الشخصيّة فى الرواية "ملحمة الحرافيش" لنجيب محفوظ

(دراسة بنيوية لفردينند دي سوسير)

البحث الجامع

إعداد:

محمّد غفران محسون

(٠٧٣١٠٠٨٧)

شعبة اللغة العربية وأدبها

كلية العلوم الإنسانية والثقافة

جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج

٢٠١١

الشخصية فى الرواية "ملحمة الحرافيش" لنجيب محفوظ

(دراسة بنيوية لفردينند دي سوسور)

البحث الجامعي

مقدم لإكمال بعض الشروط الاختبار للحصول على درجة سرجانا (S١)

لكلية الإنسانية و الثقافة فى شعبة اللغة العربية و أدبها

إعداد:

محمّد غفـــران محسون

(٠٧٣١٠٠٨٧)

المشريف:

الحج سوتامان الماجستير

(١٩٧٢٠٧١٨٢٠٠٣١٢١٠٠٢)

شعبة اللغة العربية وأدبها

كلية العلوم الإنسانية والثقافة

جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج

٢٠١١

وزارة الشؤون الدينية

جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج

تقرير عميد كلية العلوم الإنسانية والثقافة

تَسَلّمَتْ كلية العلوم الإنسانية والثقافة بالجامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج البحث الجامعي الذي كتبه الطالب:

الاسم : محمّد غفران محسون

رقم القيد : ٠٧٣١٠٠٨٧

العنوان : الشخصية فى رواية "ملحمةالحرافيش" لنجيب محفوظ

(دراسة بنيوية لفردينند دي سوسير)

وقد قررت لجنة المناقشة بنجاحه واستحقاقه درجة سرجانا (S-I) كلية العلوم الإنسانية والثقافة في شعبة اللغة العربية وأدابها.

مالانج، مارس ٢٠١١ م

عميد الكلية

الدكتورندوس الحاج حمزاوي الماجستير

رقم التوظيف : ١٩٥١٠٨٠٨١٩٨٤٠٣١٠٠

وزارة الشؤون الدينية
جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج
كلية العلوم الإنسانية والثقافة
سارع غاجايانا رقم ٥٠ مالانج هاتف (٠٣٤١) ٥٥١٣٥٤

تقرير المشرف

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله سيدنا محمد وعلى آله وأصحابه الطاهرين. نقدم إلى حضرتكم هذا البحث الجامعي الذي قدمه الباحث :

الإسم : محمد غفران محسون

رقم القيد : ٠٧٣١٠٠٨٧

العنوان : الشخصية فى رواية "ملحمة الحرافيش" لنجيب محفوظ

(دراسة بنيوية لفردينند دي سوسير)

وقد نظرنا فيه حق النظر، وأدخلنا فيه بعض التعديلات والإصلاحات اللازمة ليكون على الشكل المطلوب لاستيفاء شروط المناقشة لإتمام الدراسة للحصول سرجانا (S-I) على درجة فى شعبة اللغة العربية وأدبها بكلية العلوم الإنسانية والثقافة للعام الدراسي٢٠١٠-٢٠١١ م.

مالانج، مارس٢٠١١ م

المشرف

الحاج سوتامان الماجستير

رقم التوظيف : ١٩٧٢٠٧١٨٢٠٠٣١٢١٠٠٢

كلية العلوم الإنسانية والثقافة

شعبة اللغة العربية وأدبها

جامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج

تقرير لجنة المناقشة بنجاح الباحث

لقد تمّت مناقشة هذا البحث الجامعي الذي قدمه:

الاسم : محمد غفران محسون

رقم القيد : ٠٧٣١٠٠٨٧

العنوان : الشخصية فى رواية "ملحمة الحرافيش" لنجيب محفوظ

(دراسة بنياوية لفردينند دي سوسير)

وقررت اللجنة بنجاحها درجة سرجانا (S-I) في شعبة اللغة العربية وأدابها لكلية العلوم الإنسانية والثقافة بالجامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج.

تحريرا بمالانج، أبريل ٢٠١١م

١. نور حسنية الماجستير ( )

٢. محمد فيصل فتاوي الماجستير ( )

٣. الحج سوتامان الماجستير ( )

عميد كلية العلوم الإنسانية والثقافة

الدكتورأندوس الحاج حمزاوي الماجستير

رقم التوظيف : ١٩٥١٠٨٠٨١٩٨٤٠٣١٠٠

شهادة الإقرار

أنا الموقع أسلفه

الإسم : محمد غفران محسون

رقم التسجيل : ٠٧٣١٠٠٤٤

الموضوع : الشخصية فى رواية "ملحمةالحرافيش" لنجيب محفوظ

(دراسة بنيوية لفردينند دي سوسير)

أقر بأن هذا البحث الذي حضرته لإكمال بعض شروط النجاح لحصول على درجة سارجانا (SI) فى شعبة اللغة العربية وأدبها بكلية العلوم الإنسانية والثقافة بجامعة الإسلامية الحكومية مولانا مالك إبراهيم مالانج، تحت الموضوع :الشخصية فى رواية مُلْحِمَة الحرافيش (دراسة بنياوية لفردينند دي سوسير) حضرتُه وكتبتُه بنفسي و ما زَوّرتُه منْ إبداع أو تأليف آخر.

وإذا ادعى أحد استقبالا أنه من تأليفه وتبين أنه فعل من بحثه فأنا أتحمل المسؤولية على ذلك ولا تكون على المشرف ولا شعبة اللغة العربية وأدبها بكلية العلوم الإنسانية والثقافة بجامعة مولانا مالك إبراهيم الإسلامية الحكومية مالانج.

حرر هذا القرر بناءً على رغبتي الخاصة ولا يُجبرني أحد على ذلك.

مالانج، أبريل ٢٠١١ م.

الباحث

محمّد غفران محسون

الشعار

منْ أشرقتْ بدايتُه

أشرقتْ نهايتُه

(ابن عطاء ا لله السكندري,فى شرح الحكام ص ٢١)

الإهداء

أهدي هذا البحث الجامعي إلى:

والدي العزيز الحاج عبد الحامد

ووالدتي العزيزة مفتاح الخيرية

أخواتان الصغيرتان المحبوبتان (أنا نور حريرة و ليلى فترة المعفّى)

وجميع أصدقائي من كاديغ فسنترين خصوصا من مسكن اللغة

و زملاء من الرّز مديا (Arruzz Media)

و من كل طلاب شعبة اللغة العربية و أدبها

و جميع زملائي فى جمعية الفن الإسلامي(Seni Religius) الذين

يصاحبونني فى إحياء تلاوة القرآن حتى حين.

كلمة الشكر والتقدير

الحمد لله الذي أيد سيّدنا محمد بالمعجزات الباهرة و الدلائل الظاهرة، و عضده بالأعلام الزاهرة و الآيات القاهرة، و أوصلها علينا بالأسانيد الصحيصة و الأخبار المتواترة، حتى أضاءت فى العلامين شموسها المشرقة بدورها السافرة، فأشهد أن لا إله إلا الله وحده لا شريك له، القهار العزيز القاضي لسائر المخلوقين و أشهد أن محمدا عبده و رسوله.

ما أفرحَ الباحث بعد انتهاء كتابة هذا البحث الجامعي فرحا جزيلا. إن هذا البحث الجامعي لا يقوم الباحث بنفسه إلا بهداية الله تعالى و سبحانه ومزيده. فبهذه المناسبة أريد أن أقدّم جزيلَ شكري وتقديري إلى سائر من ذي فضل فى حياتي دينية كانت أو علمية :

١. فضيلة الحاج سوتامان الماجستير، كمشريف هذا البحث الذي كتبه الباحث بحثا جديدا ظريفا صحيحا، والذي قد أتاح وقته لإلقاء اقتراحات للباحث في كتابة هذا البحث الجامعي.

٢. فضيلة البروفيسور الدوكتور الحاج إمام سوفرايوكو كمدير الجامعة الإسلامية الحكومية بمالانج، شكرا على سماحة قلبه الذي أتاحني فرصة أن أتعلم في هذه الجامعة

.

٣. فضيلة الدكتور أندوس الحاج حمزوي الماجستير كعميد كلية العلوم الإنسانية والثقافة الجامعة الإسلامية الحكومية بمالانج، شكرا على إذنه في إنجاز كتابة هذا البحث وعلى جميع هيئة الرئاسة الإدارية في هذه الكلية.

٤. فضيلة الدكتور أحمد مزكي الماجستير، كرئيس شعبة اللغة العربية وأدبها بكلية العلوم الإنسانية والثقافة الجامعة الإسلامية الحكومية بمالانج.

٥. جميع أساتذتي الذين قد علّموني بالصبر والإخلاص و الوفاء.

نسأل الله أن يجعل أعمالهم وجهودهم أعمالا صالحة وأن يجزيهم جزاء حسنا فى الدارين آمين. وبجانب ذلك، يشعر الكاتب أن هذا البحث ليس بريئا من الأخطاء لقلة معرفته وبالرغم من ذلك، و الله المسؤول أن ينفع به النفع العميم، وما توفيقي إلا بالله عليه توكلت و إليه أنيب.

مالانج، أبريل ٢٠١١ م

الباحث

ملخص البحث

غفران، محسون محمد، (٠٧٣١٠٠٨٧)، رواية ملحمة الحرافيش لـــــــ نجيب محفوظ (دراسة نقد الأدب البنياوي لفردينند دي سوسير)، البحث الجامعي، فى قسم اللغة العربية و أدبها بكلية العلوم الإنسانية و الثقافة بالجامعة الإسلامية الحكومية مولانا ملك إبراهيم مالنج ٢٠١١.

تحت إشراف: سوتامان الماجستير

كليمة مفاتيح: نجيب محفوظ، فرديننند دي سوسير، التقابلي الثنائي.

إن الرواية كالإنتاج الأدبي ناتج رؤية فردية لا تنفصل عن المطيات الاجتماعية ما عمل ابتكاري و إنتاج أدبي. فكانت رواية "ملحمة الحرافيش" لـــ نجيب محفوظ هي رواية المكتوبة فى سنة ١٩٧٧ الميلادي، و هي رواية رائعة التي تستند على قيمة الحية و المكيدة, و الحبّ، و الوفاء، و الفنية، و قيمة إنسانية أخرى. فزاد، أن ينبغي أن بحثا أدبيا يطلق من تفسير النص الأدبي و تحليله منفردا. و بالطبع، فمهما نريد أن نفهم أو أن نحلل نصوص الأدب فهما كاملا فمنهج دراسة تحليل الأدب البنياوية هو أحد من الطرائق الكائنات فى مناهج بحث العلم الادبي.

إذن فأسطورة الحرافيش تكشف عن واقع طبيعي وتاريخي وفلسفي، من خلال المجاز أو الإستعارة ولأنّها التعبير الجماعي عن احتياجات المجتمع وعن العواطف التي تنظم

سلوك أعضائه فتؤلف نسق الرموز التي يتمسك بها المجتمع بإعتبارها احد العناصر الأساسية في وحدة المجتمع وتضامنه.

فتطورت الدراسة النقدية الأدبية باستعمال أي مقاربات، فأحد منها الجديدة منهاج نقد الأدب البنياوي الذي أنقلها رحمة ويدادا فى كتابته Saussure Untuk Sastra من فكرة تقابلات ثنائية لفردينند دي سوسير (Ferdinand de Saussure). هذه النظرية ترى أن الأدب لديه قيمتان متقابلتان ثنائيتان، فكان هذه النظرية مكون نقد الأدب البنياوي عند رحمة ويدادا.

و يحلل الباحث بالنظرية نقد الأدب البنياوي لفردينند دي سوسير باحث العناصر و القيمة فى رواية لإيجاد المعنى الرئيسي the center of meaning أو نظرية الرواية فى نص الأدب.

إن موضوع هذه الرواية هو صراع السياسي و الأسطورة و القيمة الأدبية. و كذالك متداخل قصة الحبّ بين عاشور عبد الله و زينب و فلّة. و بناء على كل ذلك، يجد الباحث أن الرئيان متقبلان فى هذه الرواية، فكل أشخاص فيه يحاور أن نالوا قيمة الأصلح من الآخر.

محتويات البحث

الموضوع **الصفحة**

تقرير المشرف ..... أ

تقرير عميد الكلية ..... ب

تقرير لجنة المناقشة ..... ج

شهادة الإقرار ..... د

الشعار ..... ه

الإهداء ..... و

كلمة الشكر والتقدير ..... ز

ملخص البحث ..... ي

محتويات البحث ..... ل

الباب الأول : مقدمة

أ. خلفية البحث ١

ب. أسئلة البحث ٤

ج. أهداف البحث ٥

د. تحديد البحث ٥

ه. الدراسة السابقة ٦

و. فوائد البحث ٧

ز. منهاج البحث ٨

خ. هيكال البحث..... ٩

الباب الثاني : البحث النظري

أ. أنواع النظائر الثنائية لفرديند دي سوسير ١٠

ب. تعريف الرواية ٢٣

ج. تعريف الرءي التقابلي الثنائي كنقد الأدب البنياوي ٣١

د. بحث تقابلي الثنائي ٤٣

الباب الثالث : عرض البيانات و تحليلها

١. لمحة نجيب محفوظ..... ٤٥

٢. نصّ القصة ٥١

٣. الشخصيات للتقابلات الثنائية ٥٧

٤. تحليل الرئي التقابلي الثنائي ٦٢

الباب الرابع : الإختتام

أ. التلخيص ٨٢

ب. الإقتراحات ٨٤

قائمة المراجع ٨٦

الباب الأول

المقدمة

أ. خلفية البحث

إذا رأينا مصطلحة تحليل الأدب فهو دراسة عامقة للنصوص الأدبية من عناصر التي تبنيها. [١] الأدب كما قال وليك wellek هو عمل ابتكاري و إنتاج أدبي.[٢] فزاد، أن ينبغي أن بحثا أدبيا يطلق من تفسير النص الأدبي و تحليله منفريدا.

وقد كثر التساءل عما إذاكانت الدراسة الأدبية سواء كانت تارخيا أو نقدا أو تحليلا يمكنها أن تغدو علما، إما أن يكون التساءل من جهة دلالتها و أسلوبها و تركيبها وغير ذلك.[٣] و بالطبع، فمهما نريد أن نفهم أو أن نحلل نصوص الأدب فهما كاملا فمنهج دراسة تحليل الأدب البنياوية هو أحد من الطرائق الكائنات فى مناهج بحث العلم الادبي. وفى هذا النظر، إن الإنتاج الأدبي مفهوم بظاهرة بنياوية التي لديها

[١] Zainudin Fanani, *Telaah sastra*. (Surakarta:. ٢٠٠٠.) ٦٣
[٢] Rene Wellek . *Teori kesusastraan*. (Jakarta: Gramedia, ١٩٩٥), ٢٣
[٣] محمد حشيفة. "الأدب و الدلالة" .(دمشق: مركاز الإنماء الحضاري، ١٩٦٦), ٥.

صلة و علاقة بين النص و الآخر, و قدرة البنياوي يكون معانى حينما تتصل بالعلاقة الأخرى، حتى إذا كان عمل إنتاج المعنى متجه إلى صلة بين العلاقة الكلية.[٤]

ولكن تنمية نقد الأدب أو تحليله فى اندونسى لن ينال الاهتمام من النقاد و الأهل اللغة . و إذا يقابل بعلوم الإنسانية و الثقافة الأخرى كعلم التاريخ، واللغه، و السيكولجي فقد كان عمل لتنمية منهج عمل الأدب قليلا جدا.[٥]

كانت إحدى الفرضيات العامة لسوسير كما جائت فى كتابه مقرر فى اللغوية العامة أنه يمكن النظر إلى علم اللسانية كنظام سيميوطيقي نموذجي، و أن مفاهيم الأساسية يمكن تطبيقها على مجالات أخرى من الحياة الإجتماعية و الثقافة.[٦]

كما عرفنا، إذا كنا نتعلم عن علم اللغة فنعرف السوسور الذي أخرج أسس اللغة البنائية. و ما الذي أخرج فهو بحث عن langue و الكلام parole,والمدلول signifiant و الدال signifie, و sintagmatik و ,paradigmatic، فهو الذي يجيئ رمزا معبرا في مصطلح اللغة البنائية (strukturalism) .

---

[٤] Akhmad Muzakki. *Kesustraan Arab Pengantar Teori dan Terapan*. (Jogjakarta: Arruz Media, ٢٠٠٦.), ١٣٨

[٥] Rahmad Widada. *Saussure Untuk Sastra, Sebuah Metode Kritik Sastra Struktural*.(Yogyakarta: Jalasutra, ٢٠٠٩), ١.

[٦] باسل حاتم.'' الخطاب و المترجم''. (الرياض: ٢٠٠٩جامعة الملك السعود النشر العلمي المطابع)، ١٦٧.

و في حسب رأي سوسور نعرف الرئي التقابلي الثنائية (binery oposition) التي تعبر شئين متقابلان فى التأليفات الأدبية. لأن البنياوية مفهوم بتقسيم التقابلات الثنائية.[٧] ومن هذا، هناك علاقات بين عناصر الذي كان فى البنية (struktur) يصير إنتاج المعاني. وهذا مسمى بالرئي التقابلي الثنائي. و كان نظرية بنياوية فى الأدب كما يلى، فالأدب هو بنية الذي كان عناصره متصلة، فبأن البنية كانت العناصر ما لديها معاني فردية ولكن تؤدي بصلات أخرى و كليتها.[٨]

فإذا كان بالي قد أوصى بأن نقرن الملاحظة الخارجية بالملاحظة الداخلية للواقع اللغوي، فإن شتر لا يكتفي بالملاحظة الداخلية، بل يذهب إلى أن اكتشاف الانسانية الكامنة وراء ألفاظ يكون أساسا.[٩]

ولذا يبحث الباحث عن تحليل الأدب البنائي الذي بناه سوسر المتصل بما لديه قيمة الإسطيطكية ليحضر المعاني. والتحليل البنيوي (struktural) فردا يكون وظيفا أن يجد اختلافات العناصر فى التركيب فى كونه تحليلا له. فبالطبع، الأدب منظور كنظام العلامة الاتحادية و بنية العلامة لها وظيفة و غاية فنية معينة.[١٠]

---

[٧] Nyoman Kutha Ratna. *Teori, Metode, dan Tehnik Penelitian Sastra*. (Yogyakarta: Pustaka Pelajar. ٢٠١٠), ١٢٣ .

[٨] Hawkes Terence. *Structuralism and Semiotics*.(London: Mathuen & Co. Ltd, ١٩٧٨), ١٧-١٨

[٩] محمد شكري عياد." اتجاهات البحث الأسلوبي",(الرياض: جامعة ملك السعودي, ١٩٨٥)، ١٤.

[١٠] Wellek Rene. *Teori Kesusastraan*. (Jakarta: Gramedia, ١٩٩٥), ٢١

وزيادة على ذلك, اختار الباحث أن يبحث الرواية الحرافيش الذي كتبها الآديب المشهور نجيب محفوظ فلأنها بحسب رئي الباحث هي رواية عظيمة. معظم نقاد الأدب يتكلمون أن الروايات المشهورة الذي كتبها نجيب محفوظ اللص والكلاب وثرثر فوق النيل ومرامر.[١١] ولكن بحسب الباحث أن الحرافيش هي مألوفة عظيمة آيضا. فبالحقيقة هذه الرواية تتكلم عن مظاهر الحية السياسية والشعبية رموز الحياة و الأسطورة الذي تعبر بالرموز الإنسانية. ومن هنا، بحث الباحث الرواية الحرافيش لتعبير و تحليلها.

ب. أسئلة البحث

بناء على خلفية البحث السابقة فسيعرض الباحث عن الأسئلة الآتية:

١. ما الشخصية التقابلات الثنائية فى الرواية الحرافيش لنجيب محفوظ؟

٢. ما الرءي التقابلي الثنائي (Oposisi Biner) كنقد الأدب البنياوي فى الرواية الحرافيش لنجيب محفوظ؟

[١١] Allen Roger. *The Arabic Novel*. (Newyork: harcout Brace & World Inc, ١٩٨٠), ١١٠.

ج. أهداف البحث

بناء على أسئلة البحث السابقة فالأهداف الذي أرادها الباحث للوصول إليها كما يلي:

١. لمعرفة الشخصية التقابلات الثنائية فى الرواية الحرافيش لنجيب محفوظ.

٢. لمعرفة الرئي التقابلي الثنائي في الرواية الحرافيش لنجيب محفوظ.

د. تحديد البحث

للوصول إلى ما أراده الباحث ليكون البحث متركزا سيحدد الباحث للرواية الحرافيش لنجيب محفوظ. ويوضع الباحث لتركيز أسئلة البحث فيحدد الباحث في تحليل العناصر الأدبية . ولذلك فهذا تحديده:

١.بتقصير الرواية الحرافيش لنجيب محفوظ فى الباب الأول قط فى ملحمة الحرافيش عاشور عبد الله

٢.بتقصير البحث عن هيئات تحليل الأدب ولاسيما عن الرئي التقابلي الثنائي وشخصياتها فيما وجد فيه.

ه. **الدراسات السابقة**

ولقد جرت الأعمال بالبحوث المؤلفات الأدبية بالنظريات المختلفة. فيبدو الباحث بعض البحوث التي يتعلق بهذا البحث. و لكن هنا وجد الباحث البحث دراسة نقد الأدب البنياوي و دراسة سيميوتكية قط فهي كما يلي :

١. دراسة تحليلية الأدبية البنياوية Saussure Untuk Sastra فى قصة Roman Negeri Senja الذي بحثه ر. ه. ويدادا.

٢. دراسة تحليلية سميوتيكية فى قصة أحلام متضاربة لنجيب محفوظ الذي بحثه صلحان الدين من شعبة اللغة العربية و أدبها فى كلية العلوم و الثقافة فى الجامعة الإسلامية الحكومية بمالنج فى سنة ٢٠٠٧ . فهو بحث عن المعاني الداخلية و القيم الاجتماعية و السياسة الكائنة فى النصوص.

٣. دراسة تحليلية سميوتيكية فى الشعر لمناقب الشيخ عبد القادر الجيلاني التي بحثتها إعانة المغفرة من شعبة اللغة العربية و آدبها فى كلية العلوم و الثقافة فى الجامعة الإسلامية الحكومية بمالنج فى سنة ٢٠٠٦ . فبحثت عن معانى الشعر بوسيلة سميوتيكية.

و. فوائد البحث

وكان الباحث راجيا بما يفعله نافعا :

١. للباحث بنفسه، لزيادة معرفاته بعلم تحليل الأدب خاصة عن تحليل الأدب البنائي الذي بناه سوسور.

٢. للمجتمعات، أن يكون هذا البحث مساعدة للطلاب أو المعلمين فى كلية الإنسانية والثقافة أو من الذي يهتمون بعلم الأدب.

٣. للعلوم، أن يكون هذا البحث زيادة على مصادر بحث العلوم والمعرفة.

د. منهاج البحث

البحث عند رئي سعد الدين السيد صالح هو وسيلة للدراسة بواسطتها الوصول إلى حل مشكلة محددة.[١٢] تبعا لطبع البحث استخدم الباحث المنهاج الوصفي لأن هذا البحث يدل على نوع من البحث الكيفي. البحث الكيفي هو إجراءات البحث بإنتاج البينات الوصفية بشكل الكلمات المكتوبة أو المنطوقة من الناس و السلوك وملاحظة فيها.[١٣]

---

[١٢] صالح سعد الدين. "البحث العلمي ومناحج النظرية". (ضحى: دار المشوقة،١٩٩٣) ، ١١.

[١٣] Nurul Zuriah . *Metode Penelitian Sosial dan Pendidikan*. (Jakarta: Rineka Cipta, ٢٠٠٦), ٤٧.

إن هذا البحث دراسة نقد الأدب البنياوي و هي دراسة مستخدمة الباحث لتحليل النصوص أو الرواية الذي أسسها فرديننند دي سوسر.

أما طريقة البحث التي يستحدم الباحث فى هذا البحث الجامعي هي مصدر البيانات، و طريقة جمع البيانات، و تحليلها. فالأول، يعنى مصدار البيانات هي نوعان هما المصدر الرئيسي و الثنوي. فالمصدر الرئيسي فى هذا البحث رواية "ملحمة الحرافيش" ليجيب محفوظ، فأما المصدر الثناوي هو الكتاب و المراجع التي تتعلق بنظريات الأدب و نقده.[١٤]

ثم الثاني طريقة جمع البيانات أو دراسة مكتبية، بقرائة الرواية كلها ثم بحث التقابلي الثنائي بمساعدة الكتب لنظرية الأدبية البنياوية فى رواية ملحمة الحرافيش ويكون البحث دراسة كيفية. و الطريق الأخير هو تحليل البيانات لمعرفة البنيوية فى رواية "ملحمة الحرافيش". و أما طريقة تحليلها بقرائة النص الأدبي من الرواية. لنيل البحث المشتمل على هذه الدراسة فيستخدم الباحث فى هذا البحث كما يلي:

١. بحث على الشخصيات الموجودة فى تقابلات ثنائية فى رواية الحرافيش

٢. بحث عن ترادف الرئي homology من تقابلات ثنائية أولى

[١٤] Arikunto Suharsini. *Prosedur Penelitian Suatu Pendekatan Praktek.*(Yogyakarta: Gajah Mada Press,١٩٩٧), ٢٤.

٣. تحليل تقابلات ثنائية و تفسيرها الموجودة فى رواية ملحمة الحرافيش

د. **هيكال البحث**

إن الباحث لإعطاء البيان العام عرض البحث الجامعي بالترتيب الآتي:

الباب الأول: عرض الباحث فيه المقدمة، هي تشتمل على خلفية البحث و أسئلته و أهدافه و تحديده و فوائده و مناهجه و هيكاله.

الباب الثاني: عرض الباحث الإيطار النظري هو من أنواع نظائر ثنائية لفردند دي سوسير إلى التقابلات الثنائية كنقد الأدب، و تعربف الرواية، و تعريف الرئي التقابلي الثنائي فهو يشتمل على الموضوعات.

الباب الثالث: عرض الباحث فيه البيانات و تحليلها و تتكون على مختلص الرواية.

الباب الرابع: الخاتمة التي تشتمل على الخلاصة و الاقتراحات.

الباب الثاني

البحث النظري

إن كل البحث الجامعي يحتاج إلى البحث النظري، فهذا أمر مهم لكي يعطي الآراء الأولى كيف يبحث الباحث فيما يتعلق بالمشكلات و كيف حلها.

ويشتمل هذا الباب على أنواع نظر ثنائي لفردند دي سوسير, وأنواع النظري البنياوي, و تعريف الرواية، و تعريف الرئي التقابلي الثنائي كنقد الأدب التركيبي، و مناهج تقابلات الثنائية لتحليل النص الأدب . هذا البحث سيبحث الباحث عن نظرية التي تتعلق ببحثها وهي:

١. من أنواع نظائر ثنائية لفردند دي سوسير إلى التقابلات الثنائية كنقد الأدب

هناك مبادئ الآراء لفرنند دي سوسير عند ر.ه. ويدادا كمايلي

أ. اللغة هي كواقعية اجتماعية

منظور فردند دي سوسير الذي أوضع اللغة كالواقعية الاجتماعية تأثره سوسولوجي اميل دركيم (Emile Durkheim) ١٨٥٨-١٩١٧ تقريبا.[١٥] بمنظار درحيم عن الواقية الاجتماعية فى كليتة لم يذ كر سوسر إظهارا اسم درحيم عن الواقية الاجتماعية, ولكن فى الكتابات الأخرى هناك التأثر الذي تأثر بحثه إلى هذا سوسولوجي. زيادة على ذلك, منظور درحيوم عن الواقية الاجتماعية قد ظهر فى فرنسي حينما سوسر يتعلم فى فرنسي آيضا، إذا هذا تأثر قد وقع فى هذا الحال.

ذكر دركيم أن الاتصال بين الناس يجعل الظواهر كالعادات، و القواعد، و القرباء كلها في أي المنظور الذي يكون اتحادا موجودا, فهذه الظواهر المسمى عند درخييم بالواقية الاجتماعية.[١٦]

ولا يخفى أن صحة المقابلات على المستوى المنطقي الذي فكر فيه قدامة تغفل أيضاً الجوانب النفسية المتناقضة التي تعيش في الذات الإنسانية، وقبول قدامة لها ليس اعترافاً ضمينياً بهذه المشاعر المتناقضة، ولكنه اعتراف منطقي بالتقابل، المتضاد في هذه الذات، ولا يختلف الأمر أيضاً في نظرة قدامة إلى صحة التفسير، وهي أن يضع

[١٥] Yasraf Piliang. *Hipersemiotika, Tafsir Cultural Studies Atas Matinya Makna*. ٢٠٠٣. hal ٢٥٨
[١٦] Rahmad Widada. *Saussure Untuk Sastra, Sebuah Metode Kritik Sastra Structural*. (Yogyakarta: Jalasutra, ٢٠٠٩), ٧.

الشاعر معاني يريد أن يذكر أحوالها في شعره الذي يصنعه، فإذا ذكرها أتى بها من غير أن يخالف معنى ما أتى به منها، ولا يزيد.

فينظر إلى الآثار الأدبية نظرة المحلل المتفحص الذي يتحرى العوامل و الظروف الموجهة للأدب، و يدرس نفسيات الأدباء و يقيس عطاءهم بمقايس الجمال الفني و مقايس القيم الفكرية ليطلق أحكامه بعد ذلك فى أهمية هذه الآثار و مدى ما تشتمل عليه من قيم إنسانية و فنية.[١٧]

فأن هذه الظواهر ليست ظاهرة نفسية لأنها جائت من الوعي الخارجي عن الناس. فلو كانت موجودة في عقل الناس ليست هذه ظواهر تأتي من الإنسان. أنما هي موجودة قبل موليد الناس وبعد موته، بل صارت هذه ظواهر لجاما لأشياء نفسية و ضابطا للسلوك حتى يكون ملامحا فى الاجتماعية.[١٨]

وبهذه الظواهر فرق درحيم الوعي الكلي و الفردي. إن الوعي الكلي فيه الاجتماعية الواقية. سوكنطا (Soekanto) وضع منظور درخيم على

"كل كيفية عمل إما مقررا أم لا، مستطيعا إيهاب ضغط خارجي للفرد، أو كل كيفية عامة فى المجتمع فى حين مناسب لا يتعلق إلى هذا الفرد".

---

[١٧] ولدانا وركادياتا. "المدخل إلى الأدب العربي".(مالنج: كلية العلوم الإنسانية و الثقافة، ٢٠٠٧) ، ١٤.

[١٨] Abdul Chaer. *Linguistic Umum*. (Jakarta: Rineka Cipta, ٢٠٠٧), ٢٥.

ها هنا كيفية اللغة منظورة كالواقية الاجتماعية هكذا.

فلو يتكلم مع الولد الذي يتعلم كلاما ابتداء كان الولد ينظر الحيوان له أربعة أرجل و أوبار لينة و لينها مبقع و يأكل السمك و صوته "ميوع ميوع" (meong). ويسمى هذا الولد و أمه بميوع (meong). والآن لا بد له أن يسمي بالهرة ليس بالأسد أو غير ذلك.[١٩]

ومن ثم، قد كانت اللغة قاعدة مكلفة للإنسان حينما أن يتفكر و يتكلم أو سوى ذلك. لا يستطيع الإنسان أن يتكلم خارج القواعد الموجودة فى هذه الواقية. وبممكن، هناك الفرد أن يضع، المثال للشاعر، قد استطاع أن يضع لغاته. ولكن فى هذه القصة ليس صانعا تماما, إنما يسوس أن ينفع اللغة الموجودة فى المجتماع أو يصنع باللغة، فإذا كان يصنع الشعر الجديد تماما فلايستطيع الناس أن يفهمها. فهذه الشخصيات اللغة منظور بالواقية الإجتماعية.

اللغة هي كامنة ومستتره، وليست ظاهرة سطحية. إنما هي قواعد مؤثرة ظاهرة سطحية الذي سماها فردند دي سوير بمقدرة لغوية [٢٠](Langue).

---

[١٩] Ibid.,٢٦.

[٢٠] علي الخلي. "المعجم علم الغة النظري". ١٩٨٢(بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٨٢)، ١٥٠.

و من المنظور قبلُ، قد ظهر اللغة كالواقية الإجتماعية تكون على عمل عقل الناس الذي يحتمل على زز والقواعد، مستسلما لكل فرد و يؤيد عمل فردي فى لغاته. فهذا العرف فى مصطلحة سوسري يسمى ب langue.[٢١] قد حضر langue تماما فى خدشة القواعيد تكون على الإنسان، فهي كالمعاجم و الدستور فى كل مصاحفها واحدا فواحدا مستسلما إلى كل فرد فى المشترك الذي يستعمل المعجم والدستور كان. ولكن إنما langue المكون فى الوعي الكُلّي قد ظهر ظهرا فى عملية اللغة ممن كان. ومن ثم، هناك مختار و أنواع فجأة بدون منهج ظهير.

إن كلمة واحدة عندما تكلمها الإنسان الآخر، بل يتكلم كلاما متساويا به، ففرق بين واحد و واحد. فهذه قد يكون بأنواع الأصوات والمنطقة والحسي والفصاحة أو غير ذالك. فهذه الأنواع قد تكون بلا حد ولكن لم يلغى القواعد الأساسية فى langue.فإن هذه الظواهر ليس الكلام بمفهوم، لنيل اللغة كالعمل هكذا أسسه سوسير parole أو يسمى بالكمال. والفرق بين parole وlangue قد صورنا فى هذه الفكرة التالية,, [٢٢]

$$١+١'+١''+١'''+.....=? \text{ (parole)}$$

[٢١] Ferdinand de Saussure. *Course of Linguistic*,(NewYork: Oxford University Press, ١٩٩٣), ٧٥.
[٢٢]نفس المراجع

١+ ١+ ١+ ١+.....=I (langue)[٢٣]

فبسبب أن parole د تغير بأنواع كثيرة و بدون منهج ظهير وغير مقدر و قد صارت ظاهرة عامة لا تكتفى parole كيفية عمومية.[٢٤] فإذا، لن يكتفى أن يكون موضوع العلم، و أسس سوسير أن اللغة بظاهرة langue هي كان باستقراء لموضوع العلم.

ب. اللغة هي بنية العلامة (sign)، ولذالك لديها مطابق كالفونم ومرفم و جملة و الخطاب.

فبمنظور عمضة كانت اللغة كعدد الكلمات يعني عدد الأسماء التي تتصل بالأشياء و السلوك والأحوال وغير ذلك. و لكن رأى سوسر عن هذه ظواهر ليس بذلك. فزيادة على ذلك، إن اللغة هي كيفية اللغة يعني الاتصال الرمزي عند المنظور أو القواعد كان، الذي يتصل إلى آلة و الاتصال. ٢٥ فهذا التعريف ليس بمعنى أنها قواعد متصلة و مقدرة, و تقييد القيمة، و معان، و كلية الرموز، المكون على هذه الكيفية.

---

[٢٣] نفس المراجع

[٢٤] Surya Sumantri. *Teori Dan Apresiasi Puisi*. (Jakarta: Erlangga,١٩٨٧),١٩-٢٠.

[٢٥] Sudaryanto, *Metode linguistic*. (Jakarta: Pustaka Jaya, ١٩٨٨),١٦٨.

١) حقيقة رمز اللغة

رأى سوسير أن العلامة (sign) هو كلية خلقية أي لا بد لها أن تتصل إلى حين لتكون العلامة. و لكن، ما ناله حسي ليس مهما عن العلامة، بل هو التأثير أوالصورة المتفرقة آيضا. ثم إذا كان أمكن المبادئ المتفرقة ينالها، ثم باتصال الناس فكانت قدرة الإنسان فى هذه ظواهر اللغة. المثال فى هذه الظاهرة كقضية هللين أدم كللير (Hellen Adam Keller) فهو الراوية الأمريكية. فهي صم و بكم و عمي.[٢٦]

ولكن تستطيع أن يتصل باللغة (بالكتابة) يعنى أن قدرة الكتابة مظنون بالمزايا والحسية ليست مهمة أساسية فى ظواهر اللغة لاتنال قدرة الكلام بالعينين أو أذنين أم منطقين و لكن بالحس لديه كان. ومن هذه القصة قد رأينا ما نال عن عينين أو أذنين ينقل إلى حس الذي لا يرفع وظيفة العلامة يعني كآلة الاتصال للدنيا.

٢) نظاران ثناءان: الدال والمدلول

عندما سمعنا كلمة "هرة" سيأتى المتكلم أو يصورها فيه عن الحيوان لديه أربعة أرجل، وأوبار لينة، و لينها مبقع، ويأكل السمك, و سوى ذلك. أي تصوره تصورا عن هذا الحيوان. فى مصطلحة سوسير هذا التصور يسمى بالمدلول (signified). ثم إذا

[٢٦] Ibid., ١٨٨.

قام المتكلم يفكر عن هذه الهرة بكلمة غير مسموعة و غير منطقة، ولكن ينطق و يسمع فى حين وعيا، فهذا الصوت المسمى بالدال أو signifier يعني دال عن الشيئ.[٢٧] و من ثم، الدال فى الغة ليس هو ظهيرة حسية. و المدلول هو كل خلق لأنه كان صورة أو تأثيرا لهذه الأصوات فى الفكرة.[٢٨]

فهذان نظارتان قد كانتا دالا فى اللغة، أي فكرة لاتتقدمها الفكرة وعكسها. قبل أن كان الإخيالي(fiksasi) بين صورة الأصوات و فطكرة فجأة, فكأنما الفكرة ليست إلا نظرة غير مجسم و غير محسي. و بعد أن كانت بتحقيق الهوية (identifikasi) و النظام و الإخيالي fiksasi.[٢٩]

فهذه الظواهر قد ظهر ترتيب المعنى كان، و الاتصال فى المعنى قد صورنا فيما يلي

الأصوات sound ← الدال signifient ← العلامة sign
النظام concept ← المدلول signifie ← العلامة sign

[٢٧] Abdul Chaer. *Pengantar Semantic Bahasa Indonesia*. (Jakarta: Rineka Cipta, ٢٠٠٩), ٤٤.
[٢٨] Ibid., ٣٧.
[٢٩] Ibid., ٤٤.

فرأي سوسر (١٩٩٣: ٢٠٥) أن إنتاج المعانى كما أنتج البحر أمواجا. و الدال كالماء و مدلوله ريح والأمواج كالعلامة (sign). هناك الأمواج فجأة حينما كانت مماسة البحر و الريح يريحها. قبل أن وقع المماسة لم يتصور الماء أمواجا، و كذلك ريح لم تظهر لإحراك الماء.

لا بد أن يعلم الاتصال بين الدال والمدلول معتبيطا (arbitrer) ليس همة علمية[٣٠].

ت. صلة بين العلامة ، الصلة الاستبدالية الرأسية paradigmatic relation

و الصلة التتابعية الأفقية syntagmatic relation

عناصر فى هذه المطابق لديها علقات متتابعية مسامة بالعلاقة التتابعية الأفقية و العلاقة الاستبدالية العمودية.[٣١] لإن اللغة كالنظام و التركيب لها فكرة ينظم كل الصلة بين العلامة التي تكون أقساما به. إن قواعد اللغة هي وجود النظام كاللغة. و الصلات بين الغة لها طريقتان يعنى ، الصلة الاستبدالية الرأسية paradigmatic relation و الصلة التتابعية الأفقية syntagmatic relation.لتيين هذه الكتابة سيضرب المثال الآتي

الهرة تأكل السمك[٣٢]

[٣٠] Ferdinand de Saussure. *Course of Linguistic*.(New York: Oxford University Press, ١٩٨٨), ٥٦.
[٣١] Ibid., ٧٧.
[٣٢] Abdul Chaer. *Linguistic umum*. (Jakarta: Rineka Cipta, ٢٠٠٧), ٢٢.

الهرة تؤيد الفكرة غير الإنصاف، و هذه الصلة الاستبدالية تؤخذ بطريقة كثيرة، صورة كانت أم فكرة . ولهذا فإن الصورة لا يمكن أن توجد مفارقة للمادة فهيولى الشيء حاملة لصورته بالضرورة، ولهذا فإن جوهر الأشياء ماثل في هذا المدرك الحسي، وفي ضوء هذه الفلسفة الأرسطية رأى قدامة أن المعاني للرواية بمنزلة المادة الموضوعة، والرواية فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة من أنه لا بدّ فيها من شيء، موضوع يقبل تأثير الصور منها، مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة [١٧]، وعلى هذا الأساس لا ينبغي أن يحكم على المعنى من جهة رفعته أو ضعته، أو ما فيه من الرفث والتراهة، والبذخ والقناعة، وغير ذلك من المعاني الحميدة والذميمة ولكن يحكم عليه من خلال بلوغه التجويد في ذلك إلى الغاية المطلوبة.[٣٣]

فإن هذه المعاني أو الأفكار مرتبطة بالصناعة الشعرية، وبدرجة الإجادة فيها، ولكن هذه الأفكار منعزلة تماماً عن الارتباطات النفسية القائمة حولها، وهي ارتباطات تدرك بالعقل في تصور قدامة، لا بالذوق نضرب المثال الهرة صلة تتابعية بالأرناب و القرد و الكلب، لأنهن فكرة واحدة عن الحيوان الآليف. ف عند طبيب كانت الهرة

[٣٣]ابن سينا. "كتاب الشفاء، مراجعة إبراهيم مدكور، تحقيق سعيد زايد، (بيروت: مركز تحقيق التراث، ١٧٨٩), ٢٢.

لديها صلة استبدالية بالطير كحيوان حامل فيريس توكسوفلسما و لديها صلة استبدالية بالفأر عند تعريف طعام متسليل فى علم الحياة biology و سوى ذلك.[٣٤]

فعند نظام الصوت الهرة kucingلديها صلة استبدالية ب kuning فى الغة الإندونسيية. إن صلة استبدالية ليست لها حد لإيجاد الصلات الأخرى لأنها صلة متعلق بالمهارة اللغة.

كانت العلامة أو الكلمة أو المصطلحات التي تستعمل فى عمل الغة توجد كالتأمل أو التفكير يعنى مراكيز علامات الأخرى تتصل إلى فكرة أخرى.[٣٥]

فهذه الصلة مسمى بصلة الاستبدالية العمودية أو الرأسية paradigmatic relations.

ومن ثم التضاد من relation paradigmatic هي relation syntagmatic . يعني الصلة بين العلاقات مسلسلة التي توجد كالعاقبة بعمل الغة الذي كان في حين إلى حين يعني موجود العلامة المتسلسلةأو فى صورة إذا كانت مكتوبة فى وقت واحد لإظهار هذه المقالات هناك صلة كما تلي

[٣٤] Rahmad Widada. *Saussure Untuk Sastra*.Sebuah Kritik Sastra Struktural. (Yogyakayta: Jalasutra, ٢٠٠٨), ٩٠.
[٣٥] Ibid., ٢١.

المثال *للصلة الاستبدالية العمودية*

هرة ← فأر← طائر ←أرناب ←و غير ذلك

المثال *للصلة التتابعية الأفقية*

أكـــلت هـــرة الســـــمك

العلاقة التتابعية لديها قواعيد و قنون الذي يعملها المتكلم غير وعي، المثال فى الغة الأندونسية، وظيفة الهرة أقدم من وظيفة الفعل عند ما يتكلم المتكلم يفعلها كالقواعيد المعينة.و لكن إذا تكلم المتكلم ikan kucing memakan فكانت هذه الكليمة ليس لها معاني و غير صحيح.

ث. العلاقة بين عناصر وهذه المطابق عند سوسر الذي أسس اللغة، والعلاقة تؤثر قيمة, و معانى فى كل عنصور هيكلة النص أو بناء اللغة كلها.

ج. ثم لنيل فهم عن مبادئ اللغة, فإنما بحثت اللغة بالمنهج الوصفي (sinkronik), يعني بحثت اللغة في وقت معين و ليس بحثت اللغة فى تنميتها فى حين إلى حين أو مسمى ب[٣٦]diachronic التارخي[٣٧]

إن بحث فكرات تقابلات ثنائية بتحليل طريقة المنهج الوصفي و النهج الوصفي. و لكن، رأى فرديننند دي سيسيور أن البحث يجلع من ناحية تاريخها. فكان سوسير يرفع ناحية الوقت فى تحليل اللغة لأن أسلوبه غير واضح، و إنما صلة بين علاقة اللغة منظور بالإقطع ناحية وقته.

فكان منهاج الوصفي بتصوير قطع المعترضة فى عود الشجرة، حتى توجد العلاقة بين المعترض فى العود المدور. و لكن المنهج التارخي هو قطع محاذي بالطول من ناحية العروق الشعرية، فكان مظهرة أو مطيلة أو مزيل أو مستور ثم يبدل بالعروق الأخرى. فبهذه الطريقة لا ينال موضوع غير واضح، فكان الناس لا ينال شيئا إلا عروق اللغة كظاهرة متنوية غير واضح ولا أسلوب له. و لذا، لا يحصل الملحص أو التعمم فى اللغة.

---

[٣٦] Ibid., ١٣.
[٣٧] Ibid., ١٤.

٢. تعريف الرواية

إذا نظرنا أجناس أدبية أخرى كالمسراح أو الشعر، فإن الرواية لاتتحد بسماتها الشكلية بقدر ما تتحد بمدلولها، المرتبط عادة بفكرة المتخيل. و الفن الدرامي الأدبي يخضع لسنن أدبي. فى حين، يبنى الشعر على تعرف خاص باللغة أي النظم الكلاسكي أو الشعر الحر. أما الرواية و على غرار أدب الأفكار فيبدو أنها لا تخضع لقواعد كتابية تختص بها، بل إن الموضوعات المطروقة هي ما يحددها كجنس. فهي تسرد المغامرات و الهمية أو ترسم الشخصيات غير حقيقة أو تنسج حبكات متخيلة مما يجعل خطابها فى صميم الواقع الذي يقتسم فضاءه الرمزي مع الخرافة والأسطورة و الملحة.[٣٨]

إن الأصل فى مادة روى فى اللغة العربية هو جريان الماء أو وجوده بغرارة أو ظهوره تحت أي شكل من الأشكال، أو نقله من حال إلى حال أخرى. من أجل ذلك، ألفينا عن مزادة الرواية, لأن الناس كانوا يروون من مائها. ثم على بعير الرواية آيضا لأنه كان ينقل الماء، و كان آيضا الرواية. [٣٩]

ولا يكتمل مفهوم الرواية عند الذين قالوا بالنظم إلا بالوقوف عند قمة من القمم العالية التي استطاعت أن تحلق بعيداً وأن تقدم لقرائتها خدمات جليلة حيث

---

[٣٨]برنار فالط، "النص الروائي تقنيات والمناجح"،مترجم من بالط توتاه، (بارس، ١٩٩٢)، ٦٠.

[٣٩]،عبد الملك مرتاض، "نظرية الرواية". (الكويت، ١٩٩٢)، ٩٩.

أمدها بأدوات إجرائية كفيلة بأن تفك شفرات النص، وأي نص؟ إنه النص القرآني، وقد كشفت هذه القراءة عن أبعاد جديدة لنظرية النظم حيث قدمت الحجة والبرهان على صدق الرؤية.[٤٠]

لقد استطاع عبد القاهر الجرجاني أن يسهم بالكثير في سبيل إرساء قواعد نظرية النظم، وأن يطور ما جاء به السابقون، وأن يعطيه مصداقية أكبر، وهو من جعل الحديث عن نظرية النظم أمراً واقعاً، بل إن قراءته كانت استشرافية ويمكن أن توظف في قراءة أي نص حتى لو كان متأخراً؛ لأن المنطلق كان من النص القرآني، وهو مثال ونموذج لكل نص.

لقد استطاع الوصول إلى الناموس الذي يؤطر النص، ومن ثم فأي تنظير للنص فإنه يصب في نظرية النظم التي أرسى قواعدها في مؤلفاته أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز والرسالة الشافية. فما مفهوم النظم؟ وكيف استقر عند العرب؟ يعرفنا الشريف الجرجاني بالنظم قائلاً: "النظم في اللغة: جمع اللؤلؤ في السلك، وفي الاصطلاح: تأليف الكلمات والجمل متراتبة المعاني متناسبة الدلالات على حسب ما يقتضيه العقل، وقيل: الألفاظ المترتبة المسوقة المعتبرة دلالاتها على ما يقتضيه العقل".

٤٠عبد القاهر الجرجاني ومحمد محمود النقيطي، "دلائل الإعجاز"، طبعة ١ (بيروت: دار المعرفة، ١٩٩٤) ، ١٦٨.

ثم جاءوا إلى هذا المعنى فأطلقوا على نقل الشعر فقالوا: رواية، و ذلك لتوهم وجود العلاقة لنقله أولا, ثم لتوهم وجود التشابه المعنوي بين الرئ الروحى اللذى هو الارتواء المعنوي من التلذذ بسماع الشعر أو استظهاره.

الرواية صلة هائلة و تكاد ماعند ها شكل معين ما لا يتساوي فى الولاية الأدبية المبتلة التي تجريها الآف من الأنهار الصغيرة و ربما تتغير إلى مستنقعات.[٤١]

و فى تعريف أضيق من قبل, رأى أبرم Abrams المصطحات للرواية يستعمل إلى أنواع الكتابات التي تظن الاتساع من النص الأدبي أو النثر.[٤٢] وتبقى المعاني ثابتة في حدود هذه الفضائل، لها كيانها الاجتماعي الموروث، بشقيه الفلسفي، والديني، ولا ينبغي للراوي أن يتجاوز هذا الموروث، فما يقوله الشاعر حاشية على هذه المعاني. ولا يخفى أن هذا التصور يلتقي مع ما قاله الجاحظ : " فإنما الرواية صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير.[٤٣]

كان نقاد الأدب العربي يبحث مصطلحات الرواية خارج العربية. فكان أحدهم هو الشاعر و الراوي والأديب و ناقد الفلستين، هو جبري إبراهيم جبري،

---

[٤١] Allen Roger. *Aspect of the novel*. (London: Penguin Books, ١٩٦٦), ١٣.
[٤٢] Rine Hart. *A Glossary of Literary Terms*, (New York: Oxford University Press, ١٩٧١),١.
[٤٣] الجاحظ . *"الحيوان"*، تحقيق عبد السلام هارون، (القاهرة: دار الهيثم، ١٩٤٥) ، ١٣٢.

الذي ترجم الإنتاج الأدبي لشكفير (Shakespeare) و William Fauknr و Sir James Frazer إلى اللغة العربية.[٤٤]

قال جبري في كتابته الرواية الإنسانسة (the human novel) أن الرواية هي إظهار عناصر الذي أوزاع إلى أرسطو من المأسة، تأخذ الرواية موضوعا رائدا كالفراع الفردي يقابل بقوة كبيرة من نفسه بين مسئلة نفسه وبين المجتماع و الخيانة والبطولة و غير ذلك، و من المسرحية صورة الأحوال معينة و الانفعال، طبيعي فردي عن محاورة خصوصا.[٤٥]

وبهذا الفهم يصبح الرواية صناعة من الصناعات، وهي صناعة بمعزل تماماً عن الارتباطات النفسية، وما تثيره من أحاسيس جمالية، فهي وليدة العقل والمنطق، والذوق الجمالي فيها إدراك عقلي منطقي، يقوم على نسب متجانسة في الصناعة كفن الأرابيسك تماماً، ومادة هذه الصناعة لا تبرز قيمتها الجمالية إلاّ من خلال الصورة التي تظهر فيها، وهي صورة تعكس نسباً رياضية متجانسة، وتصبح الصياغة مجرد حاشية،

[٤٤] Rahmad Widada. *Saussure Untuk Sastra*. *Sebuah Kritik Sastra* Struktural(Yogyakarta; Jalasutra, ٢٠٠٩), ٢٣.

[٤٥] شكري فيصل." الرواية الإنسانية فى الحرية والطوفان"، (بيروت: دار مجلات الشعر. ١٩٦٠) ، ٥٧.

أو زينة لتلك المادة، وهي مقولة لا تختلف كثيراً عما قاله الجاحظ، بل هـــي تفســـير وتوضيح لها.[٤٦]

ولكنْ هل يمكن النظر إلى المعنى الشعري نظرتنـــا إلى الصـــناعات الأخـــرى ؟ الصناعات الأخرى تتعامل مع مادة صماء، خيطا كان أم حجراً، لونا كان أم صوتاً، الشعر مادته الكلمة، والكلمة تلتبس بالمشاعر والعواطف وهي لا تنضبط انضباط المادة الصماء، وهو خطأ وقع فيه أغلب نقادنا العرب القدماء، الصورة حاشية للهيولى، زينة لها، والألفاظ حاشية للمعنى، زينة له، والصياغة الشعرية لا قيمة لها بذاتها، فلا تعـــدو كونها زينة للمعنى.[٤٧]

فأول عصر هذه الرواية يبدأ بالرومنطيقية فى العصور الوسطى (mediaval romance) أين البطول يقابل بقوة سيئة، و ربما هذا الدليل الذي تصير الرواية في ألماني كان أم فى الفرنسي مسمى برومان roman. ولكن حتى بعد حين وهناك تغير الإشتراك كانت المقابلة تنقل من القصور و الغابات إلى مسائل تحليل الفرد والتعديل المجتماع.

إن إيجاد الفصل الوسطى والمطمح لإيجاد الحياة الأجياد و مسألة النقود و الغني، فهذان يهبان الفرصة للراوي الواقعي لتعبير عائلة فى تركيب المجتمع الظهير

[٤٦]إحسان عباس. "تاريخ النقد الأدبي عند العرب، طبعة رابعة"، (بيروت: دار الثقافة، ، ١٩٨٣) ، ٢٤.

[٤٧] عايش الحسين، "نظارية المعنى عند قدامة بن جازم"(دمشق: الحقوق كافة المحفوظة لاتحاد الكتاب العرب، ٢٠٠٥) ، ٢٦.

والحياة. فقال جبري في عصور آخيرة، أنقل بحث الرواية من ارتفاع حياة المجتمع مع مسائل فيها فينقل إلى تعبير شبكة أخرى خفية، المثال نفس الناس. كما بحث الراوي عن سر الوعية باستعمال منهاج يسكولوجي معاصر ك scientific plane و مدرسة الوعي stream of consiones فى فصل نص.[٤٨]

على أن المعاني الشعرية عند قدامة تدورحول موضوعين اثنين : الإنسان والطبيعة، فليست أغراض الشعر من مدح، وهجاء، ورثاء، ونسيب إلاّ حديثاً عن الإنسان، أمّا غرضا التشبيه والوصف فهما يتعلقان بالطبيعة.

على أن قدامة قد ردّ أغراض الشعر السابقة إلى فني المدح والهجاء، ويبدو أن قدامة في حديثه هذا قد تأثر بكتاب فن الشعر لأرسطو، فإذا كان أرسطو قد تحدث عن فني التراجيديا والكوميديا، أو ما ترجمه أبو بشر متى بن يونس القنائي بالمدح والهجاء فإن قدامة قد فهم هذا من خلال ما أدته هذه الترجمة، يقول أبو بشر فقد يجب أن يكون هؤلاء، إما أفاضل، وإما أراذل، وذلك أن عاداتهم، وأخلاقهم بأجمعهم إنما الخلاف بينهما بالرذيلة والفضيلة، وبهذا الفصل بعينه الخلاف الذي للمديح عن الهجاء. ولقد سهل الفارابي هذا الفهم لقدامة بن جعفر، فقد رأى أن أشعار اليونان

[٤٨] Roger Allen. *Arab Dalam Novel*. Terj Irfan Zakky. (Yogyakarta: e-nusantara, ٢٠٠٨), ٣.

تنحو نحو الأهاجي، والمدائح، والمفاخرات، والألغاز، والمضـــحكات، والغزليـــات، والوصفيات.

إن عادة الرواية المعاصرة مع وجود أنواع الفن الأخري يحرر حد مفهوم الذي يركز إلى شكل و طريق و ما عمل فيه. و الفكرة "تجديد" يذكر إلينا إلى أحد أذكياء العربي المعاصر

و الشاعر من دمشق-لبنان أدونيس، على أحمد ساعد. ظن أدونيس أن وظيفة الشعر هي لإجراء تجديد لاستعمال الكلمات بمنهج جديد و غير لازم. و قال أدونيس

"الشعر الجديد هو رؤية و نظرة فى تعريف نفسه رؤية مكنونة على معنى منهاج غير لازم من فكرة عادة. و من ثم الشعر هو تغير أشكال و منهاج نظارة لها. و لذا، الشعر المعاصر هو ثورة مقابلة عن أشكال قديمة، الرد إلى منهاج و إرادته غير موجودة آيضا"[٤٩]

فى لغة من شعَر وشعُر- يشعر- شِعرا وشَعرا الرجل اي علِم وأحسّ به.[٥٠]

[٤٩] أدونيس، "زمن الشعر". (بيروت: دار الأودع ،١٩٦٧) ، ٥٤.

[٥٠] لويس مألوف، المنجد"، (لبنان: "دار المشرق،١٩٧٧) ، ٣٩١.

الشعر هو كلام موزون مقفي قصدا. واصطلاح المنطقيين، قول مؤلف من أمور تخييلية ويقصد به الترغيب أو التنفير. كقولهو: الخمر ياقوتة سيالة والعسل قيئ النحل. والشعر المنثور: كلام بليغ مسجوع يجري على منهج الشعر في التخييل والتأثير دون الوزن. ويقال: ليت شعري ما صنع فلان ليتني أعلم ما صنع.[٥١]

و الرواية هي جنس أدبي راقٍ، ذات بنية تعقيد، متراكتبة التشكيل، تتلاحم فيما بينها وتتافر لشكل، إذن حينما ننظر تقسيمها المبحّث فنستطيع أن ندخله إلى الشكل الأول المذكور وهو يميل إلى الشعر الملتزم (الكلاسيكي). بل شمل ذلك التعريف إلى العناصر الموجودة في الشعر. مثل الشعر الآخر هو الشعر المنثور لا يستخدم نظام الوزن والقافية ولكن مقيّد بالعناصر الأخرى وهي القصد والخيال، لأن هذين عنصرين سببان لوجود الشعر عن الأخيلة البديعة.[٥٢]

قد عبر تاريخ الأدب العربي أن العادة العامة للعربيين هي صناعة الشعر. وهذه العادة التقالدية لهم لسبب تأثير المجتمع والحالة الأجتماعية واللغة البديعة و اللسان الفصيح و الصوت الذريع التي تدافعهم على صناعة الأشعار المتنوعة.[٥٣]

---

[٥١] إبراهيم مدكور، "المعجم الوسيط". (بيروت. دار الفكر. دون السنة) ، ٥١٠

[٥٢] على بدري، "محاضرات في علماء العروض والقافية (قاهرة: الجامعة الأزهر، دون السنة)، ٤٠.

[٥٣] أحمد الهاشيمي، "جواهر الأدب". الجزء الثاني(مصر: دار الفكر، دون السنة)، ٢٤.

في هذا الحال قسّم الشعراء إلى ثلاث طبقات بنسبة بديع وكثرة صنعهم: الطبقة الأولى، أمرؤ القيس وعمر بن كلثوم وزهير بن ابي سلمى ونبيغة الذبياني. والطبقة الثانية، الأعشى ولبيد بن ربيعة العامري و طرفة بن العبد. والطبقة الثالثة، عنترة بن شداد وعروة بن الورد ودريد بن السمة والمرقّش الأكبر والحارث بن حلزة اليشكري وغيرها.[٥٤]

٣. تعريف الرئي التقابلي كنقد الأدب البنياوي

التقابل هو ترادف كلمتان أو ترادف موضوعات فى الأدب، أو ترادف معنى كلمة أخرى على نحو غير قابل للتدريج.[٥٥]

الرئي التقابلي الثنائي كما قال رحمة ويدادا فى كتابته سوسر للأدب هو من أحد تفسير البنياوي الذي يبدأ بطريقة إيجاد تقابل الإتصال بين العناصر المتساوية المتجانسة فى عَلم البنيوي. المثال فى البنيوي للرواية، فطريقتها يبدأ بإيجاد التقابل بين ممثل، و عمل، رئي، و أحوال، و غير ذلك.

[٥٤] أحمد الهاشيمي، جواهر الأدب. الجزء الثاني. (مصر: دار الفكر, دون السنة)،٢٩

[٥٥] محمد علي الخلي, "المعجم علم اللغة النظرى". (ضحا: مكتبة لبنان. ١٩٨٢)، ١٨٤

إذا كانت البنيوية يراد بأن المعنى موجود فى فكرة الفرق بين العلامة، فهذا يباح بمعنى أن تفسير المعنى فى الأدب أو اتصال بين الدال مبدوء ببحث الاتصال الفرقية أو تقابلية بين الدال.

إنما الفكرة الأسسية المخصصة لنظرية بنيوية هي ما ظن فى الأدب كانت البنية الفردية الإتحادية بالعناصر المتصلة.[٥٦]

فهو الصلة الرابطة بين تلك العلائق الإسنادية التي تصور العلاقات الفكرية، وقد تحدث هذا الناقد عن كل هذا من خلال نظرية النظم التي أنضج الحديث عنها، والتي قدمها في أحسن صورة، على أنها ترتيب الألفاظ وفق ما يقتضيه النحو من خلال التقديم والتأخير والذكر والحذف ومن خلال الجوانب المؤسسة لنظرية النظم عنده والمتعلقة أساساً بالعقل.[٥٧]

إن منهج التفسير البنياوي هذا يكاد كتفسير حرمينيطيقي hermeneutic، أي عملية صعب آيضا، كان مرارا و واحد فواحد، بمشاهدة العناصر و العناصر الأخرى.

---

[٥٦] Pradopo, dkk. *Bahasa Puisi, Penyair Ulama Sastra Indonesia Modern*. (Jakarta: Pusat Pembinaan Pengembangan Bahasa,١٩٨٥), ٧٧.

[٥٧] أحمد أبو زيد. "المدخل إلى بنائية".(القاهرة: المركز القومي للبحوث والمجتمع) ،١٣٣.

تقع الكلمة الواحدة لغتان كقول العربيين "الصِرام" و "الصَرام" و "الحِصاد" و "الحَصاد"، بل هناك ثلاث لغات وأربع لغات.[٥٨]فهو نضج نظرية النظم، و النص والإجراء ويصبح الحديث عن النص حديثاً عن النظم، فهو لا يتصور نصاً إلا من خلال النظم الذي يعرفه بقوله: "اعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الموضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت، فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت لك فلا تخل بشيء منها.[٥٩]

ومن هنا فالنص هو نظم الكلام وفقاً لقوانين النحو، ويمثل النص القرآني أنصع صورة لهذا النظم و"أما نظم الكلام فليس الأمر كذلك لأنك تقتضي في نظمها آثار المعاني وترتبها على حسب ترتيب المعاني في النفس، فهو نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض... وكذلك كان عندهم نظيراً للنسيج والتأليف والصياغة والبناء والوشي والتحبير.[٦٠]

وبذلك يعقد الجرجاني علاقة وطيدة بين النظم والنسيج والتأليف وغيرها من المفاهيم التي تتقاطع مع هذا المفهوم المركزي للنص كما صوره هذا الناقد الذي سمى

---

[٥٨]أبي حسين ابن زكريا. "الصاحبي فى فقه اللغة العربية و مسائلها و سنن العرب فى كلامها".(القاهرة: دار الشروق ١٩٧٧).، ٣٩.

[٥٩]Allen Roger. *Arab Dalam Novel*. Terj irfan zaki, (Yogyakarta: e-Nusantara,٢٠٠٨) , ٢١.

[٦٠]نفس المراجع., ٢٧.

هذا التقاطع معاقد الشبكة" وهي تتفق مع ما يسميه اللسانيون بـــ: / Syntagme Paradigme/ وترجمناه بمحور السدى ومحور النير . وكم كان الرجل موفقاً في ربط النص بالنظم، وكم كان مصيباً لما جعل هذا المفهوم شاملاً لرؤيته للنص انطلاقاً من مفهومه لإعجاز القرآن الكريم، خاصة.[٦١]

ومن هنا يرتبط مفهوم النص عنده بالنفس والعقل، "فالنظم قضية نفسية قبل كل شيء، وهو ما يمكن توسيعه إلى مفهوم النص في دراستنا الحديثة، وقد يساعد هذا على تجاوز كثير من المشاكل التي تعترض تحديد مفهوم النص عند انعدام ظهوره مثلاً، هذا النص يصبح المرجع في تحديده ما يجري في نفس كل من المتكلم والسامع اللذين يخضعان كلاهما إلى قضية العقل".[٦٢]

و إن التعليق على الرواية إنما أن يكون آيضا بالنظر كيف صُنعت هذه الرواية و كيف يمكن العبور من الإحساس الداخلي إلى وجود الشخصيات و المشاهد و إلى الإبداع بذاته، و جذب الانتباه دائما إلى الأشكال الجمالية.[٦٣]

---

[٦١]علي بن محمد الشريف الجرجاني،"التعريفات"(القاهرة: المطبعة الحميدية المصرية، ١٣٢١هـ)، ١٤.

[٦٢]نفس المراجع.، ٢٤.

[٦٣] جان إيف تاديه. "النقد الأدبي فى القرن العشرين". الطبعة الأولى (لبنان: دار الحاسوب ١٩٩٤)، ١٩.

"إن مشْغَل البحث على وصف الظاهرة النصية لم يقتصر بالوقوف عند تركيبها اللغوي وعناصر تنظيمها فحسب، بل تجاوز ذلك إلى دراسة شمولية للأدب، تضع النص في إطار عام ولا تفصل بين المطبوع والشفويّ. "[٦٤]

وترتبط بهذا المفهوم عند كرستيفا فكرة النص، باعتباره "وحدة أيديولوجية "[٦٥]، على أساس أن البحث السيميولوجي يلغي التقسيم البلاغي القديم للأجناس الأدبية، ويحل محله عمليات تحديد أنماط النصوص المختلفة بالتعرف على خصوصية النظام الذي يهيمن عليها، ووصفها في سياقها الثقافي الأدبي الذي تنتمي إليه.

فالوحدة الأيديولوجية هي التقاء النظام النصي كممارسة سيميولوجية بالأقوال و المتتاليات التي يشملها في فضائه، أو التي يحيل عليها فضاء النصوص ذاتها، وهذه الوحدة هي وظيفة التناص التي يمكن قراءتها مجسدة في مستويات مختلفة ملائمة لبنية كل نص، وممتدة على مداره، مما يجعلها تُشكّل سياقه التاريخي والاجتماعي. [٦٦]

ويستخلص من بعض الدراسات الغربية المهتمة بنظرية النص أن تعريفه غير مستقر، فهذا رولان بارت يرفض تعريف تودوروف للنص ويعيب عليه تأثره بالبلاغة،

---

[٦٤] مصطفى الكيلاني، "وجود النص الأدبي".(كويت: دار الأمين) ، ١٨٠.

[٦٥] نفس الراجع، ص ١٨٩.

[٦٦] صلاح فضل، "بلاغة الخطاب وعلم النص"،(القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر ، ١٩٩٦)، ٢٩٥.

وينتهي إلى القول بعد تحليل طويل:" نفهم الآن أن نظرية النص موضوعة في غير مكانها المناسب في المجال الحالي لنظرية المعرفة، ولكنها تستمد قوة معناها من تموضعها اللامناسب بالنسبة للعلوم التقليدية للأثر الفني، تلك العلوم التي كانت ولا تزال علوما للشكل أو للمضمون[٦٧].

ومن أجل ذلك تنظر السيميولوجية للنص من حيث خصوصيته الإنتاجية لا كمنتج، ولكن كدليل منفتح ومتعدد الدلالات عكس المقاربات التقليدية التي تعتبر النص عملا مغلقا و معنى محدودا.

فالنص هو نظم للألفاظ الدالة على المعاني المرتبطة بالفكر وبالنفس، نفس المتكلم ونفس المتلقي. وهكذا يواصل الجرجاني بعقليته الفذة وفكره النير ودقته العلمية رصد هذا المفهوم من خلال قراءته المميزة للنص القرآني وللرصيد العربي من المأثور من القول، وأن يضع الأسس العلمية لنظرية النظم، وأن ينضج التفكير فيها، وأن يسوق الأمثلة تلو الأمثلة ليقارن بينها ويكشف عن سر الجمال فيها بطريقة متفردة لم يسبق إليها.

[٦٧] رولان بارت، "نظرية النص"، مترجم من محمد خير البقاعي،(لبنان: مجلة العرب والفكر العالمي، ١٩٨٨)،٥٢.

ثم بعد ذلك، فترتيب معاني الألفاظ لا يقوم إلا على معاني النحو فيما بينها؛ لأن النظم هو توخي معاني النحو فيما بين الكلم وتعلق بعضها ببعض، وجمال النظم يقع في تراتبية اللفظ والمعنى في النظم" واعلم أن ما ترى أنه لا بد منه في ترتيب الألفاظ وتواليها على النظم الخاص ليس هو الذي طلبته بالفكر.

ولكنه شيء يقع بسبب الأول ضرورة من حيث أن الألفاظ إذا كانت أوعية للمعاني فإنها لا محالة تتبع المعاني في مواقعها، فإذا وجب لمعنى أن يكون أولاً في النفس وجب للفظ الدال عليه أن يكون مثله أولاً في النطق، فأما أن تتصور في الألفاظ أن تكون المقصودة قبل المعاني بالنظم والترتيب وأن يكون الفكر في النظم الذي يتواصفه البلغاء فكراً في نظم الألفاظ، أو أن تحتاج بعد ترتيب المعاني إلى فكر تستأنفه لأن تجيء بالألفاظ على نسقها. فالنظم، وفق هذا المنظور، ترتيب المعاني في النفس لا ترتيب الألفاظ في النطق، ولا يتأتى ذلك إلا بإعمال الفكر والروية، والدليل على ذلك استحالة التفكير في شيء وأنت لا تصنع فيه شيئاً وإنما تصنع في غيره.[٦٨]

ولعل الجرجاني تميز عن أقرانه بأن قدم للنص القرآني قراءة جمالية متميزة، لم يقف عند الحدود الجمالية التي رسمت في السابق، بل تجاوزها كثيراً من خلال رؤية

---

[٦٨] عند وليم، "المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية" ترجمة يوئيل يوسف عزيز، طبعة أولى، (القاهرة:دار المأمون، ١٩٨٧)، ٢

شمولية لا تتساءل عن النص القرآني هل هو معجز أو غير معجز، بل تبحث في الكيفية التي جاء بها النص معجزاً.

إن قراءة تملكت أدواتها الإجرائية بنفسها؛ لأن الجرجاني قد استطاع أن يتحسس مواطن الجمال في لغة القرآن، ومن ثم تكون لديه مفهوم النص كقيمة جمالية تحققت في النص القرآني من خلال توخي معاني النحو الذي يقوم عليه ترتيب الألفاظ في النفس، وكلما اشتد ارتباط معاني الكلمات وتعلق بعضها ببعض بوساطة معاني النحو ووجوهه وفروقه زاد الحسن في الكلام. فالنظم ليس ترتيب الألفاظ في النطق، وإنما ترتيب المعاني في النفس. "وكيف يتصور أن يقصد بالنظم إلى توالي الألفاظ في النطق بعد أن ثبت أنه نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض وأنه نظير الصياغة والتحبير والتفويق والنقش، وكل ما يقصد به التصوير.. وهو أنه لو كان القصد بالنظم إلى اللفظ نفسه دون أن يكون الغرض ترتيب المعاني في النفس ثم النطق بالألفاظ على حذوها لكان ينبغي ألا يختلف حال اثنين في العلم بحسن النظم أو غير الحسن فيه، لأنهما يحسان بتوالي الألفاظ في النطق إحساساً واحداً، ولا يعرف أحدهما في ذلك شيئاً يجهله الآخر.[٦٩]

[٦٩]نور عوض، "نظارية البنائية فى النقد الأدبي".(كويت: دار الأمين)، ١٨.

إن ممارسة النقد في هذه الأيام تتخذ لها أربعة أشكال رئيسية. فالأولى هو النقد العملي الذي نجده في مراجعة الكتب وفي الصحافة الأدبية. والثاني هو التاريخ الأدبي الأكاديمي الذي ينحدر إلينا من الاختصاصات التي كانت قائمة في القرن التاسع عشر كدراسة الأدب الكلاسيكي والفيلولوجيا وتاريخ الحضارة. والثالث هو التقويم والتأويل من زاوية أدبية، وعلى الرغم من أن هذا الشكل بالأساس عمل أكاديمي فإنه، على نقيض سلفيه، ليس مقصوراً على المحترفين وعلى أولئك الكتاب الذين يبرزون من حين إلى آخر. فالتقويم هو الشيء الذي يعلّمه ويمارسه أساتذة الأدب في الجامعة مع العلم أن المستفيدين منه بأبسط المعاني هم كل تلك الملايين من الناس ممن تعلموا في الصف كيفية قراءة قصيدة، وكيفية الاستمتاع بالتعقيد الذي تنطوي عليه فكرة ميتافيزيقية، وكيفية وجوب تصورهم أن للأدب واللغة الرمزية ثمة سمات فريدة يستحيل تقليصها إلى موعظة أخلاقية أو سياسية بسيطة.[٧٠]

لم يكن ينظر إلى المعنى الشعري في الدراسات النقدية القديمة بوصفه مباينا لأنماط المعاني التي تقدمها العلوم الأخرى، بلْ ظلَّتْ هذه النظرية تنظر إلى المعنى بوصفه جزءاً من المعارف العامة التي يمكن أن تفيدها العلوم الأخرى، ومع أن عدداً من النقاد العرب القدماء، كالفارابي، والكندي، وغيرهما، ممن أفادوا من دراساتهم الفلسفية، قد

[٧٠]مصطفى الكيلاني، "وجود النص الأدبي".(لبنان: دار الفكر، ١٩٩٢) ، ١٨٧

سعوا إلى تأكيد أن الشعر يمكن أن يقدم حقيقة تختلف – بنوعها – عن الحقيقة الـــتي تقدمها أنماط الفنون الأخرى فإن مسألة المعنى عندهم ظلت مرتبطة بالجانب الحكمي، أو الأغراض المدنية التي يفيدها الشعر، وقد سعى قدامة، مخلصا في سعيه، إلى إقامة علم خاص بالشعر يميزه من غيره من الفنون الأخرى، لكن سعيه هذا ظل مقترناً بـــالمنطق العقلي الذي لم يتمكن قدامة بن جعفر من مغادرته، ولهذا تسعى هذه الدراســـة إلى الوقوف على هذه القضية بأبعادها المختلفة، ولاسيما أن قدامة كـــان واحـــداً مـــن الفلاسفة الفضلاء الذين حاولوا أن يطبقوا مقاييس المنطق العقلي على الشعر.[٧١]

ولا ريب في أن اللغة أداة حضارية نالت عنايتهم في ذلك وامتد الاهتمام فيها إلى اللاحقين منهم من ذوي الأفكار النيرة والعقول المفكرة المبدعة التي اقتدت بالسلف ووطنت نفسها على متابعة البحث المحدد في لغة القرآن الكريم .وما أكثر هؤلاء تأليفا وإبداعا وتدقيقا وشرحا للعلوم ؛ علوم العربية بخاصة.[٧٢]

وأما الشكل الرابع فهو "النظرية الأدبية" التي هي بمثابة مضمار جديد نسبياً، فهذه النظرية برزت كميدان لافت للنظر بالنسبة للبحث الأكاديمي والشعبي في الولايات المتحدة في وقت لاحق لبروزها في أوربا: فأناس كوالتر بينيامين والفتى

[٧١] حسن العاييش. "نظرية المعنى عند قدامة ابن جعفر". (لبنان: دار الفكر ٢٠٠٥) ، ١

[٧٢] ابن يعيش. "منهاج التعليل". (الأردان. داربالبشار،دون السنة) ، ٢

جورج لوكاش، مثلاً، قاما بعملهما النظري في باكورات سنوات هذا القرن، كما كتبا بلهجة معروفة ولو أنها مثار جدل على أوسع نطاق. ولكن النظرية الأدبية لم تبلغ مرحلة النضج، على الرغم من الدراسات الريادية التي أنجزها كانيث بيرك قبل الحرب العالمية الثانية بزمن طويل، إلا في عقد السبعينات (١٩٧٠) وذلك من جراء الاهتمام المتعمد الملحوظ بالنماذج الأوربية السباقة (من أمثال البنيوية ودلالات الألفاظ والتفكيك).[٧٣]

فالمقالات المجموعة ضمن هذا الكتاب تستمد وجودها من هذه الأشكال الأربعة كلها، حتى لو كان ميدانا مراجعة الكتب في الصحف والتقويم الأدبي في الصف بعيدين البعد كله عن التمثيل المباشر هنا. ولكن واقع الحال يتجسد في أن الجهود الحثيثة التي بذلتها طيلة اثني عشر عاماً (١٩٦٩- ١٩٨١) في كتابة هذه المقالات ساقتني للتعامل مع كل الأنواع الأربعة التي تتألف منها الممارسة النقدية الأدبية. وذلك بالطبع شيء عادي جداً، وصحيح قوله أيضاً عن معظم نقاد الأدب في هذه الأيام.

ولئن كانت هنالك من مساهمة يساهم بها ما دعوته في هذا الكتاب بالنقد أو الوعي النقدي، فهي محاولة تخطي حدود الأشكال الأربعة كما جاء تحديدها أعلاه.

[٧٣] نفس المراجيع، ص ٨

وإن هذا الجهد ليسم (إن لم يسم نجاحه) العمل النقدي الذي تضطلع بعبئه هذه المقالات كما يسم، فضلاً عن ذلك، الأعمال والاصطلاحات التي تدين المقالات بوجودها لها.

إن الوضع السائد في النقد الآن قد بلغ الحد الذي جعل كل شكل من الأشكال الأربعة يمثل بحد ذاته تخصصاً (على الرغم من نشوز النظرية الأدبية بعض الشيء) وميداناً محدداً جداً من ميادين الجهد الفكري. وإن من المفروض، علاوة على ذلك، أن يوجد الأدب وكل الدراسات الإنسانية في صميم الثقافة (أو ثقافتنا كما يقال عنها في بعض الأحيان)، وأن تحظى الثقافة، من خلالهما، بشرف السمو والتعزيز، وأن تبقى ممارسة الثقافة الرفيعة ذات الخطوة الرسمية هامشية أيضاً حيال الهموم السياسية الخطيرة التي يعيشها المجتمع –ولا سيما في تلك النسخة الثقافية التي يغرسها في الأذهان المثقفون المحترفون والنقاد الأدبيون.

كانت خبرتهم قائمة على أساس عدم التدخل فيما دعاه فيكو بمنتهى الروعة بعالم الأمم– أي ذلك العالم الذي يمكن دعوته أيضاً، بمنتهى البساطة، "بالعالم أو الدنيا". فنحن نقول لتلاميذنا وعموم جماهيرنا بأننا ندافع عن الآداب الكلاسيكية، مفخرة الثقافة الليبرالية ودرر الأدب النفيسة، حتى في الوقت الذي نكشف فيه عن

أنفسنا بأننا صامتون (ولربما عاجزون) حيال العالم التاريخي والاجتماعي الذي تحدث فيه كل هذه الأشياء.[٧٤]

فلذالك، إن عملية لإيجاد المعني ليس إلا بحث الصلة التقابلية أو متضادة و إدخال رأي أو نظر الذي يفعل فى هذه الصلة. و من ثم، إن رواية الأدب، كاللغة هي تحتمل على بطريقة إيجاد تقابل الإتصال بين العناصر المتساوية المتجانسة فى عَلم البنيوي. المثال فى البنيوي للرواية، فطريقتها يبدأ بإيجاد التقابل بين ممثل، و عمل، رئي، و أحوال، و غير ذلك.

٤. تحليل التقابلات الثنائية

كانت المناهج الذي يستقمها الباحث

١. أول بحث عن كل إشارات و الرموز النصوصية أو القيمة التقابلية التي تدل على صلة تبادلية أو الثنائة التقابلية

٢. تقوم البحوث الأدبية على عملين أساسين هما من خلال استقراء

٣. بحث عن ترادف الرئي فى ثنائية تقابلية الذي هو كان فى النص

[٧٤] نفس المراجع.، ٤٥.

٤. إيجاد مشاهدة العالَم world view وتفسيرها المشتملة على عناصر قصاصية المحيئة من تقابلة ثنائية.

٥. تبيين القصة الذي كان فى النص بعد أن وُجد الرئي التقابلي الثنائي في النص.[٧٥]

[٧٥]نفس المراجع.، ٣٩.

الباب الثالث

عِرضُ البيانات و تحليلها

١. لمحة نجيب محفوظ

نجيب محفوظ هو أديبي مصري. ولد نجيب محفوظ في ١٩١١ سنة في القاهرة. أما أسرة نجيب محفوظ الصغيرة: زوجته وابنتاه. ولما استكمل تعليمه الإبتدائي والثانوي التحق بالجامعة حيث حصل على درجة الليسانس في الأدب قسم الفلِسفة بجامعة القاهرة ١٩٣٤.

أما الاهتمام الذي فاق كل التوقعات فيرجع الى أن نجيب المحفوظ هو أول أديب بكتاب باللغة العربية ويفوز بجائزة نوبل العالمية بعد ٨٨ عاما من بداية منح الجائزة سنوبا، فقد يدأت عام ١٩٠١، فيما عاد السنوات التى لم تمنح فيها الجائزة نتيجة لاندلاع الحربيين العالميين الأولى والثانية، وبعد ٨٤ اديبا فازوا بها كاملة أو مناصفة، هذا فضلا عن انه اول اديب عربي يفوز بهذه الجائزة بعد فوز الإفريقي سونيكا، فقد حظبت القارات الأخرى بنصيب الأسد من حوائز نوبل المختلفة.[٧٦]

[٧٦] نجيب محفوظ، حول العرب و الغروب و المصر (القاهرة: عرابية للطباعة و النشر ١٩٩٦)، ٥٠

كذلك فإن عربيا واحدا لم يفز قبل نجيب المحفوظ بأي من جوائز نوبل العالمية الأدبية العلمية، فيما عدا نصف جائزة السلام التي فاز بها الرئيس أنور السادات. فأخيرا فإن نجيب المحفوظ قد فاز وحده بجائزة ١٩٨٨ برغم الأسماء اللامعة التي كانت مرشحة معه، والمنافسة التي اشتدت في التصفية النهائية.

نجيب المحفوظ قبل فوزه بجائزة نوبل كان يحظى على مستوى الوطن العربي بالتقدير الذي يستحقه، لأن كل آدب له أنساقه الرمزية الخاصة به التي تتبع من ميراثه الأسطورى، والتي تتمثل بوجه خاص في الشعائر الدينية والممارسات والطقوس الخاصة باالمناسبات في حياة الفرد، مثل الزواج أو العمل والدخول الى مجتمع الرجال البالغين وكانت اعماله تنشر خارج مصر في اكثر من بلد عربي، في حين أنه على مستوى العالم لم يكن اسم نجيب المحفوظ معروفا إلاّ في اللأوساط الثقافية، نتيجة لترجمة بعض أعماله إلى عدد من اللغات، واهمها: والفرنيسية والإنجليزية والإيطالية والأسبانية والألمنية والروسية والصينية والسودية.[٧٧]

وهذه المجموعة من الكتب هي باكورة منشورات الدار المصرية اللبنانية الخاصة بإنتاج نجيب المحفوظ من المقالات. وهي مقالات كتبها نجيب المحفوظ قبل حصوله

[٧٧] عبد العالي الرزاقي.*لمحة نجيب محفوظ*، الجزء الأول (بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٤٠٥)، ٢٧.

على جائزة نوبل من عام ١٩٨٤ حتى عام ١٩٨٧ على امل نشر مقالاته السابقة على تلك الحقبة ومنذ الأربعينيات حتى الأن.

وهذه المجموعة الجديدة من الكتب التي تضم وجهة نظر كاتبنا الكبير نجيب المحفوظ تبدأ قبيل حصوله على جائزة نوبل في اكتوبر عام ١٩٨٨ وتنتهى مع الطعنة الغادرة في اكتوبر ١٩٩٤ وتتكون من خمسة كتب هي (حول التدين وتطرف) و(حول العدل والعدالة) و(حول التحرر والتقدم) و (حول العلم والعمل) و (حول العرب والعروبة). والثقة كل الثقة، في ان تحظى هذه الكتب بالتقدير والإنتشار اللذين بهما اعمال نجيب المحفوظ الروائية والقصصية والمسرخية.

كما جاء فى النموذجي التالي من مؤلفة الأستاذ نجيب محفوظ[٧٨]

اسم الكاتب	الجنس	سنة أول طبعة	الطبعة	تاريخ آخر طبعة
مصدر القدية		١٩٣٢		
همس الجنون	مجموعة	١٩٣٨	العاشرة	١٩٨٩
عبث الأقدار	رواية	١٩٣٩	العاشرة	١٩٨٢
رادوبيس	تارخية	١٩٤٣	العاشرة	١٩٨١

[٧٨] النفس المراجع., ٢٤.

كفاح طيبة	رواية	١٩٤٤	العاشرة	١٩٧٩
القاهرة الجديدة	تارخية	١٩٤٥	الثانية العاشرة	١٩٨٤
خان الخليلي	رواية	١٩٤٦	العاشرة	١٩٧٩
زقاق المدق	تارخية	١٩٤٧	العاشرة	١٩٨٢
السراب	رواية	١٩٤٨	الثانية عشرة	١٩٨٤
بداية و نهاية	رواية	١٩٤٩	الرابعة عشرة	تقوم
بين القصرين	رواية	١٩٥٦	الثانية عشرة	البحوث
قصر الشوق	رواية	١٩٥٧	الثانية عشرة	الأدبية
السكرية	رواية	١٩٥٧	الحادية عشرة	على
الص و الكلاب	رواية	١٩٦١	التاسعة	عملين
السمان و الخريف	رواية	١٩٦٢	الثامية	أساسين
دنيا الله	رواية	١٩٦٢	الخامسة	همامن
الطريق	رواية	١٩٦٤	الثامنة	خلال
بيت سيئ السمعة	رواية	١٩٦٥	السابعة	استقراء
الشحاذ	مجموعة	١٩٦٥	السابعة	
	رواية			

ثرثرة فوق النيل	مجموعة	١٩٦٦	السادسة	١٩٨٤
مرامير	رواية	١٩٦٧	الخامسة	١٩٨٣
خمارة القط و الأسود	رواية	١٩٦٩	السابعة	١٩٨٤
	رواية	١٩٦٩	السادسة	١٩٨٤
تحت المظلّة	مجموعة	١٩٧١	السابعة	١٩٨٠
حكاية بالهداية ولانهاية	مجموعة	١٩٧١	السادسة	١٩٨٤
	مجموعة	١٩٧٢	الخامسة	١٩٨٧
شهر العسل	مجموعة	١٩٧٣	الرابعة	١٩٨٤
المرايا	رواية	١٩٧٣	الخامسة	١٩٨٣
الحب تحت المطر	رواية	١٩٧٤	السابعة	١٩٨٢
الجريمة	مجموعة	١٩٧٥	السادسة	١٩٨٣
الكرنك	رواية	١٩٧٥	الثالثة	١٩٨٦
حكايات حاراتنا	رواية	١٩٧٥	الرابعة	١٩٨٥
قلب اليل	رواية	١٩٧٧	الرابعة	١٩٨٤
حضرة المحترم	رواية	١٩٧٩	الرابعة	١٩٨٧
ملمحة الحرافيش				

الحب فوق هضبة	رواية	١٩٧٩	الرابعة	١٩٨٢
الحرم	مجموعة	١٩٨٠	الثانية	١٩٨٠
الشيطان يعظ	مجموعة	١٩٨١	الثالثة	١٩٨٠
عصر الحب	رواية	١٩٨٢	الثالثة	١٩٨٤
أفراح القبة	رواية	١٩٨٢	الثالثة	١٩٨٦
ليالي ألف ليلة	رواية	١٩٨٢	الثانية	١٩٨٦
رأيت فيما يرى النائم	مجموعة	١٩٨٣	الثانية	١٩٨١
الباقي من الزمن	رواية	١٩٨٣		١٩٨٣
ساعة	حوار	١٩٨٤		١٩٨٥
أمام العرس	رواية	١٩٨٥		١٩٨٧
رحلة ابن فطومة	مجموعة	١٩٨٥		١٩٨٧
التنظيم السرى	رواية	١٩٨٧		١٩٨٧
العائش فى الحقيقة	رواية	١٩٨٧		١٩٨٧
يوم مقتل الزاعم	رواية			١٩٨٧
حديث الصباح و	مجموعة			١٩٨٧

المساء				١٩٨٥
صباح الورد	رواية			١٩٨٥
تحت الطبع	مجموعة			
قشتمر				
الفجر الكاذب				

٢.نص القصة

تدل أسطورة الحرافيش على أن نجيب المحفوظ وجد في النموذج الأسطورة شيئا قد يكون بنية أو نظاما أو مضمونا أو أي شيئ آخر، يحرك فكر القارئ ويكسب هذا النموذج بعدا متكبرا يتلائم مع الظروف التي يعيش فيها الكاتب في السبعينيات من هذا القرن. وتبدو الأسطورة هنا كأنّها قوة المشكلة التى تنظم هذالعمل ذلك لأنها كانت تقليدية جماعية تعبر عن قيم تجمعت منذ عهد بعيد.

لن استعرض هنا كل الأسباب التي جعلت نجيب المحفوظ يلجأ إلى الأساطير بل سأكتفي بذكر بعض منها، على سبيل المثال حاول المؤلف ان يجد في الإنسان المصري الذي غيرته ظروف التحول الإجتماعي الذي حدث نتيجة لحركة التصنيع صدى

لبعض القيم الإنسانية الخالدة خاصة في صراع الخير ضد الشر، فالأسطورة تفسح المجال للتأمل الفلسفي حيث تكتسب هذه الأساطير بعدا جديدا نتيجة لعلاقة الإنسان بكل ما الشر. وأنّها على هذا الأساس عنصر ضروري ولا غني عنه بالنسبة للثقافات الإنسانية في كل مراحل تطورها الأخلاقي.

إذن فأسطورة الحرافيش تكشف عن واقع طبيعي وتاريخي وفلسفي، من خلال المجاز أو الإستعارة ولأنّها التعبير الجماعي عن احتياجات المجتمع وعن العواطف التي تنظم سلوك أعضائه فتؤلف نسق الرموز التي يتمسك بها المجتمع بإعتبارها احد العناصر الأساسية في وحدة المجتمع وتضامنه.

بل نستطيع أن نذهب الى حد اعتبار نسق الرموز احد الملامح الرئيسية التي تصلح اساسا لتمييز الأدب التي ندرسها بعضها عن بعض. لأن كل آدب له أنساقه الرمزية الخاصة به التي تتبع من ميراثه الأسطورى، والتي تتمثل بوجه خاص في الشعائر الدينية والممارسات والطقوس الخاصة باالمناسبات في حياة الفرد، مثل الزواج أو العمل والدخول الى مجتمع الرجال البالغين. لذلك نشأت المدارس النقدية التي تدرس البناء الإجتماعي لا من مدخل بنائي فحسب، بل أيضا بالبحث عن المعنى الكامن وراء الظواهر الإجتماعية التي تعتبر في هذه الحالة رموزا ينبغي تفسيرها.

فلهذا قد غرس نجيب المحفوظ في هذا الموروث جذور فنه ويظل الواقع-في نفس الوقت- هو المصدر الحي لشخصيته الأدبية. بل ولا تختلف في الواقع من حيث قوة الإقناع ووضوح أبعاد الشخصية التي يتجاور فيها في ان واحد ما هو جليل وما هو غير سام، كما يتجاور الحب والبغض كذلك، وايضا التواضع والكبرياء والخبث والطيبة. ومن دراستنا لهذه القصة نكتشف ان الموروث ليس في المحتوى فقط، بل في شكل آيضا، وان هذا الموروث طبيعيا وتجريديا في واحد.

ومن صورة الطبيعة نجد أن إبعاد الشخصيات واحدة، والروتين الذي ينظم حياتنا واحد، في الأسطورة والقصة. من صورة التجريد ما نراه من ذكر عبارات مجردة واضحة عن الخير والعدل والقوة. أي أن الموروث ليس فقط في الموضوع وإنما في الشكل آيضا، وأن السر الذي يراه المؤلف ليس في ان يحاكي الأسطورة، وإنما في أن يكتب على طريقة الأسطورة وهو يؤدي ذلك العمل. فالمؤلف يرى أن الأدب هو إنتاج إنسانى يسد غيره من ضروب النتائج حاجات إنسانية، وله أصول ووظائف يمكن الكشف عنها وتعريضها للتحليل.

اللواحق

"كانا يغادران الدار فجرا ثي يتسلسلان إليها مع الليل. فى النهار تمضي بهما الكار من حي إلى حي، يتناولان طعامهما عدسا و فولا و طعمية، و فى اليل يرفلان فى الثياب القطنية و الحريرة، يستريحان فى السلا ملك الداخلي أو فوق الدواوين، وينامان فوق فراش و ثير يصعد إليه بسلام قصير من الآبنوس. و تتحسس فلة الستائر و الوسائد و الطنافس براحتيها....."

..ينفض عن قلبه صورة زينب المتحدية و يصلي. يلتهم رغيفا مع الزيتون المخلل والبصل الأحضر. يربت على حماره ثم يسوقه أمامه نحو الميدان مستقبلا يوم الرزق و العمل. يفيض بحوية متدفقة، يمتلئ بثقة غير محدودة فى قدرته و صبره و امتلاكه للمجهول. تكتفه دوامة تكاد تقتلعه من جذزوعه ...

"ذهب عاشور إلى حمام سلطان فأزال الشعر و العرق، مشط شعره و هذب شاربه، تطيب بالجلاب، و نطف أسنانه بالسواك، رفل فى جلباب أبيض و مركوب فصل خاصة لقدميه الضخمتين.

"فإن معنى تاريخ ملاحمة الحرافيش هو المتشردون و البائسين. و فى هذه الرواية الحرافيش هو معظم شعب فى معنى إيجابية فهو العامل الشاقي و الأجير و متشردون و الأبطال و من لا بيت له.

"ويتساءل متى يكفّ الطفل عن البكاء ليرتاح قلبه و يعاود خشوعه.الآن صار البكاء ينخس جنبه الأيسر. تباعد يمنة حتى مس كتفه سور التكية، و توقف قائلا:

ياحرمة.. أرضعي الطفل!

و لكن لم يجبه أحد و تواصل البكاء، فهتف:

ياحرمة... يا أهل الله!

فلم يسمع إلا البكاء يساور الشك فى قلبه فولّت البراءة المغسولة بماء الفجر، و اتجه نحو الصوت بحذر شديد جاعلا عصاه لصق جنبه."

"و عند القرب وضح أن العاجوز يمتطى حمارا. و عند ما حاذا هما تماما و ثب عليه درويش .. "

ترامت إلى أذنيه حركة غريبة آتية من ناحية الحمارة!!

كان فى طريقة الحيسين فتوقف. رأى عمالا يرممون المكان و يعدونه للحياة جديدة. مال نحو المدخل ثم تسائل بصوت مرتفع:

لحساب من تعملون؟

فجاء صوت من ركن مظلم إلى يمين الداخل يقول:

– لحسابي أنا يا سيد الحارة..

"و أسبل جنبيه الغليظين متفكرا، شعر بأن الخلاء يلتهم الأشياء، و أنه يود أن يتسلق شعاع الشمس، أو يذوب قطرة الندى، أو يمتط الريح المزجرة فى القبو، و لكن صوتا صعيدا من صميم قلبه قال له عند ما يخل الخلاء بالأرض فإنها تمتلئ بدفقات الرحمن ذي الجلال.."

..ينفض عن قلبه صورة زينب المتحدية و يصلي. يلتهم رغيفا مع الزيتون المخلل والبصل الأحضر. يربت على حماره ثم يسوقه أمامه نحو الميدان مستقبلا يوم الرزق و العمل. يفيض بحوية متدفقة، يمتلئ بثقة غير محدودة فى قدرته و صبره و امتلاكه للمجهول. تكتفه دوامة تكاد تقتلعه من جذزوعه ...

و ذات صباح خرج عليهم عاشور الناجي منكس الرأس. بجسمه العملاق و لكنه منكس الرأس و مكيل اليد بقيد حديدى أيضا. هو عاشور الناجي دون غيره. يحف به جنوده، يتقدمهم ضابط و يسير محمود قطائف فى ذيل الموكب.

و في ذات الوقت راى الشيخ عفرة أنه استأثر به مدة كفّت لتعليمه و تهذيبه و أنه آن له أن يرسله لتلقن حرفة من الحروف. غير كان أن حتم الأجل كان أسرع فمرض الى الشيخ بحمى لم تنفع فى علاجها وصفات شعبية، فانتقل إلى جوار به ووجدت سكينة بلا مورد أو قدرة على العمل فرحلت إلى قربتها بالقلوبية، كان الوداع بينه و بين سكينة مؤثرا و دامعا.

٣. الشحصيات للتقابلي الثنائي فى الرواية ملحمة الحرافيش

نجد أن إبعاد الشخصيات واحدة، والروتين الذي ينظم حياتنا واحد، في الأسطورة والقصة. من صورة التجريد ما نراه من ذكر عبارات مجردة واضحة عن الخير والعدل والقوة. أي أن الموروث ليس فقط في الموضوع وإنما في الشكل ايضا، وأن السر الذي يراه المؤلف ليس في ان يحاكي الأسطورة، وإنما في أن يكتب على طريقة الأسطورة وهو يؤدي ذلك العملالفنيّية هي كون فن للإنسان.

و لذالك، قبل أن نبحث عن الشخصيات الموجودة فى الرواية كان الباحث يسجل التأثير فى هذه الرواية. فهذه الطريقة مستحدمة الباحث لنيل المفهوم الأول و نهي كون المتحير فى عمل استقراء، و كان التأثير الذي ناله الباحث هو كما يلي،

أ. كتابة ناجيب محفوظ الذي يتكلم عن أسطورة، و مظاهرة الاجتماعي، و تحتمل على معانى رمزية.

ب. تصوبر الرواية بغير مظنون و غير معقول عند قارئين

ج. تصوير ممثل رئيسي يعني عاشور الناجي لديه بدن كبير

د. كان عاشور الناجي يتيما و كذلك زوجته فلّة فهي يتيم آيض يزيد قيمة محمولة فى الرواية

ه. موجود أخذ السلطة بالقوة أو مكيدة سياسية

و انطلاقا من هذا التأثير هناك الشخصيات فى الرئي التقابلي الثنائي فى ملحمة الحرافيش التي تفارق بالرواية الأخرى، أما شخصيتها لتدلها عن الفنية و القبيحية هي:

١) إن الجمال قد نال اهتماما كبيرا فى ملحمة الحرافيش. هي رواية مثالية كيف الزينة يتصور, محصلة إستيطيكية، و نيل التصوير العميق فى إنتاج الأدبي

٢) كان الفنية التي تكون فى الحرافيش مكون على تصوير محفوظ عن ممثليها. المثال جمل فلّة التي تحب التبرج.

٣) مخالفة عن تصور محفوظ الفنية، يستعمل نجيب محفوظ لكان فى تقابلها القبح الذي كان فى الرواية قبيحية تُتصور على ممثليها . بل فبأن التصوير مبالغة حتى مضحكا. المثال تصوير كليب السلمني الذي تُشبه وجهه بالفأر. و تصوير الحرافيش أو السكان رثوا بال ممزق.

الألم هو ما وقع الذي صوره الراوي بقلق أو إنكسار قلبي نفسا أو مجتمعا، أو الشعور بما يضاد اللذة، سواء أ كان شعورا نفسيا أم خلقيا.

ثم الشخصيات التي كانت فى رواية الحرافيش هي

١) فى رواية الحرافيش، تصوير عن الألم استعملها نجيب محفوظ مفردات فصحى، غير مبالغة إذا تقارن بالمألوفات الأخرى لنجيب محفوظ أو أدباء أخرين.

٢) كان الألم الذي شعر ممثلين فى هذه الرواية سريع الضياع أي غير أبادي و لا مستغرقا فى الألم الذي كان فيه.

ثم التقابل الثنائي من الألم هو الفرحة. أما الفرحة هو الحالة لسيكولوجي إنسان، إذا أتاه الخبر تفرح قلبه. فالشحصيات التي كان فى هذه الرواية هي

١) فى رواية الحرافيش، تصوير عن الفرحة استعملها نجيب محفوظ مفرادات غير مبالغة و لكن تجري مفراداته كالماء على النهار.

٢) إن الفرحة فى الحرافيش صورها محفوظ بتصوير فى حالة قلب ممثلي الرواية.

٣) كان الفرحة ليست دائمة.

الفناء هي الحالة الذي كان شيء يجري بالموقت قط و التغاير و اندمج فيها و بذل غاية جهده. الأبديّة هي الحالة تقع بالمستقر و ثابت المستديم غير متغاير أ و يستعمل مع الإثبات و النفي.

الشخصيات التي تصورت الأبدية هي وتتحقق صحة المعنى –أيضاً– على المستوى المنطقي – من خلال صحة المقابلات، وهي أن يضع الراوي معاني يريد التوفيق بين بعضها وبعض، أو المخالفة، فيأتي في الموافق بما يوافق، وفي المخالف بما يخالف، على الصحة، ثم عكسه يعنى فإن الشخصيات للفناء التي كانت فى هذه الرواية هي

١) كانت الأيام و الأشهر أو الأوقات تقع بسريع جدا. حتى كأن كون الإنسان فيها تصوروا معينا متبعا بسريع الوقت.

٢) إن الساعة للفرحة، و الحزن، و السعيد، و الأسى تقابلن فى الحرافيش،

٣) كانت الحالة الإجتماعية الذي يشعره ممثل فى الرواية الحرافيش. المثال الثروة و المسكين و الغني.

٤) العمر للممثّل فى الرواية غير معقول حتى يكونوا يموتوا فى غير مظنون لأن الظواهر تقع سريعا جدا.

٥) كانت الطبيعة لممثل فى الرواية مستديمة. المثال كان طبيعة عاشور حسنا دائما و درويش زيدان من الأشرار دائما.

إن الارتباط هو قيام علاقة مدركا لاقتران فى الذن بسب ما. فطبعا، إن الارتباطية فى رواية ملحمة الحرافيش تكون الشخصيات الذي وجد الباحث، أما شخصياتها كما يلي

١) الارتباط فى الحرافيش كالرق ناله الممثل أو اضطهاط عمله معادي ف antagonis لممثّل protagonist. مثلا

الدرويش ـــــــــــــ عاشور

الدرويش ـــــــــــــــ فلّة

٢) هناك الارتباط اجتماعي أي بأن الارتباط يُتصور بأن الحرافيش يكونون عند ظل مسلط أمراء ظالمين. ثم انظر إلى الرواية.

الحرية هي تقابل من الارتباط، ثم بعد أن نفصل الفكرة عن الارتباط فيه ثم كان متصلة بالحرية، يعنى الاتصالة العمودية paradigmatic relation كالجنس للنفي. فكون الفكرة عن الحرية متصلة بالفكرة الارتباطية يعني كجنس متصلة منفية negasi و من ثم نجد شخصيات التقابلات فى الحرية و الارتباطية

أ. كانت الحرية الذي شعره ممثلون فى الحرافيش معظاما حرية من عبودية الآخر

ب. كون الحري أنانية الفتى

ج. كون حرية من الظلم و الجهل و المعاصي.

٤. التحليل رئي التقابلي الثنائي

١. الفنيّة و القبحيّة

وفى كثير من مؤلفات نجيب محفوظ، أن الجمل هو فكرة الذي لها اهتمام كثير. كانت الهيئات من نجيب محفوظ لديهم مهتمات كبيرة بالجمل.يؤمل أعمالهم بالأماني الذي يظنون الجمل. هم يحبون التبرج و يهتمونه. و فى الرواية الحرافيش يكون الهيئة يهتم بالشيب فى شعره.

إن الرواية الحرافيش هي رواية مثالية كيف الزينة يتصور, محصلة إستيطيكية، و نيل التصوير العميق فى إنتاج الأدبي. كان الاهتمام الكبير عن الجمل وجد كثيرا فى الحرافيش. أنواع البناء الدنيا الحرافيش كمكان، و ممثلات،و هيئات، و ظواهر، و أعمال هيئاتها مكون على شعبة جملها، فكأن الجمل جعل الأماني فى الرواية الحرافيش.

فبأن هذه الظواهر مكون على عاشور، ممثل أخص فى الرواية الحرافيش. فتصور عن الجمل لعاشور على تالي

"ذهب عاشور إلى حمام سلطان فأزال الشعر و العرق، مشط شعره و هذب شاربه، تطيب بالجلاب، و نطف أسنانه بالسواك، رفل فى جلباب أبيض و مركوب فصل خاصة لقدميه الضخمتين."[٧٩]

فهذا التصور يتصور عن عاشور الذي يفرح لأنه سوف ينكح زينب، بنت سيده زين الناطوري المحبوب. فلذا، كان عاشور فريحا جدا ويزين نفسه بالأشياء المعينة المخصصة له.

فتصور عن جمل عاشور ليس بانتهاء إلى هنا، فإن عاشور و فلة، زوجته الثانية تصورهما نجيب محفوظ عن جملهما بعد أن يجدان بيت البنان..

---

[٧٩] نجيب محفوظ، *ملحمة الحرافيش*،(القاهرة: دار مصر للطباعة . ١٩٨٥)، ٢٦

"كانا يغادران الدار فجرا ثي يتسلسلان إليها مع الليل. فى النهار تمضي بهما الكار من حي إلى حي، يتناولان طعامهما عدسا و فولا و طعمية، و فى اليل يرفلان فى الثياب القطنية و الحريرة، يستريحان فى السلا ملك الداخلي أو فوق الدواوين، وينامان فوق فراش و ثير يصعد إليه بسلام قصير من الآبنوس. و تتحسس فلة الستائر و الوسائد و الطنافس براحتيها....."

الاهتمام من محفوظ عن ممثلين آخرين و أنواع مظاهر ليس إلا عن تصوير الجمل. جمل الفلة و ابنها شمس الدين ينامان فوق الفراش الشيرازي تقدمه عند تزيين و الجمل لديهم. المثال جمل الفلة (ص ٧٣) و الحرير الدمشقي الجميل الذي ألبستها (ص ٧٧)

ثم بعد أن نفصل الفكرة عن الجمل فيه ثم كان متصلة بالقبح، يعنى الاتصالة العمودية paradigmatic relation كالجنس للنفي. فكون الفكرة عن الجمالية متصلة بالفكرة القبيحة يعني كجنس متصلة منفية negasi و من ثم نجد التقابلات بين الجمالية و القبيحية.

و من ثم أن هذا التقابل الثنائي محضور مرة ثانية فى نص آخر، بل خارج النص، يعني فى فكرة أول الرواية illustration الذي صار صحيفا للرواية كما يلى:

"فإن معنى تاريخ ملاحمة الحرافيش هو المتشردون و البائسين. و فى هذه الرواية الحرافيش هو معظم شعب فى معنى إيجابية فهو العامل الشاقي و الأجير و متشردون و الأبطال و من لا بيت له."[٨٠]

. نعم، ذكر القبيح هنا بتصنيف عن رث بالي ممزق بغير عمل، و الملابس الخذير و لا بيت لهم. و هذا كما ذُكر من قبلُ، هو من تقابلات ثنائية فى تصوره عن القبيحية. كان االقبح الذي تصور هنا عن كثير ظواهر ما، فكان تصوير الذي ذكر بالمحفوظ. وهو رمي الصبي الذي عمله الوليد بغير معقول (ص ٦). كما تصورها المحفوظ فى ما تالي:

"ويتساءل متى يكفّ الطفل عن البكاء ليرتاح قلبه و يعاود خشوعه.الآن صار البكاء ينخس جنبه الأيسر. تباعد يمنة حتى مس كتفه سور التكية، و توقف قائلا:

ياحرمة.. أرضعي الطفل!

و لكن لم يجبه أحد و تواصل البكاء، فهتف:

---

[٨٠].Naguib Mahfudz. *El harafisy*. Terj. Fajar Wahyu. (Yogyakarta: Bentang. ٢٠٠٤), ١.

ياحرمة... يا أهل الله!

فلم يسمع إلا البكاء يساور الشك فى قلبه فولّت البراءة المغسولة بماء الفجر، و اتجه نحو الصوت بحذر شديد جاعلا عصاه لصق جنبه."

ولا يخفى أن صحة المقابلات على المستوى المنطقي الذي فكر فيه قدامة تغفل أيضاً الجوانب النفسية المتناقضة التي تعيش في الذات الإنسانية، وقبول قدامة لها ليس اعترافاً ضمينياً بهذه المشاعر المتناقضة، ولكنه اعتراف منطقي بالتقابل، المتضاد في هذه الذات، ولا يختلف الأمر أيضاً في نظرة قدامة إلى صحة التفسير، وهي أن يضع الراوي معاني يريد أن يذكر أحوالها في شعره الذي يصنعه، فإذا ذكرها أتى بها من غير أن يخالف معنى ما أتى به منها، ولا يزيد ولا ينقصم قيمة القبيح الذي جعل الرواية زيدة عن غيرها وأحسنها هي تصوير صفة درويش زيدان. و أحد ما يفعلها هو تصوير عن حالة الص..

"و عند القرب وضح أن العاجوز يمتطى حمارا. و عند ما حاذا هما تماما و ثب عليه درويش .. "

فطبعا, يلص درويش زيدان لأنه ما عنده عمل فإذا يفعل الشر. فقبيح درويش زيدان أو شره. فكثير النص الذي يتذكر نفسه. إذا يقابل مع عاشور عبد الله الذي

كان ممثلا رئيسيا فكان درويش زيدان مقابله، أي فى كل وقت و حين أنه يعوق و يؤذي درويش، مثلا حينما كان عاشور يتأسس الحارة و لكن درويش زيدان يئذيه بإبناء البوظة،

ترامت إلى أذنيه حركة غربية آتية من ناحية الخمارة!!

كان فى طريقة الحيسين فتوقف. رأى عمالا يرممون المكان و يعدونه للحياة جديدة. مال نحو المدخل ثم تسائل بصوت مرتفع:

لحساب من تعملون؟

فجاء صوت من ركن مظلم إلى يمين الداخل يقول:

– لحسابي أنا يا سيد الحارة..

ثم بعد ذلك، إن النص الذي يتكلم عن الحرافيش فنجد صريحا تقابلات ثنائية بين الفنّية و القبيحية. كان فكرة عن القبيحية تُذكر فى كثير من ألفاظ "المترشدون و البائسين ...و عامل شاقي و الأجير من لابيت له،" ثم قيمة جمالية فى لفظ "إيجابي".

ولو كان لم يذكر واضحا دائما من قبلُ، فذكرت التقابلات الثنائية مرة كـــثيرة فى جميع بنية رواية ملحمة الحرافيش. فمن ثم، نعرف أن نفهم أن الرواية يتكلم عـــن

كثير فن الذي يحاور أن نال كل أشخاص فى ملحمة الحرافيش. و هذا التصوير فى هذه القصة هو لون فى قوة العرض و الإحياء و لون في تحييل العواطف و الانفعـــالات و لون فى رسم الشخصيات. وتبقى المعاني ثابتة في حدود هذه الفضائل، لهـــا كيانهـــا الاجتماعي الموروث، بشقيه الفلسفي، والديني، ولا ينبغي للراوي أن يتجـــاوز هـــذا الموروث، فما يقوله الشاعر حاشية على هذه المعاني.

ثم إنما التقابل بين الجمالية و القبيحية جعل النموذج لنظر التقابلات الثنائية الأخرى. فإن النموذج التالي هو تقابل متساوي بين الجمالية و القبيحية.

الفنية	**القبيحية**
أخوات	غرباء (٧٦)
البس الجميل	البس القبيح (ص ٤٣)
الاحتفال	الخلاء (ص ١٤)
بتحية	بلا تحية (٨٥)
المنير	الظُلم (٨٥)
الصدق	المنافق (٦٧)

٢. الفراحة و الهزيمة

ثم شكل نظام فكرة الآتية هي تقابلات ثنائية بين الألم و السعادة. السعادة فى الرواية الحرافيش تتصور بشجاعة ممثليه فى عمل تجديد لحياتهم.كما عرفنا إن نجيب محفوظ هو الراوي الماهر أن يسلط سيكولوجي و هوى فى الناس. فهذا يدل على هذه الرواية. الدلل الأول هو يلعب الدور الإنفعالي، محي الشخصيات.[٨١] فهذه الحالة التي تدل على أن نجيب محفوظ عليه هذا الحفظ.

الإحضار الدنياوي لرواية الحرافيش عن الألم قد استحضره نجيب محفوظ وضيحا جدا، يستحضره بحالة الكلية الحارة أو يسمى بالحرافيش. من وقت إلى وقت هم ينالون النقصان و الظالم عن الأمراء الضالين.

و شكل الألم الآخر من تصوير محفوظ فى هذه الرواية عن أعمال ممثل الرواية سيكوليجيا و مجتمعا. المثال حالة نفس عاشور حينما توفي شيخ عفرة زيدان.

"و أسبل جنبيه الغليظين متفكرا، شعر بأن الخلاء يلتهم الأشياء، و أنه يود أن يتسلق شعاع الشمس، أو يذوب قطرة الندى، أو يمتط الريح المزجرة فى القبو، و لكن صوتا صعيدا من صميم قلبه قال له عند ما يخل الخلاء بالأرض فإنها تمتلئ بدفقات الرحمن ذي الجلال.."

[٨١].Najib Mahfudz. *El harafi*sy. Terjemahan fajar wahyu. (Yogyakarta: Bentang, ٢٠٠٤), ١٢.

ثم شكل ظاهر عن الألام الأخرى فى هذه المألوفة هي المصيبة واقعة فى الحارة. هذه الحالة مدلول على ضياع السكان الحارة و غائبهم ليس لها سبب ظاهر (ص ٤٤-٤٧).

ثم بعد أن نفصل الفكرة عن الألم فيه ثم كان متصلة بالفراحة، يعنى الاتصالة العمودية paradigmatic relation كالجنس للنفي. فكون الفكرة عن الألمية متصلة بالفكرة السعادة يعني كجنس متصلة منفية negasi و من ثم نجد التقابلات بين الجمالية و القبيحية.

و من ثم أن هذا التقابل الثنائي محضور مرة ثانية فى نص آخر، بل خارج النص، يعني فى فكرة أول الرواية illustration الذي صار صحيفا للرواية كما يلى إذا كان الناس يتفقون أن الحب هو مصدار الفرحة و قطر الندى للهوى، فضياعها ليس لها إلا الألم الأكبر فى الحية. المثال ظاهرة الحب لعاشور. الحب الأول الذي يشعره إلى زوجة أولى زينب. فكيفما تصويره يعني...

..ينفض عن قلبه صورة زينب المتحدية و يصلي. يلتهم رغيفا مع الزيتون المخلل والبصل الأحضر. يربت على حماره ثم يسوقه أمامه نحو الميدان مستقبلا يوم الرزق و العمل. يفيض بحوية متدفقة، يمتلئ بثقة غير محدودة

فى قدرته و صبره و امتلاكه للمجهول. تكتفه دوامة تكاد تقتلعه من جذزوعه ...

قد شعر عاشور بالفرحة لأنه سينكح مع زينب فهي بنت سيده بعد أن عرف شيخ زين الناطوري نفسه أن عاشور من أبرار.

و من هنا، كان التقابلي الثنائي بين الفراحة و الهزيمة لديهما أنواع و متساوٍ و مترادف بين كِلي هما فى ملحمة الحرافيش، كما فى نموذجي التالي

الفراحة	**الهزيمة**
المكان	الحارة (ص ٢،٢٣،٢٤)
خفق	قلق (ص ٢٩)
الأغنياء	الفقراء (٣٧)
الحلم	الواقع (ص ٣٩)
السعيد	الحزن (ص ٤٦)
بحبّ	بلا محبة (ص ٥٧)

٣. الفنائية و الأبادية

ثم الرئي التقابل الثنائي الآخر الموجود فى أسطورة الحرافيش فهو يتصر بالفنائية و الأبدية. فإن هذه الفكرة يذكر عن الوقت المعين و غير معين، يعنى الوعي عن كون فى نص الرواية منظورة من شعبة وقتها, فبأن هذه الفكرة لها ترادف مع نظامان السعادة و الألَمية.

إن كتابة الفنائي و الأبدي يفهم ب"هنا" و "حين" الذي يشعر كل أشخاص فى ملحمة الحرافيش. و كان عكسه الذي يتكلم عن الفراحة، فكانا يُفهمان بالأشياء المعينة محضور "هناك" و "فى بلاد أخرى" بل لم يكن عاشور الناجي إماما فى بلد الحرافيش.

و لكن حتى يكون الخبر عن الفرحة و الفنية، فكان وجود الأبدية محضورا فى حين. الجمل الأبدي لا يُستحال وجوده لنيلها فى وقت و حين. التصوير عن الأبدي و الدائم هو يتكلم عن الحب كان يفهم بالمحبة فى الله (ص ٥٧).

ولكن الفن الأبدي لا يعلم إلا فى وقت معين و منخفي، يعنى فى بلاد ملحمة الحرافيش الذي جهل كونها فى خارطة الدنيا.

وفى بين قطوب الفكرة عن الأبدية والفنائية كان كل الأشخاص فى الحرافيش يبحث فى الدوام و يحاور لنيلها لتركز ما نالوها عن أشياء إيجابية كالفرحة و الفنية.

فهذه التقابلات الثنائية قد ظهرت فى نوع النصوص وكذلك يتصل بتقابلات أخرى كما ظهر فى أنواع التقابلي الثنائي التالي

الفنائية	الأبدية
التغاير	الاستقار
التجربات	الذاكرة
أيام جارية	أيام كائنة
الفرح الفناء	الفرحة الأبدية
محبة إلى خلق	محبة إلى الله

٤. الارتباطية والحرية

ثم الرئي التقابل الثنائي الآخر الموجود فى أسطورة الحرافيش. فهو يتصر بالرتباطية و عكسها الحرية. فبأن هذه الفكرة قد بانت فى الوعي الكلي الاجتماعي للحرافيش أو السكان للبلد. هم يتقابلون الدنيا أنها حالة ارتباطية. كان الحرافيش بلادهم تمتلئ بضغط الأمراء و الأشرار و تشديدهم يهبوا لهم.

فإن مركاز هذه الارتباطية هي شاعة عاشور عبد الله الناجي مسجون فى السجن (ص ٨٣). فكيف لا؟ يسجن بدون الخطاء..

و ذات صباح خرج عليهم عاشور الناجي منكس الرأس. بجسمه العملاق و لكنه منكس الرأس و مكيل اليد بقيد حديدى أيضا. هو عاشور الناجي دون غيره. يحف به جنوده، يتقدمهم ضابط و يسير محمود قطائف فى ذيل الموكب.

وزيادة على ذلك، قد رأينا ما أقوى مسلسة الخداع و المكيدة فى ارتبابتها الذي شعر الحرافيش.

فبناء من هذه الحالة، فليست الدنيا للحرافيش لفهمها إلا مرتبيطا و متسلسلا. فليس بغريب، إذا كانوا يرجون سلامة و حرية. فظهرت الأسطورة و البطالة و الملحمة عن مجيئ البطل ينصرونهم، نعم فكان بطولتهم عاشور الناجي.

فكذلك الفرحة و الأبدية، ثم بعد أن نفصل الفكرة عن الألم فيه ثم كان متصلة بالفراحة، يعنى الاتصالة العمودية paradigmatic relation كالجنس للنفي. فكون الفكرة عن الألمية متصلة بالفكرة السعادة يعني كجنس متصلة منفية negasi و من ثم نجد التقابلات بين الجمالية و القبيحية.

و من ثم أن هذا التقابل الثنائي محضور فى حرية عاشور عبد الله الناجي يعنى بعد أن يحرر من السجن فى أخير الرواية كما تالي

وجد عاشور الناجي نفسه للحارة دون منازع. و ما توقع الحرافيش أقام فتوته على أصول لم تعرف من قبل. وجع إلى عمله الأول و لزم مكانه تحت الأرض كما ألزم كل تابع من أتباعه بعمل يرتزق منه..

فكان الحرية هي رجاء من الحرافيش ولو كان تصوُر يكون "هناك" لأن الناجي لم يظهر و لم يك فى البلاد لنصر حياتهم. قبل مجيء عاشور كان الناجي ليس بالحق، أي ليس الحرافيش يعملون لنيل الحرية. و لكن بعد أن كان عاشور عبد الله الناجي فتوة فى الحراة. فمعنى كونهم حالة كيفما كانوا ينالون الحرية و يحققها على كونه محقق البر. و لم يفرض إتاوة إلا على الأعيان و القادرين لينفقها على الفقراء و العاجزين.

فكانت هذه التقابلات تكون بمرارة و نالت أنواعها فى نوع تقابلات كما ظهر النموذاج فى هذا التصوير،

الارتباطية	**الحرية**
المقيم	المتنقّل (ص ١٣)
منفردا	جماعة (ص ٣٥)
طالب العلم	مستمع (ص ٤٤)

الحر السجن (ص ٥١)

٥. الانكسارية و الاتحادة

الدنيا كالأشياء المتفرقة، و المنكسرة و متناقض و مألمة، فبأن كونها متضادا بالدنيا الاتحادية و الفرحة و دون جرحات و مألمات، فهن موجودة و مملوكة بلأشخاص فى رواية ملحمة الحرافيش. فكانت الفكرة أو النظام كما نظرنا فى رواية ملحمة الحرافيش قد ظهرت فى الحبّ. النظام عن المحبة كأحد العناصر في مشاهدة الدنيا world view فهي أكبر فكرة فى الرواية.

فكانت هذه الظواهر قد ظهرت فى مسئلة الحب الذين يشعرون، فبخاصة قصّة الحب عن عاشور عبد الله الناجي و فلّة و زينب.كانت الرواية الحرافيش فأن المحبة فيها ذُكرت مشتبكا و متناثرا، ممتلئ بمتناقض و مجرح و مستحيلة يوجد بالكلي الواقعي. سأضرب المثال مسألة الحبّ لعاشور الناجي عليه أن يجب الوفاء بالمرئتين اثنتين و لكن لا يعلهه.و لو كان عرف الحالة و كأن أن يجرب أن يكون وعيا و مستقيما (ص ٤٥).

إن التفرق و تقابلها عن الاتحاد قد تكون فى تفرق الممثلين. كما فرق عاشور الناجي مع الشيخ عفرة زيدان (ص ١٣). هذا يقع لأن شيخ الذي تربى عاشور من

صغاره توفي. فلذالك، أن يفارق عاشور عبد الله سكينة لأنها عليها أن يرجعي إلى قريتها بالقلوبية (ص ١٣)..كما أُخذ من النص التالي

و في ذات الوقت راى الشيخ عفرة أنه استأثر به مدة كفّت لتعليمه و تهذيبه و أنه آن له أن يرسله لتلقن حرفة من الحروف. غير كان أن حتم الأجل كان أسرع فمرض الى الشيخ بحمى لم تنفع فى علاجها وصفات شعبية، فانتقل إلى جوار به ووجدت سكينة بلا مورد أو قدرة على العمل فرحلت إلى قربتها بالقلوبية، كان الوداع بينه و بين سكينة مؤثرا و دامعا.

فكانت تجربة عاشور عن المحبة متناقضا جدا، فبأن المتناقض مكوّن على الحب إلى فلّة بعد أن يلقي مرتين فقط (ص ٥٢). فكانت فلّة مرأة البوظة الذي ربّىها درويش زيدان. بل أحب عاشور عبد الله إلى فلّة بعد أن يعرف المتناقض بين أولاده يعني هبة الله، و رزق الله، و حسب الله الذين يحبون فلة كلهم. (ص ٥٠)

الوعي للمرئتين هو حال متناقض لأن المحبة تتجه إلى أحد قط. و كيفما يستطيع أن يقسمها. فليس الحب منقسما. فقد أصبحت المحبّة المنقسمة جعل الغَيرة و ألم القلب. و لكن لن تشعر عاشور عبد الله خطاء فى حياته عند ما جعل نكاح فلّة بل يكون فريحا مركَبا.

فكانت أنواع التقابل ثنائي أُظهرت عن المحبة و الحسد الذي أصبح منعكسها كما تلي

الاتحادية	التفرق
محبة عاشور	غيرة زينب (ص ٤٤)
رحم عاشور	شر دروش زيدان (ص ٢٣، ٣٣، ٤٤)
الرحيم	الطمع (ص ٤٤)
الصدق	المنافق (ص ٣٧)

فإن هذه الحالة قد ظهرتس فى رواية الحرافيش، كظاهرة الحب، و الإهتمام، و الشجاعة، و الشعب، و الضحك، و الإخلاص، و الصدق، و العدل، و غير ذلك. و كل قيم الذي يكتب فى هذه الرواية مرارا.[٨٢] و كذالك عن سوى قيم ذاك، كالعدو، و الشهوة، و الحسد، و الغيرة، و الأنانية، و الخشونة، و المظلمة، و الخيانة، و غير ذلك. من قيام سلبية يمثل فى ممثلين يمر بالظواهر المعينة. و يتمم تصوير الحية و مفهوم الراوي عن معانى الحية.

نعم، بعد أن نجد كل من نظم تقابلات خماسية فما فائدها. هل هذا بمعنى أن تحليل الأدب و بحث كلمات تقابلية فقط. فنرجع إلى قول رحمة ويدادا أنّ إذا كانت

[٨٢] Bouillata, Issa. *Batu Cadas dan segenggan Debu, Essai-Essai Kritik Sastra*. . Terj. Istiqamah. (Yogyakarta: Belukar, ٢٠٠٧), ١٥٢.

البنيوية يراد بأن المعنى موجود فى فكرة الفرق بين العلامة، فهذا يباح بمعنى أن تفسير المعنى فى الأدب أو اتصال بين الدال مبدوء ببحث الاتصال الفرقية أو تقابلية بين الدال.

انطلاقا من هذا القول، تخلص الرئي التقابلي الثنائي الخماسي التالي إلى فكرة تقابلية، يعني الكمال و النقصان. فقطوب الفكرة عن الجمالية، و الأبدية، و الفرحة، و الحرية، والمحبة، منفي جميعا جعل أنواع التقابلات لوجود الدنيا المتناسبة ideal. و كل أشخاص فى رواية ملحمة الحرافيش يتجه غاياتهم.

و بناء على ذلك، كان قطوب الفكرة عن القبحية، و الفنائية، و الألمية، و الحيادية، و الانكسارية، و التقابلات الثنائية، جعل الفكرات أو النظام غير الكمالية.[٨٣] وفى هذه الدنيا غير الكمالية أن أشخاص من رواية الحرافيش يشعرون حياة واقعية. فلذا يحاور أشخاص فى رواية الحرافيش أن تركوا واقعية فيها. كان عاشور الناجي يحاور أن يجد العمل بعد أن توفي شيخ زيدان عفراة و يحاور أن تلقع الربيط من تعبد درويش زيدان الشرّ (ص ٢٢). بل درويش زيدان يحاور أو يجد الفرحة بأبنائه البوظة. و بطبعا لايحب عاشور إلى درويش زيدان الطروق، بل كل أشخاص فى الرواية.

[٨٣] Rahmad Widada. *Saussure Untuk Sastra, Sebuah kritik sastra structural.* (Yogyakarta: Jalasutra. ٢٠٠٧), ٨٧.

فى أي هذه الحالة، كانت الحرافيش (سكان) لا يحبون حياة غير متممة. فلذالك، يحاورون أن يخرجو من الوقائع لنيل ما خرج الذي لا وجدوا فيها و لو كان ما رجوا عن الكمال ليس إلا لاينالونها.

و بهذه الفكرة أن أنواع الأشخاش، و الأعمال، و الظواهر، و البيئة الكائنة، أو البيئة الزمانية موجود فيها المركز و الاتجاه. و كون معنى فى عالم قصص رواية ملحمة الحرافيش. فكأنما مشاهد الدنيا أبدعت الأرض و السماء و الفجر أو مسمى ب"معنى عالمي". فبكونه يُظل الأشياء فى بنية الدنيا فى ملحمة الحرافيش.

إن المشاهدة الدنيا أو رؤية العالم world view فى الرواية ملمحة الحرافيش الذي يشاهد الدنيا الواقعية غير كمال، فبسببها يريدون أن تركوها حتى نالوا الدنيا كالتصوري ideal هو متساوية بالرئي الرومنطيقي. فأن الرومنطيقي عند ولّك فى كتابة فاروق لديه شخضية رئيسية عن نظام الاتحادية. و رأى أن الرومنطيقي يحاور أن يجنب الانفصال أو التفرق بين الفاعل أو المفعول، و بين النفس، و الدنيا، و بين الوعي و بلاوعي باستعمال آلات كالخيالي و الاسطورة.

فعند عقلي توارته أن الدنيا فى الرواية ملحمة الحرافيش يتصل إلينا يتأسس من الإنتاج الرومنطيقي و الأسطوري و سوى توازن مشاهد الدنيا المعينة. فكانت ملحمة

الحرافيش يشاهد رسما رومنطيقيا، كالمحبة إلى مغامرة، و التعبد إلى عالم، و تحقيق إلى حرية أو ثورة مغالبة خيال.

فزيادة على ذلك، الدالات فى الرواية ملحمة الحرافيش تصنع كثيرا و مستقيما و استمرارا بدون الوقوف حتى توجد عناصر الأسطورة فيها.

الباب الرابع

الخاتمة

أ. الخلاصة

قد درس الباحث فى رواية "ملحمة الحرافيش" لـــ الأديب المتباحر نجيب محفوظ، و قد تم تحليله بالنظرية البينوية برئي التقابلات الثنائية بعون الله تعالى. و بعدُ، فمن الواجب أن يعرض الباحث و يذكر بأهم نتائج البحث و خلاصته مستندا على أسئلة البحث، و هي على الشكل الآتي

كان قطوب الفكرة عن القبحية، و الفنائية، و الألمية، و الحيادية، و الانكسارية، و التقابلات الثنائية، جعل الفكرات أو النظام غير الكمالية. وفى هذه الدنيا غير الكمالية أن أشخاص من رواية الحرافيش يشعرون حياة واقعية. فلذا يحاور أشخاص فى رواية الحرافيش أن تركوا واقعية فيها. كان عاشور الناجي يحاور أن يجد العمل بعد أن توفي شيخ زيدان عفراة و يحاور أن تلقع الربيط من تعبد درويش زيدان الشرّ. بل درويش زيدان يحاور أو يجد الفرحة بأبنائه البوظة. و بطبعا لايحب عاشور إلى درويش زيدان الطروق، بل كل أشخاص فى الرواية.

من حيث قوة الإقناع ووضوح أبعاد الشخصية التي يتجاور فيها في أن واحد ما هو جليل وما هو غير سام، كما يتجاور الحب والبغض كذلك، وآيضا التواضع والكبرياء والخبث والطيبة. ومن دراستنا لهذه القصة نكتشف أن الموروت ليس في المحتوى فقط، بل في شكل آيضا، و إن هذا الموروث طبيعيا وتجريديا في واحد. تخلص الرئي التقابلي الثنائي الخماسي التالي إلى فكرة تقابلية، يعني الكمال و النقصان. فقطوب الفكرة عن الجمالية، و الأبدية، و الفرحة، و الحرية، والمحبة، منفي جميعا جعل أنواع التقابلات لوجود الدنيا المتناسبة ideal. و كل أشخاص فى رواية ملحمة الحرافيش يتجه غاياتهم.

ومن صورة الطبيعة نجد أن إبعاد الشخصيات واحدة، والروتين الذي ينظم حياتنا واحد، في الأسطورة والقصة. من صورة التجريد ما نراه من ذكر عبارات مجردة واضحة عن الخير والعدل والقوة. أي أن الموروث ليس فقط في الموضوع وإنما في الشكل آيضا، وأن السر الذي يراه المؤلف ليس في ان يحاكي الأسطورة، وإنما في أن يكتب على طريقة الأسطورة وهو يؤدي ذلك العمل. فالمؤلف يرى أن الأدب هو إنتاج إنسانى يسد غيره من ضروب النتائج حاجات إنسانية، وله أصول ووظائف يمكن الكشف عنها وتعريضها للتحليل.

ب. الاقتراحات

قد انتهى هذا البحث فى نقد الأدب البنياوي بـــــ الرئي التقابلي الثنائي فى رواية ملحمة الحرافيش لنجيب محفوظ فيقدّم الباحث الاقتراحات لتنمية العلم فى هذه الدراسة الأدبية النقدية:

١. كانت معرفة الدراسة الأدبية بنظرية نقد الأدب البنياوي بتحليل التقابلات الثنائية فى الإنتاج الأدبي خاصة فى رواية مهمة جدا لمعرفة العناصر الأساسية و القيمة الفنية فى الأدب معرفة تامة عامقة، نعرف الرئي التقابلي الثنائية (Binery Oposition) التي تعبر شئين متقابلان فى التأليفات الأدبية. ومن هذا، هناك علاقات بين عناصر الذي كان فى البنية يصير إنتاج المعاني و لذالك نرجو إلى من يتعلم علم اللغة و الأدب خاصة باللغة العربية أن يهتم بالدراسة نقد الأدب البنياوي.

٢. اعترف الباحث أن هذا البحث عن درجة التام لبسطه فى كون الأخطاء و النقصان فيه, و بذالك يرجو الباحث النقد و الاقتراحات بناء على تكميله و تصويت أخطاءه ليكون هذا البحث أن ينتفع و يفيد فائدة.

٣. فيرجو الباحث من الطلاب و مدرسى اللغة العربية و أدبها خاصة فى الجامعة الاسلامية الحمومية مولانا مالك إبراهيم بمالنج أن يستمروا و يطالعوا هذه الدراسة و مثلها من الدراسات النقدية الأدبية، و يجعلوا هذا البحث مرجعا لهم، بعون الله و برحمته تعالى.

قائمة المراجع

باسل حاتم. ٢٠٠٩. *الخطاب و المترجم*. . الرياض: جامعة الملك السعود، النشر العلمي المطابع.١٤١٩ ه

برنار فالط، *النص الروائي للتقنيات والمناحج*، بارس، ١٩٩٢.

عبد الملك مرتاض، *نظرية الرواية*. الكويت: دار المغريب، ١٩٩٢.

عبد القاهر الجرجاني. *دلائل الإعجاز* ، بيروت: دار المعرفة. طبعة ١. ١٩٩٤

_____ *االرواية الإنسانية فى الحرية والطوفان*، بيروت: دار محجلات الشعر. ١٩٦٠.

الجاحظ . *الحيوان*، تحقيق عبد السلام هارون،: القاهرة:دار النهضة ، ١٩٤٥.

إحسان عباس *: تاريخ النقد الأدبي عند العرب*، بيروت: دار الثقافة، طبعة رابعة، ١٩٨٣.

الحسين، عايش. *نظارية المعنى عند قدامة بن جازم*. مصر: مكتبة النهضة المصرية، ٢٠٠٥.

أدونيس، *زمن الشعر*. بيروت: دار الأودع .١٩٦٧.

لويس مألوف،*المنجيد*. بيروت: دار المشرق. ١٩٧٧.

إبراهيم، مدكور، *المعجم الوسيط*. بيروت: دار الفكر. دون السنة.

على، بدري، *محاضرات في علماء العروض والقافية*. قاهرة: الجامعة الأزهر. دون السنة.

أحمد الهاشيمي، *جواهر الأدب* . مصر: دار الفكر.دون السنة.

الخلي، محمد علي, *المعجم علم اللغة النظرى*. بيروت: مكتبة لبنان. ١٩٨٢

أبو زيد، أحمد. *المدخل إلى بنائية*. القاهرة: المركاز القومي للبحوث الاجتماعية الجنائية. ١٩٩٥.

ابن زكريا، أبي حسين. *الصاحبي فى فقه اللغة العربية و مسائلها و سنن العرب فى كلامها*. مصر: دار المعارف، ١٩٧٧.

الجرجاني، علي بن محمد الشريف . *التعريفات*، القاهرة: المطبعة الحميدية المصرية، ١٣٢١هـ.

نور عوض، يوسيف.*نظرية نقد الأدب الحديث*. لبنان: دار الأمين. الطبعة الأولى.١٩٩٤.

جان إيف تاديه. *النقد الأدبي فى القرن العشرين*. لبنان: دار الحاسوب. ١٩٩٤.

صلاح فضل، *بلاغة الخطاب وعلم النص*، القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر القاهرة، ١٩٩٦.

_____*نظارية البنائية فى النقد الأدبي*. المصر: دار الشروق، ١٩٩٨

رولان بارت، *نظرية النص*، ترجمة: محمد خير البقاعي، القاهرة: مجلة العرب والفكر العالمي،١٩٨٨.

عند وليم، *المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى التفكيكية*، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، لبنان: دار المأمون، ١٩٨٧.

مصطفى الكيلاني، *وجود النص الأدبي*. المصر:دار الطباعة .١٩٨٧.

ابن يعيش. *منهاج التعليل*. الضحى: دار الكتب. دون السنة.

نجيب *محفوظ*، *ملحمة الحرافيش*، القاهرة: دار مصر للطباعة. ١٩٨٨.

_____، *حول العرب و الغروب و المصر*. القاهرة: عرابية للطباعة و النشر ١٩٩٦.

_____،*لمحة نجيب محفوظ*، الجزء الأول. بيروت: مؤسسة الرسالة، ١٩٩٢.

حشيفة، محمد. *الأدب و الدلالة*. دمشق، مركاز الإنماء الحضاري. ١٩٦٦.

وركادياناتا، ولدانا. *المدخل إلى الأدب العربي*. مالنج: كلية العلوم و الثقافة، ٢٠٠٧.

علي الخلي. *المعجم علم الغة النظري*. بيروت: مكتبة لبنان، ١٩٨٢ .

ابن سينا. *كتاب الشفاء*، مراجعة إبراهيم مدكور، تحقيق سعيد زايد، مصر: مركز تحقيق التراث، دون السنة.

السيد صالح، سعد الدين. *البحث العلمي ومناهج النظرية*. لبنان: دار النهضة، ١٩٩٣.

محمد شكري، عياد. *اتجاهات البحث الأسلوبي*. كويت: دار المأمون، ١٩٨٥.

علوش، جميل .*فصول فى الثقافة اللغوية*. عامن: دار أزمنة، ١٩٩٩.

Fanani, Zainudin. *Telaah Sastra*. Surakarta: Muhammadiyah University Press. ٢٠٠٠.

Mahfuz, Naguib. *El Harafisy*. Terj Fajar wahyu. Bentang: Yogyakarta. ٢٠٠٤.

Bouillata, Issa. *Batu Cadas dan segenggan Debu, Essai-Essai Kritik Sastra* .(Terj. Istiqamah.). Yogyakarta: Belukar. ٢٠٠٧.

Widada, Rahmad. *Saussure Untuk Sastra*, *Sebuah Metode Kritik Sastra Struktural*. Yogyakarta: Jalasutra. ٢٠٠٩.

Muzakki, Akhmad. *Kesustraan Arab Pengantar Teori dan Terapan*. Jogjakarta. Ar-Ruzz Media. ٢٠٠٦.

Kutha Ratna, Nyoman. *Teori, Metode, dan Tehnik Penelitian Sastra*. Yogyakarta. Pustaka Pelajar. ٢٠١٠.

Hawkes, Terence. *Structuralism And Semiotics*. London: Metheun & Co. Ltd. ١٩ ٧٨.

Wellek, Rene. *Teori Kesusastraan*. Jakarta: gramedia, cet ١٥. ١٩٩٥.

Roger, Allen. *Aspect of the Novel*. London: penguin books, ١٩٦٦.

_____. *The Arabic Novel*, *An Historical and Critical Introduction*. Yogyakarta: e-Nusantara. ٢٠٠٨.

_____. *Arab Dalam Novel*. Terj Irfan Zakky. Yogyakarta: e-Nusantara. ٢٠٠٨.

Rine, Hart. *A Glossary of Literary Terms*, New York. ١٩٧١.

Suharsini, Arikunto. *Prosedur penelitian suatu pendekatan praktek*. Jogjakarta; Pustaka Pelajar. ١٩٩٧.

Piliang, Amar Yasraf, *Hipersemiotika, Tafsir Cultural Studies Atas Matinya Makna*. Jalasutra: Yogyakarta. ٢٠٠٣.

de Saussure, Ferdinand . *Pengantar linguistik umum*. Terjemahan kuncoro. Yogyakarta: Gajah mada University Press. ١٩٩٣.

Surya ,Sudarmato Sumantri . *Metode linguistik*. Yogyakarta: Pustaka pelajar. ١٩٨٧.

Pradopo, dkk. *Bahasa puisi, penyair Ulama Sastra Indonesia Modern*. Jakarta: Pusat Pembinaan Pengembangan Bahasa. ١٩٨٥.

Chaer, Abdul. *Pengantar Semantic Bahasa Indonesia*. Jakarta: Rineka cipta. ٢٠٠٩.

_____. *Linguistik umum.* Jakarta: Rineka cipta. ٢٠٠٧.

Zuriah, Nurul. *Metodelogi Penelitian,Sosial dan Pendidikan*. Jakarta: Bumi Aksara. ٢٠٠٦.