الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية

Republique algerinne democratique et populaire

وزارة التعليـم العالي والبحث العلمي

جامعة أكلي محند أولحاج

– البويرة –

كلية اللغة والآداب

Ministére de l'enseignement superieur et de la recherche scientifique

Univérsité Akli Mohand Oulhadj – Boiura –

Tasdawit Akli Mohand Ulhadj –Tubirett –

Faculté des lettres et langues

قسم: اللغة والأدب العربي

تخصص : دراسات نقدية

العنوان:

البعد النفسي لقصة ا لهذيان في رواية همس الجنون " أنموذجا "

مذكرة لنيل شهادة ليسانس تخصص دراسات نقدية

إعداد الطالبتين:

- شنان سهام
- حنيش حدة

إشراف الدكتور:

- بن لباد سالم

السنة الجامعية: 2016-2017

إهداء

إلى أطهر وأزكى خلق الله قرة أعيننا محمد صلى الله عليه وسلم

إلى اعز الناس على قلبي أمي وأبي اللذان سهرا من أجل ارتقائي إلى أولى المراتب

إلى ميراثي وثروتي أخي يحي وأخواتي: النخلة، حياة، أسماء، مريم، سعاد، ليندة

وإلى بنات أختي العزيزات على قلبي:

منار، حياة، ولاء، ماريا.

وإلى كل الأقرباء خاصة عمتي العزيزة سعدية

وإلى باقي الورود المميزات الرائعات وطيبات صديقاتي حميدة، أحلام، أم الخير

إلى كل من شاركني هذا العمل من قريب أو بعيد

أهدي هذا العمل

شنان سهام

إهداء

إلى التي أبيع الدنيا من أجل لحظة بين أحضانها الدافئة بالحب

إلى التي سهرت الليالي من أجلي

إلى نبع الحنان والأمان

إلى القلب الصافي صفاء السماء....."أمي" الغالية

إلى الذي تعلّمت على يده الصبر والكفاح وأخذت منه القرّة والسماح

إلى الذي يناديني ابنتي فتشفى جروحي....."أبي"...

إلى دافعي في نجاحي ومشجعي دوما

سندي ومأمني زوجي عزيز

إلى الذين أحاطوني بالحب والرعاية والأمان إخوتي وأخواتي

إلى اخوتي كمال، محمد، عمر، عبد الله

إلى أخواتي حياة، إكرام، مروى، خديجة

إلى أختي كميليا، وزوجها فهيم وابنتهما رؤى

إلى عائلة خطيبي

إلى من عرفت معها معنى كلمة الصداقة حبيبتي فهيمة

إلى الأستاذ المشرف والذي كان لنا نعم الموجّه والمرشد والناصح

حدّة

مقدمة:

يسعى الانسان دائما إلى الولوج في الحياة الإنسانية من خلال مظاهرها المختلفة، إلا ان الحيّز الأكبر الذي تناولته الحياة النّفسية سببه التغيرات التي تعيشها هذه الأخيرة، والذي دفع الباحث إلى الغوص في غوارها معتمدا في ذلك على المنهج النّفسي الذي لامس الجانب البسيكولوجي في الأدب والذي يقودنا للبحث عن الرواية باعتبارها من الأجناس الأدبية التي نالت رواجا كبيرا في عصرنا، وذلك راجع لعوامل عدّة أهمها:

- الترجمة والاحتكاك بالغرب، الابداع والتأليف، فقد تأثر أدباءنا العرب كغيرهم من الادباء والمبدعين بنظرائهم في الغرب.

ويمكن القول أن فنّ الرواية كانت نتيجة لحول وتأثر الذهنية العربية بالغربية.

ولقد وقع اختيارنا على هذا الموضوع نظرا لأهميته في أدبنا الحديث من خلال دراستنا لنشأة وتطور الرواية العربية، فمن خلال هذا جاءت إشكالية البحث على الشكل الآتي: ما هي أهم التجليات النّفسية من خلال قصة هذيان في رواية همس الجنون؟ وتندرج تحت هذه الإشكالية إشكاليات فرعية مثل:

كيف نشأ التحليل النفسي؟

وما هي علاقته بالإبداع الأدبي؟

ومن هنا فضلنا تقسيم بحثنا إلى: مقدمة، وثلاثة فصول فتطرقنا في الفصل الأول إلى الحديث عن نشأة المنهج النّفسي والذي تضمّنت جذور ونشأة المنهج النّفسي، ثم أهم النظريات النّفسية واهمية علم النّفس بالنسبة للأدب.

أما الفصل الثاني فجعلناه للحديث عن الرواية لغة واصطلاحا، ثم إلى نشأتها ومراحلها وأهم خصائصها، في حين كان الفصل الثالث عبارة عن سيرة ذاتية للمؤلف، ثم ملخص للرّواية وإظهار أهم التجليات النفسية التي شكلت مضمون قصة الهذيان في رواية همس الجنون، وختمنا بحثنا بأهمّ النتائج التي توصلنا إليها.

أما فيما يخص المراجع والمصادر التي تغدى عليها هذا البحث فهي لا تقلّ عن خمس وعشرين مرجعا.

ومن البديهي أنّ كل بحث لا يخلو من الصعوبات والمشاكل التي تعترضنا ولعلّ أهمها: صعوبة الحصول على مراجع لإثراء بحثنا، بالإضافة إلى طبيعة الموضوع الذي يتطلب منا البحث والجهد الكبير، ولكن رغم الصعوبات التي واجهتنا فإن تعاون أستاذنا المشرف معنا كان حافزا لنا للمضيّ قدما فنشكره جزيل الشكر على مجهوده الذي بذله معنا.

وفي الأخير وفّقنا الله وأمدّنا بعونه إن شاء الله.

الفصل الأول: نشأة الاتجاه النفسي

المبحث الأول: جذوره ونشأته

المبحث الثاني: العلاقة بين الأدب وعلم النفس

المبحث الثالث: أهم نظريات نقاد المنهج النفسي

المبحث الرابع: أهمية التحليل النفسي بالنسبة للنقد الأدبي

جذور ونشأة النقد النفسي:

تعود جذور النّقد النّفسي إلى بعض ظواهر الابداع الشّعري، والتي قد تجاوزته إلى قضايا أخرى تكشف عن الصّلة بين موضوع الشّعر وطبع صاحبه، وذلك على نحو كلام أرسطو عن أثر طبع الشّاعر في الغرض الشّعري الذي يتناوله حيث يقول: "ولقد انقسم الشّعر وفق طباع الشعراء فلذوا النفوس النبيلة حاكوا الفعال النبيلة، وأعمال الفضلاء وذوا النفوس الخسيسة حاكوا أفعال الأوفياء، فأنشئوا الأهاجي بينما أنشأ الآخرون الأناشيد والمدائح"[1]. ومع إيماننا بصدق أرسطو في موضوع الشعر يتأثر بطبع صاحبه ودخائل نفسه، فأننا في الوقت نفسه لا نقف معه في قصره بعض الأغراض الشّعرية، على طائفة من الشّعراء دون أخرى، فالمدح ليس مقصورا على أصحاب النفوس النبيلة من الشّعراء، والهجاء ليس مقصورا على أصحاب النفوس البذيئة، فقد يجيد كل طائفة من الشّعراء الفرضيين وتراثنا الشّعري خير شاهد على ذلك.

كان للتطور العلمي الحديث الأثر الفعال في توجيه النقد الأدبي نحو المضامين، بحثا عن المنفعة المرتجاة من النص الأدبي، وقد كان أهم الوجهات النّقدية الحديثة للتحليل النّفسي للأدب، وهو قراءة الأدب قراءة تمتد خلف سطحه الظاهري لتغوص عن طريق اللغة والخيال إلى أعماق النفس المبدعة، ويستمد مشروعه عن علم النفس ذاته، ففي رأي بعض النقاد أن "أما وقد أقرنا بإسهامات التّحليل النّفسي، فيصبح لزاما علينا القبول بمداخلته، في مجال النّقد الأدبي ومجال الفن، بصورة أوسع ومن الطبيعي أن يعتمد حينئذ النّقد النّفسي، في كل نظرياته

[1] – عثمان موافي، **مناهج النقد الادبي والدراسات الأدبية**، ج1، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2005، ص34.

على علم النّفس العام وعلميّ النفس الأدبي، واللغوي لأنها جميعا تعتمد على تحليل الخيال واللغة، فالتحليل النّفسي هو إذن تجربة مسرح اللغة حصرا"[1].

فاللّغة تلعب دورا هاما في مجال التحليل النّفسي، يقول رينيه: "قد نعني باصطلاح سيكولوجية الأدب الدراسة النّفسية للكاتب بصفته هو نموذجا وفردا أو دراسة علمية، الأبداع أو دراسة النّماذج والقوانين النّفسية التي توجد في الأعمال الأدبية.

وهذه القضية ترجع إلى الحالة النّفسية للشاعر أين يقدم إلى عمل شعري بالنظر إلى كونه انسان لا يشعر على حال واحدة بل تتغير حالته تبعا لتغير انفعاله، وما يتركه من أثر في عاطفته وتجربته الشّعرية، وعلى أي حال إذا كان أرسطو قد لاحظ هذه الملاحظة النّفسية التي تتعلق ببيان أثر طبع الشاعر في موضوع شّعره، فإن بعض نقادنا القدامى قد كشف من خلال ملاحظته النّفسية من أثر طبع الشاعر في لغة شّعره ويبدوا لهذا من فحوى قوله: "فإن سلامة اللّفظ تتبع سلامة الطبع، دماثة الكلام بقدر دماثة الطبع"، ثم يستطرد في الحديث مخاطبا القارئ "أنت تجد ذلك ظاهرا في أهل عصرك ،وأنباء زمانك وترى الجافي الجلف منهزم أكد الألفاظ صعيد الكلام وعر الخطاب، حتى إنك ربما وجدت ألفاظه في صوته ونغمته في جرسه"[2]، وثمة ملاحظات نفسية أخرى التفت إليها هؤلاء النقاد القدامى علاوة إلى الملاحظات التي تتعلق بالإبداع الشّعري، وأثر الطبع في موضوع الشّعر وفي لغة الشاعر، مثل اشارتهم

---

[1]– احمد رحماني، **نظريات النقد النفسي وتطبيقاتها**، مكتبة وهبة، القاهرة، ط1، 2004، ص104.

[2]– عثمان موافي، مرجع سبق ذكره، ص43.

إلى البواعث: "وللشّعر نوع تحت البطيء وتبعث المتكلف منها الطمع ومنها الشوق، ومنها السّراب، ومنها الطرب ومنها الغضّب"[1]، فهذه البواعث هي عبارة عن شحنة انفعالات ومؤثرات نّفسية في النّفس البشرية.

وكذلك تجد جذّور عميقة يمكن أن نشير إليها، باقتضاب لكونها تتمثل في تلك المراحل التي قد تبلورت فيها بشكل منّهجي، وإنما كانت تنبثق باعتباره ملاحظات ترد في بعض ظواهر الإبداع، وتفسير قدرا من وظائفه في ضوء عدد من الملاحظات التقنية أو الفطرية التي ممكن مثلا أن نجدها في نظريات أفلاطون أعلى في "مدينته الفاضلة" بداية لهذا الالتفات العميق للجانب النّفسي في بحث فلسفة الأدب ووظيفته، كما لاحظنا في نظرية التظهير عند أرسطو التي تربط الإبداع الأدبي بوظائفه النّفسية: "وإذا استعرضنا بعض اللوحات العميقة والنافذة التي تعثر عليها في طيات النّقد العربي القديم، سنجد أن كثيرا منها ردّ مقولات مشابهة لعلاقات الشّعر بنفس المبدع وتعبير عنها، وعن ضوابط متشابكة والمعقدة التي يمكن أن يقيمها النّاقد بين النصوص الأدبية، من جانب وبين بواعثها وأهدافها ووظائفها النّفسية، لدى المبدع ولدى المتلقي من جانب آخر[2]، أي تشمل ازدواجية التخاطب من متلقي ومتلقي.

---

[1]– المرجع نفسه، ص47.

[2]– صلاح فضل، **مناهج النقد المعاصر**، دهر الافاق العربية، القاهرة، ص63.

نشأته:

بدأ تشكل المنهج النّفسي بشكل علمي مع نهاية القرن التّاسع عشر، بصدور مؤلفات سيجمود فرويد في التّحليل النّفسي وتأسيسه لعلم النّفس، استعان في هذا التأسيس بدراسة ظواهر الإبداع في الأدب والفن كتجليات لظواهر نفسية، من هنا يمكن أن نعتبر ما قبل فرويد من قبيل الملاحظات العامة التي لا تؤسس للمنهج النّفسي، بقدر ما تعتبر إرهاصا وتوطئة له، لكن المنهج ذاته يبدأ مع تكوين علم النّفس أو علم التّحليل النّفسي عند سيجمود فرويد.

ويمكن القول أنه في نقدنا القديم نظرات نفسية لا نظريات، فقد أشار إلى محفزات على قول الشعر وهذه البواعث تثير التوترات النّفسية التي تدفع إلى قول الشعر، نجدها عند أكثر من شاعر فقد روي عن عبد المالك ابن مروان سأل، أرطأة بن مسهية: أتقول الشّعر اليوم؟ فقال: والله ما أطرب ولا أرغب، وإنما يجيء الشّعر عند إحداهن.

وهذه البواعث تثير نفسية الشّاعر، فدعبل بن علي الخزاعي يقول: "من أراد المديح فبالرغبة، ومن أراد الهجاء فبالبغضاء، ومن أراد التشّبيب فبالشّوق ومن أراد المعاتبة فبالاسّتبطاء"[1]، بمعنى أن الزمن القديم لم تكن هناك نظريات نّفسية محددة بالمفهوم العلمي الحديث والمعاصر، أي لم تكن لها أي صلة بالقوانين، أو أسّس، أو معايير التي تعتمد على التّجربة والملاحظة، وكذا الاسّتنتاجات النّفسية المفسرة لسلوكيات معينة، لكن في المقابل كانت هناك آراء ونظرات ومعناه أن الشّاعر قديما عندما كان في كثير الهيجان. فتتجه حبوبه نفسية

[1]– احمد عزام، **توطئة في علم النفس الادبي والتحليل النفسي للادب**، صفاف الابداع، 2009، ص64.

مختلفة ولكنها مضطربة، قاسية شديدة ضمن الاطار السلبي، أما الشّاعر الذي هو كثير المدح والغزل والفخر، فهو ذو نفسية إنّسانية هادئة، حنونة، قريبة من النّفسية أو بالأحرى الشّخصية النّسوية، ضمن إطار إيجابي.

فالمنهج النّفسي يرى أن الإبداع ليس الاحالة خاصة قابلة للتّحليل لأن كل عمل فني ينتج عن سبب نفسي، ويحتوي مضمونه ظاهره أي انعكاس وتجسيد لنّفسية المؤلف، ومن هنا كان على الدارس الأدب ان يلتمس بواعث الإبداع النّفسي.

إن مرجعية التّحليل النّفسي للأدب هو من التّحليل النّفسي، فهو أهم مدرسة فنية أثرت في النّقد الحديث المعاصر كما هو في الثقافة العربية[1]، ويتجسد ذلك في بعض المؤلفات لكتاب وأدباء، والتي على منوالها استطعنا تحليل سلوكياتهم ونفسياتهم من خلال ما يتجلى وما تحتويه تلك الكتب والمؤلفات من أفكار ومضامين حساسة.

العلاقة بين الأدب وعلم النفس:

ساهم التطور النقدي عبر مرّاحل التّطور الحضاري من التطور الذي يتصل بالإبداع الأدبي والفني في إغناء العملية النقدية[2] ضمن النظريات الصائبة التي بلغت شانا بعيدا في

[1]– عبد العزيز جسوس، **إشكالية الخطاب العلمي في النقد الادبي المعاصر**، ط1، دار النشر مراكش، المغرب، 2007، ص47.

[2]– محمد أسامة العبد، **يومية سياسية(الثورة)**، تصدر عن مؤسسة الصحافة والطباعة والنشر، دمشق، سوريا، 2005.

مضمار النظرية المعرفية النقدية، التي ينهض عليها الأدب نظرية التحليل النّفسي للأدب لأنها تقوم على التفسير الشّامل لجميع النصوص المنجزة.

مما أثبت من اجتهادات النقاد النّفسانيين فائدة النظريات المستخدمة، وإمكان استخدامها استخداما ناجحا في كل الميادين، ومن ذلك العلم الذي يوغل جميعا في أعماق السلوك الإنساني في الأثر الإبداعي الفني من واقع الحياة الاجتماعية، من خلال ما يطرأ عليه من مؤثرات سيكولوجية، ما جعل الحكم والتفسير والتأويل معولا على التحليل النفسي من منظور النشاط الإنساني القائم على الرغبات والرغبة موجودة لذاتها في الوجود بكل مظاهر الحياة، إذن فلا مناص إلا بمسار نقدي قائم على التحليل النّفسي الأدبي محاولا "أن يخضع الأثر الفني إلى اعتبارات عدة جمالية كانت أو أخلاقية من خلال النص الإبداعي المنجز"[1] ويتبع في هذا الاتجاه شرح النقد الأوروبي بخطوات سريعة وثابتة مبنية على التحليل النّفسي في الأدب، قد اعتبرت الحياة بظاهريتها الكونية لا تختلف ولا تتغير، إذ الذي يتغير هو زاوية التي ينظر منها الابداع الأدبي وإلى المظاهر الحيوية التعاقبية في حياة الإنّسانية.

فمن الواضح كل الوضوح أن العلاقة القائمة بين علم النّفس والعلوم الأدبية، والنّفس الإنّسانية تشكل وعاء يستبعد كل علم وفن، "وتطورت العلاقة كثيرا من بين الأدب والنّفس البشّرية الغامضة، مع ظهور حركة رومنسية وبرزت أسماء عديدة حاولت ربط الخلق الأدبي للداخل البشّري مثل روسو بيليك، غوته، أما رأي بعض النقاد في الغرب فهو أن أهم وأشد

[1]– المرجع نفسه، العدد 20.

تأثير في التحليل النّفسي على الحركة الأدبية، بدا واضحا أثناء القيام بالحركة السريالنية Surealist mouvement على يد أدريه بريتون المفكر الذي استطاع أن يؤسس لعلاقة بين الواقع والحلم"[1]، وكان لعلم النفس والتّحليل، الأثر البالغ على النقد الأدبي ومختلف فروع الأدب وانماطه، وبطبيعة الحال فإن المبدع لا تلده أمه ليعيش في مكتبة وإنما يرتاد المكتبة لينمي خلفية معينة يجمعها مع اللاوعي الإبداعي ليعطي ويخلق عملا أدبي وفن جديد.

وأي عمل أدبي يمكن ان يتضمن سيرة ذاتية مستمدة من اللاوعي في مرحلة الطفولة المؤلف، وليس فقط مرحلة الطفولة كما يعتقد فرويد، بل من مراحل أخرى أيضا في حياة هذا المؤلف معناه أن المبدع ابن بيئته، والظروف التي تلازمه في عيشته وهذا ما توصل إليه أريك اريكسون فالفن الذي يقدمه المبدع ليس من وحي أو قبيل الصدفة أو المفاجأة، بل من قبيل تزاوج كل العوامل الداخلية (النفسية) والعوامل المساعدة (الخارجية) على ذلك.

إن صلة علم النّفس بالأدب والنقد صلة ممتدة الجذور في التراث الإنّساني، وخصوصا تلك التي تربط الأدب بصاحبه وهذا التراث واسع يمكن حصره في صفحات قليلة لأن القائمة طويلة تضم عددا غير قليل من أسماء الفلاسفة وعلماء النفس، فضلا عن النقاد الأدباء والفنانين.

وقياسا على ذلك يمكن استشفاف تلك الصّلة إن تلميحا أو تصريحا عند أفلاطون في موقفه من الفن والأدب، وعند أرسطو في نظرية "التطهير" وعند من سار على منواله مثل

[1]– حيان بنوف، **الحوار المتمدن**، العدد627، 2003.

"أفلاطون وهوراس وبودلير وهيجل" وكانط، وشوبنهور وبرغسون، كروتشيه، وعند علماء النفس مثل: فرويد يونغ، شارل بودوان، شارل مورون، وغيرهم مع كثير يضاف إليه عدد لا يحصر له من النقاد والفنانين الذين تأثروا بالمنهج النّفسي في دراسة الأدب وشّخصيات الأدباء غير ان البداية الحقيقية لنضج علم النّفس وتطوره بالأدب النقد كانت في منتصف هذا القرن سواء عند الفرنسيين أو عند العرب[1]. ففي هذا النصف تغير الأدب وتطورت العلاقة بين الأدب وعلم النّفس عبر الزمن حتى تشكل لدينا ما يمكن أن نطلق عليه "علم النّفس الأدب" الذي يختص بدراسة شكل مضمون العمل الأدبي، لتطور الذي يعطي العمل الأدبي شكله والسلوك الإنّساني، الذي يصفه أي عمل أدبي، وبعد ذلك دراسة كل هذه المواضيع في ضوء ما تعرف من اللاوعي ووظائف الشّخصية.

علاقة التحليل النّفسي بالنقد:

خضعت علاقة التحليل النّفسي بالنقد الأدبي لتقلبات كبيرة، في إطار الممارسة النّقدية في بحر القرن الماضي، وانتقل الاهتمام النقدي بالمجال النّفسي من البحث في نفسية المؤلف إلى الشّخصية في العمل الأدبي، ومن ثمة إلى نفسية القارئ ومنها العلاقات بين المؤلف والقارئ والنص واللغة.

[1]– زين الدين المختاري، **سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقاد انموذجا**، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998، ص19.

لقد بدأ التحليل النّفسي يشتغل بوصفه علاجا ينبغي الكشف عن الجوهر المكبوت عن طريق اللغة من خلال الحوار بين المريض والمحلل، غير أنه انتقل إلى مجال الإبداع في محاولة للامساك بمحورين مهمين هما مبدأ اللذّة ومبدأ الواقع، ويتضح أن طبيعة النقد النّفسي تسعى في الأساس الى إيجاد قيم وقواعد جديدة تقيم نظام للنقد الادبي المستفيد من الأبحاث النّفسية، ليرد بذلك على اطروحات التحليل النّفسي التي تسخر من العمل الأدبي لتجعله ميدان لتطبيق النظريات النّفسية. "ومن هذا المنطلق يغدوا التحليل النّفسي مبحث من مباحث الدراسة الأدبية ويخضع لمقومات وخصّوصيات الجمالية الأدبية وتصبح الهيمنة للخطاب النقدي الأدبي على حساب الجانب المعرفي الايستيمولوجي الدقيق المتصل بعلم النّفس، فالجهد الأساسي هو خلق منظور جديد يوحد بين التّحليل النّفسي والنقد الادبي، فلا يقتصر على التّحليل اللغوي الشكلي للنصوص"[1]. كما لا ينزع نزعة متطرفة تشوه حقيقة الأثر الادبي، بل هو سعي للكشف عن الجوانب النّفسية اللاشعورية من جهة وشبكة الصور البلاغية من جهة أخرى مثمنا كل ذلك وفق رؤية متناغمة منسجمة.

أهم نظريات نقاد المنهج النّفسي:

يعتمد النقد النفسي في إبراز معالمه من النظريات التي هي اطروحات "سيجهود فرويد" والتي تولدت عليها في النظريات والتي سنعددها فيما يلي:

[1]– جان بلامان نويل، **التحليل النفسي للأدب**، ص15.

نظريات فرويد (1856-1939):

كان هذا العالم على حق في حين اعترف بأن الذين ألهموه نظريات في التحليل النّفسي هم الفلاسفة والشّعراء والفنون "لأن الابداع على اختلاف أنواعه وأشكاله هو الرحم الذي يحتضن النّفس الإنّسانية بحالاتها وتناقضاتها فغالبا ما تكون الظاهرة غفلا في الحياة أو الطبيعة التي قد تقيض لها رجل عبقري يخرجها للناس في صورة مشروع أو قانون أو نظرية أو تجربة"[1] وهذا ما قام به فرويد مستفيدا من تجارب سابقة، فكان زعيم مدرسة التّحليل النّفسي والرائد في هذا المجال، وإن كانت الريادة لا تخلو أحيانا من المزالق والنقائص.

وقد توصل فرويد إلى غرزتين أساسيتين توجهان الجهاز النّفسي أو السلوك الإنّساني عموما هما:

1- غريزة الحب أو الحياة "لايروس" Eros: وتمثل الحاجات النّفسية البيولوجية التي تتيح للفرد الاستمرار في حياته والمحافظة على بقاء نوعه.

2- غريزة الموت أو الفناء "التناتوس" Tanatos: وتمثل مختلف الرغبات التي تدفع الفرد إلى العدوان أو التدمير.

وقد انتهى فرويد إلى هذه النظرتين بعد أن عدل في نظريته، إذ كان يعتقد أن الغرائز الجنسية "Libido" هي الطاقة التي توجه السلوك الإنّساني ولكنه اكتشف أن اللّيبيدو قد لا

[1]- زين الدين المختاري، **سيكولوجية الصورة الشعرية**، ص09.

يتجه دورها نحو الآخرين بل قد يرتد إلى الذات فيغرق الفرد في حب نفسه، وهذا ما يسمى بالنرجسية أو يوقع الأذى والألم بنفسه للحصول على الإشباع الجنسي، وكانت النقطة التي انطلق منها فرويد تتمثل في تمييزه بين الشعور واللاشعور، بين الوعي واللاوعي، بين مستويات الحياة الباطنية، واعتبار اللاوعي أو اللاشعور هو المخزن الخلفي غير الظاهر للشخصية الإنّسانية، واعتباره متضمنا للعوامل الفعالة في السلوك وفي الابداع وفي الإنتاج[1]، وكان اهتمامه منصبا في الدرجة الأولى على تفسير الأحلام باعتباره النافذة التي يطل منها اللاشعور، باعتباره الطريقة التي تعبر بها الشّخصية عن ذاتها، وكان التناظر بين الأحلام من ناحية والفني الأدب من ناحية ثانية مغريا لاعتبار الفن مظهر آخر من مظاهر تجلى العوامل الخفية في الشّخصية الإنّسانية.

يعدّ فرويد أول من أخضع الأدب للتفسير النّفسي، كان شغوفا بقراءة الآثار الأدبية، شديد الإعجاب بالشعراء والأدباء، "لأن الشاعر عنده رجل تراوده الأحلام في حال اليقظة كما تراده في نومه، فالشّعراء والأدباء عامة يعيدون قصة الغرائز في لغة ساحرة مؤثرة، ولكنهم لا يفحصون عن ماهيتها، وبذلك يوفرون لعالم النّفس مادة غزيرة حين يصورون المشاعر العنيفة تصويرا مؤثرا ويكسبونها دلالة شاملة"[2]، فخص بذلك الشّعراء والأدباء عامة لمكانة خاصة حتى أنهم مكتشفون الحقيقيون للاوعي عند الانسان.

---

[1]– صلاح فضل، **مناهج النقد المعاصر**، ص64.

[2]– احمد حيدوش، **الاتجاه النفسي في النقد العربي الحديث**، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1990، ص14.

لذلك اعتبر أن الأدب والفن تعبير عن اللاوعي الفردي بحيث تظهر فيه تفاعلات الذات، وصراعاتها الداخلية، فمن الواضح أن يتجه النقد نحو المكبوت في باطن نفس الأديب متخذا النص الأدبي وسيلة معرفة باطن الأديب، على أساس أن الفن تعبير عن مكبوتات، وان اختلفت من وجهة نظر إلى أخرى، فإنها عند فرويد تتحدد في الأسباب الجنسية، لذلك عرف الفن بقوله: "الفن عبارة عن مكبوتات جنسية متسامية، وعليه فإن مهمة الناقد أن يكشف عن هذه المكبوتات من جهة، وأن يكشف القناع المتمثل في التسامي من جهة أخرى. وأن يقف على دوافع الشّخصيات الوليدة الخيال من جهة ثالثة"[1] وذلك لارتباطها مع الفنان.

وجعل اللاشعور الشّخصي هو المصدر الحقيقي للإبداع، فالإبداع حسب فرويد هو تنفيس عن الصراع المعتمل داخل الشّخصية، والمتمثل في القمع والكبت، والمتطلع إلى أنواع شّتى من السلوك رفعها التسامي الذي يؤدي إلى إظهار العبقرية، ورغبة لم تجد تلبية لها في عالم الواقع فانصرفت الى عالم الخيال، وبهذا يبدوا الابداع تعويضا عن عرض أدبي لغرض أسمى، وبواسطة التسامي (التصعيد) يفرغ الأديب شحنة مستبدل الهدف الذي لم يحققه، بهدف أسمى بقيمة اجتماعية كالكتابة الأدبية وعلى هذا فإن فرويد يرى الفنانين والأدباء مرضى، يخفون عقولهم في إبداعهم وعلى هذا الأساس فمهمة الناقد هي البحث في التحولات التي أجراها المبدع لتغطية مكبوتاته بمكتوباته، فالفنانين عند فرويد هم أشخاص يقون أنفسهم عن طريق الإبداع من الانهيار النّفسي.

[1]– احمد رحماني، مرجع سبق ذكره، ص106.

كما أنه في نفس الوقت يبعدها عن أي شقاء حقيقي لأن الشّاعر بذلك فإنه يمارس أحلام اليقظة وينشر خيالاته على الناس بشكل متسامي خلقيا، وبهذا التسامي يكسب الأدب الشّعرية الاجتماعية وفقا لذلك يرى فرويد "ان كل هذه الخيالات تعود إلى تجارب الطفولة وعقلها وهكذا يصبح النص الأدبي عبارة عن مخزن من المكبوتات، تصلح للتدليل على الحياة اللاشعورية للأديب"[1] ويصبح النقد الأدبي الطريقة المستخدمة للوقوف على تلك المكبوتات وصور تجلياتها في النص ولكن مع كل هذا فإن فرويد يعترف أن التّحليل النّفسي لم يحل مشكلة الفن. ولم يغفل فرويد في تحليله لنفس القارئ أو البحث عن حقيقة المتعة التي يجنيها المتلقي من قراءته لروائع الأدبية والفنية، فالمبدع في تصوره حين يضع عالمه الخيالي ويقدمه في قالب فني، فكأنه يقدم للقارئ إغراءا محفزا على الاستزادة من قراءة أعماله والاستمرار فيها.

بمعنى ان الطريق الصحيح والمؤدي إلى الولوج في أعماق القارئ الذي هو بمثابة المتلقي هو طريق الإبداع الفني الصحيح النابع من نفس المبدع التي تدفعه دائما نحو التألق في سماء الأدب الفني وذلك بإبراز الخيال وكل ما يمس نفسية القارئ ولن يحصل المبدع على هذه الضمانة إلا إذا استطاع أن يتجاوز التجربة الذاتية إلى تقديم تجربة عامة يشرك فيها جميع الناس، ويحدّ فيها القارئ على الخصوص، ما يحقق له المتعة دون شعور بالحياء أو الذنب، إلى أن يجد رغباته وخيالاته مجسدة في تلك التجربة التي تنم بمنفعة المتلقي على اكمل وجه، إلا إذا كان هناك تجارب بينه وبين المبدع في كثير من المواطن المشتركة"[2]، وهذه المواطن

---

[1]– مرجع نفسه، ص107.

[2]– احمد رحماني، مرجع سبق ذكره، ص ص13–14.

تكونها في نظر "فرويد" العقد والمكبوتات، وعلى كل ما اختزن في اللاشعور من ذكريات الطفولة.

أدلر (1870-1937):

من الطبيعي أن يخالف لتلميذ أستاذه أحيانا أن ينشق عنه، أو يضيف شيئا من اجتهاداته واكتشافاته، فأدلر صاحب مدرسة علم النفس الفردي يخالف أستاذ "فرويد" في أن تكون الغريزة الجنسية السبب الوحيد للظهور الأمراض العصبية والباعث الأول على الفن ويرى أن الشّعور بالنقص هو السبب الرئيسي في نشأة الاعصاب، فنظريته المسماة بـ: "عقدة النقص" هي فكرة سبقه إليها الجاحظ حيث قال: "لا يتزيد أحد إلا لنقص فيه"[1]. فمكنته هذه النظرية الجديدة للناقد النفسي من الغوص في النص بحثا عن صور التعويض للنقص.

ولعلّ الشيّء الذي يميز نظرية أدلر إلى جانب هذا الباحث هو اهتمامه بالجانب الاجتماعي "فالدوافع اللاشعورية في تصوره لا يمكن أن تقدم بمفردها فهما مكملا للطبيعة البشرية، إلا من تفاعل عالم الشّخصية الباطني بالعلاقات الشيئية الموضوعية، وبخاصة العلاقات الاجتماعية، لأن الفرد في نظره ليس كائنا معزولا عن وسطه الاجتماعي يتصرف بما تمليه عليه نزوعه الفردي ودوافعه اللاشعورية[2]، على أن أدلر مع هذا لم يتعمق السياق الاجتماعي بتناقضاته، وبقي عنده محصورا في غريزة الحب السيطرة والظهور والتعويض

[1]– احمد رحماني، مرجع سبق ذكره، ص107.

[2]– زين الدين المختاري، مرجع سبق ذكره، ص14.

والرغبات اللاشعورية والطابع البيولوجي الوراثي، ومن هنا لم يحدث اهتمامه بالجانب الاجتماعي انقلابا في حركة التّحليل النّفسي هذا العالم لم يستطع أن يبلغ ما يبلغه فرويد بنظريته، فقال ستانيلي هايمن بشأنه إذا استثنينا اصطلاح "مركب النقص" الذي ابتكره أدلر وهو اصطلاح قد عمّ لم نجد نسبيا لهذا العالم النّفسي إلا أثرا أدبيا قليلا ولكن لا بدّ أن نقر بأنه تكاد كل القصص التي تتعلق بالانا أو دوافع القوة والتعويض، اقتربت لا شعوريا نسبيا من سيكولوجية أدلر الفردية[1]، وممن طبّق هذه النظرية في النقد العربي الأستاذ المازلي الذ يرى أن بشار قد أكثر من الحديث عن العمى وعن الموالي فعقدته أنه كان يشعر بالنقص من ناحيته.

1-أنه كفيف .

2-وأنه من الموالي فلا يزال من أجل هذا يحاول أو يعوضه معناه أي أن الأستاذ المازني رأى صحة النظريات النّفسية الخاصة والمتعلقة بالأدب مثل ذلك نظرية أدلر التي رأت أن المبدع لا يستطيع تجرد نفسيته من كل العواطف والعقد والدليل على ذلك هو الشّاعر بشار الذي كان كثيرا في وقت مضى من العمى وهذا الأخير بدل نفسيته محطمة ومجسدة لأي قارئ كان من خلال كتاباته ودواوينه فهو كثير الحديث أو على الأقل كثير التلميح بطريقة بديعية في نفسه وما تحمله هذه النقص من مكبوتات، فكتب مقالا بعنوان "العلاقة بين التحليل النفسي والفن

[1]- احمد رحماني، مرجع سبق ذكره، ص107.

الشعري" نره في كتابه: "اسهامات في علم النفس التّحليلي والناقد النّفسي الجماعي عندما يقنع، يبحث عن النماذج العليا في الأدب أو الفن، على حدّ سواء ويقارن بينهما وبين العمل الذي بين يديه لأي اديب أو فنان.

يونغ (1877-1961):

وهذا كارل غوستاف يونغ يرى أيضا استاذه فرويد غالى كثيرا في إعطاء هذه الأهمية الكبيرة للغريزة الجنسية، حين عددها بسبب نشأة العصاب عند الفنانين "والحق أنه يوافق أستاذة على مبدأ اللاشعور بوصفه مظهر من مظاهر الفن ويسميه اللاشعور الفردي أو الخافية الخاصة ولكنه يضيف نوعا آخر يسميه اللاشعور الجمعي أو الخافية العامة، ويعده المنبع الأساسي للأعمال الأدبية والفنية، والبوتقة التي تنصهر فيها كل النماذج البدائية والروائية القديمة والتراكمات الموروثة والأفكار الأولى"[1].

وبمرور الزمن ازداد التأثير النّفسي في الواقع النّقدي بظهور نظريته المتعلقة باللاوعي الجماعي والغرق بين الشعور الفردي عند فرويد.

واللاشعور الجماعي عند يونغ هو انه أقوى من اللاشعور الفردي الذي يحتفظ بما ورثه الانسان عن الجنس البشري جميعه، ومن ثم فإن الفن ليس هو العقد الناجمة عن العقد الجنسية كما قال فرويد إنما هو الأحلام الناشئة عن رواسب نفسية للتجارب الإنّسانية البدائية متمثلة

[1]- زين الدين المختاري، مرجع سبق ذكره، ص14.

في الأساطير وما أسماه "النماذج العليا" الموروثة في الأذهان والمنبثقة في الفن بطريقة تلقائية، لذا نجده قدم اهتمام كأستاذه فرويد بالتحليل النفسي للأدب.

شارل بودوان:

حاول هذا الباحث الإفادة من أخطاء الفرويديين في دراساتهم، فذهب ما ذهب يختلف قلا عن منهجهم في المعالجة فالفروديون يرون العمل الأدبي أو الفني وثيقة نفسية صالحة لسير أغوار الأديب النّفسية وتحليل أمراض العصبية، أي ان هدفهم من هذا العمل إثبات صدق النظرية السيكولوجية وليس التّحليل الأدبي او النّقدي[1]، وعلى العكس من ذلك فان التحليل النفسي عند بودوان تحليل نفسي ادبي وشرح وتقويم من خلال الحقائق النّفسية والمتابعة الدقيقة لمكونات العمل الأدبي المعطيات البيوغرافية للأديب أو فنان، وهم بهذه الطريقة يريد أن يعيد بناء التراكيب الأساسية الكامنة وراء النص الأدبي.

[1]– زين الدين المختاري، مرجع سبق ذكره، ص16.

سانت بيف: 1804-1864:

المعروف بصانع الصور ونحاة العظماء، ويقوم منهج هذا الناقد الشّاعر على تصوير الشّخصية من الخارج والداخل، وذكر كل من هبّ ودب عن حياتها وأقاربها وأصدقائها ووضعها الاجتماعي والمادي وأعمالها ومؤلفاتها وعداتها وكل ما يتصل بحالاتها النّفسية وعلاماتها الجسدية[1].

وفي الحقيقة لا يمكن للعمل الأدبي وحده أن يفي بهذه المطالب والمواصفات كلها، إذن لا بدّ من الاستعانة ببعض الأخبار من الوثائق والسجلات وقد يكون هذا ميسورا بالنسبة إلى شخصية حديثة العهد أما الشّخصية القديمة التي لم يحتفظ لنا التاريخ بأخبار كافية عن حياتها، فليس أمام الناقد سوى أعمالها ومؤلفاتها، فلا بدّ في هذه الحال من الركون إلى الاجتهاد بالاعتماد على الحدس والتأويل والترجيح معنى هذا ان صنع بيف يختلف كل الاختلاف عن صنع الفروديين فهو بدراسة حياة الأديب، لا يقف عند الحدود النّفسية وإنما يتجاوزها إلى خلق عمل أديب ثان يسميه "السيرة الأدبية" أو التاريخ الطبيعي وبهذا يريد أن يكون النقد خلق وابتكارا مستمران.

[1]- زين الدين المختاري، مرجع سبق ذكره، ص18.

ولا شك في أن استقصاء حياة العباقرة والعظماء أثر سلبي في النّقد الأدبي لأنه ينحرف من جهته الصحيحة التي هي دراسة العمل الأدبي تقويته أن يدرس من مجاله الخاص به، وهو مجال السيرة الأدبية أو "البيوغرافيا".

أهمية التحليل النفسي بالنسبة للنقد الأدبي:

يعدّ علم النّفسي والتّحليل النفسي بالنسبة للنّقد الأدبي والأدب في أنه مظلة واسعة تندرج تحتها عدّة مسارات هامة.

النمو الإنساني ومراحله من الطفولة إلى سن الرشد وعملية الرشد وعملية التأويل والتحليل وكذلك فاعلية الاستشفاء والعلاج، وعلى الرغم من إمكانية فصل هذه المسارات على بعضها إلا أنها في النهاية تعود لتختلط بمفاهيم الجسد والعاطفة والعقل وتاريخ النمو والتجربة الشّخصية.

"ومن ثمّ تشتبك مثل هذه المفاهيم الشخصية الفردية بالإطار الثقافي والاجتماعي[1] فمن منظور النمو ترتكز النظرية النفسانية على وصف تتابع أفعال النمو ومراحله كيف ينمو المرء في عملية المدّ والجزر، التقدم والاعتاق، خاصة فيما يتعقب بمراحل النمو الجنسي، وكيف يبني المرء أنساق نفسية وعاطفية تداخل مع علاقاته الابوية (الاسرية) والاجتماعية والثقافية

[1]– احمد رحماني، مرجع سبق ذكره، ص10.

وانسانيا قد يقبلها أو يرفضها" وكيف يتفاعل مع البيئة العاطفية والمادية التي يسلكها ويعيش ضمنها فيعكسها أو يقاومها.

وهكذا لما تقتصر نظرية علم النفس على خصوصية بعواملها الإنسانية والمادية والزمانية ولإن كان للتحليل الفرويدي أنصاره في النقد الحديث، فهذا لا يعني أن التّحليل النّفسي الفرويدي نفسه لم يتغير ويعيد النظر في مصطلحاته وأطروحاته، بل إنه تعرض كغيره إلى ضغوط التوجهات الجديدة وتأثر بفرضيات إنتاج النص وانتقاله وتغير مفاهيم اللغة وأهميتها وأساليب تقديم الشّخصية وعرضها وما إلى ذلك، لكن بقيت الأرضية الفرويدية (اللاوعي) قائمة كمركز الاهتمام وفكرة اللاوعي تقدم على مقولة أن المرء يبني واقعه في علاقة أساسية مع رغباته المكبوتة ومخاوفه، ولهذا فإن كل تعبير (سلوكا أو لغة أو خيالا) هو "مجموعة علاقات معتمدة تتوسط وتتدخل في كل ما يعتقد المرء أن يدخله أو يقوله أو يحلم به، واللاوعي يضرب جذوره في البنى العاطفية والحسية للحياة الجنسية التي يفترض إشباعها أو كبتها كما لا ينبغي هذا التّحليل النّفسي لا يتواءم مع غيره من النظريات النّقدية أو أنه يلغيها بل هو يضيف لهذا التّحليل النفسي كثيرا، خاصة أنه يتعامل ويهتم بتمثيل الذات والآخر والجسد والعواطف والعلاقات لتي تحلم فعاليات السلوك والخطاب"[1] أي طرق تحويل وترجمة الرغبة والحدث والتجربة إلى ذاكرة وإلى فعل لغوي.

[1]– احمد محمد عبد الخالق، **قياس الشخصية**، ص66.

ولعلّ السمة التي لا يتجاوزها التّحليل النّفسي هي أنه النّفسية وسيرتها الذاتية وتاريخ نموها ويصبح العمل تعبيرا على رغبة ما ومحاولة إشباعها سواء كانت الرغبة ناتجة عن علاقة المرء بذاته أو بالبيئة أو العالم من حوله.

ومنها من أمر التّحليل النّفسي وتعدد قضاياه فإن فرضيات التقليدية مازالت قائمة:

1-هناك دائما تفاعل بين الحياة للمؤلف أو القارئ أو المحلل النفسي وبين رغباته وأحلامه وتخيلات الواقعية وغير الواقعية.

2-يسعى التّحليل النّفسي دائما إلى الكشف عن أسباب ودافع خفية عند المؤلف أو القارئ أو المحلل.

3-معاملة الاشخاص في العمل الفني على أنهم أشخاص حقيقيون لهم دوافعهم الخفية وتواريخ طفولتهم المتميزة، وعقولهم الواعية وغير الواعية.

إذن فقد بات من الضروري الاتكاء على هذا المنهج لكي يستفاد من الماضي وإدراك القيمة الحقيقية الحاضرة، "ونحسن فهم الماضي على ضوء هذه الحقيقة من خلال وعي الأدب القائم على تفسيراته سواء كان في دلالته أم في العملية الإبداعية بذاتها، والذات المبدعة المتعلقة بالانا الجمعي كما ذكر دستويفسكي في إحدى مقالاته: "عن نفسي أتحدث ليس من أجل نفسي، إني أعرف الآخرين والطبيعة من خلال نفسي وإذا ما طرحت "الأنا" هذه الأنا ليست أناي، الحياتية بل أناي الإنتاجية الجماعية، التي هي في حقيقتها ذات

أدبية لها خصالها وقضاياها" لكن هل معنى أن علم النفس يستطيع إبداع أو خلق نص أدبي إبداعي؟

الفصل الثاني: الرواية العربية وأهم المراحل التي مرّت بها

المبحث الأول: تعريف الرواية

أ- لغة

ب-اصطلاحا

المبحث الثاني: نشأة الرواية العربية

المبحث الثالث: المراحل التي مرّت بها الرواية العربية

المبحث الرابع: خصائص الرواية

التعريف بالرواية لغة واصطلاحا:

أ) لغة:

جاء في كتاب "العين" للخليل بن أحمد الفراهيدي أن الرواية هي رواية الشعر والحديث، ورجل رواية كثير الرواية والجمع (رواة)[1].

وعرفها عمر بن قينة أنها مأخوذة من الفعل "روى" حدثا أو خبرا أو حكاية، فهي كلمة ذات جذور بالتراث العربي القديم الذي يقوم على القص والحكي في النثر[2].

وفي القاموس الجديد للطلاب: «روى–يروى أرو رواية – الرجل الحديث: حمله ونقله فهو راواج رواة رواية: الرواية هي القصة أو المسرحية قال شوقي:

سدل الستار وهل شهدت رواية لم يعترضها في الفصول ستار؟[3]

وكما عرفها عبد الملك مرتاض في كتابه نظرية الرواية "بأن الأصل في مادة "روى" في اللغة العربية هو جريان الماء، ووجوده بغزارة أو ظهور تحت أي شكل من أشكال أو نقله من حال إلى حال أخرى، من أجل ذلك ألفيناهم يطلقون على المزادة الرواية، لأن

---

[1]– الخليل بن احمد الفراهيدي، **كتاب العين**، عبد الحميد هنداوي، ج2، ص1، دار الكتب العلمية، بيروت لبنان، 2003، ص165.

[2]– عمر بن قينة، **الادب العربي الحديث**، ط1، شركة دار الامة للطباعة والنشر والتوزيع، برج الكيفان، 1999، ص98.

[3]–علي بن هادية واخرون، **القاموس الجديد للطلاب**، معجم عربي مدرسي الف بائي، تح محمود المسدي، ط1، المؤسسة الوطنية للكتاب، 1991، ص410.

الناس كانوا يرتوون من مائها ثم البعير الرواية أيضا لأنه كان ينقل الماء فهو ذو علاقة بهذا الماء، كما أطلقوا على الشخص الذي يستقي الماء هو أيضا الرواية.[1]

ب) اصطلاحا:

تعتبر الرواية من أهم الفنون الأدبية في عصرنا الحاضر وهذه الأخيرة استطاعت أن تحتل أرقى الأماكن مقارنة بالأجناس الأدبية الأخرى وهذا لما تعالجه من قضايا فكرية واجتماعية.

تنوعت تعاريف النقاد للرواية واختلفت، فعرفها البعض بأنها فن نثري ي طول معين وعرفها البعض الاخر بأنها نمط من أنماط الفن القصصي يختلف عن القصة القصيرة في العديد من عناصرها، كالزمن والمكان والشخصيات فهي أكثر شمولا وأطول زمنا مما هي عليه في القصة القصيرة.[2]

فالاختلاف بين هاذين الجنسين الأدبيين يمكن في جملة من الفروق حول الحدث والشخصيات، والزمن والطول والقصر وغيرها، ويمكن الاشتراك في العناصر والنشأة إضافة إلى التعريف الذي قدمه عبد الملك مرتاض الذي اعتبر الرّواية في عصرنا الحاضر "هي النثر الفني بمعناه العالي"[3] والرواية واحدة من الأنواع الأدبية التي تتجاوب بحساسية كبيرة مع ضغوط العصر ومتغيراته وما يطرأ من تغيير في سلوك الناس وتفكيرهم ،فالمجتمع بحاجة ماسة إلى

---

[1]- عبد الملك مرتاض، **في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد**، المجلس الوطني للثقافة والفنون والادب، الكويت، 1998، ص28.

[2]- ينظر: محمد أحمد ربيع، **دراسات في الأدب العربي الحديث**، دار الكندي للنشر، الأردن، (دط)، 2003، ص 111.

3- عبد المالك مرتاض، **في نظرية الرواية**، ص 23-24.

مثل هذه الفنون لتكون وسيلته في التعبير "والرواية من حيث هي جنس أدبي راق، ذات بنية شديدة التعقيد، متراكبة التشكيل تتلاحم فيما بينها وتتظاهر لتشكل، لدى نهاية المطاف شكلا أدبيا جميلا يعتزي إلى هذا الجنس اللحظي والأدب السري.[1]

لقد تكونت الرواية في ديناميكية خاصة لتنظيم العلاقات التي يطرحها الواقع الاجتماعي، بما فيها من علاقات التوتر والجدل في الغالب، فهي النوع الأكثر تطورا وتغيرا بين أنواع القصة بحكم حداثتها، ويعتبر فن السير وفن المقامة في الأدب العربي من أقرب أنواع النثر الأكثر تطورا.

وتغيرا بين أنواع القصة بحكم حداثتها، ويعتبر فن السّيرة وفن المقامة في الأدب العربي من أقرب أنواع النثر صلة وشبها بالرواية، ولذلك يعد هذا الفنان أساسا من الأسس التي قامت عليها الرواية العربية اليوم، تتناول الرواية مشكلات الحياة ومواقف الإنسان المعصر بعد التطور الاجتماعي والحضاري والتقني خلال القرن الماضي وهذا القرن.[2]

لقد استطاعت الرّواية في هذا العصر أن تحتل موقعا متميزا بين الأدب الغربي بل بين فنون القصة نفسها حتى أن بعض النقاد أطلقوا على هذا العصر اسم عصر الرّواية وهذا يعود إلى المكانة التي تتميز بها.

1- المرجع نفسه، ص 29.

2- ينظر: عبد الكريم الجبوري، **الابداع في الكتابة والرواية**، تح: عبد الواحد محمد، دار الطليعة الجديدة، سوريا، دمشق، ط1، 2005، ص 85.

تناولت الرواية مواضيع عدة فيما مضى مثل التاريخ والبحث الأخلاقي والملحمة، أخذت تتطور شيئا فشيئا إلى أن أصبحت من أكبر الأنواع الق على الإطلاق، فهي الأن قادرة على تقديم ورسم لوحات عظيمة وعريضة لما يجري في المجتمع، فهي تتناول جانبا من الحياة الإنسانية يجسد الروائي ذلك بواسطة الحوادث والشخصيات ويقوم بتقديم التفاصيل والجزيئات، وبذلك يتوصل إلى صورة كاملة وواضحة عن بيئة من البيئات أو مجتمع من المجتمعات.[1]

تقوم الرواية على حادثة واحدة رئيسية، تتفرع عنها حوادث أخرى وتجمعنا فكرة مشتركة، حيث نحركها شخصيات متعددة، تتنوع بين الأساسية أو الرئيسية والثانوية يربط كاتب الرواية الشخصية بالحادثة فتقوم هذه الأخيرة بتفعيل الحدث كما يسترسل الروائي في رسم عناصر الزمان والمكان.

وذلك حسب رؤيته الخاصة فالزمن في الرواية يتميز بالطول، وهذا ما يجعلها أكثر تشويقا وإمتاعا وبالتالي تجعل قابلية للبحث فيها يمكن للرواية أن تطول، كما يمكن أن تبقى محدودة الطول، دون أن يؤثر ذلك في عناصرها من دون أي خلل يذكر إذ تتميز بالحركية والحيوية، كما أنها أكثر شمولا لمناحي الحياة البشرية، فكاتبها لا يترك زاوية يراها مبهمة في الحياة إلا ويوظفها في خدمة هذا الفن، كما أنها تتابع تطور الأحداث والشخصيات حتى لمسافات زمنية

[1]– ينظر: طه وادي، **مدخل إلى الرواية المصرية**، دار النشر للجامعات، مصر، ط2، ص 99–100.

طويلة، وقد يلجأ كاتب الرواية أيضا إلى التاريخ لتفسير تصرفات شخصيات أو توضيح ظواهر أحداث روايته، فيربط الماضي بالحاضر كما يحصل في الروايات التاريخية[1]

كتب "ميخائيل باختين" عام 1941 في دراسته له بعنوان "الملحمة والرواية" يقرأ فيها الرواية في قصيدة مدح طويلة تضعها فوق الأجناس الأدبية كلما وتنصبها مرجعا ساميا وطليعة دائمة الشباب لا يتسلل إليها عجز أو شيخوخة جاء في هذه الدراسة التعريفات هي وحدها بين الاجناس الكبرى الأكثر شبابا من الكتابة والكتاب".

"الرواية ليست جنسا بين أجناس أخرى فهي فريدة في تطورها بين أجناس أخرى، تشكلت منذ زمن بعيد واقترب بعضها من الموت" "الرواية جنس ديناميكي ومدهش في نقده الذاتي المستمر" الرواية جنس في ضرورة يسير في طليعة التطور الأدبي كله الأزمنة الحديثة" كما اعتبرها من أفضل الفنون وأرقاها فقال: "تحاكي الرواية ساخرة الأجناس الأجناس الأخرى وتتدد بأشكالها وبلغتها التقليدية"

"لا ترتاح الرواية إلى الأجناس الأخرى وتقاتل من أجل تفوقها في الأدب حيث تربح وتتفكك الأجناس الأخرى".[2]

يثني باختين على الرواية لأسباب متعددة: فهي جنس أدبي لا يكتمل ومليء بإمكانيات التطور والتحول يواجه أجناسا سابقة عليه إضافة إلى صفة الضرورة أي إمكانية التحول هناك

---

[1]- ينظر: محمد أحمد ربيع، **دراسات في الأدب العربي الحديث**، ص 112-113.

[2]– فيصل دراج، **نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي**، بيروت، لبنان، ط2، 2002، ص 72.

إمكانية التجدد الذاتي، أو النقد الذاتي الذي تمارس الرواية الذي يعطيها مرونة مدهشة تجعلها عصبية على الأقاليم والأشكال الثابتة وصف "جورج لوكاش" (1885 – 1970) الرواية بأنها: "جنس أدبي برجوازي بامتياز".[1]

نشأة الرواية العربية وإرهاصاتها الأولى:

تستمد الرواية اسمها مصطلحا من فعل روى حدثا أو خبرا أو حكاية فهي بهذا المعنى إذن ذات جذور في التراث العربي القائم على القص والحكي في النثر، قبل منحنياتها العمودية اللاحقة، حيث حفلت أعمال كتاب عديدين بذلك، فنقلت خبرات وعكست أوضاعا، وصورت أحداثا كثيرا ما لعب فيها الخيال دورا مهما، كما يظهر ذلك في بعض أعمال الجاحظ "(159-255هـ/755-868م) مثل كتاب "الحيوان والبخلاء" ومقامات الهمذاني (358-398/969-1007م) والحريري (446-516هـ/1054-1222م) التي خطت خطوات متقدمة في فن "الرواية" أو القصة لحدث أو لأحداث، تقوم بالبطولة فيها شخصية خيالية ذات جذور في الواقع، مستهدفة جوانب تعليمية: لغة وأسلوبا، وإمتاعيه، وسخرية وترفيها، بتصوير أوضاع وحالات اجتماعية مع استعراض لغوي على مستوى المفردة والعبارة، ليأخذ شكلا "الروي" بعد آخر شعريا على يد "أبي العلاء المصري" (363-449هـ/973-1058م) في رسالة الغفران بطابع فكري فلسفي فيبقى شكل الحكي والقص في ذلك كله الطية التي لم يتجاوزها في العصر الحديث لا "نايف اليازجي" (1214-1287/1800-1871م) في "مجمع البحرين" ولأحمد

[1]– المرجع نفسه، ص 74.

المويلجي" (1868–1930م) في مقاماته "حديث عيسى بن هشام" التي ظهرت سنة 1905 وهي قصة طويلة كتبت بأسلوب المقامات، وبقي فيه مرتبطا ارتباطا وثيقا بصناعة "الهمذاني" في صياغة الحدث وتنوعه وإطاره اللغوي، لكن مع إضافة هنا ذات شأن، وهي محاولة "المويلجي" الاقتراف من (الواقع) الماضي أو الحاضر وعمله للاقتراب من مختلف جوانب الحياة الاجتماعية بخلفياتها العديدة السياسية والاقتصادية والثقافية ونتائجها الفكرية والنفسية وسواها"[1]، ومع أن هذه المحاولات اتسمت بالجدّة وتناولت الواقع بنظرات واضحة، إلا أنها لم تلب احتياجات العصر، ولم تسوق التعبير عن وجدان الأمة إلا بالاتصال بالفن القصصي الغربي، وما تبع ذلك من نقل واقتباس وترجمة.[2]

تعود البدايات الأولى لظهور الرواية العربية إلى الغربيين، وهذا راجع إلى طبيعة العقل البشري المخترع والمحب للأشياء الجديدة، والقصص التي تروي وتسرد الوقائع والأحداث المختلفة التي عايشها صاحب الرواية.

كان الالتقاء بالغرب تدريجيا في العديد من الأقطار العربية غير أن الوضع مختلف بالنسبة لمصر، إذ كان سريعا ومفاجئا إلى حدّه الأقصى، وقد درج المؤرخون والنقاد على ربط هذا التلاحق الفكري بين الحضارتين الشرقية والغربية بحدثين هامين هما: حملة نابليون بونابرت على مصر سنة 1798 ووصول محمد علي إلى الحكم سنة 1805، وقد عرف هذا الأخير

1- عمر بن قبينة، **الأدب العربي الحديث**، شركة دار الأمة للطباعة والنشر، برج الكيفان، الجزائر، ط1، 1999، ص 97–98.

2- أحمد سيد محمد، **المختار في النصوص والنقد والتراجم**، المعهد الوطني التربوي، 1989، ص 335.

باهتمامه الكبير بتطوير دولته، بعدما عاين عن كثب التقدم الهائل الذي وصلت إليه الأمم الأوروبية آنذاك، وكان أبرز ما قام به أنه كثّف من البعثات العلمية إلى أروبا وفرنسا بصفة خاصة على أمل الحصول على الوسائل التقنية والعلمية التي تمكنه من تحديث دولته أما حملة نابليون في حدّ ذاتها "فلم يكن لها آثار عميقة على المجتمع المصري بسبب الروح العدائية التي استقبل بها المصريون هذه الحملة وتفشي الجهل فيهم".[1]

ويكمن الجانب الإيجابي في حملة "نابليون" على مصر في أنها أحدثت صدمة عنيفة الأسس التقليدية التي كانت تقوم عليها المجتمعات العربية في تلك الفترة، لقد نبهت حملة نابليون المجتمع المصري على الخصوص إلى تخلفه عن أوروبا، فوجد المصريون أنفسهم وجها لوجه أمام التقدم الأوروبي في مجالات التكنولوجيا والعلوم العسكرية، وبعد هزيمة مصر وجدت هذه الأخيرة نفسها في مواجهة غرائب الثقافة الأوروبية والمعرفة العلمية.[2]

فتطور الرواية العربية إذن هو نتاج عملية طويلة الأمد وتعود جذورها إلى عصر النهضة، وهو الاسم الذي يطلق على حقيقة التحرك نحو الانبعاث الثقافي الذي بدأ جديا في القرن 19م ،وإن كانت بعض جذوره تعود إلى زمن أبعد من ذلك، وقد اختلفت ظواهرها الانبعاث ومساره وتأثيره باختلاف الأقطار العربية غير أن التطور في هذا الاتجاه كان في جميع تلك

1- نقلا عن: عبد المحسن طه بدر، **تطور الرواية العربية الحديثة في مصر**، 1939، دار المعارف القاهرة، ط3، 1971، ص 22.

2- كحال بوعلي، **السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث**، رسالة لنيل شهادة الدكتوراه، قسم اللغة العربية، تيزي وزو، الجزائر، 2002، ص 119.

الأقطار نتيجة لبروز وتفاعل عاملين أساسيين أطلقت عليهما أسماء مختلفة القديم والحديث، التقليدي والمعاصر، الكلاسيكيون والمحدثون، وغيرها، إلا أننا نستطيع القول على وجه الخصوص بأنه كان نتيجة للمواجهة والالتقاء بين كل من الغرب بعلومه وثقافته من جهة وبين إعادة اكتشاف وإحياء لتراث الكلاسيكي العظيم للثقافة العربية الإسلامية، فلقد أدّت العلاقات مع الغرب بدايه إلى ترجمة العديد من الكتابات القصصية الأوروبية إلى اللغة العربية، ومن ثم اقتباس مثل هذه الأعمال ويعدّ ذلك تقليدها، ومن ثم اقتباس مثل هذه الأعمال ويعدّ ذلك تقليدها إلى أن ظهرت تقاليد حديثة خاصة بالقصة العربية.

وتنتهي من كل ما مضى على استنتاج مآله أن الرواية شهدت طورين هامين: طور الترجمة – طور التأليف.[1]

4 -المراحل التي مرت بها الرواية العربية:

أ- طور الترجمة:

بدأت هذه المرحلة بتوجه الأدباء للفن القصصي العربي باعتباره الشكل الأكثر استيعابا لتطلعات وانشغالات المجتمعات وصنفه التي كانت تسود الوطن العربي في ذلك الوقت، ومن ثمة اهتم بالمجالات والصحف على اختلاف أسمائها وتخصصاتها بنشر القصص والروايات

[1]- روجر آلان، **الرواية العربية مقدمة تاريخية ونقدية**، تر حصة إبراهيم المنيف، المجلس الأعلى للثقافة، 1997، القاهرة، ص 32-33.

المترجمة ترجمة من الآداب الغربية إلى العربية فوضعت بابا خاصا بها، وقد مرّ طور التّرجمة بمرحلتين مهمتين هما:

1) المرحلة الأولى:

لم يتقيد المترجمون بالأصل في هده المرحلة بل كانت القصص المترجمة متصرف فيها، فلم تكن معرفية حيث كانت تتخللها الزيادة أو النقصان والحذف أحيانا، ومن روادها رفاعة الطهطاوي والذي قام بترجمة نماذج عن الفرنسية منها أدبيا:

"وقائع الأفلاك في حوادث تلماك" عن مغامرات "تلماك" لكاتبها الفرنسي "فرانسوا دوسلياناك"، فكانت كل هذه الترجمات غير أصلية إذ لم يتقيدوا بالكتب الأصلية[1].

2) المرحلة الثانية:

فكانت كل هده الترجمات غير أصلية إذ لم يتقيدوا بالكتب الأصلية، تميزت هذه المرحلة بمرحلة الترجمة الحقيقية، فكان احترامها للنص الأصلي، وكذا جيل جديد من المترجمين الأكثر دقة وعلمية وفنية، وأكثر وعيا بالفن، ومن روات "خليل مطران" "محمد السباعي" وغيرهم وهذا كله خلق مناخ أدبي لميلاد فن روائي أصيل فكرا، حيث بدأ مترددا حتى استقال شامخا في النهاية.[2]

[1]- محمد أحمد ربيع، **دراسات في الأدب العربي الحديث**، ص 98.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 98.

ب- طور التأليف:

ظهرت هذه المرحلة مع نهاية القرن التاسع عشر، فكانت دليل على إصرار الأدباء العرب إلى ادخالهم هذا الفن إلى الأدب العربي، ففي كل الحالات تبقى الرواية تجربة إنسانية رغم ضعفها العام، مثلها مثل الأعمال التي تبدأ بتجربة التأسيس المتعثرة بفعل واقعها أو على مستوى فن أدبي.

فلقد أسهمت الروايات لهذا النوع الأدبي فتح المجال لتجارب كتاب عديدين خاضوا في هذا المجال، فقد قاموا بشق الطريق الوعر بعناد و اصرار من أيدي متمكنة التي استطاعت أن ينجلي اسمها عبر التاريخ، لما أصبحوا أعلاما لهذا الفن، بعد محاولات " جورجي زيدان" في كتابه للروايات التاريخية ،ثم طهر "المويلحي " في كتابته "القصة الطويلة" حديث عيسى بن هشام" سنة 1905 التي كتبت بأسلوب المقامات أدت إلى ظهور رواية اجتماعية فنية سنة 1914 تحت عنوان "مناظر وأخلاق ريفية" ،أو "زينب" بقلم الدكتور "محمد حسين هيكل" (1954-1988) الذي عدّ رائد الفن الروائي، فكانت هذه الخطوة الأكثر قربا من فن الرواية الحقيقية مقارنة مع بقيتها، وقد أثارت ردود فعل كثيرة ولكن كل الذين كتبوا عنها شهدوا لها بالريادة على الرغم مما أبداه بعضهم من عيوب عليها.[1]

لم يقف الأمر عند "هيجل" فقد تلاه مجموعة معتبرة من الأدباء حملوا المشعل سنة 1937 ثم ساروا به قدما، منهم "توفيق الحكيم" في روايته "عودة الروح" سنة 1933، وعصفور من

[1]- ينظر: عمر بن قينة، **الأدب العربي الحديث**، ص 104.

الشرق "سنة 1937" إضافة إلى طه حسين فكانت أول رواياته سنة 1934 تحمل عنوان "دعاء الكروان" فهي ذات طابع فكري واجتماعي وروائي وروايات أخرى "كالأيام" 1922 و"أوديب 1935" وشجرة البؤس ومن بين الكتاب الذين نشطوا في كتابة الرواية "محمود تيمور" الذي نشر أولى رواياته "نداء المجهول" إضافة إلى "إبراهيم المازني" في رواياته المشهورة "عود على بدء" أو "إبراهيم الكاتب" 1934 والعقاد في روايته "سارة" 1938 ثم تلاها مجموعة من المتخرجين من الجامعة المصرية نذكر منهم "سعيد بن أبي الوقاص" في "قلعة الأبطال" وعبد الحميد جودة "السحار" أمير قرطبة ويوسف إدريس في روايته "الحرام" 1959، وكذا نجيب محفوظ في روايته "عبث الأقدار" 1939 "كفاح طيبة" 1944، وزقاق المدق 1947

وهكذا انطلقت الرواية العربية بالتقدم إلى الأمام خطوة بخطوة خاصة الفترة الممتدة من الخمسينات إلى السبعينات، وبدأ صوتها ينتشر شرقا وغربا وشمالا وجنوبا، إذ برزت إلى الساحة وظهرت عدة أفلام عربية مشهورة من بغداد إلى الرباط لمعت أسمائهم في سماء الوطن العربي كافة، فكان المغرب العربي وبالأخص تونس الصادرة لاحتضانها لميلاد الرواية الفنية الناضجة.[1]

[1]- محمد أحمد ربيع، **دراسات في الأدب العربي الحديث**، ص 115.

خصائص الرواية:

1-البيئة:

تعتبر البيئة الزمنية والمكنية الأداة المؤدية بالقارئ إلى فهم الأحداث وتجلياتها، وكذا توضيح الظروف المصاحبة لها.

والزمن في الرواية له أهمية مزدوجة فهو من ناحية ذو أهمية بالغة لعالمها الداخلي، فهو حركة شخوصها وأحداثها وأسلوب بنائها، ومن ناحية أخرى فإنه ذو أهمية بالغة بالنسبة لصمودها في زمن بقائها أو اندثارها.[1]

إنه غالبا ما يكون طويلا ممثلا، فربما اتسع البعد الزمني فاستغرق عمر البطل أو أعمار أجيال على أن هذا ليس شرطا لازما لأن من كتاب الرواية المعاصرين من قدم رواية لم تستغرق غير زمن وجيز كالدكتور "محمد كامل حسين" في روايته "قرية ظالمة" التي تبدأ وتنتهي في يوم وليلة.

وما قلناه بالنسبة للزمان نستطيع أن نقوله فيما يتصل بالمكان، حيث أننا نجد أن هناك من الروائيين من أجرى أحداث روايته في مكان محدود ومعين، وخير مثال نجد: نجيب محفوظ في روايته "ميرامار" والتي جرت أحداثه الغالبة في فندق اسمه هو نفس عنوان الرواية، وأحيانا

[1]- ينظر: أحمد حمد النعيمي، **إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة**، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2004، ص 99.

أخرى تتسع الرقع الجغرافية المكانية فتشمل دولا وقارات، كما في رواية "عبد الحميد جودة السحار" "وكان مساء" حيث ينتقل البطل الروائي بين مصر والسعودية والباكستان[1]

ويصور الكاتب في الزمان والمكان البيئة التي تنمو فيها الأحداث مع الاحتفاظ بعامل العادات والتقاليد والأجواء الطبيعية والظروف المعيشية وكذا كل ما يوجد فوق الأرض.

ويقوم القاص بتصوير البيئة (الزمان والمكان) وعلى ضوئها يحدد مواقف الشخصيات وتصرفاتها، مركزا في تصويره على عناصر التأثير الطبيعي، الريف، المدينة، البحر، والاجتماعي والنفسي الذي له علاقة مباشرة ومؤثرة على طباع شخصياته وتفسير بوعثها السلوكية والمصيرية.[2]

2-الفكرة:

ونقصد بالفكرة الموضوع الأساسي الذي تبنى عليه الرواية، وتتمثل عظمتها وخلودها فيه وذلك لأن الفكرة هي الموضوع الأساسي الذي يبنى عليه العمل الروائي أيضا، ويقدر اتصالها بالحقائق التي تجعل الحياة الإنسانية أكثر عمقا وأوسع شمولا، ما يلبي ويشبع فيه حاجاته المعرفية والذوقية المتنوعة في الحياة.[3]

---

[1]- ينظر: "أحمد سيد محمد، **المختار في النصوص والنقد والتراجم**، المعهد الوطني التربوي، دب، دط، 1989، ص 335.

[2]- ينظر: عبد الكريم الجبوري، **الإبداع في الكتابة والرواية**، ص 89.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 86.

3-الحبكة:

ونقصد بالحبكة التشكيل الجمالي لأحداث الحكاية التي تتسلسل تسلسلا زمنيا، وهي ذلك النظام المنطقي الذي يتخلل أحداث الرواية ويربط شخصياتها ربطا قويا، فتصبح وحدة فنية ذات دلالة محددة ويمكن أن نقسم هذه الوحدة إلى ثلاثة أقسام مقدمة في البداية، وعقدة في الوسط وحلّ في النهاية.[1]

وتلك الأحداث تتكون كل حادثة منها من مجموعة من الوقائع الجزئية منظمة ومرتبطة على نحو خاص، تسرد سّردا فنيا ينقل الحادثة من صورتها الواقعية في الحياة إلى صورة لغوية ذات دلالة نفسية مقصودة تساعد على حيوية المواقف وطرافتها، كما تتطور هذه الوقائع تدريجيا فيكون بعضها سبب الآخر أي تتشابك وتتأزم ثم تتقدم نحو الإفراج والحل، يختلف نظام عرض الأحداث والوقائع الجزئية من رواية إلى أخرى حسبما يقتضيه الموضوع وأسلوب كاتب الرواية.[2]

تولّد الحبكة في الحدث، نرى الحدث ونسأل وماذا بعدها أما في حال الحبكة فإننا نسأل لماذا حدث هذا؟...هي بتكشفها التدريجي لنا تختبر ذاكرة القارئ، والحبكة في الجانب المنطقي

---

[1]- ينظر: خليل رزق، **تحولات الحبكة**، مقدمة لدراسة الرواية، مؤسسة الأشراف للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 1998، ص 67.

[2]- ينظر: عبد الكريم جبوري، **الإبداع في الرواية والكتابة**، ص 87.

الذهني منها، ومن مستلزماتها فنيا الغموض الذي ينكشف لنا تدريجيا لما يلقيه الكاتب من شعاع النور الكاشف هنا وهناك بالطريقة التي رآها مؤثرة أكثر من غيرها.[1]

4-العقدة:

تعتبر العقدة المركز الأساسي الذي تعتمده الرواية كصمام تلعب من خلاله محور المشكلة، التي تنشأ في القصة بعدما تتعقد وتتأزم فيها الحوادث تدريجيا حتى تبلغ الذروة القصوى فتدقع القارئ لشوق فوق شوق حتى تنفجر الأزمة وبها تصل العقدة إلى الحل أو الانفراج، لتصبح المشكلة بنظر المشاهد هي بوصلة الاتجاه لكل المشاعر وكل العواطف والأفكار.[2]

4-الشخصيات:

إن الشخصية تعتبر الشغل الشاغل للروائي، فطريقة تقديم الشخصية للقارئ وتعريفه بها يتوقف على هذه الخاصية، ولذلك نراه يبذل قصارى جهده ليقدم الشخصية في الرواية بطريقة مشوقة وملفتة للانتباه.

وإنّ نجاح الرواية متوقف على مدى جودة تصوير الشخصيات وتجسيدها على الأحداث، ومن مقاييس هذه الجودة تطابق الشخصيات، بتكوينها المادي والنفسي، الأحداث التي تجري في الرواية.[3]

---

[1]- ينظر: محمد عبد الغني المصري، **تحليل النص الأدبي بين النظرية والتطبيق**، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2005، ص 151.

[2]- ينظر: شفيق البقاعي، **أدب عصر النهضة**، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1998، ص 253.

[3]- ينظر: أحمد سيد محمد، **المختار في النصوص والنقد والتراجم**، ص 341.

إن الكاتب الروائي يخلق شخصيات من إبداع الخيال، ويأتي بها من الأشخاص الذين يقابلهم في الحياة المحيطة به، كما يسلط عليها خياله ويبدعها من جديد، والشخصية لا يمكن أن تكون نقلا للواقع حرفيا، ورسمه للشخصيات مستمد من فهمه لهم نتيجة، لتكوينه وخبرته في الحياة كما يغوص ويتعمق الكاتب الروائي في أعماق الشخصيات وتتنوع فهناك شخصيات ثابتة أو مسطحة وشخصيات خاصية أو متطورة، فالشّخصيات الثابتة تبقى طيلة الرواية ملازمة لحالة واحدة وصفات سلوكية ثابتة كما أنها لا تتأثر فيها حوادث القصة، أما الشخصية النامية فهي متفاعلة مع الظروف والأحداث ومتطورة في نفس الوقت نتيجة هذا التفاعل المستمر مع الأحداث.[1]

5-السرد:

نعني بالسّرد عرض الأحداث التي تقوم بها الشّخصيات من قبل الكاتب بلغته وأسلوبه بشكل مركز ومقصود، وذلك من أجل أن يرسم لها جوانب البيئة، ويصف الحالات النّفسية لها ومع وصف هيئاتها وصراعها، مراعيا أحاسيس شخصياته، فينطلق لا بمنطقه الخاص[2]، إن السّرد متعلق بالزمن فلا سّرد بدون زمن وقواعده جميعا قائمة على الترتيب الزمني.[3]

[1]- ينظر: محمد عبد الغني المصري، **تحليل النص الادبي بين النظرية والتطبيق**، ص 151.

[2]- ينظر: عبد الكريم الجبوري، **الإبداع في الرواية**، ص 89.

[3]- ينظر: المرجع نفسه، ص 89.

6-الحوار:

المقصود بالحوار المحادثة التي تدور بين الشخصيات، ويعتبر الحوار العنصر الهام في الأسلوب التعبيري في الرواية، يجري على لسان شّخصية أو أكثر ويأتي نتيجة لتطور ولنمو الأحداث والمواقف، مرتبط بالشّخصيات معبرا عن مستوى وعيهم الثقافي وواقعهم الاجتماعي، ومن الالزام أن تكون سمعة الحوار واضحة وسلسلة بعيدة عن التكلف والزخرفة اللفظية، عفوية وصادقة، ولا بدّ أن يعبر الحوار عن متطلبات الموقف أو الحدث بدون إسهاب أو مبالغة.[1]

7-الأسلوب:

نقصد بالأسلوب التعبير ووسائله اللغوية وخصائصه الفنية، ويختلف الأسلوب من كاتب إلى آخر حسب الميول، فلكل روائي وسائله التعبيرية الخاصة به، فهناك من الروائيين من يميل إلى جمال العبارة ورونقها دون العناية بالبناء الفني "كطه حسين"، في "الأيام" وهناك صنف آخر من يميل إلى العناية باللفظ والشكل حسب الصّدق الفني "كمحمود تيمور" واستخدام لغة وسطى لا ترتفع ارتفاعا تفقدها فربما واقعيتها ولا تهبط إلى السّوقية والابتذال: "كالمازني" و"نجيب محفوظ".[2]

1- ينظر: الدكتور سلمان كاسد: على النص، **دراسة بنيوية في الأساليب السردية**، دار الكندي للنشر والتوزيع، الأردن، 2003، ص 173.

2- ينظر: أحمد سيد محمد، **المختار في النصوص والنقد والتراجم**، ص 341.

إن الأسلوب هو الطابع الممتاز الذي يجتذب السامع والقارئ من خلال إقامة الحوار، إذ أن على الأشخاص المحاور في الرواية أن يتمتعوا بأساليب مشوقة، وأن تكون مناسبة لمواقعهم في الروايات، وبناءا على الفكرة الواحدة أكثر من أسلوب ومن هذه الأساليب نجد: طريقة السرد المباشر، والترجمة الذاتية، والرسائل أو الوثائق وتيار الوعي ووجهات نظر الشخصيات.[1]

8-المغزى:

والمغزى هو الزمن الأخير في الرواية يعطيه الكاتب نطقا وفنا والمغزى يشكل بنظر القارئ اللّذة والمتعة وحصيلة يريدها واستنتاج لعلة الطمع، ليصل إليها ودواء للمعالجة، فالمغزى يأتي إلى حل التعقيد والتأزم وبالتالي الوصول إلى الحقيقة أحيانا والموعظة أحيانا أخرى.[2]

[1]- ينظر: محمد عبد الغني المصري، **تحليل النص الأدبي بين النظرية والتطبيق**، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2002، ص 152.

[2]- ينظر: المرجع نفسه، ص 192.

الفصل الثالث: التجليات النفسية لقصة الهذيان في رواية همس الجنون

المبحث الأول: السيرة الذاتية للمؤلف "نجيب محفوظ"

المبحث الثاني: ملخص لقصة الهذيان

المبحث الثالث: التجليات النفسية في قصة الهذيان

نجيب محفوظ:

ولد نجيب محفوظ بالقاهرة في حي الحسن ليتابع تعليمه الابتدائي في حي العبابسة، حين انتقلت أسرته إلى هناك، حيث لاحظ عن كثب تفاعلات ثورة (1919م) في مصر فشاركت مدرسته في التظاهر مما كان من البذور الأولى لبعض أعماله الروائية، وأسهم في شحذ حسه السياسي، فانضم مبكرا لحزب الوفد المصري سنة 1925م وقد بدأ تجاربه الأدبية الساذجة، وحين نجح في شهادة الثانوية العامة البكالوريا سنة 1930م التحق بقسم الفلسفة في كلية الآداب بجامعة القاهرة حتى تخرج بشهادة البكالوريوس الليسانس في الفلسفة، ولم يوفق في متابعة دراساته العليا، لكن التوفيق سرعان ما مدّ إليه الجسور ليعبر إلى عالم الأدب مبدعا إلى جانب عالم الفكر: كاتب مقالة، ودراسة ومترجما أيضا غير أن النجاح الأدبي الذي أحرزه بالصبر والمثابرة والصمود سرعان ما صرفه عما سواه فباتت الرواية والقصة عالمه كحياة عامرة كمهنة أو وظيفة زائلة كما قال سنة 1963م: "لقد اعتبرت الفن حياة لا مهنة فحينها تعتبره مهنة لا تستطيع إلا أن تشغل بالك بانتظار الثمرة، حصرت اهتمامي في النتاج نفسه" بما رواءه أو بعده.

وشرع الكاتب وقد قرر المضي في درب الأدب على تنويع قراءاته العالمية، حتى في مجالات العلوم التي تخدم الادب، متحمسا نبض الشارع المصري نفسه منذ سمع دقاته العنيفة في ثورة 1919م، فأدرك أن طبقته محكوم عليها بالمجاهدة، لتجاوز مأساتها ومحنها وتهميشها بفعل قوى النظام السياسي المتعفن، القائم على الولاءات العشائرية والقبلية، والحزبية تحت قبة

الولاء العام للاحتلال الإنجليزي ،فأسهم في ذلك بالقلم ثم انصرف إلى حيث يذيع رؤاه وأفكاره في الرّواية كنوع أدبي دشنه بروايته عبث الأقدار سنة 1939 ليتبعها بسيل من الأعمال التاريخية والاجتماعية.[1]

فإن انصرف عن الأولى سريعا فقد استأثرت به الثانية، ربما ابتداءا من رواية القاهرة الجديدة سنة 1945م التي رصد فيها الصّراع في محيط اجتماعي وسياسي متعفن ينعدم فيه تكافؤ الفرص، وتسود المحسوبية والوصولية، والانتهازية حيث تصارع الطبقة الوسطى وصولا إلى مكان تحت خطاه ،بروايات "خان الخليلي سنة 1946م وزقاق المدق سنة 1947م ثم الثلاثية التي تضم ثلاثة عناوين بين القصرين سنة 1956، وقصر الشوق سنة 1957 والسكرية في السنة نفسها 1957 مستمدا فيها كفاح مصر منذ ثورة 1919م حتى التغيير بزوال الحكم الملكي، فجاءت الثلاثية كلها لتحتوي رؤاه السياسية والاجتماعية والتاريخية، في الفترة السابقة عن ثورة 1952م، وبها انطلق في طريق جديد مختلف عن طريقه القديم، وهو طريق جديد في الفن والفكر على السواء، مدركا أن التنظيم الخاطئ للمجتمع هو السبب في الوضع المأساوي في المجتمع.

لقد لقي إهمال الجمهور لفترة طويلة وكان بحاجة إلى شجاعة ليستمر في الإنتاج، فكانت روايات أولاد حارتنا سنة 1959م واللّص والكلاب سنة 1961 التي تلاحم فيها الواقع

[1]- عمر بن قينة، **الأدب العربي الحديث**، ص 204.

الاجتماعي بالرمز السياسي تبعث هذه أعمال أخرى في هذه الفترة السّمان والخريف سنة 1962 والشحاذنة 1965م، ثم ثرثرة فوق النيل.

لقد أصبح نجيب محفوظ إحدى قصم الرواية العربية، فأهلته كأول عربي يحرز عليها، فكان الحدث مهما في تاريخ الادب العربي وصلاته بالآداب العالمية وموقعه فيها.[1]

[1]- عمر بن قينة، الأدب العربي الحديث، ص 172-177.

ملخص قصة الهذيان لـ نجيب محفوظ:

تدور أحداث هذه القصة حول شاب اسمه "صابر" تزوج بعد استلامه لوظيفة مهندس في مصلحة الاشغال العسكرية، ولم يستدر عليه العام حتى رزق بطفلة، لكن لم تكتمل فرحته بحيث أصيبت زوجته بمرض حمى النّفاس، فزّلزل بيته الهادئ وحياته السعيدة، ولكن لم يكل ولا يمل صابر من استدعاء أعظم الأخصائيين لزوجته لشفائها، وطلب إجازة من عمله كي لا يفارق زوجته المريضة.

كانت زوجة صابر مصابة باضطراب وقلق في نومها، مما دخلت في هذيان وما الهذيان !! حالة عجيبة تصيب المريض حين يكون محموما، مما يجعل منه انسان كالخائن لنفسه، كما يخون الآخرين.

في ليلة من اللّيالي سمع صابر زوجته تلفظ اسم رجل غيره يدعى علي راشد، فساور الشك صابر، فتذكر أنه نافسه في خطبتها، ثم نظر إليها ليستوضحها فسمعها تتحدث عنه عن راشد وكم أن الخيانة شيء قذر، فتجمد صابر في مكانه لما سمعه، فنظر إلى وجه الطفلة والشك والألم يأكلان قلبه بقسوة، فنادها نعيمة ماذا فعل راشد ليستوضحها فعلى صوته فسمعته حماته فهرعت اليه لتستوضحه عن اعطائها الدواء، ولكن لم يعطها الدواء ليبقيها في حالة هذيان.[1]

[1]– ينظر: نجيب محفوظ، **همس الجنون**، حقوق الطبع والنشر محفوظة لدار القلم، المكتبة الحديثة وشركائها، بيروت، ص 58–ص 63.

أصبح يحس بالكراهية ورغبته في الانتقام منها لما فعلته فأراد أن يستنطقها، ولكن صراخ الطفلة، منعه من ذلك وفي صباح يوم غد بعد عودته إلى البيت، أخبرته حامته أن زوجته اشتدّ عليها المرض وازدادت حالتها سوءا، استدعى الطبيب، فأخبره أن الحالة خطيرة فلم تمضي ساعة حتى فاضت روحها إلى بارئها ماتت ولم يحزن لموتها، ثم بدأ يلوم نفسه على موتها، لأنه لم يعطها الدواء ليلتين متتاليتين فقط ليبقيها في هذيانها ويستوضحها فيما قالت، وبقي يلومها لأنها ألصقت اسمه بطفلة رجل آخر، وأنه ليس بمغفل.

وبعد وفاتها أصبح في قلق وخوف وعذاب الضمير فسافر إلى لبنان بحرا وفي طريقه تعرض إلى أزمة نفسية عنيفة أتلفت أعصابه، وألقى بنفسه في البحر ومات ليتخلص من عذابه وآلامه، فمات واحتفظ بسره في قلبه، وكان عندما يترحم عليه الناس يظنون أنه مات من حزنه على زوجته لأنه لم يصبر على فقدان زوجته ولم يحتمل الدنيا بعدها.

التجليات النفسية في قصة الهذيان:

يدلّ عنوان الهذيان عن ظاهرة نفسية عجيبة تعيشها نعيمة، والتي تجعل من الانسان خائن لنفسه، تجعل منه يتلفظ بكل ما كان يفعله سرّا وعلنا، وهذه الحالة هي حالة نّفسية تكون الخيط الرابط بين مساحة الشعور واللاشعور، بحيث ذلك الكبت الذي يكمن بمنطقة اللاشعور عن طريق هذيان الشخص الذي يكون غير واعي لما يتلفظ به.

أما في بداية القصة فنجد مجموعة من العواطف النّفسية التي مرّ بها صابر عند مرض زوجته، منها عاطفة الخوف والجزع، وعاطفة الحب والحنان، وهذه العواطف خالجت صابر

لحبه الكبير لزوجته، ولكن عند سماعه للكلام التي قالته زوجته نعيمة عند ذكر اسم راشد وهذيانها المتواصل في ذكره، أحس باليأس والقلق والانفعال الشّديد، والشّك الذي أكل تفكيره فيما قد حصل.

وهنا تظهر لنا "عقدة نّفسية" وهي عقدة الخصّاء والتي مرّ بها صابر وهي خوفه من فقدان رجولته، لأنه سمع زوجته تتحدث عنه وعن شخص آخر، وهو راشد والخيانة ففكر صابر بأن زوجته خانته مع راشد والطفلة التي أنجبتها ليست ابنته، وهذا ما أدى به إلى محاولة استنطاقها لمعرفة الحقيقية، فقد كان يحس اتجاهها بالكراهية وحب الانتقام، لكن بعد موتها بقي يلوم نفسه لأنه لم يستطع معرفة الحقيقة، فوصف نفسه بالمغفل، لكن سرعان ما عاد إليه وعيه فأحس بالذهول لموتها واصبح يحس بالخوف من جهة ومن جهة أخرى بالارتياح، فتضاربت عليه المشاعر، مما أدى تعرضه لازمة نّفسية عنيفة، وإحساس بالذنب، فغلب عليه الإحساس باليأس من الدنيا ،فألقى بنفسه في البحر ليتخلص من عذابه وآلامه، وانتهت قصته بالترحم عليه ،وبقائه على وفائه فبعد موت زوجته لم يتحمل فقدانها فمات من ورائها ،وبقيت مسألة الخيانة متعلقة به وبزوجته ولم تُستوضح قصتهما.

خاتمـــــــة

في ختام بحثنا هذا نستطيع القول إن الأدب ما هو إلا تصوير لحالة شعورية في قالب راق يعرف بالرواية، وتبعا لما وصلنا إليه من خلال دراستنا لقصة الهذيان في رواية همس الجنون لنجيب محفوظ لمسنا فيما يلي:

1-أن التحليل النفسي من أهم الدراسات التي خصصت لفن الرواية.

2-أن علم النفس والتحليل النفسي بالنسبة للأدب والنقد مظلة واسعة يندرج تحتها مسارات هامة من مرحلة الطفولة إلى سن الرشد، وعملية هامة من مرحلة الطفولة إلى سن الرشد، وعملية التأويل والاستشفاء والعلاج.... إلا أن كل هذه المسارات مفادها دراسة الجسد، والنفس وشخصية الانسان أي كل ما يخالج النفس البشرية.

3-فن الرواية فن مستحدث جاءنا عن طريق الاتصال بالغرب، لكن هذا لا يمنع من أن الرواية العربية واصلت مرحلة النضج الفعلي، وتحديد هويتها الحقيقية منذ الحرب العالمية الثانية.

4-وصول الرواية العربية بالرغم من المستعصيات التي مرّت بها إلى العالمية وخير دليل وصول العمل الروائي من خلال نجيب محفوظ إلى العالمية من خلال حصوله على جائزة نوبل للآداب

5-استطاعت الرّواية أن تحتل الصدارة مقارنة بالأجناس الأدبية الأخرى كالقصة والملحمة والمسرحية، وذلك من خلال ما عالجته ن قضايا فكرية واجتماعية، وسياسية ورومنسية بحساسية كبيرة مع ضغوط العصر ومتغيراته.

كانت هذه أهم النتائج التي توصلنا إليها على الرغم من المجهودات المبذولة لتبقى دراستنا ناقصة، تستلزم مواصلة البحث والدراسة في هذا المجال من أجل أن يكون مكملا للنقائص التي وقعنا فيها، وأملنا أن يوفّقنا الله ويهدينا بعونه انشاء الله.

المصادر والمراجع

المصدر:

1- الخليل أحمد الفراهدي: العين، تحقيق عبد الحميد الهنداوي، ج2، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2003، ص165.

قائمة المراجع:

1-أحمد حيدوش، الاتجاه النفسي في النقد العربيالحديث، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون، الجزائر، 1990، ص 14.

2-أحمد رحماني، نظريات النقد النفسي وتطبيقاتها، مكتبة وهيبة القاهرة، ط1، 2004، ص 104.

3-أحمد سيد محمد، المختار في النصوص والنقد والتراجم، المعهد الوطني التربوي، 1989.

4-أحمد عزام، توطئة في علم النفس، التحليل النفسي للأدب، شبكة صفاف الابداع، ص2009.

5-أحمد محمد النعيمي: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، دار الفارس للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2004.

6-أحمد محمد عبد الخالف، قياس الشخصية، ص 66.

7-جان بلامان نويل: التحليل النفسي للأدب.

8-جيان بونوف، الحوار المتمدن، العدد 627، 2003.

9-روجر آلان، الرواية العربية، مقدمة تاريخية ونقدية، ترجمة إبراهيم المنيق، المجلس الأعلى للثقافة، 1997، القاهرة.

10- زين الدين المختاري: سيكولوجية الصورة الشعرية في نقد العقد انموذجا، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1998، ص 19.

11- صلاح فضل، مناهج النقد المعاصر، دهر الآفاق العربية، القاهرة، ص 63.

12- طه وادي، مدخل إلى الروايةالمصرية، دار النشر للجامعات، مصر، ط2، ص 99-100.

13- عبد العزيز جيوس، إشكالية الخطاب العلمي في النقد الادبي المعاصر، ار النشر مراكش، ط1، المغرب، 2007، ص 47.

14- عبد الكريم الجبوري، الابداع في الكتابة والرواية (تح) عبد الواحد محمد، دار الطليعة الجديدة، سوريا، دمشق، ط1، 2005، ص 85.

15- عبد المالك مرتاض في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، دط، 1998، ص 28.

16- عبد المحسن طه يذر، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، 1939، دار المعارف (القاهرة)، ط3، 1971

17- عثمان مواقي، مناهج النقد الأدبي والدراسات الأدبية، ج1، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 2005، ص 34.

18- علي بن هادية وآخرون، القاموس الجديد للطلاب، معجم عربي مدرسي ألف بائي، تح محمود المسعري، المؤسسة الوطنية للكتاب، ط1، 1991، ص 910.

19- عمير ابن قينة، الأدب العربي، شركة دار الأمة للطباعة والنشر والتوزيع، برج الكيفان، ط1، 1999، ص 98.

20- فيصل دراج، نظرية الروية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط2، 2002.

21- كحال بوعلي، السيرة الذاتية في الادب العربي الحديث، رسالة لنيل شهادة الدكتوراه، معجم اللغة العربية، تيزي وزو، الجزائر، 2002.

22- محمد أسامة العبد: يومية سياسية (الثورة)، تصدر عن مؤسسة الصحافة والطباعة والنشر، دمشق، سوريا، 2005.

23- ينظر: محمد أحمد (البيع) الدراسات في الأدب العربي الحديث، دار الكندي للنشر، الأردن، دط، 2003، ص 111.