كثيراً في الرواية والشخصيات لكن بالتأكيد قد استكمل كثيراً من التفاصيل من خياله بشكل مثير ومشوق في آن واحد" فارضا هوية النص من جهة وماهية تلقيه من جهة أخرى"[3]

[1]– نجيب محفوظ:المرايا،ص310.

[2]– المصدر نفسه،ص202.

[3]– عبد الله الغذامي: تشريح النص، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1987، ص ص35/34.

والرواية تسرد لنا أحداثا تضعنا في نقطة المنتصف، لسنا قادرين على التمييز بين المرجعي والخيالي فيها. أما الراوي فيأخذ حيزه الكبير من الغموض حين تبقى هويته مستعصية على التحديد، وفي كل مرة نظن فيها أشياء يأتي ليفاجئنا بأشياء أخرى.

المرايا هي نص جديد من حيث البناء وطبيعة السرد" والنص الجديد مع احتوائه على فلسفة وشكل جديدين يتطلب بعدا نظريا مختلفا، ونمطا قرائيا مغايرا"[1] "الزيف في الحياة منتشر كالماء والهواء وهو الذي يجعل من باطن الإنسان حقيقة نادرة قد تخفى عن بصيرته في الوقت الذي تتجلى فيه لأعين الجميع"[2] ،حيث تحضر جدلية الخفاء والتجلي في حياة الإنسان كما في السرد، معلنة أن لا وجود لحقيقة متعالية.

ت–مصطفى إبراهيم: الأردن(13أوت 2013):

تعد المرايا واحدة من أعمال أديبي المفضل نجيب محفوظ استغرقت حوالي أربعة أشهر وأنا أحاول قراءتها، وكنت أملّ بمجرد البدء فيها وأرميها وأحاول العودة إليها ثانية" ففهم النص ليست غاية سهلة، بل عملية معقدة"[3] ،والمهم أني اكتشفت أن المرايا رواية جميلة جدا ستستمتع بقراءتها ولو أن شخصياتها كثيرة جدا.

[1]–المرجع السابق، ص36.

[2]–نجيب محفوظ:المرايا،ص202.

[3]–نصر حامد أبو زيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2001، ص20.

إن ما جعل هذه الرواية مميزة هو قالب الرواية، وهو الأمر الذي يصعّب عليك وصفها وتصنيفها، إذ يستحيل أن تكون قصصا قصيرة وفي نفس الوقت لا تستطيع تصنيفها على أنها خواطر، فهي أسلوب فريد جداً ونموذج نادر لشخص يسرد قصص شخصيات مختلفة وكل قصة مرتبطة بقصة ثانية أو تكملها في ذات الوقت" فإذا كانت نقطة البدء التي يقترحها هي ابتداع أفق للمعنى المشترك الذي يعطي وجودا أو حضورا للإنسانية"[1] فإن هذه الشخصيات بقصصها تكمل الرواية، وتمنحها معناها الكوني.

كل الشخصيات مرسومة بعناية، والصعوبة الكبرى في الرواية هي في كثرة الشخصيات بشكل قد يشوش القارئ. يجب أن تقرأ الرواية مرات عديدة، وقد تحتاج ورقة وقلم حتى تربط شخصياتها ببعض، هذه الصعوبة"من شأنها أن تكشف عن إمكانية الفهم وأنماط المعقولية وفي ظل النتائج المتوصل إليها تحدث مقاربة هموم الذات وانشغالاتها"[2]، فالمرايا إبداع محفوظي مميز سيشكل فرقا لديك لأنه يحمل جوانب سيجعلها تنعكس، منك وجوانب سيعكسها عليك وستجد شخصية على الأقل تشبهك.

أكثر شيء يعجبني في نجيب محفوظ، هو أن معظم رواياته (التي قرأتها) تبقى خالية من مركز تدور حوله الأحداث، (شخصيات متنوعة تفصيلات دقيقة ونهايات عبثية)، فهي لم تأت لتدل لا على" المعرفة المطلقة والمتعالية على التاريخ

[1] –نبيل سليمان: أسرار التخييل الروائي، اتحاد الكتاب العرب، ط1، 2005، ص28.

[2] – هانز جورج غادامير:فلسفة التأويل،ترجمة محمد شوقي الزين، منشورات الاختلاف، ط2، 2006، ص14/13.

وإنما على معرفة تاريخية متجذرة في تجربة الحياة"[1] تنزع هذه الشخصيات عن الحياة أي قيمة وتظهر لك وجهها الحقيقي الخالي من المعنى، وكأنه يريد القول–نجيب محفوظ– أن الحياة أكثر تنوعا من تجسيدها في رواية تتحدث عن فرد واحد وعلاقاته بالعالم الخارجي.

إن الفترة التي يتكلم عنها نجيب في الرواية واضحة،كانت فترة متنوعة جدا مليئة بالأحداث والمواقف والتناقضات الاجتماعية والتيارات الفكرية والأحزاب السياسية التي لا يمكن أن تعبّر عنها إلا بطريقة متنوعة في الكتابة،" لن يفهم المرء الرسائل الصادرة عن موقع يختلف عن موقعه ما لم يكن قادرا على دخوله خياليا"[2]، ونحن ضمن هذه القراءة حاولنا أن نعيش العالم الذي رسمه لنا نجيب محفوظ حتى تتوافق آراؤنا ووجهة نظرنا مع ما قرأناه، لكننا بعد كل تلك المعاناة في القراءة ومحاولة فهم معطيات **المرايا**، إلا أننا لم نتعرف حتى على الراوي من يكون.

[1]– عمر كوش: الاتجاهات النقدية الحديثة، دار كنعان، المغرب، ط1، 2003، ص ص39/38.

[2]– جورج أمسترونغ: القراءات المتصارعة(التنوع والمصداقية في التأويل)،ترجمة فلاح كريم،دار الكتاب الجديد، د.ط، 2009، ص208.

3- المرايا وسرد الراهن:

أ-وليد الألفي: تونس13/جويلية/2012:

تعد **المرايا** من بين أروع ما قرأت، مع كل شخصية من شخصيات هذه الرواية ترى العملاق نجيب محفوظ يجسد بوضوح مشاكل جيله، أعجبني إمساكه بأبسط التفاصيل في وصف الشخصيات"فالفنان كان حريصا على توكيد معالم الشخصية الإنسانية"[1]. لم أملّ إطلاقا من قراءتها، وسيستفيد القارئ من سرد الكاتب في وصف التحولات الدرامية التي أصابت بعض الشخصيات بعد حركة يوليو 1952. وسيتعجب القارئ من التشابه بين حال مصر اليوم بعد ثورة يناير وما حدث بالأمس القريب في يوليو 1952، ذلك أن نجيب محفوظ يجمع"أشتات التراجيديا من كافة النماذج ومن كافة الزوايا ومن كافة الأحداث ومن كافة الدلالات لتتركز في بؤرة المأساة "[2] التي يشترك فيها الراهن بالتخييل. رغم مرور أعوام طويلة على شخصيات **المرايا**، إلا أني أشعر أنه يتكلم عن شخصيات حية الآن، مطبات وصِفات البشر واحدة لا تتغير مع مرور الزمن."بت أعتقد أن الناس أوغاد لا خلاق لهم وأنه من الخير لهم أن يعترفوا بذلك وأن يقيموا حياتهم علي دعامة من هذا الاعتراف وهكذا تكون المشكلة الأخلاقية الجديدة هي

[1]-غالي شكري: المرجع السابق،ص250.

[2]-المرجع نفسه،ص118.

كيف نكفل الصالح العام والسعادة البشرية في مجتمع من الأوغاد؟"[1]،هو تعبير عن النقمة والسخط الفكريين من مجتمع عقيم.

تحوي الرواية من العظمة ما هو متوقع لأي رواية خُطَّ على غلافِها اسمَ نجيب محفوظ تعرضُ الرواية حياة شخصيات عدة في أثوابٍ ثقافية وأيديولوجية واجتماعية متنوعة فقد استراح نجيب محفوظ" إلى فلسفات الانتماء الفكري، إلى قضايا البشر بصورة عامة، وقضية المجتمع المصري بصورة خاصة، وقد اتخذ موقف الرفض الحاسم لكافة القيم المهترئة في هذا المجتمع أو في العالم"[2].إن كتابات نجيب محفوظ غالبا ما تجعلك تستشعر الحياة في صفحاته فهو يبرع كثيرا في

يتميز الكاتب بعمق الرؤيا واتساعها، وهو ما يبدو جليا في الرواية بشكلٍ مؤثر، وبإلمامِه ومعرفته بشتى الطبائع الإنسانية، رامزا إلى فكرة"افتقار الإنسان بشكل عام إلى جدار دائم يحول بينه وبين السقوط"[3]، كما أن عرضه لرؤية كل شخصية من شخصيات الرواية المختلفة للأحداث في الفترة ما قبل ثورة يوليو وما بعدها شيء مبهر للغاية.

ب–بسام عبد العزيز: القاهرة،5/جويلية/2013:

تعبر **المرايا** عن مجتمع منحل، هذه هي خلاصة الكتاب أما التفصيل فهي مجموعة من القصص القصيرة التي تحكي حياة العديد من الأفراد المترابطين بشكل

[1]–نجيب محفوظ: المرايا،ص74.

[2]– غالي شكري:المرجع السابق،ص104.

[3]– المرجع نفسه،ص192.

أو بآخر وهنا سؤال مطروح هل هي سيرة ذاتية للكاتب، أم هي مجرد مجموعة قصصية خيالية " فالدائرة المجازية للنصوص السردية العربية(بشتى أنماطها الخطابية) ترسم حدود الوجود والتفاعل منذ البداية وبشكل رمزي في حيزها النوعي الضيق"[1]، فثمة دوما حلقات مفصولة وأخرى موصولة بين هذا النوع الأدبي وآخر وبين الأدب بصفة عامة وراهن الحياة، سواء القديم أم الحديث والمعاصر.

إن افتراضنا بأن **المرايا** سيرة ذاتية للكاتب فمعنى هذا أن الكاتب لا يجد أي غضاضة في الاستهانة بكل المحرمات ولا يجد أي هدف من وجود أي قيمة في الحياة سوى المصلحة، إنه كاتب يتخذ إلهه هواه فيري أن الانحلال والفساد هو الطبيعي والبراءة هي الاستثناء، أما إن كانت مجرد قصص من وحي خيال الكاتب، فلماذا هذا الكم من العفن والوسخ فيها. ألا توجد أي شخصيات جيدة علي قيد الحياة. مجرد شخصية أو أثنين علي استحياء. هل هذا هو المجتمع المصري في نظر نجيب محفوظ؟

لقد ذكرها فعليا في الكتاب بوضوح، إنه يرى العالم بهذا الفساد لأن كل المحيطين به فاسدين فيا ترى مشكلة من هذه؟

مشكلتنا نحن القراء، أم مشكلته هو في قدرته علي اختيار الأصدقاء؟ كلما قرأت لنجيب محفوظ يزداد اقتناعي إنه كاتب تجاري أكثر منه أديبا.

[1]- شرف الدين ماجدولين:المرجع السابق،ص12.

المرايا ...أشبه بجدارية لشخصيات عديدة تستشف من خلالها التحولات السياسية والاجتماعية التي عصفت بمصر منذ1919 إلى ما قبل حرب التحرير 1973... شخصيات كثيرة وعديدة فيها ما يضحك وفيها ما يجعلك ترثي لحالها وفيها ما يجعلك تشعر بالاشمئزاز، وفيها ما يجعلك تبكي على نهايتها ... إلى حد كبير الرواية تكشف جانبا كبيرا من شخصية نجيب محفوظ وطريقة تفكيره ملحوظة : إذا كنت ممن يعولون كثيرا على هذا المجتمع أو يرونه مجتمع بلا عيوب. أنصحك بعدم قراءة الرواية. الخلاصة "مجتمع مريض ولا أمل من شفاءه

ت–آية غنام: القاهرة،14/جانفي:2012:

قد يبدو لمتصفح محتويات الكتاب للوهلة الأولى تشابها في طريقة السرد بين "المرايا" وبين "حديث الصباح والمساء" حيث أن الكتاب لا ينقسم إلى فصول بل إلى **شخصيات**، لكنه أقل تعقيدا من "حديث الصباح والمساء" الذي لولا العمل الفني الذي قُدِم تحت نفس الاسم لما استوعبته! تجد "المرايا" تعكس صورا من نماذج قد تكون حقيقية في حياة الكاتب، وقد لا تكون فالمبدع–وإن كان أحيانا– يعيش في شبه عزلة عما يحدق به من مسارب الدنيا إلا أنه على الرغم من ذلك يضج بحياته الخاصة، حياة تتصل في أعماقها بجذور الحياة الشاملة، وتحتفظ بقدر من أسرار العالم المنطوي"[1]، الشيء الأكيد هو أن هذه الشخصيات حية، قد تقابلها أنت، ولم يقابلها نجيب محفوظ.

[1]–غالي شكري:المرجع السابق،ص142.

إن تأريخ الكتاب لحقبة من حياة الوطن شهدت العديد من القلاقل، أشد ما يذكرك بالحاضر. ردود أفعال بعض الشخصيات تجاه ثورة 1919 وسعد زغلول، وكذا ثورة 1952 وجمال عبد الناصر، الإيمان الشديد بالأشخاص، يعقبه الكفر الشديد بهم، التمسك الشديد بالوطن يعقبه التيه. بل قد يصل الحد إلى الشماتة في الوطن في أعقاب نكسة 67"[1] كان أول رد فعل لي على الكتاب أنه أنسب كتاب للمرحلة، ما أشبه اليوم بالبارحة.

تجد في الكتاب برهانا ساطعا على أن العسكر عسكر مذ أيام ثورة 1919.. وتجد أيضا نجيب محفوظ يتعجب كيف أن "الناس كانت ناس.. يا لسخرية الحياة! الدائرة المفرغة!

بت أعتقد أن الناس أوغاد لا خلاق لهم وأنه من الخير لهم أن يعترفوا بذلك وأن يقيموا حياتهم علي دعامة من هذا الاعتراف وهكذا تكون المشكلة الأخلاقية الجديدة هي: كيف نكفل الصالح العام والسعادة البشرية في مجتمع من الأوغاد؟"[2]

أشبّه الوضع هنا بقصة العميان والفيل،كل أعمى وصف الجزء الذي لمسه. هنا نجيب محفوظ لم يركز على تيمة النص، وأيضا شطح بالقراء بعيدا إلى درجة أني(ابتداء من الصفحة 40 إلى غاية الصفحة 70) قرأتها ثلاث مرات.

[1]-رجاء النقاش:المرجع السابق،ص13.

[2]-نجيب محفوظ: المرايا،ص74.

هذه ثاني أو ثالث مرة أقرأ الكتاب، وهو إن كان أثار في هذه المرة الإحساس بقدر من المباشرة فلازال على روعته" لن يتاح للأعمال الفنية أو الفلسفية–في الواقع–الأعمال من مختلف الأجناس الأدبية وغير الأدبية أن تبقى إلا إذا ظلت مفتوحة أمام التغيرات في الطريقة التي تفهم بها"[1] فالكاتب اعتمد أسلوب روائي به قدر قليل من المباشرة ناتج عن ترجمة شعوره الشخصي، لكنه يحكي عن أشخاص حقيقيين شكلوا مرايا حياته وانعكسوا على قصصه ورواياته.

الرائع في الكتاب أنه ليس تلسيناً على أحد فهو غير في الأحداث بطريقة أنك لن تعرف من يقصد إلا بعد بحث ومعرفة عميقة به وبشخصياته، هو لم يقصد التشهير ولكن رأى في حكاياتهم قيمة عظيمة يجب أن تروى فرواها مجرداً كل شخصية مما قد يدل عليها فلم أعرف شخصياً غير ثلاث شخصيات عباس محمود العقاد وهو عباس فوزي، عالم اللغة الملحد الذي يجد طريق الثراء في الكتابة عن الأنبياء والصحابة.أما سيد قطب فهو عبد الوهاب إسماعيل المثقف ذو الفكر الرجعي العنصري الذي تحول لمكفر. وكذلك نجيب سرور بشخصية عبده البسيوني. أعلم أن غير هؤلاء يتخفى الكثير من كتاب ومثقفي العصر لكن ببراعته لم يدع لنا فرصة للتخمين

[1]–بول أرمسترونغ:المرجع السابق،ص07

4- القراءة الجمالية:

سنحاول ضمن هذه القراءة، الانطلاق مما وصلت إليه القراءات السابقة. والتي تم تعريفنا ببعض ملامحها كما سلف، فالقارئ المتمرس بأشكال القول السردي المتعددة، تعدد زوايا النظر إلى مختلف حساسيات الكتابة السردية في السياق العربي. إذا ما قدر له أن يطلع على بعض الأعمال القصصية والروائية، للروائي نجيب محفوظ خاصة منها "**المرايا**" أي تلك التي ينتمي سياقيا إلى مرحلة الصدمة يجدها تحمل من التشاكل المعماري المكرور،المتشابه الذي درجت عليه أكثر من تجربة وهي تعيد إنتاج قراءة الواقع والراهن والذاتي والموضوعي والهامشي والعرضي بأدوات فنية ولغوية سيطرت عليها المحاكاة المخادعة للواقع المصري،و العربي في صور ومشاهد منمقة ولم تترك مسافة فاصلة بين المتخيل،والواقعي،بين الممكن واللاممكن،بين ما حدث وما يمكن حدوثه. لتتولى المخيلة الإبداعية تشذيبه وصهره في بوتقة الفن الإبداعي.

ظهر مثل هذا التوجه في بعض النماذج من الأدب السبعيني الذي كان نجيب محفوظ أحد ممثليه عندما التبس الإيديولوجي بالإبداعي والجمالي البحت لدى فئة من الكتاب والساردين حاولوا التناغم مع الخطاب الإيديولوجي الذي ساد فترة السبعينيات. لكنه ليس بين كتابنا من يقارب نجيب في فهمه الناقد للنظريات الأدبية وفى تطبيقه لها في أعماله " إذ لو سلمنا بذلك تحول نجيب محفوظ

إلى ناقد، أو تحول إلى أديب يكتب روايات على كل المقاييس والنظريات"[1]،و يبرز انعكاس ذلك جليا روايته"**المرايا**"

4-1 المرايا وتيمة المجتمع:

تحضر تيمة المجتمع في رواية **المرايا**، ويبدوا أن هذه التيمة ظلت ولا زالت تلازم نجيب محفوظ في أغلب نصوصه القصصية والروائية بدليل أنه أصدر روايات عديدة اتخذت فيها الحارة المصرية، وسبل العيش اليومية خاصة للبسطاء طريقها في أعمال هذا الروائي. إن تيمة الحياة والمجتمع في هذه الرواية لا تطفوا على سطح النص بشكل عائم كما قد يتصور البعض بل إنها تشكل جزءا من البنية الموضوعاتية للنص فهي" رحم الموضوع ونواته السيكولوجية التي يرتد إليها والتيمة إذن موغلة في الامتداد في باطن العمل "[2]

يقول الراوي في المرايا عن إبراهيم عقل:"...وأذكر أنه ترجم في تلك الفترة المبكرة من حياته،بعض قصائد تشيلي، ونشرها في مجلة المعرفة. وكان يقول لي:-لا تحترم طالبا غير مهتم بالسياسة، ولا تحترم مهتما بالسياسة إن لم يكن وفديا، ولا تحترم وفديا إن لم يكن فقيرا"[3] هكذا تتشكل تيمة المجتمع كموضوع، وحقل، وتركيبة تضم التناقضات دون أن تفرط لدى نجيب محفوظ في السياسة، التي يمثلها

[1]-يحي حقى، عطر الأحباب، مطابع الأهرام، القاهرة، 1971 ، ص 106.

[2]-يوسف وغليسي:التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري كلام المنهج .فعل الكلام،منشورات دار ريحانة الجزائر، ص48

[3]-نجيب محفوظ :المرايا، ص271.

حزب الوفد لديه، ودون التنازل عن الطبقة الفقيرة المغلوبة على أمرها، والتي اعتاد نجيب محفوظ صياغتها والحديث عنها في جل رواياته وأعماله ويبقى أن المعنى الموجود في النص، مرهون بالمتلقي وقدراته الموازية لتقنيات النص ليتمكن من استخلاص الناتج على مستوى الشكل، وعلى مستوى المضمون، تصريحاً أو تأويلاً. وهذا ما سعى إليه نجيب محفوظ عندما تكتظ الرؤى، والعلامات في نصوصه داعية لعمل تفاعلي مجهد.

فكانت المرايا إحدى هذه النصوص التي تختزن المجتمع والإيديولوجيا والتاريخ والفكر في قوالب فنية تجمع بين المتخيل والإيهام بالواقع وذلك قصد صناعة راهن أو على الأقل غد يوتوبي مأمول بسبب تضحيتها بالجمالي، فبعض النصوص لدى فئة من الكتاب ضحت بجماليتها لصالح مطالب براغماتية، أو لصالح الدعاية الإيديولوجية، وهي بذلك نصوص موجهة أو مؤدلجة، مما اضطر نجيب محفوظ لمراجعة كل خيارته في الكتابة السردية والعودة إلى أحضان اللغة لعلها ترمم بعض ما كسرته الإيديولوجيا والامتلاء بالآخرين أو لغة اللغة كما يقر بذلك كل من تناول منجزه السردي القصصي منه والروائي في تحولاته الجديدة واحتفائه بالعنصر اللغوي كرافد أساسي من الدارسين والنقاد" بوصفها صورة عدولية غير مألوفة فبدت هي الموضوع وهي الهدف الأساسي للسارد"[1]، وكان هذا الأمر واضحا على وجه الخصوص في بعض المواقف والمواضع في الرواية.

[1]-إدريس بلمليح : استعارة الباث واستعارة المتلقي، مجلة نظرية التلقي : إشكالات وتطبيقات منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، 1993 ، ص 110.

يتجلى اهتمام نجيب محفوظ بالجانب اللغوي، ضمن إطار اهتمامه بالثقافة والفكر والنقد عندما يسمح للراوي لديه أن يذكر الأمر من خلال وجهة نظر خارجية، وجهها على شخصية زهير كامل، حيث يقول:"زهير كامل الناقد عانى انقلابا من نوع آخر في نفس الوقت فبكل استهانة مضى يتاجر بالنقد، مضى يتقبل الهدايا، والنقود، ويقيم الفن والفنانين تبعا لذلك وبازدهار الحركة المسرحية والإنتاج السينمائي تضاعفت أرباحه، فشيد فيلته الأنيقة..."[1] يتجلى لنا اهتمام نجيب محفوظ من خلال اهتمام الراوي بوضعية الفن والأدب.

سعى نجيب محفوظ خاصة بعد هزيمة حزيران، ومجموع الثورات الداخلية في مصر إلى كتابة المرايا، لكي يؤول أحداث الواقع إلى وقائع تخييلية" فجاءت هذه الرواية لتجيب عن سؤال تم طرحه بخصوص علاقة الأدب بالمجتمع وهو كيف يشتغل الخطاب الروائي على الخطاب الاجتماعي من خلال إستراتيجية التشكيل"[2] إلى الدرجة التي جعلت هذه التجربة تحدث فجوة عميقة في التلقي لدى القراء، وباعدت بينهم وبين التواصل مع السارد. أعني هنا نجيب محفوظ على صعيد القراءة كلحظة اكتشاف، ورصد ومعاينة للمحمول الإبداعي المنتج لقيم جمالية، يتوجه بها إلى قارئ بسيط، لاحول له ولا قوة ولم يكتشف بعد إرهاصات المعنى ولا عاين ندوب الدلالة على وجه النص، ولم يقرب فيض اللغة أو ''العدول الأسلوبي وآثار الرموز الفكرية والتاريخية والقيم المرجعية في الفلسفة، والفقه واللغة والتصوف. وتوفر

[1]-نجيب محفوظ:المرايا، ص130.

[2]- عبد العظيم أنيس : في الثقافة المصرية،مجلة الرسالة الجديدة ،ع51، 1955 ،ص14.

مثل هذه العناصر في **"المرايا"**، جعل منها نصا منغلقا على الفهم السريع منفتحا على القراءة والتأويل، إذ ينطلق النص في فضاء رحب من الاستثمار، والإنتاج: " وبالتالي فإنَّ مشكلة تملُّك معنى النص تصبح أمرا لا يقل مفارقه عند التأليف، فيتداخل حق القارئ بحق النص في نزاع يولّد حركة التأويل برمتها"[1] وتدخل الدلالة في مجموع تجارب تعد الواحدة منها بديلة للأخرى.

يدفع التفاعل الحاصل بين النص ومتلقيه الدلالة إلى التوليد والإنتاج، فالإدراك سيرورة متواصلة، ومثال ذلك عندما يقول صبري جاد:" أرجو أن لا تعتبروا المثل العليا نتيجة لعقيدة دينية، اعتبروها إذا شئتم المنبع الذي تتدفق منه العقيدة.."[2] أي عقيدة يقصد، هل بالضرورة يتكلم عن الدين، لماذا لا يتكلم عن الإنسان في بعده الفطري للطهارة والمثل حتى قبل أن يتعلمها. من الممكن جدا أنه يبحث عما يحفز الأفراد بحثا عن القيم في ذواتهم.

تعكس هذه الرواية**"المرايا"** جميع قطاعات المجتمع المصري وشخصياته في تطورها وتغيرها منذ ثورة 1919 حتى عصر الانفتاح، وهؤلاء الأبطال يعكسون منظور السعي إلى الأفضل، والرغبة في الخلاص من الماضي، وإن احتجاجهم الحار المتحمس الحاد بلا هوادة في كثير من الأحيان إنما يعكس الجرأة في محاولة الوصول إلى الجذور، والإخلاص في الكشف عن السبب الحقيقي لمأساة المجتمع المصري وكأن هؤلاء الأبطال عندما يجتمعون في عالم روائي واحد يقدمون للمجتمع مرآة

[1]-بول ريكور، نظرية التأويل والخطاب وفائض المعنى،ص 95.

[2]-نجيب محفوظ:المرايا،ص205.

خلاقة، فيرى فيها المجتمع صورته الحقيقية فيلحظ"المستقبل الواعد وراء نماذج الحاضر المتغير والماضي المسرع إلى المغيب"[1]، رصدا للفرد والمجتمع في لحظات الحركية والسكون.

يمكننا القول إن عالم نجيب محفوظ يعكس الظروف المتناقضة والمعقدة، والتأثيرات الاجتماعية والتقاليد التاريخية، التي ساهمت كلها في تحديد نفسية أبناء"البرجوازية الصغيرة "[2] وصنعت أزمة طلائعها في الانتماء، وبالتالي تذبذبها وتناقضها ،فيحل قضيتي الحرية والعدل دون أن تتخلى هذه الطلائع عن حلم الثورة الأبدية، وما أكثر الاستشهاد في هذا المجال.

يقول إسماعيل عبد الوهاب: "إني أومن بالحياة وبالناس وأرى نفسي ملزما بإتباع مثلهم العليا مادمت أعتقد أنها الحق، إذ النكوص عن ذلك جبن وهروب . كما أرى نفسي ملزما بالثورة على مثلهم ،ما اعتقدت أنها باطل إذ النكوص عن ذلك خيانة، وهذا هو معنى الثورة الأبدية "[3]وما أبلغ التشابه بين إسماعيل عبد الوهاب ونجيب محفوظ، وهو تشابه يفضى صراحة أو ضمنا إلى الحديث عن نجيب محفوظ، باعتباره من فاق أقرانه وعيا بحقيقة الظروف الحضارية والتاريخية، وبطبيعة القوى الاجتماعية وصراعاتها وحركتها التطورية في المجتمع المصري.

[1]–على الراعي، دراسات في الرواية المصرية، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة، 1964 ، ص. 254

[2]–تبدأ أولى التجليات اللافتة لعنصر البرجوازية الصغيرة في نقد نجيب محفوظ من طرف ومحمد مندور :قضايا جديدة في أدبنا الحديث 1985.

[3]–صبري حافظ، الاتجاه الروائي الجديد عند نجيب محفوظ، الآداب، نوفمبر 1963 ، ص19.

4-2 مرايا اللغة ومستويات الكلام:

تعد اللغة في السرد عموما، وفي المرايا على وجه الخصوص، لغة محتوية للحدث وللإنسان ذات رصيد إيديولوجي، وابستيمولوجي لا يمكن تجاهله، فهي كما ترى الدكتورة آمنة بالعلي أنها "غدت موضوعا، فاللغة وإن كانت نثرية فهي ليست لغة واصفة للحدث بل تقول نفسها فهي الممثل والموضوع والمؤول "[1]،وهي الوعاء والمحتوى المعرفي المعبر.

تصدر لغة نجيب محفوظ السردية عن عنف الواقع وهيمنة الحدث. وعليه نعتقد أن هذا بالضبط ما يميزه ويجعله متفردا في التعامل مع موضوعاته فيحضر واقع المجتمع في هذه الرواية"**المرايا**" بوصفه جزء من البنية الفنية والدلالية للنص وليس كموضوع خارجي عائم يطفو فوق سطح النص،حيث تجسده اللغة أحسن تجسيد"ولا تعود اللغة أداة للحوار أو السرد أو المونولوج، وإنما تغدو عنصرا ثوريا"[2] فالبعد الاجتماعي من خلال لغة المرايا يعمق الرؤيا الإبداعية والفكرية التي يبلورها النص الروائي عند محفوظ في سياق هدمه لآليات النقل الفوتوغرافي للواقع وتحويلها بفعل عمليتي الخرق والتجريب، والحفر في باطن اللغة وتركيب الحدث، إلى آلية مفارقة من آليات الكتابة القصصية التي لا تستكين للسائد والمطلوب ولا تتناغم مع التمثيل السردي الذي درج عليه الوعي القائم الظرفي بالكتابة الروائية في التعامل مع الوضعيات الإنسانية والثقافية المعقدة، والمحبوكة بفعل عنف الحياة وتكسر الواقع.

[1]- آمنة بالعلي: الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف ، منشورات دار الأمل الجزائر2007 ،ص200.

[2]- غالي شكري:المرجع السابق،ص343.

بالنظر إلى سيطرة عاملي الأزمة والفساد الحياتي على المخيال الثقافي والإبداعي لهذا المبدع وتفاعلات نصوصه القصصية والسردية عموما مع الرموز والمرجعيات التي يتعامل معها بمرونة وخصوصية، فإن اللغة هنا تأخذ أبعادا متعددة بين ثنايا النصوص المركبة"**للمرايا**" فالواقع والحياة اليومية، والمجتمع ،كلها وحدات تصب في قالب واحد، وتأخذ وجودها الأدبي في كل أرجاء النص، من حيث أن اللغة مهما كانت اللغة، ومهما كانت مرجعيتها، واختلفت مستوياتها يمكن أن تعبر حتى بأبسط" شكل لغوي في النص وهو الكلمة لأن الكلمة في حد ذاتها ذات طبيعة حوارية وجدالية تثير بتواجدها مجموعة من التساؤلات "[1]باعتبارها عنصرا مهيمنا، ومنطلقا لكل التشكيلات الكلامية المصوغة في النص.

يمكننا القول في هذا الموضع أن نجيب محفوظ عندما شيد عالمه الروائي على فكرة الإنسان وبعد المجتمع، كقيمتين أساسيتين تنبثق عنهما مجموع القيم الأخرى، فإنه ليس من الصعب علينا أن نلحظ ذلك تقريبا في جل الرواية، إن لم نقل كل تفاصيل نص" **المرايا**"، مثلا في هذه الفقرة نجد لها تمثيلا لغويا كبيرا:" لا خوف من انتصار النازية،حتى إذا انتصرت فإن للتاريخ قوانينه، وهي أقوى من الحرب والنصر.ولما جاءت حكومة الوفد،عمل معها بإخلاص كشأنه قبل أن يتولى سعد زغلول وزارته.ولما زحفت جيوش رومل نحو الحدود المصرية...."[2] هناك كم لغوي كبير من الوطنية، من الحديث عن التاريخ والدولة، وبالتالي المجتمع.

[1]-حوارية اللغة – مرجع مذكور نقلا عن شعرية دوستوفسكي لميخائل باختين ، ص17.

[2]-نجيب محفوظ:المرايا، ص144.

تقوم رواية المرايا على منجز لغوي بالغ الذكاء والتعارض داخل" الوحدات اللغوية المكونة للمعجم ما بين سطح الوعي وباطنه في نفس النص، فأشار الراوي إلى تبسيط الوحدات اللغوية وحدتها في الحوار، كما أشار إلى تكثيفها البالغ إذا ارتدت نجوى، وأكد صقل المعجم وتهذيبه على السطح الخارجي وانطلاقه وعنفه على مستوى الباطن الداخلي "[1] كل هذه التشاكلات في المستوى اللغوي أثرت في طريقة وحدّة إبلاغ **المرايا**.

يمكن أن ترد اللغة في المرايا مثقلة بالفكر مثلا في هذا الحوار:

يا سيدي الدكتور ما الأخلاق إلا علاقات اجتماعية،وعلينا أن نغير المجتمع.

فسأله بهدوء: أقرأت كتاب برجسون عن أصل الأخلاق والدين؟

فقال سالم جبر باستهانة: إني أقرأ برجسون كما أقرأ قصيدة حالمة[2]، هي وحدات لغوية بسيطة لكنها حادة، وتكون أحيانا مكثفة في قوله: قال بمزيد من الامتعاض: متنا..متنا...فمتى نبعث؟ ثم همهم مخاطبا الفراغ أنا واضح كالشمس لكنكم اعتدتم الشروح المطولة والهوامش..هوامش..هوامش..."[3] هنا نجدها لغة مكثفة بدلالة مفتوحة، ومنطلقة أما عندما يقول الراوي: " وقد علمت بوفاة صديقته الفرنسية ..."[4] هي لغة واضحة وصريحة بمعجم مبسط، لايعتريه الغموض.

[1]-محمود الربيعي، قراءة الرواية :نماذج من نجيب محفوظ، دار المعارف، القاهرة 1974 ، ص15

[2]-نجيب محفوظ: المرايا،ص297.

[3]-المصدر نفسه:ص136.

[4]-نفسه:ص137.

ومن هنا نلاحظ مدى براعة نجيب محفوظ في الانفلات من نمطية الشكل، وثبات اللغة، فهو بقدر ما يهادنها لحظات لتوصيل أفكاره، يطوعها مرات ومرات للتأكيد على سلطة المعنى في الخطاب، وأن لا شيء ثابت أو قطعي عندما يلتقي في النص الوجود بالإبداع.

تجسد "المرايا" لحظة هزيمة الإنسان والوطن والقيم، كل ذلك في ملفوظات إبداعية تبعث على الرعب والانكسار في نفس الإنسان، وتنبئ بالإحباط وغموض المصير".تحمل اللغة الأدبية أبعادا ثلاث:(بعد تاريخي/بعد ثقافي/بعد صوتي) هذه الأبعاد للغة يشكل بينها الخيال الأدبي كالعمل التشكيلي، والموسيقي في هارمونية وانسجام وتوافق، وأرابيسك وإيقاع"[1] لا يخلو من إبداع الكاتب وسلاسة الراوي.

ولهذا فحين نتناول تيمة المجتمع في هذه الرواية فنحن نتأملها فقط كما تتمظهر في محيط النصوص والنصوص الملحقة كالعنوان" **المرايا**"والاستهلال وعناوين النصوص القصصية التي تحملها الرواية مجتمعة لأن هذه النصوص المركبة للعمل لهي أساس الخطاب الروائي عموما كخطاب الشخصيات أو خطاب الأقوال، أي الخطاب الذي تقوله هذه الشخوص في حواراتها الداخلية أو الخارجية وفي حديثها عن السياسة، والثقافة والحياة، وكيف تعبر عن هذا ثم الخطاب، وهو خطاب داخل النص تحضر فيه تيمة المجتمع وقد حولها السارد الخارج نصي أي الكاتب من حوار الشخصيات إلى الفضاء السردي وسنكتفي كما أشرنا منذ قليل بتأملها في محيط النص دون أن نتجاوز ذلك إلى خطاب الشخصيات والخطاب

[1] مصطفى الصاوي الجويني: أفاق من الإبداع و التلقي في الفن و الأدب، دار الشروق، ط1، 2000،ص81.

المحمول لأن ذلك يتطلب العودة إلى الاستئناس النظري بالآليات المحددة لمفاهيم وعناصر الشخصية الروائية وهي كثيرة ومتداخلة ويصعب الإحاطة بها مما يبعدنا عن الغاية والهدف.

أما عن العنصر المهيمن، فيعرفه رومان ياكبسون بوصفه " العنصر المحوري في العمل الفني الذي ينظم ويحدد العناصر الأخرى ويدخل عليها التحولات الدلالية فهو الذي يضمن تماسك البنية الفنية للنص وتلاحمها" [1] ولأجل هذا نعتقد أن بعض تحولات المجتمع الفارقة تتطلب تحولا آخر على مستوى اللغة في التعامل مع التيمات والموضوعات الأشد ارتباطا بالذات الإنسانية.

هذا ما كان نجيب محفوظ يحاول الإحاطة به من أجل الصياغة والتعبير عن الإحساس بالنكسة التي هيمنت على الجزء الأكبر من نصوصنا السردية القصصية منها والروائية واتسمت لدى البعض بالتسجيلية المفرطة بينما تعامل معها البعض الآخر كمعطى إبداعي ولعلنا نجدها هنا في هذه الرواية معالجة بنوع من الخصوصية والفرادة المتمثلة أساسا في ترك مسافة فاصلة بين المتخيل والواقعي، بين الممكن واللاممكن بين المادة القصصية وأدوات عرض المادة المضمونية.

[1]–رومان ياكبسون : قضايا الشعرية ، ترجمة محمد الولي ومبارك حمون ،منشورات دار توبقال الدار البيضاء 1988، ص61.

4-3 تعدد الأقطاب في المرايا:

أ- الفضاء الكرنفالي:

"يمكن الحديث عن فضاء آخر توظفه الرواية متعددة الأصوات (الرواية البوليفونية)، أو ما يسمى أيضا بالرواية الحوارية،"كما يتضح ذلك جليا عند الروائي الروسي دويستفسك، ويسمى هذا الفضاء بالفضاء الكرنفالي. ويقوم هذا الفضاء على التشويه والقبح، والجمع بين الأضداد والمتناقضات، والتأرجح بين الجد والهزل، والانطلاق من المحاكاة الساخرة، وتشغيل الضحك، وتوظيف السخرية، والإكثار من النقد الهجائي"[1]، وتشغيل الأقنعة والرموز والعلامات الدالة، والتحرر من الطبقية والأعراف والقوانين والقواعد الرسمية، والانتقال من الكوميديا إلى التراجيديا، والعكس صحيح أيضا.

و ليس أشدّ من هذا التناقض عندما يقول راوي المرايا:" إن من يخطب مطالبا بالاستقلال خير ممن يبني الكورنيش، ويسفك الدماء، كان القائل يدعو اسحق قطر، وكان هو الغني الوحيد فينا، وكان سيمضي عقب الامتحان إلى مزرعته، عند مشارف القاهرة لزراعة أفخر أنواع الزهور.."[2] تناقض في المستويات، في تركيب الشخصيات، وحتى تناقض بين الأقوال والأفعال، وظفه نجيب محفوظ ليجمع بين عمقين هما الوطنية، والفساد، بين الغنى والفقر بين الأمل والألم.

[1]-فرانك شويرويجن : نظريات التلقي. ترجمة: د.عبد الرحمان بوعلي، مجلة علامات في النقد الجزء 27 مجلد 7 مارس 1998 النادي الأدبي الثقافي بجدة، ص 97.

[2]-نجيب محفوظ: المرايا،ص297.

"وغالبا ما يرتبط الفضاء الكرنفالي مكانيا بالساحة الشعبية العمومية التي تتجمع في داخلها المتناقضات الاجتماعية (السامي والسافل، والغني والفقير، والراقي والمنحط، والمؤمن والملحد...). ومن جهة أخرى، يرتبط الفضاء الكرنفالي زمانيا، بالحفلات الدينية ومواسم الطقوس والشعائر والأسرار الدينية، كما يتسم الفضاء الكرنفالي بمجموعة من السمات والمقومات، مثل: الغرابة، والفنتازيا، والارتجال، والاحتفال، والإنسانية، والشعبية، والانفتاح والغيرية، والحوارية، والجدلية، والتنكر، والمجون.أو بمعنى آخر كل تناقضات المجتمع والحياة.

تقول شخصية سرور عبد الباقي في كلامه مع أصدقائه:"وكانت بخيلة فيما بدا تساوم الباعة المتجولين بلا رحمة، ومن أجل مليم واحد تلغي صفقة، وتزن مشترياتها في ميزان خاص ابتاعته لذلك. وظهر أثر ذلك كله في سلوك سرور، بيننا بالتهذيب والأدب والاقتصاد.."[1]ثم تردف الشخصية قائلة في نفس المنوال"...قال كلامه يستحق التقدير، فقال جعفر خليل: البذاءة في الكلام كالملح في الطعام، وقال شعراوي الفحام: يا جماعة إذا خلت اجتماعاتنا من قلة الأدب فقل عليها السلام....وتداولنا في الأمر ثم اتفقنا. "[2] هكذا يصور نجيب محفوظ بصورة كرنفالية تجمع بين السخرية والجدية ما يمكن للمجتمع أن يحتويه وما يمكن للغة أن تتعامل

[1]-المصدر السابق،ص151.

[2]-نفسه،ص 152

معه وتعبر عنه في لحظات متداخلة ومتناقضة. ويقول الراوي أيضا:"...طالما احترمته لكنه لم يعد يمثل لي سوى معادلا موضوعيا..."[1]

ب- التلاحم الزماني المكاني:

"يعتمد الفضاء الكرونوطوبي داخل الرواية على إدماج الزمان في المكان لتشكيل فضاء واحد يسمى بالفضاء الزمكاني. ويتسم هذا الفضاء بالوحدة والتناسق والتداخل العضوي، ومن الصعب بمكان الفصل بينهما كما كان يفعل علماء الطبيعة في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر الميلاديين، ومن ثم يرى ميخائيل باختين بأن الكرونوطوب (Chronotope) :" يعين الوحدة الفنية للعمل الأدبي في علاقاته مع الحقيقة، كما يتضمن أيضا وباستمرار مكونا أساسيا، بحيث لا يمكن عزله عن مجموعة " الكرونوطوب" الأدبي إلا بتحليل تجريدي، ذلك أنه في الفن والأدب عموما، كل التعريفات الزمكانية (Spatio-temporeles) هي غير منفصلة عن بعضها، وتحمل دائما قيمة انفعالية "[2]، إن التفكير على مستوى التجريد يمكن بالتأكيد أن يتأمل الزمان والمكان منفصلين، ويقصي القيم الاستعمالية، إلا أن المتأمل الحي (الذي يعنى بالتأمل الرزين غير المجرد) في أي عمل فني، لا يجزء شيئا، ولا يقصي شيئا إنه : أي التفكير الحي يضبط الكرونوطوب في كليته واكتماله.ذلك، أن الفن والأدب مشبعان بالقيم الكرونوطوبية في مختلف

[1]- نجيب محفوظ: المرايا، ، ص291.

[2]- ينظر، ميشال أوتن:سيميولوجية القراءة، ضمن كتاب: نظريات القراءة: من البنيوية إلى جمالية التلقي، ص59

الدرجات والأبعاد، وكل باعث أو مكون أساسي في أي عمل فني ينبغي أن يقدم مثلما تقدم أي قيمة من قيمه.

ونجيب محفوظ اعتاد الجمع بين ذكر المكان و الزمان معا،يقول الراوي:"جمعت بيننا مودة من أول يوم دخل فيه الخدمة وكان يجمع مكاتبنا ركن واحد بإدارة السكرتارية.."[1] وقوله أيضا:" تعيّن بالإدارة في أواخر عام النكسة،كان في الثانية و العشرين من عمره،و كان من أصل ريفي. و تعلم في القاهرة..."[2] نلحظ تلازما صريحا بين عاملي الزمان والمكان في محاولة للزج بروح الواقعية المرجعية الواهمة.

ويعني كل هذا أن الكرونوطوب يتحقق دائما في العمل الأدبي والفني، وذلك بحضور المؤشرات الزمانية والمكانية التي تحقق للنص أو الخطاب اتساقه العضوي وانسجامه الدلالي.

يقول عدنان طه إحدى شخصيات المرايا في حديثه عن زميله:" ظهر في حياتنا ونحن في السنة الرابعة ثانوي،كان أبوه مأمور قسم الشرطة بأسيوط ثم نقل إلى القاهرة..."[3] فملازمة الزمان للمكان، والمكان للزمان يسهل على المتلقي استيعاب الأحداث، ويوحي بأن العملية السردية تتم بطريقة انسيابية، توحي بالموضوعية أو ما يسمى بالمرجعية الواقعية.

---

[1]- نجيب محفوظ:المصدر السابق،ص255.

[2]- -المصدر نفسه، ص198.

[3]-المصدر نفسه،ص198.

يورد نجيب محفوظ قول صبرية الحشمة، وهي تقول:" كانت تدير بدرب طياب حوالي 1930، بيتا وأربع فتيات حسان...قدمنا إليها فصرنا من المقربين...وكنا نشهد السهرات الخاصة التي تبدأ بعد وقت التشطيب في الدرب، داخل البيت..."[1] سعى نجيب محفوظ خاصة في المرايا للمزج بين مؤشري الزمان والمكان، ليكونا وجهين لعملة واحدة، وحتى يتمكن المتلقي من استيعاب المحكي معايشة للمشاهد وليس فقط بقراءتها.

ت- الحوارية في لغة المرايا:

"إذا كانت جوليا كريستيفا (Julia kristeva) بما فيها جماعة تيل كيل (Tel Quel)، قد اهتمت كثيرا بالتناص (Intertextualité) فإن الشكلانيين الروس هم الذين سبقوا إلى طرح هذا المفهوم، ولاسيما ميخائيل باختين الذي بلوره في كتابه" شعرية دويستفسكي" بشكل جلي، وذلك ضمن حديثه عن الحوارية والبارودیا والأسلبة ضمن تنظيره للرواية البوليفونية، وقد ربط باختين التناص بتداخل النصوص داخل ملفوظ حواري معين"[2] لذا استخدم مصطلحي (الحوارية) و(البوليفونية) للإحالة على مصطلح التناص الذي استخدمته جوليا كريستفا" كما ينبني التناص الحواري على التضمين، والاقتباس، والمعارضة، الاستشهاد وتوظيف النص الغائب، واستحضار كلام الغير نقلا وامتصاصا وتفاعلا وحوارا.

[1]- نجيب محفوظ: المرايا، ص215.

[2] -أحمد الميني: زمن بين الولادة والحلم، دار النشر المغربية، طبعة 1976م، ص:71.

تتبدى لنا ألوان من الحوارات، والتداخلات اللغوية، والنصية في رواية المرايا، حيث تقول شخصية زهير كامل:"وظن كثيرون أن الحرب موشكة على النهاية، بانتصار الألمان سمعته يترنم بقول بشار:

بَعَثْنَا لَهُم مَوْتَ الفُجَاءَةِ إِنَّنَا بَنُوْ الموتِ خَفَاقٌ عَلَيْنَا سَبَائِبُهُ

فَرَاحُوا فَرِيقٌ فِي الأَسَارِ و مِثلُه قَتِيْلٌ وَ مِثلُ لَاذَ بِالبَحْرِ هَارِبُهُ[1]

يتكلم نجيب بمحفوظ بلسان حال الشعوب المقهورة، في هوسها الدفين بالانتصار يوما، حتى في عز انكسارها، ويجد مخرجه مع اللغة والتحاور مع نصوص الأدب القديم وكأنه يستدعي الأمجاد العربية القديمة، علها تستفيق أو تتكرر.

" أما الحوار أو الديالوغ البوليفوني، فهو بمثابة حوار مباشر خارجي، يستلزم تعدد الشخصيات، واختلاف المواقف والأفكار، وتصارع الإيديولوجيات. وفي المقابل يتم الحديث عن الحوار الداخلي (المنولوج)، والحوار الصامت الدال على الصمت والسكوت والحذف والإضمار.

"وهناك أيضا ما يسمى بالعبارات المسكوكة (les expressions figées)، ويقصد بها تلك العبارات التراثية المأثورة والمتوارثة جيلا عن جيل، كالأمثال والحكم والعبارات المسنونة بدقة وإحكام ، مثل:" مات حتف أنفه"، و" من جد وجد ومن زرع حصد" ومن هنا " يحتوي التراث على مجموعة من التراكيب المسكوكة.أي: بنيات لغوية ثابتة ذات قوالب مستقرة وتوجد التراكيب المسكوكة التي يطلق عليها

[1]-نجيب محفوظ :المرايا،ص235.

أحيانا مصطلح العبارة الجاهزة (Ready mode expressions) في اللغة، مثل: صيغة التعجب، أو في اقتران بعض الكلمات بعضها ببعض. ويطلق عليها أحيانا اسم الكليشيه، فتكون مضافا ومضافا إليه، مثل قولك: "سخرية القدر"، أو فعلا ومفعولا، مثل: "ولاه دبره" أو فعلا وشبه جملة، مثل: "أسقطه من حسابه"، وهلم جرا. غير أن هناك نوعية أخرى من التراكيب المسكوكة النابعة من النصوص الأدبية، والتي انتشرت بين الناطقين باللغة.وهي مجموعة من الكلمات تدخل في علاقات سياقية ثابتة لايجوز تغييرها أو تبديلها، فإن القالب أو الشكل الذي تأتي عليه، هو الطابع المميز لها، فإذا استقلت الوحدات، فقد التركيب المسكوك طابعه المميز.لأن خبرة القارىء بهذه التراكيب المسكوكة خبرة تعرف لاخبرة معرفة.ويقول ميكائيل ريفاتير :إن صفة الكليشيه الأساسية أنه يثير في القارئ الإحساس بأنه شاهد من قبل.إنه ممضوغ.إنه متحجر.ومن هذا الإحساس يستخلص ريفاتير أن كل كلمة على حدة لا تعني شيئا"[1]

على ذلك، فالعبارات المسكوكة تمتلك وظائف عدة: جمالية، ونفسية، وأخلاقية، وتأثيرية وتناصية، والتراكيب المسكوكة حسب ميكائيل ريفاتير:" ردود فعل جمالية وخلقية وتأثيرية في نفس القارئ، تتميز هذه التراكيب بمميزات الظاهرة الأسلوبية، من حيث إنها تسترعي انتباه القارئ في لحظة تعرفه عليها، غير أنها تدخل أيضا، في كثير من الأحيان، في نسق بلاغي مثل التمثيل أو الاستعارة أو

[1]-سيزا قاسم: روايات عربية، وروايات مقارنة، شركة الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، سنة 1997م، ص ص:20-21.

المبالغة أو المفارقة.أما من حيث تفاعلها داخل السياق، فإنها تدخل في علاقة تضاد مع السياق، من حيث إنها مستعارة من كتاب معاصرين للكاتب"[1]

"ذلك أن كل نص يرجعنا بطريقة أو بأخرى إلى بحر لا نهائي من المكتوب من قبل فصحيح أن بعض أنواع الكتابة تحاول أن تثني القارئ عن وصل النص المكتوب بالمكتوب قبله بواسطة الإلحاح على معنى بعينه، وتوظيف إشارات بعينها، كما هو الأمر في بعض الرؤى الواقعية التي تغلق نصها على واقع محدد لا تتجاوزه، لكن من الصحيح أيضاً، أن النصوص الطليعية تتأبى على هذا الإغلاق وتدعو القارئ إلى إنتاج المعنى من ناحية، وربطه بما سبقه من ناحية أخرى، ذلك أن (الأنا) القارئة ذاتها هي (كثرة من نصوص أخر)، والطليعية حريصة على حريصة على حرية (الأنا) في إنتاج المعنى خلال وعيها التراكمي.

من هذا المنطلق نلاحظ خطورة انغلاق النص الذي يحول المتلقي إلى مجرد مستهلك سلبي لمعنى ثابت، وبينما النص المفتوح يتيح للمتلقي أن يكون مستهلكاً ومنتجاً على صعيد... أن يسرد نجيب محفوظ الرواية على شكل فصول منفصلة تحكي كل منها قصه فرد بعينه وعلاقته بالآخرين الذين سيأتي على ذكرهم تباعا ثم يلزم الترتيب الأبجدي في فهرسة تلك القصص ..هو أمر اتبعه في العديد من الروايات (كحديث الصباح والمساء وليالي ألف ليلة وليلة (وهو أسلوب لم يسبقه إليه أحد وقد قال محفوظ أنه يوما كان يظن أن للرواية شكل معين ثم بعد مرحله

[1]–سيزا قاسم: روايات عربية، وروايات مقارنة، ص:22.

من النضج الفكري وجد أنه من واجبات الروائي أن يخرج عمل أصيل ..ويلزم في ذلك بعض التجديد).

ثانياً:أسماء الشخصيات ومدلولاها

نجيب محفوظ كان يولي اختيار أسماء أبطال رواياته عناية خاصة فبقليل من التأمل تجد الاسم مطابق لأفعال أصحابه..أو صفاته ..أو عكسها بشكل مثير للسخرية. اختيار الأسماء لم يكن أبدا اعتباطيا

ثالثا :المكان..

."أتحدى أن يجد أحد شيء من الأدب المحفوظي مكتوب خارج نطاق مدينتي القاهرة والإسكندرية (إلا فيما ندر)ولا يوجد لمحفوظ سوى قصة قصيرة واحده تدور أحداثها خارج مصر.

نجيب محفوظ لم يكن يحب السفر وكان مرتبط بالأماكن التي تدور فيها أحداث رواياته القاهرة ..حي العباسية ..الجمالية والحسين ..قهوة الفيشاوي وجروبي كلها أبطال رواياته" .

"رابعا:الحب...المرأة

عاش محفوظ مراهقته في زمن كانت المرأة لازلت وراء ستر وحجب ..ويمنعها غير العفة والحياء مئات السدود والحواجز ...لكن ما يثير بنفسك العجب كيف كانت الحشمة من الهشاشة في النفوس بحيث إن بمجرد رفع الستر جزئيا أنطلق

فيضان من السقطات الخلقية ..هذا متكرر بشدة في الأدب المحفوظي ويقول عنه أن في المجتمع قصص خيانة و انحلال خلقي يفوق ما جاء في أدبه بمراحل ...ولابد من المكاشفه لكن يظل هناك نقطة مضيئة في حياة الكاتب ...نقطة في غاية البراءة والطهر ...الحب الأول ...الحب المستحيل الممثلة هنا في الرواية في (صفاء الكاتب) وهي فعلا مثلت فعلا الصفاء للكاتب".

"خامسا:اتجاهه السياسي

وفدية نجيب محفوظ حبه وإخلاصه لحزبه ورموزه شيء باد للعيان مثله مثل الكثيرين من أبناء جيله لكن نجيب محفوظ ترك لنا أرثا أدبيا يخلد هذا الحب

سادسا:الشك

لا تكاد تخلو رواية لنجيب محفوظ من شخصيه أو عدة شخصيات شاكه وباحثه ..تطلب الحقيقة والراحة والسلام النفسي ..تبدأ بالسؤال وتظل تبحث عن الإجابة ..وأبداً لن يعطيك محفوظ الجواب

سابعا :العلم

نجيب محفوظ من مواليد مطلع هذا القرن الذي شهد فيه العلم فتوحا وانتصارات خارقة ..جعلت جيله من المؤمنين و الموقنين بمقدرة العلم على صنع أي شيء كان يوما يعد معجزة..وما ينفك محفوظ عن تمجيد العلم ودراسته مقابل

ممارسه الأدب أو العلوم الإنسانية التي يراها دافعه لمزيد من التقوقع بعكس العلم ذلك اللغة العالمية . "

1-مفهوم المكان والفضاء في الرواية:

1-1 مفهوم المكان الروائي:

يسير كل شيء في الوجود ويطفو فوق هالة وجودية تحتويه هي المكان الذي يعم ويغزو الموجودات ، فهي تحتاجه لتثبت ذاتها وتثبت من خلاله كينونتها وما من قامة سردية إلا وتطلبت بعدا مكانيا تتجسد فيه" فإذا كانت الرواية في المقام الأول فنا زمنياً يضاهي الموسيقى في بعض تكويناته ويخضع لمقاييس مثل الإيقاع ودرجة السرعة، فإنها من جانب آخر تشبه الفنون التشكيلية من رسم ونحت في تشكيلها للمكان"[1] حيث لا مناص من اعتماده شكلا إبداعيا قبل كونه عنصرا تكميليا.

تختلف طرق تجسيد المكان من روائي لآخر ومن مبدع لغيره، فهو لا يقل أهمية عن باقي عناصر العمل السردي من أحداث وأزمة وشخصيات.إذ لا يمكن للغاية السردية أن تتحقق دون بعد مكاني يحاصرها ويحيط بملامحها فأحداث الرواية تحتاج بالدرجة الأولى إلى مكان تسكنه وتتفجر من خلاله

هناك مجموعة من العوامل السردية المساعدة على تحقيق المكان وإعطائه روحه الفنية، هذه العوامل الأساسية هي: الحدث، الشخصيات، الزمان حيث يرى "باشلار" بأن العمل الأدبي إذا افتقد مكانته، فهذا يعني أنه افتقد خصوصيته والتالي أصالته، ولهذا يعد المكان ضرورياً في تكوين البنية السردية، وميزة من مميزات الرواية سواءً في العمل الروائي التقليدي

[1] – سيزا قاسم، بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ،الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1984 ، ص:99.

أو الجديد باعتباره" الإطار الذي تجري فيه أحداث النص."[1]، فهو لا يقل أهمية عن باقي مكونات النص السردي أن لم يكن أهمها

تنوعت أوجه ظهور وتجسيد المكان في رواية المرايا فقد اخترق وأثر على مجمل مراحل السرد حيث تعامل نجيب محفوظ في هذه الرواية مع جملة من الأمكنة ذات السمات المتباينة من ضيقة إلى مفتوحة إلى مركبة إلى بسيطة ومن مألوفة إلى مبتكرة. فقام بذكر الحارة وما يمت إليها من مقهى وورشة ودكان دون أن يغفل ذكر الشارع والمدينة والكزينو، وقد كان لذكر المكان وتواجده بهذا الشكل قيمة جمالية مترامية الأطراف استمدت عوامل قوتها واستمراريتها من باقي عناصر العملية السردية حيث اتكأ المكان على الزمان والشخصيات والأحداث في رصد ولامحه.

اقتنص المكان في رواية المرايا شتى أنواع الظهور والتشكل، فقد انتقل الروائي نجيب محفوظ بين جميع حدود المكان ومفارقاته فاعتلى مسرح الكتابة والتدوين السردي من أضيق الأمكنة، من طاولة في مكتب إلى أوسعها وأشملها على الإطلاق ، أي الكون والوجود ، يقول الراوي عن شخصية عبد الرحمن شعبان"...عندما جلست إلى مكتبي الأول مرة في إدارة السكرتارية...بدا لي أول يوم أنه منطويا متجهما كحصن، فقدرت المتاعب في زمالته التي فرضتها الأقدار" ثم ينتقل فيما بعد قائلا":" وذلك كخطوة أولى لجمع العالم في وحدة بشرية، تستهدف خيرها معتمدة على الحكمة والعلم، فتعيد تربية الإنسان باعتباره مواطنا في كون واحد..."[2] ، وهو دليل على مساحة اشتغال الفضاء المكاني في الرواية، ولعله

[1]-بن طاهر يحي، واقع المثقف الجزائري من خلال تجربة في العشق للطاهر وطار،(منشورات تبيين الجاحظية ، د،ط،د،ت.)، ص:99.

[2]- نجيب محفوظ: المرايا،ص58.

يستعير من لفظة المرايا مدها الدلالي، حيث إن المرايا تعدد واختلاف، فكذلك المكان في هذه الرواية قائم على التنوع اللامتناهي الذي يتعالى عن كل تحديد قطعي ونهائي.

تحمل الأمكنة السردية أبعاد وظيفية متنوعة تفوق قدرة المعقول والمألوف على صهر الأشياء والسير وفقها ، فالمكان عند نجيب محفوظ يتجاوز المألوف إلى المرتقب والكائن إلى الممكن والحاضر إلى المستقبل، فهو يصوغ لنفسه عوالم افتراضية وأخرى حقيقية يمتزج فيها الواقع بضرورة الحياة وهو ما التمسناه في مفردات الرواية وكذا في صورها ومشاهدها "فالنص الروائي يخلق عن طريق الكلمات مكانا خياليا له مقوماته الخاصة وأبعاده المتميزة"[1]، مكان يمكن العيش فيه طيلة لحظات السرد.

تصنع كل رواية مكانا لنفسها تعيش فيه شخصياتها وفق قانون وسنن تخطه هي لنفسها عن طريق اللغة لا غير فهذه الأخيرة" :لا تنقل تفاصيل الواقع وإذا فعلت ذلك سكنت الحركة في الرواية، وما على اللغة إلا أن تشير إلى الواقع بالتقاط جزيئات منه، وعلى المخيلة لدى المتلقي أن تقوم ببناء المكان الروائي من خلال الجزئيات التي تقدمها اللّغة"[2] ومهما طابق المكان الروائي نظيره في الواقع يبقى من صنع اللغة لأنه يحيل إلى نفسه هو، دون غيره وإن ماثله أو طابقه. يقول عزمي شاكر في المرايا" والتقيت بعد ذلك بأزمنة متفاوتة، وفي أماكن مختلفة بعبده البسيوني، فأشعرني سلوكه أنه يتقدم في طريقه المرسوم بإرادته الكادحة وفي 1969/1968، وكنت سائرا بشارع رمسيس أمام مبنى التلفزيون

[1]-سيزا قاسم: بناء الرواية دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ،م،م،س ،ص74

[2]-أحمد زياد محبك:" جماليات المكان في الرواية"، مجلة الفيصل الثقافية،الرياض،العدد 286 ،يوليو/ أغسطس 2000 ، ص58

وجدت أماني مقبلة نحوي على بعد خطوات..."[1]. يحمل هذا المقطع السردي تعددا وتنوعا في مساحات وأشكال الأمكنة.

أول ما نلاحظه أن نجيب محفوظ يمزج بين المكان والزمان في ذات التركيبة اللغوية بقوله"...بأزمنة متفاوتة، وفي أماكن مختلفة"، فبراعة السارد الخارجي تكمن في قدرته على شد الوثاق ما بين الأمرين. كما أن المكان في المرايا متفاوت بين ما يبدو منه صريحا يوهم بصدقه وواقعيته" وكنت سائرا بشارع رمسيس"، وبين ما هو افتراضي تخييلي" فأشعرني سلوكه أنه يتقدم في طريقه المرسوم بإرادته الكادحة" وهي طريق افتراضية تأخذ أبعاد نفسية وأخرى دلالية لها علاقة ببناء معنى ودلالة الخطاب في النص السردي القائم عليها.

يذهب البعض إلى الظن بأن" المكان هو الذي يعطي مظهر الحقيقة للرواية المتخيلة"[2]، لأن الراوي عندما يقدم أمكنته ويعمد إلى إعطائها أسماء ومواقع مستمدة من الواقع لا يريد من خلال ذلك تقديم المكان الموجود في الواقع بعينه كما تعكس المرآة الأشياء، بل يريد خلق المكان الروائي الخاص بعالمه هو، وأي تطابق بينهما يبقى مجرد حيلة أو خدعة كما يراها الكثير من الروائيين، أو وسيلة لإيهام القارئ بواقعية أمكنته حتى يضفي على أحداث رواياته طابع الواقعية فتصبح بذلك جزءا مما يعيشه القارئ فيحسن التعامل معه ويسهل عليه فهمه.

[1]- نجيب محفوظ، المرايا : ص42.

[2]- Henri Mitterrand, **Le discours du roman**, Paris,: PUF, 1980, p194.

1-2 المكان امتداد أنطولوجي:

يأخذ المكان بعدين أساسين بعد صريح ومباشر، وهو المظهر المألوف والمتعارف عليه، وهو بعد وجودي(أنطولوجي)، والبعد الثاني هو بعد دلالي ضمني يمتلكه فقط القارئ المتمرس الذي لا يكتفي بالوقوف عند حدود الظاهر من النص. ولقد انتبه ميشال بوتور(M. Boutour) إلى نقطة هامة أوضح من خلالها أنه ":لا وجود لواقعية حقيقية إذا لم نعتبر أن الخيال جزء من الواقع وأننا نرى حيزا كبيرا من الواقع من خلاله" [1] .يتطلب السرد الإيهام بالواقع العادي للأحداث، انطلاقا من المنطق،كما يقول ميشال كروزيه (M.Crouzet)، " فالواقعية غير ممكنة أو على الأصح ليست كما نظنها"[2] ،لابد من الإشارة إلى ضرورة تعددية المكان في الرواية لأنه" لا وجود لرواية تجري جميع حوادثها في مكان واحد منفرد، وإذا ما بدا لنا أن الرواية تجري في مكان واحد خلقنا أوهاما تنقلنا إلى أماكن أخرى"[3] ، فمحدودية المكان تضيق على القارئ الخناق وتحرمه فرصة التجوال بين أزقة النص باحثا عن المعنى في الاختلاف والتعدد.

" والرواية مهما قلص الكاتب مكانها تفتح الطريق دائما لخلق أمكنة أخرى ولو كان ذلك في المجال الفكري لأبطالها"[4] وتعددية الأمكنة تجعل من الواحد منها سندا ودعما للآخر وليس نقيضا هادما فلكل مكان وظيفته الخاصة، بحسب لوتمان (Iouri Lotman)

[1] مصباح أحمد الصمد:"مصر والولادة الثانية،الرحلة في كتابات ميشال بوتور"، مجلة عالم الفكر،الكويت،العدد الثاني، 1986 ، ص

[2] -Michel Crouzet, Espaces romanesques, Paris: PUF ,1982 ,p122

[3] ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة،)ترجمة :فريد أنطونيس، بيروت، منشورات عويدات ، 1971 ،ص61

[4] - حميد لحمداني، بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي،بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي،ط3، 2000، ص54.

أن" الإشارة إلى المكان تأتي لخدمة الرواية على أنه جرى أو سيجري به شيء، فمجرد الإشارة إلى المكان كافية لكي تجعلنا ننتظر قيام حدث ما وذلك لأنه ليس هناك مكان غير متورط في الأحداث"[1]، وهذا ما يمكن اعتباره تهيؤ قبليا يسهم في بناء أفق توقعات القراء.

عندما نسمع الأستاذ عباس في المرايا يقول:" بعد النكسة وجد نوع من الميل إلى الدين البعض يقولون إن هزيمتنا ترجع إلى إهمالنا لديننا، إذن يوجد ميل للإيمان؟

– قلت: نعم يوجد.

– فقال الأستاذ عباس باسما: إني أطمع في مزيد من الدقة.

– أجبت بما أعرف مستعيدا ذكريات الثانوية والجامعة....

– وعاد الأستاذ يسأل: ما هي القيم التي تقدسونها؟ فنظر إليه صبري جاد في حيرة وتمتم:

– القيم؟

– وقلت من فوري مخاطبا الأستاذ:

– أرجو أن تتجنب التجريدات ما أمكن...

– فعاد يسأل: لم تتلقون العلم في المدارس؟

– لعله خير من أن نتصعلك في الشوارع.[2] تتنوع الأمكنة في هذا الحوار، وربما كانت أمكنة بسيطة ومعروفة إلا أنها جاءت لتنسج ما هو خيالي وليس ما هو واقعي أو حقيقي،

[1] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي)الفضاء،الزمن،الشخصية، المركز الثقافي العربي، بيروت،الدار البيضاء، 1990 ص30 .

[2]– نجيب محفوظ: المرايا، ص ص201/200.

ومع كل مكان ذكره السارد إلا وتتبادر إلى القارئ مجموعة من الصور والتخمينات على مستوى المعنى والدلالة الذين يسوقهم أو على الأقل يسهم في صنعهما وبلورتهما السياق المكاني، ليس بوصفه سياقا متحكما، وإنما سياقا داعما ومحتويا. نجد الثانوية والجامعة، ثم ذكر المدرسة يليها مباشرة ذكر الشارع. ولو أخذنا كل مكان على حدا لوجدناه يتضمن دلالته الخاصة، ولكن لو أخذنا هذه الأمكنة في تواجدها الشمولي، وتكاملها المعنوي لوجدنا أن السارد يرمي في سياق حديثه عن القيم ومفاهيم الدين والعلم والإيمان إلى محاولة الزج بكل تفاصيل الحياة عند الفرد العادي، الحياة بكل ما تحمله من تناقض تقع ضمن إطار التقاطع الحاصل بين المدرسة والشارع، بين الماضي باستعادة الذكريات الجميلة، وبين الحاضر وخشية التصعلك في الشوارع.

لقد أسس عالم السرد أدوين موير دراسة في هذا الشأن تدور ما بين رواية الدراما ورواية الشخصيات حيث رأى أن "العالم الخيالي للرواية الدرامية يقع في"الزمان "وأن العالم الخيالي لرواية الشخصية يقع في المكان، ففي الأولى باختصار، يقدم لنا الكاتب تحديدا عابرا للمكان ويبني حدثه في نطاق" الزمان "وفي الثانية يفترض الزمان فيكون الحدث إطارا زمنيا ثابتا " [1]يتضح إذا أن رواية الشخصية تمتلئ بالمكان عكس رواية الدراما التي تعتمد على الزمان، وهنا لابد من الإشارة إلى أن المرايا هي رواية شخصيات لذلك ركزت على تفاصيل المكان وتنوعاته. لكن الغريب أو الجميل في الأمر هو أن نجيب محفوظ لم يغفل الجانب الزماني بل على العكس نجده يتعامل معه وهو في قمة نضجه، وأشد وأعقد وضعياته وتراكيبه.

[1]- أدوين موير، بناء الرواية،ترجمة:إبراهيم الصيرفي، مراجعة الدكتور عبد القادر القط،القاهرة،الدار المصرية، 1965 ،ص62

سيتضح لنا مع هذا المقطع توظيف البعد المكاني بوفرة بليغة من طرف السارد، دون إغفاله للزمن، حيث يشرع في الحديث انطلاقا منه، يقول الراوي:" دخل علينا معاون الوزارة وقال: البقية في حياتكم في الأستاذ عبد الرحمن شعبان، وفزعنا كأنما نسمع عن الموت لأول مرة كان حتى أمس يتخذ مجلسه بيننا في الإدارة، وسرت معه حتى مسكنه في شوارع مكتظة بالمتظاهرين والمخربين وألسنة النيران تشتعل هنا وهناك في المحال العمومية والملاهي والسينمات..."[1] ،يأتي السارد على ذكر سلسلة من الأمكنة في قوله يتخذ مجلسه بيننا، وكذا في ذكره للبيت بقوله وسرت معه حتى مسكنه، أيضا ذكر الشارع، المحال العمومية، الملاهي السينمات، زيادة على قوله: وألسنة اللهب تشتعل هنا وهناك. دون تحديد أو تقييد للمكان حيث يمنحه نجيب محفوظ حريته في التنوع والتلون بكل أطياف الحياة والواقع حتى لكأنك تستشعر عبق المنطق والسائد دونما ملل أو إكراه.

يمتلك المكان في الرواية قيمة فنية وجمالية زيادة على قيمته الوظيفية البنائية، حيث يرى أدوين موير أن الاختلاف في عرض المكان بين رواية الدراما والشخصية يرجع إلى عنصر التغليب لأن" القول بإمكانية الحبكة لا ينكر الحركة الزمانية فيها، كما أن القول بزمانيتها لا يعني أنه ليس لها وضع في المكان ...الأمر يتصل بالعنصر الغالب"[2]. وإذا سلمنا بأن المكان مكون أساسي في الرواية فلابد أن لا نغفل له دور، أو نتجاهل له حضور.

[1]- نجيب محفوظ:المرايا، ص256.

[2]- إدوين موير: المرجع السابق، ص63

تشكل بعض الأمكنة لدى نجيب محفوظ حالة خاصة، ومنطلقا متكررا في جل رواياته يعتمد في بناء عالمه السردي والآخر التخييلي. على سبيل المثال"الحارة"، التي لطالما تحدث عنها وبلسانها، وانطلق منها ليعود إليها في حنين مستمر للطفولة، ولماضي الأفراد في بساطته وفطرته، يقول الراوي:" وفي مساء الأربعاء من كل أسبوع، في العطلة السنوية كان يدعونا إلى بيته في آخر شارعنا، حيث يقام ذكر في الفناء...ومن مقهى إلى مقهى عرفنا بإرشاده مجاذيب الباب الأخضر، والفيشاوي والمدق وخان الخليلي..."[1] ،فبعض الأمكنة لها خصوصيات تجعلها مادة أساسية في الرواية، لا يمكن للروائي الاستغناء عنها لأنها تشكل مصدر مدّه الفكري.

تشير الدراسات السردية لهذا المبدأ بوضوح" فلو تتبعنا تاريخ الرواية في الغرب أو في العالم العربي لوجدنا لهذا المكان حضوراً كبيراً وهذا الأمر لا يقتصر على الروايات الواقعية ولكن أيضا في الروايات الجديدة."[2] التي تأخذ طابعا تخييليا أكثر منه تمثيليا، والتي نزعت صوب الحرية في توظيف عناصر السرد واستثمار قدراتها حد الاستنزاف أحيانا، وليس مجرد الاكتفاء بأدائها الوظيفي العملي فقط.

1-3 المكان عالم من المعنى:

وقد يرتسم المكان بملامح الشخصية ويتقمص مزاياها وعيوبها ويعبر عن آمالها وهمومها "ويختلف الروائيون لدى بنائهم الحيز ورسمه، وتحديد معالمه وجعله-كما يتعامل معه في الرواية الجديدة-طرفاً فاعلاً في المشكلات السردية بحيث قد يستحيل إلى كائن يعي

[1]- نجيب محفوظ: المرايا،ص165.

[2]– حميد الحمداني، بنية النص السردي، م، س، ص: 71.

ويعقل، يضر وينفع، يسمع وينطق"[1]، يقول الراوي:" واجتمعنا يوما عند الأستاذ سالم جبر وكان منفعلا ويقول: ما هذا الذي يحدث بالوطن، الملك جُنّ، وكل شيء ينهار.

فقال الدكتور زهير كامل: ما أشبه حالنا السياسي بالدكتور إبراهيم عقل الذي بدأ باحثا نابها وانتهى بالدروشة"[2]، فالوطن ليس بالمكان المحدود، كما لا يمكن حصر إمكاناته الدلالية خاصة حين تشتعل فيه الفتن، وتدنو منه المؤامرات، فيدب التعب والإرهاق في أوصاله، ويصبح مجالا محتملا لكل الافتراضات الحدثية والسلوكية.

يمتلك المكان في الرواية مسؤولية تشييد الخطاب السردي بأبعاده الفنية والجمالية وليس مجرد الاكتفاء بالدور التقني والوظيفي، فعامل المكان له دوره الجمالي المؤسس للدلالة والمعنى في السرد، " فهو يسهم في خلق المعنى داخل الرواية، ولا يكون دائماً تابعاً أو سلبياً بل إنه أحيانا يمكن للراوي أن يحول عنصر المكان إلى أداة للتعبير عن موقف الأبطال من العالم."[3] ، وفي هذا الصدد يقول الدكتور إبراهيم عقل ضمن"المرايا":" هذه أيام أزمة تطحن العالم كله وليست خاصة ببلادنا، كما يتصور البعض..."[4]، فتوظيف العالم والبلد باعتبارهما مكانيين في غاية الشساعة يأتي للحديث عن الإنسان بجميع الاحتمالات العائمة من حوله، خاصة في حال خوضه للأزمات حيث يضيق المكان على رحابته، وبدلا من أن يسوده التنوع يصير معطاء بالتشابه والثبات في الألم والمعاناة.

[1]- عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، م.س، ص: 143.

[2]- نجيب محفوظ: المرايا،ص126/125.

[3]- حميد الحمداني، بنية النص السردي، ع، س، ص: 70.

[4]- نجيب محفوظ، المصدر السابق،ص13.

إن المبدع في رؤيته للمكان، يتجاوز المظهر الجغرافي المجرد، لتكون رؤاه "أكبر من الجغرافيا مساحة، وأشسع بعدا؛ فهو امتداد، وهو ارتفاع، وهو انخفاض وهو طيران وتحليق وهو نجوم من الأرض، وهو غوص في البحار، وهو انطلاق نحو المجهول، وهو عوالم لا حدود لها"[1]

فالمبدع يتعامل مع المكان بإدراكه الخاص، بخياله، وأحاسيسه، وبرؤيته لطبيعة البشر القاطنين في المكان أو المرتحلين عبره. يقول جاد أبو العلا:"...وقد دعياني إلى مسكنهما في مدينة الأوقاف فاطلعت على معرضهما الدائم، ودهشت وأنا أتنقل بين لوحات واقعية في زمن ندرت فيه الواقعية وطغى التجريد، بل كانت واقعية ذات أهداف واضحة، وقلت مداعبا.

– أخيرا أظفر بفن رجعي.

– ولكنها قالت بالتجاج عذب:

– أمامك فن تقدمي بل الفن التقدمي الوحيد.[2]

ينفتح أمامنا هذا المكان المتمثل في المعرض، على كم هائل من الاحتمالات التأويلية التي تحيلنا قراء إلى التعامل مع العناصر السردية بوصفها عوامل دالة وموحية. فيأتينا المعرض بطيف المجتمع ولوحاته هم أفراده، ومواضيعها أفكارهم وقناعاتهم المتباينة بين الواقعية والرجعية.

[1]– سيزا قاسم: المرجع السابق، ص68.

[2]– نجيب محفوظ: المرايا،ص293.

أحيانا يتجاوز نجيب محفوظ الأماكن المحدودة والمعتادة إلى أماكن أخرى أكثر انفتاحا وتنوعا وأبعد عن الألفة والرؤية العينية البسيطة والدائمة. وعندما نتأمل القص العربي، مثلا نجد أن المكان شهد تجليات عديدة، اختلفت حسب رؤية المبدع وعلاقته وتعبيره عن المكان وحسبما استقر في وعي القارئ، وهذا ما يمكن تأويله في محاور أربعة:

- **المكان الوعاء :**

يمكن للمكان المحتوي أن يحتمل عدة ثنائيات سردية تفترض التوافق أو التنافر فهو عند نجيب محفوظ وفي جل كتاباته تضمين للشخصيات ومجتمعاتها وهو في الآن ذاته تضمين للأحداث والعصور وكل ما يعتريها من ملامح ومميزات حدثية أو عمرانية وبيئية وهو ما يبدو جليا في أعمال نجيب محفوظ السردية مثل: زقاق المدق، قشتمر، وثلاثيته: بين القصرين، قصر الشوق، السكرية. فكما هو معروف هذه عناوين لأحياء شعبية في القاهرة، حيث تعبر هذه الأمكنة عن الشخصيات الحاملة لها بكل ملامحها وتقلباتها بكل فزعها وثباتها فالمكان هنا تعزيز للمعنى المنوط تمثيله في الشخصية وقال جعفر خليل:

– لعلك لا تعلم بأنني أصبحت من أهل الاسكندرية؟

– حقا.

–آ خر العنقود طالبة بالآداب لم تجد في القاهرة متسعا فقررت الإقامة في الإسكندرية وابتعت فيلا في لوران، ستراها بنفسك"[1]، تعد كل من الإسكندرية والقاهرة من مواطن العلم والثراء والتحضر، ومجرد ذكرهما يقود أفهام السامعين صوب معطيات الثراء،

[1]– نجيب محفوظ: المرايا،ص98.

والبذخ واللهو، وتتبادر إلى مخيلة المتلقي صورة من العمارات فارعة الطول، وزحمة السير التي تقابلها زحمة الحياة، وأشياء كثيرة تشتق معانيها من هذين المكانين.

يبني نجيب محفوظ عوالمه السردية من استعارة الأماكن الواقعية خاصة واتخاذها رموزا لتتبع حقيقة الشخصيات ورسم مسارات الأحداث ، وبذلك تتباين الأمكنة وتتحاور فيما بينها مشيدة صراع الشخصيات وتداخل الوقائع في تراتبية جميلة تتعاقب فيها الأزمنة في حين يبقى المكان واحدا، فحتى وإن خرجت الشخوص عنه فهم يستعيدونه في أذهانهم ، وتهرم الشخصيات، ويولد الجديد، وتتبدل معالم المكان، ولكن يظل المكان حاويا لكل هذا، ورغم ذلك يبقى المكان" مصطلحا غامضا ومبهما على الأقل في عالمنا العربي"[1] لكن استخدامه بلغ ذروة النضوج.

يمكن التعبير عن هذا الأمر بأنه "تماهي الأزمنة، وثبات الأمكنة"[2]، ففي بعض الأحيان تتشبث الأمكنة بالثبات في ملامحها العامة رافضة بالمقابل لثبات الأزمنة والأحداث والشخصيات، ورواية **"المرايا"** من وجهة نظر مكانية ذات بعد احتوائي هي تعبير عن أمكنة متقاربة جغرافيا، ولكنها تتسع زمنيا، وتتنوع في أنماط البشر وأخلاطهم،يقول الراوي:"بذكره يذكر حينا(العباسية) في العشرينيات من هذا القرن، حي الهدوء الشامل والحقول المترامية، والحدائق الغناء...و يوم انتقلنا من الحي القديم إليها..."[3]، المكان المذكور هنا هو العباسية التي وإن أرهقتها السنون تبقى هي العباسية ذاتها، لكن الأشخاص يتغيرون يأتون إليها يوما قدوما من أحياء أخرى، ويغادرونها أحيانا، ويمر الزمن وتصبح مرسما

[1]- شريبط أحمد شريبط،" بنية الفضاء في رواية غدا يوم جديد"، مجلة الثقافة، الجزائر، موفم للنشر، 1997 ، ص150

[2]- المرجع السابق،ص87.

[3]- نجيب محفوظ: المرايا،ص201.

لذكرياتهم فكأن العناوين أو الاستهلالات المكانية معبرة عن ثبات المكان، رغم التسليم بتبدل معالم هذا المكان، وتحولات الشخصيات فيه، وهي غاية تخدم غرضا دلاليا معينا.

- المكان المسيطر

حيث يصبح المكان هو المسيطر والمتحكم على مجريات السرد في العمل الروائي فيغدو كل من الحدث والشخصيات عناصر روائية تابعة لسلطة المكان في الأداء والتجسيد، حيث يمكن للقارئ اقتناص ملامحه من أبعاد السرد الجمالية وأحيانا يكون ظهوره وظيفيا بارزا "يوجد فقط طريق للبحث مرسوم بشكل حسن، كما توجد إلى جانبه مسارات طرق أخرى على شكل نقط متقطعة"[1].تقودنا ليس إلى حيث يوجد المكان ولكن إلى حيث توجد قوة دلالة المكان، والسرّ القابع خلف ذكره.

نرى ذلك بشكل واضح في قول الرواي:" فقبضت على ذراعه كالمستغيث فمضى بي إلى الخارج، ولم تكن العودة يسيرة كالذهاب إذ صادفتنا مظاهرة ضخمة، فشق طريقه خلال أزقة جانبية، وأصوات الرصاص تدوي..."[2] فقد كان المكان يعج بالمتظاهرين، كما يعج بالأفكار والإيديولوجات الساعية إلى خلق وضع جديد، هي مظاهرات تلت الهزيمة، وكانت تواقة لتبديل الهزيمة بالنصر، تواقة أيضا إلى تغيير الكير من المفاهيم البالية في المجتمع و أخرى ترسبات للوجود الانجليزي. والواضح هنا أن المكان هو المهيمن على تصرفات الشخوص وهو أيضا السبب في مجيء التغيير، وفي تحقيق النصر على إسرائيل لاحقا، لا نقول بأنه كان الملهم بقدر ما نقول بأنه كان الشاهد، ومن كثرة ما شهده صار حكيما

[1]- شريط أحمد شريط: المرجع السابق، ص119.

[2]- نجيب محفوظ: المرايا،ص21.

يمكنه أن يملي على الإنسان ما يفعله. فالأمكنة مع مرور الزمن تكتسب سمعة وإيحاء خاصا بها، ما يمنحها سلطة لا يمكن أن تكون لغيرها من عناصر السرد. كما يورد نجيب محفوظ نوعا من الأمكنة المهيمنة والمسيطرة، لكنها افتراضية في قول الراوي:" يجب أن يحل القرآن مكان كافة القوانين المستوردة..."[1]، هنا يوظف السارد الخارجي كلمة مكان مقترنة بالقرآن الكريم، وفي مقابلها يقول كافة القوانين المستوردة، في دلالة على أن القرآن بوصفه كتابا واحدا يمكنه أن يحل محل جميع الشرائع والقوانين والنواميس الدنيوية، فهو المكان الأوسع والأشمل والأجدر، لا يمكن أن نحصره في أذهاننا، في دلالة على ما يحتويه من فكر شاسع ومتجدد.

- **المكان الإطار:**

وفيه يتراجع المكان، ويكون على هامش النص، أي يكون إطارا وحوافا، فيكتفي السارد بذكر إشارات مكانية بسيطة، تجعل القارئ يدرك إطار الأحداث الدائرة، لأن صناعة الحدث هنا تتأتى من معطيات أخرى، مثل ذكر كلام جاد أبو العلا" ما أسعد إسرائيل بكم، ثم عاودت الشاب حدته وهو يقول: أتحدى إسرائيل أن تفعل بنا مثلما فعلناه بأنفسنا..."[2] فهذا المكان يحتوي على الكثير من المفاهيم التي لا تحتاج إلى شرح أبدا، فبمجرد ذكره تتبادر إلى ذهن المتلقي عشرات الأفكار والاحتمالات، أولها الاحتلال، والقضية الفلسطينية، أيضا قناة سيناء والنزاع حولها، بما أن النص يتحدث عن مصر، كذلك العدوان الثلاثي وهزيمة العرب 1967. زيادة على معاني الحقد والدمار

[1]- نجيب محفوظ: المرايا،ص262.

[2]- المصدر نفسه،ص58.

والاستخراب التي تأتي مع ذكر هذا المكان.يأتي المكان أحيانا على شكل إطار، يقول ماهر عبد الكريم عن عبد الوهاب إسماعيل الذي عمل كاتبا، وهو يسأله في ذلك:" فسألته ببراءة وكنت مغرما بالكاتب:

– متى تكتب عنه؟

– فابتسم ابتسامة غامضة وقال: انتظر وليطولن انتظارك

– ماذا تعني.

– فقال بحزم لن أشترك في بناء قلم سيعمل إذا على تجريح تراثنا الإسلامي بكافة السبل الملتوية"[1] ، وهنا يصبح الكتاب بوصفه مكانا افتراضيا موضعا للتغليط بدل التصويب، ووسيلة للهدم عوضا عن البناء، فهو مكان مؤطر للأفكار يتوجه صوبه كل باحث عن المعرفة واليقين، ليجد نفسه دون علم مسبق أمام المغالطات التي لم يكن يتوقعها لكن المكان ساقه إليها.

– المكان المهمش :

تستدعي الرواية في بعض الأحيان المكان بوصفه حضورا رمزيا أو مؤشرا على شيء مألوف فلا يستوجب ذكره التفصيل في الأمر فهو معروف لدى القارئ وأحيانا مبتذل لدى المؤلف،وتأتي الاستعانة به عندما يكون الحدث أو الشخصية هي أساس الرؤية،وقد وردت مثل هذه الصيغ المكانية بشكل متكرر في المرايا، تقريبا مع كل بداية لقصة معينة أو في منتصف القصة إلا ويبادر السارد إلى ذكر المكان الذي احتوى الشخصية أو الحدث على

[1] – نجيب محفوظ:المرايا، ص ص259/258.

عجالة، لينصرف بعد ذلك إلى مطلبه. يقول الراوي:" عندما قدمني لها الدكتور زهير كامل في صالونه لم أكن أسمع بها لأول مرة"[1]، الإقدام على ذكر الصالون كان عرضيا، فقط حتى يمكن القارئ من الوقوف على معطيات القص والحدث.

يتضح هذا النوع من التوظيف المكاني في العديد من روايات نجيب محفوظ، فمثلا عندما يذكر القاهرة–وهو معروف بذلك الأمر– يكون باقتضاب، وأماكن أخرى كالعباسية، بور سعيد، خان الخليلي، السيدة زينب...كلها أماكن معروفة لدى القارئ خاصة أولئك الذين ألفوا التعامل مع نصوص نجيب محفوظ، تقول شخصية أحمد قدري:" وتعثر في الدراسة الثانوية فاختار الالتحاق بمدرسة البوليس، وعقب تخرجه عين في القاهرة لتقدمه..."[2] تكاد تتلاشى أية خصوصية للمكان مباشرة لدى ذكر مثل هذه النماذج.

تأخذ مجريات السرد في مثل هذه الحالات وضعيات استبدالية تدور رحاها بين هيمنة الشخصية أحيانا وبين سطوة الحدث وأحيانا كثيرة يصل الزمان إلى ذروة النشاط والفاعلية فلا يغدو للمكان أهمية كبرى في البروز والتبلور سوى على هامش العناصر المذكورة آنفا، حيث يستمد المكان وجوده وملامحه من وجود الزمان ومن سيرورة الحدث ومن تبدلات الشخوص فهو مكان هامشي يعيش على حافة العناصر السردية الأخرى في لعبة فنية تكاملية، فالوجود هو في بعض الأحيان تقاسم للكينونة مع الآخر في اختلافه وتشابهه .يحمل المكان بعدا فنيا وجماليا يتجاوز حدود البعد الوجودي وفقط ، فهو صيغة فنية تنتشر بين تفاصيل السرد تدفع القارئ إلى الغوص خلفها للتفتيش عنها حضورا مشتت

[1]– المصدر السابق، ص293.

[2]– المصدر نفسه،ص24.

الأطراف متباينا في تواجده بين كل زوايا النص. فالمكان لغة يتقنها السرد والسارد معا ولابد على المتلقي بدوره أن يتقنها حضورا دلاليا أكثر منه تقنيا، لغة تشمل في تبدلها وتوترها توترا جماليا بالغ التأثير على المتلقي رونقه متوزع بين قطبي النص الفني والجمالي.

2- قراءة في نتوءات زمن المرايا:

انطلق الإنسان في تتبعه للوجود، وفي كشفه عن حقائق الموجودات باعتماده على عنصر الزمن، هذا العنصر الذي لا يخلو من إشكال، والذي حامت من حوله الكثير من التساؤلات ولازالت إلى يومنا هذا، فمنذ العهود السابقة لأولى الفلسفات والإنسان يجود بتوقعاته وتخمينات النظرية والتطبيقية-الصائبة أحيانا والمخطئة أحيانا أخرى، والتي عالجت الزمن باعتباره" شكلا، حدسا، أو مفهوما"[1] فشكل الزمن بتعالقاته وتعاقباته محورا أساسيا لمختلف الدراسات والأبحاث.

إن الإنسان وهو يحاول تجلية الغموض عن هذه الإشكالية، يجد نفسه في الآن ذاته واقعا تحت سطوة الزمن، فهو مثل الوجود تماما ينتشر من حولنا، يحاصر ماضينا ومستقبلنا وحاضرنا، دون أن نتمكن من الإمساك به، أو من توقيفه ولو للحظة قصد مساءلته، لذلك كل ما يمكننا فعله أمام سلطانه هو محاولة تعيين حضوره وتوصيف اختلافات هذا الحضور وتأويل دلالات هذا الاختلاف، ليغدو الإنسان صانعا للتاريخ فهو يسعى بكل الطرق لإثبات قدرته على إثبات متحولات الزمن عبر نتاجات جمالية وإبداعية، تجمع بين الخصوصية التقنية وبين جمالية الإبداع.

وجدنا أن"**المرايا**" تتأسس على قاعد زمانية قوية وثرية في الآن ذاته، فلا تكاد تمر صفحة واحدة إلى وتحتوي على مساحات، أو على الأقل على إشارات لقيم زمنية. وعدا ذلك يكاد يكون شبه مستحيل.

[1]- تزيفيطان تودوروف: مفاهيم سردية، ترجمة عبد الرحمن مزيان، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2005،ص110.

يعتبر الإنسان كائنا انفعاليا طالما تعامل مع معطيات الوجود بحذر واستنفار فهو يكاد لا يتجاوز شيء إلا وينقب في تفاصيل وحيثيات وجوده ومن ذلك الزمان، فتعامل معه على أنه حقيقة ذات بعدين لا ينفصلان الأول متناهي والآخر متعالي، لا يكترث لتحديدات البشر المعرفية فهو بعيد عن كل إحاطة واقتناص كلما ظن المتلقي أنه يكاد يحاصره إلا ويجده ينفلت من بين يديه أجمل انفلات. اختلفت قراءات الإنسان للزمن عبر العصور فبعضهم تناوله من "زاوية تقديسية (الآلهة) ومنهم من تناوله من زاوية فلسفية أمثال: "غاستون باشلار، وبرجسون وبروست Proust، وهيدجر، وكانط، ومنهم من تناوله من زاوية فنية جمالية أمثال فوكنر وفرجينيا وولف، وجوس"، ولذا تصبح عملية تعريفه وتحديد معالمه عملية لا تخلو من المبالغة والتهويل"[1]، ويبقى الزمن السردي كيان افتراضي، يشعرك أحيانا بأنه قبضة من الزمن الحقيقي.

تم ذكر ثلاث مراحل زمنية من تاريخ مصر تتفاوت بين السكينة والتوتر هي:

- فترة ما قبل ثورة 23 يوليو/ تموز.
- وفترة الثورة.
- وفترة هزيمة يونيو/ حزيران 1967م وما بعدها[2].

[1] – بشير بويجرة محمد، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري، ع، س، ص: 4.

[2] –روز ماري شاهين: قراءة متعددة للشخصية،علم نفس الطباع و الأنماط،دراسة تطبيقية على شخصيات نجيب محفوظ،مكتبة الهلال، ط1، 1995، ص22.

عبر نجيب محفوظ في هذه الرؤيا عن أبعاد اجتماعية متناهية الحضور بين توق للتجسيد الإجتماعي والآخر التاريخي فعبر من خلال المكان عن شخصيات وأحداث ظلت تستقي هويتها من هوية الزمن والحدث الدالين عليه.

عمل الباحثون منذ القدم على محاولة الكشف عن ماهية الزمن في تحديد يكاد يكون لا متناهيا رغم توقه للدقة واحتراز الصدق"فلعّله يفلح يوماً في استكناه حقائق ما فوق العقل، وكانت التصنيفات من قبيل الزمن الميتافيزقي والواقعي والوجودي، والنفسي، والذاتي، والخارجي، تخريجات إجرائية مرتبة بحسب الزمان حدثاً بعد آخر دونما ارتداد في الزمان وهو أبسط أشكال النثر الحكائي"[1]، فالروائي عامة ونجيب محفوظ خاصة طالما سعى إلى التعريف عن نواياه السردية من خلال ذكر بعض المراحل الزمنية والتاريخية الكبرى.

تتبع بعض أشكال السرد في بعض الأنواع الأدبية والروائية أسلوبا قديما في سير الأحداث من الماضي متوجها صوب الحاضر فالمستقبل وهذا الأسلوب هو النبرة الزمانية الكلاسيكية يقول (ميشال بيتور، Michel Bittor) "لست قادراً على رواية قصة بحسب تسلسلها الزمني إن لم تكن قصة من الماضي، وهذه طريقة لا يمكن تطبيقها على حاضر لا يتوقف أبداً"[2] .

أما في الشكل الجديد للرواية فقد أخد البعد الزمني منحاه الجمالي عندما توزع حضوره الجمالي والوجودي بين شتى زوايا النص وعناصره السردية "فهو نسج ينشأ عنه

[1]– عبد القادر أبو شريفة وحسين لافي قزق ، مدخل إلى تحليل النص الأدبي ، ع ، س ،ص: 98.

[2] – ميشال بوتور ، بحوث في الرواية الجديدة ، ع، س، ص : 98.

سحر ينشأ عنه عالم، ينشأ عنه وجود،ينشأ عن جمالية سحرية، أو سحرية جمالية... فهو لحمة الحدث وملح السرد، وصنو الحيز وقوام الشخصية"[1].

يمكن للسارد أو الروائي أن يرسم للزمن مسارات يراها هو مناسبة له فيمنحه انحناءات بعضها يتوجه صوب الماضي والبعض الآخر صوب المستقبل وأحيانا يرسو على شاطئ الحاضر في انتظار تركيبة جديدة ، فالزمن السردي ملك لصاحبه يشكله كيفما شاء بحسب حاجته وتماشياً مع أهدافه كالاسترجاع والاستباق والوصف والوقفة وأحيانا يأخذ الزمن شكل الحذف، فيختفي كما في تيار الوعي، حيث "يصبح شيئاً ذاتياً بحتاً، وحيث الكون الأكبر الذي يعيش فيه الإنسان، يصبح عقله ووجوده الداخلي"[2]

تعتمد الرواية الحديثة والمعاصرة أسلوبا آخر من السرد يبتعد عن صنوف السرد التاريخي والكلاسيكي يقول "عبد المالك مرتاض" "فإذا المسار الزمني لا يمضي في مساره التسلسلي المألوف، حيث قد يرتدّ إلى الماضي فيديره من الحاضر، وقد ينطلق إلى المستقبل مديراً إياه من الماضي، وقد لا يتجسد الزمن أصلاً إلاّ في السياق ضارباً صفحاً عن اصطناع الأدوات الزمنية المألوفة"[3] كما أنّ أهمية الزمن تتجلى من خلال استحضار زمنين متجادلين في الرواية هما: "زمن القصة وزمن الخطاب، إذ يخضع زمن القصة إلى التتابع المنطقي للأحداث، بينما لا يخضع زمن السرد لهذا التتابع المنطقي"[4] .

[1] – عبد المالك مرتاض، في نظرية الرواية، ع، س، ص: 207.

[2] – ألان روب غرييه، نحو رواية جديدة، ع، س، ص: 11 .

[3] – عبد المالك مرتاض ، في نظرية الرواية، ع، س، ص: 11

[4] – عبد الحميد الحمداني، بنية النص السردي ، (بيروت، لبنان: المركز الثقافي العربي، ط 1، 1991م.)، ص: 72.

زمن القصة: "وهو الزمن الذي وقعت فيه الأحداث حقيقةً أو تخييلاً يحدد بنقطة وينتهي بنقطة، له طول محدد فعلياً أو اعتبارياً وقد يرتبط بالواقع، وقد يرتبط بالتخييل، ويظهر هذا الزمن في المادة الحكائية ذات بداية ونهاية إنها تجري في زمن سواء كان هذا الزمن مسجلاً أو غير مسجل، كرونولوجياً أو تاريخياً "[1] وهو "سابق على عملية الكتابة"[2].

زمن الخطاب:كما تحتمل الرواية زمنا آخر هو زمن الخطاب وهو يمثل نصيب الكاتب من الحرية تحديد مسارات السرد بين تبديل وحذف واستباق واستذكار وغيرها من أوضاع الكتابة الروائية "فتجليات تزمين زمن القصة وتمفصلاته وفق منظور خطابي متميز يفرضه النوع ودور الكاتب في عملية تخطيب الزمن أي إعطاء زمن القصة بعداً متميزاً وخاصاً"[3].

نستنتج من خلال ما سبق ذكره أن الزمن عامل سردي بالغ التعقيد فهو في السرد تماما كما في الواقع يعتريه الغموض والتعقيد حيث يختلف زمن السرد عن زمن الخطاب "في الخطاب يختلف عنه في القصة، فزمن القصة يكون متوازناً أي من الممكن أن يقع حادثان في وقت واحد، ولكن حين تحويل هذا إلى خطاب، فإن الخطاب لا يكون إلا متوالياً مهما تجزأ أو تكسر، بينما هو في القص يكون متوازياً إذا كانت الأحداث متزامنةً"[4] فالمكان يحتمل عديد الانحناءات والتبدلات غير المسبوقة وغير المتوقعة فهو يتبع الحاجة السردية والضرورة الفنية.

[1] – سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي، ع، س ، ص: 89.

[2] – سعيد يقطين ، انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 2، 2001م، ص: 22.

[3] – عبد المالك مرتاض ، في نظرية الرواية، ع، س، ص: 11

[4] – عبد الحميد المحادين ، التقنيات السردية في روايات عبد الرحمان منيف ، ع، س، ص: 61.

وكما نلاحظ فإن رواية المرايا هي ذات أبعاد زمنية مفرقة الحضور ومتنافرة الترتيب في سياق متداخل وعميق وهو ما يثبت لنا أن الزمن لا يستقيم دائما على خطية وتوتر أحادي "ينهض على الطولية المألوفة بحيث ينطلق من الحاضر ليعود إل الماضي ، ثم من الحاضر إلى المستقبل"[1] وهو المألوف في الرواية بوجهها القديم.

يأخذ الزمن في الرواية المعهودة الكلاسيكية وجها منطقيا "يسير نحو المستقبل مؤكداً حتمية مصير البشرية وهي مآل الإنسان للموت"[2] لأنه يملك خاصية التوازن والسير في اتجاه متواز مع الأحداث، لأنه مرتب ترتيباً زمنياً أصلاً"[3] فهو بمثابة المصير الذي تعبر من خلاله الأحداث، وعلى هديه تسجل الوقائع، ولذلك اهتم به العديد من القصّاصين والروائيين وعدّوه عنصراً فاعلاً ومحركاً للأحداث، كقصة الحرب والسلام "لتولستوي" الشهيرة، ورواية "البحث عن الزمن الضائع" "à la recherche du temps perdu " "لبروست" "Proust"، ورواية "استعمال الزمن" "L'emploi du temps"لـ "ميشال بوتور" " Michel Bittor".

لا يمكن للرواية أن تتأسس وهي خالية من وحدة وبنية زمنية قوية "تشيّد فوقه الرواية."[4] لأنه يعتبر "حقيقة مجردة سائلة لا تظهر إلاّ من خلال مفعولها على العناصر الأخرى"[5] فكل ما هو موجود في نص الرواية إنما يتأسس كرها على قوة الحضور الزمني.

[1] – عبد المالك مرتاض في نظرية الرواية، ع، س، ص: 221.

[2] – م، ن ، ص : 66.

[3] – وليد نجار ، قضايا السرد عند نجيب محفوظ ، دار الكتاب اللّبناني، بيروت ط1، 1985م، ص:37 .

[4] – سيزا قاسم ، المرجع السابق، ص: 34.

[5] – م ، ن ، ص: ن .

ما يميز الزمن بوصفه عنصرا فنيا جماليا أنه متغير مع جميع مراحل الرواية الواحد ومتنوع الاستخدامات" من رواية إلى أخرى بنوعية الطريقة التي يتّبعها الكاتب"[1] فإذا كان في النصوص الروائية الكلاسيكية بهذه الخصائص، فإنه يأتي بوجه مختلف في النصوص الحداثية إذ يتسم بالتعقيد والعمق، لأنّه يفاجئنا بانتقاله من زمن لآخر، فقد ينتقل من زمن الحاضر ليعود إلى الماضي ثم المستقبل وذلك في حركة إما متسارعة إما متباطئة لكنها في جميع حالاتها مشغولة بالحذر.

خلاصة القول أن أهمية الزمن تتمثل وتتجلى من خلال استحضار زمنين متجادلين في الرواية، هما: زمن القصة الخطاب، إذ يخضع زمن القصة إلى التتابع المنطقي للأحداث، بينما لا يخضع زمن السرد لهذا التتابع المنطقي."[2] زمن يقترب من الزمن الحقيقي العادي في سهولته وسلاسة حركته ومنطقيتها.

- مفهوم الوصف وأصنافه :

يمنحنا الوصف وثيقة سردية صامتة تحمل القارئ على التمعن بكل حواسه في راحة وهدوء تمنحه إياه تلك اللوحة الموصوفة والتي غالبا ما يستجمع فيها السارد جل طاقاته الإبداعية ليأتي بما يعوض الحدث وينوب عنه في حالة من الانشطار الزمني البليغ.

إن الوصف يستكمل الوضعية الزمنية السليمة فالزمن إما راكض وإما راكد والوصف بعض من الركود لكن في صمته الناطق وليس في صمته الهجين" وقد يكون في بعض

[1]- محبة حاج معتوق ، أثر الرواية الغربية في الرواية العربية ، ع، س ، ص: 94.

[2]- الحميد لحمداني، بنية النص السردي ، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط 1، 1991 ، ص: 72.

الأطوار أكثر ضرورة للنص من السرد"[1] وهو على ندرته في هذه الرواية إلا أنه جاء في جل المواضع التي أسس فيها على أنه وجه من أوجه التدبر الذي يكسر التوتر الدرامي الذي يشغل المسار السردي العام.

تشترك جل المعارف والعلوم وكذا الفنون في العديد من النقاط المشتركة من بينها الوصف إذ تكاد لا تخل أي ظاهرة خاصة إذا كانت تطبيقية من علامات ومشاهد وصفية ،فالعلوم التجريبية أو التحليلية تقوم على ذلك وكذلك الفنون سواء تشكيلية أم سنمائية أم روائية لا يمكنها إطلاقا الاستغناء عن الوصف فالأمر"يتعلق باستقراء الظواهر المميزة لمكان طبيعي حقيقي أو مصنوع في الخيال وتتبع الجزئيات.كما يقوم على استخدام الحواس، ولاسيما النظر والسمع لملاحظة الأشكال والألوان والحركات والأصوات"[2] ، ويتميز الوصف بأنه يبرع ويبزغ أكثر في المجالات الأدبية الفنية وهو الأمر الذي يعنينا.

يمكن اعتبار السرد إحدى البنيات الزمنية ذات البعد الخالي من الامتداد والذي يشغله الفراغ فهو تشكيلة تعبر عن وقفة زمنية هي بمثابة المتنفس للمؤلف والقارئ معا حيث" يعتبر أحيانا أنه في مستوى التنظيم التعبير الكلامي مقابلا للحوار والسرد"[3] حين قال أن" : الأداتين الرئيسيتين لتقديم وقد سبقهما إلى ذلك جان ريكاردو النص هما الوصف والسرد، تختص الأولى بتقديم الأشياء، وتختص الثانية بتقديم الأحداث" [4] فالسرد

[1]- عبد الملك مرتاض :المرجع السابق، ص219.

[2]- المرجع نفسه، ص52.

[3]- حميد لحمداني،المرجع السابق ، ص78

[4]- المرجع نفسه، ص42.

والوصف يشكلان ثنائية تكاملية الأولى تعبير عن السيرورة والحركة والثانية وقفة جمالية غير مبتذلة.

يسير الحدث في الرواية وفق بنية سردية متحركة بينما تحتاج الشخصية والصور والمشاهد إلى حالات وصفية ذات قيمة زمنية راكدة "فكل حكي يتضمن سواء بطريقة متداخلة أو بنسب شديدة ،التغيير أصنافا من التشخيص لأعمال أو أحداث تكون ما يوصف بالتحديد سردا هذا من جهة، ويتضمن من جهة أخرى تشخيصا لأشياء أو لأشخاص[1] فالرواية تمثيل لكل من الأحداث والأمكنة والأزمنة وكذا الشخصيات وهو الأمر الذي يستدعي التنويع في قوالب الحكي.

اختلف الباحثون في تحديد مفهومه لكن الأكيد أن الوصف هو ضرورة فنية وتقنية جمالية لكل منجز سردي"فالوصف حالة ضرورية داخل البنية الحكائية وحتى ورغم تواجده بكثرة داخل المرويات إلا أن صعوبة تعريفه والقبض على مضامينه لامسته دائما ويعرف على أداة تمثل لمتقبل القصة ملامح وسمات وخصائص وأحوالا يكون مدارها عادة على الأشياء والأماكن والشخصيات، وتكون طرائق ذلك التمثيل وغاياته مختلفة اختلاف المذاهب والأجناس" [2] ، وتقريبا على نفس المنوال جاء عند سيزا قاسم" :أسلوب إنشائي يتناول ذكر الأشياء في مظهرها الحسي ويقدمها للعين"[3] وهو أحيانا وصف لما هو أكثر من المظهر الحسي فهو" شكل من أشكال القول ينبئ عن كيف يبدو شيء ما وكيف

[1]- حميد لحمداني،المرجع السابق ، ص88.

[2]- الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنشر، تونس، 2000 ،ص162

[3]- سيزا قاسم، المرجع السابق ، ص180

يكون مذاقه ورائحته وصوته ومسلكه وشعوره [1] فالحياة تحتمل عامل الوصف كوجود دائم ومطلب مستمر "فالأشياء والناس والحيوانات والأماكن والمناظر والأمزجة النفسية والانطباعات" [2] ونظرا لتعدد مجالات ظهوره "فهو أنواع وأصناف تستند إلى تطبيقات ووظائف فقد قسِّم [3] حيث تنقسم أوجه الوصف إلى ثلاث أوجه وصنوف وأكثر.

إن الإمعان في طرق حضور هذا العنصر في النص الروائي وخاصة المرايا يقودنا إلى القول أنه عنصر شديد التنوع والكثافة، وقد يرد على ثلاث مواضع مختلفة:

- الأول وصف تقني(يرد فيه وصف لكل من الأمكنة والأزمنة والأشخاص وهو مرتبط بالجانب المادي خاصة المرئي).
- الثاني وصف نفسي(ويتمثل في وصف الأحاسيس والقيم والمخاوف فهو مرتبط بالجانب المحسوس)
- الثالث هو وصف ميتافيزيقي غير مرئي يتعدى حدود الملموس والمحسوس إلى المتخيل(هو وصف يوتوبي)

وقد برز الوصف في المرايا على أوجه ومستويات متعددة منها الثلاثة المذكورة سابقا:

يقول الراوي في وصفه للشخصية:" كان هناك جالسا بين الأوراق يتربع على مكتب غطّاه الغبار عشرات السنين ، يبدو للناظر كادحا مرهقا تعتليه صفرة وتجهم

[1] عثمان بدري ، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، الجزائر 2000 ، ص80 .

[2] - المرجع نفسه، ص81 .

[3] - نفسه،ص83.

يجتمعان معا في وجه رجل واحد ليعطيانه تقاسيم الزمن عندما يبغض أهله، كل ذلك ويزيد المشهد قلقا ودرامية غريبة أن مكتبه يقبع في زاوية الغرفة مقابلا تمام لضوء الشمس المنبعث من النافذة والمنعكس على تلك السحنة المرهقة والمشوشة، إنه لأمر غريب أن يتحول جمال الشمس في لحظة واحدة إلى قبح غريب عندا تنعكس أشعتها على وجهه العتيق المحطم بفعل السنون أو بفعل فاعل."[1] هو مشهد كامل متكامل من حضور الوصف نشهد فيها مع السارد وقفة زمنية مريحة للقارئ ، ننطلق من خلالها لعالم آخر من الكلام السردي الذي يتحرر من حدود الزمن.

ويرد أيضا مثل هذا الوصف في موضع آخر لكن دون امتزاج كما حدث مع الوصف السابق:" كانت شابة في العشرين من العمر رشيقة القد، سالبة المبسم، مسدولة الشعر كانت عيناها بنيتين لا أعرف عنها سوى صورتها التي بقيت راسخة في ذهني وهي ترتدي المعطف الأرجواني وتتلفت يمينا وشمالا بحثا عن سيارة أجرة وأنا أجلس مقابلا لها في المقهى أنظر إليها من وراء الزجاج..."[2] يتحكم هذا الوصف في ضبط الملامح الخارجية للشخصية دون تجاوزها إلى العمق والجوهر.

يأتي الوصف السابق موجها إلى القارئ بغية جلب الراحة إليه من عناء القراء المستمرة والمتواصلة، فهو الوضع الزمني الكفيل بتهدئة الأجواء السردية بعد التوتر الذي سادها بحكم ما رمت علية شخصية رضا حمادة في حياتها من صراعات وأزمات مع الأهل ثم الأصحاب، داخل مجال العمل وخرجه في إطار نشاطاته السياسية، ليأتي هذا الوصف

[1]- نجيب محفوظ: المرايا، ص166.

[2]- المصدر نفسه، ص64.

كمحطة استراحة للشخصية والقارئ معا" فأي حدث من أحداث القصة يمكن أن يتشعب عند أي نقطة فيها"[1] وهو ما جاء هذا الوصف لتبليغه مشكلا لنا قطعة فنية.

يبدو في ظاهر الأمر أن الزمن يتوقف مع الوصف وهذا ما تقوله الدراسات الأدبية والسردية لكن الحقيقة هي أمر آخر فعندما نشاهد صورة أو نتطلع إلى مشهد معين ساكن فإن سكونه ستهوينا ويشغل في أعماقنا حرية التفكير والتخييل فنشرع في تحريك الصور في أذهاننا وهي تقطع بذلك أشواطا زمنية ولو بسيط لكنها أبدا لا تتسم بالسكون وإنما بالسكينة.

لابد من الإشارة أن المرايا هي رواية اعتمدت الحكي عن طريق توظيفها لنماذج من شخصيات محاكية لما يمكن أن يحتويه ويستوعبه الواقع والحياة في ظفر الإنسان بمعطيات الجحود والاستبداد وفي تخليه عن القيم الإنسانية، وفي هذا المشهد يرد مثل هذا الوصف في قول شخصية ثريا" دخل على أبويه الشقة في صمت مهيب يكاد يقلب الأدوار بين الجميع فكأنما تحسبه هو الوالد وهم الأطفال يرتجفون خوفا من زعامة المستبد، كان شكله يوحي بالكثير، طويل القامة خشن البنية أجش الصوت، يحمل على كتفيه رأسا متضخمة تعلوها نظرة متصلبة وحاجبين مقطبين... مشيته سريعة كأنه المارد في مهمة دائما لا ينظر إلى من حوله إلاّ لحاجة أو أمر محدد..."[2] هو وصف دقيق لأساسيات المعالم في الشخصية الإنسانية عندما يعلوها الانكسار فتحوله إلى تمرد وجبروت ضد الزمن، وشيئا فشيئا يصير سنة حميدة ضد أقرب الناس إلينا.

[1]- سيد إبراهيم: المرجع السابق،ص18.

[2]- نجيب محفوظ: المرايا، ص 266.

تحمل كل مكونات السرد في الرواية أهميتها بين ثناياها فالشخصيات والأمكنة والأحداث والأزمنة كل منها له غايته وأهميته وكذا أوجه حضوره والوصف هو ما يعطي للمكان أو الزمان والشخصيات قوتها في الوجود والفاعلية في النص ، تقول سيزا قاسم أن اختلاف الصورة الوصفية عن الصورة السردية مرده" أن الأولى تصف ساكنا لا يتحرك أما الثانية فتدخل الحركة على الوصف أي تصف الفعل " [1] وهي وجهة نظر لا تبغ الثبات وإنما تعبير عن رؤيا نقدية وسردية خاصة.

أما عن وصف الأماكن والأزمنة فيقول الراوي في المرايا " تلك العباسية القديمة بقناديلها التي تتدلى فوق الأبواب ومساحاتها الخضراء وأصوات الأطفال وقهقهات الجالسين في المقهى على كراسي في أطراف الرصيف ممزوجة بأصوات الباعة المتجولين، حيث المكان يعج بالحركة والنشاط وتتداخل فيه الحضارة بالتراث والطبيعة بالمباني الجميلة، فالعباسية هي التقاطع الصريح للريف والمدينة"[2]، عرف على نجيب محفوظ أنه من هواة الحارة وممن يستلهمون منها كتاباتهم وقصصهم، فالمكان معادل موضوعي وفني متجذر في الرواية والقصة المحفوظية، إذ يستحيل أن يخلوَ أي سرد منه، يحتمل الوصف أن يصدر عن الذات المبدعة أو الروائي في حد ذاته وفي بعض الأحيان تنسب المهمة وتوكل إلى إحدى الشخصيات وهو في كلا الحالتين لا يخلو من بعديه الفني الجمالي والوظيفي التقني فحين يعبر المتكلم عن شيء ما أو حدث ما إنما ينقله بخبريته وإنشائيته حيث يتداخل الأمرين معا في كل الوضعيات الواصفة التي تنقسم بدورها إلى عناصر وأوجه فنية ووظيفية أخرى.

[1]- سيزا قاسم، مرجع سابق الذكر ،ص11

[2]- نجيب محفوظ: المرايا،ص87.

يستوجب الوصف إلمام الشخص الناطق به بكل مجريات الشيء ومعالمه وملامحه سواء أسندت المهمة للروائي بوصفه ساردا أو روائيا أو أسند الأمر لإحدى الشخصيات[1] ، يأتي الوصف بوصفه وسيلة فنية وجمالية لا تخلو من الدقة فهو حين يتعلق بشخصية ما إنما يلف جميع زواياها وإن تعلق بمشهد معين أنما يتعمق في تحديد وتشكيل كل صوره المكونة له فهو محتوى لمجموعة من الصفات التي يتسم بها الشخص أو الشيء الموصوف كما تنظر إليها إحدى الشخصيات برؤية من الداخل أو كما ينظر إليها السارد من الخارج، ومن بعده القارئ، كما أن الوصف يحمل بداخله قوانينه الخاصة فهو تعبير صريح في بعض الأحيان وفي أحيان أخرى تعبير ضمني وغير مباشر نقتنصه حضورا ممتدا بين المفردة والحرف، بين الجملة والعبارة، بين المقطع والنص فهو ذلك الامتداد الجمالي الذي يخاطب فينا السمع والرؤيا والخيال ويستنفر فينا حواس الشم والتذوق وكأن الأمر حقيقي.

يمتلك عنصر الوصف في الرواية أبعاد فنية جمالية فهو يمنح الدقة لمجرى الحكي ويمنح الراحة للمتلقي،" ويأتي الوصف تغييرا وتعبيرا؛ بحيث يتغير مسار السرد من التسارع الزمني إلى التوقف أو ما يسمى بالوقفة الزمنية على مستوى الخطاب والنص معا، كما يمكن للوصف أن يأتي على لسان أي شخصية من الشخصيات بنفس المقدار الذي يمكن أن يأتي به على لسان الراوي السرد مداره وحاصله مادة حدثية قوامها الأعمال :أما الوصف فمداره وحاصله مادة وصفية مكانية لأن الموصوفات متصلة بالمكان أساسا قوامها

[1]– الصادق قسومة، المرجع السابق ،ص165

الموصوفات وهي مادة تعطي الخطاب وجهة أخرى وتمده عادة في اتجاه أفقي لا عمودي "[1] فالقارئ يمكن أن يصادف مثل هذه اللوحات الفنية في شتى الاتجاهات.

تقوم الرواية أساسا على تكامل الثنائية الفنية والتي تقوم على جدلية الوصف والسرد في تداخل وتكامل واضحين، إلا أن طبيعة الوصف الاستقلالية تجعله في بعض الأحيان يحقق هدفه دون حاجته لعامل السرد، والأمر بسيط جدا فعندما يشرع المرء حتى في ممارساتنا الكلامية اليومية في وصف شخص أو حدث أو شيء ما يمكن أن يصفه دون التطرق لسرد أخباره أو الأحداث الدائرة من حوله.

إن أكثر المشتغلين في الحقل السردي ممن أولوا موضوع السرد والوصف أهمية كبيرة كان جيرار جينات الذي رأى في السرد عكس ما يتسم به الوصف من وضعيات انفرادية مستقلة، فالسرد لا يستوي له وضع إلا في حضور الوصف " فالأمر يرجع دون شك إلى أن الأشياء يمكنها أن توجد بدون حركة ولكن الحركة لا توجد بدون أشياء"[2] وهذه الأشياء تستدعي الوصف.

يعتبر الوصف لحظة هدوء السرد التي تسبق أحيانا هذيانا في الحركة، فالوصف إما توقف في الزمن وإما خمود مؤقت لكنه لازمة نصية وخطابية لابد منها و" الوصف لا يشكل وقفة سردية لسبب بسيط هو أن الوصف بمعناه الحقيقي وصف الأشياء ووصف

[1]- المرجع السابق، ص111.

[2]- حميد لحمداني، مرجع سابق الذكر ، ص78

الأفعال موزع على امتداد النص السردي كله"[1] وكل عمل إبداعي مهما كانت طبيعته أدبيا أم غير ذلك إلا ويحتاج في لحظة معينة إلى لحظة واصفة للموضوع والمغزى.

ينصرف الوصف ليصرف بالمخبأ والمضمر في الذهن الإبداعية، أي في ذهن الكاتب والروائي منذ البداية، ليسعى أثناء لحظات تحيينه للخطاب إلى التعامل مع حواس القارئ وملامستها عن طريق الوصف، فتتحول تلك الصور واللوحات الذهنية التي كانت مختزنة في عقل الكاتب إلى صور محبوكة بالكلمات تأخذ مصداقية وجودها من وجود حواس القارئ التي تحتويها.

يصبح الوصف مع الخطاب السردي وضعية جمالية قابلة للنقد والقراءة بعد ما كانت مجرد صور في الذهن، فالرواية والمحكي بصفة عامة هو مجال تفجير الموصوفات فهو"محاولة لتجسيد مشهد من العالم الخارجي في لوحة مصنوعة من الكلمات، والكاتب عندما يصف لا يصف واقعا مجزءا ولكنه واقع مشكل تشكيلا فنيا"، فالوصف في الأعمال الأدبية والفنية ليس اعتباطيا في حضوره ولا في شكله فهو مادة قوامها المعطيات الوجودية ومجالها المحيط النصي والخطابي.يمكن للوصف أن يصف واقعا أو مرجعية حقيقة ثابتة في الوجود " [2] وسابقة في الحضور.

يمكن للوصف أن يتعدى ما هو موجود إلى غير ذلك أي؛ أن يصل إلى حدود ما هو غير موجود" فأن نصف ليس على الإطلاق أن نصف ما هو حقيقي، بل هو إثبات

[1]- حسن نجمي ،المرجع السابق ، ص71 .

[2]- سيزا قاسم،بناء الرواية، المرجع السابق ، ص110 .

مهارة الواصف البلاغية والمعرفية بالوصف" [1] فهو تجاوز للقيم المحددة سلفا إلى قيم حاضرة فقط في ذهن ومخيلة صاحب القول.

يلتقي الوصف مع الفنون التشكيلية في الوظيفة الفنية التي يؤديها وفي معطيات العمل والأداء " فالرسم يؤخذ دائما كمنافس للأدب أو كمقابل له أو مواز له، فالمجازا في- الشعر مثلا رسم ناطق، والرسم شعر صامت"[2]، لا يمكن أن نوصل صورة معينة أو ننقل مشهدا ما أو حتى فكرة محددة دون أن نحتاج إلى وصف، ونجيب محفوظ كان هنا مثل الرسام الذي يفاجئنا بلوحاته من حين لآخر.

فالروائي مثله مثل الشاعر يوظف الوصف ويعوض به عن الصور والأشكال والأحجام والألوان من خلال الكلمات، وقد يعتريه في لحظات الإبداع ما يعتري الرسام، وقد أكد ميشال بوتور على هذه الفكرة قائلا " إن الراوي يضع مسند المصور أو آلة التصوير في نقطة من المدى الموحي فيجد مشاكل الإطار والتأليف والمنظر التي تعترض الرسام"[3]، فالراوي رسام ديكور ورسام أشخاص"[4] يرسمها جميعا كيفما يشاء، بيده أن يجعل الشيء الموصوف حيا متحركا أم ساكنا، وهو الوحيد القادر على إعطاء الوصف صبغته الخاصة والمتميزة، وذلك عندما يضفي عليه حالته النفسية أو عواطفه.

"إن الوصف لا ينقل الأشكال والألوان كما تراها العين بل ينقلها وفق منظور نفسي جمالي يخدم الرواية، ومن خلال اللغة وبشكل يساعد على خلق فضاء تتحرك فيه

[1]- سيزا قاسم،بناء الرواية، ص100.

[2]- المرجع نفسه، ص145.

[3]- ميشال بوتور، المرجع السابق ، ص44

[4]- المرجع نفسه، ص56

الشخصيات وتعبر عن طبعها ومزاجها وأفكارها، ويكون المكان جزءا من بنيتها الكلية"[1] ومهما يكن الشكل صعبا وحيزه ضيقا فإننا نستطيع أن نجد له نموذجا قريبا منه .فنقيس الأغمض على الأوضح .ونتخذ من ذلك مجالا للاختلاف فيها فكلمة واحدة مثل أحمر، أصفر تعين لونا ثابتا[2]".

إن الحديث عن المكان في الرواية حديث عن اللغة في حد ذاتها- كما سبق -وهو حديث آخر عن الأسلوب الذي يتم من خلاله عرضه وتجسيده .والمتمثل في الوصف حيث يرتبط المكان بالإدراك الحسي، ويظهر من خلال الأشياء التي تشغل الفراغ، وعندما يقدم الروائي الأشياء ليعرفنا بها يلجأ دون شك إلى استخدام أسلوب الوصف باعتباره الأسلوب الوحيد القادر على إعطاء الصورة المناسبة للشيء، والتي يمكن من خلالها تصوره كما لو أننا أمامه فعلا.

[1]- أحمد زياد محبك، المرجع السابق ، ص58 .

[2]- ينظر :عيسى فتوح، المرجع السابق ، ص77 .

3- وظائف الوصف :

للوصف وظائف ومهام عديدة على مستوى الخطاب و"تتمثل قيمة الوصف الكبرى في استحضار الأشياء مفعمة بالحياة"[1] إن انعدام الوصف في الرواية- مع أنه مستحيل - يخلق لدى القارئ تساؤلات كثيرة حول الأشياء والأمكنة والشخصيات، كتلك المتعلقة بشكل الشخصية ومستواها مثلا أو نوع المكان وصفاته، فالوصف يمنع من وجود أسئلة كثيرة قد تتبادر إلى ذهن القارئ وإن وجدت بالفعل فسيقلص من حجمها حتما . فالوصف يساعد على توضيح الأحداث وتفسيرها ليجعل القارئ على علم بعالم الرواية.

وهو يختصر المسافات التي قد تنشأ عند انعدامه أو إيجازه وهذه من إحدى مهام الوصف التي يؤديها داخل النص والتي يطلق عليها الوظيفة التفسيرية أو الإيضاحية، ولم يكن لهذه الوظيفة تأثيرها الخاص على النص في الأعمال القصصية البدائية وإنما نضجت مع تطور الرواية، وأصبح لها الحضور البناء في الرواية، ولعل سبب جمودها فيما قبل يعود إلى هيمنة الوظيفة التزينية حيث يقوم الوصف من خلالها بعمل تزييني، وقد كانت تزخر بها جل القصص التاريخية القديمة والتي كانت تتسم بالضعف، ويكون الوصف هنا مجرد وسيلة للنقل والتزيين دون أن يتداخل مع العناصر الروائية الأخرى أو دون أن يمارس وظيفته الأساسية لتحريك النص وخدمته، حيث يرى فيليب هامون أنه " انطلاقا من بوالو أصبح من الواجب على الوصف أن يوظف في خدمة النص وشخصياته من جهة، وعليه من جهة أخرى ألا يكون عبثا(دون فائدة) :عليه أن يثقف مثلما يرضي، وأن يعلم مثلما يستعرض ببراعة (ما يصف)، وعليه (أن يعمل على أن يقدم لنا نصا واضحا على الدوام "واستطاع

[1]- عثمان بدري، المرجع السابق ، ص81

الوصف أن يعدل من الوظيفة التزينية فأصبحت تظهر من خلال التصوير الفني الجمالي دون المبالغة و التكلف في إطار متطلبات الموصوف ذاته حتى تخبر وتثقف وتوضح وتبدع، فتضفي بذلك على الموصوف قيمة جمالية وطابعا فنيا يختلف عن أي وصف أخر، يقول فيليب هامون " :من الأولى على الوصف أن يكون عملية تبدو في مجملها تثقيفية أكثر واحترافية أكثر عند الاقتضاء، وفي كل الحالات هادفة أكثر على مستوى النص الداخلي والخارجي (أفضل من تلك التي تبدو طبيعية أكثر وعبثية أكثر فيه"[1] من Fonction" "Illusoire ومما لا شك فيه أن تأثير الوصف الإيهامي جعل الوظيفة الإيهامية أهم الوظائف وأخطرها،حيث تقاس درجة الإبداع والخلق من خلال مدى نجاح الراوي في إقناع المتلقي بواقعية ما يوصف له " :فيشعر القارئ أنه يعيش في عالم الواقع لا عالم الخيال، ويخلق (انطباعا بالحقيقة أو تأثيرا مباشرا بالواقع"[2] وإذا تمكن الوصف من القيام بوظائفه، وتحديد دوره في النص من خلال إبراز أهم القيم التي يضفيها على الأشياء والشخصيات والأماكن التي يصفها، فسيتحول من محض وسيلة إلى غاية بات من الضروري تحقيقها، يقول طاهر روابنية" :لم تعد للوصف تلك الوظيفية الثانوية التي تجعل منه وسيلة للنقل والإيهام وإنما أصبحت ضرورة من الضرورات الأساسية وغاية في حد ذاتها للمساهمة في تشكيل بنية الخطاب الروائي، فتتحول وظيفة الوصف من وظيفة تزيينية إلى وظيفة إبداعية إنتاجية"[3] ، لأن الوصف بالدرجة الأولى"ممارسة نصية"[4] كما يراه فيليب هامون يمكننا

[1]- سيزا قاسم، المرجع السابق ، ص81

[2]- الطاهر روابنية، المرجع السابق ، ص243

[3]- المرجع نفسه،ص199.

[4]- نفسه،ص240.

الوصف من تصور الموصوفات في أذهاننا كما لو أننا أمامها، كما أرادها هو، فهي مرتبطة بمنظور الراوي ووجهة نظره ومتعلقة أيضا بقدرته الإيحائية التي تختلف عند غيره من الروائيين.

و"الوصف الجيد قد يساعد على الترشيح لظهور الشخصية، أو الارتباط بمزاجها وطبعها، ولكنه لا يقتضي بالضرورة خلق فضاء روائي، إن صورة المكان الجيدة تعد منطلقا لبناء الفضاء الروائي إذا كان المكان أساسيا، وتتضامن مع الصور الجيدة الأخرى لتشييد هذا الفضاء إذا كان فرعيا، وحين تخسر هذه العلاقة لا نفصلها عن الأمكنة الأخرى في الرواية،(فإنها تكتفي بوظيفتها التفسيرية[1] "ويمكننا أن نضيف جملة من الوظائف التي يتفاوت بعضها عن بعض في الأهمية ، وقد تحدث عن وظائف الوصف الخارجية)* والظهور، مثلما حددها الباحث الصادق قسومة) والداخلية، وأهمها ما يتعلق بالخطاب ويتصل بالمغامرة ونعني بها الوظائف الداخلية للوصف إلى جانب الوظائف الهامة التي تقدمت كالوظيفة التفسيرية الإيضاحية، والوظيفة التزينية والوظيفة الإيهامية، ونذكر أهم تلك الوظائف ما يلي:

مثل وظيفة تصوير البيئة Description Mimétique : تقديم الأماكن والشخصيات والأشياء التي. تدور حولها الأعمال والعلاقات..

وظيفة التحديد - Description Démarcative

يضطلع هذا الضرب من الوصف بوصم القصة :

[1]- أحمد زياد محبك، المرجع السابق ، ص58

*-يمكن الرجوع إلى كتاب الصادق قسومة طرائق تحليل القص، المرجع السابق ، من ص 205 إلى211

وظيفة التمطيط – Description Dilatoire :وتمييزها من سواها .وتظهر هذه الوظيفة بدقة ووضوح كبيرين في فن القصة القصيرة على

وجه الخصوص.تتأتى هذه الوظيفة من خلال المقاطع الوصفية التي تخفف من سرعة القص وترجأ معها المقاطع السردية وتؤجل متابعة الأعمال، وهذا ما يعطي القص ضربا من الإهمال أو التمطيط.

وظيفة إخبارية – Description Informative :تتمثل في الأخبار اللازم لمتابعة السرد، فيضطلع الوصف بوظيفة إخبارية إزاء السرد بقدر ما يضطلع السرد بوظيفة إخبارية

وظيفة تطوير – Description Performative :إزاءه.إن اتسام الوصف بالسكونية مقارنة مع السرد، لا يعني انتفاء الحركة منه، فهو متصل بحركة الأعمال باعتباره مهيئا لها، كما قد يكون فاعلا في تطويرها.

وظيفة التمثيل – Description Représentative :يضطلع بها الوصف الذي يمثل بعض سمات الموصوفات.

وظيفة تعبير – Description Expressive :يضطلع الوصف المعبر عن أحوال الشخصيات ونفوسها وقيمها، و يكون خاصة من خلال وصف الطبيعة والبيئة وصفا يشحن بالتعبير عن الأفكار والأحاسيس، وقد نادى بهذا الضرب من الوصف جلّ أعلام القصص الغربي في القرنيين الماضيين للتخلص من الوصف التزييني Description) ornementale)

-وظيفة استبطان Description Introspective : يؤديها الوصف المتصل باستنكاه بواطن الشخصيات والموحي بخلجات النفس وخواطر الدهن.

والوصف الذي يمثل لبنة من لبنات إنتاج – Description Productive : وظيفة إنتاج المعنى وقد يكون تبين هذه الوظيفة يسيرا، وقد يكون عسيرا لأن المعنى كثيرا ما يدق أو يتضح في مواضع لاحقة.

وظيفة الرمز – Description Symbolique :يضطلع بها الوصف ذو الإيحاء الرمزي، وهو وصف قد يكون مداره الظاهر موصوفات مادية، لكن مرجعياتها فيه إنما تكون محيلة على الخواطر والأفكار وما هو من جنسها.

ويظل تقييم النص من قبل القارئ أو الناقد تقييما للواصف في حد ذاته، فعلاقة الوصف بالواصف علاقة التابع بالمتبوع .وحتى يقوم الوصف بوظائفه يشترط في الواصف أن يكون خبيرا بالمادة التي يصفها من خلال معرفة موصوفاته حتى يوهم غيره بأنها من صنع الواقع لا من صنعه هو وعلى الواصف أيضا أن يرقى إلى درجة المحقق الذي يتميز بثقافة واسعة وليست مجرد ثقافة سطحية عامة، تفتقر إلى الدقة والخبرة، ما دام الواصف مطالب بالدرجة الأولى بالخلق والإبداع .فمن "الضروري أن يتمتع الواصف بمعرفة واسعة، وأن يتكون من خلال ملأ البطاقات بمختلف الملخصات الهامة ودراستها"[1]فلا يمكن للراوي أن يصف مكانا أثريا إذا لم يكن على علم بالآثار وأحجامها وألوانها وتاريخها مثلا " فعليه أن يجمع ملفات مباحث تتضمن معلومات حول الموضوع المتناول بالوصف قبل الشروع في وصفه، ويقوم بكتابة أجزاء الوصف الخالصة قبل تحرير الأجزاء السردية، ونجد نماذج كثيرة

[1]– أحمد زياد محبك: المرجع السابق، ص 207.

لهذه الطريقة عند زولا" [1]فقد عرف زولا خاصة بمجموعته الهائلة من البطاقات التي جمعها للاستفادة منها وكان يستخدمها في وصف الأماكن والأشياء، وعرف عن فولبير أنّه لجأ إلى مراجع في علم النبات والتاريخ لوصف حديقة"(قرطاجة في رواية سالمبو، ويعتمد الواقعيون في وصفهم الدقيق على المدونة[2]"Nomenclature وهي مجموع المصطلحات في علم أو في فن). ويروى عن زولا أيضا"أنه كان يقوم بقراءة الكتب التقنية، ويتردد على المختصين وذوي الكفاءات في المجالات المتخصصة، وتدوين (المعلولات الخاصة بالأمكنة التي سيتناولها بالوصف[3]".

الرؤية السردية:مفهومها و أنواعها

لقد استأثرت مقولة الرؤية السردية (la vision narrative) بأهمية كبيرة في الدراسات النقدية المخصصة للرواية، و هي تعد من أهم المشكلات إثارة للاهتمام من قبل البويطقيين؛ أين حظيت بالمكانة العليا خلال القرن العشرين.

1- مفهوم الرؤية: تُعنى الرؤية حسب تزفتان تودوروف(Tzvetan Todorov) " بالكيفية التي يتم بها إدراك القصة من طرف السارد"[4].وإذا أرجعنا البصر إلى الوراء، نجد أن معظم الأبحاث النقدية ترى أن الدعوة إلى تنويع وجهات النظر تعود إلى أعمال هنري جيمس H.James وبيرسي لوبوك (P.Lubbock) التي زادها مفهوم التبئير La)

[1]- سيزا قاسم، المرجع السابق ، ص93

[2]- المرجع نفسه، ص84.

[3]- نفسه، ص90.

[4]- تزفتان تودوروف، "مقولات السرد الأدبي"، ت: الحسين سحبان وفؤاد صفا، طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات إتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1 ،1992، ص 61

(Focalisation عند جيرار جنيت (G.Genette) تماسكا أكثر من كانت عليه[1] ولزاوية النظر أو الرؤية أساس نظري في العديد من حقول الممارسة الفنية، ولربما تتضح الدلالته أكثر في الرسم، بواسطة اختلاف هيئات الخيوط والظّلال، باختلاف زاوية النظر التي ينظر منها الفنان إلى المشهد، الذي تتحدد بدوره أبعاده والمسافات بين مكوناته وفق النظر إليها من هذه الجهة أو تلك، وحسب مدى انفتاح زاوية النظر هذه[2]. وقد تتضح الصورة في العمل الروائي، إذا حاولنا إسقاط هذا على شخصية الراوي؛ بوصفه المتحكم الأول في تقديم عالم القص، والواسطة الوحيدة بينه و بين المتلقي.

لقد توقفت قضية الرؤى التي أثارت جدلا واسعا عند الراوي على وجه الخصوص، وطبيعة العلاقات المتشابكة والمتداخلة بينه وبين الرؤية[3]. ويُعرف الراوي بأنه " الشخص الذي يروي القصة (..) وهو الذي يأخذ على عاتقه سرد الحوادث ووصف الأماكن، وتقديم الشخصيات، ونقل كلامها، والتعبير عن أفكارها ومشاعرها وأحاسيسها[4] في حين تُعنى الرؤية بـ" الطريقة التي اعتبر بها الراوي الأحداث عند تقديمها، فتتجسد من خلال منظور الراوي لمادة القصة، فهي تخضع لإرادته ولموقفه الفكري، وهو يحدد بواسطتها؛ أي بميزاتها الخاصة التي تحدد طبيعة الراوي الذي يقف خلفها"[5]فالرؤية والراوي– إذن – متداخلان، ولا يمكن لأحدهما الانفصال عن الآخر، أو النهوض دونه، وهو ما يتجسد

---

[1]السيد إبراهيم :نظرية الرواية"دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة"، دار قباء للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، 1998، ص 170

[2]- يمنى العيد، تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت–لبنان، ط1، 1990، ص 115، 116.

[3]– عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي ، المركز الثقافي العربي، بيروت، دار البيضاء، ط1، 1990، ص 61.

[4]– المرجع نفسه، ص 61.

[5]– نفسه، ص 61 ، 62

حقيقة ضمن الرواية، أين تعلن الرؤية عن موقف الراوي الخاص إزاء الحكاية المتخيلة، والذي ينحو إلى التأثير على القارئ دون شك.وإذ نربط حديثنا هنا بالراوي دون الكاتب، في محاولة للتفريق بين الاثنين؛ إذ يظهر خلط شديد بينهما، فحينما نقول: راو نشير صراحة إلى الكاتب، ونعتبرهما سيان، في حين أن الاختلاف بينهما جلي.

فالقراءة الساذجة هي ما تؤدي إلى الخلط بين الشخوص التخييلية، والأشخاص الحقيقيين. وما الشخصيات الروائية في نهاية المطاف إلا مجموعة من الكلمات لا أكثر ولا أقل .

وهذا ما يتطابق مع المفهوم اللساني؛ إذ إن تودوروف يجردها من محتواها الدلالي، ليجعل وظيفتها النحوية بمثابة الفاعل في العبارة السردية[1]، فالراوي- إذن -بهذه الطريقة شخصية عادية متخيلة، تبتعد عن الروائي الذي أنشأها، كما أنشأ باقي شخوص الرواية، وإن عمد إلى إعطائها دورا متميزا من خلال تقديم عالم القصة المتخيلة.

ولقد كانت الرواية التقليدية تعتمد على الراوي،الذي يتدخل بشكل سافر داخلها، حيث يفرض تدخلاته وتعليقاته، ويتحكم في مصائر شخوصه [2]ولقد جاءت آراء الروائي والناقد الإنجليزي "هنري جيمس" حاسمة مع مطلع القرن العشرين، حين دعا إلى إقصاء السلطة الفوقية للراوي العليم، وإلى ضرورة مسرحة الأحداث؛ بتحويل الرواية إلى خلية بؤر بدل المركزية الواحدة [3]لقد تبنى بيرسي لوبوك الآراء الجيمسية في دراسته لبعض النصوص

[1]- حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي"الفضاء-الزمن-الشخصية"، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء، ط1، 1990، ص 213.

[2]- Gérard Genette, Figures II ,édition de seuil,paris,1972,P 189

[3]- عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، ص.166

الروائية، مميزا بين نوعين من الأساليب في كتابه (صنعة الرواية)، أطلق على الأول الأسلوب البانورامي (Le Style Panoramique) الذي يهيمن فيه الراوي على العملية السردية، والأسلوب المشهدي (Le Style Scénique) الذي ينزاح فيه السارد ويفسح الاستقلالية لشخصياته.

ونلحظ أن لوبوك يستخدم مصطلح (الأسلوب) بمعنى يكاد يتطابق مع مفهوم (وجهة النظر) حيث يقول: « إني أعتبر مجمل السؤال المعقد عن الأسلوب في صنعة الرواية محكوم بالسؤال عن وجهة النظر – السؤال عن علاقة راوية القصة بها " [1]لقد أعقب"صنعة الرواية "دراسات عدة في مجال البحث عن وجهة النظر، كأعمال كلينث بروكس (Clean Brooks) وروبرت بن وارين (Robert Penn Warren) وف.ك ستانتسل (F.K.Stanzel)ونورمان فريدمان (N.Friedman) ووارين بوث، وبرتيل رومبرك (B.Romlerg).وقد وصلت دراسة وجهة النظر ذروتها في عمل" جيرار جنيت" الذي استمد مقولة المظهر (Aspect)من" تودوروف."ويذهب "جنيت" إلى أن المنظور أسلوب من أساليب التحكم فيما يراد الإعلام به من معلومات، وهو ينهض من خلال اختيار وجهة نظر بعينها أو عدم اختيارها، ويقترح في هذا الصدد تسمية أخرى للرؤية السردية هي التبئي[2]، على أن ما يأخذ عليه جنيت الخلط المفاهيمي الذي يقع فيه كثير من النقاد بين ما يدعوه صيغة(Mode) ، وما يسميه صوتا (Voix) ، الذي يبحث في السؤال التالي: من السارد؟ أو بعبارة أخرى: من يتكلم[3].

[1]- بيرسي لوبوك، صنعة الرواية، ت: عبد الستار جواد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط2، 2000، ص 225.

[2]- Gérard Genette , Figures III ,édition de seuil, paris, 1972,P 203,206.

[3]- المرجع نفسه، ص 203.

يطال الاختلاط والتشابك أيضا مصطلحي الصيغة والرؤية، كما يشير "تودوروف" في مقال"مقولات السرد الأدبي"، ولا يتضح ذلك جليا إلا بعد التعرف على أنواع الرؤية السردية ضمن العنصر الموالي.

2- أنواع الرؤية السردية:

إن ما نلحظه على معظم هذه التصنيفات هو الخلط الواضح بين الرؤية والصوت، كما أنها تدخل بطريقة أو بأخرى المسافة الفاصلة بين المؤلف والقارئ وشخوص الرواية، وهو يقترب من مشكلات الصوت كذلك.

من هنا جاءت الجهود الفرنسية أكثر دقة، وأسلم من سابقتها في دراسة الرؤية السردية، والتي بدأها جان بويون (J.Pouillon) في كتابه "الزمن والرواية" و"تزفتان تودوروف" في "مقولات السرد الأدبي" و"الشعرية"، و"جيرار جنيت "في "وجوه[1]" لقد حصر بويون مختلف أشكال تمظهر هذه الرؤيات في ثلاثة، نعرضها نقلا عن مقال تودوروف(1):

1- الرؤية من الخلف أو السارد > الشخصية الروائية، كما يصطلح تودوروف . (Vision par derriere) وتستخدم عادة في الروايات الكلاسيكية، وفيها يكون السارد أكثر معرفة من الشخصية الروائية. إنه يستطيع معرفة ما يجري خلف الجدران أو في خلد أبطاله، وتتجلى قدرته المعرفية في معرفة الرغبات السرية لإحدى الشخصيات، دون أن تكون هي واعية بها، أو معرفة أفكار شخصيات كثيرة في آن واحد. وذلك مالا تستطيعه

[1]- تزفتان تودوروف، "مقولات السرد الأدبي"، ت: الحسين سحبان وفؤاد صفا، طرائق تحليل السرد الأدبي، ص 58، 59.

أي منها، أو مجرد سرد أحداث لا تدركها شخصية حكائية بمفردها. وتنطبق هذه الرؤية مع ما أطلق عليه "توماتشفسكي" سابقا بالسرد الموضوعي.

2- الرؤية – مع أو السارد = الشخصية الروائية (Vision - avec)[1] وفيها يعرف السارد قدر ما تعرف الشخصية الروائية، فلا يقدم تفسيرات إلا بعد أن تكون الشخصية نفسها قد توصلت إليها. ويمكن أن يسرد هذا النوع بضميري المتكلم أو الغائب لكن مع بقاء المساواة المعرفية بين الراوي وشخوصه .والرؤية– مع هي ما أشار إليها "توماتشفسكي" باسم السرد الذاتي.

3- الرؤية من الخارج[2] (Vision du dehors) أو السارد < الشخصية الروائية. وهي نادرة الاستعمال مقارنة مع الرؤيتين السابقتين. وفيها يكون السارد أقل معرفة من أي شخصية من الشخصيات الروائية. وهو بذلك لا يمكنه إلا أن يصف ما يرى ويسمع دون أن يتجاوز ذلك لما هو أبعد، مثل الولوج إلى دواخل الشخصيات.

4- الرؤية من الخارج (Vision du dehors) (2) أو السارد < الشخصية الروائية.وهي نادرة الاستعمال مقارنة مع الرؤيتين السابقتين. وفيها يكون السارد أقل معرفة من أي شخصية من الشخصيات الروائية. وهو بذلك لا يمكنه إلا أن يصف ما يرى ويسمع دون أن يتجاوز ذلك لما هو أبعد، مثل الولوج إلى دواخل الشخصيات.

[1]- تزفتان تودوروف:المرجع السابق، ص55

[2]- المرجع نفسه،ص56

1-شفرات النص والعوالم العوالم الممكنة:

1-1 شفرة الفراسة:

تعني هذه الشفرة بتتبع الأفعال الهامة ذات الدلالة اللاحقة حيث يمكن لفعل ما أن يحدث في بداية الرواية، ثم يترتب عنه من بعد ذلك تعقيدات أو انفجارات، فمن المفترض أن تكون كل الأفعال قابلة للتفسير" ابتداء من العملية المبتذلة في فتح الباب وانتهاء بمغامرة رومنسية"[1] ويتطلب هذا النوع من التشفير دقة في مستوى الملاحظة عند المتلقي، إذ يصبح عمق تماهيه مع النص عمقا ونموا في درجات الاستيعاب لديه، وتصبح يقظة المتلقي في تحسس كل سلوكات النص وأفعاله أمرا مطلوبا.

فتغدو القراءة بهذا الشكل قراءة ماكرة ويقظة يسكنها التوجس من كل شيء وتتخلل مساراتها مفاصل شك وارتياب" فالمؤلف حينما يكتب نصا يصوغ نظرية حول قارئ نموذجي"[2] فيحاوره بصمت ودقة في آن عندما يمنحه الحرية في تتبع شفرات النص وتأويل أفعال الشخصيات.

لقد تمثلت شفرة الفراسة في هذا المشهد في أمرين أو فعلين هامين أولهما هذا القول" وشعرت لأول مرة في حياتي بأن موجة من العدالة تجتاح العفونة المتأصلة بلا هوادة فتمنيت أن تواصل سيرها بلا تردد ولا اعوجاج وفي نقاء وطهر إلى الأبد"[3]

---

[1]- إيف شيفريل وآخرون، بحوث في القراءة والتلقي، ترجمة غسان السيد،دار الفكر، بيروت،ط2، 2002،ص168.

[2]- إبراهيم عبد الله: التلقي والسياقات الثقافية، دار الكتاب الجديدة المتحدة، طرابلس، ليبيا، ط1، 2000ص11.

[3]- نجيب محفوظ :المرايا، دار المعارف، القاهرة، دط، 1972ص 246.

تحيلنا هذه الشفرة على ما هو لاحق في الرواية من أحداث كانت إلى تلك الفترة لازالت غيبية خفية، وهي أحداث الثورة التي كانت تحاك في الخفاء والتي مهدت لمجتمع مغاير في الظروف والمعطيات.

وهكذا يكون لحركتي التماهي والترصد الأهمية القصوى في قبض القارئ على دلالات الأفعال اعتمادا على فراسته وقدراته الاسقاطية، فالأدب ليس دائما غموضا كما أنه ليس دائما عبارة عن وضوح، فهو تقاطع لوجه صريح بآخر ضمني يحمل معنى توحد البيان بالالتباس الذي يثير في التجربة قلقها وفي القارئ شكوكه فيدفع بالشراكة الإبداعية إلى لمّ أطرافها، حيث يتمكن القارئ من تثبيت ظنونه وتجديد افتراضاته الدلالية في عملية لترقب المعنى ورصده.

أما عن أمر الفراسة الثاني الذي اشتقت منه لاحقا دلالاته ومعانيه الخبيئة كان في قول الراوي عن عجلان ثابت" زاملنا في الجامعة عاما ونصف عام، واتهم بسرقة طربوش فافتضح أمره واضطر إلى قطع دراسته..."[1]، إن تتبع القارئ لهذه الشفرة مع تقدم المسار السردي لنص الرواية يلحظ لا محالة تحقق مجموعة من الأحداث اللاحقة والتي تمّت الإشارة إليها في بداية الحديث عن شخصية عجلان ثابت، فإذا ما رأينا تحول هذه الشخصية فيما بعد إلى عنصر سلبي في المجتمع فلن يصدمنا ذلك وإن حدث وتحقق فعل الصدمة سوف يسترجع المتلقي هذا القول ليدرك بأنه قد تجاوز في لحظة ما لا يجب تجاوزه.

[1]-المصدر السابق،ص 271.

ومادام الحال كذلك فإن قراءة تشكيلة سردية ما يمكن أن تكون تجربة جمالية لها كل الطاقة في تجسيد التجربة الحياتية، وفي استثمارها وجودا حيا ينزح صوب استفزاز المتلقين، ويحيل تصوراتهم الموضوعية للعالم المادي إلى تصورات فنية للعالم الافتراضي الذي يؤسسه السرد في محاولة لافتراض الواقع وليس لنقل الحقيقة، وذلك لأنه" المنفذ الذي تتنفس منه الذات المبدعة، وهي تنشئ عوالمه الخاصة التي تقوم موازية للواقع المعطى، تبادله التأثر والتأثير"[1] وتمنحه الفضاء الأنسب للتمظهر الفني.

كما ترد شفرات الفراسة في مواضع أخرى من نص المرايا لكنها ترد بصورة أقل توسعا أو تأثيرا على المسار السردي للمرايا، لكنها في جميع الأحوال شفرات محفزة دالة تشتغل على الغائب والقادم من النص أكثر من الحاضر الموجود، وبذلك فهي تستدعي عوالم خفية ولا تكتفي بحضور العوالم المثبتة والحاضرة سواء منها النصية أم الخطابية أم الدلالية والمعنوية

ويقول راوي المرايا هنا" وماتت الأم وعدلي في الثانية عشرة، فتزوج الأب بعد عام من وفاتها بسيدة مصرية، وقيل لي إن وفاة أمه رسبت الحزن في أعماق روحه، كما أن حلول أخرى محلها قضى على توازنه مدى العمر، تلك أحزان يمكن تخيلها فحسب أما تحليلها فلا سبيل إليه وبخاصة أن عدلي لم يكن يذكر سيرة أمه أمام أحد"[2] وانقطاع الكلام هذا هو ما جعل القضية تشبه السرّ الذي سينكشف لاحقا

[1]- حبيب مونسي: شعرية المشهد في الإبداع الأدبي،شعرية المشهد في الإبداع الأدبي،دار الغرب، ط1، 2003، ص114.

[2]- نجيب محفوظ: المرايا،ص276.

عن شخصية في غاية التعقيد والكراهية، تسوق أفعالا تمتد بجذورها إلى الأصول الأولى لهذه الشفرة.

ولما كانت شفرات النص هي الأقرب إلى نسج الوحدات السردية، وأقدرها على تمثيل المعطى الحياتي، فإن تأويلها من دون شك هو تأويل لواحد من أوجه الحياة عندما يتعقب المؤوِّل نتوءات النص، ويأخذ في تنشيط ممارسته التأويلية التي تخترق النسيج الرمزي ويسعى للمواءمة بين العلامة وما تفضي إليه كون" العلامة شيء تفيد معرفته معرفة شيء آخر"[1] تقوم حقيقته على الإمكان ويعتمد تحققه على التأويل.

كما يرد ذكر لشفرة الفراسة في موضع آخر من السرد عندما يتحدث الراوي عن إحدى الشخصيات التي عرفها وهي ثريا رأفت" رأيتها أول عهدي بالوظيفة عام 1935، كانت تتردد على الوزارة لزيارة عمها فقدمني إليها فتعارفنا، وكانت طالبة بالمعهد العالي للتربية، وعلى وشك أن تعمل مدرسة، وكانت متوسطة الجمال ولكن بارعة القد والقامة، تنمّ عيناها عن ذكاء وشخصية، ولاحظ الأستاذ عباس فوزي وكيل السكرتارية إعجابي بها، فقال لي يوما عقب ذهابها مباشرة: آن لك أن تفتح بيتا..."[2] من خلال هذا المشهد نتعرف على ثلاث شخصيات فاعلة في تكوين هذه الشفرة، والتي توحي لنا بتشكل علاقة إنسانية طيّبة البوادر، صالحة المنبت والنية، وهو ما يستبعد من أذهاننا كل انكسار لاحق.

[1]- أمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائية والتفكيكية، ترجمة سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء بيروت، ط1، 2000، ص120.

[2]-نجيب محفوظ: المرايا،ص60.

لكن الحقيقة تسير صوب اتجاه آخر سوف تنفجر هذه الشفرة لاحقا على توترات أخرى مختلفة مع ما توقعناه، لتصطدم أفاقنا مع أفق النص ويصاب فعل القراءة لدينا بخيبة الانتظار عندما تخيب آمال الراوي بوصفه فاعلا في هذا الموضع، وتتحطم توقعاتنا وافتراضاتنا وهو ما يستدعي حضور التأويل بوصفه حلا للخروج من أزمة الصراع الجدلي بين تحقق هذا المعنى أو ذاك، فالمتلقي من حقه أن يتبع اتجاه معينا من الدلالة ريثما يهدأ التوتر الحاصل في النص، ثم يقبل من بعد ذلك على تتبع آثار أخرى لدلالات ومعاني مختلفة.

لذلك فإن تأويل النصوص السردية عبر شفراتها يسمح بارتقاء دلالي يمثل قدرة المكون الجزئي على النيابة دلاليا على باقي الأجزاء المكونة لبنية القص، حيث يمكن لبعض الوحدات السردية بما فيها بعض الشفرات النصية أن تحوي على معنى خاص ينوب عن المعنى العام ويقود إليه، وهنا تظهر أهمية التحام محركي القراءة(الفهم/التفسير) ذلك أن الفهم يجنح إلى الاتصال المباشر مع الوحدة العامة للخطاب، فيما يميل التفسير إلى التحليل التدريجي للوحدات التركيبية وهو ما يشبه إلى حد ما تأويل الشفرات أثناء المقاربة السردية الشاملة التي تستدعي فهما وتفسيرا متكاملين.

لابد أن تأخذ القراءة شكل الإجابة عن أسئلة الواقع لأن القارئ يصوغ من خلالها مجموعة من الافتراضات التي يقود تحققها إلى تحقيق مواقفه من النص والعالم، ليندمج الاثنين معا، ويفعّل كل منهما بنيات الآخر، في تسلسل مشهدي توحي فيه دلالات كل مشهد وكل رمز وشفرة بإرهاصات المعنى العام للنص.

وتعمل على تضمين الواقعي في أبعاد رمزية ذلك أن" الدور الذي يلعبه الفن في حياة الإنسان يتجاوز تسجيل الوقائع"[1] ومن ثمة فإن التجربة السردية هي رؤية تتعدد فيها المواقف وتتباين فيها الاحتمالات.

يطمح كل نص إلى إيجاد قارئه الذي يخوض معه في جدلية المعنى بين الاستقرار والتولد والذي يسعه بكل معارفه وإمكاناته الابستيمولوجية على التعامل مع الدلالة ضمن إطار الفهم الصحيح والمتعدد والمؤشرات أو الشفرات السردية بوصفها تشكيلات نصية تعمد بدورها إلى إثارة هذه الجدلية، فتحفز المتلقي على تجاوز الظاهر والتقليب في أنظمة النص الداخلية التي تزود النص بدلالاته والمعنى بإيحاءاته.

تعامل نجيب محفوظ في المرايا مع شتى أنماط الشفرات، لأن الكاتب هنا لم يتكلم عن قيمة اجتماعية أو إنسانية محددة وثابتة، فقد كان بصدد الحديث عن كل توجهات المجتمع واحتمالات الإنسان في إنسانيته، في فرديته وجماعيته، لذلك فإن تغييب أي قيمة من القيم سيعيق السرد في إحدى جوانبه، وسيمنع عن المتلقي توظيفه لفراسته.

تنمّ شفرة الفراسة عن أنساق متنامية ومتوالية من العلامات يستدعي القبض على فيضها الدلالي تأويلات متوالية، وداعمة لبعضها البعض حيث يقود كل تأويل منها إلى تأويل لاحق يفتح مصراعيه على التعدد والاحتمال دافعا بحلقة التأويل

[1]- بول ركور: الوجود والزمان والسرد، ترجمة سعيد الغنمي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1999، ص75.

والتأويل المضاعف إلى التقدم والاستمرار حيث يتجه كل ممثل إلى موضوع ما، عبر مؤوّل يستدعيه" فبمجرد ما يتجسد الماثول في صيغته المركبة كما هو الشأن مع النص فإنه يكتسب استقلالية سيميوزيسة، حينها قد تصبح قصدية المتلفظ غير ذات أهمية قياسا لموضوع النص الذي نقوم بتأويله وفق القوانين السيميوزيسية الثقافية القائمة"[1] التي تملي علينا شرط التعامل مع النص على أنه مورد دلالي لا ينبض.

1-2 الشفرة التأويلية:

لا تتطلب هذه الشفرة إمعانا، ودقة ملاحظة من طرف المتلقي حتى يتمكن من استبصارها فهي تعرض نفسها واضحة من دون أي غموض أو إشكال، ولكنها تطالب المتلقي بسلسلة من الافتراضات المسبقة ومن وجهات النظر المتغيرة التي تتوالى على تقديرات القارئ ضمن مراحل القراءة، قبل أن تعطي هذه الشفرة الحل للغزها" وهي تشترك مع شفرة الأفعال في التعليق السردي لرغبة القارئ في إكمال النص والانتهاء منه"[2] وقد تمثلت هذه الشفرة في عديد المواضع من السرد.

وظف السارد هذه الشفرة في قوله" فرحّبا بالفكرة ونفذّاها بالرغم من إلحادهما الكامل، فدرّت عليهما ربحا يعتبر أول ربح ذي وزن ربحه في حياته، وانطلق بعد ذلك يكتب سير الأنبياء فتحسنت أحواله، وواجه بكل ثقة ارتفاع الأسعار الذي أعقب الحرب، حتى قال لي يوما: ليت الله أرسل أضعاف من أرسل من

[1]- أمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائية والتفكيكية،ص132.

[2]- إيف شيفرل: المرجع السابق،ص160.

الأنبياء والرسل..."[1] ، هي شفرة بمجرد قراءتها تتهافت على الفكر والفهم عشرات التخمينات.

تدفع هذه الشفرة بالقارئ إلى التعجب أولا من كيفية جمع السارد بين الإلحاد والدين في ذات الشخصية، مع قدرته الفائقة على استخدام ذلك بطريقة ساخرة يمثل فيها مقته لمجتمع منافق يستخدم الدين شعارات لبلوغ المآرب ليس أكثر، هذه الشفرة لا تخدم نفسها وإنما تخدم مسار السرد في كليتة، كما لا تخدم لحظتها إنما تخدم التتابع الحدثي في تعاقبه وسيرورته لذلك فإن تحققها لا يكون على وجه السرعة ولا على وجه الثبات وإنما على وجه الاحتمال والتأويل.

وبعد أن ألقى السارد في هذه الرواية بهذه الشفرة تشرع بدورها في مطالبة القارئ يتتبع جديدها وفي التساؤل عن حيثيات الأحداث القادمة التي ستقع في إطار هذا النوع من الشفرات، حيث يستدعي كل حدث من الأحداث تأويلا ما أو عدة تأويلات تتزامن أو تتعاقب بوصفها" نتاج للتفاعل بين النص وبين فعل فهم القارئ"[2] فلطالما تساءلنا مع شخصيات الرواية عن الحدث المتوتر ، عن أسبابه ومسبباته وعن المشتركين فيه، وفي كل مرة كنا نصل فيها إلى قناعة مسبقة إلا وعودتنا الشكوك من جديد لدلالات أخرى.

يتنقّل القارئ مع الشفرة التأويلية من دلالة أخرى انطلاقا من بداية السرد إلى آخر لحظاته حيث تنكشف الحقائق وتحل الألغاز المتواطئة مع القوى الإيديولوجية

[1]- نجيب محفوظ: المرايا،ص237.

[2]- الطاهر روابنية: النص والقارئ ومرايا النص، عم مجلة اللغة والأدب، العدد 14، الجزائر،1999،ص238.

السائدة في المجتمع لينكشف ذلك عن صراع سلطوي وآخر أصولي، بعضه خبيئ وبعضه مجهور، وذلك مع تواصل السرد وتناميه، وشيئا فشيئا نجد الأجوبة عن أسئلة طرحها السارد وتعثرت الشخصيات في إضمارها أو فضح أسرارها.

جاءت مع النسيج السردي للمرايا القناعات والخلاصات لتجيب عن ألغاز محكومة بالقيد السردي في النص متحررة بالفعل التخميني للمتلقي، فأعلنت هذه التوقعات نفسها صراحة لتغيّب الإبهام في مواضع وتشرّعه في مواضع غيرية، وهكذا يتوقف ظاهر عمل الشفرة التأويلية ذلك أن العمل الروائي إذا شيّد على الرمزية بقي مفتوحا إلى الأبد.

تتعدد مواضع الشفرة التأويلية حتى تكاد لا تخل منها صفحة إلا وجدت فيها مكانا لها، يقول الدكتور بلال عن أحد الأصدقاء" إنه مرشح لبعثة دراسية قصيرة بالولايات المتحدة الأمريكية، ولكنه يضمر الهجرة..."[1] أولى إيحاءات هذه الشفرة ينبع عن التناقض الحاصل بين ما هو ظاهر وما هو مضمر، تماما مثلما يحدث في النص؛ فالظاهر أن سير الأحداث يقول بأن الطالب المتفوق كما دأبت العادة مرشح للدراسة في الخارج وذلك من منطلق المألوف والمتعارف عليه، أما من منطلق الاحتمال فهو هجرته بلا رجعة وهذا من منطلق إيحاءات الراوي وكذا من منطلق إيحاءات البؤس الذي يسود المجتمع.

حسب مبدأ بورس ثلاثي الأبعاد يبرز التأويل على أنه ذلك النشاط المنظم الذي تتجدد فيه طاقة الاشتغال والمواصلة على الدوام ذلك أن الممثل يحتاج إلى

[1]- نجيب محفوظ:المرايا،ص52.

تأويل يشتغل عليه ويعينه على رصد موضوعه، وسرعان ما يتم ذلك بتحول هذا الموضوع لتأويل آخر فهو ينفتح على القراءة والتأويل من جديد.

فما إن تحل المتوالية الدلالية على المتوالية الرمزية حتى تتحول إلى وجود رمزي يبحث عن تأويل له، خاصة مع السرد الذي تأخذ علاماته الطابع الرمزي المشفر، والذي يمكن أحيانا أن يأتينا بشكل أكثر دقة وتمثيلا عندما يأتينا أيقونيا، فشفرات النص يمكن أن تولد تصويريا، كما يمكن لها هي أن تولد لنا صورا" فالسرد يمثل كمتوالية من الصور البصرية"[1] التي تخرج الدلالة عن حدود اللفظ لتلقي بها في عمق التفاعل والتولد المستمرين.

يتكون النص من مجموع علامات لغوية وأخرى غير لغوية تتحدد في سياق رمزي تمثيلي يرتقي أحيانا إلى حدّ التعقيد الجمالي لتؤتي دلالاتها بمبدأ تخييلي تشتغل فيه العلامة على ذلك الترابط بين ما هو موجود وما هو في الواقع وما هو موجود في النص، ذلك أن تلك العلامات اللسانية المتسمة بالاعتباطية وعدم التعليل إنما هي علامات" تتشكل عبر مستوى النص، كما هو الحال عند وصف مشهد مكاني أو رسم ملامح شخصية قصصية أو روائية أو تجسيده دراميا على مستوى معلل بسبب درجة التماثل بين العلامة والواقع الخارجي"[2] فتنزاح بذلك صفة الاعتباطية عن النص بموجب علاقة التماثل القائمة بينه وبين العالم المرجعي.

[1]- إيف شيفريل: المرجع السابق،ص103.

[2]-فاضل ثامر: اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994،ص17.

إذا أخذنا العالم المرجعي منطلقا للشفرة التأويلية فلابد أن نورد قول عباس فوزي في هذا الموضع من السرد" لا تحكم بعقلك يا أستاذ، نحن نكتب للبسطاء لنعلمهم، أما الفلاسفة فلا سبيل لنا إليهم...

وعدنا إلى الإدارة والرجل يقول لي في الممشى: لا تخبر بما سمعت أحدا من الرعاع...

فقلت له برثاء خفي:

طبعا...

فقال مستردا طبعه الساخر:

بدأت الفلسفة بابن رشد وانتهت بابن كلب.[1]

تنطلق هذه الشفرة من واقع مرجعي كما لا يمكن أن تؤوّل إلا في إطار هذا الواقع المرجعي حتى وإن كان تأويلها يستدعي التخييل إلا أنه لا يلبث يهتم بالمرجع الحي، كون السارد يصور لنا واقعا ثقافيا متشنجا، تسيطر عليه الكآبة واليأس وككل مرة يستخدم لغة ساخرة لبلوغ مآربه في تحقيق المعنى وليس فرضه.

إذا أوعزنا للقارئ مسؤولية تتبع دلالات النص واكتشاف معانيه، فلابد له أن يسعى خلف سننه وقوانينه، ولابد أن يخترق مستوياته، وهذا يعني أننا مطالبون بالوقوف أمام إيحاءاته وتكتلاته الرمزية؛ ابتداء من أبسط مواضع الإيحاء والرمز وصولا إلى أعقدها وانتقالا من أكثرها بساطة ووضوحا إلى أكثرها تعقيدا وغموضا.

[1]- نجيب محفوظ: المرايا، ص242.

تشتغل الشفرة النصية بوصفها آلية تضمينية مزدوجة الوظيفة؛ فنية من جهة أولى وإجرائية من جهة ثانية تسهم في تأطير عملية الانتقال فتمنح للدلالة أوجها متعددة، وتعطي للمعنى سيرورة متواصلة" فالنص آلة تنتج سلسلة من الإيحاءات اللامتناهية"[1] لذلك على القارئ أن يكون مدفوعا بما يضمن استمرارية تقدم المعنى في النص حتى يستمر هو بدوره في تعاونه المثمر والمتواصل.

إن قدرة النصوص السردية وشفراتها الترميزية على مقاربة الواقع والخيال واختزال كلاهما في وجود افتراضي يحتويه النص السردي، يمثل ما تحتويه الرواية من طاقة رمزية مكثفة يتضمنها النص في أعمق أبعاده وأكثرها غموضا، فالشفرات بذلك تختزن التمثلات الدلالة الدينامية المحفزة للطاقة القرائية والاستكشافية لدى المتلقي. فالقارئ يسعى إلى تكييف ظنونه بالنص مع ما تقتضيه الضرورة التأويلية ووفق ما تتغنى به شفراته الإيحائية والتأويلية، وفي كل مرة تطرأ فيها مستجدات على الدلالة إلا ويكتسب معها الرمز سمة تحويلية والمعنى سمة احتمالية.

تقول رضا حمادة في هذا الموضع من المرايا لأحد أصدقاءه الذين عُرفوا بالوَلَه والعشق" وما أحكم رضا حمادة حين قال لي يوما، وقد بلغنا درجة من النضج والتجربة:

[1]- أمبرتو إيكو:المرجع السابق،ص20/19.

صفاء ألقيت في حياتك كمُثيرٍ...، لم تكن إلاّ شفرة."[1]، أول ما نلاحظه بوصفنا قراء للمرايا استخدام السارد لكلمة "شفرة" على لسان شخصيته، هذا إذا أخذنا المفردة في أحاديتها.

إن تعاملنا مع هذا المثال من باب التأويل الذي تدعو إليه هذه الشفرة، يحيلنا على دلالة مفادها ضرورة توقع ما يصعب توقعه، ودلالة أخرى مفادها أن بديات الأشياء لا تشبه النهاية أبدا، وثالثة مفادها أنّ ما نأخذه أحيانا على بساطته إنما هو عميق وخفي لكننا لم نلامس يوما الخفاء بداخله، وهكذا تتوالى القراءات التأويلية لهذا المقطع، فهي شفرة متعددة التأويلات.

وبذلك يصبح النص كونا مفتوحا على تأويلات وقراءات متنوعة تمثل فيها الشفرة نسيجا فنيا محبوكا بدقة، فيصبح القبض على المعنى النهائي أو الثابت ضربا من ضروب المحال" فكل حكم هو حكم جزئي، وهناك داخل هذا الكون الذي تغزوه العلامات ما يبرر كون العلامة تعهد إلى مؤولها مهمة منها جزء من مدلولها"[2] هذا المدلول يحيل على موضوع سابق في الوجود ويلح على المتلقي بأن يتعامل معه من جديد على أنه علامة تبحث عن تأويل.

1-3 الشفرة الثقافية:

وتدل تسميتها على أنها تخص رموز أو علامات تمّ التعارف عليها فاتخذ منها المجتمع وحدة ثقافية مشتركة ودلالتها لدى الجميع واحدة، وهي هنا" تشكل

[1]-نجيب محفوظ: المرايا،ص 209.

[2]-أمبرتو إيكو: المرجع السابق،ص131.

إحالات النص لأشياء معروفة سلفا، وقد شفّرتها الثقافة"[1] والشفرات الثقافية في المرايا واردة بكثرة ولكل منها دلالتها الخاصة إذ الشفرات آتية الذكر كتأكيد على أصالة المنبت الدلالي وعلى قوة الإيحاء التأويلي فما دامت مثل هذه الشفرات موجودة في النص فأكيد بأن الوسط الدلالي لن ينضب بسهولة ذلك أن الثقافة تحمل أبعادا قيمية عميقة فما بالك لو تعامل معها قارئ متعاون.

يأتي قول السارد هنا ليدعم ما قلته سابقا " وانكشف أمري لأصدقائي جميعا فسخروا مني وأطلقوا عليّ(مجنون صفاء) وأما الآخرون فحذروني من التمادي في عاطفة لا جدوى منها البتة، وكنا صغارا وكانت أفكارنا ساذجة مستعارة من الروايات وما عرفناه من تاريخ الأدب العربي، فقال لي سرور عبد الباقي:

-لا تستسلم وإلا جننت كمجنون ليلى...

-وقال لي رضا حمادة:

إن حبك هذا يقطع بأنك أحببتها في تاريخ سحيق مضى ربما في عصر الفراعنة، كما يقول ريدر هجارد "[2] يحتوي هذا المقطع من السرد على مجموع شفرات ثقافية وليس على شفرة واحدة.

أولى شفرات المقطع السابق هي كلمة روايات وهي شفرة ثقافية بامتياز، أما الشفرة الثانية فهي تاريخ الأدب العربي لينتقل السارد هنا من الخاص إلى العام

[1]- إيف شيفرل: المرجع السابق،ص 169.

[2]- نجيب محفوظ: المرايا،ص116.

بانتقاله من الرواية إلى الأدب العربي، ثم تأتي شفرة مجنون ليلى وهي شفرة ثقافية متعارف عليها تقع بين الثقافتين العربيتين الشفاهية والمكتوبة، والشفرة الأخرى هي عصر الفراعنة لتأتي هذه المفردة وتسحب المتلقي صوب الموروث الثقافي المصري.

بهذا الشكل تشتغل الشفرات المذكورة على حدّي اليقين واللّايقين؛ بمعنى أن مفردة الرواية معروفة لدى جميع القراء، وجملة تاريخ الأدب العربي أيضا معروفة لدى القراء، وكذلك مجنون ليلى والحضارة الفرعونية، أما جانب الشك واللايقين فتشغله شفرة" ريدر هجارد" هي شخصية غير معروفة، وغير موثوقة من ناحية وجودها من عدمه، وبهذا يحيلنا هذا التكتل للشفرات الثقافية على أزمة فكرية طالما سخّر لها السارد جلّ طاقاته الفنية للكشف عنها.

يتجسد هنا التاريخ في السرد "باعتباره تعبيرا عن المواجهة بين المشاريع الفردية، وأنظمة القيم الجماعية..."[1] هذه المشاريع الفردية جاءت تلبية لأنانية لأفراد، ولفضاعة شخصياتهم التي دأبت على التنافس المعلن والآخر المضمر قصد تمزيق المجتمع، في حين يغيب دور المثقف عن انتشال جماعته من التقهقر إن لم يكن هو في حدّ ذاته أحد الفاعلين في تحطيمها.

يأت ي دليل ثقافي آخر يدل على كثافة هذه الشفرة في نص المرايا"...جاءت تدعوني إلى مناقشة وطنية بنقابة المعلمين، فسألته متجاهلا:

-من هي؟

[1]- هيثم سرحان: استراتيجية التأويل الدلالي عند المعتزلة، دار النشر والتوزيع سوريا، ط1، 2003، ص73.

-الدكتورة ثريا رأفت، مفتشة كبيرة بالتربية، ثم استطرد بعد قليل:

-زوجها من رجال العلم النادرين المكرسين حياتهم للبحث، أما هي فمن وجوه نهضتنا النسائية، امرأة تستحق أن يفخر بها جنسها وأن يفخر بها الوطن..."[1] ترتكز الشفرة الثقافية هنا على لبنة أساسية في هذا الحوار، فصحيح أن السارد يتكلم عن شخصية مثقفة لكن ثقافة هذه الشخصية ليس هو في حدّ ذاته مطلب الشفرة التأويلية أو مؤداها.

تستقر الشفرة الثقافية في القول"...أما هي فمن وجوه نهضتنا النسائية..." فهي تحيلنا على إكساب الحدث لاحقا تخمينات دلالية مؤسسة على هذه القيمة الثقافية(النهضة النسائية) حيث يُبرز السارد في كل أرجاء نص المرايا توتر المجتمع وإفرازه للعديد من المنعطفات بعضها يعمل على الجانب الإيجابي والبعض الآخر يشتغل على الجانب السلبي في بنية المجتمع وشخصيات الأفراد.

تحمل الشفرة الثقافية في نص المرايا البعد الدلالي إلى خارج حدود النص، مؤكدة حقيقة أن للنصوص مرجعياتها المعرفية والابستيمولوجية، وللمواضيع دلالاتها الإنسانية وأبعادها التأثيرية وللمعاني تبعاتها التفاعلية ولواحقها الدلالية، وهو الأمر الذي التمسناه بشكل واضح مع المرايا عندما ساقتنا شفراتها الثقافية إلى التعامل معها على أنها بؤر إيحائية تحتاج إلى تفعيل تأويلي، وكذا إلى التعامل معها على أنها علامة موحية بأبعاد متشظية تقود إلى مجموعة من المواضيع والدلالات التي سرعان ما ستنبثق مع قراءاتنا لها، ولموضوعها الرئيسي.

[1]-نجيب محفوظ: المرايا،ص68.

مادامت العلاقة بين النصوص ومعانيها علاقة معللة وليست اعتباطية فإن التجربة الجمالية للقارئ هي تجربة حقيقية تتحدى بذاتيها المباشرة الواقعية لتؤسس مواضيعها على قاعدة من الإمكان والتحقق المستمرين" فكل فعل سيميوزيسي يتحدد من خلال موضوع ديناميكي يمكن تحديده باعتبار الواقع الذي يقوم بوسائل ما بتحديد العلامة عبر ماثولها"[1] والموضوع الذي ترمي إليه شفرة الثقافة يدعو إلى اقتناص المفاهيم المغيبة والمستوية بين حاضر عقيم وبين ماض رصين.

يقول الراوي في شفرة ثقافية أخرى:"...فرحبت به متأثرا بما يتمتع به اسمه من شهرة في دنيا الأدب، كان قد أصدر خمس روايات وربما أكثر وكانت الإعلانات عن رواياته تلفت النظر لكبر المساحة التي تشغلها في الصفحات الأولى من الصحف، ويتبع نشر الرواية سلسلة من المقالات النقدية في الصحف والمجلات الأدبية، مغرقة في التقدير والثناء، وقد ترجمت رواياته جميعا إلى الانجليزية والفرنسية..."[2] ، تحتمل هذه الشفرة نفس الأسلوب الذي احتملته الشفرة السابقة.

تشتغل هذه الشفرة الثقافية من بدايتها إلى نهايتها على أبعاد وقيم ثقافية اتسمت بها بعض شخصيات المرايا، تركيزا من السارد على البعد الثقافي، إلا أن مرتكز الشفرة الثقافية هنا مؤسس على جملة "ترجمت رواياته إلى الانجليزية والفرنسية" وهنا إيحاء وتدليل صوب المعنى المرتقب في تصوير مجتمع يئن تحت سوط الوجود الانجليزي ومن قبله الوجود الفرنسي، وفي نفس الوقت يحن إلى تتبع مسار

[1]-أمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائية والتفكيكية،ص155.

[2]- نجيب محفوظ: المرايا،ص69.

ذلك الطغيان إلى موطنه بحجة الحضارة والعلم والتطور، فهي مفارقة بين المعقول واللامعقول تشتغل فيها الشفرة الثقافية على مؤداها الرمزي العميق.

إن الدلالة ليست موجودة في الأشياء التي تحيل عليها الكلمات وإنما في عمق التجربة التي يعيشها المتلقي أثناء محاولته بناء عالمه من تلك الكلمات عندما يمتزج فكره بتلك اللغة، وتتداخل قناعاته مع ما تحيل إليه شفرات النص الماثل بين يديه، وهو في هذه الحالة–القارئ– يحاول بناء عالم ثنائي التخريجات بعضها يأتيه من النص والبعض الآخر يصنعه فهمه الخاص الذي يتعالق مع بوادر النص التشفيرية، فتحيل التجربة إلى صنع موقف تخييلي تمتزج خيوطه بين ما يقدمه القطب الجمالي المتمثل في النص وبين ما يستدعيه القطب الفني من تمثلات دلالية متشعبة الأقطاب.

تحيل التجربة التفاعلية مع شفرات النص وتشكيلاته الرمزية إلى صنع عالم تقبع إحداثياته بين عالمي المرجع والخيال، لذلك فإن الأبعاد التي تحاول الشفرة الثقافية تضمينها النص هي أبعاد عاكسة للمعنى العام لرواية المرايا التي تتأسس في جل أوصاله على المبدأ الثقافي القيمي–سواء ذلك الذي انحدر وتقهقر، أم ذلك الذي تناما وتصاعد– فهي تمثل مجموع أبعاد موضوعية في قوالب رمزية تخييلية تمثل معنى أن ضياع الإنسان مبني على ضياع المجتمعات، وضياع المجتمعات مبني على ضياع القيم والمفاهيم وانقضاء المضامين الفكرية وتقهقر الهويات.

تتجسد الشفرة الثقافية في المرايا كأبعاد طاقوية تحمل من الرموز التأويلية الكثير، وقدراتها التعبيرية لا تقف عند حدود التمثيل الثقافي والمعرفي وإنما يتجاوز

ذلك إلى محاولة اقتناص المفاهيم المغيبة التي تساعد النص على البوح ولو بجزء بسيط مما يرغب في التعبير عنه فالشفرة الثقافية تقوي النص وتمنح السرد مصداقية وجودية بالنسبة للعالم الذي يعبر عنه والقيم التي قدها الزمن والتاريخ إلى الاندثار، ويسعى هو لتحقيق انعكاسها، وذلك بمحاولة اقتناص مضامينها التي ضيعها الزمن" إذ يتحدى الفن الزمن، ويقدم في صموده الحزين شهادة على عبث التاريخ"[1] وإذا كان الفن تحديا للزمن والوجود، فهو بلا شك تحد للأنماط الثابتة في المواضيع، ذلك أن الإنتاجات الفنية عامة والسردية خاصة تتسم باتساع طاقتها في احتواء الحقائق.

تدفعنا شفرة الفراسة في المرايا إلى التساؤل عن مدى توفر المجتمع على هذه القيمة وإلى أي حد يتصف بها مثقفوه، فثقافة المجتمعات هي الجوهر الباني لكل مؤسساته وهي الجوهر في كل معطياته ومشاريعه، وهي أيضا الصانعة لطبائع أفراده والفاصلة بين حدود فئاته. فإذا بحثنا في هذه الرواية عن أبعاد تلك الشفرة وجدناها حقيقة تسود النص والمجتمع معا، رسمه الراوي بدقة متناهية وسردها لنا بطريقة جعلتنا نرى بأن الإنسان في تلك الرواية كان كتلة من التمزق والضياع، الذي يحن في خضمه السارد إلى تصويب الأخطاء واسترجاع المبدأ الذي كاد ينتهي.

إن استنطاق دلالات الشفرة الثقافية لهذه الرواية عملية لا تكاد تنفذ وتتوقف ذلك أن البؤرة الثقافية في المرايا هي بؤرة نشطة وتفاعلية، لا يمكنها أن تنفذ أو تهدأ على اعتبار أنها مشروع دلالي دائم التحقق والإنجاز" فكل مؤوّل

[1]- فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط،4، 1996،ص357.

جديد يشرح الموضوع السابق انطلاقا من معطيات جديدة"[1] فتشكل هذه المواضيع والتأويلات في ديناميتها الطاقة الفنية والدلالية للشفرة.

1-4 الشفرة الإيحائية:

تقوم هذه الشفرة على ربط كلماتها وعبارتها الموحية بما تدل عليه أو توحي إليه في العالم المرجعي، وقد تصل أحيانا إلى درجة المطابقة، ذلك أن علاقة السرد بالعالم الخارجي علاقة تكاملية لا تقف عند حدود القصة المروية" فالكون المخيالي لا ينتهي بانتهاء القصة التي يرويها إنه يمتد إلى ما لانهاية"[2] يمتد بإيحاءاته التي تبني المعنى دون أن تنتهي.

لقد تعدد حضور الشفرة الإيحائية في المرايا وسنقتصر على ذكر أهمها هذا القول لإحدى الشخصيات" ...فسألته: كيف حالك؟

-فأجاب ببساطة مذهلة.

-بخير كما ترى

-ولكنك لست كعادتك

-سبحان الذي لا يتغير.

-فضحك عيد منصور قائلا:

---

[1]- أمبرتو إيكو: التأويل بين السيميائية والتفكيكية، ص35.

[2]- أمبرتو إيكو: ست نزهات في غابة السرد، ترجمة سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص139.

– أخيرا عرف ربنا.

–فسألته:

ألم تستشر طبيبا؟

–فتساءل بدوره:

–أتؤمن حقا بالأطباء

– لم أذهب ولا مرة واحدة إلى طبيب ولم يدخل معدتي دواء.

ولما غادر المكتب ضحك عيد منصور وقال:

–يبدو أن جنازة وشيكة ستجمع شملنا من جديد"[1]

تقودنا الشفرات الإيحائية إلى إدراك إلى إدراك حقيقة أن اللغة تستخدم لغرض أكبر من أن تكون فيه كلماتها مجرد إشارة للأشياء فهي تمثيل لفكر الأفراد قبل أن تكون وسيلة للتعبير وهي تحمل بداخلها" القدرة على فتح فضاء يكشف فيه عالم عن نفسه"[2] وعن طريق هذه اللغة الإيحائية تمكنت شفرات المشهد السردي في المرايا من أن تتضمن بداخلها جوهر المنطق السليم في فهم الوجود وفهم دلالات المحكي وتأويلها.

[1]– نجيب محفوظ: المرايا،ص173.

[2]– عادل مصطفى: فهم الفهم(مدخل إلى الهرمينوطيقا)، دار النهضة العربية بيروت، ط1، 2003،ص147.

انطلاقا مما سلف ذكره تقودنا هذه الشفرة في لحظة تتبعنا لإيحاءاتها إلى القول بأن الشخصية التي يبدو عليها المرض وتأبى زيارة الطبيب أنما هي في عرف المنطق الذي تتجاوز حدوده شكل الكلمات في سطحيتها إلى التطرق للمعنى الخفي الذي يوحي بمرض قد استفحل في المجتمع وألفه الأفراد إلى درجة أنهم صاروا لا يؤمنون بالحل والعلاج ولا يرون في ذلك ضرورة.

تمنح الشفرة الإيحائية الرواية سمة التجربة السردية الحقّة، فمادامت الأشياء تستمد معنى وجودها من وجود غيرها فإن التجارب لا تتحقق في فرادتها بل في تفاعلها مع غيرها، والنص السردي هو تجربة فنية جزئية تقع ضمن نطاق التجربة الجمالية الكونية يتحتم عليها التواصل مع غيرها من غيرها من العناصر والمكونات الفنية والجمالية، وهو ما يحتم عليها الدخول في عملية تفاعلية مع كل ما يتعرض طريقها بنية الاكتشاف والتكامل، والشفرة الإيحائية في المرايا تحيل على تقاطعات دلالية تقود إلى نضج المعنى واكتماله. وتدفع قدرات المتلقي إلى التنشيط والتفاعل.

إن القارئ الحقيقي هو الذي يتعامل مع الدلالة وفق مبدأ الشك وليس على أساس من اليقين، فاليقين في الأشياء يقتل فيها سحرها، والثبات في الدلالة يمنع عنها حياتها، لذلك فإن استثمار الأبعاد الإيحائية في النص هو مطلب تأويلي ملح، لا يمكن للسرد أن يتنازل عنه خاصة أنه يتغذى على العديد من الوحدات الموحية المستقطبة لأبعاد من الفهم اللامتناهي "فهناك دائما فاصلة احتمال يمكن أن تنشأ

لدى أي نقطة من نقاط السرد"[1] وعليه فالعملية التأويلية ضرورة ابستيمولوجية لتجاوز العطب المفهومي الخاضع للثبات والتوقف في الزمن.

تثبت الشفرة الإيحائية وجودها في أكثر من موضع وعلى أكثر من وجه" خيّل إلي أنه تجاهل قولي تماما، اقتنعت بأنني أخطأت، ولكنه قال وكأنه يقرر حقائق لا علاقة لها بحديثي.

-يحدث أحيانا أن تصدم سيارة أحد المارة فترديه قتيلا...

-وأشعل سيجارة متحديا أولى نصائح طبيبه ثم قال:

-من الخطأ أن نحمل السيارة تبعة ما حدث، التبعة تقع على السائق أو الطريق أو المصنع أو الضحية نفسها، أما السيارة فلا ذنب لها..."[2] تأتي هذه الشفرة في محاولة للإيحاء بأكثر مما تفيده الأسماء ببساطة مسمياتها، وكان السارد يريد القول أن اللوم في المجتمع لا يقع على الأنظمة والقوانين بقدر ما يقع على صانعيها والعاملين بها، أو المعارضين لها، مهما كانت الوضعيات التي تحوم من حولها فهي أقرب للمحاسبة من القانون نفسه.

تعادل حاجة النص للقول والتعبير حاجته للصمت والكتمان، وتتساوى إمكاناته الظاهرة بطاقاته الخفية، وتنشأ عن تصريحاته المضمونية الموسعة تضمينات

[1] -أمبرتو إيكو: القارئ في الحكاية(التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية)،ترجمة أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 1996،ص146.

[2] - نجيب محفوظ: المرايا،ص27.

دلالية مكثفة، وهو ما يصطلح عليه بالشفرات الإيحائية وهي تبلغ من التعقيد مبلغا جماليا هاما كون أن البساطة في بعض الأشياء تستدعي بالضرورة عمقا في غيرها.

يحتمل السرد تعقيدا رمزيا مركبا لجوهره وهو ما يمكنه من أن يشطر الحياة نصفين أولها حقيقي والآخر تخييلي فيلقي السرد بالسذاجة خلف ظهره ويقتحم فوضى العالم وشتات الوجود، دافعا من خلال إيحائية الدلالة إلى تفعيل المشروع الاستيطيقي الصانع للمعنى الدافق مؤكدا بذلك على أن" التجربة ليس لها حد أبدا وبأنها لا تكتمل أبدا "[1] خاصة التجربة الفنية والأدبية حيث يلتقي الواقع بالخيال والحقيقة بالرمز.

لطالما بلغت جهود الإنسان فوق حدود طاقته وبلغت افتراضاته فوق حدود تصوراته، وتعدت رؤيته أفق الحاضر المعقول لتبلغ طموحاته حد الرغبة في تصيير الغائب ممكنا" فوصف ميدان من ميادين الواقع من خلال نموذج نظري متخيل هو طريقة في رؤية الأشياء على نحو مختلف، بتغيير لغتنا عن موضوع بحثنا ينبع تغيير اللغة هذا من إنشاء خيال استكشافي"[2] هذا النوع من الخيال هو ما تصوغه لنا البؤر الرمزية النابعة عن الشفرات الإيحائية المترامية في حواف النص وأعماقه.

يقول السارد في هذا الموضع أيضا من المواضع التي وظّف فيها الشفرة الإيحائية" وجعلت أنقب في وجه المريض عن الوحش الضاري الذي نشر الفزع في

[1]- أمبرتو إيكو: الأثر المفتوح،ترجمة عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع،سورية، ط2، 2001،ص114.

[2]-بول ريكور: نظرية التأويل وفائض المعنى، ترجمة سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي،ط2، 2006،ص113.

الزمان القديم...ولم يكن في صدري له إلا شعور بالواجب"[1] في إشارة من السارد إلى تغير الأحوال وتبدل الانتصار بالفشل والانكسار، فقد سكن مجتمع المرايا سكون الموت والفناء لا سكون من يسترجع طاقته ويجدد حيويته، فتباينت الظروف بين ما كان وما هو كائن.

إن السارد وهو يقدم منتجه إنما يمارس تأويله لمعطيات الوجود وانكسارات الحياة وهو بهذا الشكل لا ينطق بصورة مباشرة وصريحة إنما يتمثل لديه العالم في تشكيلات إيحائية ينبعث منها النص السردي وتتشكل من خلالها ملامح الرواية، فالوجود هو لغة أولى تقول أشياء كثيرة، والمحكي لغة ثانية تختزل اللغة الأولى في قوالب فنية وتحيلها على الاحتمال والنفاذ من سلطة القائل إلى تعاطف المتلقي، الذي سرعان ما يفتش في ذلك الالتحام بين نبرة الواقع وصوت اللغة في النص.

ولما كانت الأعمال الفنية وليدة التفاعلات والمتغيرات الاجتماعية والتاريخية فقد اكتست هذه الرواية طابع التحول، وسايرت في مضمونها الصيغي التحول الدلالي والانبعاث الإيحائي لشفرات النص وتكتلاته الإيحائية. اقتداء بالفلسفة الكانطية التي تسعى" إلى ربط الظاهرة كمظهر بحقيقة لا تظهر"[2] فمرونة الظاهرة الأدبية ستعيننا على مدارسة حيثيات الصيغة وترهين التجربة القابعة في عمق العمل والكشف عن دلالتها.

[1]- نجيب محفوظ: المرايا،ص26.

[2]- صفاء عبد السلام: الوجود الحقيقي عند مارتن هيدجر، المركز الثقافي العربي،ط1، 1998،،ص68.

إذا أراد الإنسان أن يوصل فكرته لابد من ترجيحه للقيمة التواصلية بين الأفراد، وحتى يتمكن من توقيع لمسته في نفوس وعقول المتلقين لابد من إتباع إستراتيجية إقناعية لا تقل عن ذلك جمالية وفنية، لتكتمل معادلة المبدع والمتلقي في حضور شكل فني دال" موجود في ذاته ولا هدف له سوى التحقيق(التعبير) الذاتي للإنسان الذي ينتجه أو يتأمله"[1] فالنتاجات اللغوية تحقيقات ذاتية مفتوحة الجانبين؛ على المبدع من جهة وعلى المتلقي من جهة أخرى حيث تلعب الشفرة التأويلية دوره في رصد الاختلافات بين الأشياء وفي بث الاحتمالات داخل قراءات المتلقين

1-5 الشفرة الرمزية:

تسمى هذه الشفرة بالحقل الرمزي و" تعتمد على فكرة أن المعنى يأتي من التضاد أو التمايز الثنائي الأولي"[2] تبعا لمبدأ أن الدلالة تتولد من النقيض أو من التضاد لا التطابق، وقد وردت هذه الشفرة في موضع قوي في قول الراوي"...هي وزوجها في الخمسين، فنانان تشكيليان وقد دعياني إلى مسكنهما في مدينة الأوقاف فاطلعت على معرضهما الدائم، ودهشت وأنا أتنقل بين لوحات واقعية في زمن ندرت فيه الواقعية وطغى التجريد..."[3] والتناقض هنا بين الواقعية والتجريد.

[1]- هانز رويرت ياوس: من أجل تأويل جديد للنص الأدبي،ترجمة رشيد بن حدو، جريدة المستقبل، ع126، 2004، ص19.

[2]- روبرت شولز:سيمياء التأويل،ص170.

[3]- نجيب محفوظ: المرايا،ص293.

يحيل معنى الشفرة الرمزية هنا إلى التناقض القابع بين الفكر القديم والآخر المعاصر وبين الفكر الذي يعترف بالواقع ويعبر عنه وبين فكر يهرب منه ولا يحتمله بل ويتعامل نعه بتجريدية.

يعتبر عنصري الإيحاء والإبانة هما من أهم عناصر السرد في هذه الرواية، فقد اتخذ الحقل الرمزي من عناصر الكشف والحجب، ومن التدليل والنقيض ثنائيات تهدف إلى خلق التلاحم المثمر الذي يقود إلى إحياء الدلالة وتعزيز المعنى.

وفي موضع مثيل ينصّب السارد ذات الفكرة بقوله عن شخصية عزيزة عبده الفنانة" وقلت مداعبا:

-أخيرا أظفر بفن رجعي.

- ولكنها قالت بالتجاج عذب.

-أمامك فن تقدمي، بل الفن التقدمي الوحيد.[1]

هذا القول يؤكد أن الأدب" لا يتيح معرفة مباشرة بل يشير إلى شكل من المعرفة معتمدا الإيحاء والإبانة"[2] حيث يصبح المتلقي مطالبا بإبداء تخميناته، وإقامة افتراضاته وإسقاطاته ربطا بين الدوال ومدلولاتها وبين المعاني وإحالاتها.

كوننا قراء لهذه الرواية يدفعنا ونحن نطرقها بالدراسة والبحث إلى الشعور بأننا نطرق الخصوبة في كل مناحيها واتجاهاتها لأن النص يعرض أمامنا قسطا لا

[1]- نجيب محفوظ: المرايا،ص293.

[2]- روبرت شولز:المرجع السابق:ص114.

بأس به من الاقتراحات الإجرائية التي تتوخى الدقة والصرامة تماما مثلما تتوخى الليونة في التعامل مع المفاهيم الأكثر رمزية والأكثر إثارة للجدل والأكثر خلقا للمعنى" فليست محاولة الفصل بين مضمون النص وشكله إلا محاولة لفصل الروح عن الجسد"[1] فالمعاني والدلالات لا تميز بين الوجه الخارجي للنص وبين داخله وإيحاءات الكلمة تنبع من المستوى العمودي كما من المستوى الأفقي ومن البعد التمثيلي كما من البعد الترميزي.

تشتغل الشفرة الرمزية في عمق النص ليس تحت لواء الكلمات ومسمياتها وإنما تحت لواء الدلالة ونقيضتها، فالبحث في العلامة الرمزية مشروع مؤجل التحقيق ذلك أنه يشتغل برويّة وهدوء، مانحا فيه الشفرة الرمزية القوة على البوح من خلال نص مجبول على التعقيد بدل الصراحة والوضوح. فهي في ظاهرها تمثل" الشق المحدود الذي يتمخض عنه ما هو غير محدود"[2] لننتقل من خلالها من الوجه السطحي للعلامة إلى الوجه العميق فيها.

تلعب الشفرة الرمزية في النص السردي على المعنى المرتقب أكثر من المعنى الموجود، فالثاني يقود إلى الأول ليس في تشابهه وإنما في اختلافه وتعارضه، فكثيرا ما تسكن الحقيقة بين التعارض، وكثيرا ما تستقر الدلالة بين التناقض، وما السرد إلا تداخل لأشياء بعضها متوافق وبعضها متنافر لكن باجتماعهما معا في نسيج

[1]- عبد الملك مرتاض: ألف ليلة وليلة(تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد) ديوان المطبوعات الجامعية، دط، 1993، ص09.

[2]- سيد إبراهيم: نظرية الرواية(دراسة مناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة)، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، دت، دط،ص15.

سردي مؤطر داخل نص معين تتمكن تلك التناقضات من أن تشيد بينها صرحا للتوافق، تخلقة دلالة رمزية تتوسط كل التناقضات وتأخذ منها أجمل ما فيها من أبعاد فنية، وبهذا تكون العملية التأويلية مجبرة على إحاطة النص ودلالاته بسياج معرفي قوي" فالفعل التأويلي يعرف على أنه الطريقة الأساسية لتوظيف القدرات الابستيمولوجية"[1] واستثمارها فعليا وتفاعليا.

يورد السارد شفرة أخرى تتسم بالرمزية، تقوم على التناقض الذي يتخلل طرفاه المعنى الحقيقي، يقول ثابت عجلان" حسبنا أن يكون لنا من الكتاب جاد أبو العلا وعزمي شاكر يا بلد الاحتفال بالإسراء والمعراج في عصر الهبوط على سطح القمر..."[2] هنا التناقض كامن بين ما هو ديني وجداني، وما هو مادي عقلاني، وفي هذا الموضع محاولة لتثبيت الفكرة التي كاد السارد يرسخها في أذهان شخصياته عن الفرق الشاسع بين الحضارتين العربية والغربية وبين الأنا والآخر.

كل نص يحتوي في جانب منه على بعد رمزي غائر في العمق، يقوم على خلق مستويات متفاوتة من المعاني والدلالات، ذلك التفاوت يقود القارئ نحو طرح التساؤلات؛في أي صوب يتجه وأي معنى يصدق، لكنه سرعان ما يعود ليتذكر أن لا وجود للثبات في معاني النصوص وأن رمزيتها هي آليات محركة لمساحة المنطق الدلالي فيها، فلا منطق إلا منطق الاختلاف ولا حقيقة إلا حقيقة الرمز، ومن هنا

[1]- عبد الملك مرتاض: المرجع السابق،ص56.

[2]- نجيب محفوظ: المرايا،ص292.

تكتسي الشفرة الرمزية قوتها وسلطانها، فنحن" لا نفهم النص في معناه إلا بامتلاك أفق السؤال"[1] الذي تثيره في أذهاننا شفرات النص الرمزية.

تتوزع الشفرات الرمزية في كل اتجاهات النص فتقتحم أحيانا التقنيات السردية وأحيانا تتغلغل بين الفواصل والمحطات النصية، أحيانا تسكن الموضوعات وأحيانا تقبع في المضامين لتمتد بعدا جماليا ودلاليا محاطا بهالة من الانشطار الذي يشبه الصدى في ترددداته الخارجية وكذا في اشتغال بؤرته الداخلية وتوقها المستمر إلى التجدد والاستمرار في التحقق والانتشار، فالنص معرفة إنسانية والدلالة تعكس ما تحمله الطبيعة الإنسانية" وكل الممارسات الإنسانية هي ممارسات رمزية بالدرجة الأولى"[2] وتبعا لذلك تشتغل الشفرة الرمزية.

كما يرد أيضا قول السارد"جل ما يبهركم الأدب الغربي حتى تظنونه كل شيء أما أدبكم العربي فلا تعرفون منه شيئا إني أتحداك أذكر لي ما شئت من الأشعار الغربية وسأعطيك ما يقابلها من تراثنا..."[3]، فالمفارقة مع هذه الشفرة الرمزية بين العرب والغرب، وبالتالي الانبهار بالآخر انبهارا لا يقف عند الإعجاب به بل يتجاوز إلى حد نكران الذات، حين يتفوق البعد الغربي في فكرنا وقناعاتنا ويتخلل مبادئنا ويومياتنا، بينما يشرع البعد العربي في الاندثار والزوال، فتمحي معه هوياتنا شيئا فشيئا.

---

[1]- عزيز حدادي: الفلسفة دائما في المساء، مجلة عمان، ع113، 2004، ص80.

[2]- حسين خمري: نظريات القراءة وتلقي النص الأدبي، مجلة العلوم الإنسانية، ع12،جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر 1999، ص174.

[3]- نجيب محفوظ: المرايا، ص232.

تستدعينا شفرات الرواية خاصة منها الرمزية إلى ضرورة الشعور بالاندماج مع كل عناصر النص الرمزية ومكوناته الإيحائية، خاصة تلك التي تفسح المجال لإعمال العقل واشتغال التأويل عندما تسمح للقارئ بالولوج إلى عالم النص السردي عبر منافذه المسموحة والمحرمة والعناصر الرمزية هي أكثر منافذ النص حرية، وأقدرها على تحمل الزيغ الدلالي ليس في صورته الناقصة والسلبية إنما في صوره المتعددة والجمالية، وما الرمز إلى جزء من حقيقة الوجود في وجهه الغائب" وكل من يؤمن بحقيقة التزامن على التولد ينتهي إلى الاعتقاد بحقيقة خفية"[1] حقيقة تدرك من خلال التعامل مع الرمز والغياب وليس مع الحضور والتجلي.

وردت الشفرات الرمزية السابقة قائمة على ثنائية الأنا والآخر في بعديها العربي والغربي، أما عن الشفرة التي سنورد الآن فهي في اتجاه آخر"...قال لي يوما الأستاذ عباس فوزي ونحن بصدد الحديث عن ارتفاع الأسعار وبؤس الموظفين ذوي المرتبات الثابتة في أيام الحرب"[2] والتناقض هنا بين دلالتي الارتفاع(ارتفاع الأسعار) والثبات(ثبات الرواتب)، وهنا إيحاء لمفارقة واضحة ترسم ملامح الجشع وليس حدوده، وتقول بأن لا تغيير إلا التغيير نحو السلب وليس الإيجاب.

إن سمة التعدد والتحول في الصيغ والشفرات الرمزية لدليل على قوة النص ومصداقيته الفنية فلا وجود للإبداع دون تدخل الخيال ولا مجال لاشتغال التأويل دون وجود الغموض والتشاكل، ووحده الرمز يمنح النصوص أبعادها الجدلية ويبعث

[1]- عبد الله العروي: العرب والفكر التاريخي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء بيروت، ط04، 1988،ص252.
[2]- نجيب محفوظ: المرايا، ص211.

في المتلقين محفزات القراءة واستقطاب المبهم والمغيّب فيها، فالسرد تخييل، والتخييل كيان وإنشاء قوامه اللغة الرامزة ذلك أن قيمة التخييلي" تحدد بالإشارة تخييليا..."[1] ومجازيا وليس في التعبير بصراحة ومباشرية ووضوح.

هكذا تكون الشفرة الرمزية قد فعّلت حضورها في المرايا، وأكدت على ضرورة التعامل مع الدلالة في اختلافها وليس في تشابهها، وفي تحولها وليس في ثباتها، وفي اتحادها وليس في فرديتها. فكل شفرة إنما هي سرّ دلالي دفين يبحث عمن ينبش أرضيته ويحرر طاقاته، ولا يمكن لأي نص أن يستغني عن الأبعاد الدلالية القائمة على المبدأ الرمزي أو الإيحائي والتأويلي، وكل ما يتطلب الحدس والفراسة في البحث والتنقيب وفي ربط المعاني بمضامينها ومحتوياتها الثقافية والفكرية والإنسانية.

[1]-ناظم عودة :نقص الصورة(تأويل بلاغة الموت)،ج1، دار الفارس للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2003،ص44.

2-جماليات العنوان:

بين العلاقة الجدلية والاستتباعية لحقيقة اللغة والوجود تنطق المرايا بعدا رمزيا وأنطولوجيا ملتحما، تتحرر فيه الأشياء من سكينة الجماد، وتتألق اللغة بسحر المجاز" فتوليد النص يعني وضع استراتيجية تدخل في الحساب توقعات حركة الآخر"[1]، لتتراءى أمامنا جملة من الحقائق الخطابية والتعبيرية تختصر تقاطع سلوكات النص والقارئ معا

يختزن العنوان طاقة إيحائية كامنة تعادل طاقة نص بأكمله وتوحي بتجربة من تجارب الكاتب لها وقعها، فهو مقدمة النص وبوابته الدلالية خصوصا إن هو اكتسى بشحنة دلالية وإيحائية كتلك التي يحتويها عنواننا الذي" انطلقت إيحاءاته في أجواء حرية التعبير لخلق علاقات جديدة بين الأشياء والكون، وبينها وبين الإنسان"[2] يتوسط فيها العنوان شبكة العلاقات هذه

يتكون العنوان من كلمة واحدة **"المرايا"** وقد وردت اسما معرفا يدل في معناه على الانعكاس وعلى التصوير والتمثيل، كما يدل على القبض على الأشياء وتأطيرها لحظة الوقوف على تفاصيله دون تناسي أو تجاهل أي حقيقة من الحقائق، فالمرآة لا تعرف الزيف أو الكذب وكذلك السارد لا يرغب في بلوغ الوجه التعبيري

[1]- أحمد المديني : تحت شمس النص(دراسات في السرد العربي الحديث) دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2002، ص70.

[2]- محمد مفتاح: التلقي والتأويل مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001،ص36.

عن طريق الاختلاق وإنما عن طريق الخلق ولا يريد نسج نصه عن طريق الزيف والوهم وإنما عن طريق الخيال والإبداع وشتان بين الأمرين.

جاءت المرايا اسما والاسم دلالته السكينة والهدوء، حيث تحتمل هذه السكينة أن تكون موردا إيجابيا كسكينة الإنسان إلى نفسه أو إلى شيء ما، فيكون الراوي بهذا الشكل قد تعامل مع موضوعاته بأمل وتفاؤل، وتطلع إلى حاضره أو على الأقل غده بحب رصين وليس بقلق عقيم ويحتمل أن تكون السكينة هنا موردا سلبيا كسكينة القبور، وسكينة أهل الكهف التي ماثلت وتجاوزت السبات، وهنا يمكن أن يكون الراوي قد أدرك مسبقا أو مع نهاية السرد أن الإنسان يمكن أن يصوغ حياةً منطلقة ودينامية من معطيات ثابتة وسكونية، كما يمكن لهذا الإنسان أيضا أن يصنع حياة ساكنة وغير تقدمية انطلاقا من معطيات تنادي كلها بالاندفاعية بالتجديد والتغيير والحرية.

وربما كان سكون الاسم دلالة على الهدوء الذي يسبق العاصفة، والرصانة التي تتحرى الصدق والموضوعية في الأحداث والأشياء والناس، فإن كان هذا هو الهدوء المحتضن للغضب السابق على كل ثورة نقول بأن نجيب محفوظ قد صدق في تجسيد دلالته، وقد برع في التنسيق بين العنوان وبين المعطى الدلالي في نصه، وبهذا الشكل يمكننا القول أن العنوان "ينطوي على جدل الحرية والإبداع الذي يسمح بتمثيلٍ للواقع متعدد الاحتمالات"[1].

[1]- فيصل دراج: الرواية وتأويل التاريخ، المركز الثقافي العربي، بيروت،ط2، 2004،ص86.

تعتبر التعددية من بين الإكراهات المطلوبة التي تنطوي عليها الحياة، والتي تحيلنا عليها جدلية الثبات والتغير التي تمارسها كلمة **مرايا** في معناها فهي مجموعة من **المرايا** التي تحتمل تجسيد أي من الأشكال أو المضامين المتوجهة صوبها، خصوصا أنها جاءت معرفة في إشارة على يقين السارد بمقولاته وعلى ثقته في قدرات شخصيات، وكذا على مصداقية وصرامة موضوعاته، فالمرايا ليست مرآة واحدة وفي جمعها تعدد وقوة، اختلاف وتباين.

كما أن المرايا رغم أنها لفظة مؤنثة فهي جمع المرآة، إلا أنها وفق هذا الوضع نجد أنه من الخطأ حصرها في جانب دون آخر فالمرآة مؤنثة في فرديتها، متغيرة المزاج في تماهيها، والمرآة عندما تصور شخصا ما–خاصة سرديا– هي في تلك اللحظة تأخذ من شكله ومن لونه ومن قامته وكذا من حضوره، بل وأحيانا تأخذ حتى من مشاعره، فهي قادرة على عكس ابتسامته كما هي قادرة على عكس دمعته، وإذا وقفت أمامها أنثى مثلها أيضا عبرت عنها بمصداقية ونقلت مشاعرها وأحاسيسها بتعاطف وتفاعل صادقين.

2–1 الحدود النفسية للعنوان:

يختزن العنوان على طاقة إيحائية ليست بالدفينة وليست بالبارزة للعيان، فحضوره يتراوح بين ما منحه إياه كاتبه وبين ما سوف يستشفه منه قارئه. وبذلك فإن حضور العنوان في أي عمل كان هو أمر ضروري لا مناص منه، ذلك أن أعمق أفكارنا تسكن في أبسط الكلمات لدينا، وأبلغ تعابيرنا تتأتّى من أبسط

التشكيلات الكلامية عندنا، فعناوين النصوص زادها المبدئي ويقينها النهائي، وما من نص إلا ويستقي جزء وفيرا من معانيه ودلالاته بحضور العنوان.

إن تعاملنا مع **المرايا** عنوانا لهذا العمل يوحي لنا من بدايته أننا نتعامل مع كم معرفي كبير ومتباين تختزنه هذه الكلمة " فالعنوان هو أحد تقنيات النص الموازي" [1]، وعليه فإن ظاهر الأمر يوحي بأنها كلمة واحدة منفردة وبالتالي وحيدة لا تجد ما يدعم معناها ويقوي حضورها من كلمات أخرى، إلا أن الواقع يقول أنها هذه الكلمة جاءت جمعا فهي بهذا الشكل تستقي قواها الدلالية من كثافة الحضور المصوغ حولها.

إن الدخول في تجربة جمالية مع العنوان يعتبر بمثابة التجربة النفسية التي يخوضها المتلقي في بداية تعارفه بالنص، ذلك أن العنوان هو أول ما نلحظ ونقرأ فإما أن ينبئنا بأننا ندخل غمار تجربة محفوفة بالمخاطر يسكنها الغموض والاستعصاء يتحول معها العنوان إلى"مفتاح أساسي يتسلّح به المحلّل للولوج إلى أغوار النّص العميقة قصد استنطاقها وتأويلها " [2]، وإما يحيلنا على تجربة مطمئنة معروفة المبادئ والمداخل فترتاح نفسية القارئ وتنطلق في جو من الفعل والتفاعل" فالمؤلف والمتلقي يلتحقان ببعضهما في نقطة مغيبة يتبادلان فيها أدوار الصمت والكلام"[3]، وإما أن نقع رهينة الاحتمال الثالث الذي يقود العنوان أمامنا إلى

[1]- جميل حمداوي : (السيميوطيقا والعنونة) مجلة عالم الفكر، وزارة الثقافة ، الكويت، العدد 3، المجلد 25، 1997، ص96.

[2]-المقال نفسه:ن،ص.

[3]- أحمد المديني: المرجع السابق، ص 202.

الانغلاق التام ويقودنا معه نحو التحجر الدلالي والتعثر التواصلي، فبعض العناوين تصيب القارئ من البداية بهجمة من الخيبات التي تصد نفسية القارئ عن كل مقاربة وشيكة.

لكن عنوان المرايا يمنحنا دَفعة للتعامل معه على أنه مصبّ لممارسة فكرية سابقة نشطها المؤلف، ومنطلق لممارسة فكرية لاحقة سينشطها القارئ، لذلك فالأمر ضروري للتعامل مع العنوان كأي نص آخر يستحق قراءة نموذجية، فيها شيء من التذوق الجمالي وشيء مم محاولة الكشف والتعرف الدلالي الذي يزيل الإبهام ويسمح للقراءة والتأويل بالاشتغال" فالنص المبهم يتيح الكثير من الخيارات التأويلية"[1] التي تنشط معها ذاكرة النص والقارئ معا باعتبارهما قطبين تفاعليين مولدين للمعنى.

إذا وضعنا عنوان **"المرايا"** قاب قوسين وقيدنا حدّيه بطرفي جدلية التنكير والتعريف، وجدنا أن هذا العنوان **"المرايا"** جاء معرفا والإنسان يرتاح لجل ما يعرفه، ويخشى جل-إن لم نقل- كل ما يجهله، ومن خلال ذلك يبدو لنا من أول وهلة أننا نتعامل مع أمر مألوف لدينا في حياتنا اليومية، فترتاح نفسياتنا، ويتقهقر القلق بعيدا ويتوارى في بداية لثبات اليقين، فنشعر لوهلة ونحن قراء بأن النص الماثل بين أيدينا سوف ينساب بليونة ويسر في أذهاننا تماما كما فاجأنا عنوانه بصراحته، فنشرع في استشعار أحداث الرواية ربما من بدايتها إلى نهايتها وفق التوقع الأولي الذي أمدنا به العنوان.

[1]- المرجع السابق، ص45.

لكن قبل أن يتوضح الغموض وقبل أو توضع الأشياء في نصابها ويتكشّف للقارئ ما كان مخبأ، يعيش المتلقي فترة من السكينة مع نصه(العنوان) وفق مجال دلالي ومعنوي قام بتشييده انطلاقا من تعارفه وتواصله مع أول عتبة نصية تقاطعت مع حالة الفهم لديه.لكن المدقق في شكل العنوان قبل مضمونه يدرك بأن هذا العنوان حتى وإن جاء معرفا، فإن تعريفه لا ينفي عنه القلق والتوتر ولا يضعه في خانة اليقين والثبات ذلك أن الكلمات إذا جاءت جمعا جاءت متعددة ومطلقة وغير محدودة بحدّ ما ولا بتوقع ما، وبالتالي يشرع هذا القلق الذي يحتويه العنوان في الامتداد صوب متلقيه.

يشعر القارئ في حالة التعامل مع الغموض أنه يتعامل مع الغريب بعدما تعود على التعامل مع المألوف، وهنا يشرع في تكييف ظنّه مسايرة للنص المبهم بوصفه الآخر المنفصل وليس المتصل، الآخر الذي" لا تحتاج معرفتي له إلى أكثر من ساعة حوار معه"[1] فالشراكة الحوارية هي لب العلاقات التواصلية، حيث يغدو كل من تداخل الأفكار وتقاطع المعارف وتبادل المفاهيم من بين اللحظات الأساسية في التشكيلية الحوارية.

تدخل عناوين النصوص بدورها في علاقات حوارية؛ بعضها مع المتلقين وبعضها مع نصوصها، وفعل الحوار هذا هو ما يؤسس للعلاقة الدينامية الموجودة بين النصوص وعناوينها وبين الأعمال الإبداعية والتجارب التي تنتجها وتحيل عليها،

[1]–شراف شناف: عن سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين لعبد الله حمادي، دراسة نقدية منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر، ط1، 2001،ص314.

ذلك أن التفاعل الحاصل بين العنوان وقارئه هو تفاعل لابد من وجوده حتى تأخذ القراءة شكلها الصحيح ومسارها السليم وقد" اهتمت السيميائية الحديثة بدراسة الإطار الذي يحيط بالنص، كالعنوان والإهداء والرسومات التوضيحية، وافتتاحيات الفصول وغير ذلك من النصوص التي أُطلق عليها النصوص الموازية والتي تقوم عليها بنايات النص"[1] وتتأسس بالتفاعل معها دلالاته.

إن الحدود النفسية للعنوان لا تتوقف عند مبدأ التعرف والتأثير المباشرين، ذلك أن العناوين الواضحة التي تبدو سهلة الحضور هي في غالب الأحيان نصوص مخادعة تواري انغلاقها وعتمتها خلف حجاب من نور خافت سرعان ما يغيب وينطفئ مع أولى القراءات المبدئية للنص الرئيسي، فالبساطة في المظاهر ليست النهاية القطعية والأكيدة، كما أن التعقيد فيها ليس الحقيقة الجوهرية المطلقة، فبعض ما هو بسيط يستدعي أشواطا من العمل لفهمه وإدراكه" فالخطابات لا تحيل إلى تصورات خالصة"[2] وبعض ما هو غامض يفاجئنا بانفتاح سريع لم نحسب له حسابا.

إن **"المرايا"** وفق هذا المبدأ تأخذ في بدايتها منحى الوضوح والبساطة التي سرعان ما تتغير حتى قبل قراءة الرواية إلى غموض واستعصاء، وأول غموض يقودنا إليه مبدأ الجمع والتعدد الذي يجعلنا نقف أمام كيان لا متناهي في الزمان والمكان، كون المرآة عالم بأكمله إذا وضعت أمامها بذرة رأيتها، وإذا وضعت أمامها عالما

[1]- معجب العدواني :تشكيل المكان وظلال العتبات، النادي الأدبي الثقافي- جدة، ط1، 1423هـ/2002م، ص20.

[2]- علي حرب: التأويل والحقيقة: قراءات تأويلية في الثقافة العربية، دار التنوير، بيروت، ط2، 1995،ص21.

رأيته، وهذا الأمر هو أيضا يدفع القارئ نحو التساؤل عن ماهية الأشياء التي ستظهر على سطح المرآة.

2-2 العنوان وموضوع الرواية:

إن فعل إلحاق العنوان بالنص عملية تبعد إمكانية التجريد والابتذال الدلاليين، وتتيح لنا قراءة متنوعة ومتشعبة تعد باستثمار الموجودات من حولنا، وتحرير أخيلتنا التي تعطي للنص أفقه الدلالي، وللدلالة بعدها المرجعي، وشيئا فشيئا نجد أنفسنا قد دخلنا في عملية ثلاثية الأقطاب تشترك فيها كل من(اللغة/ الذات/الوجود) لأن المعنى موجود في كل واحد من هذه العناصر، وموجود في الالتحام الذي يولده تداخل جزئياتها، وهو ما يمكننا التوصل إليه"إذا توغلنا أكثر في جسد النص بحثا عن العلامات الدالة"[1] التي ترسم أمام المتلقي إمكاناته وتحدد للفهم مساراته.

تعد المرايا مؤشرا على الكثير من الأمور التي ظهرت لاحقا في النص والتي ربما لم نتوقع لها حضورا في البداية إلى أن فاجأتنا بوجوده وانتمائها للرواية، فقد اكتسب العنوان ملامحه الدلالية وافتراضاته التأويلية مع تقدم العملية السردية ومع سيرورة العملية القرائية، فكان بمثابة الفضاء الرحب لتفجير الطاقات وتبليغ المعاني حيث تقف المرايا صرحا في أعلى النص لتصنع ما وراء الحدث الروائي، وتمتد بذلك المرايا

[1]- معجب العدواني: المرجع السابق،ص19.

بعدا أنطولوجيا مألوفا موازيا في حقيقته لأي بعد آخر ميتافيزيقي غير مألوف في نسيج من عالم تخييلي يمتد بظلاله على كل أرجاء النص وزواياه.

وسواء أكانت المرايا نقطة بداية النص أم نقطة انتهائه، نقطة التقاء المعنى أم نقطة انتشاره فهو في كل الحالات شريك دينامي وفعال تحوم من حوله عديد الامكانات "فالصلة بين العنوان والنص صلة رحمية عضوية"[1] لا يمكن تجاهلها أو اجتثاث بواعثها ولو تعمقنا في صلب علاقة العنوان الذي بحوزتنا بالمتن لوجدنا بأنه يختزل مقولات النص، وينتظم على ثنائيات كثيرة هي خلاصة تآلف دلالاته مع دلالات النص.

يطلب العنوان نصه فلا وجود لعنوان بدون نص، ويستدعي النص عنوانه ذلك أن النصوص لا تكتمل إلا بعناوينها، فكل منهما يطلب الآخر ويكمله، وكل منهما يؤدي إلى الآخر ويستتبعه، فكلمة المرايا ولمجرد ذكرها والنطق بها تضعنا أمام كم هائل من الافتراضات والرؤى التي عن طريقها يمكننا أن نشكل المعنى الأولي لنص الرواية" وهو المعنى الذي يرتبط بعمليات التوقع أو الاستباق لما سيأتي"[2] حيث يصبح التخمين والافتراض سيّدا الموقف لكل قراءة ممكنة، فإذا كانت كل الأشياء تنطلق في بنائها من نواة تأسيسية فإن عنوان النص هو النواة التأسيسية للمعنى فيه.

يفضي لنا عنوان **"المرايا"** بمقولة واحدة تقوم في ظاهرها على الثبات واليقين بينما يختزن عمقها توترا دفينا يتوق إلى التحرر، فالمرايا وحدة دلالية باعثة على

[1]- سعيد يقطين: الكلام والخبر(مقدمة للسرد العربي) المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،ط1، 1997ص45.

[2]- شاكر عبد الحميد : التفضيل الجمالي،دار غريب للطباعة والنشر، المغرب،ط1، 2000،ص329.

التشتت والانشطار الدلالين خاصة لدى اقترانها باسم نجيب محفوظ، فهي بهذا الاقتران أخذت الحصانة عن كل توقع بالسماجة أو السطحية، فأحادية البعد هذه تكون فقط في البداية وسرعان ما تزول وتتراجع إلى الخلف عندما يتقدم فهمنا للعنوان مع فهمنا النص فكلاهما يسيرا معا وفهمهما لا يتم بالتعامل مع الواحد منهما دون الآخر وإنما بالجمع والتأليف بينهما حضورا وافتراضا.

تعتبر **المرايا** بؤرة دلالية حاملة لشبكة مجازية ذات قيمة رمزية متفقة، ترمي بظلالها وأبعادها على كل مساحة النص في محاولة لتصفيف الأدوار بين مجموع عوالم افتراضية ممكنة، يسوقها إلينا النص في بعض الأحيان، ويسوقنا إليها العنوان هو الآخر، فمع التخييل" ليس هناك قانونا يعطينا معيارا أكيدا نميز به الوهم من الحقيقة"[1] لذلك فنحن مطالبون بالتخمين.

تمتد المرايا على بعدين أساسين؛ الأول مادي والثاني معنوي فالمرايا في ماديتها وواقعيتها تتعامل مع كل ما هو موجود وملموس أمامها لتمنحه انعكاسه الصريح فإذا وقفت أمامها رأيت نفسك في ظاهرها، وهي أيضا تنقل الجانب المعنوي المحسوس ذلك أنها بنقلها لظاهرك تنقل ملامح الحزن أو التعب أو الألم أو الفرح التي تعتلي وجهك، فهي تنقل الأشياء والناس في جمالها وقبحها، أما في السرد فهي تنقل الأشياء والناس والأحداث.

[1]- إمانويل كانط: لكل ميتافيزيقا مقبلة(متبوع بأساس ميتافيزيقا الأخلاق) ترجمة: نازلي إسماعيل وآخرون، دار موقع للنشر، 1991، ص 192.

لا بد أن لا نتعامل مع الأشياء في سطحيتها، كما لا يجب أن نخشى ونتجاوز الغموض الذي يعتريها ففهمنا للأشياء لا يكون إلا بالتعامل مع جزئياتها تماما مثل كلياتها، وحتى يكتمل لدينا الفهم الصحيح لمجريات الأمور نقول إن "**المرايا**" كمفهوم يسهل التعامل معه وتحديد، لكنه كمعنى ودلالية فنية وجمالية يصعب التعامل معه والخوض في مضماره إلا وفق انفتاح تأويلي عميق، ومن هنا "يأتي الدور المباشر لدراسة العتبات متمثلاً في نقل مركز التلقي من النص إلى النص الموازي"[1] في عملية لتكامل الأدوار ليس لسلبها.

إن حضور اليقين في مفردة المرايا سرعان ما يزول ليلفه الغموض عندما نجد ذلك الكمّ الهائل من التشابك والتقاطع في نص الرواية، فهذه الأخيرة تمثل كونا دراميا مليئا بالصراعات العفوية والأخرى المصطنعة، ومن شأن المرآة أن تنقل ما يصادف طريقها، فإذا كانت مرايا وليست مرآة واحدة فإن القضية أكثر تعقيدا وغموضا لابد أن نتعامل معها بروية حتى نتعرف معانيها الحقة، فكشف المجهول والغامض" لا يكون إلا إذا تجاوزت ظاهر الواقع الخادع ونفذت إلى جوهره الذي لا يتكشف إلا بعد توسطات عدة" [2] يشترع فيها الرمز كل طاقاته

أن حضور الشك بدل اليقين دليل على رحلة من البحث والعناء المستمرين، هذا النوع من العناء يكون شاقا إذا كان في إطار من الجماد والفتور، أما إذا كان في إطار جمالي وفني فإنه يكون بمثابة العناء الجميل الذي يقود الأشياء نحو تحققها

[1]- معجب العدواني: المرجع السابق، ص19.

[2]-علي بن تميم: السرد والظاهر الدرامي(دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم)المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2003، ص14.

بالرغم من استعصائها، فمع عنوان المرايا ندرك أن رحلة البحث عن المعنى والدلالة هي رحلة طويلة ومضنية ذلك أننا مطالبون بالبحث في كل الاتجاهات وتحت كل المسميات.

تشرع الحدود الفاصلة بين النص وعنوانه في التآكل والاختفاء شيئا فشيئا، إذ تعتبر العناوين "مفتاحًا مهمًا في دراسة النصوص المغلقة؛ حيث تجترح تلك العتبات نصًا صادمًا للمتلقي له وميض التعريف بما يمكن أن تنطوي عليه مجاهل النص"[1] لتصبح فيما بعد مجرد حدود واهية يتجاوزها العنوان وينفتح مع نصه على مجموعة من الدلالات التي ترسم الواقع المتضارب الذي يعيشه أفراد المجتمع المصري والعربي على حدّ سواء.

2-3 تبعات الدلالة وانتشار المعنى:

ينصب عنوان **"المرايا"** نفسه دائما سؤالا يقع بين مجموع منعطفات احتمالية وافتراضية ليستمر البحث عن إجابات مقنعة، وما إن يجدها القارئ حتى يتفاجأ القارئ بزوال المعاني السابقة ودنوّه من معاني أخرى مغايرة تقدم لنا إجابات لمواقف مختلفة، وهذا ما يحفز القارئ إلى توقع المزيد دائما دون أن تخبوَ إرادته في البحث والتفتيش عن المعنى الغامض الذي لم يصادفه بعد، ومادامت" معرفة الغاية ترتبط بمعرفة المبدأ"[2] فإن الضرورة ملحة لعدم الاكتفاء فقط بتصريحات العنوان

[1]- معجب العدواني: المرجع السابق،ص19.

[2]- عبد الهادي عبد الرحمن: سلطة النص(قراءات في توظيف النص الديني) مؤسسة الانتشار العربي، القاهرة، ط1، 1998، ص341.

المباشرة والغوص بدل ذلك في تشاكلاته النصية التي تحيا ضمن المتن وتنتشر ضمن حدود السياق.

لو حاولنا تتبع خيوط العنوان لوجدناها متراصة في جوف النص ضمن منطق للعلامات يسير وفق قيمة معنوية ودلالية مكثفة تشتغل عليها معايير مكثفة تشتغل عليها تعابير مختلفة في مواضع عدة تفتح الأبواب لقراءة واعية ومستثمرة، إذ أن" النص ما هو إلاّ إنتاج يرتبط مصيره التأويلي أو التعبيري بآلية تكوينية ارتباطا لازما"[1] ومن ثمة فإن تلقي العنوان يستوجب قراءة للنص تتداخل فيها العلامات وتتقاطع ضمنها الرموز.

لقد دلّ مضمون النص بطرق مختلفة على ما تعنيه "**المرايا**"، وقد اختلفت طرق الدلالة والإيحاء بين التصريح والتضمين عن المعاني الممكنة للعنوان، فنص الرواية يبوح تدريجيا عن مضامينه الجانبية في رحلة بحث مستمرة عن المعنى، يتحمل فيها القارئ مسؤولية الكشف عن التقاطع الحاصل بين العنوان والنص وبين النص والحياة" وما أكثر الحكايات التي تقايض الحياة باللغز"[2]، ولو ألقينا بكلمة "**مرايا**" في النص لشرعت في اجتثاث بواعثها وامتداداتها الضاربة في العمق بين الأسطر والكلمات في شبكة من العلاقات تتوزعّ إحداثياتها أفقيا وعموديا.

يبسط عنوان"**المرايا**" أطرافه في معاني النص الجزئية والكلية، وهو يسعى خلف استقطاب الدلالات المستتبة في كل الزوايا البارزة منها والمعتمة فجل دلالات

[1]- سعيد يقطين: المرجع السابق،ص48.

[2]- سعيد الغانمي: الكنز والتأويل، قراءات في الحكاية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت،ط1، 1994، ص21.

النص تنعكس في مرآة العنوان لتشرّع لنفسها وجها من أوجه الحضور يتماشى ويتبدل وفق تغيرات منطق الفهم لدى المتلقي الذي يشرع في استقطاب إرهاصات الدلالة .

ينطلق المتلقي من مجموعة من الآليات التأويلية يأخذ في تحويلها إلى دلالات مكتملة النضج والحضور حيث يمكن للقراءة التأويلية أحيانا أن تعمد للاستناد على بعض المناهج المكملة والتي تتقاطع مع القراءة التأويلية في أهدافها الدلالية ومثال ذلك المنهج السيميائي " فالقراءة لا تتأتى إلا من خلال مواجهة النص وبناءاته الرمزية ونظمه السيميائية، لأن طبيعة النص الأدبي طبيعة تخييلية"[1] لا يمكنها أن تخلو من تعدد مسارات القراءة وتباين مستويات التلقي.

تختزن **"المرايا"** على طاقة إيحائية عميقة، والبحث في هذه الطاقة الإيحائية يستدعي الكشف عن مستويات الترميز والإغفال التي يحتويها العنوان، فهذا الأخير يكون في بدايته سرّا جميلا ولكنه مستفز، ويتحول مع بداية القراء إلى معاني تقترب من الغموض أكثر من اقترابها من الوضوح، ومع تقدم مراحل القراءة والتلقي يشرع ذلك الغموض في الأفول والانسحاب ليشغل محله وضوح جزئي يبدأ في التأسيس لعالم دلالي بدايته الافتراض ونهايته اللايقين.

تؤكد عملية البحث في معنى النص انطلاقا من العنوان وكذا البحث عن معنى العنوان انطلاقا من النص، على أن الدلالة ليست بالكيان الثابت والقطعي كما وليست بالأمر المتحجر والنهائي، وفعل القراءة على هذا الأساس ينطلق من

[1]- حسين خمري :نظريات القراءة وتلقي النص الأدبي، مجلة العلوم الإنسانية، ص174.

فكرة تتبع أسرار الدلالة التي لا يدرك تماما في أي صوب يجدها ولا ضمن أي وضع يستحضرها" فدائما هناك سبب آخر لفهم الحقيقة إلى الجانب البحث في الأسباب"[1]، وفي ظل الحضور المتباين والمتنامي لكل عناصر النص وأطرافه يجهد القارئ في تتبع الظاهر والخفي.

تبعث مفردة **المرايا** بصداها في كل أرجاء النص وزواياه فهي بمثابة النواة الباعثة على كمّ هائل من الدلالات التي تستتبع الواحدة منها الأخرى في ظل تنامي أحداث الرواية ونضج شخصياتها، وتطور مسار السرد والحكي فيها، فالعنوان على الرغم من مساحة الحرية التي يتمتع بها إلا أنه يبقى في لحظات كثيرة متعالقا ومحكوما بتأثيرات النص الذي يعتليه، ولو تعمقنا أكثر في جدلية أيهما يؤثر في الثاني بدرجة أكبر(النص أم العنوان) لقلنا بأن النص هو صاحب اليد الأقوى في توجيه مسار الدلالة، وهو ما لا ينفي إطلاقا عن العنوان قدراته ومهامه التي أودعه إياها المبدع وحرّرها بداخله المتلقي.

كل قارئ لرواية المرايا مهما كانت نوعية قراءته، حتى في أبسط أوجهها يدرك جيدا أن نجيب محفوظ قد تعامل في هذه الرواية مع المجتمع المصري ومن خلاله العربي في فشله وانحدار قيمه "فالخير والسعادة إنما يكونان بمقدار تطوير الحياة والكون من أجل خدمة الإنسان"[2] و تبعا لذلك حاول السارد أن يرصد

[1]- هانز جورج غادامير: بداية الفلسفة، ترجمة: علي حاكم صالح، حسن ناظم، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، ط1، 2002، ص26.

[2]- مهدي فضل الله أراء نقدية في مشكلات الدين والفلسفة والمنطق، دار الأندلس، المغرب، ط1، 1981، ص187.

الأسباب والمسببات المؤدية للفشل والضياع وبلورته في قوالب سردية تجنح نحو الفنية وليست التاريخية.

سعى نجيب محفوظ لتجسيد مبادئه والتعريف بمنطلقاته من خلال عرضه لأكثر من خمسة وخمسين شخصية دلّت كل واحدة منها على قيمة متهرئة أو أخرى لازالت تقاوم بغية الصمود، فالتغيير مطلوب" ولو أدى ذلك إلى المصادمة مع الواقع"[1]. لقد جاءت تلك الشخصيات بمثابة المرايا العاكسة لطباع المجتمع وليس الأشخاص في حدّ ذاتهم، فالقضية عند نجيب محفوظ أكبر وأعمق، تلامس حدودها إسرائيل وأمريكا والعالم الغربي، وتنقب أسئلتها في قضايا الفساد والدين والأخلاق، وتتقاطع مع مواضيع الثقافة والسياسة والإلحاد...وغيرها من المواضيع، لذلك فالرواية كانت حقا مرايا للمجتمع وللإنسان معا.

يحمل عنوان "**المرايا**" فيضا دلاليا هائلا ومردودا إيحائيا قويا يستمد نفاذه من هالة الشك والاحتمال التي تحوم حول مفردتي (المرايا و المرآة)، ليس في معناهما اللغوي فقط إنّما في المعنى (التداولي الفني) الذي يتفوق على المعنى الاصطلاحي، فحقيقة وصل الشيء بصفة المرآة تقودنا لاستخلاص فكرة أن المعنى انعكاس للموضوع، بينما الحقيقة هي في الاتجاه الآخر تماما.

تعكس المرآة حقيقة الشيء أو الشخص الواقف أمامها هي حقيقة نسبية جدا لا يمكن أن تصحّ في جميع الحالات، فماذا لو كانت المرآة متشققة ومتكسرة هل كانت ستعكس الصورة كما هي، ماذا لو أن الشخص الماثل أمامها يقف في

[1]- المرجع السابق، ص 187.

الظلام، هل كانت ستعكس صورته الحقيقية أم ستبدو مفزعة في حين أنها عادية، وماذا لو أن من يواجهها يرتدي قناعا هل كانت ستكشف ما تحت القناع؟

إذن قولنا بأن عنوان هذه الرواية هو **"المرايا"** فإن ذلك لا يعني إطلاقا أن نجيب محفوظ يعكس الحقيقة والواقع تماما وإنما نوظيف" للواقع بوصفه مرجعية"[1]، فالرواية فن سردي والسرد فن تخييلي بالدرجة الأولى، إلاّ ما تخصص منه في التاريخ والسيرتين الذاتية أو الغيرية، والمرايا ليست من هذه الأصناف الثلاثاء لذلك فالبعدين التخييلي والرمزي حاضرين بقوة في الرواية، وما المرجعية الحياتية التي اعتمدها الروائي في سرده للنص إلّا من باب المغالطة الفنية الجميلة التي توهم القارئ بصدق الحدث وتجعله يعيشه ويتقاسم معه معاناته ودراميته.

تقع الدلالات الحقيقية للمرايا في المضمر ما بين التقاطعات السردية للرواية ككل، فالعنوان يوحي بامتداد أبعاده الرمزية وفي تغلغلها ضمن إطار النسيج السردي، وهو الأمر الذي يعطي للتأويل مساحة أوسع للاشتغال، ويمنح القارئ حظوظا أوفر في تتبع المعنى وتحرير الدلالة فانفتاح المرآة أمام كل الاحتمالات زيادة على مجيئها بصيغة الجمع أعطى العنوان نزعة متأصلة نحو التوسع والتجدد المستمرين.

[1]– عبد الناصر هلال: آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة، ط1، 2006، ص116.

2-4 المرايا وإحداثيات السرد:

أن قولنا بحتمية التقاطع بين العنوان والنص تفرض علينا ضرورة تبيان نقاط ومجالات ذلك التداخل وتلك الشراكة، فالنص السردي هو وجود مترامي الأطراف بين(موضوع/متن/تقنية) والعنوان عندما يقرر الدخول في علاقة حوارية وتكاملية مع النص فإنه بلا شك يلامس-من قريب أو من بعيد- كل العناصر البانية والمشكلة له سواء في شكله وكيانه أم في معانيه ودلالاته" فالعنوان الحقيقي هو الذي يحمل ملايين الذكريات، ولا يقف عند حدود السذاجة والبراءة بل يترك المجال فسيحا لامتدادات المعاني"[1] وشساعة التوقع والتخمين.

أ-تشاكل العنوان بالشخصيات: تأتي المرايا بوصفها رواية على ذكر العديد من الشخصيات ليس مجرد ذكر عادي فقط، وإنما عملا بها واعتمادا عليها في نسج خيوط السرد، ليلتحق العنوان مؤديا ذات الوظيفة من موقعه الخاص، فقد ضمت هذه الرواية جل التحولات الفكرية والاجتماعية والإنسانية التي يمكن أن يمر بها أي فرد من الأفراد داخل المجتمع، فهذا النص يعكس ويصور ما يمكن للإنسان أن يحمله من زيف أو حقيقة شريطة أن يرتبط الأمر بالتبدل والتغير.

لقد ظهرت شخصيات المرايا بطريقة بانورامية لكنها مدققة في الظاهر تماما كما في التفاصيل وهذا صلب الموضوع الذي تحدثنا عنه سابقا، كما أن بعض الشخصيات في حدّ ذاتها عرفت تحولات نفسية وأخرى فكرية طوت ملامحها السابقة واستعارت سواها فكانت في ذلك بمثابة من يحاول الانفلات من قيد

[1]-شراف شناف: هندسة العنوان في ديوان البرزخ والسكين(في سلطة النص)، ص316.

التعريف المطلق والهوية الثابتة، فشرعت في التغير والتحرر من كل رقابة يمكن أن تعيقها سوى رقابة المرآة التي لا تنفك تحاصر جوهر الحقيقة فينا.

فشخصية القاتل متمثلة في "صابا رمزي"، وشخصية اليهودية المومس جاءت في هيئة "سعاد وهبي"، والموظف النزيه تمثل في "شرارة النحال"، أما شخصية المتفائل في مجتمع سوداوي جاءت على هيئة "شعراوي الفحام"، كما جاءت شخصية "عدلي المؤذن" لتصور لنا الانتهازية، " على اعتبار أن الشخصية مستند ضعيف الفعالية إلا بقدر ما هي فاعلة"[1]وتمثل الجانب السياسي بشخصية المناضل الشهيد" عبد الرحمن شعبان"، ومثل الطبقة البرجوازية شخصية "عصام الحملاوي"، وتمثلت شخصية العاشق في "عيد منصور وجاء "قدري رزق" في شخصية الضابط، وشخصية الأستاذ تمثلت في "كامل رمزي"... وتعددت الشخصيات " بتعدد الأهواء والمذاهب والإيديولوجيات"[2] التي لا يتسع المقام لذكرها لكن كل واحدة منها كانت بمثابة المرآة التي تصور حقيقة معينة في المجتمع إما أنها ثابتة وإما متغيرة.

ب–ثنائية الزمان والمكان وتعالقها بالعنوان:

يتوزع النسيج الدلالي في الرواية على كافة الأبعاد والوحدات القيمية التي تنتشر فيه وتصنع من تداخلها مع بعضها البعض معنى الرواية في تعدده وانشطاره، والبعدين الزماني والمكاني هما من أساسيات كل عملية سردية إن لم نقل كل عملية فنية بدون استثناء" فكل الممارسات الإنسانية هي ممارسات رمزية بالدرجة

[1]– عبد القادر فيدوح: شعرية القص، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، 1996،ص45.

[2]– عبد الناصر هلال: المرجع السابق، ص 86.

الأولى"[1]، فلا وجود لرواية أو قصة أو مسرحية أو معزوفة، أو لوحة تشكيلية دون زمان ينطقها ومكان يحتويها.

والعنوان صلة بين هذا وذاك، بين المعنى والمضمون، بين الشكل ودلالته، وبين القارئ ونصه وبما أنه يتوسط جل عناصر العملية الإبداعية فهو بلا شك يتوسط العملية القرائية التأويلية ومن هنا كان لزوما على كل باحث عن المعنى أن يفتش في منطق العلاقات الرابطة بين العناصر والأشياء، ومنها ما كان بين العنوان والمساحتين الزمانية والمكانية اللتين تؤطرانه.

إن اللاّثبات الذي يسكن المرايا في عنوانها يسكنها أيضا في أزمنتها وأمكنتها، فهي تتحدث عن النكسة(1967) كما تتحدث عن ثورة عرابي(1917)، وتتحدث عن سنوات الطفولة كما تتحدث عن الشباب والكهولة، تتحدث عن الزمن القديم في جماليات قيمه وأيضا تتحدث عن الزمن الحديث واندثار معالم الإنسانية منه، ونفس الأمر بالنسبة للمكان فنجد ذكر القاهرة وذكر العباسية والحارة والريف المدرسة والحانة والبيت والمقهى، والحديقة واللحد.

من الجدير بالذكر هنا أن قيمة التباين في الرواية تعكس فرادة وتميز فكر الراوي الذي تمكن بفضل خبرته الحياتية والفنية وكذا الفكرية من لمّ شتات العالم والإنسان في عمل روائي واحد كان له الانعكاس الواضح والصريح على صياغته للعنوان الذي يتوافق من ناحية مبدأ التمايز والتعدد في الزمان والمكان.

[1]- حسين خمري: نظريات القراءة وتلقي النص الأدبي، مجلة العلوم الإنسانية، ع12، جامعة منتوري، قسنطينة، الجزائر، 1999، ص174.

ت–صراع الحدث وتنامي العنوان:

يخلق لنا عنوان المرايا طاقة إيحائية تتربع على مفاهيم وتقاطعات جدلية تصوغها تراتبية الأحداث والأفعال في النص الذي يشير إلى التاريخ من" خلال الّإشارة إلى وقائع وشخصيات وأحداث"[1]، فقد جاءت أحداث المرايا بصيغة التنامي والتسارع في التحقق إلى درجة يمكن أن يغيب فيها تركيز المتلقي ويفقد بعض الحلقات من مسار السرد نظرا لتلاطم وتصارع الحدث، وتماما مثلما جاء الزمان والمكان بكل ألوان الحياة، جاءت الشخصيات متوّجة بكل أشكال المنطق الإنساني، وعليه فإن الحدث لا يمكن أن يأخذ مسارا مغايرا فهو الآخر استقى طباع باقي التقنيات السردية.

تمثل الأحداث في هذه الرواية مرايا الحياة في تفتتها وانقطاعاتها، وفي تداخلها وانعطافاتها، فالمرايا هي التعدد في حدّ ذاته، هي الإنسان في فرديته وانتماءاته، في أنانيته وإنسانيته، وهي العالم في تعدد أقطابه واتجاهاته، فقد كانت سمة الحدث في هذه الرواية هو التبدل والتغير المستمرين وهو ما لا يمكن حصره في صيغة من العنونة الثابتة، كما اتسمت الأحداث باقترابها من صيغ الواقع" فالكون النصي لا يمكن أن يدرك أو تفك رموزه إلا من خلال وجود تشابه بين التجربة المؤسسة فنيا وبين التجربة الفعلية" [2].

[1]– سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1989،ص149.

[2]– سعيد بن كراد : نحو سيميائيات للإيديولوجيا، ص33.

خاتمـــة

يعتبر عالم نجيب محفوظ الروائي من أكثر العوالم السردية ثراء وتنوعا، يحمل بداخله جملة من الأبعاد الجمالية والإنسانية التي عالجها بكل دقة وفنية. ورواية المرايا كانت خير دليل على ذلك، فقد أخذت كل أشكال الاستحضار الدال؛ فهي كرواية تقدم لك جوا وبيئة فكرية وسياسية واجتماعية وتاريخية قد مضت في الزمن، وعندما تتغلغل في أعماقها تجد الراهن اليومي العربي حاضرا بقوة، خاصة في جانبه السياسي، وكأن الروائي يرسم بريشة اليوم وليس الأمس وهذه هي قدرة الأديب الاستثنائية في توصيف حاضره والتنبؤ بغده.

يستشف قارئ المرايا بأن هذه الرواية تضمنت مساحة فكرية وإنسانية غاية في التنوع، فهي إذا أشرقت على الماضي نزعت عن التاريخ ظلاله المعتمة، وإذا أطلت على المستقبل منحته صورا وتقديرات لوجود افتراضي محتمل، وإذا سكنت في الحاضر عشت من خلالها الراهن العربي والإقليمي وجل ما يحدث اليوم. ومن خلال هذه الرواية أمكنني الاستزادة من رصيد معرفي كبير وظفه نجيب محفوظ، سواء المتمثل في الجانب الإنساني بمجابهة الحياة والمجتمع، أو ذلك المتمثل في الإمكانات الأدبية والسردية التي وظفها نجيب محفوظ ببراعته الفنية التي أوصلت أعماله الأدبية إلى العالمية، وأوصلته هو إلى أعلى الرتب والتقديرات الشرفية.

لقد خرجت من هذا البحث بمجموعة من النتائج كانت في حقيقتها ثمرة أكثر من كونها مجرد حوصلة، فمع كل مرحلة من مراحل البحث إلاّ اكتسبت فيها

فكرة أو معلومة، إمّا أنها جاءت مؤكدة لقناعة كانت لدي مسبقا، وإمّا أنها جاءت حاملة لجديد معرفي أنار أمامي دروب البحث أكثر فأكثر، فالغوص تحت طبقات النص والزمن ليس مجرد محاولة بسيطة لرصد ثنايا تركيبته فقط، وإنما رغبة في الاستدلال على المعاني التي تتولد عن أنماط الحضور المتعددة لمختلف عناصر النص والخطاب، وفي ظل القراءة التأويلية لنص**"المرايا"** توصلت إلى ما يلي:

- تعتبر رواية المرايا من أكثر أعمال نجيب محفوظ الأدبية استعصاء على الفهم والتحديد لدى الكثيرين، فبعضهم يرى بأنها تشبه السيرة الذاتية، بينما لا يتحدث فيها نجيب محفوظ عن نفسه وإنما عن أكثر من خمسة وخمسون شخصية، كل منها تحمل قيمة معينة وتتفاعل ضمن المجتمع بطريقة وأسلوب معينين، والبعض الآخر اعتبرها رواية شبه تاريخية لأن نجيب محفوظ يأتي على ذكر الكثير من الأحداث والتواريخ بعضها حقيقي؛ كثورة عرابي1919، وهزيمة حزيران1967، لتأتي فئة أخرى تقول بواقعية المرجعية التي تستند عليها الرواية، لكنهم لا يحملون في ذلك أي دليل بل يقرون بأنها مجرد افتراضات، ليأتي قسم آخر من القراء والنقاد قائلين بمبدأ التخييل في الفن والأدب وبأن المرايا منبثقة عن مخيلة نجيب محفوظ، وكل ما يصدر عنها ويجعلها تبدو كأنها واقع حي، هو مجرد إواليات تصديقية يوظفها المبدع لتمنح النص القدرة على إيهام القراء، وقد برع في ذلك نجيب محفوظ.
- يمكن للسرد أن يعالج مختلف أصناف المواضيع دون ملل أو ضعف وتقهقر، والرواية في حد ذاتها تعتبر الأجدر والأقدر على لم شتات الإنسان في أفكاره

مبادئه ووجوده، وذلك عن طريق منحه فرصة التعبير عن ذاته وعن الآخر الذي يتقاسم معه حيز العيش والحياة في وجود كوني يسعى صوب التماهي سواء في ظل الانفراج أو الأزمات.

- من خلال تعاملي مع مجموعة القراء الفعليين تيقنت أن القراء أنماط ومستويات، وأن القراءة حضور للسياق من قريب أو من بعيد، مهما حاولنا إقصاءه واستبعاده، فتأثير السياقات الثقافية والسياسية والاجتماعية، وحتى الإيديولوجية واضحة على قراءات المتلقين الفعليين.
- توطدت ثقتي أكثر بتاريخية النص والقراءة، وبأن القراءات السابقة تسهم في استمرارية النصوص عبر الزمن فهي تمنحها النفس المجدد للحياة، كما لا يمكن الاستهانة بأي قراءة مهما بدت لنا بسيطة، فطبيعة النصوص الأدبية أن تتأرجح بين حركتي مدّ وجزر في الظهور والارتقاء حينا وفي الأفول حينا آخر، في حركة لولبية مستمرة لا يوقفها الزمن وإنما يدفع بها نحو الأمام. فليس هناك من نص جدير بالحياة يمكن أن يُسلَب منه نَفَسه، وحتى لو جرت المحاولة فإنه سرعان ما يسترد مكانته مع قارئ آخر يرى فيه ما لم يره غيره.
- توصلت إلى أن المفاهيم الفكرية والمعرفية خاصة منها الإنسانية، مهما بدت لنا متفاوتة أو مختلفة إلا أنها تلتقي في مواضع تفاعلية مختلفة، فدائرة المعارف الإنسانية أكثر تماسكا مما تبدو عليه، ونجيب محفوظ وظف هذه المعارف بامتياز في رواية المرايا، حيث ضمت زخما فكريا هائلا.

- يمكن اعتبار التقنية السردية جزء لا يتجزء من العوامل المساندة للحركة التأويلية في النص السردي، ذلك أن المكان يحمل دلالته بداخله كما يحمل الزمان معاني ودلالات منفتحة على التشظي والتعدد، ونفس الأمر بالنسبة لدلالة الشخصيات والوصف والسرد وغيرها من أساليب وتقنيات الكتابة السردية، فالمعنى لا يسكن زاوية ويهمل الأخرى بل يتوزع بالتساوي على كل ثنايا النص ومنعطفاته، وعلى القارئ أن يحاول الإلمام بكل جوانب النص والخطاب أو على الأقل أهمها.
- يعتبر تلقي السرد وتأويل دلالاته تجربة جمالية استثنائية يمكن أن يعيشها القارئ ليشعر من خلالها أنه فعلا طرف أساسي في العملية الإبداعية التي تكون ناقصة في غيابه وتكتمل فقط بحضوره وتفاعله مع النص.
- قراءتي لرواية المرايا أكسبتني تجربة جديدة، ولكنها أيضا أكسبت نص المرايا صوتا وقراءة جديدة يمكن أن تكون في لحظة ما زاد لمن يريد نقطة انطلاق لقراءة النص من جديد، وبهذه الطريقة يكتب عمر النصوص وتاريخيتها، وبهذه الطريقة تنبعث جماليتها وتتولد معانيها ودلالاتها باستمرار.

مكتبة البحث

- **القرآن الكريم**: برواية حفص،عن عاصم،دار الفجر الإسلامي،دمشق،ط4، 1983.

أولا: المصـــادر:

1- **أرسطو طاليس**: فن الشعر، تحقيق عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة، بيروت، 1973.

2- ــــــــــــ:.كتاب أرسطو طاليس في الشعر،نقل بشر متى بن يونس القنائي من السرياني إلى العربي،تحقيق عبد الرحمن بدوي، دار النهضة المصرية، د.ط،1953 .

3- ــــــــــــ: كتاب النفس، نقله إلى العربية أحمد فؤاد الأهواني، دار إحياء الكتب العربية، ط2، 1962.

4- **أفلاطون**: الجمهورية،الكتاب 3،الفقرة 392-393 دراسة وترجمة د. فؤاد زكرياء الهيئة المصرية العامة للكتاب مصر،ط1، 1974.

5- **أبو الحسن حازم القرطاجني**:منهاج البلغاء و سراج الأدباء،تقديم وتحقيق محمد الحي بن الخوجة،دار الغرب الإسلامي بيروت،لبنان، ط2،1981.

6- **أبو علي الحسن بن عبد الله بن سينا**: الشفاء،الفصل التاسع،دار التراث العربي والإسلامي، باريس،دط،دت.

7- النجاة في المحكمة المنطقية والطبيعية والإلهية، مطبعة السعادة، القاهرة، ط2 ، 1938.

8- **علي بن محمد بن علي الشريف الجرجاني**: التعريفات،محمد صديق المنشاوي،دار الفضيلة ،ط1، 1973.

9- **أبو الفتح ضياء الدين نصر الله بن محمد ابن الأثير** :المثل السائر،تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد،ج1 ، المكتبة، العصرية بيروت، دط، 1990.

10- **أبو الفرج قدامة بن جعفر**:نقد الشعر،تحقيق كمال مصطفى،مكتبة الخافجي، القاهرة، ط3، 1979.

11- **أبو الفضل جمال الدين بن منظور**: لسان العرب، تقديم عبد الله العلايلي، يوسف خياط، دار الجيل، دار لسان العرب، المجلد الثاني، بيروت، دط، 1988.

12- **الفيروز آبادى**: القاموس المحيط،تحقيق محمد نعيم العرقسوسي،مؤسسة الرسالة،مجلد1 ،ط8،دب، 2005.

13- **عبد القاهر الجرجاني**: أسرار البلاغة، تحقيق محمد الفاضلي،المكتبة العصرية، بيروت،ط2، 1999.

14- **عبد الملك بن قريب الأصمعي**: الأصمعيات، تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر مجلد1 ، ط5، 2012.

15- **مجدي وهبة**، كامل المهندس: معجم مصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مكتبة لبنان، ط 1، 1979.

16- **نجيب محفوظ**، دار المعارف للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1972.

17- **أبو نصر محمد بن طرخان الفارابي** :إحصاء العلوم، تحقيق عثمان أمين ، دار الفكر العربي، القاهرة، دط ، 1948 .

18- **أبو الوليد محمد بن أحمد بن رشد** :تلخيص كتاب أرسطو طاليس فن الشعر، ترجمة عبد الرحمان بدوي ، دار الثقافة، بيروت، دط ، 1973.

19- **أبو يوسف يعقوب بن إسحاق الكندي**: رسائل الكندي الفلسفية، تحقيق محمد عبد الهادي أبي ريدة ،ج1، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ط، 1950.

ثانيا: المراجع العربية:

1- **آمنة بالعلي**، الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المختلف، منشورات دار الأمل، الجزائر، 2007 .

2- **إبراهيم بدران وسلوى الخماش**، دراسات في العقلية العربية: الخرافة،دار الحقيقة للنشر والتوزيع،القاهرة، ط1، 1974.

3- **إبراهيم عبد الله**، المركزية الإسلامية(صورة الآخر في المخيال الإسلامي خلال القرون الوسطى)، المركز الثقافي العربي،بيروت،ط2، 2001.

4- ـــــــــــــ: السردية، العربية الحديثة، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط،1، 2003.

5- ـــــــــــــ: التلقي والسياقات الثقافية، دار الكتاب الجديدة المتحدة، طرابلس، ليبيا، ط1، 2000.

6- ـــــــــــــ: المتخيل السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، دار البيضاء، ط1، 1990.

7- **إبراهيم فتحى**، العالم الروائى عند نجيب محفوظ، دار الفكر المعاصر، القاهرة، 1978 .

8- **أحمد بو حسن**، نظرية الأدب (الفهم- القراءة - التأويل)، دار الأمان، الرباط، 2003

9- **أحمد حسين اللقاني** : " اتجاهات في تدريس التاريخ—ط 2—عالم الكتب—القاهرة 1979.

10- **أحمد علي دهمان** :الصورة البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني منهجا وتطبيقا، ج 1 ، دار طلاس دمشق،دت.

11- **أحمد القضاة** ، محمد لاتا، التشكيل الروائى عند نجيب محفوظ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الإسكندرية، ط1، 2000.

12- **أحمد المديني**: زمن بين الولادة والحلم، دار النشر المغربية، ط2، 1976.

13- **أحمد المديني**، تحت شمس النص(دراسات في السرد العربي الحديث) دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 2002.

14- **إدريس بلمليح** : استعارة الباث واستعارة المتلقي، مجلة نظرية التلقي : إشكالات وتطبيقات منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط 1993.

15- **أدونيس**،كلام البدايات،دار الآداب،بيروت، لبنان، ط1، 1979.

16- **أشرف سليم**: الرؤية الفنية في روايات فتحي غانم،دار الفكر، بيروت، د.ط، 1996.

17- **ألفت كمال الروبي**: الموقف من القص في تراثنا النقدي، مركز البحوث العربية، القاهرة،ط1، 1991.

18- **ألفت كمال الروبي** : نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت لبنان،ط1، 1983.

19- **بدر عبد المحسن** ، نجيب محفوظ :الرؤية والأداة، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة 1978 .

20- **بشرى موسى صالح**، نظرية التلقي أصول وتطبيق، المركز الثقافي العربي، ط1، 2001.

21- **بشير بويجرة محمد**، بنية الزمن في الخطاب الروائي الجزائري،دار الغرب للنشر والتوزيع 2001.

22- **بوعلي عبد الرحمان**: نظريات القراءة ،دار الجسور ،وجد، المغرب، د.ط 1995.

23- **تسعديت فورارى**: المتلقي في منهاج البلغاء وسراج الأدباء، اتحاد الكتاب العرب ، سوريا، ط،2008،1.

24- **جابر عصفور** :الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، دط، 1992.

25- ــــــــــــ: مصادر نقد الرواية في الأدب العربي الحديث،دار المعارف، القاهرة، ط1، 1979.

26- ــــــــــــ: زمن الرواية، مكتبة الأسرة للأعمال الفكرية، القاهرة، ط1، 2011.

27- **جليلة تريتر**، مقومات السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، مركز النشر الجامعي،المغرب،2004.

28- **جورج طرابيشي**، شرق وغرب (رجولة وأنوثة)، دار الطليعة للنشر والتوزيع، ط1، 1997.

29- **حبيب مونسي**، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي،شعرية المشهد في الإبداع الأدبي،دار الغرب، ط،1، 2003.

30- **ابن حزم والشقندي** : التراث الحضاري المشترك بين إسبانيا والمغرب، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية الرباط،دط 1992.

31- **حسن بحراوي**، بنية الشكل الروائي"الفضاء-الزمن-الشخصية"، المركز الثقافي العربي، بيروت-الدار البيضاء،ط1، 1990.

32- **الحسين الحايل** :الخيال أداة للإبداع، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط المملكة المغربية،ط 1 ، 1988

33- **حسين عثمان**: منهج البحث التاريخي، دار المعارف، مصر، ط1، 1980 .

34- **حسين الواد**:في مناهج الدراسات الأدبيةّ ،منشورات الجامعة، ط2، 1985.

35- **حميد لحمداني**:النقد النفسي المعاصر، مجالاته وتطبيقاته في مجال السرد - منشورات دراسات سال،المغرب،ط2، 1999.

36- ــــــــــــ: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي،بيروت، الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي ط3، 2000.

37- ــــــــــــ: القراءة و توليد الدلالة، المركز الثقافي العربي،المغرب ، ط1، 2003.

38- **دلال البزري وآخرون**: الآخر(المفارقة الضرورية)، مركز دراسات الوحدة العربية لعلم الاجتماع، بيروت 1999.

39- **رجاء النقاش**: نجيب محفوظ صفحات من مذكراته(وأضواء جديدة على أدبه وحياته) مركز الأهرام،ط1، 1998.

40- ـــــــــــــ: في حب نجيب محفوظ،دار الشروق القاهرة،ط3، 2008.

41- ـــــــــــــ: قراءة في القراءة، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان،ط2، شباط 1988.

42- **رشيد الذوادي**: أحاديث في الأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب،دط 1986.

43- **رشيدة مهران** ، الواقعية واتجاهاتها في الشعر العربي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب فرع الإسكندرية، ط1، 1979.

44- **روز ماري شاهين**، قراءة متعددة للشخصية،علم نفس الطباع والأنماط،دراسة تطبيقية على شخصيات نجيب محفوظ،مكتبة الهلال، ط1، 1995.

45- **الزاكي عبد القادر** ، "من النموذج النصي إلى النموذج التفاعلي (تحليل عملية التلقي من خلال سيكولوجية القراءة)"، في: *نظرية التلقي إشكالات وتطبيقات*، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، رقم1993.

46- **سعيد بنكراد** : الّنص السردي نحو سميائيات للإيديولوجيا، دار الآمان ،الرباط، المغرب ، ط1 ،1996.

47- **سعد الله ونوس**:"الحداثة قضايا وشهادات" مؤسسة عيبال للدراسات والنشر 1990، دار الفارابي ط 2- بيروت 1978.

48- **سعيد توفيق**: في ماهية اللغة والفلسفة،المؤسسة الجامعية للنشر والدراسات والتوزيع بيروت، ط1، 2002.

49- **سعيد الغانمي** : الكنز والتأويل، قراءات في الحكاية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت،ط1، 1994.

50- ـــــــــــ: الوجود والزمان والسرد، فلسفة بول ريكور، ترجمة وتقديم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 1999.

51- **سعيد يقطين**: الكلام والخبر(مقدمة للسرد العرب)، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،بيروت،ط1، 1997.

52- ـــــــــــ: انفتاح النص الروائي: (النص- السياق)، المركز الثقافي العربي،ط1، 1989.

53- **سليمان الشطي**: الرمز والرمزية في أدب نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،د.ط، 2004.

54- **سهير القلماوي** :فن الأدب والمحاكاة ، مكتبة الحلبي، القاهرة،دط ، 1953.

55- **سوزان روبين سليمان**، "القارئ في النص مقالات في الجمهور والتأويل"، تر حسن ناظم، دار الكتاب الجديد، ط 1، 2007.

56- **سيد إبراهيم**، نظرية الرواية(دراسة مناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة)، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة،دت،دط.

57- **سيد عبد التواب**،.بواكير الرواية، دراسة في تشكيل الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،القاهرة،دط 2007.

58- **سيد قطب**: في التاريخ فكرة ومنهاج ،دار الشروق،القاهرة،ط5، 1982.

59- **سيزا أحمد قاسم**: بناء الرواية ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، 1984م .

60- ــــــــــــ: روايات عربية، وروايات مقارنة، شركة الرابطة، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1997.

61- **شاكر عبد الحميد**، التفضيل الجمالي،دار غريب للطباعة والنشر، المغرب،ط1، 2000.

62- **شرف الدين ماجدولين**: الفتنة و الآخر(أنساق الغيرية في السرد العربي)،دار الأمان، المغرب،ط1، 20012.

63- **شراف شناف**: عن سلطة النص في ديوان البرزخ والسكين لعبد الله حمادي، دراسة نقدية منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، دار هومة، الجزائر، ط1، 2001.

64- **أبو شريفة عبد القادر وحسين لافي قزق** ، مدخل إلى تحليل النص الأدبي ،اتحاد الكتاب العرب،دمشق،2004.

65- **عاطف جودة نصر**:الخيال مفهوماته ووظائفه ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط ، 1984 .

66- **عثمان بدري** ، وظيفة اللغة في الخطاب الروائي الواقعي عند نجيب محفوظ ،الجزائر:المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية ، 2000.

67- **الصادق قسومة**، طرائق تحليل القصة، تونس:دار الجنوب للنشر، 2000.

68- **صبري حافظ**، الاتجاه الروائي الجديد عند نجيب محفوظ، الآداب، نوفمبر1963 .

69- **صبري حافظ**، مالك الحزين: الحداثة والتجسيد المكاني للرؤية الروائية، مجلة فصول، عدد 4، سبتمبر 1984.

70- **صفاء عبد السلام**، الوجود الحقيقي عند مارتن هيدجر، المركز الثقافي العربي،ط1، 1998.

71- **صفوت عبدالله الخطيب**:الأصول الروائية في رسالة الغفران،دار الهداية للطباعة والنشر والتوزيع ،ط1 1987.

72- **صلاح الدين بوجاه**، الرواية العربية بين الرمز والأسطورة، بيروت- 1994.

73- **طارق علي** ،تأملات في الرواية والتاريخ " عن الدفتر الخاص بندوة الرواية والتاريخ دار الكتب القطرية، 2005

74- **الطاهر روابنية**، النص والقارئ ومرايا النص، عم مجلة اللغة والأدب، العدد 14، الجزائر،1999.

75- **الطاهر لبيب، دلال البزري و آخرون:** (العربي ناظرا و منظورا إليه)، دار الطليعة للطباعة والنشر،بيروت،ط1، 2000.

76- **بن طاهر يحي**، واقع المثقف الجزائري من خلال تجربة في العشق للطاهر وطار،منشورات تبيين الجاحظية د،ط،د،ت.

77- **طراد لكبيسي**:كتاب المنزلات(منزلة القراءة) ،دار الشؤون الثقافية بغداد، ط1، 1996.

78- **طه عبد المحسن بدر**:الرؤية والأداة عند نجيب محفوظ، دار المعارف، القاهرة، ط 3، دت.

79- **طه وادى**:دراسات في نقد الرواية،دار المعارف،القاهرة،ط2، 1993.

80- **عادل مصطفى** مدخل إلى الهيرمينوطيقا، دار النهضة العربية، بيروت، ط1، 2003.

81- **علي بن تميم**، السرد والظاهر الدرامي(دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم)المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب،ط1، 2003

82- **علي حرب**: الممنوع والممتنع، مركز الإنماء القومي، الدار البيضاءط2، 2000.

83- ــــــــــــ: التأويل والحقيقة: قراءات تأويلية في الثقافة العربية، دار التنوير، بيروت،ط2، 1995.

84- ـــــــــــــ: نقد النص، النص والحقيقة- المركز الثقافي العربي- ط02، 1995.

85- **على الراعي**، دراسات في الرواية المصرية، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة.1964

86- **عمر كوش**: الاتجاهات النقدية الحديثة، دار كنعان، المغرب،ط1، 2003 .

87- **غالي شكري**:المنتمي-دراسة في أدب نجيب محفوظ،دار الأفاق، بيروت، ط3، 1986.

88- ـــــــــــــ: المنتمي (دراسة في أدب نجيب حافظ)، دار الأفاق، بيروت، ط3 ،1982.

89- **عبد الله العروي**: الإيديولوجيا العربية،المركز الثقافي العربي، ط2، 1999.

90- ـــــــــــــ: العرب والفكر التاريخي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء بيروت، ط04 ،1988.

91- **عبد الله الغذامي**: تشريح النص، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1987.

92- ـــــــــــــ: النقد الثقافي (قراءة في الأنساق الثقافية العربية)، المركز الثقافي العربي، بيروت،الدار البيضاء، 2000.

93- **فاضل ثامر**، اللغة الثانية في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

94- **فواز طرابلسي**، خارج المكان،دار الآداب، بيروت، دط، 2000.

95- **فيصل دراج**: نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط4، 1996.

96- ــــــــــــ: الرواية وتأويل التاريخ،نظرية الرواية و الرواية العربية، المركز الثقافي العربي بيروت،ط1، 2004 .

97- **عبد القادر فيدوح**، شعرية القص، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، 1996.

98- **عبد الفتاح كليطو**، مسألة القراءة، في كتاب " المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية"، دار توبقال (الدار البيضاء– المغرب)، ط2 1993.

99- **لويس عوض**، دراسات فى النقد والأدب، دار المعارف، القاهرة،ط 1، 1980 .

100- **عبد الكريم محفوظ**: العالم والنص والناقد، اتحاد الكتاب العرب،دمشق، دط، 2000.

101- **عبد المحسن، طه بدر**:تطور الرواية العربية الحديثة، ، الطبعة الثالثة، دار المعارف، 1976.

102- **محمد أنقار**: بناء الصورة في الرواية الاستعمارية، مكتبة الإدريسي، تطوان، 1994.

103- **محمد برادة**: أسئلة الرواية، أسئلة النقد، منشورات الرابطة، الدار البيضاء 1996.

104- **محمد بنيس**: الشعر العربي الحديث، الرومانسية العربية، دار توبقال، الدار البيضاء،ج3، دط،دت.

105- **محمد حسن عبد الله** :الصورة والبناء الشعري، دار المعارف بمصر،د.ط، د.ت.

106- **محمد الدغمومي**:نقد النقد، وتنظير النقد العربي المعاصر، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، المغرب، 1999.

107- **محمد زكي العشماوي** :دراسات في النقد الأدبي المعاصر، دار الشروق،دب،ط1، 1994 .

108- **محمد عابد الجابري**، الخطاب العربي المعاصر، 1982.

109- **محمد عزام**:المصطلح النقدي في التراث الأدبي العربي، ،دار الشرق العربي، بيروت لبنان، حلب، سوريا دط ، د.ت.

110- **محمد غنيمي هلال**، الأدب المقارن، دار العودة، بيروت، ط1، 1983م.

111- ــــــــــــ: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، دط، دت،

112- **محمد مفتاح**: تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص) ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط3، 1992.

113- ـــــــــــ: التلقي والتأويل مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2001.

114- **محمد مصطفى بدوي** :كولردج، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط1 ، 1958 .

115- **محمد مندور**: تنظير النقد العربي،دار الآداب بيروت،ط2، 1986.

116- ـــــــــــ: قضايا جديدة في أدبنا الحديث (في نقد نجيب محفوظ)، المؤسسة المصرية العامة، القاهرة، دط، 1985.

117- **محمد وقيدي**: "ما هي الإبيستيمولوجيا"دار الحداثة ببيروت، ط1، 1983.

118- **محمود أمين العالم**، تأملات في عالم نجيب محفوظ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ط2، 1970.

119- **محمود الربيعي**، قراءة الرواية :نماذج من نجيب محفوظ، دار المعارف، القاهرة 1974 .

120- **محمود عباس عبد الواحد**: قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي،دار الفكر العربي،دط،1996.

121- **عبد الجليل مرتاض**، البنية الزمنية في القص الروائي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر،دط، 1993.

122- **عبد الملك مرتاض**، ألف ليلة وليلة(تحليل سيميائي تفكيكي لحكاية حمال بغداد) ديوان المطبوعات الجامعية، دط، 1993.

123- ـــــــــــ: نظرية النص الأدبي، دار هومة، الجزائر، ط1، 2007.

124- **مصطفى الجوزو** :نظريات الشعر عند العرب- الجاهلية والعصور الإسلامية-، ج1 ، دار الطليعة،1987.

125- **مصطفى الصاوي الجويني**: أفاق من الإبداع والتلقي في الفن والأدب، دار الشروق، ط1، 2000.

126- **معجب العدواني** ،تشكيل المكان وظلال العتبات، النادي الأدبي الثقافي- جدة، الطبعة الأولى: 1423هـ/2002م

127- **منقور عبد الجليل** : النص بين الدلالة والتأويل، قراءة في خطاب التراث الأصولي، منشورات مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2004

128- **مهدي فضل الله**، أراء نقدية في مشكلات الدين والفلسفة والمنطق، دار الأندلس، المغرب،ط1، 1981.

129- **ميجان الرويلي وسعد البازعي**، *دليل الناقد الأدبي*،، بيروت الدار البيضاء، ط2، 2002

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

131- ـــــــــــــ: نقص الصورة (تأويل بلاغة الموت)،ج1، دار الفارس للنشر والتوزيع، بيروت، ط1،2003.

132- **نبيل سليمان**: أسرار التخييل الروائي، اتحاد الكتاب العرب، ط1، 2005.

133- **نجلة بيضون**: الهويات القاتلة، دار الفرابي، بيروت،ط1، 2004.

134- **نديم نجدي**: إضاءات نتشوية (ما قبل الكلام...وما بعده)، دار الغرب، بيروت، ط1، 2002.

135- **نصر حامد أبو زيد**: " إشكاليات القراءة وآليات التأويل " المركز الثقافي العربي – بيروت، ط 4، 1996

136- فلسفة التأويل،دراسة في تأويل القرآن عند محي الدين بن عربي،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء المغرب، ط4، 1994.

137- **نور الدين السد**، الأسلوبية وتحليل الخطاب دراسة في النقد العربي الحديث، د.ط، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، د.ت، ج2، 2004.

138- **هلال عبد الناصر** : آليات السرد في الشعر العربي المعاصر، مركز الحضارة العربية، القاهرة،ط1، 2006.

139- **هيثم سرحان**، استراتيجية التأويل الدلالي عند المعتزلة، دار النشر والتوزيع سوريا،ط1، 2003.

140- **عبد الرحمن ياغي**، البحث عن إيقاع جديد في الرواية العربية،دار الفرابي، بيروت، ط1، 1999

141- **يحيى حقي**، عطر الأحباب، مطابع الأهرام، القاهرة.1971

142- **يُمنى العيد، الراوي**: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت-لبنان، ط1، 1990.

143- ــــــــــــ: الموقع والشكل (دراسة في السرد الروائي)، مؤسسة الأبحاث العربية، ط2، 1986، بيروت، لبنان.

144- **يوسف وغليسي**:التحليل الموضوعاتي للخطاب الشعري كلام المنهج .فعل الكلام،منشورات دار ريحانة الجزائر،دط،دت.

145- **ياغي عبد الرحمن** :في الجهود الروائية مابين سليم البستاني ونجيب محفوظ، المؤسسة العربية للدراسات بيروت،ط2، 1999.

146- **عبد الهادي عبد الرحمن**: سلطة النص(قراءات في توظيف النص الديني) مؤسسة الانتشار العربي، القاهرة،ط1، 1998.

ثالثا: المراجع المترجمة:

1- **أدوين موير**، بناء الرواية،ترجمة:إبراهيم الصيرفي، مراجعة الدكتور عبد القادر القط، القاهرة،الدار المصرية، 1965 .

2- **أمبرتو إيكو**: الأثر المفتوح:ترجمة عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع،سورية ط2، 2001.

3- ـــــــــــــ: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، بترجمة سعيد بنكراد، منشورات المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، 2000.

4- ـــــــــــــ: القارئ في الحكاية، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي،بيروت الدار البيضاء، ط1، 1996.

5- ـــــــــــــ: القارئ النموذجي، ترجمة: أحمد بوحسن، مجلة آفاق (اتحاد كتاب المغرب) ع: 9/8 1988.

6- ـــــــــــــ: نزهات في غابة السرد، ترجمة سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، المغرب،ط1، 2005.

7- **أنجلو أوسينويوس وآخرون**: النقد التاريخي،ترجمة عبد الرحمن بدوي ، القاهرة، دار النهضة العربية،دط ، 1962م .

8- **إمانويل فريس وبرنار مورايس**: آفاق جديدة في نظرية الأدب ترجمة: لطيف زيتوني. سلسلة عالم المعرفة ع 300 سنة 2004 .

9- **إمانويل كانط**، مقدمة لكل ميتافيزيقا مقبلة(متبوع بأساس ميتافيزيقا الأخلاق) ترجمة: نازلي إسماعيل وآخرون، دار موقع للنشر 1991.

10- **إيف شيفريل وآخرون**، بحوث في القراءة والتلقي، ترجمة غسان السيد،دار الفكر، بيروت، ط2، 2002.

11- **برنار فاليط**، النص الروائي ،تر :رشيد بن حدو،المشروع القومي للترجمة، القاهرة، 1992.

12- **بول ريكور** ، إشكالية ثنائية المعنى ،ترجمة فؤاد زكريا ضمن الهرمينوطيقا والتأويل ، عن الجامعة الأمريكية بالقاهرة.

13- ــــــــــــ: من النص إلى الفعل،تر:محمد برادة،حسان بورقية، دار عين للدراسات و البحوث الإنسانية والاجتماعية، القاهرة، ط1، 2001.

14- ــــــــــــ: نظرية التأويل ،الخطاب وفائض المعنى، تر: سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي، ط2، 2006.

15- ــــــــــــ: الوجود والزمان والسرد،تر سعيد الغانمي، المركز الثقافي العربي بيروت،الدار البيضاء، ط1، 1999.

16- **بيرسي لوبوك**، صنعة الرواية، ت: عبد الستار جواد، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط2، 2000.

17- **تزيفيطان تودوروف**، مفاهيم سردية، ترجمة عبد الرحمن مزيان، منشورات الإختلاف، الجزائر، ط1، 2005.

18- ــــــــــــ: مقولات السرد الأدبي، تر: الحسين سحبان وفؤاد صفا، طرائق تحليل السرد الأدبي، مشورات إتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1 ، 1992.

19- **جان بول سارتر**:"ما الأدب؟ ما الكتابة؟ لماذا نكتب؟ ولمن نكتب؟" تر: محمد غنيمي هلال-دار العودة بيروت 1984.

20- **جورج أمسترونغ**: القراءات المتصارعة(التنوع والمصداقية في التأويل)،ترجمة فلاح كريم،دار الكتاب الجديد،دط،2009

21- **جورج لوكاتش**، الرواية التاريخية، تر :صالح جواد الكاظم ،دار الطليعة، بيروت،1978 .

22- **جوليا كرستيفا**: علم النص،تر: فريد الزاهي،مراجعة عبد الجليل ناظم،دار توبقال،المغرب،ط2، 1997.

23- **جون ستروك**، البنيوية وما بعدها، ترجمة د. محمد عصفور . الكويت عالم المعرفة . فبراير 1996.

24- **جيرار جينات** خطاب الحكاية(بحث في المنهج)، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر الحلي، منشورات الإئتلاف، الجزائر،ط3، 2003.

25- **ديفيد وورد** :الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور)، ترجمة سعيد الغانمي،المركز الثقافي العربي،ط1، 1999.

26- **روبرت هولب**، نظرية التلقي ، ترجمة عز الدين إسماعيل،النادي الأدبي الثقافي، المغرب،ط1، 1994.

27- **رومان ياكبسون** : قضايا الشعرية ، ترجمة محمد الولي ومبارك حمون ، منشورات دار توبقال الدار البيضاء 1988.

28- **رينيه ويليك** ، مفاهيم نقدية ، ترجمة د. محمد عصفور ، مطابع الرسالة - الكويت 1987.

29- **سدني فنكلشتاين** :الواقعية في الفن، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد ، مراجعة د. يحيى هويدي المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت، ط1.

30- **سيقموند فرويد**:"تفسير الأحلام" ترجمة مصطفى صفوان-راجعه مصطفى زيعر-دار المعارف، 1919.

31- **فرانك شويرويجن** : نظريات التلقي. ترجمة: د.عبد الرحمان بوعلي، مجلة علامات في النقد الجزء 27 مجلد 7 مارس 1998 النادي الأدبي الثقافي بجدة.

32- **فولفكانغ إيزر**: : *فعل القراءة (نظرية جمالية التجاوب في الأدب)*، تر: حميد لحميداني والجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، فاس، د.ط، د.ت.

33- ــــــــــــ: نقد استجابة القارئ،من قضايا التلقي والتأويل،منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط،1995.

34- **فيكتور إرليخ**، الشكلانية الروسية، ترجمة محمد الولي، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء، ط1، 2000.

35- **مارتن هيدجر**: التقنية، الحقيقة، الوجود، ترجمة محمد سبيلا وعبد الهادي مفتاح- المركز الثقافي العربي- ط1- 1995.

36- **ميخائيل باختين**: شعرية دويستفسكي، ترجمة: الدكتور جميل نصيف التكريتي، دارتوبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1986م.

37- **ميشال أوتن**: بحوث في القراءة والتأويل، تر: محمد خير البقاعي، مركز افتماء الحضاري،حلب،ط1، 1998.

38- ـــــــــــ: سيميولوجية القراءة، ضمن كتاب: نظريات القراءة: من البنيوية إلى جمالية التلقي.

39- **ميشال بوتور**، بحوث في الرواية الجديدة،ترجمة :فريد أنطونيس، بيروت، منشورات عويدات ، 1971 .

40- **مشيال فوكو**، جنيالوجيا المعرفة، ترجمة أحمد السطاتي وعبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال الدار البيضاء، ط 1، 1988.

41- **هانز جورج غادامير**: بداية الفلسفة، ترجمة: علي حاكم صالح، حسن ناظم، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت،ط1، 2002.

42- ـــــــــــ: تجلي الجميل ومقالات أخرى، تحرير روبرت برناسكوني، ترجمة ودراسة وشروح: سعيد توفيق، المجلس الأعلى للثقافة بمصر، 1997.

43- ـــــــــــ: فلسفة التأويل، ترجمة محمد شوقي الزين، منشورات الاختلاف ، ط2، 2006.

44- ـــــــــــ: فن الخطابة تأويل النص ونقد الإيديولوجيا، ترجمة علي حاكم صالح، دار الكتاب الجديدة، بيروت، 1988.

45- ـــــــــــــ: اللغة نموذج لبلوغ الوعي التأويلي"، ترجمة صالح معتز، العرب والفكر العالمي . ع 3، 1988.

46- **هانز روبرت ياوس**:جمالية التلقي ،ترجمة رشيد بنحدو، مطبعة النجاح الجديدة، ط1، 2003 .

47- ـــــــــــــ: من أجل تأويل جديد للنص الأدبي،ترجمة رشيد بن حدو، جريدة المستقبل، ع126، 2004.

48- **هنري أفون**،الجمالية الماركسية،ترجمة جهاد نعمان- منشورات عويدات- بيروت، ط 2، 1982.

رابعا: المجلات والدوريات:

1- **إدوار الخراط**، عالم نجيب محفوظ، مجلة المجلة، يناير1963 .

2- **أحمد زياد محبك**، جماليات المكان في الرواية، مجلة الفيصل الثقافية، الرياض، العدد 286 ، يوليو أغسطس 2000 .

3- **أحمد محمد عطية**: "نجيب محفوظ "، في مجلة المجلة. القاهرة، العدد 115، السنة العاشرة، يوليو تموز 1966.

4- **جميل حمداوي** ، السيميوطيقا والعنونة ، مجلة عالم الفكر، وزارة الثقافة ، الكويت، العدد 3 المجلد 25، 1997

5- **عبد العظيم أنيس**: في الثقافة المصرية،مجلة الرسالة الجديدة ، ع51، 1955.

6- **حافظ إسماعيل علوي**: مدخل إلى نظرية القراءة، مجلة علامات، ج34، 1999.

7- **حسين خمري**، نظريات القراءة وتلقي النص الأدبي، مجلة العلوم الإنسانية، ع12،جامعة منتوري قسنطينة، الجزائر 1999.

8- **رجاء الهبطي**:تصور التخييل الأدبي، مجرة، المغرب ، ربيع 1996.

9- **سعيد بن كراد**، *المعنى بين التعددية والتأويل الأحادي*، مجلة علامات، مكناس، ع13.

10- **الشاذلي المصطفى**، قراءة الاختراق بالمتعة: نظريات إيكو وغريماس وفيتغنشتاين، ترجمة محمد داهي، مجلة كتابات معاصرة، م6، عدد 22 آب- أيلول 1994.

11- **شريبط أحمد شريبط**،بنية الفضاء في رواية غدا يوم جديد، مجلة الثقافة، الجزائر، موفم للنشر، 1997 .

12- **شمسون ناهر**:زمكانية النص والتناص:تفاعلات الحنين إلى الماضي في أصداء السيرة الذاتية"لنجيب محفوظ،ترجمة:علاء الدين محمود،مجلة فصول،عدد 69 ،صيف-خريف، 2006 .

13- **الطاهر روابنية**، النص والقارئ ومرايا النص، عم مجلة اللغة والأدب، العدد 14، الجزائر،1999.

14- **عزيز حدادي**، الفلسفة دائما في المساء، مجلة عمان، ع13، 2004.

15- **ماري إلياس**: حوار ونوس عن كتاباته الجديدة مجلة الطريق، ع55، السنة 1996.

16- **محمد سبيلا**: الإبداع والهوية والقومية،مجلة الوحدة –ع 58، يوليوز، دمشق.

17- **مصباح أحمد الصمد**:،مصر والولادة الثانية،الرحلة في كتابات ميشال بوتور، مجلة عالم الفكر الكويت،العدد الثاني، 1986

18- **نبيلة إبراهيم** :الدلالة النصية في القراءة السردية فصول، مجلد 2 ، العدد2، 1982.

19- **يوشيباكي فوكودا**، نجيب محفوظ في مرآة الاستشراف الياباني ،مجلة فصول، العدد 3، ،1982.

خامسا: المخطوطات:

- **خالد السعيداني** " إشكالية القراءة في الفكر العربي الإسلامي المعاصر . نتاج محمد أركون نموذجاً " بحث لنيل شهادة الدراسات المعمقة في الحضارة الإسلامية – الجامعة التونسية – جامعة الزيتونة –المعهد الأعلى لأصول الدين 1998.

سادسا: المراجع الأجنبية:

1- **FRY** (**N**) : Anatomie de la critique, traduction : Guy Durand, Gallimard ,1969

2- **Jean Pierre mével**.**geneviere hubelot** : Larousse parie. …larousse de la langue française.librairie.1977.tome1.

3- **J P sartre** : qu'est ce que la littérature ? édition gallimard paris, 1948.

4- **Jean Pépin** : l'herméneutique ancien : les mots et les idées ; Poétique N° 13 1987 .

5- **Hans George Gadamer** : verite et Methode : les grandes lignes d une hermeneutique philosophique.seuil.paris 1976.

6- **Hans Robert Jaus** :pour une esthetique de la reception traduit par claude Maillard preface de Jean Starobinski gallimard paris 1978.

7- :_____ Pour une hermeneutique litteraire traduit par Maurice Jacob Edition Gallimard 1988 .

8- :_____ pour une hermeneutique litteraire, traduit par Maurice Jacob Edition Gallimard 1988 .

9- **Henri Mitterrand**, Le discours du roman, Paris,: PUF, 1980.

10- **Hmberto**. **ECO**, The role of the reader, Exploration in the simiotics of texts ,Hut chinson, London, 1987.

11- **kofmane s** :(Nietzsche et la métaphore) Trd par jean mark robert. Galilée -Paris, 1972.

12- **Michel Crouzet**, Espaces romanesques, Paris: PUF ,1982 .

13- **Mikhaïl Bakhtine** : Le narxisme et la philosophie du langage , Minuit, Paris, 1977.

14- **Paul Robert** : dictionnaire alphabétique de la langue française.du nouveau littré le robert XI France.1997.tome3.

15- **Paul Ricoeur** :du texte a l action Essai d hermeneutique Edition Seuil Paris.

16- **Patrik Bacry**.**Hilene H oussmaine** :larousse dictionnaire hubelot. imprimé en France.1999.

17- **Ricoeur** (**Paul**) : Le conflit des interprétations: éssais d'heméneutique; Seuil; Paris; 1969.

18- **Roland Barthes** : le degré zéro de l'écriture, ditions du seuil,paris, 1970.

19- **Sholes** (**R**) : Les modes de la fiction, Poétique, N0 : 32, Seuil.1977 .

20- **Victor Hugo**, Faits et croyances / Océan / Œuvres complétes robert laffont bouquins paris 1989 .

فهرس المحتويات

مقدمة أ

مدخل: النـص والقــراءة 1

تمهيد: 1

1- مرحلة النقد التاريخي: 6

1-1- القراءة الأسطورية: 6

1-2-المنهج الاجتماعي 7

1-3-المنهج النفسي: 9

2- مرحلة النقد البنيوي 12

3-مرحلة النقد ما بعد البنيوي: 23

3-1-البنيوية التكوينية 23

3-2-السيمائيات السردية: 24

3-3- التأويل: 29

الباب الأول

الفصل الأول: المتخيل السردي ووالیات التصديق 32

1–الخيال والمتخيل تعريفات ومفاهيم: 33

1–1 المتخيل لغة 35

1–2– التخييل الأدبي وفنونه: 38

2– الفلسفة ومبدأ التخييل: 41

2–1 الفلسفة الغربية: 41

2–2–الخيال في الفلسفة الإسلامية: 45

3–التخييل في الثقافتين الأدبية والنقدية: 57

3–1 النقد العربي والتخييل الأدبي: 57

3–2–الخيال في الفكر الغربي: 64

4– السرد رغبة نزوعية 72

4–1 السرد وأهميته: 75

4–2 الأدب وعلاقته بالتخييل: 78

4–3 الرواية العربية: 82

الفصل الثاني: ثنائية النص والتأويل المضاعف 91

1–عناء الكتابة ومتعة التلقي 92

1-1:الكتابة المبدع: 92

1-2:النص باعتباره معطى إبداعي: 98

1-3-القراءة ومستويات التلقي: 102

2- جمالية التلقي ومدرسة كونستانس: 102

2-1- القراءة والتأويل عند ياوس H.R.Jauss: 110

2-2 فعل القراءة عند إيزرwolfgang iser: 117

3- النص و سلطة التأويل: 122

3-1 النص و القارئ و التنائي المنتج: 128

3-2-الهرمينوطيقا والغنوصية 133

3-3-فن الفهم وحدود التأويل: 137

الفصل الثالث: سلطة المتخيل عند نجيب محفوظ 144

1-محاكمة الذات والمجتمع في كتابات نجيب محفوظ: 146

1-1 الوعي ومبادرة التخييل: 146

1-2 السرد و رؤيا العالم: 151

1-3 الذات و الغيرية بين النقمة و التبعية: 157

2- السرد بين راهن الحياة و افتراضات التخييل: 166

2-1السرد و تأويل الحياة 166

2-2 المعطى الموضوعي و التوجه الرمزي: 172

2-3 تلقي نصوص نجيب محفوظ: 175

3-الكتابة و قضايا التاريخ: 185

3-1 السرد و الكتابة: 185

2-2 الرواية و التاريخ: 189

3-3 نجيب محفوظ و التاريخ: 194

الباب الثاني

الفصل الرابع: تاريخية القراءة ومستويات التلقي في المرايا 208

تمهيد: الفهم التاريخي. 209

1- المرايا من وجهة نظر القراءة النموذجية: 212

1-1- المرايا و دمار الواقع الروائي: 213

1-2 الهوية في السرد: 220

1-3 العالم الروائي عند نجيب محفوظ: 227

2- القراءة الاستكشافية للمرايا: 235

2-1 المرايا والمرجع الحي: 237

2-2 المعنى المضمر وتصادم الآفاق: 244

3- المرايا وسرد الراهن: 251

4- القراءة الجمالية: 257

4-1 المرايا وتيمة المجتمع: 258

4-2 مرايا اللغة ومستويات الكلام: 263

4-3 تعدد الأقطاب في المرايا: 268

الفصل الخامس: المرايا وحدود التلقي في التقنية السردية 279

1-مفهوم المكان والفضاء في الرواية: 280

1-1 مفهوم المكان الروائي: 280

1-2 المكان امتداد أنطولوجي: 284

1-3 المكان عالم من المعنى 288

2- قراءة في نتوءات زمن المرايا: 298

3- وظائف الوصف 216

الفصل السادس: الكائن والممكن بين الفهم والتأويل 227

1-شفرات النص والعوالم العوالم الممكنة: 328

1-1 شفرة الفراسة: 238

1-2 الشفرة التأويلية: 334

1-3 الشفرة الثقافية: 340

1-4 الشفرة الإيحائية: 347

1-5 الشفرة الرمزية: 353

2-جماليات العنوان: 360

2-1 الحدود النفسية للعنوان: 362

2-2 العنوان وموضوع الرواية: 367

2-3 تبعات الدلالة وانتشار المعنى: 371

2-4 المرايا وإحداثيات السرد: 377

خاتمة 382

مكتبة البحث 387

فهرس الموضوعات 417