Université 08 Mai 45
Guelma Algérie
جامعة 08 ماي 45
قالمة الجزائر

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
République Populaire Algérienne Démocratique
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي جامعة 8 ماي 1945 قالمة
Ministère de L'enseignement Supérieur Et de la recherche scientifique
Université 8 Mai 1945 Guelma جامعة 08 ماي 1945 قالمة
Faculté: des lettres et des langue كليّة الآداب واللغات
Dept. Langue et littérature arabe قسم اللغة والأدب العربي

محاضرات في مقياس تحليل الخطاب و السرديات
(سرديات الخطاب)

مقدمة لطلبة السنة الأولى ماستر
(تخصص تحليل الخطاب)

تقديم الدكتورة :
وردة معلم

الموسم الجامعي :2016/2015

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

تتسع السرديات لتشمل كافة أنواع الخطاب البشري ، فهي في حالة تمدد كبير بدليل وجودها في كل مجالات الحياة لهذه الأهمية كان لها مكانتها المتميزة في كافة الآداب ، لاسيما الأدب العربي الذي شهد كغيره أنواعا فريدة و متميزة من السرود في عصوره المختلفة . و لقد احتفت مناهج الدراسة الحديثة بالسرود شفاهية كانت أم كتابية ، و حاولت فهمها بالقدر الذي يسمح بانتاج معرفة تمكن الدارس من الاطلاع على هذا المجال البحثي المتميز الذي نسعى للتعريف به لدى طلبتنا من خلال اقتراح مواضيع جادة ، و تقديمها في إطار أكاديمي دقيق.

و في هذا الإطار نحرص على القول بأن السرديات هي نوع من المقاربة المجردة و التطبيقية في نفس الوقت ، بمعنى إنها دراسة منهجية للأدب تعتمد التجريد و التوجيه العملي بهدف استنطاق خصائص الخطاب السردي في الإطار الذي أمنته لها الفلسفة البنوية ذات المصادر المختلفة و التي بموجبها استطاع السرديون من أمثال:"جرار جينيت"Gerard Genette و "تيزفيتان طودروف"T.Todorov و "رولان بارت" R.Barth عبر دراساتهم الجادة في تحليل الخطاب السردي التأسيس لاتجاه بات يعرف بالسرديات اللسانية أو سرديات الخطاب و قد ظهرت في الفترة التي أزدهر فيها المد البنوي .و اهتم هؤلاء النقاد بمكونات الخطاب من راوي و مروي و مروي له وكل ما له علاقة بهذه المكونات ،و كان هدفهم من دراسة هذه المكونات هو اكتشاف بنياتها الخاصة و العامة ،مستفيدين من النموذج اللساني الذي كان سائدا في عصرهم.

و لقد وفقت البنوية في تعاملها مع النصوص السردية خاصة منها الروائية ،و يرجع الفضل في ذلك إلى أنها لم تهتم بالأحكام القيمية و الرؤى الإيديولوجية التي كانت تشكل مرجعية هذه النصوص التي أصبحت من المنظور البنوي هي المرجع ، و لا شيء سواه .أي التركيز على ما هو واقع فعلا في النص ،و لقد تأكد ذلك بظهور الكثير من النماذج ، و بالتالي الوصول إلى الهدف المنشود الذي يتمثل في وصول الدارس إلى القانون العام الذي يمثل الجانب الجمالي في كل نص سردي.

إننا نهدف من خلال تقديم هذه المحاضرات إلى :

1- توضيح كيفية استفادة السرديات من النموذج اللساني في عملية تحليل الخطابات السردية ، أي إننا سنوضح للطلبة كيف وضعت السرديات تحت لواء نموذج نحوي بسيط ، و كيف استطاع

السرديون بناء نحو للحكاية ؛أي تعريف الطالب بكون السرديات هي جزء لا يتجزأ من الدراسات اللسانية ، و لا يحق للسانيات التخلي عنها حتى لو امتد حقل دراستها إلى مجالات أخرى .

2 – توسيع مدارك الطالب المتعلقة بهذه المعرفة ، و ذلك بتوسيع نطاق البحث في هذا المجال الخصب ،و في هذا السياق يمكن القول إنه سبق للطلبة أن توقفوا عند الأثر الكبير الذي أحدثته اللسانيات على تخصصات شتى من بينها السرديات ؛ و ستتيح هذه المعارف فرصة كبيرة للطلبة للتعرف أكثر على طرق تحليل الخطاب السردي ، و أشكال صياغته التي كانت اللسانيات نفسها تستفيد فيها من علوم عديدة ، هذا من جهة .و ربما يطرح هذا المقياس صعوبة لدى الطالب من جهة أخرى .و أعتقد أنها ستتمثل بالأساس في عدم معرفته الدقيقة بهذا التخصص الذي تعرف على بعض المعلومات المتعلقة به في مقاييس درسها في السنوات الثلاث ، و هي غير كافية بنظري لسد حاجة طلبتنا في هذا التخصص حديث النشأة ، و يمكن لي أن أعد هذه المعلومات بمثابة أرضية ربما ستسهل على الطالب عملية استيعاب مختلف قضايا تحليل الخطاب السردي، و ذلك بلملمة مجموع المعارف التي تحصل عليها بطريقة منهجية .

و سأستعين في سبيل تحقيق ذلك بنماذج تطبيقية مأخوذة من نصوص سردية :يتمثل النص الأول في قصة قصيرة لإبراهيم الكوني عنوانها :"اللسان" و قد استهوتني هذه القصة بالنظر إلى الإمكانات القرائية التي تمنحها للدارس ؛ فمن ناحية السردية تعد نموذجا صالحا للتطبيق باحتوائها على الكثير من المعطيات التطبيقية التي تصلح لاختبار الكثير من الجوانب النظرية . و من ناحية البيداغوجيا تعد نموذجا سلسا بالنسبة للطالب فهي تسهل عليه عملية الانتقال من مستوى سردي إلى آخر بالنظر إلى ضيق الحيز النصي الذي تمتاز به القصة القصيرة .و قد كنت أريد تجريب هذا النص على أكثر من طريقة في التحليل ، فقد عرضته على طرق التحليل التي قدمها "طودروف" و "جينيت" و "بارت" في جوانب منها .و بعد معاينتها تطبيقيا رأيت تكرار الأمثلة التطبيقية فقد وجدت الكثير منها يتكرر من نموذج نقدي إلى آخر، و يرجع السبب إلى عاملين :الأول محاكاة النماذج لبعضها البعض .و الثاني قصر النص ، و لتجنب ذلك رأيت من الضروري تلافي الأمثلة المكررة في مواطن بعينها. و قد كنت مضطرة لسحب الجزء التطبيقي الخاص بنموذج "جينيت" بسبب كثافة التقنيات الزمنية؛ فقصة اللسان لا تتوفر على أمثلة شارحة عن الكثير من التنويعات التي تخص التقنيات الزمنية حسب المنهج المذكور و عوضتها بدراسة

كنت قد أجريتها على رواية "عابر سرير" لأحلام مستغانمي كونها رواية تقنية بامتياز و قد اختبرت صلاحيتها من ناحية الزمنية .فكان هذا هو النص الثاني.أما النص الثالث فهو كتاب ألف ليلة و ليلة فقد أخذت منه بعض الأمثلة التوضيحة و الشارحة لبعض التقنيات السردية .

تكونت –تبعا لما تقدم ذكره – هذه المحاضرات من أربعة فصول ، جاء في مقدمتها فصل نظري بعنوان :مصطلحات و مفاهيم ،حاولت فيه توضيح طبيعة المقاربة السردية للخطاب الأدبي من خلال التوقف عند بعض المفاهيم كالبنية و السرد و علمه و نظرياته .كما بينت فيه كيف وضعت السرديات تحت لواء النموذج اللغوي .و أنهيته بعرض لنظرية الأغراض لما تكتسيه من أهمية في مسيرة الدراسة السردية للخطاب.

و أما بقية الفصول فقد خصصتها لأشهر النماذج في تحليل السرد.فخصصت بناء على ذلك الفصل الثاني لنموذج تزفيتان طودروف ، وقسمتها حسب منهجيته في التحليل إلى ثلاثة محاور:هي السرد من حيث هو قصة ، و السرد من حيث هو خطاب، وو خرق النظام .

أما الفصل الثالث فأبرزت فيه إسهامات جينيت النقدية في السرد ، و توقفت عندها من خلال ثلاث مقولات ، هي : مقولة الزمن ، و مقولة الصيغة ، و مقولة الصوت .

و أما الفصل الرابع فبسطت فيه نموذج رولان بارت ،و قسمته بناء على طريقته في التحليل إلى أربعة محاور ، هي لغة السرد ، و الوظائف ، و مسألة الفاعل ، و مستوى السرد.

و قد كنت في كل مرة أحاول اختبار طرق التحليل البنوي للسرد من خلال العودة إلى النصوص التطبيقية المختارة التي تحدثت عنها .

و إذا كان لا بد من الإشارة إلى الصعوبات التي واجهتني حين أعددت هذه المحاضرات فإنه يمكنني حصرها في اتساع المعرفة السردية و تشعبها ، و بكل ما راكمته عبر حقب متتالية من مفاهيم و مصطلحات .حيث انعكس ذلك على تلقي الطلبة الذين تفاعلوا مع هذه المحاضرات فأبدوا شغفا كبيرا بعوالم السرد الامتناهية .

في الأخير أتمنى أن يستفيد الطالب من هذه المحاضرات التي يبقى الهدف منها تعميق معارفه السردية ، و تحصيلها في منابعها كما وردت إلينا ،إضافة إلى تطوير طرق قراءته للنصوص السردية ، حتى يتمكن من تقديم فهم أعمق للظاهرة الأدبية في صلتها بقضاياها النقدية .

الفصل الأول:
مصطلحات ومفاهيم

تقديم:

ارتأيت في البداية تقديم بعض المفاهيم النظرية التي تتعلق أساسا بمفهوم البنية و الخطاب ، و السرد و علم السرد و النظرية السردية و ما تعلق بهذه المفاهيم من قضايا أسهب النقاد في الحديث عنها ، و لعل الهدف من خلال هذه الوقفة هي التمهيد لما سيأتي من قضايا تخص سرديات الخطاب و التي سيجد الطالب نفسه ملزما بالعودة إلى الكثير من المفاهيم التي تتصل بالسياق العام الذي نشأت في خضمه هذه المعارف المتخصصة ، لذلك لا سبيل للدارس إلا بالعودة إليها ، و هي عودة هنا منهجية أكثر منها معرفية .

1-مفهوم البنية :

البنية مأخوذة من البناء ،و منها البنوية التي يقول عنها عبد السلام المسدي : « **لقد جاء لفظ البنوية من البنية ، و هي كلمة تعني الكيفية التي شيد عليها بناء ما، و انطلاقا من هذا المفهوم أصبحت الكلمة تعني الكيفية التي تنتظم بها عناصر مجموعة ما ؛ أي أنها تعني مجموعة العناصر المتماسكة فيما بينها ، بحيث يتوقف كل عنصر على باقي العناصر الأخرى ، و بحيث يتحدد هذا العنصر بعلاقته بتلك العناصر. فالبنية هي مجموع العلاقات الداخلية الثابتة التي تميز مجموعة ما بحيث تكون هناك أسبقية منطقية للكل على الأجزاء ، أي أن أي عنصر من البنية لا يتخذ معناه إلا بالوضع الذي يحتله داخل المجموعة ، و أن الكل يبقى ثابتا بالرغم مما يلحق عناصره من تغيرات**».[1]و على هذا فالبنوية توجه الاهتمام بالأساس نحو دراسة العلاقات التي تنظم عناصر بنية ما .كما تهتم بكشف الارتباطات القائمة بين البنيات المختلفة بعضها ببعض .

تحمل البنية بهذا المفهوم معنى النظام الذي يبنى عليه مفهوم الكلية و هو المعنى ذاته الذي أشار إليه "فرديناند دي سوسير"* **F.DE SOUSSURE** في محاضراته إذ استخدم البنية ثلاث مرات بمعنى النظام . و قد أكد "كلود ليفي ستراوس" **STRAUSE C.LEVI** في كتابه "الأنثروبولوجيا البنوية" « **على أن طابع النظام في البنية يرجع أولا ، و قبل كل شيء إلى أنها**

---

[1]-**عبد السلام المسدي : قضية البنوية (دراسة و نماذج)، نشر وزارة الثقافة ، تونس ، (دط) ، (دت)، ص105.**

تتألف من عناصر إذا ما تعرض الواحد منها للتغيير أو التحول تحولت معه باقي العناصر الأخرى »[1].

إن البنية قائمة أساسا على هذه الخاصية ، أي خاصية التحول عند اللسانيين ، لكن المختلف فيه هو طبيعة عملها ؛ أي كيفية تصور عمل بنية ما ، و قد أفرز هذا الاختلاف مفهومين متناقضين أديا إلى تمييز واضح في استخدام البنية ، فبينما رأى أصحاب التصور الأول أن مفهوم البنية « **يطلق على مجموعة من العلاقات القائمة بين الأشياء في الواقع نفسه** » [2] ، رأى أصحاب التصور الثاني أن مفهومها « **يطلق على مجموعة مكونة من عناصر ذهنية تقدم تصورات محددة عن الواقع** » [3].

و تكون البنية بالمفهوم الأول جوهرا واقعيا ، بينما تكون بالمفهوم الثاني نموذجا عقليا، و يعد كلود ليفي ستراوس من أشد المدافعين عن التصور الأول ، و قد أفرز هذا التبني أو الطرح إلى رده مفهوم البنية إلى فكرة النماذج التي يتم تكونها من مجال اللغة « **و بطبيعة الحال فإن كلود ليفي ستراوس يؤسس لمبادىء البنوية متخذا أمثلة من مجال عمله ، و يبدأ بالتأكيد على تصور أساسي عنده و هو أن فكرة البنية الاجتماعية لا تشير إلى الواقع التجريبي ، و إنما إلى النماذج التي تكونها طبقا لهذا الواقع ، و هنا يظهر الفرق عنده بين فكرتين متقاربتين إلى درجة أنهما كثيرا ما تختلطان ، و هما : البنية الاجتماعية و العلاقات الاجتماعية ذاتها ، هذه البنية التي لا يمكن حصرها في مجموعة العلاقات القابلة للملاحظة في مجتمع محدد** » [4]

و معنى هذا أن الدارس الذي بنى فكرة النماذج انطلاقا من مجال النماذج اللغوية لم يحاول فهم الظواهر الاجتماعية إلا باعتبارها لغات رمزية تمثل أنظمة معينة من العلاقات الداخلية لأنه رأى أن التفكير في كينونة الإنسان في الوجود ، و هذه الكينونة لا يمكن أن تتجلى إلا بواسطة

2-صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي ، دار الشرق ، ، القاهرة ، مصر،ط1984،1،ص126 ،

1-المرجع نفسه ، ص،ن.

2-المرجع نفسه : ص.ن.

3-بهادي منير : مفهوم الخصوصية الثقافية في الخطاب الأنثروبولوجي المعاصر ، أي مستقبل للأنثروبولوجيا في الجزائر ، وقائع ملتقى دولي منظم من لدن مركز البحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية و الثقافية و جامعة منتوري ، قسنطينة ، 2003، منشورات crasc، ص108

اللغة بوصفها لا نظاما من الرموز و الإشارات ، كما لا يمكن للأنثروبولوجيا أن تكون علما دقيقا إلا إذا ركزت على الكشف على الأنظمة الرمزية للمجتمعات التي تدرسها [1]

2- شروط تحليل البنية :[2]

-المعرفة و الاطلاع الواسعان، و خاصة على اللسانيات لأنها إحدى أهم مصادر البنوية .

-إمعان النظر في العلاقات اللغوية ، و في كيفيات انتظامها .

-النظر في المحورين الأفقي (النسيج اللغوي) و العمودي (إيحاءاته).

-الوصول إلى القانون العام الذي يحكم منطق هذه الأجزاء ، و الذي يجعلها تشكل نسقا أو نظاما (بالنسبة لـ"فلادمير برورب" **Vladimir.Propp** الوظيفة هي التي تحكم النصوص الشعبية) هذا القانون هو الذي يمثل الجانب الجمالي في كل نص أدبي .

3-مستويات التحليل البنوي :

لا بد من الإشارة بأنه لا توجد مبادىء ، أو قواعد ثابتة لتحليل النص الأدبي على ضوء المنهج البنوي فعملية التحليل هي مقاربة فقط تحاول القبض و الإمساك بجمالية النص الأدبي ، و مع ذلك يمكننا استنتاج مجموعة من الآليات ، أهمها :

-لا بد أن ينبثق تحليل النص من النص نفسه من خلال تأمل الدارس لعناصره ، و لعلاقة هذه الأجزاء مع بعضها البعض ، و ملاحظة طرق و أساليب أدائها و وظائفها .

-لا بد على الناقد أن لا يتجاوز حدود النص (التحليل المحايث للنص) .

-اعتماد عملية الهدم و البناء، أو الاقتطاع و الترتيب بمعنى التوقف عند كل جزء من أجزاء النص ، و النظر إليه على أنه بنية متكاملة ، ثم دراسة علاقته بالأجزاء الأخرى ، و إمكانية تأثيره عليها ، أو تأثره بها . بمعنى النظر إلى هذا الجزء أو النص ، أو إلى مجموعة الأعمال الأدبية ، أو جنس أدبي ما كبنية مستقلة .

-عند تحديد موضوع البحث يجب عزله عن الخارج ، و هذا عمل مهم لأنه يمهد للخطوة الثانية ، و هي تحليل القطعة الأدبية داخل المختبر و التركيز على داخل النص .

4- **صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي ،ص 134.**

[2]-**ينظر المرجع نفسه، ص45 و ما بعدها.**

4-المقاربة البنوية :

قدمت البنوية طريقة لقراءة النص الأدبي الشعري و السردي على حد سواء ، حيث تقوم على قراءة النص انطلاقا من مستويات متعددة ،باعتبار أن المرور من مستوى إلى آخر يكشف عن الدلالة الخفية التي يتضمنها النص ، و تتمثل مستويات النص /الخطاب الشعري في :

-المستوى الصوتي : الحروف و تكوينها الموسيقي (النبر ، التنغيم ، الإيقاع).

-المستوى المعجمي : الكلمات و مستواها الأسلوبي .

- المستوى النحوي :الجمل خصائصها و طريقة تركيبها .

-المستوى الدلالي : تحليل المعاني و الصور الشعرية .

-المستوى الرمزي : و هو المعنى الثاني (المدلول) للدال الذي هو كل المستويات السابقة .

و فيما يخص مستويات الخطاب السردي فهناك اختلاف بين الدارسين في تحديدها؛ فهناك من جعل للنص السردي مستويين: مستوى القصة و مستوى الحكاية أو الخطاب (تقسيم طودروف) .و هناك من اعتبرها ثلاثة كـ"بارت" و "جينيت" (بالنسبة لبارت هناك مستوى الوظائف ،و مستوى الأفعال ، و مستوى السرد) .و أما بالنسبة لجرار جنيت فهناك (القصة ، و الحكاية، و السرد) و قبل الحديث عن هذه المستويات، و طريقة تناولها يتعين علينا أولا تحديد دلالة هذا المصطلح: **الخطاب السردي** .فكما هو واضح فإنه يتركب من كلمتين : خطاب و السردي . فيما يخص المفردة الأولى يمكننا الإشارة إلى بعض المعاني اللغوية و الاصطلاحية التي أسهبنا في الحديث عنها في مطبوعتنا الموسومة بمحاضرات في تحليل الخطاب [1]

فبخصوص معناه اللغوي ذكرنا أن هذه اللفظة تحيل في معاجم اللغة العربية إلى عدة معان، فقد جاء في لسان العرب في مادة (خ ط ب) قوله : « **خَطب الخَطبُ: الشأن أو الأمر، صغر أو عظم؛ و قيل هو سبب الأمر...، و الخَطب الأمر الذي تقع فيه المخاطبة و الشأن و الحال ...و الخِطاب والمخاطبة: مراجعة الكلام، و قد خاطبه بالكلام مخاطبة و خطابا، و هما يتخاطبان** » [2].

1-ينظر وردة معلم :محاضرات في مقياس تحليل الخطاب (مقدمة لطلبة السنة الأولى ماستر (تخصص تحليل الخطاب) قسم اللغة و الأدب العربي ،كلية الآداب و اللغات ،جامعة 8 ماي 1945،قالمة ، الموسم الجامعي 2016/2015 ، من ص 4 إلى ص19.

2 -ابن منظور : لسان العرب ،مادة خطب. ، مكتبة دار المعارف، القاهرة،مصر ، (دط)، 1979، ج4، ص 134.

و مما أضافه "الفيروز أبادي" قوله : الخطاب أو الخطبة وهي « **الكلام المنثور المسجع ونحوه، ورجل خطيب حسن الخطبة** » [1]. وأما ما أورده الزمخشري في أساس البلاغة فقوله: « **خطب: خاطبة أحسن الخطاب ، وهو المواجهة بالكلام...**».[2]

و أما ما جاء في "المعجم الوسيط" فقولهم : « **خاطبه و خطابا كالمه و حادثه وجه إليه كلاما ، تخاطبا و تكالما و تحادثا ، الخطاب : الكلام ، و الخطاب :الرسالة ...**» [3].

و الملاحظ أن أصحاب المعاجم قد بنوا دلالة الخطاب الذي أخذ معنى الكلام من المعنى الذي حدده رجال الدين، وقد أعادوا تفسيرهم لـ"فصل الخطاب" فابن منظور يقول بشأن ذلك «**هو أن يحكم بالبينة أو اليمين، وقيل معناه يفصل بين الحق والباطل، و يميز بين الحكم وضده، وقيل فصل الخطاب "أما بعد" ، وداود عليه السلام أول من قال : أما بعد، وقيل فصل الخطاب الفقه في القضاء**»[4]. وكذلك الشأن بالنسبة للمعاجم الحديثة فقد ورد في المعجم الوسيط أن "فصل الخطاب"، هو الحكم بالبينة، أو هو خطاب لا يكون فيه اختصار مخل ولا إسهاب ممل [5].

و وردت كلمة الخطاب في القرآن الكريم باشتقاقات كثيرة نذكر منها :

قوله عز و جل :﴿ **وَشَدَدْنَا مُلْكَهُ وَآتَيْنَاهُ الْحِكْمَةَ وَفَصْلَ الْخِطَابِ** ﴾ [6]

و قوله أيضا : ﴿ **فَقَالَ أَكْفِلْنِيهَا وَعَزَّنِي فِي الْخِطَابِ** ﴾ [7]

و قوله أيضا: ﴿ **رَبِّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَمَا بَيْنَهُمَا الرَّحْمَٰنِ لَا يَمْلِكُونَ مِنْهُ خِطَابًا** ﴾ [1].

---

[1] -الفيروز أبادي: القاموس المحيط، مادة خطب، تحقيق: مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة بإشراف: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالةّ، ط6، 1998، ص81.

[2] - الزمخشري:أساس البلاغة ، تقديم وتعليق: محمد أحمد قاسم، مادة خطب ،المكتبة العصرية ، بيروت ، لبنان، (د ط) ، 2005، ص 228.

[3] -ينظر: مجمع اللغة العربية : المعجم الوسيط (مادة حلل) أشرف على الطبع حسن على عطية و محمد شوقي أمين ، القاهرة ،1972 ، ص 243.

[4] - ابن منظور: لسان العرب، (مادة خطب) ، ج4، ص135.

[5] -المرجع نفسه،(مادة خطب) ، ص 243.

[6] -القرآن الكريم : سورة ص، الآية 20،برواية ورش عن نافع ،، مؤسسة الرسالة ، دمشق ،سوريا ، ط1 ، 1421.

[7] -: سورة ص ،الآية 23.

و قوله أيضا ﴿ **وَلَا تُخَاطِبْنِي فِي الَّذِينَ ظَلَمُوا، إِنَّهُم مُّغْرَقُونَ** ﴾.[2]

و قوله تعالى ﴿ **وَإِذَا خَاطَبَهُمُ الْجَاهِلُونَ قَالُوا سَلَامًا** ﴾ [3]

أما على المستوى الاصطلاحي فقد أشرنا إلى المعنى العام لمفهوم الخطاب، و الذي ينحصر في الكلام بين اثنين بوساطة شَفَهية، أو مَكْتُوبة، أو مَرْئِيَة، فالإنسان عندما يتكلم، أو يتواصل مع غيره يستخدم طرقا متعددة للتبليغ ، فقد تكون شفوية بأن تكون الغلبة فيها للصوت، و قد تكون كتابية يغلب فيها الرمز المكتوب، كما قد يكون التبليغ باستخدام الصورة، أو الحركة ، أو اللمس، أو الشم...الخ . وغيرها من طرق التواصل الإنساني.

أما في المفهوم اللساني فيمكن القول إن مفهوم الخطاب حديث النشأة ارتبط ظهوره باللسانيات التي انصبت دراستها على الجملة، و تجاوزها الخطاب على يد هاريس بتحليل عرف بالتوزيعي ، «**حيث يقوم الدارس بتقطيع النص إلى عناصر تركيبية مجتمعة في طبقات متعادلة تتكون مثل هذه الطبقة من مجموع العناصر التي تستطيع أن تظهر في سياق متطابق أو متشابه ؛ فالتحديد يريد لنفسه أن يكون نحوا محضا ، أي أنه لا يأخذ في الحسبان مسألة العلاقة الدلالية بين العناصر المتعادلة نحوا** » [4].و يعد "إميل بنفنيست"**E.Benveniste** *[5]من أبرز الذين أسسوا لمصطلح الخطاب بعد "زاليغ هاريس"*[6] **Z.Harris**فقد قدم تعريفا أولا مُفاده أن الخطاب هو « الملفوظ منظور إليه من وجهة آليات ، وعمليات اشتغاله في التواصل، بمعنى أ ن الخطاب في عرفه هو الفعل الحيوي لإنتاج ملفوظ ما بواسطة متكلم معين في مقام معين» [7] ثم وسع "بنفنيست" مفهوم الخطاب في سياق تمييزه

---

[1] - سورة النبأ: الآية 37.

[2] - سورة هود: الآية 37

[3] - سورة الفرقان: الآية 63

[4] - سعيد يقطين :تحليل الخطاب الروائي (الزمن ،السرد ، التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط3، 1997، ص17 .

[5] - Emile Benveniste: Problèmes de linguistique générale,T. 1, Gallimard, 242,Paris,france,P. 241

بين السرد و الخطاب ، يقول الباحث نفسه « **إن أزمنة الفعل في اللغة الفرنسية تتوزع حسب نظامين اثنين متميزين و متكاملين و كل واحد من هذين النظامين لا يحتوي إلا على قسم من أزمنة الفعل.و النظامان كلاهما في استعمال تنافسي فيما بينهما ، ويبقيان مع ذلك في خدمة كل متكلم ، و يبرز هذان النظامان مستويين مختلفين من الملافظة هما ما يسميه بنفنيست:**

1-مستوى ملافظة التاريخ أو السرد .

2-مستوى ملافظة الخطاب .

ففيما يخص ملافظة السرد فإن الأمر يتعلق بتقديم الأحداث الواقعة في وقت معين من الزمن من دون أي تدخل للمتكلم في السرد...و أما فيما يخص ملافظة الخطاب التي قد بدأت تتحدد بالمفارقة مع ملافظة السرد ، فهي حسب تعبير بنفنيست كل ملافظة تفترض متكلما ، و عند الأول نية التأثير في الآخر بأية حال ، و إذا كانت ملافظة السرد مخصصة اليوم للغة المكتوبة فإن ملافظة الخطاب هي ملافظة مكتوبة مثلما هي ملافظة منطوقة» [1]

انتهى "بنفنيست" إلى القول إن الخطاب هو : «كل تلفظ يفترض متكلما و مستمعا و عند الأول هدف التأثير على الثاني بطريقة ما » [2]

انطلاقا من هذا التعريف نجد أننا أمام تنوع و تعدد الخطابات الشفوية التي تمتد من المخاطبة اليومية إلى الخطية الأكثر صنعة و زخرفة ، و إلى جانب الخطابات الشفوية نجد أيضا كتلة من الخطابات المكتوبة التي تعيد إنتاج الخطابات الشفوية ، و تستعير أدواتها و مراميها من المراسلات إلى المذكرات ، و المسرح، و الكتابات التربوية، و باختصار كل الأنواع التي يتوجه فيها متكلم إلى متلق ، و ينظم ما يقوله من خلال مقولة الضمير . و هناك مفاهيم أخرى للخطاب تناولته من زوايا مختلفة .

---

[1] - **إميل بنفنيست :مسائل في اللسانيات العامة ، نقلا عن السعيد هادف: مصطلحا السرد و الخطاتب (مقاربة بين النظرية الغربية و النظرة اللغوية العربية القديمة ، مجلة المبرز ، فيفري 2002،ص27،29.**

[2] - **سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي (السرد ،الزمن ، التبئير) ، ص19.**

و أما فيما يخص المفردة الثانية من المركب اللغوي: **الخطاب السردي** ، فهي صفة مأخوذة من الفعل "سرد" الذي مصدره السرد .و هو يقابل المفردات الآتية :حكى ، و قص ، و روى . و كأنه يعني الحكاية و القصة و الرواية .و أما مصطلح السردي **Narrative** فيرادف: الحكائي و القصصي و الروائي .و تقابل **Narrativite** مصطلحات :الحكائية و القصصية و الروائية أو نظرية الرواية ،و هي طريقة سرد الأحداث . و يعد مصطلح السرد **Narration** الدال على الكثرة الكثيرة من النصوص هو الأكثر رواجا و انتشارا في عصرنا .و قد فضله الدارسون المطلعون على الدرس الغربي على المصطلحات السابقة (القص،الحكي ،الخبر،الرواية) ووضعوه كمقابل للمصطلح الأجنبي " **Narrer**" ليحافظوا به على انسجام هذا المصطلح مع معطيات الحداثة الغربية و منجزاتها .

و أشار الكثير من الدارسين إلى أنه لا يوجد ما يدل على انتشار هذا المصطلح في ثقافتنا النقدية ، فهو كمصطلح نقدي لم يرق في الاستخدام ، و أن استعماله بمعنى القصة بمفهومها الحديث كان متأخرا جدا ،و لكن نظرة في معاجمنا تفيد أن دلالته قريبة من المعنى الحداثي له ، و لكن هذه الدلالة ظلت بعيدة كما قلنا عن الدرس النقدي الرسمي .

يتعين علينا –لإهمية هذا المصطلح –مساءلته لغويا ثم اصطلاحيا .

5-مفهوم السرد:

أ-لغة:

تحيل لفظة السرد في اللغة العربية على معان كثيرة ، فقد جاء في "لسان العرب": « **أن السرد في اللغة تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في أثر بعض متتابعا .. ويقال سرد الحديث ونحوه يسرده سردا ، إذا تابعه وفلان يسرد الحديث سردا ، إذا كان جيد السياق له .والسرد اسم جامع للدروع وسائر الخلق وما أشبهها**».[1]

وورد في معجم "اللغة والأعلام" : « **أن سرد ، سردا ، وسرادا الحديث أو القراءة ، أجاد سياقها والصوم : تابعه والكتاب قرأه بسرعة** .. »[2]

---

[1]- **ابن منظور : لسان العرب (مادة سرد) ، المجلد الثالث ، دار صادر ، بيروت ، لبنان .**

[2]- **المنجد في اللغة والأعلام : درا المشرق ، بيروت ، لبنان ، ط2.**

وأما ما أورده "ابن فارس" بخصوص لفظة السرد ، فقد ضمنه معنى الموالاة والتتابع ، يقول : «**وهو يدل على توالي أشياء كثيرة تتصل ببعض من ذلك السرد اسم جامع للدروع وما أشبهها من عمل الحلق**» [1].

و مما جاء في "القاموس المحيط" للفيروز أبادي" في مادة (س ر د) « **درع مسرودة و مسردة بالتشديد فقيل سردها ، نسجها و هو تداخل الحلق بعضها في بعض ، و قيل السرد الثقب و المسرودة المثقوبة و فلان يسرد الحديث إذا كان جيد السياق له ،و قولهم في الأشهر الحرم ثلاثة سرد أي متتابعة و هي ذو القعدة و ذو الحجة و المحرم** » [2].

و جاء معنى السرد في القرآن الكريم متضمنا في الآية التالية : « أن اعمل سابغات ، وقدر في السرد ،واعملوا صالحا أني بما تعملون بصير » [3].

وقال ابن كثير في تفسير هذه الآية أن السابغات هي الدروع « وكان داوود عليه السلام يرفع في كل يوم درعا فيبيعها بستة آلاف درهم ألفين له وأربعة آلاف درهم يطعم بها بني إسرائيل خبز الحواري ،» وقدر في السرد «، إرشاد من الله تعالى لنبيه داوود عليه السلام في تعليمه صنعة الدروع ، قال مجاهد في قوله ، وقدر في السرد ، لا تدق المسمار فيقلق في الحلقة ولا تغلظه فيقضمها واجعله بقدر وروي عن قتادة وغير واحد وقال على بن أبي طلحة عن ابن عباس : السرد : حلق الحديد .وقال بعضهم : يقال درع مسرودة إذا كانت مسمورة الحلق واستشهد بقول الشاعر :

وعليهما مسرودتان قضاهما داود أو صنع السوابغ تبع » [4]

ومما سبق نستنتج أن للسرد مفاهيم كثيرة ومختلفة ، منطلقة كلها من أصله اللغوي الذي يعني التنظيم و التتابع و النسج ، و قد أشارت إلى هذه المعاني الدراسات الحديثة التي تعامل الخطاب الأدبي بوصفه شبكة نسيجية محكمة مكونة من عناصر متشابكة .

2- ابن فارس : معجم مقاييس اللغة ، المجلد الأول ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط1.

[3]- الفيروز أبادي :القاموس المحيط :مادة سرد.

[4]- سورة سبأ ،الآية 11.

[3] ابن كثير: تفسير القرآن العظيم ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ،طبعة جديدة ،1422هـ/2002م ،ص 1516 .

ب-اصطلاحا:

تحتوي القصة على أحداث ما ، ويمكن لهذه الأحداث أن تشكل آلاف القصص،إذا ما قدمت في صياغات متعددة وأساليب مختلفة ، وهذه العملية ،أي إعادة تشكيل أحداث واقعة ما ،أو التقاط مماثل لتفاصيل حكاية معينة من قبل الكتاب والروائيين هي ما أصطلح عليه بالسرد الذي سيغدو حسب هذه الوجهة الطريقة التي تقدم بها حكاية ما ،أو هو « **الخيارات التقنية (والإبداعية) التي يتم من خلالها تحويل الحكاية إلى قصة فنية** » [1] أو هو بتعبير أحد الدارسين « **الهيئة التي تتشكل بها الحكاية المركزية المتفرعة عنها حكايات أخريات في العمل الروائي** » [2].على اعتبار أن العمل الفني الواحد هو نسيج متعددة من الأحداث،ويمكن للروائي أن يشكل من الحدث الواحد عملا روائيا مكتملا .ولذلك فالسرد أو بالأحرى طريقة سرد الأحداث تساعدنا على تمييز أنماط الحكي المختلفة لأن أشكال القصص والحكايات ستصبح لها القدرة على تحديد نفسها بنفسها ،كما ستصبح لأشكالها القدرة أيضا على تقديم مضامينها .

و قد جاء أيضا أن السرد « **فعل يقوم به الراوي الذي ينتج القصة ، و هو فعل حقيقي أو خيالي ثمرته الخطاب و يشمل السرد على سبيل التوسع مجمل الظروف المكانية و الزمانية ، الواقعية و الخيالية التي تحيط به** » [3].و قيل أيضا أنه « **وسيلة توصيل القصة إلى المستمع أو القارىء بقيام وسيط بين الشخصيات و المتلقي هو الراوي** » [4]

وتقوم العملية السردية بالمعنى السابق على ثلاثة عناصر هي: **السارد** (الراوي –الكاتب) و**القصة** (المحكي) **والمسرود له** (المروي له–القارىء)، وهذه العناصر الثلاث هي القناة التي تمر عبرها قصة ما ،كما سيصبح السرد اعتمادا على هذه العناصر « **الكيفية التي تروى بها القصة**

2-لطيف زيتوني : معجم مصطلحات نقد الرواية ، ص105.

- [2]عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية ،عالم المعرفة ، سلسلة كتب يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، شعبان1419هـ/كانون الأول 1998، ص30/29.

- [3] لطيف زيتوني : معجم مصطلحات نقد الرواية ، ص105

- [4] مجموعة من المؤلفين : نصوص الشكلانيين الروس ،نظرية المنهج الشكلي ،، نشر مشترك ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، الرباط ، المغرب ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1982. ص174/153.

عن طريق هذه القناة نفسها ، وما تخضع له من مؤثرات ، بعضها متعلق بالراوي والمروي له ، والبعض الآخر متعلق بالقصة ذاتها » [1].

و تكون العلاقة بين الراوي و المروي إليه عادة من خلال الأسئلة المباشرة أو غير المباشرة التي يطرحها الأول ليضمن حسن متابعة الثاني لحكايته (شهريار و شهرزاد) أو يطرحها الثاني حين يواجه ما يستغربه أولا و يوافق منطقه من كلام الأول .

يقول أحد النقاد : « **إذا ما قبلنا أن نقتصر على مجال التعبير الأدبي فسنخلص دونما صعوبة تذكر إلى تحديد السرد كعرض لحدث أو لمتوالية من الأحداث ، حقيقية أو خيالية دونما صعوبة ، عرض بواسطة اللغة ، و بصفة خاصة بواسطة لغة مكتوبة ،و من باب الصواب أن نشير إلى أن الضرر الأساسي لهذا التحديد الوضعي (و المتداول و المتميز عن غيره بالوضوح و البساطة ربما كان هو انغلاقه و تقييده لنا داخل وضوحه كذلك ، إن هذا التحديد يحجب عن ناظرنا داخل كينونة السرد ذاتها ما يؤسس على وجه التحديد إشكالا و صعوبة لأنه يلغي بكيفية ما حدود اشتغال السرد و شروط كينونته فأن نحدد السرد بطريقة وضعية قد يعني التأكيد مع ما في الأمر من خطورة على الفكرة أو الشعور القائلين بأن السرد ينساب من تلقاء ذاته و ألا شيىء أكثر طبيعية من رواية قصة أو تنظيم مجموعة من الأفعال في أسطورة ،و في حكاية خرافية و في ملحمة أو في رواية »** [2] .

يركز الناقد على اللغة–كما موضح في الشاهد–فهي أكثر الأنظمة المستخدمة في نقل عوالم السرد سواء الحقيقية منها أم الخيالية ما يجعلها –أي هذه العوالم تبدو لنا كعروض كتابية و هي في الحقيقة أكثر من ذلك فالسرد ظاهرة إنسانية ، لأنه يرتبط بنظام اجتماعي وثقافي معين، وتعمل وسيلة إظهاره على تجليته ، هذه الوسيلة التي قد تكون اللغة أو غيرها من أدوات التواصل التي تستخدمها المجتمعات الإنسانية قصد الانتفاع بها أو حسب طرق التعبير المتعارف عليها أو حتى تلك الطرق الأكثر بدائية ، والمرتبطة بالنظام الذي تستخدم فيه.يصبح السرد بهذا المعنى «

---

[1]- **حميد لحمداني : بنية النص السردي ،من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط3، 2000،ص45 .**

[2]- **جرار جينيت :حدود السرد،ضمن كتاب طرائق السرد الأدبي ، ترجم عيسى بوحمالة ، منشورات اتحاد كتاب المغرب ،،الرباط ، المغرب ،ط1 ،1992، ، ص71.**

فعل لا حدود له ، يتسع ليشمل مختلف الخطابات سواء كانت أدبية أو غير أدبية ، يبدعه الإنسان أينما وجد وحيثما كان » [1].

هذا الفهم الشامل للسرد ، التقطه "رولان بارت" في العدد الثامن من مجلة "تواصلات" الباريسية ،وفيه يقول: « **يمكن أن يؤدي الحكي بواسطة اللغة المستعملة شفاهية كانت أو كتابية ،وبواسطة الصورة ثابتة أو متحركة ، وبالحركة،وبواسطة الامتزاج المنظم لكل هذه المواد.إنه حاضر في الأسطورة والخرافة والأمثولة والحكاية والقصة والملحمة والتاريخ والمأساة والدراما والملهاة ، والإيماء واللوحة المرسومة ، وفي الزجاج المزوق والسينما والأناشيد والمنوعات والمحادثات..** » [2]

وإذا كان السرد ماثلا في حياتنا بهذه الكيفية ،فإنه يمكننا التقاط عدد لا حصر له من السرود شفاهية كانت أو كتابية ، لسانية أو غير لسانية ، وسوف يوضح النظام الذي يستخدم فيه تجلياته المختلفة؛ أي سيظهره بالكيفية التي استعمل فيها.و سيتجاوز العلم الذي يدرس هذه السرود–أي علم السرد– دراسة النص الأدبي إلى أنواع أخرى تتضمن قصصا تحكى ليصبح علم السرد يتداخل مع الدراسات السيميائية و التاريخية و الاجتماعية و الثقافية.

يتحدث "رولان بارت " ،إذن، في مقدمة مقاله عن لامحدودية السرد ، و التنوع الكبير في أشكاله. كما يتحدث عن الطرق الكثيرة التي يستخدمها الإنسان للتعبير عن سرود شتى ، فهو يستخدم اللغة المكتوبة و المنطوقة و الإيماءة و الصورة و المسرح و السينما... الخ.

و لا يحصر "رولان بارت"السرد في زمان و مكان معينين فهو قديم حديث ، يوجد في كل المجتمعات البدائية و المتحضرة بحيث « **لا يوجد شعب لا في الماضي و لا في الحاضر و لا في أي مكان من غير قصة** » ، و الشيء الأكيد في نظره أن السرد نظام لغوي يعكس من خلفه نظام ثقافة الامة التي أبدعته و حضارتها فالأوديسة لغة يدل نظامها على نظام ثقافة الأمة التي أبدعتها ، و "ألف ليلة و ليلة" لغة ، و "الإخوة كرامزوف" ، و "البحث عن الزمن الضائع" ، و "حي بن يقضان " و "الشيخ و البحر" ، و "الحرب و السلم" ، و غير ذلك من الأعمال العملاقة إنها كلها لغات يعكس نظامها ثقافة الأمم التي أبدعتها . و لكن السؤال الذي يطرحه

---

[1]- **سعيد يقطين : الكلام والخبر ،المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، ط1 ،1997،ص19.**

[2]- **Roland barth. Communication n8.editions du seuil.paris, France, 1981.p7**

"بارت" كيف الظفر ببنية السرد أمام تعدد وجهات النظر الكثيرة التي حاولت وصف أشكال السرد المختلفة (الشكلانيون ، بروب ، ليفي ستراوس) ؟.

إن خريطة السرد واسعة جدا تشمل الأعمال الأدبية المكتوبة و الشفوية و السنيما و التاريخ، و كل الأشكال التي يوجد فيها عنصر السرد ؛ أي كل الأعمال التي تعتمد على ترتيب الوقائع بصورة يقصد منها التأثير على المتلقي سواء كان ذلك عن طريق الألفاظ المنطوقة أم المكتوبة أم عن طريق العرض.

ووجدنا تعريفا آخر للسرد عند "بول ريكور**"Paul Ricoeur** * أكثر عمقا من التعريف السابق ، وإن كان ينطلق منه ، ويتجاوزه إلى الحديث عن الأنطولوجي والكوني والتأويلي .

ينطلق "بول ريكور" في تعريفه للسرد ، بالتأكيد على حقيقة ، كون أن السرد والحياة طرفان لا يمكن فهم أحدهما بمعزل عن الآخر ، وذلك تبعا لحكمة سقراط القائلة : إن الحياة بلا عناء لا تستحق أن تعاش . ويسعى "بول ريكور" لتوضيح هذه الرؤية الجديدة للسرد بمحاولته دحض المقولة الشائعة ، التي تقول " أن القصص تروى والحياة تعاش " ، ففي رأيه تحمل هذه المقولة مغالطة كبرى ، إذ الأصح القول بأن " القصص تعاش والحياة تروى " .

ولردم الهوة المنبثقة عن الفهم الخاطىء للسرد ، والذي فصل بين القص والحياة ، وجد بول ريكور أن العلاقة بين النص وقارئه يمكن أن تكون أول خطوة لمحو هذه المغالطة ، وفي هذا المعنى يقول: « **إن معنى السرد أو دلالته تنبثق من التفاعل بين عالم النص وعالم القارىء من خلال العملية التأليفية، التي يصبح فيها القارىء أحد المشاركين في فعل السرد ، حيث يمنحه القدرة على إعادة الصياغة للحياة .وبدون فهم عالم النص لن يكون لهذه العملية معنى ، لأن الحديث عن هذا العالم يعني « التركيز على ملمح ينتمي إلى أي عمل أدبي ، يفتح أمامه أفقا لتجربة ممكنة ، عالم يمكن أن يعاش فيه ، فليس النص بالشيء المغلق على ذاته ، بل هو مشروع كون جديد منفصل عن الكون الذي نعيش فيه** »[1] [2]

---

[1] - **ديفيد وورد : الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور) ترجمة وتقديم سعيد الغانمي ، المركز القافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ،ط1 ، 1999 ، ص46.**

[2] - **المرجع نفسه : ص47.**

وبديهي أن يركز "بول ريكور" حديثه عن القارىء لأنه « **ينتمي دفعة واحدة إلى أفق تجربة العمل في الخيال، و إلى فعله أو فعليهما الواقعي** » [1]

ويبدأ معنى السرد يتكشف تدريجيا ، عندما يدور حديث ريكور عن الحياة ، وذلك من خلال تأكيده على حقيقة أن التجربة الإنسانية للفعل الإنساني والعناء ، هي التي تحقق الألفة بيننا،وهذه الألفة شبيهة بتلك التي نجدها في بناء حبكة قصة ما،وهذا هو« **الفهم الحصيف نفسه الذي يوجه فهم الفعل (والعناء) ويوجه السرد أيضا**» [2]وبذلك تبطل مقولة أن الحياة تعاش والقصص تروى ، فالسرد يعاش أيضا كما ان الحياة تروى أيضا .

والخاصية ما قبل السردية للتجربة الإنسانية ، هي أيضا نقطة يلتقي فيها السرد والحياة ، لان الحياة هي قصة في طور الولادة ، ودليلنا على ذلك هي أن كل واحد منا له قصة ما ، وهي في جميعها يحتمل أن تكون قصصا لم ترو من قبل أو قصصا تستدعي أن تروى ، وإنها في الحالتين تقدم نقاط رسو للسرد ، وهذا هو مطلب السرد وحقيقته ومبتغاه « **والنتيجة الرئيسية لهذا التحليل الوجودي للإنسان بوصفه واقعا في شراك القصص،هي أن السرد عملية ثانوية مطعمة بكوننا واقعين في شراك القصص أصلا ، إذن فقص القصص ومتابعتها هو محض استمرار لهذه القصص غير المنطوقة** » [3]وهذا الكلام يوفر الكثير من المعطيات ، إذ في النهاية سيؤدي إلى النتيجة التي تؤكد أن القصص تعاش والحياة تروى .

والذي لا شك فيه أن مفهوم السرد لدى "بول ريكور" ، لا يتطابق والفهم البنيوي للنص ، و "ريكور" يدرك ذلك جيدا عندما يقول :« **فإن للنص معنى مختلفا تماما عن المعنى الذي يعرفه التحليل البنيوي فيما يستعيره من اللسانيات ، فهو وساطة بين الإنسان والعالم ، وبين الإنسان و الإنسان ، وبين الإنسان ونفسه ، والوساطة بين الناس و العالم هي ما ندعوه مرجعية ، والوساطة بين الناس هي ما ندعوه بالاتصالية ، والوساطة بين الإنسان ونفسه هي**

---

[1]- **المرجع نفسه : ص50/49.**

[2]- **المرجع السابق : 52.**

[3]- **ديفيد وورد : الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور) ترجمة وتقديم سعيد الغانمي ، ص48.**

ما ندعوه بالفهم الذاتي .والعمل الأدبي يتضمن هذه العناصر الثلاثة : المرجعية والاتصالية والفهم الذاتي »[1]

هذا هو جوهر الفلسفة التأويلية عند "بول ريكور" ، التأويلية التي تبدأ مشكلتها عندما تغادر اللسانيات ، باحثة عن ملامح جديدة للمرجعية والاتصالية والفهم الذاتي ، و في استطاعة العمل الأدبي توفيرها ، مثلما وفرت اللسانيات الوصفية والنفعية والنرجسية .

يحتل السرد ، إذن ، « **لدى ريكور منزلة أنطولوجية ويتحول إلى مصدر أولي من مصادر المعرفة بالذات وبالعالم والنص السردي ، مهما كان النوع الذي ينخرط فيه سواء أكان أسطورة أو قصة أو رواية مضادة ، ينطوي على أفقين ، أفق التجربة ، وهو أفق يتجه نحو الماضي ، ولا بد أن يكتسب صياغة تصويرية معينة تنقل تتابع الأحداث إلى نظام زمني فعلي وأفق توقع ، وهو الأفق المستقبلي الذي يهرب به النص السردي بمقتضى تقاليد النوع نفسه ، أحلامه وتصوراته ، ويوكل للمتلقي أو القارىء مهمة تأويلها ، وبالتالي لا ينقل النص الواقع الفعلي مباشرة بل إنه ينقله بحسب مقتضيات سردية توجهها أعراف هذا النوع ، لكنه من ناحية أخرى ليس بالمغلق على ذاته ، بل هو تحويل لتجربة معيشة للوجود –في –العالم بالمعنى المذكور** »[2]

ومما تقدم يتضح ، أن الحياة في تصور ريكور مجموعة من المتواليات السردية يعاش فيها السرد كحقيقة ، وتروى فيها الحياة كوجود فعلي لا يتحقق إلا بالرجوع إلى هذه المتواليات السردية التي هي شرط أساسي لمن يريد أن يفهم الحياة أولا ، ولمن يريد اكتساح حقل المعرفة الإنسانية ثانيا .

و نجد المعنى قريب من هذا الفهم عند "إمبرتو إيكو"**Umberto Eco** * الذي يكون بدوره قد وسع من مفهوم السرد ليجعله رديفل للحياة بمعناه الواسع ، قلقد اختار الناقد و الروائي الإيطالي "إمبرتو إيكو" العوالم السردية لتوضيح فهمه الخاص عن التخييل ، و ذلك لسبب رآه

---

[1]- المرجع نفسه : ص32.

[2]- عبد الله إبراهيم : السردية العربية، (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 1992، ص10.

مهما جدا ،و تمثل في كونها « **تمنحنا راحة كبرى** »[1].بالإضافة إلى أنها تبدو إلى حد بعيد شبيهة بالواقع ،و تشاركها هذه الوظيفة التمثيلية :المسلسلات ،و الأفلام السينمائية، فلها القدرة على أن تقول أكثر مما نعيه و نعيشه ، لذا فإن الوهم الذي يقدم و نعجب له أيما إعجاب يستهوينا ، و يبدو أن التخييل منطقة وسطى بين الواقع و اللاواقع ، بين الحياة و الحياة الحالمة التي نطلع عليها في الروايات كما في الأفلام و المسلسلات، لذا فإنه لا بد من المزج بين التخييل و الواقع « **و بما أن التخييل السردي يبدو أكثر طمأنينة من الواقع علينا أن نؤول هذا الواقع باعتباره تخييلا سرديا** »[2] .

و لا يخفي علينا "إيكو" أن عملية المزج هذه تتطلب تأملا فيما يقص علينا ، فأحيانا يكون المزج بين العوالم الواقعية و العوالم التخييلية ممتعا ، وفي مرات أخرى يكون ضروريا و في ثالثة ،و هي الأهم و الأخطر فقد يكون مقلقا فيصل إلى المأساوي، و تلك هي قمة الأعمال المتخيلة .

و لتوضيح هذه المسألة أكثر راح "إمبرتو إيكو" يفرق بين نوعين من السردية :واحدة طبيعية و ثانية اصطناعية .و أما الأولى فإنها مرتبطة أشد الارتباط « **بالفعل الذي يحكي سلسلة من الأحداث التي وقعت فعلا ، أو يعتقد المتحدث أنها وقعت أو يريد أن يقنعنا (و هو كاذب) أنها وقعت فعلا**»[3] .

و أما النوع الثاني من السردية فيصطلح عليه بالاصطناعية « **فتتشكل من التخييل السردي ، فهي تتصنع قول الحقيقة ، أو تتحمل مسؤولية قول الحقيقة في إطار كون خطابي تخييلي** »[4].

و لهذا النوع علاماته و إشاراته كالعنوان أو كلمة رواية أو صيغة استهلال كتلك التي نجدها في الحكايات الشعبية من مثل "كان يامكان".

---

[1]- **إمبرتو إيكو : 6 نزهات في غابة السرد ، ترجمة سعيد بنكراد ، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ، المغرب ، 2005، ط1، ص187.**

[2]- **المرجع السابق، ص189.**

[3]- **المرجع نفسه :ص191.**

[4]- **المرجع نفسه: ص192.**

مع ذلك فإن الفصل بين السرديتين غير نهائي ، و قد لا يكون مقنعا إلى الحد الذي يجعلنا مثلا نقبل بصحة خبر يروى لنا ، أو نكذب حدثا آخر مثلا قرأناه في رواية أو شاهدناه في فيلم تاريخي ،فالتلازم يبقى ما بين العناصر التخييلية و العناصر الواقعية ، فلا يمكن أن نقبل الأول ، كما لا يمكن أن لا نصدق الثاني ، لذلك فإن كل محاولة تسعى لتوضيح و إبراز الاختلاف بين السرديتين ستبوء بالفشل «**بحكم وجود أمثلة مضادة** »[1] .يمكن من خلالها الحديث عن الأثر الواقعي في السردية الاصطناعية، و الأثر التخييلي في السردية الطبيعية .

إن المثير للإهتمام حقا هو أن السردية الطبيعية تمتزج في الغالب بعناصر واقعية ، فهي«**نادرا ما تستهل بعناصر تخييلية** » [2] .و العكس تماما يحدث مع السرد الاصطناعي ، فهو «**يبدأ دائما بعنصر حقيقي** »[3] .

و الذي لا شك فيه أن هذا التضاد بين العناصر الواقعية و العناصر الطبيعية سينعكس على القارىء بالدرجة الأولى «**إن الإحالات على الواقع في السرد التخييلي متداخلة مع العناصر غير الواقعية لدرجة أن القارىء الذي تعود على العيش داخل الرواية ، و يخلط كما يجب فعل ذلك ، يين ما ينتمي إلى العناصر العجائبية و بين ما يعود إلى العالم الواقعي ، لن يستطيع أن يحدد موقعه بالضبط** »[4]

و النتيجة هي الإيمان المطلق بالوجود الواقعي و الحرفي للشخصيات و الحوادث التي يفترض أنها من بنات الخيال « **فعندما تستطيع الشخصيات التخييلية التحول من نص إلى آخر ، فهذا معناه أنها حصلت على حق المواطنة في العالم الواقعي ، و تحررت من الحكي الذي ابتدعها** »[5]

ينتقل "إمبرتو إيكو" من الربط السابق إلى علاقة تبدو معقدة إلى حد ما ، العلاقة بين السرد و الحياة ، و هي في الحقيقة تدرجا أو انتقالا من المقاربة الأولى التي تحدث عنها و هو لا يشك أبدا في أن السردية مرتبطة بالواقع كون هذا الأخير ملتصق بها أشد الالتصاق ، ففي الكثير

---

[1]- **المرجع السابق: ص193**

[2]-- **المرجع نفسه :ص195**

[3]- **المرجع نفسه ، ص195**

4--المرجع نفسه : ص199.

[5]- **المرجع نفسه : ص200**

من المرات قد نفسر حياتنا بأنها حلم ، و قد يحدث العكس عندما نفسر حلما ما بأنه واقع «**سيكون من السهل ، إذن ، فهم لماذا يروقنا التخييل السردي كثيرا إنه يمدنا دون قيد أو شرط بما يسمح لنا ممارسة تلك الملكة التي تمككنا في الآن نفسه من إدراك العالم ، و إعادة بناء الماضي ، إن للتخييل نفس الوظيفة التي يقوم بها اللعب فالطفل أثناء لعبه ، و هذا ما قلناه سابقا يتعلم كيف يحيا ، لأنه يتصور وضعيات سيصادفها عندما يصبح راشدا ،و نحن الراشدين نقوم من خلال التخييل السردي بممارسة قدرتنا في تنظيم تجربة الحاضر و الماضي على حد سواء** »[1] .

6-الخطاب السردي :

مما سبق يمكننا تحديد **مفهوم للخطاب السردي** ، و هو الذي يهمنا في مجال سرديات الخطاب ، فقد أجمع الدارسون على اعتباره قولا يمكن أن يكون شفويا أو خطيا يخبر عن حدث أو سلسلة أحداث ، و هذا التعريف يقرب الخطاب من النص، و يقربه من السرد ، و الواقع أن هذه المصطلحات الثلاثة تختلط على ألسنة المتكلمين في أكثر من لغة واحدة ، فالرواية تعني نص أي خطاب و السرد؛ لأنها مصدر الفعل روى و الحكاية (أي الحدث المروي)، و قد اهتمت السردية بهذه المصطلحات كالخطاب والسرد والحكاية، وما يهمنا هو الخطاب و واضح أن مفهومه في السردية هو نص الرواية (أو الحكاية أو القصة أو المسرحية)، و هو يتحدد بمادته (الكلام أو الكتابة) ، و يتحدد بشكله جملا متلاحقة ذات ترتيب مقصود تعرض مواقف وأحداث ، و هذا العرض محكوم بوجهة نظر الراوي، و بسرعة السرد، وبتعليقات المؤلف [2].

و على العموم فإن الخطاب في المفهوم السردي يستخدم حسب المفهوم الذي قدمه "جون دوبوا"J.Dubois، فمثلا ألفينا "رولان بارت" ينتصر للتحديد الثالث، ويتّخذه مرتكزاً لتحليله البنوي، فمن وجهة نظر القواعد فهو سلسلة متتالية من الجمل.

ومن المفيد القول إن الخطاب الروائي، و الخطاب القصصي، و الخطاب السيري، والأسطوري ... كلها خطابات تندرج ضمن الخطاب السردي ، لذا كانت التحليلات التي سنعرض لها تقديما لإجراءات أو نماذج قابلة للاختبار على الخطاب الحكائي أيا كان نوعه ،

---

[1]- **المرجع السابق :ص208.**

[2] - **لطيف زيتوني : معجم مصطلحات نقد الرواية ، ص 88، 89.**

وتكون تسمية نوع الخطاب المشتغل عليه متصلة بالحكي مرة أخرى ، الشيء الذي يبرر عمق العلاقة بينهما [1].

7-علم السرد :

تعود الإرهاصات الأولى لعلم السرد لـ"أرسطو"**Aristotle** فهو أول من تحدث عنه، و تبعه في ذلك "هردر"**Johann Gottfried Herder** و "شليغل**Friedrich Schleg** و "نوفاليس"**Novalis** و "كولريدج"**Coleridge**و "مالارمي" ***Stephane Mallarme**... أما عن نشأة هذا العلم فهي ترتبط بالقرن العشرين لذلك فهو تخصص حديث النشأة شهد الانطلاقة الحقيقية مع الشكلانين الروس ، ثم مع بحوث جماعة براغ و النقد الجديد ، و وصل إلى قمة تطوره في النصف الثاني من هذا القرن مع رواد البنوية ،و هو فرع معاصر من فروع الدراسات الأدبية .و يعد « **حقلا بكرا للمقاربات التجريبية**»[2] ، بسبب قلة المخزون السردي في الذاكرة القديمة، و بسبب اتكائه على فن الرواية الذي ولد في العصر الحديث .

يتحدث الدارسون عن حداثة هذا التخصص و هناك من يربط ظهوره بالرواية من جهة. و بأشكال سردية قديمة غير الرواية من جهة أخرى .فقد اشتغل "كلود ليفي ستراوس" **Claud.Levi.Straus** في دراساته الأنثروبولوجية على الأسطورة، و طبق "فلادمير بروب"**Vladmir Prop**"منهجه على الحكاية الخرافية،و استلهم "تودروف" **Tisvetan.Todorov**نحو سرده من الحكايات الملحمية الديكاميرون لبوكاشيو ، و النتيجة هي أن هذا التخصص لا يرتبط بالرواية فحسب و إنما يستند على التراث السردي الشفوي و المكتوب معا . [3] .

أسهم في تشكل علم السرد أعلام كثيرون نذكر منهم :"روبرت شولز" **Robert Schulze** و "طودروف" و "بارت" **Roland.Barth** و "جينيت" **G.Gennete** و "جرالد

---

[1] - سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي (السرد ، الزمن ، التبئير) ،ص28.

[2]- صلاح فضل : بلاغة الخطاب و علم النص ،مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت ، لبنان ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، القاهرة ، مصر ، ط1 ، 1996. ص275.

[3]- عبد الرحيم الكردي:السرد و مناهج النقد الأدبي ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، مصر ، ط1،2004، ص81.

برنس**Gerald Prince**". و "بوث" **Wayne c.bouth** و "فردمان " **Fridman** و "ستازل" **-k.f stanzel-** و "أسبنسكي" **Eduard Uspensky** و "سيمور شاتمان"**Chatman**.و يعتبر علم السرد من أهم فروع النقد البنوي فهو يرتبط بالفكر الذي قام عليه هذا النقد ،و يمثل العدد الثامن من مجلة تواصلات الباريسية منعطفا هاما في تاريخه باحتوائه على مقالات ذات توجه بنوي ، و قد كان لها صيت واسع ، و من أشهرها نذكر : مدخل للتحليل البنوي للسرد ل"رولان بارت" ، و مقولات الحكي الأدبي لتودروف ،و حدود السرد لجرار جينيت ،و مقتضيات النص السردي لجاب لينتفلت**Jap Lintvelt** ، و من يحكي الرواية لـ ولغ غانغ كايزير **Wolfgang * Kayser** ،و الأسلوب السردي و نحو الخطاب المباشر و غير المباشر لآن بانفليد ...الخ.و بوجود هذه المقالات أصبحت هناك طرائق في تحليل السرد الأدبي ما يدل على خصوبة هذا التخصص من الناحية الإجرائية ، و قد تحولت هذه الطرائق إلى مناهج تهتم بدراسة الأشكال السردية.

و قد تبوأ علم السرد مكانة مرموقة بظهور مؤلف "جرار جينيت" سنة 1972 الذي عنوانه "خطاب الحكاية" .

و يهتم علم السرد باستنتاج القواعد التي تحكم الأنواع الأدبية أو على حد قول "جرالد برنس "* فهو يستخدم نماذج النحو لدراسة أشكال معينة من الحكي[1] .لذلك فهو يسعى لدراسة مكونات الخطاب السردي .

و أما فيما يخص المصطلح **Narratologie** المنحوت من **narrative** سرد و **logie** علم فيسند إلى طودروف[2] الذي ابتكره سنة 1969.و من المعروف أن هذا الناقد هو أول من عرف أوربا بالفكر الشكلاني الروسي حيث عد أول من ترجم النصوص الشكلية الروسية* .

---

[1]-جرالد برنس :المصطلح السردي (معجم المصطلحات)ترجمة عابد خزندار مراجعة محمد برري ،ط1 ن2003،ص123..

[2]-عبد الله إبراهيم : السردية العربية (بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي ، ص10.

***- المدرسة الشكلية الروسية كانت أحد المذاهب المؤثرة في ميدان النقد الأدبي في روسيا في الفترة بين العام 1910 و1930 ,وهي تشتمل على أعمال العديد من المفكرين الروس ذوي التأثير الكبير على الساحة**

ويقترن الظهور الأول لهذا المصطلح بالباحث الروسي "إخنباوم" حيث أشار إليه في مقال له صدر سنة 1918 عنوانه :" كيف صيغ معطف غوغول "[1].

و قد نقل هذا المصطلح إلى العربية تحت مسميات كثيرة منها علم السرد و السرديات و السردية و السردانية و علم القص و نظرية القصة ...و هي مصطلحات تحمل مفهوما واحدا هو **Narratologie التي** تدرس « **النصوص الحكائية قصد استنباط مجموع الأجهزة الشكلانية ،التي تمثل النواة المولدة لمختلف أشكال الخطابات القصصية ، و يعني هذا أنها منهجية هيكلية (structurale) لها أكثر من علاقة بمشكلة المعنى أو الدلالية (semantique) و العلامية (semiotique).**» [2]

الأدبية مثل فيكتور شيكلوفسكي ويوري تينيانوف وبوريس أيشينباوم ورومان جاكوبسون وجريكوري فينكور, وهي أسماء أحدثت ثورة في ميدان النقد الأدبي بين العام 1914 حتى الثلاثينيات وذلك يرجع إلى جهودهم التي بذلوها للتأكيد على خصوصية لغةالشعر والأدب واستقلاليتها .وقد كان للمدرسة الشكلية الروسية أثر كبير على العديد من المفكرين مثل مايكل باختين ويوري لوتمان ,بالإضافة إلى تأثيرها على المدرسة البنيوية بأكملها. وقد كان لأعضاء هذه الحركة الأدبية وأعمالهم انعكاسات على صعيد النقد الأدبي الحديث أثناء تطور المدرسة البنيوية وما بعد البنيوية. وتعد الشكلية الروسية حركة متشعبة لا يجمع مناصريها فكرة موحدة ولا أهداف واضحة لجهودهم وأعمالهم, وهي تجمع في واقع الأمر بين مؤسستين أدبيتين في ذلك الحين وهما جمعية دراسة اللغة الشعرية في سانت بطرسبرغ والدائرة اللغوية في موسكو ,ولذلك فإنه من الأصح أن نتكلم عن الشكليين الروسيين بدل استخدام مصطلح الشكلية الروسية. ويذكر أن أول من أطلق مصطلح الشكلية هم المناهضون لهذه الحركة, وهو مصطلح يشير إلى معان يرفضها الشكليون أنفسهم. ويتعجب بعض الباحثين مثل رادو سيردالسكو من الظروف التي أحاطت بنشأة الشكلية الروسية, لأنها تعد سابقة في تاريخ النقد الأدبي في اجتماع عدد من النقاد على هدف محدد وهو الوصول إلى تحديد منهج موضوعي Objective) (Methodيمكن من خلاله دراسة الأدب وسماته التي تميزه عن غيره علو نحو أقرب إلى الأسلوب العلمي وذلك في مقابل رفض الاتجاهات التي كانت سائدة من قبل. فكان الأدب قبل الشكلية الروسية يعامل على أنه صورة مرآتية عن سيرة المؤلف وخلفيته أو توثيقاً تاريخياً أو اجتماعياً, أما الشكليون فيعلنون أن الأدب منتج له استقلاليته وخصوصيته..https//ar.wikipedia.org

[1]-ب-إخنباوم : كيف صيغ معطف غوغول،نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس) ، ترجم إبراهيم الخطيب ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، و مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1982، ص153 .

- [2]سمير المرزوقي و جميل شاكر : مدخل إلى نظرية القصة ، الدار التونسية للنشر ، تونس ، دط، 1985،ص18.

تشمل خريطة علم السرد الأعمال الأدبية المكتوبة و الشفوية و السينما و التاريخ و كل الأشكال التي يوجد فيها عنصر السرد ؛أي كل الأعمال التي تعتمد على ترتيب الوقائع بصورة يقصد منها التأثير على المتلقي سواء كان ذلك عن طريق الألفاظ المنطوقة أم المكتوبة أم عن طريق العرض .يتشكل إذن عالم السرد من الرواية و القصة و النادرة و الطرفة و السيرة و الملحمة و الحكايات الخرافية و الأساطير ....جعل اتساع المجال البحثي النتائج المترتبة على الدراسة السردية تختلف عن نتائج الدراسات التي اتخذت من شكل سردي واحد كالرواية أو القصة القصيرة موضوعا لها كما أنه جعل العناصر التي تتخذ مجالا للتنظير مجالا للنظر و الدراسة في هذه المجالات مختلفة أيضا[1]

و أما عن استقامة هذا العلم فقد كانت على يد عالم الفولكلور الروسي"فلادمير بروب "، و هو أحد أعمدة المدرسة الشكلية الروسية ،و يعد أول من درس الحكاية الخرافية دراسة علمية استند فيها على المنهج العلمي شأنه شأن بقية أقرانه في المدرسة ، و من المعروف أن هذه المدرسة قد دعت لقيام علم للأدب يكون موضوعه الأدبية التي ستكون من وجهة نظر "بروب" في دراسة الأشكال و القوانين التي تحكم بنية الحكاية الخرافية . و مما يحسب لعلم السرد في هذا الإطار أنه يسعى «**إلى كبح جماح النزعة التفسيرية في قراءة النصوص .كما يحدث كثيرا في النقد الأدبي .فبدلا من تفسير النصوص يسعى علم السرد إلى استخدام القوانين التي تمنح النص ما يجده المفسر من دلالات .و هو بهذا يسعى إلى تحقيق شرط علميته .أما النقطة الثانية فهي أن الدراسات السردية أسهمت في زعزعة بعض القناعات الأدبية القديمة ، و منها طبقية النصوص ،و هيمنة المعتمد فشرد العلمية لا يعترف بأدب رفيع و آخر متواضع و إنما كل النصوص سواء في قابليتها للتحليل السردي.** »[2]

و يذكر هنا أن علم السرد أو السردية[3] فرع من فروع الشعرية أو البويطيقا، فهو أصل من أصولها ، و إذا كانت الشعرية تهتم بالخطاب الأدبي: بنوعيه النثري والشعري، أو بمعنى آخر

---

[1]- عبد الرحيم الكردي:السرد و مناهج النقد الأدبي، ص82.

[2]- ميجان الرويلي و سعد البازعي:دليل الناقد الأدبي اضاءة لأكثر من سبعين تيارا و مصطلحا نقديامعاصرا ،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء، المغرب، بيروت ، لبنان ،ط3، 2002 ، 176.

1-يتفق أغلب الدارسين على أن مصطلح NARRATIVITE هي طريقة لسرد الأحداث ما يجعل دلالة هذا المصطلح أقرب لمصطلح علم السرد [3].

تهتم« **خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي**» [1] فإن علم السرد أو السردية كعلم متفرع منها أصبحت تعنى بسردية الخطاب الأدبي بصفة خاصة .

8-النظريات السردية :

سارت الدراسات السردية في اتجاهات مختلفة ، فقد اهتم البعض بالمستوى الخطابي ، في حين اهتم البعض الآخر بالتركيب السردي ، كما انصب اهتمام آخرين بالدلالة و « **من ثم نشأت اتجاهات متعددة في دراسة السرد و تبلورت في مجاله مدارس كثيرة ضاعت فلسفاتها في نظريات مختلفة**»[2]

تحدث الدارسون عن أكثر من اتجاه تنازع حقل السرديات هناك من يتحدث عنها:[3]

أولا– بحسب الأطر الثلاث : المكان و الزمان و الإيديولوجيا فيتحدث بالتالي عن :

1–النظرية الشكلية في روسيا في الفترة الممتدة من 1914 إلى 1930.

2–النظريات البنوية في فرنسا من أواخر الخمسينيات حتى أواخر الستينيات.

3– النظرية الماركسية في روسيا بعد الثورة و التي توافقت مع الشكلانية ثم البنوية ثم مع نظريات ما بعد البنوية في فرنسا و إنجلترا و أمريكا بعد سنة 1968.

ثانيا–هناك تقسيم ينطلق من الأسلوبية و يمثله ليتش و شورت في كتابيهما: style in fiction و هما يحصران السرديات في ثلاث اتجاهات هي :

1–اتجاه الثنائية : يقسم العمل السردي إلى شكل و مضمون .

2–اتجاه الأحادية : و هو اتجاه ينظر إلى العمل السردي بوصفه شيئا واحدا لأن الشكل لا يمكن فصله عن المضمون يمكن أن ندرج هنا الشكلية و البنوية .

---

[1]-**طودروف : الشعرية ترجمة شكري المبخوت و رجاء بن سلامة ،دار توبقال للنشر ،الدار البيضاء ، المغرب ، ط 2، 1990،ص23.**

[2]-**عبد الرحيم الكردي :السرد و مناهج النقد الأدبي ، ص83.**

[3]-**المرجع نفسه : من ص84 ألى ص90.**

3-اتجاه الجمعية : يحلل أصحاب هذا الاتجاه العمل السردي طبقا لمفهوم الوظائف في اللغة فهم يحاولون التفريق بين مختلف خيوط المعنى طبقا لاختلاف الوظائف ، و تدرج في هذا الاتجاه المدرسة الأسلوبية .

ثالثا -هناك تقسيم ثالث يلخص الدراسات السردية في أربعة قضايا مثلت أربعة جوانب في النص السردي ، هي : المؤلف ، النص ، المحيط الاجتماعي ،القارئ .[1]

يهتم كما هو ملاحظ التقسيم الأول بالمظهر التاريخي و الجغرافي و التاريخي .بينما يهتم التقسيم الثاني بالجانب الأسلوبي اللساني، في حين يهتم التقسيم الثالث بالمداخل التي يمكن للقارىء من خلالها أن يفهم النص السردي .

رابعا –هناك تقسيم آخر « **يستمد أصوله من المظاهر التي شغلت دارسي السرد المعاصرين في الأعمال السردية نفسها** » [2] و هذه المظاهر، هي :

1-المستوى الخطابي : مع باختين و أصحاب الاتجاهات البلاغية و الأسلوبية .

2-المستوى التركيبي مع برورب و جريماس و ستراوس .

3-المستوى الدلالي : مع الاتجاه السيميولوجي و نظريتي القارئ و التفكيك .

لا يعتمد هذا التقسيم على المعايير الزمانية و المكانية و النصية و إنما يهتم بالمظاهر اللغوية للنص السردي ،و هي المستوى الخطابي و التركيبي و الدلالي، و قد أصبحت طرقا في تحليل النصوص السردية ؛بمعنى أنها توفرت على آليات إجرائية سهلت على الدارسين مقاربة النصوص ، و قد غدت بمثابة مناهج بحثية لا يستغني عنها دارس السرد .

يبرز من التقسيمات السابقة الاتجاه التركيبي ، فهو يعد من أكبر الاتجاهات المعاصرة في دراسة السرد ،و ينتمي إليه أبرز نقاد علم السرد الذين توافق فكرهم مع الفلسفة البنوية التي ازدهرت في ستينات القرن العشرين. و من هذا الاتجاه يبرز تياران هما : « **السرديات الحصرية التي تدرس السرد كصيغة إنشائية ، و السرديات الدلالية التي تهتم بتشكيل مضمون الحكاية و دلالته**».[3]

---

[1]-**والاس مارتن : نظريات السرد الحديثة . ترجمة حياة جاسم ،ص35/34.**

[2]- **عبد الرحيم الكردي :السرد و مناهج النقد الأدبي،ص89.**

[3]- **المرجع نفسه :ص ،ن**

و لأن توجه هذه المحاضرات محدد نحو التيار الأول ،أي التيار الذي يهتم بمظاهر الخطاب فإنه كان من الضروري الإشارة للتيار الثاني الذي اهتم بالسرد من حيث تراكيبه فقد عد هذا التيار مدخلا لفهم التيار الثاني.و يقف في طليعته "فلادمير بروب"و"كلود ليفي ستراوس" و "ألجرداس جوليان غريماس" و"كلود بريمون". و قد خلص الأخيران –يضاف لهما رولان بارت –علم السرد من تبعيته للنظرية الأدبية و أدرجوه في مجال النظرية السيميائية التي تعد أوسع من الأولى ،فلم يعد لذلك يعنى فقط بقضية تصنيف الأنواع الأدبية بل تجاوزها ليصبح مهتما أكثر بمسألة الشعرية و التناص و تيار الوعي و الفضاء السردي ...

أ-فلاديمير بروب:

يعتبر أحد أهم رواد الشكلانية ، و من المنظرين الأوائل في حقل الدراسات البنيوية ، وقد قدم هذا الباحث تصوره عن الشخصية في كتابه الذي يعتبر الفتح المبين للدراسات البنيوية الدلالية و الذي اهتم فيه "بروب" بجانب الشخصية الحكائية المورفولوجي ، و عدت هذه الدراسة ثورة منهجية حقيقية أولت لأول مرة الاهتمام بالشكل على حساب المضمون .

حدد صاحب كتاب "**مورفولوجية الحكاية الخرافية الروسية**" بدقة كلمة مورفولوجية و جعلها تعني «**دراسة الأشكال ،و تعني في علم النبات دراسة الأجزاء المكونة للنبات ، و علاقتها ببعضها البعض ، و بالكل و بمعنى آخر :دراسة بنية النبات**»[1] .

و يتكون كتابه من مقدمة و تسعة فصول و ثلاثة ملاحق ، و هي كما يلي :

1-تاريخ القضية .

2-المنهج و المادة .

3-وظائف الشخصيات .

4-التماثلات و ازدواجية الدلالة المورفولوجية لنقس الوظيفة.

5-بعض العناصر الأخرى للحكاية .

6-الطرق التي تقدم بها شخصيات جديدة في الحكاية .

7-توزيع الوظائف بين الشخصيات .

8-في صفات الشخصيات و أهميتها.

---

[1]- **فلادمير بروب : مورفولوجية الحكاية الخرافية الروسية ، ترجمة إبراهيم الخطيب ، الناشرون المتحدون ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1986.، ص40.**

9-الحكاية ككل.

الملاحق الثلاث .

و يعرف تحليل "فلاديمير بروب " في الدراسات الشعبية بصفة خاصة بالتحليل الوظائفي ،نسبة إلى الوظيفة لأن هذه الأخيرة وهي « **فعل الشخصية تعرف من وجهة نظر أهميتها لمسيرة الفعل** »[1] تعد ركيزة هذا التحليل ، الذي يتصف بالبساطة لاهتمامه بالشكل المتمثل في وظيفة الشخصية ،و هو واحد من العناصر المشكلة بنيتها، وبالمقابل أهمل "بروب" تماما جانب المضمون.

تقوم الفكرة الرئيسية للكتاب على أن التنوع الهائل للتفاصيل في الحكايات الخرافية الروسية يمكن إرجاعها لحبكة واحدة ، و أن عناصر هذه الحبكة (و عددها واحد و ثلاثين عنصرا) دائما واحدة ، و يتبع كل عنصر الآخر بنفس الترتيب ، و قد أطلق -كما ذكرنا -بروب على هذا العنصر الوحيد الثابت في الحكاية الخرافية اسم الوظيفة .

و يقوم منهج الدراسة في الكتاب المذكور على أخذ "فلادمير بروب" مئة حكاية من تصنيف «أنتي أرني» العالمي ؛ أي تلك الحكايات التي تقع ما بين 300 و 749 ،و قام بمقارنتها ببعضها البعض حسب أجزائها ، و علاقة هذه الأجزاء ببعضها البعض و بالكل .

لاحظ "بروب" أن بعض الوحدات النصية تتكرر من نص لآخر على عكس بعض الوحدات النصية التي تختلف من نص لآخر ، فسمى النوع الأول من الوحدات "قيما ثابتة". و سمى النوع الثاني من الوحدات "قيما متغيرة "، فمثلا :

1-**يعطي** قيصرا نسرا للبطل و **يحمل** النسر البطل بعيدا إلى مملكة آخرى.

2-**يعطي** رجل عجوز حصانا لسوشنكو و **يحمل** الحصان سوشنكو بعيدا إلى مملكة أخرى.

3-**يعطي** الساحر قاربا لإيفان و **يحمل** القارب إيفان إلى مملكة آخرى .

4-**تعطي** الأميرة خاتما لإيفان يظهر من داخل الخاتم شباب **يحملون** إيفان بعيدا إلى مملكة أخرى.

من الحالات السابقة متغيرات و ثوابت ،تتغير أسماء الشخصيات لكن أفعالها و وظائفها لا تتغير . و يمكننا أن نستنتج من ذلك أن الحكاية غالبا ما تعزو أفعالا واحدة لشخصيات مختلفة.

---

[1]-المرجع السابق ،ص4

ما يجمع هذه الحالات وظيفة العطاء (يعطي رجل ، يعطي ساحر ، يعطي قيصر ، تعطي أميرة...) و تجمعها كذلك وظيفة التنقل. أما ما تختلف فيه فهي الشخصيات و الأوصاف و الأسماء و الأدوات و الأزمنة و الأمكنة.....

و عد "بروب" الوظيفة الوحدة الأساسية لقياس النصوص و للكشف عن بنيتها الداخلية ، و لإبراز قوانينها الخاصة ، فنص الحكاية تتحكم في بنيته الشكلية الوظائف التي توصل إلى حصرها في 31 وظيفة [1]، و قد سمى النص الذي يحتوي على كل الوظائف بالنص المثالي ،و الوظائف داخل النص خاضعة لمنطق معين و لترتيب دقيق بحيث لا يجوز أن تسبق وظيفة أخرى ، أو أن تتأخر عنها ، و لا تأتي في مكانها كما أنه ليس حكما مطلقا مثالية النصوص فكثير منها لا يحتوي على كل الوظائف ، و هذا ليس بعيب فقد تغيب بعض الوظائف ، و لكن الأكيد أن بنية أي حكاية لا تقوم إلا على هذه الوظائف التي تترجم حركات الشخصيات و الأشياء و الرموز. و تصب هذه الوظائف في سبع دوائر تتكتل حولها سبع شخصيات [2].

يكون "فلادمير بروب "بعمله هذا قد حل إشكال تصنيف الحكايات الشعبية ؛ و من المعلوم أن الدارسين في حقل الدراسات الشعبية اشتغلوا بجمع المادة الفولكلورية و تصنيفها ، و قد

---

[1]*-_هذه هي وظائف الحكاية كما قدمها فلادمير بروب :-الوظيفة 0: مقدمة الحكاية.-الوظيفة1 :الرحيل.-الوظيفة2 :المنع.-الوظيفة3 :خرق المنع.-الوظيفة4 : ظهور الشخصية الشريرة .-الوظيفة5 :حصول الشرير علة معلومات.-الوظيفة6 :الخداع.-الوظيفة7 :استسلام.-الوظيفة8 :الشر.-الوظيفة9 : تفويض او وساطة.-الوظيفة10 :قبول البطل الصراع.-الوظيفة11 : الإنطلاق (البطل).-الوظيفة12 :اختبار.
الوظيفة13 :رد الفعل البطل.-الوظيفة14 : المنح.-الوظيفة15 :الانتقال.الوظيفة16 :الصراع.الوظيفة17 :العلامة أو الوسم.-الوظيفة18 :النصر .-الوظيفة19 :اصلاح الإساءة.-الوظيفة20 :العودة.-الوظيفة21 : المطاردة (الشرير).-الوظيفة22 :المساعدة.-الوظيفة23 :عودة البطل متسترا.-الوظيفة24 :ظهور البطل المزيف .-الوظيفة25 :عرض مهمة صعبة على البطل.-الوظيفة26 :الإنجاز.-الوظيفة27 :الاعتراف بالبطل الحقيقي.-الوظيفة28 :كشف البطل المزيف.-الوظيفة29 :ظهور البطل في مظهر مزيف.-الوظيفة30 :معاقبة البطل المزيف.-الوظيفة31 :المكافأة.ينظر الفصل الثالث من كتاب مورفولوجية الحكاية الخرافية ، من ص 82 إلى ص135.

*- [2] الشخصيات هي :1-دائرة فعل الشرير..2-دائرة فعل البطل.3-دائرة فعل المرسل.4-دائرة فعل المساعد.-5دائرة فعل المانح.6-دائرة فعل البطل المزيف.7-دائرة فعل اللأميرة . قد تشترك شخصية واحدة في دوائر فعل عديدة (مانح و مساعد في الوقت نفسه) --توزع دائرة فعل واحدة على أو بين عدة شخصيات.--عندما تغيب وظيفة المساعد تتحول إلى البطل مباشرة.--قد يقوم المساعد بوظيفة البطل .ينظر فلادمير بروب : مورفولوجية الحكاية الخرافية ، ص159/158.

أفرزت العملية بوجود : تصنيف "أنتي أرني" ، و تصنيف "سميث طومسون" ، و هو توسيع للأول .و قد نظرت هذه التصانيف إلى المادة على أساس المحتوى ، و أهملت الشكل لذلك جاءت محاولات كثيرة لتصنيف القصص الشعبي إلى أنماط أساسية تندرج تحتها المادة ، و لكن سرعان ما اختلف الدارسون إلى النظر إلى الأجزاء المكونة للحكاية . فهل نبدأ بالموضوع؟ أم العنصر ؟أم الحدث؟ و قد برزت كما هو معروف المدرسة الجغرافية التاريخية ،و بالغت في تفتيت عناصر الحكاية إلى أقصى حد مع الإهمال الكلي للجانب الشكلي ، ثم ظهر اتجاه آخر ركز على التصنيف النوعي؛ أي تصنيف الحكايات إلى حكايات شعبية ، و خرافية ، و حكايات الواقع الاجتماعي ، و حكايات الحيوان و قد اعتبر تصنيف الباحث الألماني "فندت" أشهرها *[1]: و قد وجهت له انتقادات أبرزها كيف نميز مثلا بين الحكايات الخرافية و الفابيولات الميثولوجية ؟.ثم ظهر بعد ذلك الاتجاه النفسي و الاجتماعي و اهتم فيه أصحابه بالمضامين على حساب الشكل ، و بعدها ظهر التيار الشكلي ، و منه" بروب" الذي كان همه –كما رأينا – فحص الأشكال الفنية للحكايات ، و الاعتناء بوظائفها في الكتاب الذي ذكرناه و الذي ترجم لأول مرة إلى اللغة الأنجليزية عام 1958 ، أي بعد ثلاثين سنة من ظهوره فأحدث ثورة في علم الفولكلور .كما تمت ترجمته إلى الفرنسية عام 1973 و إلى العربية سنة 1986.

يجدر بي القول عن "بروب" أنه أدرك في مرحلة متقدمة جدا أهمية فعل الشخصية على الرغم من إغفاله أهمية تحوله و تغيره ، و ذلك عندما حصره في إحدى وثلاثين وظيفة ، وقد تلقى جراء ما أغفله في دراسته الشخصية الحكائية مجموعة من الانتقادات من أهمها :

–إقصاء مضمون الفعل .

–اعتباره الوظيفة عنصرا أساسيا في السرد؛ أي اعتبار ما تفعله الشخصية أهم من هويتها و صفاتها .

– لم يذكر بروب الحد الأدنى من الوظائف أما قوله إن تتابع الوظائف واحد دائما ، و في كل الحالات فغير مبرر .و قد صرف هو نفسه بعض الاستثناءات ببساطة شديدة. كما أنه غير تعريفه

---

[1]* **من أشهر التصانيف الذي قسم القصص الشعبي إلى -1-الفابيولوت الميثولوجية.2-فابيولات الحيوان فابيولات أخلاقية.3-فابيولات بيولوجية .4-حكايات السحر الخرافية.**

للوظيفة حسب نتائجها و مكانها في تسلسل الحكاية فمثلا قد يتسلم البطل أداة سحرية عند ميلاده أو في بداية بحثه أو حتى قبل إنجاز عمله البطولي .

-تلقى بروب الهجوم على رأيه فيما هو ثابت و متغير في الحكاية الخرافية فالعناصر الثابتة كما يرى هي أعمال أو وظائف الشخصيات أما الشخصيات نفسها فهي متغيرة ، و لا يمكن الركون إليها في أي تحليل مورفولوجي، و لكن اختيار ما هو ثابت و متغير يعتمد على نظرة الباحث إذ يمكنه أن يعتبر الشخصيات كثوابت و أفعالها كمتغيرات أو العكس .

و مع كثرة الانتقادات الموجهة لبروب، فإنه لا يمكن لأي دارس تجاهل تبولوجيته و الاستغناء عنها « **ولقد بينت التطورات اللاحقة التي عرفها التحليل السردي (في الرواية و القصة و المسرح وكل الأشكال التصويرية الأخرى)أهمية الحدس البروبي في تصوره لهيكلة الحكاية العجيبة ، وتبعا لذلك مكانيزمات بناء الشخصية وتبلورها كوحدة معجمية ظاهرة من خلال التجلي النصي**»[1] ، أي الشخصية بوصفها دالا ، وقد كان بروب يعي تماما أهمية هذا الدال (اسم الشخصية ، لقبها ،بيتها) إلا أن توجه خطة عمله نحو الوظائف جعلته يقصيه ، يقول بروب :« **لقد فصلنا بدقة فيما مضى بين السؤال عمن يقوم بالفعل في الحكاية ، والسؤال عن الأفعال نفسها ، وتسميات الشخصيات و خصائصها متغيرة في الحكاية .ونعني بكلمة خصائص كافة الخصائص الخارجية للشخصيات عمرها وجنسها و مكانتها و مظهرها الخارجي و خصائص هذا المظهر**»[2]

وأعتقد أن التزام "بروب" بمنهج محدد ، مصرح به كما شاهدت من خلال الفقرة السابقة ، يمنح عمله الأهمية المنهجية ، ويجعل من العناصر التي لا يتضمنها التحليل هامشية ، وعلى قدر من الأهمية أيضا لأن النقد المعاصر وبالأخص النقد الفرنسي ، ثمن أفكار بروب عن التحليل المورفولوجي وبالتحديد خصائص الشخصية،وهو أي النقد الفرنسي ينزع في توجهاته المختلفة بطريقة غير مباشرة إلى منهجه، و السبب يرجع إلى أن النقاد رأوا « **أن مناقشاته في النظرية**

---

[1]- **سعيد بنكراد : سيميولوجية الشخصيات السردية (رواية الشراع و العاصفة لحنا مينة نموذجا) دار مجدلاوي ،عمان ، الأردن ، ط1 ، 2003/1423، ص31.**

[2]- **فلاديمير بروب : مورفولوجية الحكاية الشعبية الخرافية الروسية ،ترجمة إبراهيم الخطيب ، ص 172.**

والمنهج أشمل من النتائج التي أحرزها ،إذ أضحت نقطة البداية في نوع جديد من تحليل السرد ، وفي الوقت نفسه أسست بعض محدودياته » [1]

إن الوقوف عند نموذج "بروب " البسيط ضروري لكل تحليل يبتغي النظر في بنية السرد و دلالته بصفة عامة ، وفي مقولة الشخصية بصفة خاصة.و قد أغرى هذا المنهج التحليلي كثيرا من الباحثين المعاصرين بدراسة التراكيب السردية و من ثم أغراهم بالبحث عن صيغ أو قوانين ثابتة لها ،حتى أن رولان بارط يقول عن بروب إنه« **فتح الطريق أمام الدراسات الحديثة**»[2] .

ب-كلود ليفي ستراوس:

أشهر من تأثر بمنهج "بروب" في التحليل "كلود ليفي ستراوس" في تحليله لبناء الأساطير ، و قد جرت مساجلة نقدية بينه و بين "فلادمير بروب" عن المنهج الوظائفي الذي اعتبر فيه "كلود ليفي ستراوس" إهمال "بروب" للشخصيات أكبر ضعف في عمله لأنه يريد أن يبني مورفولوجيا الحكاية قبل أن يتعلم دلاليتها. فنحن لكي نعرف أن الأفعال واحدة لا بد أن نعرف من قام بها ، و بالتأكيد فليس هناك اختلاف بين شرير و آخر ما دمنا نعرف أن المهاجم هو الشرير.كما اعتبر عدم اهتمامه بشخصيات الحكاية معناه إهماله لمواد كثيرة في التحليل يقول: «**أما فكرة بروب بفصل المهمتين أي إمكانية إجراء الدراسة النحوية أولا و تأجيل دراسة المفردات لوقت آخر فستؤدي إلى إنتاج نحو ميت و معجم تحل فيه النوادر محل التعاريف و في النهاية لن يؤدي أي منهما غرضه**»[3].

كان نتيجة تأثر ستراوس بعمل بروب كبيرة ؛ فقد انتهى في دراساته عن الأساطير إلى نتيجة و هي أنه «**يمكن اختزالها في قانون أساسي واحد يرسمه كما يلي : fx(a) fxb :fxbfa1(y)** »[4].

1- والاس مارتن : نظريات السرد الحديثة ، ترجمة حياة جاسم محمد ، ص118.

2- رولان بارط :التحليل البنوي للسرد ترجمة حسن بحراوي و بشير القمري و عبد الحميد عقار، ص19.

3- ينظر كلود ليفي ستراوس : البنية و الشكل حول كتاب مورفولوجيا الحكاية الشعبية لفلادمير بروب ، موجود في الملحق الأول الخاص مورفولوجيا الحكاية الخرافية الشعبية ، ترجمة إبراهيم الخطيب ،ص 327.

4-عبد الرحيم الكردي :السرد و مناهج النقد الأدبي ، ص107.

و الواقع أن ستراوس كان متأثرا أيضا بالنموذج اللغوي الذي كان سائدا في عصره فمن خلال الفكر البنوي الذي أرسى دعائمه دي سوسير اعتبر هذا الناقد " الأسطورة تتألف من بنية مزدوجة إحداهما عالمية و الأخرى محلية .العالمية هي التي تربط الأساطير جميعا .و هي التي يبحث عنها المحلل السردي البنوي .و هذه الأزدواجية امتداد لازدواجية اللغة النظام و اللغة عند دي سوسير"[1]

كان هدف "ليفي ستراوس" من توجيه نظره إلى الأسطورة هو البحث عن طريقة تفكير الذهن البشري في ثقافة ما ، أو بالأحرى كان هدفه « **الكشف عن المبادىء التي تحكم تشكل الفكر وتسري على كل العقول البشرية حيثما وجدت ، فهذه المبادىء الكونية (إن كانت موجودة) تفعل فعلتها في أدمغتنا ، كما فعلت في أدمغة هنود أمريكا الجنوبية ، لكن التثقيف الذي تلقيناه من خلال العيش في مجتمع متطور تقنيا، من خلال المدرسة والجامعة غطى على المنطق الكوني الذي يميز التفكير البدائي بكل صنوف المنطق الخاصة التي اقتضتها شروط بيئتنا الاجتماعية ، ولكي نفهم هذا المنطق الكوني البدائي ، بصورته التقنية ، لا بد من تفحص عمليات التفكير لدى الشعوب المغرقة في بدائيتها وغير المتطورة تقنيا كهنود أمريكا الجنوبية**»[(2)].

ولا تمثل الأسطورة التي حاول "لفي شتراوس" اكتشاف وظيفتها والتعرف على المنطق فيها إلا إحدى الوسائل التي اتبعها لتحقيق هذه الغاية ،و عبر عن ذلك بقوله : « **تشير كل شبكة علاقات إلى شبكة أخرى ، وكل أسطورة إلى أسطورة أخرى ، ولذا ما ثار السؤال : إلى أي معنى نهائي تشير هذه المعاني التي تتبادل مدلولاتها–لأنها لا بد في نهاية المطاف، وفي مجموعها من أن تشير إلى شيء –فإن الجواب الوحيد الذي ينجم عن هذه الدراسة هو أن**

---

[1]- **ميجان الرويلي و سعد البازعي:دليل الناقد الأدبي اضاءة لأكثر من سبعين تيارا و مصطلحا نقديامعاصرا ،ص175.**

[2]- **بهادي منير: مفهوم الخصوصية الثقافية في الخطاب الانثروبولوجي المعاصر، أي مستقبل للأنثروبولوجيا في الجزائر؟ ، ص112**

الأساطير تدل على الذهــن الذي طورها باستخدام العالم الذي يشكل الذهن نفسه جزءا منه » [1].

والواقع إن الذي أقض مضجع "لفي ستراوس" هو سؤاله الدائم عن معنى كلمة معنى ، فمن غير المعقول كما يقول أن لا يكون لهذه الكلمة معنى ، ومن غير المعقول كذلك أن تكون للأشياء خارج هذه الكلمة – أي تلك التي لا معنى لها –معنى كذلك ،لذلك « **يفترض ليفي ستراوس وجود بنية مجردة –معادلة –تكون فيها المتغيرات تضادات ثقافية عالمية (مثلا : حياة /موت ، أو سماء/أرض) و رموزا تتوسط بين المصطلحات المتضادة ، و تتخذ هذه المتغيرات اعتمادا على الثقافة و بيئتها قيما مختلفة في البنية الفوقية لأساطير الثقافة**»[2] .لهذا اختلفت مقاربة ليفي ستراوس اختلافا جوهريا عن المقاربات الأخرى « **و هي تقوم على افتراض مؤداه أن البنى الفوقية المتنوعة في القصص متولدة من مجموعة أصغر من البنى التحتية التي يمكن أن تتحقق بوصفها تتاليا زمانيا بطرق مختلفة** » [3]. و لأن المقام لا يسمح لتقديم الكثير من التفاصيل–و هذا مراعاة لتوجه الدروس– فأنني أشير هنا إلى دراسة تطبيقية متواضعة قدمتها عن منهج كلود ليفي ستراوس بينت فيها استفادته من النموذج اللغوي في تحليل الأساطير .[4]

ج-ألجرداس جوليان غريماس:

حصل التطور البارز في الدراسات السردية بوصفها مبحثا مستقلا عن الأساطير و الحكايات الخرافية على يد الناقد الفرنسي "غريماس" عندما اعتبر العامل أصغر وحدة بنوية في الحكي. و قد متح مفاصل نظريته من مصادر كثيرة أهمها :الأنثروبولوجيا البنوية و الشكلانية الروسية ،و نظرية العوامل و فلسفة العمل و النحو التحويلي التوليدي و مصادر أخرى.وقد استثمر هذا الناقد كل هذه المصادر ليؤسس نظريته عن الخطاب السردي . و هو يعد أشهر من

---

[1]- **كلود لفي شتراوس : الأسطورة والمعنى ، ترجمة صبحي جديد ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سوريا . ط1 ،1985 ،ص14/13.**

[2]-**مارتن ولاس : نظريات السرد الحديثة ، ص130.**

[3]-**المرجع نفسه : ص129.**

[4]-**ينظر :وردة معلم : التحليل البنوي لثلاث حكايات عربية أسطورية ، مجلة حوليات جامعة قالمة للعلوم الاجتماعية و الانسانية ، العدد 01 ، 2007من ص 144 إلى ص171.**

تأثر ببروب في نظريته عن نحو السرد ، فهو أكثر الباحثين في مجال السيميائيات السردية استلهاما لدراسات "بروب" ،لذلك اعتبر وريثه الشرعي، و ذهب جل الدارسين إلى استحالة فهم الأول دون الثاني ، بل و لا يمكن فهم مشروع "غريماس" إلا في ظل الانتقادات التي وجهها لبروب ،فهي أي هذه الانتقادات تعد ركيزة عمله و الأساس الذي شكل من خلاله مشروعه الذي قدمه في مجموعة كتبه: الدلالية البنوية **Sémantique Structurale** ، الصادر سنة 1966و في المعنى **Du Sens** . المنشور سنة 1970.**Du Sens2** الذي أصدره سنة 1982 . و في معجمه المعقلن الذي ألفة رفقق صديقة جوزيف كورتيس و الذي عنوانه : **sémiotique ; théorie du langage. dictionnaire raisonnée de la**

لم يكن "فلادمير بروب" سيميائيا و لكن أثر عمله سابق الذكر تأثيرا كبيرا في تطور السيميائيات السردية،لذا اهتمت به الدراسات الأمريكية و الأوروبية فقد لقي استحسانا لأنه أقصى و لو مرحليا ما يسمى بالدراسات التاريخية فحسبه يجب دراسة النص دراسة بنيوية ثم تاريخية لذلك أهمل بروب كل ما ليس له علاقة بالفعل مثل أوصاف الشخصيات ، و أماكنها ، و أسمائها فالذي يهمه ماذا تفعل أي وظيفتها .و بالمثل فقد أقصت السيميائيات السردية فرعا من فروع السيميائيات العامة ، و هو علم السياق ، و ذلك راجع إلى المحيط الثقافي الذي نشأت فيه (ويتمثل في تخليص اللسانيات من المنهج التاريخي) فقد نمت في ظل هيمنة المنهج البنوي على الدراسات الأدبية ، و ذلك بعد أن تخلصت اللسانيات من المنهج التاريخي فأصبحت بعدها العلم النموذجي لكل العلوم الإنسانية ، و لقد كان من الطبيعي أن يلاقي كتاب "فلاديمير بروب "كل هذه الشهرة لأنه كان يؤيد نوع الدراسة في هذه الفترة .

جعل هذا اللقاء المعرفي "غريماس" يهتم بنموذج "بروب" عن الوظائف في الحكاية الخرافية–كما ذكرنا – ما دفعه للقيام بعملية تشريح بنيات النصوص السردية ، و ذلك بالتوقف عند الحالات و التحولات التي تطبع الشخصيات الحكائية من خلال أدوارها التي تؤديها من أجل إجراء التحويل في البرامج السردية .و لكي نفهم طبيعة المقاربة الغريماسية المنفتحة على نموذج "بروب" رأيت أنه من الضروري التوقف عند مقاله الموسوم ب"المكاسب و المشاريع" والذي بنى فيه أهم مفاصل نظريته عن السرد و التي طورها فيما بعد.

لاحظ "غريماس" في هذا المقال أن:

1- يخلط "بروب" بين الأفعال و الحالات ، يقول : «**إذا كان رحيل البطل يبدو كوظيفة تتطابق مع نوع النشاط فإن النقص بعيدا عن يكون فعلا فإنه يعين حالة و لا يمكن اعتباره وظيفة**» [1].

2- إذا كان مفهوم القصة عند بروب يقوم على تتابع الأفعال ، فإنه يمكن أن يقوم أيضا على مبدأ التقابل و التضاد ،يقول غريماس : « **وبالفعل فإن الملفوظات السردية يمكن مزاوجتها ليس بعل التجاور النصي و لكن من حيث كونها متباعدة فهذا الملفوظ يستدعي بل يذكر بنقيضه الذي سبق طرحه لوحدات سردية جديدة متقطعة بالنسبة لنسيج الحكاية و لكنها متكونة من العلاقات الايجابية التي تقرب محمولاتها /الوظيفة تبدو كأزواج مثل :**

رحيل ⟵ عودة

وجود نقص ⟵ القضاء على النقص

إقامة محظور ⟵ خرق المحظور

ذلك أن مجرد تتابع الملفوظات السردية لا يمثل معايير كافية للكشف عن نظام الحكاية » [2].

3- استبدل غريماس مصطلح الوظيفة بالملفوظ السردي ، يقول: « **بعد تمحيصنا التحليل و الذي سمح لنا باستبدال مقولة الوظيفة الفضفاضة بالصيغة التقنينية للملفوظ السردي** » [3]

يصبح الملفوظ السردي= وظيفة + شخصية/عامل.

4-لاحظ "غريماس" أن هناك ثلاثة تجارب تتكرر في مجموع الوظائف ، و هي :[4]

-التجربة التأهيلية.

-التجربة الأساسية.

-التجربة التمجيدية .

---

[1]- **أ.ج .غريماس :السيميائيات السردية (المكاسب و المشاريع) ،ترجمة سعيد بنكراد ، ضمن كتاب طرائق السرد الأدبي دراسات ،منشورات إتحاد كتاب المغرب ،الرباط ،المغرب ، ط1 ،1992،ص 184 .**

[2]- **المرجع السابق ، ص186/185 .**

[3]-**المرجع نفسه :ص186**

[4]- **المرجع نفسه ،ص188/187.**

5- أهم عنصر في القصة هو المواجهة : لاحظ "غريماس" أن ترسيمة "بروب" الممثلة بإحدى و ثلاثين وظيفة تحتوي قصتين :القصة التي تنجزها ذات البطل ، و قصة الذات المضادة يقول : « **إن الإقرار بهذه الازدواج يفرض علينا اعتبار الترسيمة السردية مكونة من مسارين سرديين ،هذان المساران يخصان الذاتين (الذات و الذات المضادة) المتحركة داخل الحكاية، و هذا المساران يمكن أن يتما بشكل منفصل. يمكن للأول أن يسيطر في بداية القصة في حين لا تتم السيطرة للثاني إلا في نهاية السرد لكن من الضروري أن يلتقيا في لحظة ما لكي تتم المواجهة بين الذوات لأن المواجهة تمثل اللحظة الحاسمة في الترسيمة السردية ، و المواجهة ذاتها يمكن أن تتم على شكل سجالي أو على شكل تصالحي ، فهي إما متجلية في معركة أو متجلية في تبادل** » [1]

6-موضوع القيمة « إن الرهان الذي تقوم عليه هذه المواجهات يتكون من موضوعات قيمة مرغوب فيها من طرف قطبي الصراع على حد سواء ، و تختصر نتائج هذه التحويلات في انتقال المواضيع من ذات إلى أخرى، و المواجهة يمكن اختصارها من خلال نتائجها في صيغة تقنينية بسيطة :

(**ذ1** م ذ 2) و مفاد هذه الصيغة أنه بعد المواجهة أ و بعد الصفقة ستجد إحدى الذاتين نفسها بالضرورة في انفصال عن موضوع القيمة في حين يكون خصمها في اتصال معه .

7-البرنامج السردي : ميز داخله بين نوعين من الملفوظات هما :

1-ملفوظات الحالة : نجد فيها ذوات الحالة و هي التي تكون مالكة للقيم من خلال موقعها من الموضوعات (اتصال أو انفصال) تمتلك مواصفات (صفات أو نعوت).تتحدد هذه الذوات من خلال علاقة الذات بالموضوع (ذ م ذ م) . و تشارك في صنع عوالم أخلاقية مختلفة .

2-ملفوظات الفعل:إن ذات الفعل تقوم بعملية التحولات التي تقوم بين الحالات فالصيغة التالية :

(ذ م / ذ م).

يمكن قراءته كحالتين متتاليتين لذات ، فالذات على إثر تدخل ما تنتقل من حالة انفصال مع موضوعها إلى حالة الانفصال عنه . هذا التدخل لا يمكن فهمه إلا إذا سلمنا بوجود فعل محول

[1]- **المرجع نفسه ،ص189/188.**

تقوم به ذات فاعلة تستهدف ملفوظ حالة باعتباره موضوعا .إن ملفوظ الفعل هو إذن ملفوظ يحكم ملفوظ الحالة فإذا رمزنا بشكل إطنابي إلى ذات الفعل ذ1 و ذات الحالة ب ذ2 فإننا سنكون أمام الشكل الآتي : [1].

فعل محول (ذ1 ذ2 م)

أو فعل محول (ذ1 ذ2+م) موضوع القيمة

يمكن أن تكون هذه القيم نفعية كما يمكن أن تكون إدراكية .

و قد ميز "غريماس" بين نوعين من البرامج السردية :

أ– البرنامج السردي القاعدي :

هو أساسي لتعيين الانجازات المستهدفة لتحقيق تحويل رئيسي في العلاقة الحالية بين الفاعل والموضوع .

ب– البرنامج السردي للاستعمال :

هو وسيلة أو ذريعة مدرجا ضمن البرنامج الأساسي لذلك فهو يعد برنامجا ثانويا يحقق إنجازا فرعيا ... قد يتم إنجازه من قبل الفاعل نفسه أو فاعل آخر يقوم محله و ينوب عنه لذلك وجب تسميته بالبرنامج السردي الملحق .

و يعد البرنامج السردي القاعدي بمثابة متن الحكاية و أصلها أو بمعنى آخر الفكرة الأساسية في الحكي الذي قد يحتوي على حكاية أخرى متضمنة في المتن ، و تعد هذه الحكاية الأخرى كبرنامج سردي ملحق يعمل بطريقة أو بأخرى على دفع و تحريك البرنامج السردي القاعدي .

عندما نباشر قراءة نص سردي–بمنظور غريماس – فإن الأفعال تكون مرتبة حسب ثلاث لحظات أساسية هي[2]

1– الإضمار : و يشمل إرادة القيام بالفعل و وجوب القيام به ،و تكون هاتان الجهتان (إرادة ،وجوب) تكونان مضمرتان و مستترتان يمكن أن تظهرا أو لا تظهرا .

---

[1]- **المرجع السابق :ص191**

[2]-**سعيد بن كراد : مدخل إلى السيميائيات السردية ، ص56 ألى ص65.**

2–التحيين : و فيها يتحقق ظهور جهات الإضمار في شكل معرفة الفعل و القدرة على الفعل مما يجعلان معرفة الفعل و القدرة على الفعل الفاعل مؤهلا لأداء الفعل .

3–النتيجة : و هي الوظيفة التي تغلق سيرورة الأحداث بالوصول أو عدم الوصول إلى نتيجة معينة أي فيها يتحقق الفعل .

توجد أربع مراحل يمر بها البرنامج السردي باعتباره النقطة المركزية لكل تحليل سردي، و هي :

1–التحريك :

هو الحلقة الأولى في البرنامج السردي ، من خلاله يدفع بالفاعل الذي هو في موقع مرسل إليه إلى تحريك الفعل من أجل الحصول على موضوع القيمة .

2– الكفاءة : : هي ذلك الشيء الذي يدفع الفاعل إلى أداء فعل ما و قد تم تحديدها في أربع صيغ هي : إرادة الفعل – وجوب الفعل –معرفة الفعل – القدرة على الفعل .و تسمى هذه الصيغ بجهات المعرفة الأربع .إثنان منها تسمى بالجهات المضمرة :و هي إرادة الفعل و وجوبه. و هي مؤسسة للفعل . و إثنان تسمى بجهات محينة و هي : معرفة الفعل و القدرة عليه ، و هي مؤهلة للفعل .

3–الأداء :هو مرحلة ثانية تلي الكفاءة فيه يتحقق الفعل الذي كان يسعى الفاعل إليه من خلال البرامج السردي الذي قام به ،و هو يرتبط بالجهة المحينة القدرة على الفعل فمتى امتلكت الذات هذه الجهة قامت ببرنامج سردي يتبلور في الأداء الذي يحقق لهذه الذات هدفها باتصالها بموضوع القيمة .

4–التقويم أو الجزاء :

هو ذلك الجزء من الحدث الذي تقوم فيه الذات بالنجاح أو الفشل في تنفيذ الفعل و تكافؤ (بعدل) أو تعاقب (دون عدل) من المرسل ،و هو لا يكون خاصا بالفاعل فقط و إنما بعوامل آخرين كالمعارض مثلا ففي أغلب الأحيان يعاقب على فعله المعاكس بالفشل من طرف المرسل و يكافؤ بالنجاح و الثناء عليه من طرف المرسل دائما .

ليس من الضروري أن تجتمع هذه المراحل في النص السردي المعطى لأننا قد نجد بعضها ، و السبب يكمن في أن كل مرحلة تستدعي الأخرى منطقيا ،و هي في مجملها تشكل ما يسمى بالمقطوعة السردية و هذه المقطوعة خاضعة لمبدأ التدرج المحكم في الأحداث).

رأى "غريماس" مما سبق أن أية حكاية يوجد بها ثلاثة أنواع من الاختبار هي :

1–الاختبار التأهيلي : و هي مرحلة يكتسب فيها الفعال القدرة التي تؤهله لإنجاز عملي يحقق فيه مبتغاه أي ان الفاعل يكتسب خلال هذا الاختبار او المهمة الكفاءة و طاقة إنجاز الفعل .

2–الاختبار الرئيسي: تجري الاحداث بين الفاعل و الفاعل المضاد حيث يكون الصراع في اشده و هو يفضي إلى نجاح الفاعل في تعويض الافتقار بتحقيق موضوع القيمة.

3–الاختبار التمجيدي : فيها يقع التعرف على البطل و تقويم مساره طبقا للالتزام الذي أخذه على نفسه أي عندما يكون البطل حقيقي يكافأ بما يستحقه و غذا كان بطلا مزيفا سلط عليه العقاب .

8–أهلية الذات :كيف تتحدد ذات الحالة ؟

يبدو بديهيا القول بأن الذات لا تستطيع تحقيق إنجاز ما إلا إذا توفرت مسبقا على المؤهلات الضرورية لذلك هذا الافتراض المنطقي يشكل أساس مكون المسار السردي الذي يسبق الإنجاز يقول غريماس : « **الأهلية هي ما يدفع للوجود ، و لهذا يجب إدراكها ضمن الوجود و ليس ضمن الفعل ، و تبعا لذلك فإن ما يمكن الانطلاق منه هو بنية ملفوظ الحالة كما أن الذات المؤهلة يجب أن تحدد كذات حالة انطلاقا من المواصفات التأهيلية التي في حوزتها .**

أ–على الذات المؤهلة أن تتوفر على برنامج سردي ، و أن تتمكن من تحقيقه .

ب–كما أن الذات المؤهلة لا بد لها من جهة أخرى أن تحمل علامات تشير إلى أمكانية تحقيق البرنامج السردي ، و هذا يعني امتلاكها لمجموعة من الموجهات هي : إرادة او واجب و قدرة أو معرفة الفعل. و كذات حالة عليها أن تكون في اتصال مع موضوع محمل بمجموعة من القيم الاستعمالية .

ذ م (الرغبة /الواجب + القدرة /المعرفة) أما فيما يتعلق بالموضوع لاستعمالي فإنه يتشكل من مجموعة من التحديدات السابقة للفعل أي الخصائص التي يجب أن تتوفر في

الفعل قبل أن يصبح فعلا حقيقيا و عندما تدخل الذات المؤهلة في اتصال مع هذا الموضوع فإنها ستبدو كمالكة لفعل تحييني و كذات سيميائية بالقوة .» [1]

و ليست الأهلية دائما إيجابية فقد تكون إيجابية كما يمكن أن تكون سلبية تماما كالإنجاز يمكن أن يتم .و يمكن أن ينتهي بالفشل .

-وجود الذات المؤهلة يفترض مشكلة تكون الأهلية ذاتها .

يتكون الخطاب السردي عند غريماس من مستويين كبيرين :

1- **المكون السردي** :و يتألف من:

أ-مستوى عميق : يتمثل في العمليات التحويلية التي تؤدي إلى وصل أو فصل الذات عن الموضوع. ويجعل هذا المستوى ممثلا لبنية الصراع التي يؤكدها النموذج العاملي بعناصره الستة.و يقوم مفهومه على العامل الذي حل محل مصطلح الشخصية .فمن المعروف أن غريماس استبدل مصطلح الشخصية بالعامل في السيميائيات السردية ،لأنه رأى أن العامل لا ينطبق على الإنسان فقط بل يتعداه إلى الحيوانات و الأشياء ، و حتى التصورات على عكس مصطلح الشخصية الذي يلتبس مفهومه عند التطرق إلى قضية الجنس (إنسان، حيوان). و قد اقترح عوضا عن مصطلح الشخصية مصطلحين هما :

أ-العوامل : : يُرجع "غريماس" العامل إلى بعض التصورات الخاصة بالتركيب مثل تصور تسنيير (tesniere) ، وهي أي هذه التصورات تقوم على تمفصل الملفوظ البسيط - الذي يتكون من عناصر مثل الفاعل و الموضوع المحمول ،- إلى وظائف .و ميز "غريماس" داخل خطاب متلفظ به بين نوعين من العوامل، هي :

1-عوامل التواصل: وهي خاصة بالكلام المتلفظ به وهي :الراوي و المروي له و المتكلم المخاطَب.

2-عوامل السرد : وهي الفاعل ، الموضوع / و المرسل و المرسل إليه .

[1]- **المرجع السابق: ص 193 /194 .**

و ميز على المستوى النحوي داخل هذا النوع بين العوامل التركيبية وهي تلك المسجلة في برنامج سردي مثل فاعل الحالة و فاعل منجز و بين العوامل الوظيفية ،وهي تلك العوامل التي تشكل الأدوار العاملية لمسار سردي معرف ويمثل هذان النوعان بعدي عوامل السرد .

و أما على مستوى السيميائيات السردية يكون العامل إما فردا أو ثنائيا أو جمعيا ،وكل عامل من هذه العوامل قابل للتمفصل على الأقل إلى أربع وضعيات عاملية (actant-antactant,negactant-negantactant)و عند تمفصله يصبح العامل يسمى بـ protatoactant ويتحول إلى مجموعة عاملية.[1]

والملاحظ على العامل أنه قابل لأن ينهض بعدد من الأدوار العاملية تعرف هذه الأدوار بموضعها في سلسلة السرد المنطقية أو بمساهمتها الصيغية

ب– الممثل : هو «**وحدة تركيبية من النوع الاسمي مضمنة في الخطاب و قابلة في لحظة ظهورها لتسلم الاستثمارات الخاصة بالتركيب السردي ،ومحتواه الدلالي يتكون داخل الحضور لمعنم تفردي . ويمكن أن يكون الممثل فردا (بيار)أو جماعيا (الجنون) أو تصويريا ، أو اسما تصويريا (القدر) ،وهو نقطة التقاء واستثمار لأثنين من المكونات التركيبة والدلالية ،ولكي نقول ممثل يجب ان يكون اللكسيم حامل على الأقل لدور عاملي ،و على الأقل لدور غرضي أضف إلى ذلك ان الممثل ليس فقط مكان استثمار لهذه الأدوار، ولكن هو أيضا نقطة هامة لتحولاتها ،و يتكون الخطاب بالنظر إلى ذلك من الكسب والنقصان في القيمة** » [2]

والممثل ، كالعامل، قابل هو الآخر لأن يؤدي مجموعة من الأدوار الغرضية المختلفة، وهو قابل، أيضا للتشخيص من خلال سمة الملفوظ التركيبية والدلالية.ليصبح مفهوم الشخصية دالا على فرد فاعل يؤدي دورا ما في التلفظ.

ما يمكن ملاحظته على الشخصية في اصطلاح "قريماص" أنها استبدلت بمصطلحي العامل و الممثل ، والعامل هو الوظيفة حسب تعبير "بروب" ،و هو بؤرة توتر الملفوظ السردي ، فمنه

---

[1] - Algirdas julien Griemas et Joseph courtes : sémiotique dictionnaire raisonne de la théorie du language ،hachette livre ،paris ،France ،1993 ،p03.

[2] - Ibid،p3/4.

تتحقق العملية التواصلية بطرق متعددة ، أي وفق علاقة العامل الواحد بمجموع العوامل الأخرى ،أي أن الملفوظ السردي يتكون أساسا من مجموع هذه العلاقات و قد أخذها "غريماس" من دوائر فعل الشخصية عند "بروب" و قد استخلص منها ثلاثة أنماط من العلاقات هي :

1-علاقة الرغبة :

متمحورة حول موضوع القيمة الذي يسعى الفاعل إلى امتلاكه أ: و (تقوم هذه العلاقة بين الذات (من يرغب) و بين الموضوع (ما هو مرغوب فيه) ،و في هذه العلاقة تظهر ذات يسميها غريماس ذات الحالة .

2- علاقة التواصل :

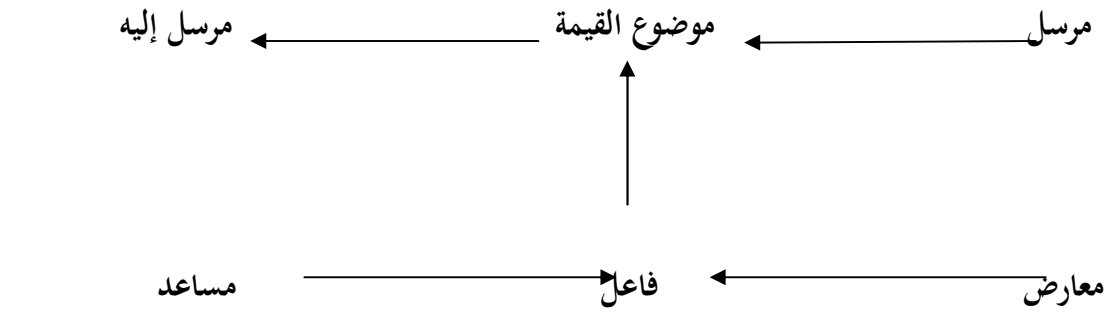
و تدور بين المرسل و المرسل إليه .و يكون في هذه العلاقة المرسل هو الحافز و المحرك و المؤثر فهو الذي يجعل الذات ترغب في شيء ما. وأما المرسل إليه فهو الذي يعترف بأنها قامت بالمهمة.

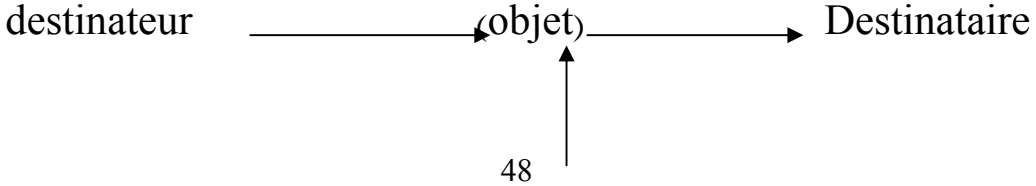
3-علاقة الصراع :

تتمحور حول عاملين أساسين هما: المساعد و المعارض ،يساعد الأول الفاعل للوصول إلى موضوع القيمة . بينما يعترض الثاني على أفعاله لمنعه من تحقيق وصلة مع موضوع القيمة.

نظام النموذج العاملي :

يتمحور حول موضوع القيمة الذي يسعى الفاعل لامتلاكه .،و يتكون من ست عوامل.و نوضحه في هذا الرسم البياني :





adjuvant ⟶ (sujet) ⟵ Opposant

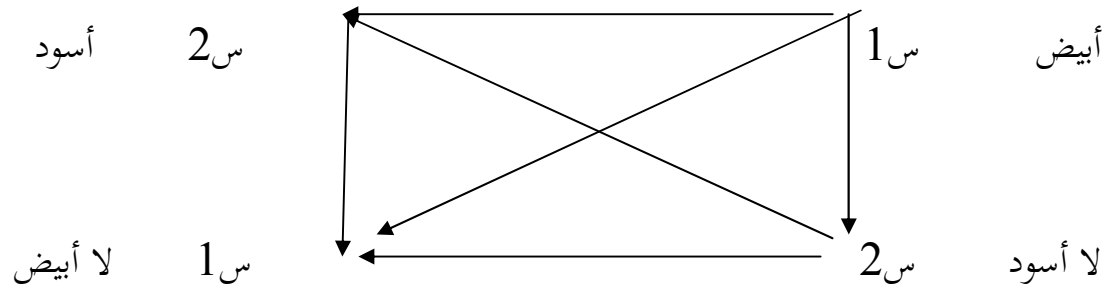
يخضع النموذج العاملي لنظام التقابلات التي تشكل ثلاث مجموعات ، و هي (المرسل و المرسل إليه) ، و (الفاعل و الموضوع) ، و (المساعد و المعارض) .

1-الفاعل و الموضوع : هذه العلاقة مركز النموذج العاملي فهي ، و العلاقة بين الفاعل و الموضوع هي التي تحدد على التوالي علاقتا الاتصال أو الانفصال .

2-**المرسل و المرسل إليه** : يعتبر المرسل مصدر القرارات بالنسبة للمرسل إليه ، فهو يوجه له الأوامر التي غالبا ما ينصاع لها الثاني.

3-المساعد و المعارض : هما قوتان موجهتان بالنسبة للفاعل ، فالمساعد يقدم له العون. بينما المعارض يضع العراقيل حتى لا يصل لمراده .

ب- مستوى أعمق : يتمثل في شكلنة المعنى و الذي يظهر من خلال المربع السيميائي الذي يمثل الجانب الشكلي للمعنى ، بناه غريماس من فكرة المقابلة التي وجدها عند دي سوسير.و هذا شكله :[1]



لهذا الشكل القدرة على التحكم في المعنى و على توليد سلسلة من العلاقات الداخلية ، أي وحدة معنوية تجعل منها كون دلالي صغير. و هو مؤسس على علاقات منطقية و هي :

علاقة ضدية .....أبيض (م) أسود

علاقة تناقضية .....أبيض (م)لا أبيض

[1]-**ينظر سعيد بن كراد: مدخل إلى السيمائيات السردية،ص34**

أسود(م) لا أسود

علاقة اقتضائية.....لا أبيض(م) أسود

لا أسود(م) أبيض

2-المكون الخطابي: يتم الانتقال في هذا المستوى من المكون التركيبي إلى المكون الدلالي للبنية السردية ، وهو يتألف من الدلالة الخطابية و التركيب الخطابي .يتم التطرق في الدلالة الخطابية إلى مستوى التيمة و مستوى الصورة .أما في التركيب الخطابي فيتتم دراسة الممثل و التفضيء و التزمين.[1]

إن الحديث عن غريماس ليس سهل المأخذ ،فالأمر يتعلق بمؤسس مدرسة باريس السيمائية و بطرقها في التعامل مع الخطاب السردي ، و لغريماس الذي هو واحد من روادها تصوره المعرفي الخاص و أدواته المنهجية و الإجرائية ، التي تتطلب ركاما معرفيا كبيرا ، بمقتضاه تجاوز حدود دراسة الجملة إلى الخطاب ، ما جعل السرديات تخرج من إطار الأدبي إلى غير الأدبي دون التفريط في مبدأ المحايثة التي تجعل الدارس باحثا دوما عن القواعد الداخلية المنتجة لدلالة النص.

مما سبق يمكن القول إن نظرية "غريماس" التي غايتها « **مطاردة المعنى و ترويضه و رده إلى العناصر التي أنتجته**»[2] تتميز بالشمولية و قدرتها على استيعاب عناصر شتى تنتمي إلى نظريات سردية أخرى ، و لعل السبب يرجع إلى غناها المعرفي الذي جعلها محط أنظار العديد من الدارسين.

د-كلود بريمون:

تبرز جهود "كلود بريمون " **Claud Bremon** و إسهاماته النقدية في النظرية السردية من خلال كتابة الموسوم بـ "منطق الحكي " الذي ألفه سنة 1970، ففيه بين المعالم الكبرى لدراسة السرد من منظوره كما حدد فيه المنطلقات الأساسية التي وجهته.

و ينطلق "بريمون" في هذه الدراسة من جهود غيره ،فيستفيد بصورة خاصة من دراسة "فلادمير بروب" عن المنهج المورفولوجي،كما يستفيد من علوم أخرى كاللسانيات و الأنثروبولوجيا و المنطق .

1-ينظر المرجع نفسه ، ص78.

2-سعيد بن كراد : مدخل إلى السيمائيات السردية ،منشورات الاختلاف ، الجزائر، ط2 ،2003، ص07.

انطلق هذا الناقد من مورفولوجية الحكاية و نظرية الأحداث ،متجاوزا النظرة اللسانية إلى علم المنطق ، فقد رفض نحو الديكاميرون كما قدمه طودروف ، لأنه يعتبر« **المحكي خطابا يتشكل من أحداث ، و أن هذه الأحداث لا تصبح مفهومة إلا بواسطة المحكي ،و عنده أن النحو العالمي للمحكي لا يمكن أن يكون سوى نظرية عالمية للأحداث ، و أن نظرة عالمية للأحداث لا يمكن أن تكون سوى نحو للمحكي**»[1].

و قد اعتمد في فهمه للمحكي على بروب حين جعل الحكاية تقوم على حدث واحد .فمن المنطق أن تكون كذلك، فوظيفة المنع مثلا تتبعها وظيفة خرق المنع ، ووظيفة مغادرة تتبعها وظيفة العودة ،و هكذا دواليك ،فهناك منطق يحكم الوظائف .و أما الوظيفة من منظوره هي " الدلالة التي يحملها حدث في علاقته بقصدية بحيث لا تظهر بؤرة القصدية المحايثة للعقدة إلا من خلال حصول الذات على خصائص الشخص[2] .

يصبح للشخصية دورا محوريا في القصة سواء كانت فاعلة أم مفعول بها ، و لما كان عمل "بروب" منحصرا أساسا في ما تقوم به الشخصية من أفعال فإن عنايته به كانت كبيرة في كتابه سابق الذكر ، فقد جعل القسم الأول منه لدراسة كتابه مورفولوجية الحكاية الخرافية لذا اعتبره البعض من « **النقاد الفرنسيين الذين استخدموا نظراته النافذة أساسا لنظريات أشمل**»[3].

أما القسم الثاني فقد تناول فيه دراسة الأدوار السردية الرئيسية التي اعتبرها أساس حبكة الحكي .

طرح "بريمون" في كتابه "منطق الحكي" سؤالا جوهريا فحواه .ما هي الإمكانات المنطقية المتاحة لراو ما تمكنه من إنهاء قصة كان قد بدأها ؟كانت إجابة "بريمون "كما يلي :[4]

–المنهج الذي اتبعه بروب في دراسة الحكاية الخرافية يمكن تطبيقه على جميع أنواع الحكي مهما تعددت أشكاله لأنها ؛أي هذه الأنواع تحتوي على القوانين نفسها .

---

[1]-**الطاهر روابنية :سرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد ،مقاربة نصانية نظرية تطبيقية في آليات المحكي الروائي ،مخطوط رسالة دكتوراه ، قسم اللغة العربية و آدابها ، جامعة الجزائر ، 1999/2000.ص128.**

[2]-**المرجع السابق،ص178.**

[3]-**والاس مارتن : نظريات السرد الحديثة ترجمة حياة جاسم ، ص122.**

[4]-**حميد لحميداني :بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، ص38/39.**

-إن متتالية الوظائف في الحكايات العجيبة الروسية هي دائما متماثلة .

-إن كل الحكايات الخرافية إذا نظر إليها من حيث بنياتها فإنها تنتمي إلى نمط واحد.

لقد رأى "بريمون" أن هناك أنواعا من الحكي لا تخضع لنموذج بروب البسيط و هذا لوجود تعدد في مسارات هذه الأنواع ،الأمر الذي يسمح للراوي فيها بأن يختار مسارا ما من بين مجموعة من المسارات .لذلك رأى "بريمون" أن أكبر خلل في تركيبة "بروب" هو خضوع متتالية الوظائف عنده للترتيب الزمني و المنطقي ، ما جعلها تتبع مسارا واحدا في حين أن لها مسارات أخرى عديدة « فوظيفة الصراع (lutte) مثلا تلحق بها بالضرورة وظيفة النصر (victoire) أما إذا حدث و انتهى الأمر بالبطل إلى الهزيمة فإن «**بروب لا يسجل الوظيفة الأولى و إنما يغيرها بوظيفة ، و هي الإساءة (mefait) .يعتقد "بريمون" أن النصر ليس إلا احتمالا واحدا من الاحتمالات الممكنة و هي (الهزيمة –النصر و الهزيمة –لا نصر و لا هزيمة) و كلها تلغى من حساب بروب**»[1].

اعتبر "بريمون" –عند اهتمامه بوظائف "بروب"- أن كل ثلاث وظائف تشكل متتالية حكائية . كما تحتوي كل متتالية على ثلاث مراحل منطقية ؛ بمعنى أن كل مرحلة تنشأ بناء على المرحلة التي سبقتها ،وكل مرحلة لها احتمالان ،و هي :[2]

1-وضعية تفتح إمكانية سلوك ما أو حدث ما .(تفتح إمكانية حصول الفعل /أولا تفتح إمكانية حصول الفعل .)

2-الانتقال إلى بداية الفعل بالنسبة لتلك الإمكانية .(تحقق الإمكانية /أولا تحقق الإمكانية)

3-نهاية الحدث الذي يغلق مسار المتتالية إما بالنجاح أو الفشل .(تحقق النتيجة /أو لا تحقق النتيجة).

كما رأى أن أحداث الحكي أو المتواليات الكبرى منه تخضع لنمطين هما : التحسين و الانخطاط .و لكل منهما احتمالان أيضا .(تحسين محصل عليه /تحسين غير محصل عليه –انخطاط حاصل /انخطاط متحاشى).

---

[1]-**المرجع السابق : ص39.**

[2]-**المرجع نفسه ، ص41/40.**

و يمكن أن لا يتحقق مسارا التحسين و الانحطاط ، و في هذه الحالة قد يحصل تداخل بين مسارين متعارضين .

و الملاحظ هنا أن مفهوم مسارا التحسين و الانحطاط عند "بريمون" يتداخل مع مفهوم البرنامج السردي عند "غريماس".كما يقترب حديثه عن الاحتمالات و العلاقات المنطقية من مفهومه لذاتي الحالة و الإنجاز .

عندما تساءل بريمون عن مختلف الإمكانات التي تحدث للشخصية وجدها تمر عبر مجموعة من المراحل –كما رأينا–، و قد قدم من خلالها نموذجه العاملي الذي يتألف من ستة عوامل شبيهة بعوامل غريماس و دوائر فعل الشخصية عند بروب ، و لم يبتعد مفهومه له كثيرا عن المنظومة الاصطلاحية و المفهومية لكل منهما ،و هذا هو نموذجه :

1-المنفعل .patient

2-الفاعل .agent

3-محرض.influenceur

4-حاميprotecteur

5-محبط.frustrateur

6-محصل الاستحقاق.acquereur

سعى "بريمون" –بهذا التصور– تأسيس نظرية متكاملة تتلاءم مع الأنواع الأدبية كالرواية و القصة و المسرحية و الفيلم السنمائي ، و لقد أفضى له نموذج "بروب" بنظرة مختلفة تماما ، ترى –على خلافه –أن بنية الحكاية شديدة التعقيد و لها أدوارا سردية كثيرة غير تلك التي حددها في الحكاية الخرافية ، و هي تبرز خاصة في نوع الرواية .لذلك رأى أن أكبر نقص في دراسة "بروب" يكمن في إهماله للعلاقة بين الفعل و الشخصية ، فهذه الأخيرة هي المادة الجوهرية للقصة التي ينعدم وجودها دون شخصية .

و هكذا اعتبر "بريمون" بنية الحكي « **شديدة التعقيد و قابلة على الدوام لعدد معين من الاحتمالات في مسارها تكونها**»[1].و هذا على عكس "بروب" الذي تميز تحليله بكونه بسيطا لا يمكن تطبيقه على أنواع أخرى .و السبب يعود بنظره لاعتماد "بروب" على نظام الخطية

[1]-المرجع السابق،ص40.

الأحادي فهو الذي قلل من التنويع السردي .لذلك رفض بريمون—من هذا الزاوية – الترتيب الزمني و المنطقي الذي اعتمده "بروب" عندما صنف الوظائف ، فالجانب المهم هو « **الابتعاد عن التطور الخطي الذي رسمه بروب للحكي ، فبريمون يضع احتمالات تدل على أن تطور الحكي لا يمضي دائما في شكل أحادي الخط ، فقد يحصل التداخل بين مسارين مختلفين**»[1] نتيجة لتلك الخطية التي اعتمدها بروب اختار هذا الناقد لدراسته الأشكال السردية البسيطة حتى يتمكن من بناء متواليات و أدوار و مواقف ، ثم حاول بعد ذلك أن يدرس الأشكال السردية الأكثر تعقيدا مثل : الرواية ، فاقترح خريطة المسارات السردية « **التي تكون بناها الأساسية دائما متجانسة ، لكنها تتنوع تنوعا لا نهائيا للسلوكات الانسانية و ذلك بحسب لعبة التأليف و الثقافات و العصور و الأنواع و المدار و الأساليب الشخصية**»[2].

حاول "كلود بريمون " تطوير السرديات بالاستناد إلى الركام المعرفي الذي كان سائدا في عصره .و كان هدفه محاولة الكشف عن القواعد الصارمة التي تحكم منطق الحكي.

و نتيجة ما سبق هي تطور الدارسات السردية مع تطور النظريات الأدبية ، و الواقع النقدي يقر بتجاوز الدراسات السردية لمرحلة ما بعد البنوية ، فقد ظهرت في ثمانينات و تسعينات القرن الماضي مقاربات جديدة كالدراسات النسوية و الدراسات الثقافية و التحليل النفسي و علم الاجتماع و نظريات التلقي ،و قد أسهمت في تغيير مسار الدراسات السردية بفتحها لمجالات جديدة لم تنعدم علاقتها بالدراسات اللسانية السابقة عليها ذات التوجه الشعري البنوي و التأويلي و الجدلي و الذي امتد إلى الأسلوبية و السيمائية .و كانت نتيجة ذلك تجاوز الدراسات السردية للنطاق الضيق للنموذج العلمي (اللساني) بعدما رأى الدارسون «**استحالة الوصول إلى معرفة علمية بالنصوص الأدبية و أن فكرة العلمية ما هي إلا حكاية أخرى من الحكايات**»[3] و قد اتسع مجال الدراسة نتيجة ذلك ليصبح اهتمام الدراسات السردية بما هو خارج الأدب كالتاريخ و الفلسفة و الصحافة و الدين .

---

[1]-**السيد الإمام : مدخل إلى نظرية الحكي ضمن كتاب أبحاث السرد الجديد ،مؤتمر أدباء مصر ،2008.**

[2]- **الطاهر روابنية :سرديات الخطاب الروائي المغاربي الجديد ،مقاربة نصانية نظرية تطبيقية في آليات المحكي الروائي، ص55.**

[3]- **السيد الإمام : مدخل إلى نظرية الحكي.**

وقد لوحظ أن السردية قد ابتعدت كثيرا عن جذورها الأدبية المنحدرة منها ،أي ابتعادها عن الشعرية ، بسبب اتساع مجالات اهتمامها ،وقد تحولت « **بذلك من اختصاص جزئي إلى اختصاص كلي أو عام ، إنها من جهة خاصة عندما تكون تبحث في سردية الخطاب الأدبي ، وتصبح من جهة ثانية عامة ، بتجاوزها السردية الأدبية إلى السردية غير الأدبية** » [1].

ولعل مرد هذا الاتساع الذي شاب هذا الميدان المعرفي ، هو شمولية السرد وطبيعته الخاصة من جهة ، وخصوصية الخطابات من جهة أخرى، و لقد أفضى ذلك لظهور اتجاهات –كما ذكرنا– اختلفت نظرتها لدراسة الفضاء السردي باختلاف مرجعياتها الفكرية.

ثالثا :النموذج اللساني لتحليل الخطاب السردي:

عكس التوجه اللساني المعاصر لتحليل النص الأدبي و خاصة منه السردي ذلك الفارق بينه و بين الدراسات التي سبقته ،فقد توجه هذا الدرس مباشرة إلى النص دون الاحتفاء بالعوامل الخارجية و الاجتماعية و النفسية و التاريخية ، فهي مرفوضة عند أنصار هذا التوجه ، و لا تؤلف جوهر النص من الداخل ،و إنما دراسة النص من الداخل هي الجوهر ،ليكون بعد ذلك النص هو الأساس ،و هذا ما عرف بالمناهج الداخلية التي تعتمد على الدراسة المحايثة للنص ،و قد استمدت هذه النظرة الجديدة من اللسانيات المعاصرة التي كان لظهورها بوصفها الدراسة العلمية للغة الأثر الكبير في شيوع طرق جديدة لتحليل الخطاب السردي من الداخل فكما أن : (**اللسانيات هي دراسة اللسان في ذاته ولذاته**) فإن النص الأدبي ،و خاصة منه السردي أصبح هو الموضوع الأساسي الذي ينطلق منه الدارس للتعرف على ماهيته و طبيعته و وظيفته ،و هذا ما يؤكد أن التحليل الخاص بالخطابات السردية فيما يعرف بالتحليل البنيوي للسرد « **استفاد من المنهجية اللسانية فصار تحليل بنية النصوص في ذاتها ،و لأجل ذاتها ،و ذلك بفضل المقولة التزامنية في دراسة اللغة**» [2]

---

[1]- **سعيد يقطين : الكلام و الخبر ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ،ط1 ،1997 ،ص23.**

[2]- -**أحمد يوسف : تحليل الخطاب من اللسانيات إلى السيميائيات.http//.www.atida.org**

كما تمت الاستفادة من فكرة النموذج التي تتمثل في جملة القواعد و القوانين التي هي مدار الدرس النحوي ،لأن النموذج كما يقول "رولان بارت": « **أصل لا يتكرر و سمة دالة على الفرادة ،بالاضافة إلى كونه أداة هامة في التحليل**» . [1]

و يؤكد الناقد على أن فكرة النموذج لا تعني القواعد الجامدة ،و إنما تلك التي تفتح « **الباب واسعا أمام الناقد ،و الكاتب للإبداع فالشكل كائن لغوي ، تنجزه اللغة ثم تلغيه ، ثم تنجزه ثم تلغيه، و هكذا دواليك مع كل قصة تكتب ،و ما كان ذلك إلا لأن الإنجاز اللغوي لا يتناهى ،و إنه لدائم دوام الحياة ،و مستمر استمرار الانسان حيا ،و معبرا عن جديد حاجاته ،و تطورات حياته التي لا تنتهي** » [2].

و تظهر أهمية النموذج في النتائج الموضوعية التي يتوصل إليها الدارس، كما تظهر في وضوح الطريقة المتبعة ،و التحليل المنهجي، و كلها مبادىء علمية تم الاستفادة منها بشكل مباشر من اللسانيات .

كما استفاد هذا التوجه الجديد لتحليل الخطاب السردي بشكل كبير من تمييز "دي سوسير "بين الكلام و و اللغة التي(هي جماعية ،و تتمثل في مجموعة القواعد الموجودة عند كل الناس .أما الكلام فهو الإنجاز الفردي لمجموع تلك القواعد —شفوية او مكتوبة– ،و هما مرتبطان ببعضهما أشد الارتباط) [3].

و لقد أدى هذا التمييز كما هو معروف إلى الاهتمام بوصف اللغة ،و تفسير بنياتها فيما بات يعرف بنظرية المستويات: (المستوى الصوتي و المستوى المعجمي و المستوى الصرفي و المستوى التركيبي و المستوى الدلالي و المستوى البلاغي) التي أدارت ظهرها بصفة كلية للدرس اللساني السابق على دي سوسير ، فلقد خلف التحليل البنيوي للغة مجالا خصبا لدراسة الخطاب الأدبي من مستويات عديدة بحيث أصبح الاهتمام منصبا على بنيات النص فقط مهما كان نوعه، سواء كان شعريا أم سرديا. ومع أن « **شبكة اللسانيات و السرديات معقدة و غابتها صعبة المسالك**

---

[1]- **رولان بارت : مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة منذر عياشي ،مركز الإنماء الحضاري ،حلب ،سورية ،ط2 ، 2002، ص11 .**

[2]- **المرجع السابق : ص11 .**

[3]- **فردينان دي سوسير: دروس في الألسنية العامة ،تعريب صالح القرمادي ومحمد الشاوش و محمد عجينة ، الدار العربية للكتاب ، الجمهورية التونسية .**

لا يمكن ولوجها دون التسلح بمعرفة جهاز المفاهيم» [1] إلا أن المشتغلين بالسرد قدموا عدة نماذج قابلة للتطبيق، وكانت اللسانيات هي المنطلق الرئيسي الذي بنوا عليه نماذجهم مع الاستفادة من الإرث النقدي الذي تركه الشكلانيون الروس ، بل إن تقاطعا يمكن الحديث عنه بين اللسانيات المعاصرة ،و الحركة النقدية الشكلانية في أهم مبدأ اتخده السرديون كإنطلاقة لتحليل الخطاب الأدبي، و هو مبدأ الفصل بين الشكل و المضمون ، أو ما أسماه "بوريس توماشفسكي" **B.Tomachvski** بالمبنى الحكائي ،و المتن الحكائي فهو أول من أبرز طبيعة العلاقات بينهما ، يقول : « **إننا نسمي متنا حكائيا مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها ، والتي يقع إخبارنا بها من خلال العمل .أن المتن الحكائي يمكن أن يعرض بطريقة عملية paragmatique_ – حسب النظام الطبيعي ، بمعنى النظام الوقتي والسببي للأحداث ، وباستقلال عن الطريقة التي نظمت بها [تلك الأحداث]أو أدخلت في العمل. في مقابل المتن الحكائي ، يوجد المبنى الحكائي الذي يتألف من نفس الأحداث ،بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا** » [2]

و يضع الكثير من الدارسين تمييز "بوريس توماشفسكي" بين المبنى الحكائي و المتن الحكائي مقابلا لتمييز "دي سوسير" بين الكلام و اللسان ،فكما أن "دي سوسير" جعل اللسانيات المعاصرة مقتصرة على دراسة اللسان نجد أن النقد الشكلاني الروسي قد أولى المبنى الحكائي أهمية قصوى، فقد كان مركز الدراسة الشعرية « **و يبدو لنا بجلاء في تحليل شلوفسكي لرواية دونكيشوط عندما يبرز الصفة غير المستقرة للبطل ،و يصل إلى استخلاص أن هذا النوع من الأبطال هو نتيجة للبناء الروائي ، وهكذا يقع الإلحاح على أسبقية المبنى sujet و البناء على المادة fable**»[3]

---

[1]- **عبد الله إبراهيم : المتخيل السردي ، (مقاربة نقدية في التناص و الرؤى والدلالة) الامركز الثقافي العربي ، الدارلبيضاء ، المغرب ، ط1 ،2003،ص148.**

[2]- **بوريس توماشفسكي :نصوص الشكلانيين الروس، نظرية المنهج الشكلي ، : ترجمة إبراهيم الخطيب ، ص 180.**

[3]-**سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي(الزمن، السرد، التبئير)، ص29.**

و يؤكد الكثير من الدارسين على الدور الإيجابي الذي قامت به الحركة الشكلانية الروسية المتقاطع مع الدرس اللساني ،و هو دور ساهم في تغيير النظر للنص الأدبي بتركيزه على العوامل الداخلية للنص دون الخارجية ،و قد احتفى النقد الأوروبي لاسيما منه الفرنسي في ستينيات القرن الماضي بالمعطيات الجديدة التي أثرت النقاش فيما يخص طرق تحليل الخطاب الأدبي ،و خاصة منه السردي لخصوصيته ،و قابليته لفكرة النموذج أكثر من غيره.

و لأهمية الدرس الشكلاني ارتينا التوقف عند مقال نظريةالأغراض لـ"بوريس توماشفسكي " **–تطبيقا –**كونها تمثلا مدخلا حقيقيا لفهم تيار السرديات اللسانية أو النموذج اللساني في تحليل الخطابات السردية .

رابعا-عرض تطبيقي لنظرية الأغراض لبوريس توماشفسكي :

يتحدث "بوريس توماشفيسكي "في مقاله المعنون "نظرية الأغراض" عن مستويات تواجد الدلالة في النص الأدبي ، و التي يسميها بالغرض، يقول: (إن دلالات العناصر المفردة للعمل تشكل وحدة هي الغرض) [1].

ولا يخلو عمل أدبي من هذا الغرض – ما من عمل قد كتب في لغة لها معنى إلا ويتوفر على غرض[2] . وتتعدد أغراض النص بتعدد أجزائه ، فيصبح بالتالي كل جزء يحمل غرضا مستقلا في مقابل ذاك فإن النص ذاته يكون هو الحامل الرئيسي للغرض الكبير أو الرئيسي ، هذا النص الذي تنتظم سيرورته حول لحظتين تتمثلان في اختيار الغرض من جهة وصياغته من جهة أخرى . يقول توماشفيسكي عن اللحظة الأولى أنها مرهونة أو متوقفة على علاقة الكاتب بالقارئ والذي يستحضر صورته في نصه مهما كان نوعه ومستواه فالكاتب يكتب لقارئ يمكن أن يختلف عن فكره وانتماءاته ، وعلى الرغم من ذلك فهناك لقاء بينهما يمكن أن يكون حتى على مستوى الإمتاع .

يبدي هنا "توماشفيسكي" اهتمامه بمسألة القارئ الذي ينبغي أن يضعه الكاتب بعين الاعتبار أثناء الكتابة حتى يشبع فهمه بمعالجته ما يخص راهنه أو واقعه ، فاختيار الغرض إذن يتم بناء على علاقة الكاتب بمجتمعه ، وكلما كان الكاتب قريبا منه كلما كان الغرض مهما يقول : (

---

[1]- **بوريس توماشفسكي : نظرية الأغراض ضمن كتاب نصوص الشكلانيين الروس ، ترجمة إبراهيم الخطيب .**

[2]- **المرجع نفسه:175.**

فهذه الأغراض الكلية يجب أن تثرى بمادة ملموسة فإذا لم تكن هذه المادة متصلة بالراهن ، فإن وضع تلك المشاكل يعدو إجراء لا جدوى منه)[1] .ويلفت انتباهنا إلى أن راهنية العمل الأدبي لا تتوقف على معالجة قضايا العصر لأنها يمكن أن لا تشكل أدنى أهمية فكل ماهو معاصر، ولا يبعث نفس الإهتمام ، فالمعاصرة ليست في المضمون ولا في الشكل بل فيهما معا ،ويضاف إلى ذلك مسألة التقليد الأدبي فلها دور في قضية اختيار الغرض الذي يود المبدع الكتابة فيه – (ولنضف بأن التقليد الأدبي ، والمهام التي يضعها ،لها دور راجح فيما بين هذه الشروط التاريخية)[2].

هذا فيما يخص اختيار الغرض أما بالنسبة لصياغته فإنها تتعلق بكيفية انتظام الغرض نفسه داخل العمل الأدبي الذي يمكن أن يتجزء غرضه العام إلى مجموعة من الأغراض ، وفي هذا الصدد يتحدث توماشفيسكي عن تمييز يراه مهما جدا لفهم هذه المسألة وهو الذي يتعلق بالمتن الحكائي والمبنى الحكائي ، يقول : « **إن تنظيم هذه العناصر الغرضية يتحقق حسب نمطين أساسين فإما أن تخضع لمبدأ السببية فتراعي نظاما وقتيا معينا chronologie.وإما أن تعرض دون اعتبار زمني أي في شكل تتابع لا يراعي أية سببية داخلية ، في الحالة الأولى نكون بإزاء أعمال ذات مبنى ((a sujet) (قصة قصيرة ، رواية، قصيدة ملحمية) ونكون ، في الثانية ، بصدد أعمال لا مبنى لها ، أي وصفية (شعر وصفي وتعليمي ،غنائي ،كتابات ، رحلات ....) ويجب أن نؤكد أن المتن الحكائي لا يستلزم فقط علامة زمنية ، ولكن أيضا علامة سببية** [3]

و يسمى النمط الأول "**المتن الحكائي**" ، و يعرفه بالقول « **إننا نسمي متنا حكائيا مجموع الأحداث المتصلة فيما بينها ، والتي يقع إخبارنا بها من خلال العمل .أن المتن الحكائي يمكن أن يعرض بطريقة عملية _paragmatique – حسب النظام الطبيعي ، بمعنى النظام الوقتي والسببي للأحداث** » [4]

---

[1]- **المرجع نفسه:177.**

[2]- **المرجع نفسه:178.**

[3]- **المرجع السابق:178.**

[4]-**المرجع نفسه:179.**

أما النمط الثاني فيطلق عليه اسم "**المبنى الحكائي**":« **وبالاستقلال عن الطريقة التي نظمت بها تلك الأحداث أو أدخلت في العمل في مقابل المتن الحكائي ، يوجد المبنى الحكائي الذي يتألف من نفس الأحداث بيد أنه يراعي نظام ظهورها في العمل ، كما يراعي ما يتبعها من معلومات تعينها لنا**»[1] .

و يتألف النمطان من مجموعة من الوحدات الغرضية و هي المكونة للنص ، غير أن الوحدات الغرضية الخاصة بالمتن الحكائي يختلف وجودها لما تكون متصلة بالمبنى الحكائي .

1-مفهوم الحافز و أنواعه:

إن العمل الأدبي مؤلف من وحدات غرضية قابلة للتفكيك ، و لما نصل في النهاية إلى أجزائه غير القابلة للتقسيم نكون قد وصلنا إلى مفهوم الحافز ؛و هو من نوع الجمل من مثل « **لقد حل المساء ، مات البطل ، وصلت الرسالة .إن غرض هذا الجزء من العمل غير قابل للتفكيك يسمى حافزا ، و كل جملة تتضمن في العمق حافزا خاصا بها** »[2]

و للحافز مفهوما خاصا عند توماشفسكي يختلف عن المفهوم الذي قدمه قبله "شلوفسكي" "**CHlovski**" الذي يرى فيه تواتر صفات مشتركة بينه و بين موتيفات أخرى ، وقد استعمل هذا المفهوم في الدراسات المقارنة التي « **تسمي حافزا الوحدة الغرضية التي توجد في أعمال مختلفة (مثلا : اختطاف الخطيبة أو الحيوانات التي تساعد البطل على تنفيذ مهامه ...الخ . إن هذه الحوافز تنتقل كلية من خطاطة حكائية إلى أخرى ، و لا تهتم الانشائية المقارنة إلا قليلا بما إذا كان من الممكن تفكيكها إلى حوافز أصغر.فالمهم هو وجود تلك الحوافز في إطار النوع المدروس ، على حالها دون تغيير . إنه من الممكن تبعا لذلك أن نتلافى في الدراسة المقارنة جملة (غير قابل للتفكيك) و أن نتحدث عن عناصر**

[1]-المرجع نفسه:180.

[2] - المرجع السابق:181.

بقيت دون تفكيك طيلة التاريخ الأدبي ، و احتفظت بوحدتها خلال الانتقال أو الهجرة من عمل إلى آخر قد بقيت أيضا حوافز من وجهة نظر الانشائية النظرية » [1]

هي حوافز مشتركة إذن بين الآداب العالمية مثل حادثة الاختطاف أو حادثة الطوفان فبماذا نفسر وجودها في أكثر من أدب يمكن أن نتحدث في هذا السياق عن الإرث الانساني المشترك الذي يرجع إلى عوامل التأثير و التأثر و عوامل أخرى.

إن المهم من كل هذا هو هو المتن الحكائي الذي سيتشكل من الحوافز المتتابعة زمنيا حسب مبدأ السبب و النتيجة .

أما المبنى الحكائي فيتألف من نفس الحوافز غير أن ترتيبها يختلف عن طريقة ظهورها في النمط الأول بمعنى أنها تلتزم بنظام ظهورها في العمل بمشاكل الصياغة الفنية الذي ارتآه لها المبدع ، لذلك عرف المبنى الحكائي على أنه « **صياغة فنية بشكل تام** » [2]

ينتقل الناقد الشكلاني بعد هذا التمييز إلى تصنيف الحوافز حسب ظهورها في النمطين ، فيتحدث عن :

أ-حوافز مشتركة :

و هي حوافز لا يمكن الاستغناء عنها ، و هي مهمة بالنسبة للمتن الحكائي ، و قد تتحكم فيه التقاليد الأدبية لحيويتها فلهذا الأخير دور مهم في تطورها ، يقوم عليها جوهر المتن الحكائي .[3]

ب-الحوافز الحرة :

و هي تلك التي يمكن إبعادها دون الإخلال بالتتابع الزمني و السببي للأحداث ، و هي التي تقوم على وجه خاص بدور مهيمن محددة بناء العمل .إن هذه الحوافز الهامشية تستعمل بسبب البناء الفني للعمل الادبي ، و هي تتضمن وظائف مختلفة ، و يتحكم التقليد الادبي في الجانب الأكبر من استعمال الحوافز ،كما تتميز كل مدرسة بذخيرة من الحوافز الحرة [4]. و ينتمي إلى هذا العرض عمليات الوصف و الأخبار الهامشية ، و التعليقات و أحاديث النفس .

---

[1] **المرجع نفسه:181.**

[2] **المرجع نفسه:181.**

[3] **المرجع السابق:182.**

[4] **المرجع نفسه:180.**

ج-الحوافز الديناميكية :

و هي التي تغير وضعية ما داخل الحكي ، و يعتبر وصف أفعال و تحركات البطل من هذا النوع ، و هي بالنسبة للمتن الحكائي تعد مركزية أو محركات ، فهي عناصر مفصلية فيه ، و تخص بالتحديد علاقات الشخصيات فيما بينها ، يقول "بوريس توماشفسكي" : « **يمكن وصف تطور المتن الحكائي بأنه أشبه بمرور من وضعية إلى أخرى نظرا لاتصاف كل وضعية بصراع المصالح ، أو بالصراع بين الشخصيات ،إن التطور الجدلي للمتن الحكائي هو نظير تطور السيرورة الاجتماعية و التاريخية التي تقدم كل مرحلة تاريخية جديدة كنتيجة لصراع الطبقات الاجتماعية في المرحلة السالفة ، و في نفس الوقت كساحة تتضارب فيها مصالح المجموعات الاجتماعية ، التي تؤلف النظام الاجتماعي القائم** » [1]

د-الحوافز القارة :

لا تغير الوضعية ، و يعتبر وصف الطبيعة و المكان والوضعية و الشخصيات و طبائعها ...الخ من وجهة نمطية حوافز قارة[2]

و تكون الحوافز الحرة ، في العادة قارة ، لكن ليست كل الحوافز القارة حوافز حرة ، فنفترض ان البطل كان بحاجة إلى مسدس لتنفيذ عملية قتل ضرورية بالنسبة للمتن الحكائي .إن حافز المسدس و إدخاله إلى المجال البصري للقارىء هو حافز قار ، لكنه في نفس الوقت مشترك لأنه ليس من الممكن ارتكاب ذلك القتل بدون مسدس ...[3]

و يجب التمييز في العمل الأدبي بين زمنيين ، هما : زمن المتن الحكائي ، وزمن المبنى الحكائي « **فالزمن الأول هو الذي يفترض أن الأحداث المعروضة قد وقعت فيه ، أما زمن الحكي فهو الوقت الضروري لقراءة عمل –مدة عرض –.إن هذا الزمن الأخير يوازي المفهوم الذي لدينا عن حجم العمل –dimention –** » [4]

---

[1] **المرجع نفسه:185.**

[2] **2-المرجع السابق:184.**

[3] **المرجع نفسه:192.**

[4] **المرجع نفسه:193/192.**

أشار توماشفسكي إلى أهمية زمن المتن الحكائي ، فقد رآه أكثر أهمية من زمن المبنى الحكائي الذي ينحصر أساسا في قراءة العمل الأدبي ومدة عرضه ، أما زمن المتن الحكائي فهو متعلق بـ الأحداث والمدة الزمنية التي يستغرقها العمل الأدبي .ويمكن الحصول عليه من خلال [1]

1-تاريخ الفعل الدرامي سواء بطريقة مطلقة –عندما توضع الأحداث في زمن مثلا «في الثانية بعد الزوال من 8 يناير أو في الشتاء أو نسبية(عن طريق الإشارة إلى تواقت الأحداث أو إلى علاقتها الزمنية)سنتان فيما بعد – الخ

2-الإشارة إلى المدة الزمنية التي تشغلها الأحداث – ودام الحديث نصف ساعة –تواصل السفر لمدة ثلاثة شهور –أو بطريقة غير مباشرة – ووصلا إلى المقصد في اليوم الخامس .

3-خلق الانطباع بهذه المدة –**la durée** – .فحسب طول الخطابات أو الاستمرار العادي لفعل معين ، أو حسب إشارات أخرى ثانوية ، يمكن أن نقيس بصورة تقريبية مدة الأحداث المعروضة . ويجب أن نلاحظ بأن الكاتب يستعمل هذا الشكل الثالث ببالغ الحرية ، وذلك عن طريق إدراج خطابات مطولة في مدد زمنية جد قصيرة أو خلافا لذلك ، عن طريق تمديد كلمات موجزة و أفعال سريعة إلى فترات طويلة.

كما رأى توماشفسكي أن ترتيب الزمن داخل الرواية يخضع لقوانين جمالية وفنية ، وتبعا لذلك راح يفرق بين تسلسل أحداث الحكاية –المتن الحكائي – والتسلسل النصي لسرد الأحداث داخل الرواية– المبنى الحكائي – ، ويتحقق هذا الفرق « **حسب نمطين أساسين : فإما أن تخضع لمبدأ السببية فتراعي نظاما وقتيا معينا -chronologie– و إما أن تعرض دون اعتبار زمني أي في شكل تتابع لا يراعي أية سببية داخلية ؛ في الحالة الأولى نكون بإزاء أعمال ذات مبنى – a sujet –قصة قصيرة ، رواية ، قصيدة ملحمية ...، ونكون في الثانية ، بصدد أعمال لا مبنى لها ، أي وصفية – شعر وصفي وتعليمي ، غنائي ، كتابات رحلات ، ويجب ان نؤكد أن المتن الحكائي لا يستلزم فقط علامة زمنية ، ولكن أيضا علامة سببية** [2] »

---

[1] **المرجع نفسه :193/192**

[2] **المرجع السابق ،179.**

2-ملاحظات :

-يتطور المتن الحكائي من خلال الانتقال من وضعية إلى أخرى و تتصف كل وضعية بوجود صراع مصالح أو ما أسماه الناقد بالصراع بين الشخصيات ، هذا التطور هو صورة للصراع الموجود في المجتمع ، يقول « **إن التطور الجدلي للمتن الحكائي هو نظير تطور السيرورة الاجتماعية و التاريخية ، التي تقدم كل مرحلة تاريخية جديدة كنتيجة لصراع الطبقات الاجتماعية في المرحلة السالفة ، و في نفس الوقت ، كساحة تتضارب فيها مصالح المجموعات الاجتماعية ، التي يؤلف النظام الاجتماعي القائم** » [1] .

-يسمي الناقد تطور الفعل و مجموع الحوافز التي تميزه بالحبكة ، و هي خاضعة بدورها إلى التطور الذي يؤدي إلى نهاية الحكي بوجود حل يقول : إن تطور الحبكة و في حالة تجمع معقد للشخصيات : تطور حبكات موازية يؤدي إما إلى تلاشي الأزمة أو إلى خلق أزمات جديدة . و تتمثل نهاية المتن الحكائي ، عادة في وضعية تتلاشى فيها الأزمات ،و تتراضى المصالح .إن وضعية أزمة ، تثير حركة درامية ، نظرا لأن التعايش الدائم لمبدأين غير ممكن و يجب أن يكون الظفر لأحدهما ، و على العكس من ذلك لا تؤدي وضعية تراخ إلى حركة جديدة ، و لا توقظ انتظار القارئ ، و لهذا السبب تظهر مثل تلك الوضعية في النهاية و تسمى حلا...الخ[2] .

-إذا كانت هناك وضعية متوازنة في بداية المتن الحكائي ، فسيتم إدخال حوافز ديناميكية تحطم توازن الوضعية الأولى ، و يسمي مجموع الحوافز التي تحطم ثبات الوضعية الأولى بالعقدة و هي التي تتحكم في سير المتن الحكائي .

-إن الفرق بين العقدة و الحبكة يتمثل في أن الأولى « **تتحكم عادة في مجرى المتن الحكائي ، بينما تنحصر الحبكة في تبدلات الحوافز الرئيسية التي سيتم إدخالها بواسطة العقدة** » [3].

-يسمي الناقد تبدلات الحوافز الرئيسية بتقلبات أي المرور من وضعية لأخرى.

-تكون وضعية متوترة كلما كانت الأزمات التي تميزها معقدة ، و ينتج عن هذا ما أسماه بالتوتر الدرامي الذي يزداد بقدر ما يزداد قربا موعد انقلاب الوضعية [1]

-2 المرجع نفسه:185.

- [2] المرجع السابق:186.

- [3] المرجع نفسه:186.

-تشكل مواد المتن الحكائي المبنى الحكائي على مراحل.

-يسمى العرض الحالة الأولية للشخصيات و علاقاتها ، و ليس شرطا ان يبدأ الحكي به .فيمكن أن يؤخر ، و في هذه الحالة فإن «**إدخال الحوافز التي تشكل العرض يتنوع بكيفية محسوسة** » [2].

-كما يمكن أن يؤخر هذا العرض إلى نهاية الحكي ما يجعل القارئ ينتظر معرفة الكثير من التفاصيل حتى يفهم العمل.

-يمكن أن تتكرر الحوافز عدة مرات في المبنى الحكائي ، و يمكن أن تحدث تقلبات زمنية غير موافقة لمجرى المتن الحكائي ، تصير هذه التقلبات « **ممكنة بفضل الصلة التي تقيمها الحوافز فيما بين الأجزاء ، فليس العرض وحده ، و إنما أي جزء من المتن الحكائي ، يمكن أن يصير معلوما من طرف القارئ ، بعد ان يكون هذا الأخير قد أخبر بما حدث بعد ذلك** » [3] .

- يسمي الناقد الأحداث التي تكون قد سبقت ب (الاسترجاع).كما يسمي العرض المؤجل بسرد ما سيحدث لاحقا (الاستباق) ، و من أشكاله إدخال شخصية جديدة في الحكي ، و يمكن أن يأتي في شكل حلم نبوءة أو افتراضات صحيحة أو غير صحيحة بصدد المستقبل [4].

-تتمثل خلاصة ما سبق في أن الحوافز تعرض في المبنى الحكائي على مراحل و بترتيب يختلف عن المتن الحكائي ، و يلعب الراوي دورا في كل ذلك « **و يقوم الراوي بدور كبير في حالة تطور غير مباشر للمتن الحكائي ، نظرا لأن إدراج مختلف أجزاء المبنى الحكائي يترتب عن طبيعة الحكي**» [5] .

-للراوي أنواع ، فهو يختلف باختلاف السرد الذي « قد يقدم إما بصورة موضوعية باسم الكاتب على شكل إخبار و دون أن يفسر لنا كيف نتمكن من معرفة هذه الأحداث (سرد موضوعي)، أو باسم راو أو شخصية معينة محددة بدقة ، و يتم إدراج الراوي في بعض الأحيان

---

[1]- **لمرجع نفسه:187**

[2]- **المرجع نفسه:188**

[3]- **المرجع السابق:189**

[4]- **المرجع نفسه:189**

[5]- **المرجع نفسه :190.**

كطرف يخبر بالأحداث خلال مجرى السرد من طرف شخصيات اخرى ...أو كمساهم في الفعل ، و في أحيان ثالثة تستعمل مناهج معقدة للحكي ، إدراج الراوي كشاهدين. و مع ذلك فهو لا يكون حاضرا في الرواية ، و يستمر الحكي كسرد موضوعي» .

– يميز الناقد بين نوعين من السرد : سرد موضوعي ، و سرد ذاتي . « **ففي نظام السرد الموضوعي يكون الكاتب مطلعا على كل شيى حتى الأفكار السرية للأبطال .أما في نظام السرد الذاتي فإننا نتبع الحكي من خلال عيني الراوي ،متوفرين على تفسير لكل خبر : متى و كيف عرفه الراوي أو المستمع نفسه** » [1] .

– يمكن أن يتمازج النوعان في الحكي ، يقول في هذا الصدد : «**و يمكن للنظامين أن يختلطا ففي السرد الموضوعي يتتبع الراوي عادة مصير شخصية معينة ، فنعرف بطريقة متتابعة ما فعلته أو عرفته هذه الشخصة فيما بعد ينتقل انتباهنا من هذه الشخصية إلى أخرى و من جديد نطلع بطريقة متتابعة على مافعلته أو سمعته هذه الشخصية .هكذا يكون البطل هو الخيط المرشد للسرد .بمعنى أنه يكون أيضا راويه .أما الكاتب متكلما باسم الراوي فيحرص في نفس الوقت على ألا يخبرنا بالأشياء التي لا يستطيع الاخبار بها .في بعض الأحيان تكون وضعية الراوي كخيط مرشد للسرد ، كافية لتحديد بناء العمل بكامله . و مع بقاء مادة البناء الحكائي على حالها فإن البطل يمكن أن يتعرض لبعض التغييرات إذا ما تابع الكاتب شخصية أخرى** » [2] .

3-التحفيز وأنواعه:

يعرف "بوريس توماشفسكي" التحفيز بالقول : « **إن نظام الأنساق الذي يبرر إدراج حوافز معينة أو إدراج مجموعاتها ، يسمى تحفيزا** » ،و التحفيز أنواع بالنظر إلى أنساق الحوافز أو خواصها و هي ثلاثة:التحفيز التأليفي ، و الواقعي ، و الجمالي :

أ-التحفيز التأليفي :

يتلخص في اقتصاد و صلاحية الحوافز .فالحوافز المستقلة يمكن أن تصف الأشياء الموضوعة في المجال البصري للقارئ أو أفعال الشخصيات .إن جميع المؤثثات يجب أن تستعمل من طرف

---

[1]- **المرجع نفسه:193.**

[2]- **المرجع السابق:194.**

المتن الحكائي ، و لقد فكر تشيكوف في التحفيز التأليفي عندما قال بأنه إذا ما قيل لنا في بداية قصة قصيرة بأن هناك مسمارا في الجدار فعلى البطل أن يشنق نفسه فيه في النهاية [1].

يأتي التحفيز التأليفي على شكل حوار ، أو إدراج حوافز في شكل أنساق ، أو وصف كما يمكن أن ياتي على شكل تقارير ..الخ .

ب-التحفيز الواقعي :

و هو ان يحمل القارئ على الاقتناع بأن الشخصيات موجودة في الواقع .[2] ، أي الايهام بالصدق و الواقعية ، و يكون ذلك بإدراج مواد غير أدبية في العمل الأدبي مثل الأسماء التاريخية و المدن و الأماكن و الأزمنة...الخ أو استخدام قيم واقعية معاصرة أو تلك التي اندثرت نتيجة لتطور الحياة العقلية . يمكن ان ياتي التحفيز الواقعي على شكل أشياء كانت موجودة فعلا ثم أصبحت باطلة كالأساطير ، بمعنى أن الأسطورة يمكن أن تكون طريقة في التحفيز الواقعي . بصفتها قد حدثت في يوم ما .

ج-التحفيز الجمالي :

ينتج إدخال الحوافز عن تراض بين الوهم الواقعي و متطلبات البناء الجمالي [3] ؛ يعني إدخال حوافز واقعية داخل بنية المحكي مع مراعاة عنصر الفرادة دون أن ينفي هذا الاخير قدرته على الانسجام مع بقية المكونات . تصب دراسة الحوافز في مفهوم الوظيفة السردية و هي تعود تاريخيا إلى المدرسة الشكلية التي استفادت من النموذج اللغوي ، فكانت الدراسات حولها ،أي حول الوظائف من ثمار العلاقة بين الدراسات اللغوية و الدراسات الأدبية .

مما سبق يمكن القول إن دراسة الحوافز من لدن الشكلانين تعد البداية الحقيقية لدراسة بنية الحكي بشكل عام ، غير أن البحث لم يقف عند حد دراستها لأن الأمر كان يتعلق باكتشاف أبنية أساسية أكثر أهمية من الحوافز بإمكانها أن تقدم تفسيرا أكثر علمية لطبيعة التركيب الداخلي للمتن الحكائي ، و في هذا النطاق بدأ الحديث عن أبنية جدية أطلق عليها إسم الوظائف. [4]. لذلك ارتبطت فكرة الوظائف في مجال السرديات بدراسة "بوريس توماشفسكي"

---

[1]- **المرجع نفسه :196.**

[2]- **المرجع نفسه:ص ،ن.**

[3]- **المرجع السابق : ص201.**

[4]- **حميد لحميداني :بنية النص السردي من منظور النقد الادبي ،**

حول الأدبية فقد جاءت دراسته عن الحوافز لتوضحها، لذلك عدت أفكاره السابقة منطلقا حقيقيا لدراسة البنى السردية فهي تشير إلى المستوى التركيبي أو إلى الخطاب ، وقد استفاد منها بروب و غريماس و بارت و بريمون.و من هنا تظهر أهمية الدراسات الشكلانية إذكانت منطلقا للدراسات اللاحقة التي عنت بتحليل الخطابات السردية ،و خاصة منها الروائية .

عدت كل الدراسات تميز بوريس توماشفسكي سابق الذكر الركيزة الأساسية لمدارس نقد الرواية فيما بعد، خاصة في فترة الستينيات التي ظهرت فيها الكثير من الدراسات النقدية مقتفية أثر الدرسين اللساني و الشكلاني على حد سواء ،و من أهم هذه الدراسات أذكر : دراسة "طودروف" ،و دراسة "رولان بارت"، و دراسة "جرار جينيت" ، وقد أسست هذه الدراسات الجادة في تحليل الخطاب السردي لاتجاه في السرديات بات يعرف بالسرديات اللسانية أو سرديات الخطاب و « **هي الأصل الذي تبلور إبان الحقبة البنيوية ،و عمل السرديون على حصر مجال إهتمامهم ،و جعله مقتصرا على الخطاب في ذاته ،و في هذه الحقبة تأسست الأصول ،و تم تحديد المكونات البنيوية التي تبحث في السردية مثل السيميوطيقا السردية مثلا ، و اكتسبت بذلك شرعيتها المنهجية ،و مشروعيتها العلمية داخل علوم الأدب الجديدة** » [1] ، و يقوم هذا الاتجاه « على أساس اتخاد الصيغة معيارا»[2] ،لذلك اهتم أصحابه أكثر « **بالمظاهر اللغوية للخطاب، وما ينطوي عليه من رواة ، وأساليب سرد ورؤى وعلاقات تربط الراوي بالمروي .ويمثل هذا التيار عددا من الباحثين من بينهم : بارت وتودروف وجنيت .** » [3]

درس النقاد داخل هذا الاتجاه المحكي الأدبي بحماس كبير فقد راح كل من "طودروف" و "بارت" و "جينيت" ، و ممن امتطى مثلهم جواد البنيوية يدرسون و يحللون النصوص الأدبية ،و كانت اللسانيات هي المنظومة الأساسية التي استندوا عليها في تحليلاتهم التي أقاموا لها نموذجا علميا أسسوه على النموذج اللغوي الذي كان أكثر من ضرورة في تحليلاتهم البنيوية ، التي تؤكد على الرغم من تنوعها، و اختلافها على أهمية العنصر اللساني في تحليل أي نوع من الخطابات

---

[1]- **سعيد يقطين : الكلام و الخبر ،(مقدمة للسرد العربي)، ،ص24 .**

[2]- **سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، (الزمن ، السرد التبئير).**

[3]- **عبد الله إبرهيم : السردية العربية ،(بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي ،المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1، 1992، ص10.**

السردية، فلقد ذهب "طودروف" إلى القول « **أن النموذج اللغوي هو القاعدة للنموذج السردي ،لأن اللغة في نظره النموذج الرئيسي لجميع المنظومات الدلالية، بنتيجة أنه العقل الانساني و الكون يتصفان ببنية واحدة مشتركة هي بنية اللغة** » [1]

كما صرح "بارت" بالقول : « **لم يعد من الممكن تصور الأدب فنا يهمل العلاقة باللغة من كل جهة، و خاصة بعد أن يكون قد استخدمها استخدام الأدوات في التعبير عن الفكرة ،و الانفعال أو الجمال ،فاللغة لا تكف عن مصاحبة الخطاب ،و هي تعرض عليه مرآة بنيتها الخاصة :ألا يصنع الأدب و خاصة اليوم ، لغة من شروط اللغة نفسها** » [2]

و قد أدى بهم هذا النزوع إلى استلهام المصطلحات اللسانية : « **لم يتم فقط استلهام المصطلحات اللسانية ، و لكن أيضا طريقة التحليل ،و أشكال الصياغة التي كانت اللسانيات تستفيد فيها من علوم عديدة،فبرزت التخطيطات و الأشكال الهندسية و الرموز الرياضية و المنطقية (العلامات الصورية) لتحتل مكانتها باعتبارها جزءا من التحليل، و تصبح مكونا من مكوناته الأساسية ،و يعكس هذا التوجه العلمي الذي صارت تعتمده الدراسة الأدبية إسوة بالدراسات اللسانية ،و في هذا السياق تم ترهين كل التراث الأدبي المتصل بخصوصية الخطاب الأدبي في ذاته من حيث تركيبه، و لغته التي يتميز بها ،فأعيد بذلك النظر في الأدبيات القديمة مثل بويطيقا أرسطو ،و الاجتهادات البلاغية المختلفة ،و الدراسات التفسيرية للكتاب المقدس ،و التي تركز على اللغة و التعابير و الأساليب ، و بدأت من ثمة تظهر محاولات لتجديد البويطيقا و البلاغة و الدراسات الأسلوبية** » [3]

تلخص هذه الإشارات الهامة بشكل جيد استلهام هؤلاء الدارسين النموذج اللساني الذي تعدى الاشتغال عليه مجال خاص جدا هو الجملة إلى مجال أكثر عمومية ،و طرافة في نقس الوقت ،هو الحكاية بمعناها العام ،و لقد نجحوا في وضع تقابل بينها و بين الجملة، لأن الأولى ليست إلا توسيعا للفعل أو الجملة، فقد رأى جرار جينيت حكاية بحثا عن الزمن الضائع لمارسيل بروست «

---

[1]- **عدنان ذريل : النص و الأسلوبية بين النظرية و التطبيق ، إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا ، (دط) ، 2000.**

[2]- **رولان بارت : مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة منذر عياشي ،ص34/33.**

[3]- **جوناثان كالر : التصدير الذي خص به كتاب جرار جينيت ، خطاب الحكاية ، ترجمة محمد معتصم ،عبد الجليل الأزدي ،عمر حلي ، منشورات الاختلاف ،الجزائر ،2004، ص24.**

صيغة مسهبة لجملة بسيطة (مارسيل يصير كاتبا)» [1]، لذا لم يكن هدف أصحاب التحليل اللساني للسرد من أمثال جرار جينيت ، و تيزفيطان طودروف ، و رولان بارت شرح و تأويل النصوص الأدبية ،بل كان هدفهم الأساسي البحث في بنياته العامة و الخاصة ،و كذا طرق و كيفيات اشتغالها لذا « **كان المشروع كما حدده بارت في كتابه النقد و الحقيقة، و طودروف في كتابه الشعريات –ضمن سلسلة ما البنائية –كان هو تطوير شعريات تكون من الأدب بمنزلة اللسانيات من اللغة، و لا تسعى بالتالي في تفسير ما تعنيه الأعمال الفردية، بل تحاول تبيان نسق المحسنات ،و الأعراف التي تمكن الأعمال من أن يكون لها من الأشكال و المعاني .و قد أولى البنيويون إهتماما كبيرا لبنية الحبكة ،أو لنحو الحبكة كما سماها طودروف في كتابه نحو الليالي العشر ، و للطرق التي تنظم بها جزئيات من شتى الأصناف في رواية ما ...»**[2]

و لأهمية عمل هؤلاء الدارسين ارتأيت توجيه النظر نحو أهم الدراسات التي أنجزوها في مجال دراسة الخطاب السردي باعتبارها نصوصا تأسيسية و بالنظر إلى طابعها المعرفي و المنهجي ؛ فقد أثبتت فعاليتها في تقديم قراءة نقدية ناجعة للنصوص تخالف القراءة النقدية التقليدية.كما أن المطلع عليها لا يجد بأسا في مقاربة نصوص عربية وفقها على الرغم من مغايرة سياقاتها لسياقات نصوصنا .و في هذا السياق وجدنا أن تداولها في الساحة النقدية العربية يكاد يكون الأبرز و هذا ما يبرر اختيارنا لها .

---

[1]- **سعيد يقطين:المصطلح السردي العربي قضايا و اقتراحات http//www yaktine-said com .**

[2]- **جوناثان كالر : التصدير الذي خص به كتاب جرار جينيت ، خطاب الحكاية ، ترجمة محمدج معتصم ،عبد الجليل الأزدي ،عمر حلي ، ص24.**

الفصل الثاني

نموذج تيزفيتان طودروف .(T.Todorov)

1-تقديم :

يدين علم السرد للناقد البلغاري تزفيتان طودروف بالكثير؛فهو أول من اجترح هذا المصطلح ،كما يعد من أبرز نقاد البنوية الذي يعتبر علم السرد أكبر فروعه .عرف هذا النقاد النقد الأوروبي بانجازات المدرسة الشكلانية و إسهامات باختين النقدية ترجمة و دراسة .كما عمل على توسيع آفاق الدراسات السردية من خلال سلسلة كتب و أبحاث لا تزال آثارها بادية على النقد الغربي و العربي على حد سواء.اهتم طودروف بقواعدية القصة ، و مسألة الشكل و المضمون ، و موضوع الشعرية ، و المبدأ الحواري ، و الظاهرة الاستشراقية ، و السرديات غير الأدبية ، فتنوعت أعمال الناقد الفكرية و الأدبية و النقدية ،و استأثرت أعماله في السرديات باهتمام كبير من لدن الدارسين .و بالنظر لاتساع دائرة البحث في مشروع هذا الناقد، و حرصا على الالتزام بالجانب المنهجي المصرح به، فقد انتقيت من جملة أعماله مقاله الموسوم "مقولات الحكي الأدبي" لإبراز طريقته في تحليل بنيات النص الأدبي ، و لقد أدرج هذا المقال ضمن النصوص التأسيسية لعلم السرد ، مع وجود أعمال أخرى لا تقل أهمية عنه .

2-طريقة تحليل النص السردي عند طودروف:

يظهر منهج "تيزفيتان طودروف" في تحليل النص السردي في مقاله المعنون ب"مقولات الحكي الأدبي " الذي يحلل فيه النص من زاوية لسانية غير تلك المعتمدة في الشعرية الكلاسيكية ؛ فقد قسمه إلى مظهرين: قصة و خطاب ؛ لأن فهم وحدة العمل الأدبي تتوقف عنده على ضرورة التمييز بينهما . و تعد بقية أعماله متممة للكثير من القضايا التي ناقشها في المقال الذي أشرت إليه على نحو: "شعرية النثر"و "الأدب و الدلالة" ، و "الشعرية" ، و "نحو الديكاميرون" ، و "مدخل إلى الأدب العجائبي" .

آثرت في هذه الدراسة التوقف عند قضايا التحليل –كما بسطها الناقد– في مقاله "مقولات الحكي الأدبي" .وقد استقاها ؛أي هذه القضايا، من مصادر عدة أهمها :

أ-الإرث الشكلاني الروسي:

لم يخف طودروف أسبقية الشكلانيين الروس في التفرقة بين مصطلحي القصة و الخطاب اللذين وردا عندهم تحت مسمى المبنى و المتن الحكائيين ؛ فقد استشعر بعض النقاد الروس هذين المظهرين المكونين للعمل الأدبي مثل: لاكلو LACLOS و شلوفسكي. اهتم طودروف بأدبية القصة على خلاف هؤلاء النقاد الذين رأوا أن الأدبية قائمة في الخطاب فقط ، أي في المبنى الحكائي ؛لأن العمل الأدبي في نظره هو مظهران و ليس مظهر واحد ، و هما متكاملان و متجانسان لأن القصة لا تصل إلينا إلا بوجود الخطاب الذي لا وجود له دون قصة .

ب-اللسانيات :

يذكر طودروف في "مقولات الحكي الأدبي" أنه استفاد بشكل كبير من توضيح "إميل بنفينست" من التمييز بين القصة و الخطاب ،يقول : « **وقد دخل مفهوما القصة و الخطاب دراسات اللغة بكيفية نهائية بعد صياغتهما صياغة حاسمة من طرف إميل بنفينست** » [1]

تبين إشارة طودروف إلى "إميل بنفينست"استفادته من اللسانيات في تحليل الخطاب السردي الذي أصبح ينظر إليه كمادة و بناء ، مع أسبقية الأولى على الثانية . إذا نحن عدنا إلى "إميل بنفينست" فيما يخص ثنائية القصة و الخطاب لرأينا تأثير اللسانيات واضحا في السبيل الذي سلكه طودروف ،و غيره من السرديين ،يقول في كتابه "مسائل في اللسانيات العامة": « **إن أزمنة الفعل في اللغة الفرنسية تتوزع حسب نظامين اثنين متميزين و متكاملين ،و كل واحد من هذين النظامين لا يحتوي إلا على قسم من أزمنة الفعل .و النظامان كلاهما في استعمال تنافسي فيما بينهما ،و يبقيان مع ذلك في خدمة كل متكلم ، و يبرز هذان النظامان مستويين مختلفين من الملافظة ، هما :**

1–مستوى ملافظة التاريخ أو السرد .

2–مستوى ملافظة الخطاب .

1- **تيزفتان طودروف:مقولات الحكي الأدبي ،ترجمة الحسين سبحان و فؤاد صفا ، منشورات اتحاد كتاب ،الرباط،المغرب ،ط1، 1992،ص31.**

ففيما يخص ملافظة السرد فإن الأمر يتعلق بتقديم الأحداث الواقعة في وقت معين من الزمن من دون أي تدخل للمتكلم في السرد...و أما فيما يخص ملافظة الخطاب التي قد بدأت تتحدد بالمفارقة مع ملافظة السرد ، فهي حسب تعبير بنفينست كل ملافظة تفترض متكلما ،و عند الأول نية التأثير على الآخر بأية حال ، و إذا كانت ملافظة السرد مخصصة اليوم للغة المكتوبة فإن ملافظة الخطاب هي ملافظة مكتوبة مثلما هي ملافظة منطوقة » [1]

يتضح في هذا الشاهد تأثير "بنفنسيت "على"طودروف" في قول الأول بأن الفعل إنما يخضع لنظامين ،و هو ما حذا بالثاني إلى الإنتقال إلى وحدة أكبر من الفعل ،و هي العمل الأدبي الذي قال عنه أنه « **مظهران و ليس مظهر واحد** » [2].كما يظهر تأثيره بشكل خاص في مقولة الزمن الذي اهتم به طودروف و السرديون اهتماما كبيرا.فهو يعد من السباقين الذي وضعوا مقولة الزمن على محك التحليل ،ففي كتابه الموسوم بـ "اللغة والتجربة الإنسانية" ، عالج مقولة الزمن من منظور مغاير جعله يقدم ثلاثة مفاهيم مختلفة ، وهي أنه [3]:

1-مرتبط بالزمن الفيزيائي .

2-مرتبط بالحدث ...

3- مرتبط بالزمن اللساني .

استأثر المفهوم الثالث بعناية الدارسين المهتمين بالزمن السردي، فقد رأوا بتأثير منه أن « هناك مستويين للزمان مترشحين عن حضور الكلام ، و نجد صورتهما في الخطاب، و الحكي .الخطاب يتميز بمستوى الحضور ، و الحكي بمستوى الانقضاء» [4]

ج-الشعرية الأرسطية :

هناك مصدر آخر متح منه طودروف منهجه هو البلاغة الكلاسيكية يقول : «**و لعل البلاغة الكلاسيكية قد اهتمت بهما معا ، فكانت القصة من اختصاص inventio l أي الابتداع**

---

[1]- إميل بنفنيست :مسائل في اللسانيات العامة ، نقلا عن السعيد هادف: مصطلحا السرد و الخطاتب (مقاربة بين النظرية الغربية و النظرة اللغوية العربية القديمة ، مجلة المبرز ، فيفري 2002،ص29/27. .

[2]-تيزفيتان طودروف : مقولات الحكي الأدبي، ترجمة الحسين سحبان و فؤاد صفا، ص32.

[3]- بوريس توماشفسكي :نصوص الشكلانيين الروس، نظرية المنهج الشكلي ، ص 180.

[4]-سعيد يقطين :تحليل الخطاب الروائي (الزمن ،السرد التبئير)، ص65 .

(و يتعلق بالدلالة) ، و الخطاب من اختصاص la dispositio أي الإنشاء (و يتعلق بالتركيب) » [1].

إن أجزاء الدراما في الشعرية الأرسطية هي « **الفعل ،و الشخصية ،و البيان ،و العرض ،و الموسيقى ، والقصد . و الأدب بالنسبة له نمط من التقليد .تمثيل للعالم بالتالي فتقسيمه للأثر الأدبي يناسب العناصر الكبرى المتنوعة التي يميزها الإنسان ضمن التزامه الحدسي بالعالم : هويات الأشخاص المستقلة ، استعمالهم للغة ، تفكيرهم ، تتابع الأحداث و الأفعال عبر الزمن ، المشاهد التي يشاهدون و الأصوات التي يسمعون** » [2]

من هذه المصادر ،حاول طودروف وصف بنية الخطاب الأدبي ضمن إطار ما يسمى بالأدبية ، و ملخصها وجود قوانين عامة تحكمه ،لذلك كان هدفه هو اقتراح طريقة ناجعة تمكن الدارس من تحليل النص السردي ، يقول بهذا الصدد : « **و مهمتنا هنا أن نقترح نسقا من المفاهيم يمكنها أن تصلح لدراسة الخطاب الأدبي**» [3] ، و حدد لهذه المهمة دائرة اهتمام واسعة ، حصرها في النثر الذي يحتل فيه السرد مساحة كبيرة .يقول: «**و قد اقتصرنا من جهة على المؤلفات النثرية ، و من جهة أخرى على مستوى من العمومية في العمل الأدبي ، و هو مستوى السرد ،و إذا كان السرد في معظم الوقت هو العنصر المهيمن في بنية المؤلفات النثرية فهو ليس العنصر الوحيد فيه**» [4].

و لقد رأى أن ثمة إشكالية تواجه هذا النوع من التحليل المحايث للأعمال الأدبية، و طرحها في شكل أسئلة يقول : « **كيف نختار الدلالة ذات العلاقة الأدبية من بين تلك الدلالات المتعددة التي تبرز خلال القراءة ؟ كيف نعزل مجال ما هو أدبي بصورة خاصة تاركين لعلم النفس و للتاريخ ما يعود لهما ؟** » [5] .و لتجاوز هذه المشكلة طرح قضية التفرقة بين مصطلحين على قدر من الأهمية هما :المعنى و التأويل . رأى أن هذه التفرقة تساعد على

---

[1]- تيزفيتان طودروف : مقولات الحكي الأدبي ، الحسين سحبان و فؤاد صفا ، ص41.

[2]- روجر فولر: اللسانيات و الرواية ، ترجمة لحسن أحمامة ، دار الثقافة للنشر و التوزيع ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1، 1997،ص44.

[3]- تيزفيتان تودروف : مقولات الحكي الأدبي ، الحسين سحبان و فؤاد صفا، ص41.

[4]-المرجع نفسه ، ص41.

[5]-المرجع نفسه : ص40.

الخروج من دائرة التأويلات غير الأدبية التي تظهر مع كل نص .فما هو المعنى؟ و ما هو التأويل عند طودروف ؟

أ-مفهوم المعنى :

يؤكد من خلاله على الدراسة المحايثة للعمل الأدبي ، فهو من منظوره يوجد داخل العمل ، و لا يقع خارجه،و في هذا الإطار ينفى فكرة اعتباطيته و مجانيته، فكل عنصر له دور و وظيفة ، و بالتالي يكتسب معنى ، و لكنه يتحدد فقط من خلال قدرة العنصر نفسه على إقامة علاقة مع عناصر أخرى تنتمي إلى نفس العمل .

ب-مفهوم التأويل:

ينافي المعنى لأنه يقع خارج العمل الأدبي،لأنه يرتبط «**بشخصية الناقد،و مواقفه الإيديولوجية، و باختلاف الفترات** » [1]

و ما دام التأويل يرتبط بنسق الناقد فهو فعل القراءة ذاته الذي يستدعي الركام المعرفي الذي لا يستطيع القارئ التخلي عنه ،لذا فشرط الموضوعية قد يضيق في حالة التأويل على عكس المعنى حيث تصبح الغاية منه وصف بنية عمل أدبي ما ؛أي « **بلوغ معنى العناصر الأدبية.** » [2]

يتساءل طودروف في هذا السياق عن إمكانية وضع معنى العمل الأدبي في نسق أكبر منه ، و يجد فعلا أن«**كل عمل فني يدخل في علاقات معقدة مع مؤلفات الماضي التي تشكل حسب الفترات تراتبيات مختلفة.** » [3]. يشير الدارس في هذه النقطة إلى ظاهرة التداخل النصي التي ستصبح مستوى من مستويات الدراسة الأدبية.

حاول هذا الناقد الوقوف عند الشكل الذي تتخده بنية الحكاية من خلال تطبيق المنطق اللساني الذي ازدهر في أيامه، و قد « **عمل على تفعيل أدبية الأدب ،و ذلك إيمانا منه بأن القصة مثلا إذا حللناها فإننا سنجد أنها تعكس بنية مجردة ، ستتخذ شكلا قواعديا** » [4] . للوصول إلى هذه القواعدية وضع تقابلا بين المقولات اللغوية و المقولات الأدبية ،و لكي يصل إلى نتيجة هذا التقابل راح يفرق–بتأثير من بنفينست و النقد الشكلي– بين القصة و الخطاب

---

[1]-المرجع السابق :ص40.

[2]-المرجع نفسه: ص40.

[3]-المرجع نفسه : ص40.

[4]- عدنان ذريل : النص و الأسلوبية بين النظرية و التطبيق .

،فحسبه أنه في النص الأدبي هناك نظامان: نظام خاص بالقصة،و نظام يخص الخطاب،يقول: « **للعمل الأدبي في مستواه الأعم مظهران فهو قصة و خطاب في الوقت نفسه ،بمعنى أنه يثير في الذهن واقعا ما ،و أحداثا قد تكون وقعت و شخصيات روائية تختلط من هذه الوجهة بشخصيات الحياة الفعلية...غير أن العمل الأدبي خطاب في الوقت نفسه، فهناك سارد يحكي القصة، أمامه يوجد قارئ يدركها...** » [1]

يقر الناقد بصعوبة التمييز بين هذين المظهرين لأن فهم وحدة العمل الأدبي تتوقف على ضرورة التمييز بينهما، لذلك عزل المظهرين عن بعضهما البعض، فنظر إلى السرد مرة من حيث هو قصة ،و نظر إليه مرة أخرى من حيث هو خطاب، و عالج في المظهر الأول: منطق الأفعال،و الشخصيات وعلاقاتها. أما في المظهر الثاني فقد توقف عند: زمن السرد و مظاهره و أنماطه .

أ-السرد من حيث هو قصة :

يحاول طودروف أن يحدد لنا القصة تحديدا دقيقا لذلك يلفت انتباهنا إلى زمانيتها و مواضعتها و تجريدها ، فالبنسبة للزمانية فهو ينفي نفيا قاطعا أن يكون للقصة ترتيبا زمنيا مثاليا لوجود أكثر من ناقل للقصة. و إذا حدث أن حاولنا ترتيب أحداثها فإنه لا بد « **أن نقفز عند كل جملة من شخص إلى آخر لنقول ما كان يفعله هذا الشخص الثاني**» [2] .وهذا الأمر صعب و شاق،و هو يشير بهذا المعنى إلى تعدد خيوط القصة التي عادة ما تلتقي « **عند لحظة ما** » [3].أما بالنسبة للمواضعة فلا يمكن أن ننسى أن القصة هي«**عرضا تداوليا لما وقع** » [4]، و الكاتب عادة ما يواجهه هذا العرض ، و لا يهتم بترتيب أحداثها زمنيا.أما كونها تجريدا فمعناه أنها تدرك و تحكى دائما من طرف أحداثها زمنيا، و هي لا توجد في ذاتها [5]، هذا من جهة .و يجعل للقصة مستويان من جهة أخرى،هما :

---

[1]- **تيزفيتان طودروف : مقولات الحكي الأدبي ، الحسين سحبان و فؤاد صفا ، ص41.**

[2]-**المرجع نفسه ، ص42.**

[3]- **المرجع نفسه ، ص42.**

[4]- **المرجع نفسه ، ص42.**

[5]- **المرجع نفسه ، ص42.**

1-منطق الأفعال :

وضعته الشعرية الأرسطية تحت مسمى التكرار الذي قد يتعلق بالفعل الروائي أو الشخصيات أو تفاصيل الوصف،و للتكرار أشكال عدة منها :

أ-**-الطباق:** و هو التقابل الذي يفترض إدراكه وجود جزأين متشابهين في كلا طرفي الطباق [1]. يأخذ شكل رسائل متبادلة بين عدة شخصيات . أما إذا كانت الرسائل صادرة عن شخصية واحدة فإن التطابق قد يقع في المحتوى أو في النغمة .

ب**-التدرج:** يتعلق بإدخال تفاصيل جديدة على حدث مكرر، فهو يؤتى به لكسر الرتابة ، و يشترط في هذه التفاصيل أن تكون مكملة لما سبق حتى تكون نتيجة منطقية لها .إذا حاولنا استخراج مثال عنه من قصة "اللسان"لإبراهيم الكوني فإننا نجد ما ردده الراوي عن مجالسة النبيل لعبده بوبو خير ممثل له ؛ فقد أشار إلى هذه المجالسة بالتدريج في أكثر من موضع ، منها :

1-«اعتاد النبيل أن يجالس عبده كلما عاد من مجلس الحكماء » .[2]

2-»و بدا منذ ذلك اليوم ينفس عن نفسه و يحدثه عن أسرار المجلس » .[3]

3-«و عاد يجلس إلى جوار الركيزة ، ينزع سيفه من غمده ، و يعيد على مسمع عبده الوفي تلك التعويذة القاسية... » [4]

4-«و ظل يجالسه كلما عاد من المجلس و يحدثه بأسرار القبيلة ». [5]

5-«لم يتوقف عن ملء أذنيه بأفظع الأسرار » .[6]

و مما سبق يمكن أن أشير إلى أن التدرج التكراري حاضر بقوة في أسلوب القاص إبراهيم الكوني ،و هو يتعدى الدلالة التقليدية للتكرار،و يتجاوزها نحو بناء نوع معين من التكرارات ذات المضامين المتجانسة التي تصب مباشرة في المعنى العام للرواية ،و هي لا تكتفي بهذا

---

[1]- المرجع نفسه ، ص42.

[2]- إبراهيم الكوني : اللسان ، موجودة في رواية خريف الدرويش ،المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1994.ص123.

[3]-المصدر نفسه، ص125.

[4]-المصدر نفسه ، ص127.

[5]-المصدر نفسه ، ص131.

[6]-المصدر نفسه ، ص132/131.

فحسب بل إنها تحقق غرضا جماليا يكشف عن براعة القاص في بناء بنية تكرارية متكاملة و منسجمة و جذابة تسهم و بقدر كبير على التعرف على خصائص الكتابة لديه.

ج–التوازي :

يعد الأكثر انتشارا و هو « **يتكون على الأقل من متتاليين يحملان عناصر متشابهة و مختلفة** » [1].و هو قسمان :

1–توازي خيوط العقدة : و يخص هذا النوع «الوحدات الكبرى للسرد » مثل تعرض شخصيتين لتجارب متشابهة .يمكن أن تعبر الشخصيتان الرئيسيتان في قصة اللسان عن هذه الظاهرة:

1–شخصية النبيل الذي يفشي أسرار مجلس عقلاء القبيلة فتحل المصائب به.

2–شخصية العبد الذي يفشي أسرار سيده للإبل فتحل المصائب به.

2–توازي الصيغ التعبيرية : يخص التشابه في هذا النوع الصيغ التعبيرية كأن نصف شخصيتين رئيسيتين وصفا نفسيا متشابها .

ينتقد طودروف تعامل الشعرية الكلاسيكية مع القصة بهذه الصورة لذلك يبدي عدة ملاحظات على منطقها ؛فهي مغرقة في العمومية ،زيادة على ذلك «**لا تهتم إلا بالعلاقة الشكلية بين الأفعال المختلفة دون أن تأخذ طبيعة هذه الأفعال بعين الاعتبار**» [2]. بالمقابل فقد وضع أمامنا الناقد جهود دارسين عكفا على دراسة منطق الأفعال في الحكايات الشعبية و الأسطورية من منظور البنيوية هما : "كلود بريمون" ،و "كلود ليفي ستراوس". أشار إلى أن اتفاقا قد حصل في نوعية الدراستين اللتين قام الباحثان بهما؛ فالنسبة لكلود بريموند وصف نموذجه بالثلاثي الذي يقوم على أن السرد « **يتكون بكامله من تسلسل سرود صغرى،أو من تداخلها ، و يتكون كل من هذه السرود الصغرى من ثلاثة عناصر (أو اثنين أحيانا) يكون حضورهما ضروريا .و جميع سرود العالم تتكون حسب هذا التصور من التأليفات المختلفة لما يقارب عشرة من سرود صغرى الثابتة التي قد توافق عددا قليلا من المواقف الجوهرية في الحياة ، مواقف يمكننا أن نشير إليها بكلمات مثل خداع و تعاقد و حماية** » [3]

---

[1]-- **تيزفيتان طودروف : مقولات الحكي الأدبي ، الحسين سحبان و فؤاد صفا، ص43.**

[2]-**المرجع نفسه ،ص44.**

[3]- **المرجع نفسه ،ص44.**

وقدم طودروف مثالا تطبيقيا عن هذا النموذج استقاه من رواية العلاقات الخطيرة . أما نحن فيمكن أن نعرضها –انطلاقا من النموذج المدروس –على الشكل الآتي:

–رغبة النبيل في صداقة العبد = لا يعترض العبد .

–رغبة النبيل في إفشاء أسرار المجلس = يقبل العبد العقد مكرها.

–النبيل يفشي أسرار المجلس و يتلذذ = العبد يفشي أسرار سيده لأبله.

–المصائب تحل بالنبيل =العبد يواصل الإفشاء.

–النبيل يكتشف خيانة العبد= العبد يتحمل العقاب.

–النبيل يواصل إفشاء الأسرار =العبد لا يتحمل فيموت.

نلاحظ نوعا من التجانس بين أفعال العبد و النبيل في البداية .كما نلاحظ ثلاثة أنواع من المجموعات الفعلية يتعلق الصنف الأول بمحاولة ناجحة من النبيل في استقدام العبد لتحقيق الرغبة .و يتعلق الصنف الثاني بطموح أكبر من الأول .بينما يتعلق الصنف الثالث بمصيبة تتمثل في خيانة العبد و عقابه ثم موته.

أما بالنسبة لكلود ليفي ستراوس فقد سمى نموذجه بالتناظري الذي وصفه بالمنطقية ، و يقوم على أساس « **أن السرد يمثل الإسقاط التركيبي لشبكة من العلاقات الاستبدالية. فنكتشف إذن داخل مجموع السرد تبعية بين بعض العناصر فنسعى أن نجدها ثانية داخل التتالي ، و هذه التبعية هي في معظم الأحوال تناظر أي علاقة تناسبية من أربعة حدود (A/B=a/b) . و يمكن أن نسلك حسب الترتيب المعاكس ؛ أي أن نحاول ترتيب الأحداث الروائية المتعاقبة بكيفيات مختلفة ؛حتى نكتشف بنية العالم المعروض انطلاقا من العلاقات التي يتم قيامها** » [1].و قدم طودروف مثالا تطبيقيا أيضا عن هذا المنهج ، و نقدم من جهتنا هذا المثال المأخوذ من قصة اللسان :

العمود 1	العمود2	العمود3
1–النبيل يرغب في صداقة العبد	1–العبد يقبل بصداقة سيده .	1–النبيل يرفض قانون .الأسلاف.

[1]- **المرجع السابق،ص46.**

2-النبيل يفشي أسرار القبيلة لعبده 2-العبد يتلقى أسرار المجلس. 2-العبد يرفض قانون العبودية.

3-النبيل يبحث عن سبب هلاك إبله . 3- البعد يخون سيده بافشائه الأسرار لإبله.

4-النبيل يعاقب العبد بقطع لسانه. 4-العبد يتلقى المزيد من الأسرار و هو مقطوع اللسان.

5-النبيل يتلذذ بحالة العبد . 5-العبد يموت قهرا لعدم تحمله كتمان الأسرار.

تتعلق قضايا العمود الأول بسلوك شخصية النبيل . بينما يحدد العمود الثاني موقف شخصية العبد من سلوك سيده .و يوضح العمود الثالث موقف الشخصيتين من السيادة و العبودية . فيمثل النبيل تبعا لذلك الفعل و العبد رد الفعل .

انتهى "طودروف "بعد عرض النموذجين إلى خلاصة مفادها أن الناقدين أهملا الشخصية إهمالا واضحا ؛ فهما يكتفيان بوصف أفعالها فقط.و أرجع هذا الأمر إلى بساطة السرد الذي طبق عليه الدارسان نموذجيهما.

2-الشخصيات و علاقاتها :

يشير طودروف في بداية تقديمه لهذا العنصر إلى المكانة التي تمتعت بها الشخصية في عصر النهضة ، وهي غير المكانة التي احتلتها في العصر الحديث الذي همشت فيه فأصبحت تقوم بدور ثانوي لذلك فدراستها تطرح عدة مشاكل، و مع ذلك قدم طريقة لمقاربتها تقوم على أساس العلاقة التي تربط الشخصيات ببعضها البعض، و قد سبقه "إتيان سوريو" Etienne Souriau" و "غريماس" إلى هذا النوع من الدراسة ،و قد ذكر أنه استفاد منهما بشكل كبير، و أرجع سبب اختياره للنموذجين إلى قابليتهما للتطبيق على رواية العلاقات الخطيرة للاكلو التي اختزل فيها العلاقة بين الشخصيات إلى ثلاثة محاور هي: الرغبة و التواصل ،والمشاركة .

يعتقد "طودروف" أن هذه المحاور لا تستوعب كل العلاقات الإنسانية فأهميتها تكمن فقط في كونها « **ذات دور أساسي بالنسبة لبنية العمل الأدبي** »[1].إذا عدنا إلى قصة اللسان أمكننا تحديد محاور العلاقة بين شخصياتها كما يلي :

1-محور الرغبة : أخذ شكل الصداقة، نجدها عند النبيل تجاه عبده .و عند العبد تجاه الإبل.

[1]- **المرجع السابق ،ص49.**

2-محور التواصل : يتحقق في المسارة ، فالنبيل يتخذ من العبد مؤتمنا على سره. و العبد يتخذ من الإبل مؤتمنة على أسرار سيده .

3-محور المشاركة : تتحقق في المساعدة ؛فالنبيل يساعد مجلس القبيلة في تسيير أمورها ، و العبد يساعد النبيل في الحفاظ على أسرار المجلس ، و الإبل بحكم الطبيعة تساعد العبد في علاقته بسيده، و يبدو أن العلاقة الأخيرة هي بؤرة القصة.

يظهر-مما سبق- أن هناك ثلاثة محمولات تدل على ثلاث علاقات أساسية، و هناك علاقات أخرى يمكن اشتقاقها حيث صاغ الناقد منها ثلاث قواعد هي : قاعدة التقابل و قاعدة المطاوعة و قاعدة الاشتقاق .

تقوم الأولى على أن« **كل واحد من المحمولات الثلاثة يتوفر على محمول يقابله (...) فحضور رسالة ما في حد ذاته دليل على علاقة صداقة ، و هكذا فالكراهية هي مقابل الحب** »[1].بالنسبة لقصة اللسان تأخذ هذه القاعدة الشكل الآتي:

1-الصداقة يقابلها العداوة.

2-المسارة يقابلها البوح.(هذا المحور هو الأكثر حضورا على الرغم من أنه ظل مستترا بالنسبة للنبيل ؛ فالمجلس لم يعلم بما يفعله .و كذلك بالنسبة للعبد فالنبيل لم يكتشف خيانته إلا بعد هلاك إبله ؛ و لهذا السبب فإن النبيل سيقطع لسان العبد جزاء ما قام به ، و يستمر في مساراته عقابا له ؛ لأن هذا الفعل هو أفضل وسيلة للنيل منه.

3-المساعدة يقابلها عدم المساعدة تتمثل في خيانة العبد ثم موته ؛ لأن نهايته المأساوية أوقفت ارتباطه بسيده ؛ و بالتالي أوقفت صداقتهما .

أما القاعدة الثانية (المطاوعة) فالمحمولات المتولدة عنها أقل انتشارا من القاعدة الأولى،و تقوم على أن « **كل فعل إلا و له فاعل و مفعول به** »[2] .و المثال الآتي يوضحها :

-المجلس يرغب في النبيل ،و هو أيضا مرغوب فيه من طرفه .

-النبيل يرغب في صداقة العبد ،و هو أيضا مرغوب فيه من طرفه.

---

[1]- **المرجع السابق ،ص49.**

[2]- **المرجع نفسه،ص50.**

بهذه الطريقة توصل طودروف إلى اثنتي عشرة علاقة.استقاها من المحاور الثلاثة و قاعدتي التقابل و المطاوعة، ثم كشف عن علاقات من نوع آخر انطلاقا من قاعدة الكائن و الظاهر ؛ يقوم ملخصها على فكرة «**أن المظهر لا يلتقي مع جوهر العلاقة ضرورة حتى و إن تعلق الأمر بالشخص نفسه و باللحظة نفسها**» [1] . فهناك نوعان من العلاقات واحدة ظاهرة و ثانية خفية. و هما متعلقتان بإدراك الشخصيات الروائية لما تقوم به لا بإدراك القارئ .

يوجد هذان المستويان عند النبيل و العبد بوبو وجودا واعيا ، فهما يستعملان الخيانة لبلوغ أهدافهما .فالنبيل هو أحد أعيان مجلس العقلاء ،و يتوجب عليه بمقتضى قانون الأسلاف أن لا يذيع سرا للمجلس؛ لكنه خان العهد و الميثاق حينما أسر لعبده ما كان يدور في المجلس .و كذلك العبد ، فعلى المستوى الظاهري يعتبر أمين سر سيده لكنه على مستوى الكائن على الحقيقة يكون قد أفشى أسراره لإبله ،و بذلك فهناك ازدواج في علاقتهما. فالنبيل يخفي علاقته بالعبد بدافع النبالة . و أما العبد فيخفي علاقته بالإبل بدافع الخوف .

و بالنسبة لقواعد الاشتقاق فهي تتألف من أربع قواعد .تعكس الأولى أفعال الشخصيات العاشقة أو التي تتظاهر بذلك .و مثالها يشعر النبيل بالسعادة بسبب صداقته للعبد ، و لكن على مستوى العاطفة الحقيقية فإن العبد يشعر بالضيق من هذه الصداقة .بينما تكون القاعدة الثانية على هذا النحو : أ أو ب عاملين . أ يحب ب على مستوى الكائن لا على مستوى الظاهر ، إذا وعى أ بمستوى الكائن فإنه يسلك ضد هذا الحب .و نجد مثالا لهذه القاعدة في قصة اللسان يتمثل في سلوك النبيل فعندما أدرك خيانة العبد له قرر معاقبته بقطع لسانه.

أما القاعدة الثالثة محتواها علاقة بين أ و ب إذا ما وعى أ بأن هناك علاقة بين ب و ج تماثل علاقة أ و ج ، فإنه سيتصرف ضد ب ، و تخص هذه العلاقة محور المشاركة .مثالها :هناك علاقة بين النبيل و العبد.

كما توجد علاقة بين العبد و الإبل ، و هي علاقة تماثل العلاقة الأولى أو تفوقها لأن العبد الذي ضاق بأسراره سيده دخل في محنة الذي أنقذه منها هو دخوله في علاقة صداقة طريفة مع إبل النبيل ؛ فقد كان يخبرها بما كان يخبره سيده به. بعدها اكتشف النبيل سبب موت إبله

[1]- **المرجع نفسه ،ص50.**

التي كانت عنده أعز من زوجته الراحلة ، و كانت عند خير من الأخيار ، فقرر أن يتصرف ضد العبد .

أما القاعدة الرابعة مثالها: أ و ب عاملين و ب مؤتمن على سر أ ، إذا ما أصبح أ عامل قضية تولدت عن القاعدة الأولى فإنه يغير المؤتمن على سره (و غياب المؤتمن على السر يعتبر حالة قصوى من المسارة).

تتمثل أهمية هذه القواعد –حسب طودروف– في أنها تعكس القوانين التي تحكم حياة مجتمع القص و بالإمكان أن يكون للشخصيات ذاتها وعي بهذه القواعد ذلك أنها توجد على مستوى القصة لا على مستوى الخطاب ، و معنى ذلك «**أنه يمكن أن نتخيل بسهولة سردا تكون فيه هذه القواعد ذات طبيعة اجتماعية أو صورية** » [1].كما تكمن أهميتها في كونها يمكن أن تحدث تحولات متتالية في السرد. كما تمكن الدارس من إجراء مقارنة بين عوالم الكتب التخيلية .

ب-السرد بوصفه خطابا :

اعتبر طودروف الخطاب بمثابة « **كلام واقعي موجه من طرف السارد إلى القارئ** » [2]. و هناك ثلاث طرق للقبض على جماليته هي: دراسة زمنه ،و مظاهره ،و أنماطه.

1-زمن السرد :

انطلق طودروف في دراسة زمن السرد من منجزات الدرس الشكلاني الذي فرق بين زمن القصة و زمن الخطاب. فالأولى تتسم في رأيه بالتعددية لأن أحداثا كثيرة يمكن أن تقع في آن واحد. على عكس زمانية الخطاب فهو أحادي و خطي يضع الأحداث الواحدة تلوى الأخرى و الذي يحصل هو أن المبدع غير مهتم بتتالي أحداث القصة، فالذي يهمه هو الاستخدام الجمالي للزمن من خلال التحريفات الزمنية (و تشمل على سبيل الحصر تقنيات تسريع السرد و تعطيله بالإضافة إلى تقنتي الاسترجاع و الاستباق – و قد تم تطويرهما فيما بعد من قبل نقاد البنوية خاصة مع جرار جينت ،و في "مقولات الحكي الأدبي" لم يتوقف طودروف عندها – التي جعلها الشكلانيون الروس سمة الخطاب الأولى فكان اهتمامهم بها من خلال العلاقات التي تنظمها فقط .

تحدث طودروف بالإضافة إلى التحريفات الزمنية عن أشكال السرد التي حصرها في :

---

[1]- **المرجع السابق ،ص54.**

[2]- **المرجع نفسه ،ص55.**

أ-التسلسل:

يقوم في ترتيب مختلف القصص، و مجاورتها بعد الانتهاء من القصة الأولى يتم الشروع في القصة الثانية [1] .ظهر هذا الشكل الزمني في المقطع الثاني و الثالث من قصة اللسان ،حكى الراوي فيهما على التوالي :قصة موت ناقة النبيل ثم أنهاها ، و شرع بعدها في سرد قصة المهري مباشرة في المقطع الثالث الذي أراد من خلاله أن يظهر البلاء الذي حل بالنبيل من جراء فقده المهري .ثم أنهى هذه القصة و عاد إلى موضوع خيانة العبد.

ب-التناوب:

يقوم في حكاية قصتين في آن واحد بالتناوب ؛ أي بإيقاف أحداهما طورا و الأخرى طورا آخر [2] و هذا الشكل قليل الحضور في الكتابة السردية.

ج-التضمين:

و هو إدخال قصة في قصة أخرى[3].يمكن أن أدرج قصة جمل النبيل في خانة التضمين. حكى الراوي قصة هذا الجمل النادر الذي يقول أنه « تلقاه النبيل كهدية من إحدى زعماء القبائل. و قد رباه بيديه ، و عاشره كما لم يعاشر زوجته الراحلة، و عندما ماتاحترق النبيل بالحمى و غاب في غيبوبة ظنت القبيلة أنه لن يعود منها».و هنالك رابط وثيق بين هذه القصة و القصة الإطار يتمثل في فداحة الخسارة التي ألحقها العبد بسيده جراء فقدان جمله ،و بالتالي ستفيد القصة المضمنة في معرفة العقاب الذي سيلحقه به.

أضاف "طودروف" في ختام حديثه عن زمن الخطاب زمنيين هما : زمن الكتابة و زمن القراءة .و يتعلق الأول بالتلفظ ، و يصبح أدبيا «**منذ اللحظة التي يتم فيها إدخاله في القصة** » [4] .بينما يرتبط الزمن الثاني بإدراك القارئ ، و يصبح هو أيضا أدبيا عندما « **يأخذه المؤلف في حسبانه داخل القصة** » [5].

---

[1]- **المرجع نفسه،ص56.**

[2]- **المرجع السابق ،ص57.**

[3]- **المرجع نفسه ،ص56**

[4]- **المرجع نفسه ،ص57.**

[5]- **المرجع نفسه ،ص58**

2-مظاهر السرد :

تتعلق هذه المظاهر بالعلاقة التي تربط الراوي بالشخصيات في القصة ،و قد سبق للنقاد أن طرقوا هذه المقولة ، و لعل أشهرهم الناقد الفرنسي "جون بويون" J.Pouillon الذي يستعيد طودروف تصنيفه في هذا المقال و الذي كان على هذا النحو :

أ-رؤية من خلف :

و فيها يعرف السارد أكثر من الشخصية و مثالها : السرد الكلاسيكي . ومن علامات حضور هذه الرؤية في قصة اللسان غلبة ضمير الغائب على المتكلم ، و تقديم الراوي تقريرا مفصلا عن شخصية النبيل . فهو الذي أخبرنا بموت زوجته و وحدته و عبده الذي ورثه من أبيه ، و الأكثر من هذا هو معرفة الراوي ما كان يدور بين النبيل و عبده .فقد كان يعرف حديث النبيل (في السنوات الأولى تحدث مع الجليس عن هموم الصحراء و أحوال النساء و أخبار العشاق و أشعار الهجاء و نوايا الابكار) [1] . يعرف هذا الراوي بسيطرته على خطاب الشخصية بحيث يمتزج صوته بصوتها (و رأى كيف تدبر المكائد بين الشيوخ و عرف النوايا الخفية ضد القبائل المجاورة و وقف على أساليب الزعيم في إبعاد الخلافات و إنهاء الخصومات بين أعضاء المجلس ، و أدرك أخيرا أن أكثر العقلاء نفوذا و قدرا هم أكثرهم دهاء و قدرة على تدبير المؤامرات)إن الرؤية هنا تخص الشخصية، و لكنها غائبة لذا تقدم صوت الراوي على صوتها .

ب-رؤية مع :

و فيها تتساوى معارف السارد مع الشخصية ، و مثالها رواية السيرة الذاتية .يحضر هذا النوع من الرؤى في قصة اللسان من خلال مشهد حواري دار بين النبيل و العبد بوبو ،يقول الراوي « **الزعيم يجرد في وجوهنا سيفه ما إن ندخل خباء المجلس** (...) **الزعيم يرى أن قوة القبيلة تقاس بقدرة عقلائها على كتمان سرها فإن أفشى عاقل لها سرا عرض القبيلة للخراب** (...). **فاسمع يا بوبو بأذنيك .و تذكر بعينيك لسان هذا السلاح الذي يفوق لسان النار جشعا لأنه سيرتوي من دم رقبتك إذا خالفت الناموس** ،(...). **ابتسم بوبو ابتسامة غامضة لا يتقن مثلها إلا الرعاة الحكماء أو العبيد الذي امضوا زمنا طويلا في خدمة أسيادهم ثم انحنى حتى لامس طرف لثامه السفلي جذوع الطلح التي التهمت النار نصفها فاستغاثت بانين مسموع ، و نزفت سائلا لزجا في لون الدم رفع العبد رأسه عن الأرض ، و**

[1]- إبراهيم الكوني: اللسان ، ص123.

توسل : لم يخطر في بالي يوما أن أتجاسر ، و أخالف لمولاي أمرا ، و لكن مولاي يعرف ان عبده بوبو ليس خيرا من باقي الخلق في الصحراء . و مولاي يعرف أن الخلق في الصحراء يعاني من داء الفضول أكثر مما عانى من الوباء في كل الأجيال .فليغفر لي مولاي جسارتي و ليعفني من شر الاستماع إلى أسرار المجلس الجليل ... »[1]

يدور هذا المشهد الحواري بين شخصيتين على قدر من الأهمية في قصة اللسان هما: النبيل و العبد بوبو ،و كانت لغتهما متقاربة ؛لأنهما ينتميان إلى مجتمع بدوي يتميز ببساطة العيش. نظرة في لغة الحوار ومحتواه تفيدنا في الكشف عن طبيعته ومستواه .و قد امتد على مدى صفحة كاملة ،و تميز بتلقائية بارعة استخدمها الراوي في السرد تركت الحرية أكثر للمتحاورين لتبادل الكلام والتعليقات ، وهي تجسد بذلك حرارة هذا المشهد ، وتؤكد على الجانب الدرامي منه .كما يمكن القول بأن هذه التلقائية كانت سببا في احتلاله مساحة نصية واسعة في القصة ،كما لا يمكن إغفال القول بأن هذا المشهد أتى في بداية القصة ليزيد الأحداث تأججا و عنفوانا ونظرة في موضوع الحوار تؤكد ذلك .لقد تعمد النبيل أن يبدأ كلامه بتحذير و توعد الزعيم لأعضاء المجلس إن هم افشوا أسراره ، لينسحب هذا التحذير على العبد الذي حاول أن يتملص من هذه المسؤولية ، و لكن سلطة النبيل على العبد أوجبت عليه الطاعة و الانقياد لأوامره ،و قد سمح لنا الحوار بالتعرف على وجهة نظر المتحاورين فالنبيل قرر إفشاء الأسرار بينما العبد انصاع لأمر سيده على الرغم من أنه نبهه إلى صعوبة تحمل ذلك .

يكشف هذا الحوار عن وعي العبد و إدراكه لخطورة ما سيقدم عليه سيده . حاول إن يقنعه بالعدول عن موقفه ولكنه لم يقدر، لذا فالحوار يكشف من جهة أخرى عن تهاوي شخصية النبيل و سقوطها و انحرافها عن المسار الطبيعي الذي وجب أن يسلكه كل عضو ينتمي إلى مجلس العقلاء؛ فهو يكشف تسلطه و أنانيته و عدم تعقله و لا أخلاقية ما سيقدم عليه .

و الملاحظ أن الراوي لم يختف تماما من المشهد الحواي، فهو انسحب إلى الوراء و العبارات المسطرة تؤكد حضوره على الرغم من أنه –هذا الحضور– كان باهتا .و لكن المهم من كل ذلك هو انه ترك الحرية للشخصيات للتكلم ، و إبداء وجهة نظرها بعيدا عن هيمنته ليتنوع السرد و تتعدد أساليبه.

---

[1]-المصدر نفسه :ص125/124.

ج-رؤية من خارج :

و فيها تعرف الشخصية أكثر من الراوي و مثالها : «**لم تمض أسابع أخر حتى تغيب بوبو عن الحضور ، بحث عنه في خبائه فوجده متكئا على الركيزة ، يحدق في الفراغ بعينين فارغتين ، فاغر الفم ، تغير عليه أسرار الذباب ، كأنها تريد أن تنزع من شفتيه سرا لم ينطق به اللسان المفقود و حتى عندما سجاه على الأرض و استدعى الرعاة لإعداد الكفن فإن الفكين ظلا منفرجين و بقي الفم الفارغ من اللسان ، مفتوحا** » [1]

قام الراوي الشاهد في هذا المقطع بتبئير جثة العبد فتتبع وفق تقنية الكاميرا العينين و الفم و الشفتين و الفكين ، و هي العناصر التبئيرية التي تجعل من حركة السرد ذات طبيعة مرئية ،منظورا إليها من بعيد ،مما نتج عنها مسافة حصلت بين العين الرائية و موضوعها الذي صاحب تقديمه بروز تقنية الوصف ،إذ أنها ستغدو التقنية الأفضل ،مادام الأمر متعلق برؤية مشهدية ،تركز فيها الاهتمام على عناصر التبئير سابقة الذكر، وهذا الوضع سوف تتراجع معه رؤية الراوي الذاتية،و تبرز على خلاف ذلك الرؤية الموضوعية التي تقتصر على تقديم الشيء الموصوف كما في الواقع تماما.لذا فإن هذه الرؤية « **تعطي الانطباع بأن الأحداث تدور تحت عين الكاميرا لشاهد موضوعي لم يقم بعملية التمحيص بعد** » [2]

و ستهيمن وفق هذا الأسلوب "الرؤية من الخارج" التي تظلل السرد بألوانها، مما انعكس على الموضوع الذي صبغه الراوي برؤاه الخاصة عندما حاول إصدار الأحكام ، و لكنه لم ينجرف وراءها الأمر الذي هيأ لسيادة الرؤية من الخارج لتغلب الوصفي الذي استتبع وصف الراوي لكل ما وقعت عليه عيناه فقط. وهذا ما يؤكد أن استخدام هذه الحيلة في التقديم « **مصحوبة بصفة عامة بغياب العلامات الذاتية في الخطاب ،و هي تنتج لبعض الوقت أثرا بسبب غياب الأحاسيس** » [3]

---

[1]- المرجع السابق : ص.132.

[2] - Yves Reuter :introduction a l analyse du roman,bordas,paris,France,1991,p68.

[3]-ibid ,p 68

3-أنماط السرد :

تتعلق هذه المقولة بالكيفية التي يعرض لنا بها الراوي القصة ، و يقدمها لنا بها .و هناك نمطان من السرد هما: العرض و الحكي . مصدر النمط الأول هو الدراما التي يتشكل منها كلام الشخصيات لذلك فهي تقابل مصطلح الخطاب .بينما تعد القصة التاريخية مصدر النمط الثاني الذي يتشكل منه كلام الراوي لذلك فهي تقابل مصطلح القصة .

بحث "طودروف" عن أساس لساني لهذه الثنائية فوجد أن اللغة تكرس مستويين هما :الأسلوب المباشر ، فإذا قال النبيل مثلا: «**فاسمع يا بوبو بأذنيك و تذكر بعينك لسان هذا السلاح الذي يفوق لسان النار جشعا لأنه سيرتوي من رقبتك إذا خالفت الناموس و أذعت لي يوما سرا** " [1].معنى هذا الكلام أن شخصية لا توجه كلاما فقط .و إنما تؤدي أمامنا فعلا له دلالة لها نفس حقيقة الأفعال التي يتم تحقيقها بواسطة اللغة. و الأسلوب غير المباشر،و مثاله : «**يعود من المجلس الليلي منهكا ، ينزع ثيابه الزرقاء يستبدلها بالثياب البيضاء ،يأخذ مكانه بجوار الركيزة ،يسند ظهره إلى العمود** » [2]

و يذكر طودروف أنه لا يوجد نمط سردي خالص ، فالدراما لا تخلو من القصة فبإمكان أن ينتمي خطاب الشخصية إلى الحكي .و المثال الآتي يوضح ذلك :» **الزعيم يجرد في وجوهنا سيفه ما إن ندخل خباء المجلس ، و يتعمد أن يترك السيف خارج الغمد طوال الاجتماع، الزعيم يرى أن قوة القبيلة تقاس بقدرة عقلائها على كتمان سرها فإن أفشى عاقل لها سرا عرض القبيلة للخراب ، الزعيم يبقي سيفه مسلطا على رقابنا حتى يكتمل المجلس. فاسمع يا بوبو بأذنيك .و تذكر بعينيك لسان هذا السلاح الذي يفوق لسان النار جشعا لأنه سيرتوي من دم رقبتك إذا خالفت الناموس ، و أذعت لي يوما سرا لأن سيف الزعيم سوف يشرب من دم رقبتي أيضا إذا أذعت للمجلس سرا**».

يحمل كلام الشخصية هنا أخبارا ستبرر الفعل الذي ستقدم عليه، فالعرض هنا يتعلق بما ستقدم على إنجازه شخصية النبيل. بمعنى أن الأسلوب المباشر هنا لا يستغرق العرض إلا جزئيا. كما أن هناك إمكانية تتمثل في عدم خلو الحكي من الدراما، فالقول ينسحب إذن على كلام الراوي فهو لا ينتمي دائما إلى الحكي ، فقد يتضمن كلامه عرضا يظهر في ثلاثة أشكال مختلفة

---

[1]- إبراهيم الكوني ، اللسان ، ص124.

[2]-المصدر نفسه ، ص123.

للخطاب :بالأسلوب المباشر و بالمقارنة (بدأ العبد يتبدل منذ أن قطع السيد لسانه نحل و ضمر و نال منه الهزال ، و لكن مولاه الذي فقد قرينه الأبلق لم يتوقف عن ملء أذنيه بأفظع الأسرار ، بل تعمد أن يضيف إلى أسرار المجلس أنباء خفية جاءت من ديار القبائل الأخرى) او بالتأمل العام (و حتى عندما سجاه على الأرض و استدعى الرعاة لإعداد الكفن فإن الفكين ظلا منفرجين و بقي الفم الفارغ من اللسان ، مفتوحا) [1] . و الشكلان الأخيران ينتميان لكلام الراوي ،و لكنهما لا ينتميان إلى الحكي .

لهذا يطرح طودروف موضوعا آخر يتصل بأنماط السرد ، و يتمثل في الموضوعية و الذاتية ، و قد وجد لهما سندا لغويا يتمثل في ثنائية الملفوظ و التلفظ ، فالموضوعية ترتبط بالملفوظ بينما ترتبط الذاتية بالتلفظ ، لذلك ألحق الأسلوب غير المباشر بالموضوعية و الأسلوب المباشر بالذاتية ،و نقدم هاذين المثالين عنهما :

المثال الأول : «بعد شهور نزل في إبل النبيل بلاء » [2]

تتميز هذه الجملة بالموضوعية لأنها لا تتضمن أي إخبار حول الذات المتلفظة على العكس من ذلك فهذه العبارة تتضمن دلالة تتعلق بالذات المتلفظة « **سوف أقطع لسانك أيها الشقي** » [3] .فهنا فعل قامت به الذات المتلفظة .هو فعل السب.(أنت شقي) . و يبقى السياق «**وحده الذي يحدد الصفة الذاتية لجملة ما** » [4] .و ليس شرطا أن يتحلى الأسلوبين بالموضوعية أو الذاتية تحليا خالصا. و يتضح هذا من خلال أوجه الكلام ، يقول: «**إن الأسلوب المباشر يرتبط بوجه عام بالمظهر الذاتي للغة ، و لكن هذه الذاتية ترتد أحيانا (...) إذ يقدم إلينا الخبر و كأنه صادر عن الشخصية الروائية و ليس عن الراوي، و لكننا لا نعلم من خلال ذلك شيئا عن هذه الشخصية الروائية. أما كلام السارد فهو على العكس من ذلك ينتمي بوجه عام إلى مستوى التلفظ غير أن الذات المتلفظة تصير عند إجراء مقارنة ، او عند القيام بتأمل عام ظاهرة ، و بذلك يقترب السارد من الشخصيات الروائية** » [5]

---

[1]-المصدر نفسه، ص132.

[2]-المصدر السابق ، ص126.

[3]-المصدر نفسه ، ص131.

[4]- تيزفيتان طودروف : مقولات الحكي الأدبي، الحسين سحبان و فؤاد صفا، ص63.

[5]-المرجع نفسه ، ص63.

القول إذن ،أن الأسلوب المباشر يرتبط بالذاتية و لكن ليس بصورة خالصة فقد تقدم لنا الشخصية خبرا ،و لا نعلم من خلاله شيئا عن هذه الشخصية ،فهو يصدر منها فقط لتقترب بذلك من صورة الراوي . أما كلام الراوي فهو ينتمي إلى التلفظ القصصي ، و لكن كلامه قد يحتوي على شيء من الذاتية عند إجرائه مقارنة أو عند القيام بتأمل ما ، و هو هنا يقترب من كلام الشخصية .

و ينهي طودروف مناقشة هذا العنصر بالإشارة إلى قضية التداخل بين مظاهر السرد و أنماطه ، و قد شغلت هذه القضية الكثير من النقاد أمثال :هنري جيمس **H.James**، و بيرسي لوبوك **P.Lobbock** اللذان ميزا « **بين أسلوبين رئيسين للسرد هما : السرد البانورامي و الأسلوب المشهدي** » [1].و عن التداخل يشير إلى أن الأسلوب المشهدي يقابل الرؤية مع . أما الأسلوب البانورامي فيقابل الرؤية من خلف .

و يرد أسباب الخلط إلى صورة السارد التي تختلط بصورة المؤلف في الغالب .و لرفع اللبس حاول طودروف أن يحدد لنا ماهية السارد فانتهى إلى القول أن «**السارد هو الذات الفاعلة لهذا التلفظ** (...) **يرتب عمليات الوصف** (...) **هو الذي يجعلنا نرى تسلسل الأحداث بعيني هذه الشخصية الروائية أو بعينيه هو** (...) **أي هو الذي يختار أن يخبرنا بهذه الانقلابات، أو تلك عبر الحوار**(...) **او عن طريق وصف موضوعي** » [2]

و مهما كانت هذه الصورة فإنها تبقى عصية على الإمساك لأنها تضع«**على وجهها أقنعة متضادة تتوزع ما بين صورة مؤلف حاضر بلحمه و دمه و بين شخصية روائية** » [3]

و حتى نقترب من هذه الشخصية الزئبقية اقترح ما أسماه بالمستوى التقويمي. فمن خلاله يمكن القول أن شخصية النبيل هي شخصية لا أخلاقية. كما يمكننا القول بأن شخصية بوبو هي الشخصية الضحية و المعتدى عليها .نتعاطف معها . و لكن هذه التأويلات لا تنتمي إلى الكتاب فالمواقف الموجودة داخله لا تخص الكاتب و لا القارئ ، و إنما تعنى الراوي بالدرجة الأولى الذي قد يوحي بها .و يلفت انتباهنا إلى انه يوجد تأويلين أخلاقيين « **أحدهما يدخل في كتاب** (..) **و الآخر هو الذي يعطيه القراء دون أن يشغلوا أنفسهم بمنطق العمل الأدبي** »

---

[1]- **المرجع السابق ، ص63.**

[2]- **المرجع نفسه ، ص64.**

[3]- **المرجع نفسه ، ص64.**

[1].أما الأول فهو يخص الراوي ،فحين يخص الثاني قارئ النص، و هو يختلف حسب الأزمنة و شخصية القراء.و الخلاصة انه يوجد في كل كتاب فعل له تقويمه الخاص « **الذي قد لا يكون هو تقويم المؤلف و لا تقويمنا نحن** » [2]

يقربنا هذا المستوى التقويمي من صورة الراوي لأنه ليس من الضروري أن يوجه إلينا الكلام مباشرة ، هذا من جهة ، و قد يضع الراوي من جهة أخرى مسلمات مشتركة بينه و بين القارئ تتمثل في المبادئ و الاستجابات السيكولوجية . و يمكن أن نختزل هذا السنن في قصة اللسان في شكل حكمة شائعة مثل « لسانك حصانك إن صنته صانك و إن خنته خانك. « كما يمكن أن نضعه في شكل تنبيهات مثل :لا تفشي أسرار غيرك . لا تفعل الشر . لا تكن أنانيا . حافظ على أسرار سيدك ...و يعتمد الراوي على هذا السلم التقويمي للصفات النفسية ، و بفضله سيدين قارئ قصة اللسان شخصية النبيل ،و يتعاطف مع شخصية العبد.

خلاصة ما تقدم أن هناك تداخلا بين صورة الراوي و صورة القارئ فهذا الأخير يستحضر بمجرد ظهور السارد ،و بينهما علاقات قليلة قد تظهر من خلال المستوى التقويمي الذي يجعلنا كقراء نحب هذا و نمقت أخر .فالقول إذن بوجود ميثاق سردي بينهما شبيه بالميثاق الموجود بين الراوي و الكاتب «**فما إن تأخذ ملامح صورة السارد في البروز بوضوح حتى تكون صورة القارئ الخيالي قد ارتسمت بدورها بدقة أكثر هاتان الصورتان خاصتان بكل عمل أدبي تخيلي : فوعينا بأننا نقرأ رواية و ليس وثيقة يدفعنا إلى القيام بدور هذا القارئ الخيالي ،و في ذات الوقت يظهر السارد الذي يخبرنا بالسرد. بما أن السرد هو ذاته خيالي** » [3].و الخلاصة أن احدهما يستدعي الآخر بمجرد ظهوره.

ج-خرق النظام :

بعدما تقسيم طودروف النص الأدبي إلى قصة و خطاب بهدف البحث عن أدبيته أو نظامه رأى أن هذا النظام يتم خرقه على مستويين هما :القصة و الخطاب . تنويعا على هذه الثنائية ينتقل إلى الحديث عن العلاقة الموجودة بين نظام الحياة و نظام السرد . ويرى أنها علاقة وثيقة الصلة و متبادلة و الذي يتحكم فيها هو الروائي الذي قد يكشف لنا أثناء حل العقدة عن

---

[1]- **المرجع نفسه ، ص65.**

[2]- **المرجع نفسه ، ص65.**

[3]- **المرجع السابق ، ص65.**

نظام المواضعة (المحيط الاجتماعي) الذي حدد مسبقا أفعال و سلوك الشخصية التي تخضع لأخلاق المجتمع المعاصر ، أخلاق يقول عنها إنها مزيفة بالحياء و النفاق ، و هكذا تصير الحياة جزءا لا يتجزأ من بنية العمل الأدبي .(إن أخلاق المواضعة الخارجية بالنسبة للرواية هي التي توجه خطاه إنها أفعال لا توجد دوافعها و محركاتها داخل الرواية بل خارجها ، تسلك شخصيات الرواية على هذا النحو لأن ذلك هو ما يجب فعله ، إنه الموقف الطبيعي الذي لا يتطلب تبريرات).

إن أخلاق المواضعة الاجتماعية من عادات و تقاليد هي التي توجه السرد ، و قد يحدث العكس كذلك فقد نتوهم بأن نظام الكتاب هو نظام المواضعة ، و لكن أثناء حل العقدة نكتشف أن هذا النظام لا يوجد إلا داخل الكتاب .إنها إذن قضية الصراع بين نظامين : نظام الكتاب و نظام سياقه الاجتماعي . و الأكيد من كل هذا هو أن المؤلف ينسج إبداعه من الحياة التي هي عنصر جوهري في تشكيل خيوط العالم التخيلي. فلا وجود للعمل دون الحياة ، و لا وجود للحياة دون أعمال فنية .و هنا تكمن فكرة الجدل الدائر بين الفن و الحياة ، و لا شك أنه يتأسس على فكرة خرق النظام ، لذا انتهى طودروف إلى أن فكرة خرق بنية العمل الأدبي يمكن أن تتخذ معيارا لإقامة نمذجة مستقبلية للمحكي الأدبي.

1-خرق القصة:

يتعلق الخرق في قصة "اللسان" بسلوك شخصية النبيل كونها الشخصية الرئيسة في هذا السرد حيث يبدأ سلوكه بإفشاء أسرار مجلس القبيلة إلى عبده ، و يتطور إلى الحد الذي يجعله يقطع لسان عبده بصورة قاسية كشفت عن ساديته و أنانيته و سلوكه غير الإنساني مع عبده. يكشف هذا الخرق عن علاقة السيد بالعبد التي أقل ما يمكن أن يقال عنها أنها عنصرية تقوم على أنانية السيد و رغبته في تعذيب الآخرين دون مبالاة بإنسانيتهم . و على الرغم من أن العبد حاول أن يقنع سيده بعدم تحمله أسراره إلا أن ذلك لم يشفع له ، بل إن النزعة السادية للسيد تكشفت عندما قطع لسان عبده، ثم واصل إفشاء المزيد من أسرار القبيلة على مسمعه . إذ نظرنا في سلوك النبيل من منظور المنطق نجده غريبا فلم يكن يهمه عبده بقدر ما كانت تهمه رغباته ، لذا راح يستغله إلى الحد الذي أوصله للموت ،هذا من جهة النبيل. أما من جهة العبد فإن الخرق يظهر على مستوى سلوكه أيضا فقد استحق العقاب جزاء إفشاء أسرار سيده للإبل ،إذن يكون خرق القصة على مستوى القواعد و القوانين التي وضعها المجتمع .

2-خرق الخطاب :

يتم خرق الخطاب في الكيفية التي تم بها إبلاغنا عن ذلك السلوك ، لقد اتضح سلوك النبيل منذ بداية القصة ، و اعتمد الراوي لذلك على الرؤية من خلف التي كشف من خلالها عن الواقع القصصي الذي تحيا فيه هذه الشخصية التي وصفت بالنبالة ثم غير الراوي من المنظور، و أعطى الفرصة للشخصية نفسها للكشف عن طموحاتها و رغباتها في مسارة العبد من خلال استخدام تقنية الحوار ؛ أي أن الراوي انتقل من مستوى الظاهر إلى مستوى الكائن ؛ فشخصية النبيل في الظاهر مرموقة فهو أحد أعيان القبيلة ، و لكنه على مستوى الكائن و الحقيقي يكون قد أخل بنظام المجلس حين قرر إفشاء أسراره . تناوبت الرؤيتان على مدار القصة فأدتا إلى تأزيم الوضع ، و تطور الأحداث ، و البلوغ بها إلى الذروة ، و قد أدى هذا التناوب إلى الكشف عن الوجه الحقيقي لشخصية النبيل الذي لم يتوان في عقاب عبده، فلم تكفه خيانة المجلس ، و إنما تمادى في التعامل مع سلوك عبده الذي عده بمثابة جريمة استحق العقاب القاسي عليها بقطع لسانه .

3-قيمة الخرق :

تتألف قصة اللسان من ستة مقاطع . لنا أن نطرح سؤالا مفاده ماذا لو كان لهذه القصة مقطعا سابعا ، بالطبع أقول أن ذلك مستحيلا لأن مخالفة النظام قد تمت، و الجريمة قد وقعت ، و مقاصد السرد تحققت ، و لا يمكن أن تعود الحياة للعبد .كما لا يمكن أن تكف شخصية النبيل عن خيانة العهود و المواثيق . و لكن يمكن لنا أن نتساءل عن موقف النبيل نفسه . فما لا شك فيه أنه كان بإمكانه أن يجد وسيلة أخرى لعقاب عبده تتيح له الاحتفاظ به ، و لكن لو حدث ذلك لوجدنا شخصيتين نافذتين قويتين تريد كل واحدة أن تفرض منطقها على الأخرى ، و لكن هذا بمقتضى نظام المواضعة لن يحدث ، و هو الذي انتصرت له نهاية القصة ؛ لأنه لا بد أن يسود منطق واحد هو من منظور القاص منطق القوة و الزعامة و السيادة . هي رسالة القصة التي احتوت على عمق جمالي حينما كانت نهايتها على الشاكلة التي ذكرت .و من هنا فإن هذه القصة تجدد مبررها في خرق النظام نفسه فلو لم ينتهك النبيل قانون المجلس و العبد قانون العبودية لما كان لوجود القصة من مبرر .

لو نطرح سؤالا آخر.ما هو المحتوى الإيجابي لكل من أفعال النبيل و العبد؟ وإلى أي نسق تنتمي هذه الأفعال ؟. يمكن القول أن أفعال الشخصيتين تنتمي إلى أخلاق المواضعة الاجتماعية

و هو « النظام الخارج عن عالم الكتاب » لذي ينتمي إليه القاص. و قد حدد أفعال الشخصيتين اللتين لهما الرغبات نفسها و حتى و إن تعاطف القراء مع شخصية العبد إلا أن إفشاءه لأسرار سيده لا تؤسس أبدا لنظام أسمى من نظيره الذي يوجد في الواقع ، يقول طودروف : « **إن ما يتأسس هناك لهو على وجه التحقيق ، الأخلاق المتواضع عليها في المجتمع المعاصر ...** » [1] .

كما لا تؤسس أفعال النبيل لأخلاق عليا . و يمكن القول من ناحية أخرى أن السرد في هذه القصة لا يعكس تماما نظام المواضعة لأن حل العقدة الذي فاجأ القراء سار في الاتجاه الذي جعل النظام الخارجي«**لا يحضر إلا بوصفه حافزا على بعض الأفعال** » [2] التي مثلت خرقا للنظام الذي سار عليه الكتاب .و أقصد هنا قطع النبيل للسان العبد ، و في هذا المستوى من القصة لا يتكشف موقف القاص من هذا السلوك فلم نعد نعرف غير الأفعال التي أتى بها النبيل. و هذا هو اللبس الحقيقي في موقف الكاتب ، و يمكن تفسيره بعملية هدم حقيقية قام بها القاص و عوضها بنظام جديد هو نظام القصة.

تحدث طودروف – في الإطار نفسه– عن علاقة نظام الحياة بنظام السرد يقول :(بإمكاننا أن نفترض وجود هذه العلاقة : السرد الذي يفصح في نموه عن النظام القائم في الخارج ، و يأتي حل عقدته بنظام جديد هو بالضبط ، نظام العالم الروائي ،لنأخذ على سبيل المثال روايات ديكنز التي تعرض في أغلبها بنية عكسية : إذ نجد النظام الخارجي ، نظام الحياة هو الذي يسود كل هذه الروايات في أفعال الشخصيات الروائية : و عند حل العقدة تحدث معجزة حيث تظهر فجأة شخصية ثرية تتصف بالجود ، و تجعل من الممكن بعث نظام جديد و هذا النظام الجديد —سيادة الفضيلة —لا يوجد بالطبع سوى داخل كتاب و لكنه هو الذي ينتصر بعد انفراج العقدة . على أنه ليس من اللازم أن نجد في كل شكل من أشكال السرد خرقا مماثلا للنظام(...) و على كل حال فإن فكرة خرق النظام سوف تفيدنا مثلها مثل جميع الأفكار المتعلقة ببنية العمل الأدبي ، كمعيار لتنميط مقبل لجميع أشكال السرد الأدبية.) [3]

---

[1]- **المرجع السابق، ص68.**

[2]- **المرجع نفسه ، ص68.**

[3]- **المرجع نفسه ، ص70/69.**

3-قيمة المقال :

1-لم يكن طودروف في هذا المقال مهتما بالتنظير التجريدي بل كان يعي جيدا مسألة الممارسة الفعلية للنظرية البنيوية ، لذا فالنص حاضر في الإطار الذي أمنته له الفلسفة البنيوية و الإجراءات اللسانية .

2-للمقال قيمة تعليمية « **إذ أن الممارسة التعليمية في كل أطوار التعليم و مؤسساته تتعامل مع النصوص و تواجه معضلات تحليلها بل إن تحليل النصوص يمثل الأساس في تعليم الأدب في مختلف تخصصاته**» [1]

3- يتميز المقال بالنظامية و الشمولية ، و عنهما يقول "ولاس مارتن" : «**يعد تزفيتان طودروف أشمل النقاد البنيويين و أكثرهم نظامية ، و تظهر كتاباته الخاصة عن السرد في كيفية دمج النظريات الروسية و الفرنسية ببعضها ، و هو يدمج كذلك النظرات النافذة لدى النقاد الانجليز و الأمريكيين ، مظهرا علاقتهم بالاهتمامات الأوروبية** » [2] .

4-لهذا المقال أهمية تاريخية لأن طودروف يعد من بين أوائل من وضع أسس قواعد علم السرد .

5-للمقال قيمة منهجية فهو يختبر قوة النظرية البنيوية في تعاملها مع النص السردي. و لا شك أن مقياس أي نظرية إنما يتوقف على قدرتها في استنطاق النص، و الكشف عن معطيات نصية لم تكتشف من قبل .

نخلص في نهاية هذه الدراسة المتواضعة إلى نتيجة نؤكد من خلالها على ليونة منهج طودروف و طرافته في تحليل النص السردي ، و نرجع هذه الليونة إلى فاعلية مقاربته التي تقوم على رؤية متكاملة للعمل الأدبي الذي نظر إليه الناقد من زاوية لسانية غير تلك المعتمدة في الشعرية الكلاسيكية ؛ فهي تقوم على ضرورة ربط الدال بالمدلول على أساس أنهما يكملان بعضهما البعض ، و هنا تكمن أهمية و نجاعة هذه المقاربة.أما ما تعلق بالناحية التطبيقية فإننا نؤكد أيضا

---

[1]- **رولان بارت : التحليل النصي ، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي ، دار التكوين للتأليف و الترجمة والنشر ، دمشق ، سوريا ، 2009 ص7.**

[2]- **ولاس مارتن : نظريات السرد الحديثة، ترجمة حياة جاسم محمد ، ص30.**

على قابلية النص المختار و طواعيته للتطبيق .و هذا يحيل مباشرة على مسألة في غاية الأهمية و هي اللقاء الواعي و الجميل بين الأدبي و النقدي .

الفصل الثالث

نموذج جرار جينيت .(G.Genette)

1-تقديم:

تحتل كتابات "**جرار جينت**" مكانة معتبرة في مقاربة النصوص السردية ، وذلك راجع لغناها المعرفي المتميز ،و قد كان منشغلا فيها بالكشف عن القواعد و القوانين التي تخضع لها هذه النصوص ،مهتما بصفة خاصة بالميزات الجمالية و البلاغية لمكوناتها، فكان الهدف من كل ذلك هو « **أن يضع السرديات تحت لواء نموذج نحوي بسيط ،و يبني نحوا للحكاية معتبرا إياها توسيعا للفعل و مطبقا عليها مقولاته: الزمن (الترتيب /المدة /التواتر)و الصيغة و الصوت** » [1]

و تعد مجموعة كتبه المسماة بأشكال أهم ما يوضح هذا الهدف الذي سعى من خلاله إلى تفحص المكونات الداخلية للنص ، بما يؤكد اتجاهه الرافض لكل التحليلات الآتية من خارج النص ، و الجدير بالذكر أن عنوان مجموعته المتميزة « **يوحي باهتمامه الخاص بالبلاغة الأدبية لأن الأشكال لفظة مأخودة من التسمية التقليدية للبلاغة التي كانت تسمى نظام الأشكال** » [2] ، و هذا ما دفع مترجمي كتابه لاستخدام كلمة محسنات ذات الامتداد البلاغي [3].

2-منهجية تحليل النص السردي عند جرار جينيت:

قدم "جرار جينت" في كتابة "خطاب الحكاية" طريقة لتحليل الخطاب السردي تقوم على الاستفادة المباشرة من اللسانيات ،و جهود سابقيه ممن اهتموا بقضايا النص السردي ، وقد ارتأى جينيت في مدخل الكتاب المذكور توضيح بعض المسائل المتعلقة بمفهوم الحكاية و الخطاب السردي ، فبالنسبة لمصطلح الحكاية قدم ثلاثة مفاهيم ،هي كالآتي :

1-الحكاية هي المنطوق السردي ، أي الخطاب الشفوي أو المكتوب الذي يضطلع برواية حدث أو سلسلة من الأحداث.

2-سلسلة من الأحداث الحقيقية أو التخيلية و مختلف علاقاتها .

---

[1]- تزفيتان طودروف : الشعرية . ترجمة شكري المبخوت و رجاء بن سلامة ،ص32/31.

[2]- جرار جينيت : خطاب الحكاية (بحث في المنهج): ترجمة محمد معتصم و عبد الجليل الأزدي و عمر الحلي .

3-المرجع نفسه ، ص25

3-حدث ، غير أنه ليس البتة الحدث الذي يروى ، بل هو الحدث الذي يقوم على أن شخصا ما يروي شيئا ما ،إنه فعل السرد متناولا في حد ذاته[1]

أما بالنسبة للخطاب السردي فيقول أنه « **نتاج عمل الرواية مثلما يكون كل منطوق نتاج فعل نطق ما** » [2]

ثم يقول بأن الدراسة التي يعتزم القيام بها ستنصب « **أساسا على الحكاية بمعناها الأكثر شيوعا ، أي على الخطاب السردي الذي يبدو في الأدب ،و خصوصا في الحالة التي تهمنا نصا سرديا ، لكن تحليل الخطاب السردي كما أفهمه يستطيع باستمرار –كما سنرى دراسة العلاقتين ،و أعني من جهة العلاقة بين هذا الخطاب و الأحداث التي يرويها –الحكاية بمعناها الثاني –و من جهة أخرى العلاقة بين هذا الخطاب نفسه و الفعل الذي ينتجه – الحكاية بمعناها الثالث**» [3]

ميز جينيت –هذا التوضيح الهام –بين مصطلحات ثلاث ، هي القصة و الحكاية و السرد ،فالقصة هي « **المضمون السردي** » [4]،و أما الحكاية فهي « **الدال أو المنطوق أو الخطاب أو النص السردي نفسه**» [5].

و فيما يخص المصطلح الثالث فيعني « **الفعل السردي المنتج ، و بالتوسع على مجموع الوضع الحقيقي أو التخييلي الذي يحدث فيه ذلك الفعل** » [6]

ثم يوسع المنهجية التي سيتبعها باختياره المستوى الثالث من المستويات الثلاث للتحليل النصي لأنه في نظره « **أداة الدراسة الوحيدة التي كنا نملكها في حقل الحكاية الأدبية و خصوصا الحكاية التخييلية** » [7]

---

[1]- روبروت شولز: البنيوية في الأدب ،ترجمة حنا عبود ، إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا (دط) ، 1984، صً181.

[2]- جرار جينيت : خطا ب الحكاية ،ترجمة محمد معتصم و عبد الجليل الأزدي و عمر الحلي ، ص37.

[3]-المرجع نفسه ، ص38.

[4]-المرجع نفسه 38.

[5]-المرجع نفسه ، ص 38.

[6]-المرجع نفسه ،ص 39/38.

[7]-المرجع نفسه،ص39.

و يمضي موضحا أهمية المستوى الثالث الذي يشمل السرد بمعناه الواسع ،يقول : « **ومن ثم فالقصة و السرد لا يوجدان في نظرنا إلا بواسطة الحكاية، لكن العكس صحيح أيضا فالحكاية –أي الخطاب السردي –لا يمكنها أن تكون حكاية إلا لأنها تروي قصة، و إلا لما كانت سردية ...و لأنها ينطق به شخص ما ، و إلا لما كانت في حد ذاتها خطابا ...إنها تعيش بصفتها سردية من علاقاتها بالقصة التي ترويها ،و تعيش بصفتها خطابا من علاقتها بالسرد الذي ينطق بها** » »[1]

ثم ينتهي إلى النتيجة التي سيبني عليها تحليله لرواية بحثا عن الزمن الضائع بصفة خاصة وللنصوص السردية بصفة عامة ، و هذه النتيجة هي المنهج الذي يتمثل في « **دراسة العلاقات بين الحكاية و القصة ،و بين الحكاية و السرد ،و بين القصة و السرد** »[2]

و ستفرز هده العلاقات ثلاثة مستويات هي التي سوف تؤلف جوهر السرد الذي هو نتاج تفاعلها ،و أما علم السرد بمنظوره فهو التوقف عند مختلف العلاقات بين المستويات الثلاث.

إذن ، فدراسة العلاقات الثلاث بين المصطلحات الثلاث التي سبق توضحيها هي التي سيتوقف عليها تحليل الخطاب السردي ،و هنا يحذو **"جينت"** حذو **"طودروف"** في النظر إلى الكيفية التي نحلل بها النص السردي ، فهو لم يخف أنه انطلق في تحليل الخطاب السردي لرواية **"مارسيل بروست" "بحثا عن الزمن الضائع"** من تقسيم "طوروف" الثلاثي ،فقد تبناه، و إن لم يكن بالمعنى الصارم لكلمة تبن ، كما تحدث جرار جينيت عن أثر اللسانيات في التحليل الذي يعتزم القيام به ، يقول : « **و مادامت كل حكاية ،و لو كانت في مثل طول رواية بحثا عن الزمن الضائع ،و تعقيدها إنتاجا لغويا ،يضطلع برواية حدث ،أو عدة أحداث ، فلعله من الشرعي تناولها بصفتها التطوير الذي تخضع له صيغة فعلية بالمعنى النحوي للفظة ، أي تمطيط فعل من الأفعال ، فأمشي ،و وصل بطرس هما في نظره شكلان من أشكال الحكاية أدنيان ، و بالعكس فإن ملحمة «الأديسة» ، أو رواية «بحثاعن الزمن الضائع» ليستا نوعا ما إلا توسعا –بمعناه البلاغي –لمنطوقات مثل: هو عوليس يعود إلى إيثاقة ،أو مارسيل يصير كاتبا ،و ربما يسمح لنا لنا هذا بتنظيم مسائل تحليل الخطاب السردي –أو**

---

[1]-المرجع السابق، ص36.

[2]-المرجع نفسه، ص 40.

على الأقل بصياغتها –وفقا لمقولات مقتبسة من نحو الأفعال ستختزل هنا في ثلاث فئات أساسية من التحديدات هي : تلك التي تتصل بالعلاقات الزمنية بين الحكاية و القصة ، و التي سندرجها تحت مقولة الزمن ، و تلك التي تتعلق بأنماط التمثيل السردي –و أشكاله و درجاته –و بالتالي بصيغ الحكاية ،و أخيرا تلك التي تتعلق بالكيفية التي يبدو بها السرد نفسه مستتبعا في الحكاية ، و معه محركاه : السارد و متلقيه الحقيقي أو المفترض» [1]

يرى "جينيت" أن النص الأدبي كيفما كان نوعه لا يكف عن كونه إنتاجا لغويا ، كونه يتعلق بحدث، أو عدة أحداث تماما مثل الجملة التي تتناولها اللسانيات، فهي الأخرى تتعلق بحدث كيفما كان ،و لأن هذه الأخيرة تفترض صيغة نحوية معينة فإن النص الأدبي يطلب هو الآخر صيغة ستوفرها له اللسانيات التي ستؤدي دور المنظم الحقيقي لقضايا تحليل الخطاب السردي، التي حصرها كما ذكرنا في ثلاث مستويات ،تمثل أبعاد النص ،الذي رآه متعدد الأبعاد شأنه في دلك شأن الفعل ، فبالنسبة للأول يمكن الحديث عن القصة و الخطاب و السرد ، و هي تقابل أبعاد الفعل المتمثلة في زمنه ،و موقعه الإعرابي ،و قائله سواء أكان مبني للمعلوم ، أو مبني للمجهول .

وضع جينيت الأبعاد سابقة الذكر تحت مقولات ثلاث هي :مقولة الزمن ،و مقولة الصيغة و مقولة الصوت.

أ-مقولة الزمن : أو العلاقات الزمنية بين الحكاية و القصة :

هناك اتفاق من الدارسين على ضرورة دراسة الزمن و الصيغة و التبئير ، فهذه العناصر الثلاث هي التي تشكل صورة التحليل البنيوي للخطاب السردي ، وهي كالآتي تنظيرا و تطبيقا :

1-تعريف الزمن:

ارتأيت قبل تقديم نظرة جرار جينيت عن الزمن أن أقف عند مفهومه لغة و اصطلاحا ثم التطرق إلى أنواعه و نظرة الشكلانيين و اللسانين له، لأن جينيت قد أفاد كثيرا من هذه الدراسات التي تعد سابقة عليه .

[1]-المرجع السابق ،ص40.

أ-لغة:

تحيل كلمة الزمن في معاجم اللغة العربية على معان كثيرة ، فقد جاء في القاموس المحيط ، « **الزمن اسم لقليل من الوقت وكثيره ، والجمع أزمان وأزمنة وأزمن ..** » [1]

و أما في المعجم الوسيط فقد ورد بمعنى « **أزمن بالمكان : أقام به زمنا ، والشيء طال عليه الزمن ، يقال ، مرض مزمن وعلة مزمنة ، والزمان : الوقت قليله وكثيره ، ويقال السنة أربعة زمنة ، أقسام وفصول ...و المتزامنتان كحركتان دوريتان تتفقان في زمن الذبذبة و الطور...**» [2].

كما جاء في معجم مقاييس اللغة بالمعنى الآتي : « **الزمن هو أصل يدل على وقت من الوقت من ذلك ، والزمان هو الحين قليله وكثيره ، ويقال زمان وزمن ، والجمع أزمان و أزمنة ، قال الشاعر :**

وكنت امرأ زمنا بالعراق عنيف المناخ طويل التغن » [3]

وجاء في "أساس البلاغة" : «**خلا زمن فزمن ، وخرجنا ذات الزمين ،و أزمن الشيء ،مضى عليه الزمان فهو مزمن .و من المجاز :أزمن عن عطاؤك: أبطأ علي** » [4] .

و فيما يخص هذه المساءلة المعجمية المتعلقة بمادة (ز م ن) يمكن تسجيل الملحوظات الآتية :

تدل كلمة زمن على : الوقت و الدهر و المرض و العاهة ، و هي أهم المدلولات التي اتفقت عليها المعاجم العربية القديمة و الحديثة.

ب-اصطلاحا:

ينهض الزمن بدور هام في حياتنا لذا كانت عناية الفلاسفة وعلماء الاجتماع والنفسانيين والأدباء والفولكلوريين به كبيرة وعظيمة ، فلقد أدرك كل أولئك الدارسون أن الزمن إنما يعني الوجود بكل ما يحتويه منذ بدء الخليقة أين كان يسود الظلام إلى مرحلة تشكل العقل

---

[1]- الفيروز بادي :القاموس المحيط (ز م ن) ،

[2]مجمع اللغة العربية :المعجم الوسيط (ز م ن) ج1 ،

[3]- ابن فارس : معجم مقاييس اللغة باب الزاي و الميم ، المجلد الأول ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط1،1420، 1999.

[4]- الزمخشري :أساس البلاغة (ز م ن) .

البشري أين حل الضياء مكان الظلمة ، فبين المرحلتين : هناك الزمن الحاضر والزمن الماضي ، وهناك الإنسان الذي يتطلع إلى المستقبل ، وفق خطية زمنية تخضع كلها لقوى الطبيعة ومظاهرها المختلفة ، وعندنا نحن المسلمين نقول إنها تخضع لحكمة أراد الله لنا أن نعيش وفقها .

وإذا أردنا أن نضع سؤالا عن تاريخ الزمن ، لقلنا إن تاريخه مرتبط بتاريخ ظهور الإنسان ، هذا الإنسان الذي تحسس ذاته ، والأشياء من حوله ، فأقام معها تصالحا قوامه الزمن ،الذي توصل إلى قياسه وفق دورات الطبيعة ، فهي التي ساعدته على وعي ذاته وإدراكها ، وهي التي نبهته إلى الزمن الكرونولوجي ، الذي غدا في مرحلته الأولى موصولا بالزمن الأسطوري ، ذلك الزمن الذي رأى من خلاله الإنسان الأول العالم ، وهو يخضع لقوى الطبيعة المختلفة ، فكانت الأساطير و الملاحم أولى المراحل الزمنية ، الموصوفة بالعجائبية والغرائبية .

كان الزمن الأسطوري زمن البدايات ، وزمن مغامرة عقل الإنسان الأول ، هو الزمن الذي مهد للتاريخ الإنساني أن يستمر فيسجل ويدون ، ذلك أنه لولا الزمن الأسطوري لما وجد الزمن التاريخي أو الزمن الخارجي ، لأن الزمن بمعناه الداخلي والخارجي هو « **روح الوجود الحقة ونسيجها الداخلي ، فهو ماثل فينا بحركة لامرئية حين يكون ماضيا أو حاضرا أو مستقبلا، فهذه أزمنة يعيشها الإنسان وتشكل وجوده بالإضافة إلى أن الزمن الخارجي أزلي لا نهائي يعمل عمله في الكون والمخلوقات ويمارس فعله على من حوله** » [1] .

فمنذ فترة مبكرة جدا من التاريخ الإنساني ، أدركت الشعوب والحضارات القديمة حقيقة الزمن فراحت تصوره بمختلف مظاهره التي مكنتها من قياسه ، ومن ثمة إدراك مسألة قصره وطوله ، والحقيقة أن هذه الشعوب لم تختلف في عد الزمن مسألة إنسانية بالدرجة الأولى ، ومعناه لا وجود للانسان بدون الزمن ولا وجود للزمن بدون الإنسان ، فوجود أحدهما مرتهن بوجود الآخر .

قد تفتقر لغات بعض الشعوب إلى الصيغ الزمنية ، كما قد تختلف النظرة إلى الزمن والطريقة التي يقسم وفقها ، إما باستخدام التقاويم الشمسية أو القمرية أو استخدام الساعات الرملية التي وجدت عند اليونانيين القدامى .....ولكن من المؤكد أن شعوب العالم القديم اتفقت

---

[1]- **مها حسن القصراوي : الزمن في الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط1، 2004، ص14/13.**

على عد الزمن دائريا .. « **وهذا التصور ربما ناجم أيضا ، أو مستمد من الكون نفسه الذي هو بالتالي دائري ، أو كما يقول comford من دوران السنة أي القرص** ». [1] .

والذي لا شك فيه ، أن هذا التصور ، إنما نتج عن الأهمية التي اكتساها الزمن في حياة الإنسان ، فتواتره على شكل فترات منتظمة ، ولد لديه فكرة التناغم المتكرر التي ، « **أصبحت فيما بعد بعدا أساسيا وجوهريا لتقييم الزمن وقياسه ، فتاريخ هذه الفكرة يعود إلى الأسطورة المتعلقة بالقمر أور (ur) في إحدى الحضارات القديمة التي كانت تعبد القمر ، لان المراحل القمرية (من هلال وبدر وقمر) مثال واف وجلي للتكرار المستمر لهذه الظاهرة من جانب ومن جانب آخر ، فهو أي القمر يمدنا بوحدة قياس للزمن من السنة الشمسية** » [2].

وقد حاول "أرسطو" التأكيد على حقيقة دورانية الزمن ، وذلك عندما عرف الزمن بقوله إنه « **عدد أو سلسلة موجودة في تصورنا نحن لأجزاء الحركة سابقة وأخرى لاحقة ، أي لبعد أو قبل** » [3].

كما نلحظ أن تصور "أرسطو" للزمن قائم أساسا على النزعة الذاتية التي تؤكد أنه وثيق الصلة بالإنسان ، فوجود الإنسان شرط ضروري لوجود فكرة الزمن ، الذي هو خاصية إنسانية حتى وإن اختلف في طريقة فهمه من شعب لآخر .

و استمر الجدل حول فكرة الزمن ، ففي القرون الوسطي كان الخلاف قد تمحور حول اتجاه الزمن أهو خطي أم دائري ،» **ونتيجة ذلك وقع علماء وباحثو علم الفلك والتنجيم تحت تأثير المفهوم الدائري للزمن بينما كان أتباع المفهوم الخطي هم طبقة المال ورجال الاقتصاد الذين قادهم الأمر أخيرا لأن يطلقوا على الزمن مال** » [4] .

وأما في القرن التاسع عشر الذي عرف اختراع الساعة البندولية فقد شهد تغير النظرة للزمن ، وقد أحدث هذا الاختراع انقلابا عظيما في مفهوم الزمن .

---

[1]- **عبد اللطيف الصديقي : الزمان أبعاده وبنيته ، المؤسسة الجامعية الدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1996/1415، ص19.**

[2]-**المرجع نفسه ، ص21.**

[3]-**المرجع نفسه ، ص10.**

[4]-**المرجع نفسه، ص26.**

ومع بداية العصر الحديث توسع النظر إلى الزمن ، فلم يعد مرتبطا بالتصورات الدينية ولا بقضية الموت و لا الطبيعة بل توسع المجال أكثر للاهتمام به ، وامتدت مجالاته لتشمل جميع الضروب المعرفية ، من فلسفة وعلم النفس والرياضيات والفيزياء والأدب فتعددت بذلك دلالاته و اختلفت معانيه ، و كل ذلك مرتبط « **بحسب ما تفهمه الشعوب منه و ما تراه من توظيفات ممكنة له ، و عن ذلك نشأت دلالاته و اختلفت و تنوعت**» [1]

ومع بداية العصر الحديث توسع النظر إلى الزمن ، فلم يعد مرتبطا بالتصورات الدينية ولا بقضية الموت و لا الطبيعة بل توسع المجال أكثر للاهتمام به ، وامتدت مجالاته لتشمل جميع الضروب المعرفية ، من فلسفة وعلم النفس والرياضيات والفيزياء والأدب ....ونود في هذا المقام الحديث عن أنواع الزمن تلك التي نجد لها حضورا ما في النصوص الروائية على اختلافها ، ونظن أن الزمن الفلسفي والنفسي هما الزمنان الأكثر تأثيرا على الروائيين .

2- أنواع الزمن :

أ–الزمن الفلسفي :

اختلفت نظرة الفلاسفة للزمن وتباينت ، وقد جاء تصورهم للزمن جامعا لفكرتين أساسيتين هما : الزمن المطلق وحركية الزمن ، فأرخميدس « **يعتقد أن فيض الزمن أو سيل الزمن ليس حقيقيا ، بمعنى أن حقيقته ليست أساسية للأشياء** » [2]

يرى أرخميدس أن الزمن لا وجود له ،و ذلك لأنه مختلف عن الأشياء الأخرى فلا أثر له ، إنه بالأحرى منفصل عنا ، ومادام الأمر كذلك فيمكن الاستغناء عنه لأنه خارج عنا ، ولأن أقر أرخميدس بأن لا أثر للزمن علينا ، وبالتالي على قوانين الطبيعة ، فإننا نجد فيلسوفا آخر ، وهو أرسطو يرى بأن « **القوانين نفسها ماهي إلا حركة وتغير ولا يمكن إدراكها بدون الزمن ، فهو يعتبره شيئا أساسيا مرتبط بالكون نفسه ، أي أن العالم الذي من حولنا هو زمني في حد ذاته وهو أيضا ذو تركيبة زمنية** » [3].

---

[1]- أحمد طالب : مفهوم الزمان و دلاته في الفلسفة و الأدب بين النظرية و التطبيق ،دار الغرب للنشر و التوزيع ،(دط) ، 2004، ص09.

[2]- مها حسن القصراوي : الزمن في الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط1، 2004، ص14/13.

[3]- عبد اللطيف الصديقي : الزمان أبعاده وبنيته ، المؤسسة الجامعية الدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1996/1415، ص19.

ينطلق هذا التصور من فكرة اعتبار أن الكون والزمن متصلين ، فالزمن مرتبط بالحركة ، ولا يمكن قياسه إلا من خلال الحركة نفسها ، وهذا خلافا لما عرف عن تصور أفلاطون ، الذي يرى أن الزمن ما هو « **إلا انعكاسا للزمن الحقيقي الأزلي الأبدي ، أما زماننا هذا فهو أرضي وغير حقيقي** » [1].

إن اعتقاد أفلاطون بانفصال الزمن عنا يرجع إلى أنه كان« **يؤمن بترابط الكون والزمن ويعتبرها غير منفصلين**» [2].

وبالنسبة للفلسفة الحديثة ، يبرز تصور ديكارت حول فكرة الزمن ، وهو يرى أن الزمان شأنه شان المكان متماثلان ، فهما متساويان ، وما المكان إلا « **الزمان الطبيعـي الآني ، زمان الموجودات الظاهرية في العالم الخارجي ، الزمان المنقسم إلى أنات والذي نقيس به الحـركة** » [3]

و يركز إسحاق نيوتن على أمرين هما :

- أن الزمن مطلق ومستقل بذاته عن الأشياء والموجودات .
- وانه مرتبط بالحركة ، أي حركة الموجودات .

بالإضافة إلى ان نيوتن يعتبر الزمن الحقيقي أو الرياضي شيئان متساويان ، صادران من طبيعة واحدة ، هذه الطبيعة التي ترفض ان تكون لها أية صلة أو ارتباط مع الأشياء .

إن الزمن النيوتني « **هو زمن قائم بذاته مستقل تماما عن الأشياء ، مطلق ، وهذه الصفة التي يحملها الزمن تأتي من نهايته وشموليته التي لا تتغير ولا تختلف من مشاهد إلى آخر، وعلى حد تعبيره أن الزمان المطلق الرياضي وطبيعته ينتج باطراد وبدون النظر إلى شيء خارجي ، إنه أيضا يسمى بالديمومة durations ، فالزمن النسبي والظاهر إنما هو قياس محسوس وخارجي للزمن المطلق (الديمومة) وهو يقدر بحركات الأجسام سواء أكان دقيقا أم غير متساو ، وهو عادة ما يستخدم بدلا من الزمن الحقيقي مثل الساعة واليوم و الشهر والأسبوع**». [4]

---

[1]-المرجعالسابق ن ص21.

[2]-4-المرجع نفسه ، ص10.

[3]-المرجع نفسه ، ص25.

[4]-المرجع نفسه، ص22.

نظر ليبنيتز (Leibniz)من منظور عقلاني ، خالص ، إلى كل من الزمان والمكان الذين عدهما مرتبطين أشد الارتباط بالموجودات أي بما هو موجود وكائن ، وقد عد هذا الفيلسوف المكان « **شرط الوجود وأحد مقوماته الأساسية ، والزمان هو شرط تتابع الظواهر** » [1].

وواضح ان تصور ليبنيتز قائم على عد الزمن خطي ، أي متتابع ، فهو ينفي أن يكون الزمن مطلقا ، لأن المكان أحد مقومات وجودنا ، فهو ينفي أن يكون هو الآخر حبيس المطلق ، فليس « **المكان الذي يبقى بمعزل عن الزمان ، بل هما وحدة واحدة** » [2].

وأما هيجل وهنري برغسون وفيورباخ ، فلاسفة الوجودية ، فيتفقون على عد الزمن مرتبط أشد الارتباط بالوجود ، فالزمن في نظرهم أساسي لكل وجود ولكل ماهية ، فهو ، إذن ، مقولة وجودية ، لأنه شرط لكل وجود ، ف « **لا يمكن تصور أية كينونة بدون زمن ولا يمكن أيضا أن يوجد الزمن بذاته مستقلا عن الأشياء .إن الأشياء جميعها ليست في الزمن ، بل جميعها زمن ومكان ومادة ، ومسألة تصور واقع ما بدون زمن أو خارج الزمن أمر مستحيل** » [3].

إذن ، لا وجود دون زمن ، ولا وجود لزمن دون وجود ، فيستحيل تصور وجود دون زمن ، بمعنى آخر ، إن رفض الزمن يعني إنكار الذات والوجود معا .

كما جعلت الفلسفة الوجودية من الزمن كائنا حيا يستلهم روحه من الماضي الذي هو جوهر الحاضر ، فالحاضر ظاهرة ممتدة من الماضي وظروفه ، ومن هنا كانت انطلاقة برغسون في تصوره لفكرة الزمن من واقعة التواصل الأساسي ذاتها ، فهو يرى ان إنجاز الزمان يتوقف على الوقت الذي يترك له حتى تنتهي عملية إنجازه ، فالوقت إذن ، هو الذي ينجز الزمن مثلما ينجز الحاضر الماضي « **فبنظر هذه المدرسة ، تسير جدلية دائمة ومباشرة من الوجود إلى الوجود دون إفساح المجال أمام العدم** » [4].

ومن هنا تتأسس جدلية الوجود والعدم التي يراها برغسون مبنية على إضافة وظائف أخرى للإعدام ، يقول : « **إن فكرة العدم في النهاية أغنى من فكرة الوجود ، وذلك للسبب**

---

[1]-المرجع السابق ،ص23.

[2]-المرجع نفسه ص98.

[3]-المرجع نفسه ، ص24.

[4]-المرجع نفسه، ص98.

الآتي ، وهو ان فكرة العدم قد لا تتدخل ولا تتبلور إلا بزيادة وظيفة إضافية للإعدام على شتى الوظائف التي تطرح الوجود بواسطتها وتصفه » [1].

يجعل هذا التصور من فكرة العدم الأساس في تصورنا لفكرة الزمن ، فمن رحم العدم يكون الوجود ، فهو الجوهر والوجود عرضه ، وبذا اعتبر "برغسون" أن فكرة العدم أغنى من فكرة الوجود على المستوى الوظيفي .

يناقش في نفس الموضوع "غاستون باشلار" «**مسألة العلاقات بين الوجود والعدم ، بقوله : « إن النفس مأخوذة في أي سمة من سماتها ، ومأخوذة في مجمل سماتها لا تواصل الشعور التفكير ، ولا تواصل التأمل والإرادة فهي لا تواصل الوجود ، فلماذا المضي للبحث بعيدا عن العدم ؟ ولماذا الذهاب إلى التفتيش عنه في الأشياء ؟ إنه فينا ،منتشرا على امتداد أيامنا، كاسرا في كل لحظة حبنا ، أمانينا / مشيئتنا وفكرنا .إن ترددنا الزمني هو تردد وجودي فليس بمستطاع الاختبار الوصفي للعدم في ذاتنا إلا أن يسهم في تنوير تجربتنا للتعاقب والتجربة تعلمنا بالتالي ان تعاقبا متنافرا بكل وضوح ، مطبوعا بكل جلاء بالمستجدات والمدهشات والانقطاعات ، إنما تتخلله الفراغات ، إنها تعلمنا بسيكولوجية التوافق والتطابق ، لكن عندئذ نسأل أين تكمن المسألة الحقيقية النفسانية للزمان ؟ و أين ينبغي البحث عن الواقع الزمني ؟ أليس هو في هذه العقد التي تطبع التوافقات ؟ ألا يوجد تنوع في قوانين التعاقب ؟ وإذا كان ثمة تنوع في قوانين التعاقب ، كيف لا نستنتج تعددا في الأزمان ؟ »** [2].

ومن منظور بسيكولوجي مدعم بنظرة فلسفية ، يؤكد «باشلار» أن الذاكرة ليست قادرة على تحديد الزمان وموقعته ،، وانه لا ينبع منها ولا يتحقق فعليا لان الذاكرة تحتفظ بحوادث حاسمة في ماضي كل واحد منا « **إذا ليس تاريخنا الشخصي سوى رواية أفعالنا وأعمالنا المفككة ، وإننا حين نرويها ، إنما ترويها زاعمين أننا نمنحها تواصلا بالمبررات العقلية لا بالزمان ، ومثال ذلك أن تجربتنا لزماننا الماضي الخاص يستند إلى محاور عقلانية حقيقية**

[1]-المرجع السابق ، ص26.

[2]-المرجع نفسه،ص27.

وبدون هذه الصقالة سينهار زماننا ، فهي بحاجة إلى ان تتقوى بعناصر انتظام أخرى ، فلا يجوز لنا أن نخلط بين ذكرى ماضينا وذكرى زماننا» [1].

يجعلنا التفكير في الزمان أكثر وعيا له ، وأن أية محاولة لتحديده ستوقعنا في سلسلة انقطاعات هي دليل على جدلية الزمان الذي يأخذ ويعطي في الوقت نفسه ، وبامكاننا تحطيم الزمان حينما نتذكر بلا انقطاع ، وبامكاننا معاودة عيش الزمان ، وسيكون الارتقاب ذريعة لنا لأجل معاناة الماضي [2].

وتجدر الإشارة إلى أنه مع "برغسون" و "باشلار" بدأ البعد الفسلفي للزمن يتضح ، ولعل السبب في ذلك انطلاقتهما من اللغة ، وبالأخص من أقسام الفعل الزمنية المتطابقة مع الزمن الفيزيائي ، ولكن سرعان ما تعدى الدارسون حدود هذه العلاقة ، وكان ذلك مع اللسانيين الذين نادوا بالقطيعة النهائية مع التصور الذي يجعل من الزمن أسير المطابقة الفيزيائية .

وواضح مما تقدم ذكره ، أن للزمن الفلسفي خصائصا ، نوجزها في مايلي :

1-الامتداد :

ومعناه أنه « **إذا كان هناك ثمة وجود لشيء ما فإنه بالمقابل يمكن تصور عدم وجود أي شيء أيضا ، أي أن الزمن هنا تقدمي لا رجعة فيه ،/ لا يعيد نفسه ، فالزمن هنا متصل بالأشياء الموجودة ، لان عدم وجودها يعني حذف الزمن فكيف يمكن إلغاء الزمن إذا ؟كيف يمكن تصور الأشياء دون زمن ؟ دون عمر أو تاريخ ؟ فالزمن هنا خاصية ممتدة بوجود الأشياء ووجودها يعني وجوده ،وحذفها يعني عدم وجوده** » [3].

2-**الانفصال :**

ومعناه أن « **الأحداث جميعها متباينة ولكن التغيير هو احد العناصر الضرورية لوجود الزمن ، وتباين الأحداث يعني الآنية فالتغيير إما يكون ايجابيا أو سلبيا ، فإذا كان ايجابيا ، فان الكون لا يعيد نفسه ، فإذا اعتبرنا العالم مثلا متوالية 1، 2 ، 3 ، 4،... ، كل على**

---

[1]-المرجع السابق ، ص29.

[2]-المرجع نفسه ،102.

[3]- غاستون باشلار : جدلية الزمن ، ترجمة خليل أحمد خليل ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، وديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ط2 ، 1988، ص15.

حدة ، فبعد أن يعيد نفسه ، فهذا يدل على أن التغيير ليس ايجابيا هنا ، بل سلبيا وعندئذ تنعدم خاصية الامتداد . » [1].

3- **اللانهائية :**

« **ويمكن التعبير عنه بالمتوالية الحسابية الآتية : ....4-5-3-2-1-0-(-1) ، (-2) ، (-3) ، (-4) ، (-5) ،...فالأعداد السالبة تمثل أحداث الزمن في الماضي والموجبة تمثل أحداث الزمن في المستقبل ، والصفر هو الحاضر ، فهذا التوضيح ليس إلا تعبيرا عن لا نهائية الزمن وجدليته المستمرة في هذا الكون – الاستمرارية تعني اللانهائية ، فوحدات الماضي لا نهائية وكذلك وحدات المستقبل ، فهذا بالتالي يلغي مسألة البداية والنهاية .. »** [2].

ب– الزمن السيكولوجي :

ويسمى بالزمن النفسي أو الزمن الذاتي أو الزمن الخاص أو الزمن الشخصي ،فهو « زمن نسبي داخلي ، يقدر بقيم متغيرة باستمرار ، بعكس الزمن الخارجي الذي يقاس بمعايير ثابتة ، فاليوم له قيمة زمنية عند الطفل تختلف عن قيمته عند الرجل الشيخ « [3]

إنه نقيض الزمن الموضوعي ، فإذا كان هذا الأخير شديد الصلة بالأشياء وبكل ما يحيط بنا ، فإن الزمن النفسي يعتبر زمنا داخليا ، متعلقا بذواتنا ومختلف اللحظات التي تتجاذبنا ما بين لحظات إشراق أو لحظات تعاسة تقربنا أكثر من لحظة العدم ، إن هذا الزمن مقاس بإحساساتنا وشعورنا ، إنه مرتبط بحالتنا ، فنحن نرصده ونشاهده مباشرة لأنه ماثل فينا ، ومادام كذلك فهو في تقديرنا مختلف ، لأن الذاكرة هي المسؤول الوحيد عن إدراكه ، وكل هذه المواصفات جعلت من الزمن النفسي أو الذاتي ، ينتصر « **على أحادية الزمن الموضوعي الخطي الذي يتجه إلى الأمام ، ولا يمكن العودة إلى الوراء ، ويتجلى انتصار الزمن النفسي بتمكنه وقدرته على تجاوز الحدود الزمنية والتقسيمات الخارجية (الماضي ، الحاضر ، المستقبل) وبالتالي يمكن في لحظة واحدة آنية أن يمتلك عدة أزمنة متفرقة وعدة أنوات** » [4]إن ذاتية الزمن لا

---

[1]-المرجع السابق ،ص15.

[2]-المرجع نفسه ، ص44.

[3]-المرجع نفسه ،ص48.

[4]-المرجع نفسه، ص48.

تنفي أبدا موضوعيته لأن إحساساتنا ناتجة من وجود المحسوسات ، وهذا ما يجعل من الزمن الموضوعي مؤثرا في الزمن الذاتي وهذا الأخير متأثرا به.وأما بالنسبة للزمن السيكولوجي ، فقد صادفتنا عدة أفكار ، حاول مروجوها التأكيد على ان مسألة إدراك الزمن إنما متعلقة بالواقع النفسي بالدرجة الأولى ، ومن تلك الأفكار ما يعرف في علم النفس بـ " إعارة الانتباه " أو"الإصغاء " التي تعتمد على مسألة التزامن التي « **تقوم بمثابة أفعال متعاقبة من الإصغاء ، بالإضافة إلى أنها تكون متأثرة تماما بالمحرك أو دينامو الانتباه ، وهذا بالتالي لا يعتمد على حالتنا الذهنية والطبيعية فحسب بل يضاف إليها كل من ذاكرتنا وتوقعاتنا التي تعتمد أساسا على طبيعة المواقف التي نحن بإزائها ، ولهذا يبدو لنا عدم استعاب مسألة الآنية على سبيل المثال إلا إذا كان الحدثان مرتبطان تماما** »[1].

تحدث بعض النفسانيين عن وجود وحدات سيكولوجية في الدماغ تكون وحدها المسؤولة عن إدراكنا للزمن ،وبالتالي ، يكون مصدره أحاسيسنا المختلفة ، فهي التي تدلنا عليه وتمدنا بمعلومات عنه بحيث علينا التعرف عليه .منهم من عد الحاضر المحدد الرئيس للزمن « **وذلك عن طريق النغمات الموسيقية لقضيب ما ، فهذه النغمات موجودة في الحاضر ، حيث تترك فواصل زمنية ، تشكل بالتالي إحساسا مباشرا بالحاضر** »[2].

يمثل الحاضر هنا اللازمني ، لأن الإحساس بالزمن يبدأ على اعتباره النقطة الصفر التي تفصل بين زمنيين هما : الماضي والمستقبل ،فلولا الحاضر ، إذن ، لما عرفنا الزمن ، فهو مهم .

إن عد الحاضر النقطة الحاسمة لإدراك الزمن ، في الحقيقة يطرح عدة إشكالات منها أن مسألة علاقته بالماضي على الأخص تبدو غامضة ، وأكثر تعقيدا ،خاصة إذا كان الحديث منصبا حول عمل الذاكرة التي تعد الممثل الشرعي والوحيد للماضي ، بل والحامل الرئيسي لإحساسنا به .

تصب الذاكرة وما تحمله من عمليات لا مرئية متعلقة بالتذكر والإدراك والتصور والمعاينة ، في النشاط الذهني الذي يسعى إلى موقعة سلسلة طبيعية من الأحداث الخارجية ، إما بردها إلى الماضي أو إلى الحاضر أو إلى المستقبل ، وبالتالي فإن النشاط الذي تمثله الذاكرة يعد أداة ناجعة

---

[1]- عبد اللطيف الصديقي : الزمان أبعاده وبنيته ، ص110.

3-المرجع نفسه ،112. [2]-

بإمكانها مساعدتنا على التعرف على كنه الزمن ، ويتحدث النفسانيون في هذا الإطار على عمليين أساسيين تقوم بهما الذاكرة « **الأول هو تخزين المعلومات بصورة مؤقتة أو ما يطلق عليه تخزين على المدى القصير ، والثاني تخزين على المدى البعيد بصورة –دائمة.والأخير هو المسؤول عن الذكريات التي تدوم وتترك أثرا في الدماغ لا يمحى** » [1].

ولا شك أن هاتين العمليتين تطرحان علينا سؤالين في غاية الأهمية : أولهما لماذا ننسى ؟ وثانيهما: لماذا نتذكر؟

قاد هذين السؤالين علماء النفس إلى التساؤل عن جريان الزمن أو سريانه ، ومن ثمة التساؤل عن إمكانية قياس سرعته ؟ فإذا سلمنا بفكرة جريانه ، فهل هذا يعني أننا قادرون على قياسه ؟ .

لقد تم ربط هذه الأسئلة بالأبعاد السيكولوجية للزمن ، لأن مسألة قياس الزمن أو مروره متعلقة بسلبية أو إيجابية ما يتركه الزمن من أثر على النفس البشرية .

وبخصوص هذه المسألة دائما ، وجدنا أن العالم الفيزيائي "بول ديفيس" p.davies ينفي تماما أننا بإمكاننا قياس الزمن ، وقد كانت حجته ، متمثلة في أن الزمن ذاتي ، بمعنى أن الخصائص الزمنية التي نحسها في حياتنا مردها إلى إدراكاتنا الخاصة « **فوجودنا بالذات على أساس أننا أحياء مدركين ، هو الذي يهب الزمن الحياة ، ويضفي عليه الحركة ، وتيار الزمن يتوقف في عالم خال من الحياة** » [2].

إن الحياة والموت – في نظر هذا العالم – هما العاملان الأساسيان ، المسؤولان عن قياس الزمن ، بمعنى من المعاني أن مسألة وجود الزمن مرتبطة بوجود الإنسان على الأرض ، فالزمن موجود بحياته ، ومنته بموته .

والسؤال الذي يتبادر إلى الأذهان ونحن بصدد الحديث عن مسألة قياس الزمن هو كيف يمتد الزمن من الماضي البعيد إلى المستقبل اللامتناهي ؟

لا شك أن إحساسنا بالزمن وشعورنا به يحمل في طياته أبعادا نفسية ومنطقية وفلسفية ودينية ، وفي محاولة للإمساك بالأبعاد السيكولوجية وجدنا إجابة تقول أن « **هناك الأحداث و**

---

[1]-**المرجع السابق ،ص ،ن**

[2]- **أحمد حمد النعيمي : إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة ،نشر مشترك ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، دار الفارس للنشر والتوزيع ، الأردن ، ط1 ، 2004.**

الوقائع ، وهناك الحاضر الذي يضعنا وجها لوجه مع الحدث وعنده نعيش الزمن ، ويبدأ صراعنا معه تبعا لثقل هذا الحدث أو ذاك يضاف إلى ذلك الحالة النفسية المزاجية ، فأما أن يعصف بنا الزمن وحينها نتذمر ونشتكي من طوله وثقله علينا ، ونتمنى حينها أن ينجرف بسرعة ، وان ينقشع عن وجودنا .وفي حين آخر يمر خفيفا لطيفا نرغب في استمراره وبقائه ، ونتمنى ألا يزول ، وفي كلتا الحالتين يبرز إحساسنا به ونستشعره تماما ، سلبا أو إيجابا ، فنرى على سبيل المثال أن ساعة حزن تعادل أياما إذا قورنت بأوقات السعادة أو الفرح ، ففترة الانتظار مهما قصرت مدتها تكون دوما طويلة ، وإن ساعات طوالا مع الحبيبة كأنها ثوان » [1].

تبدو الأعراض النفسية السابقة كلها مستغرقة في الزمن الحاضر ، فالحاضر هو زمنها وهو مبتدؤها ومنتهاها على المستويين: النفسي الفيزيائي ، فالماضي كان حاضرا والمستقبل هو لحظات مرور تبدأ من الحاضر وتنتهي إلى التحقق « **ويمكن التعبير عن هذه الصورة بشكل لآخر ، وهو أن نعتبر لحظة الإدراك الواعي –الآن– ثابتة بينما يتدفق الزمن كالتيار عبر وعينا مخلفا الماضي بعيدا ومستعجلا المستقبل في القدوم ، وفي كلتا الحالتين تضفي هذه الصورة الحركية للزمن المنساب المتدفق الحيوية والتغيير على حياتنا اليومية** » [2].

وإذا استطاع بعض النفسانيين البرهنة على فكرة تدفق الزمن وجريانه في النفس البشرية ، فإنما يؤكدون من جهة أخرى على أن الذاكرة هي سر معرفتنا بالزمن ، وهي وحدها القادرة على تحديد كنهه وأبعاده ، فبدونها يتعذر على كل واحد منا إدراك الزمن ، فلا زمن خارج الذاكرة ، ولا ذاكرة خارج الزمن .

3- بنية الزمن في رواية عابر سرير لأحلام مستغانمي:

كثيرة هي الدراسات التي اهتمت بتحليل الخطاب الروائي بوجه عام ، و ب: الزمن بوجه خاص ، وقد عدت كل الدراسات تمييز "بوريس توماشفسكي" بين المبنى الحكائي والمتن الحكائي الركيزة الأساسية لمدارس نقد الرواية في الستينيات أين «**ظهرت محاولات جديدة لتحليل**

---

[1]- **مها حسن القصراوي : الزمن في الرواية العربية ، ص24/23.**

[2]- **عبد اللطيف صديقي : الزمان أبعاده وبنيته ، ص 32/31.**

الزمن في الرواية من حيث الشكل، ومن أهمها دراسة جرار جينت لتحليل الزمن في البحث عن الزمن المفقود »[1].

حصر "جرار جينيت"**Gerard Gennete** مجال الزمن السردي في مختلف العلاقات الكامنة بين زمن القصة و زمن الحكاية ، وهي ثلاث علاقات ، وضعها حسب التحديدات التالية :

1- الصلات بين الترتيب الزمني لتتابع الأحداث في القصة و الترتيب الزمني الكاذب لتنظيمها في الحكاية ، وقد عقد لهذه الإمكانية الفصل الأول .

2- الصلات بين المدة المتغيرة لهذه الأحداث أو المقاطع القصصية ، والمدة الكاذبة لروايتها في الحكاية ، وكانت هذه الإمكانية هي موضوع الفصل الثاني .

3- صلات التواتر : أي العلاقة بين قدرات تكرار القصة وقدرات تكرار الحكاية ، والفصل الثالث مخصص لصلات التواتر .

نفهم من هذا الكلام ، أنه في كل نص سردي هناك زمنان : زمن القصة و زمن الحكاية ، وتربط بينهما مجموعة من العلاقات على مستوى ترتيب الأحداث ، و مدتها المتغيرة ، وتكرارها. ولأهمية عمل جينيت ارتأينا الاستعانة بمنهجه- على غرار دراسات عربية كثيرة- في تحليل الزمن السردي لرواية **"عابر سرير"** للروائية الجزائرية أحلام مستغانمي، ساعين بذلك للكشف عن الكيفية التي تم بها بناء الزمن في هذه الرواية ، ذلك أن تعامل الدارس مع الزمن السردي حسب هذه طريقة، يسمح له بتحديد هذه التقنية ، إما بصورة منعزلة عن بقية العناصر الأخرى (المكان ، الشخصية ، الراوي) وإما بصورة متصلة .أي في علاقة الجزء بالجزء ، أو علاقة الأجزاء ببعضها البعض وبالكل .و اخترنا في هذه الدراسة توضيح المستوى الأول من خلال المدونة المذكورة ..وللإشارة هنا فإنني كنت أهدف في بداية المحاضرات من خلال اختياري لقصة اللسان لإبراهيم الكوني لجعلها المدونة الأساسية و كنت أود تجريب طرائق سردية متنوعة عليها ، و لكن وجدت صعوبة في ذلك تمثلت في عدم استجابةالمدونة المذكورة للكثيرة من التقنيات السردية و خاصة الزمنية بالغة التنوع ، و يعود السبب في ذلك لكونها قصة قصيرة لم تتعد صفحات الخمس .و كان

[1] - **سيزا أحمد قاسم : بناء الرواية (دراسة مقارنة م لثلاثية نجيب محفوظ) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، مصر ،(دط) 1980،ص27.**

لزاما علي اختيار نص طويل يستجيب لهذا المطلب المنهجي و وجدته فعلا في نوع الرواية لذا أخترت رواية "عابر سرير "لإحلام مستغانمي فقد سبق لي أن قدمت قراءة بشأنها ، وفي مايلي توضيح لطريقة اشتغال الزمن فيها على أن تتم العودة لـ"قصة اللسان" في عنصر التكرار و السبب وضوح الأمثلة المستقاة منها و سهولة تتبع الطالب لموضوع التكرار فيها .

أ-زمن القصة Temps du recit:

يصعب كثيرا تحديد زمن القصة في رواية " **عابر سرير**" لتداخل الأحداث واشتباكها ، ولكثرة المفارقات الزمنية التي يتغلب فيها الاسترجاع لصالح النعت النفسي للبطل المصور "خالد بن طوبال" .

يسيطر على القصة زمنان : الحاضر و الماضي ، يحتوي الأول حادثة سفر المصور إلى باريس لنيل جائزة فيزا الصورة ، وما صاحب هذا السفر من تفصيلات ، أهمها لقاؤه بزيان ، و حياة ، ثم عودته إلى الوطن برفقة جثمان زيان على متن طائرة متوجهة ليلا إلى قسنطينة .وأما الزمن الماضي فيمكن تقسيمه إلى زمنين ، أحدهما ماض قريب ، والآخر ماضي بعيد ، وأما الماضي البعيد فيرتد إلى طفولة المصور وعائلته ، وقصة زواجه ، و مرحلة شبابه في السبعينات ، وهي العشرية التي عرفت فيها الجزائر أحداثا اجتماعية ، و تحولات سياسية كبرى أدخلت البلاد في مرحلة جديدة ، كما يرتد هذا الزمن إلى الحرب العالمية الثانية، وبالتحديد إلى مظاهرات الثامن مايو 1945، ثم مروره بعد ذلك إلى سنوات الجمر. أتى كل ذلك من خلال ومضات استرجاعية قد تطول كما قد تقصر .[1]

وأما الماضي القريب فتمثله سنوات الثمانينات ، تحديدا سنة 1988 ، وهي الفترة التي شهدت فيها الجزائر اضطرابات أمنية خطيرة ، كان من نتائجها إصابة المصور باسمه المستعار "خالد بن طوبال"، برصاصتين في ذراعه اليسرى ، على إثر التقاطه صورا للمتظاهرين . و تعود الرواية كثيرا إلى هذه الحادثة ،وما تلاها من خلال تشخيص الوضع الذي آلت إليه الصحافة ، التي كانت من بين المهن التي فضلها الإرهابيون لتحقيق أهدافهم الجنونية، بدعوى انتمائهم إلى

---

[1] - **إبراهيم صحراوي : تحليل الخطاب الأدبي (رواية جهاد المحبين لجرجي زيدان نموذجا) (دراسة تطبيقية) ، دار الآفاق ، الجزائر، ط2 ، 2003 ، ص49.**

سلك الموظفين الحكوميين، ما جعل الحكومة تضطر إلى حشد الصحفيين في محمية مازفران ، في محاولة لدفع يد الموت الذي بات يتربص بهم .

وكان المصور باسمه المستعار ، أحد المجبريين على الالتحاق بهذا النزل ، وخلال فترة إقامته التي تحددها الرواية **بعام ونصف** يتعرف على حياة ، زوجة لأحد العسكريين البارزين الذين كانوا يقضون عطلهم الصيفية في الفيلات المحاذية لمزافران ، والرواية تتخذ من هذه العلاقة العاطفية بؤرة لها من خلال تركيز الراوي الذي هو المصور نفسه على هذه الفترة ، التي نقدر أنها الواقعة مابين أواخر سنة 1997، ونهايات سنة 1998 ، كما تهتم الرواية كثيرا بالصدمة العاطفية الأولى للمصور التي يرجعها إلى سنتين مضت ، وفي رواية أكثر من خمس إشارات إلى هذه العلاقة التي حددناها بدقة لتكون بذلك نهايات سنة 1998.وينتهي الزمن الماضي القريب عند سنة2001.وهي السنة التي عزم فيها الراوي على تدوين مذكراته .ولنا في تحديد هذه السنة قرائن كثيرة تلمسناها من خلال الرواية ، ليبدأ بعد هذه السنة الحاضر الروائي .

ما يلاحظ على زمن القصة ، ذلك التداخل الكبير جدا بين الزمنين: الماضي والحاضر ، فهما متشابكان لدرجة يصعب فيها الفصل بينهما ، ونرجع سبب ذلك إلى أن الرواية جاءت بضمير المتكلم الذي يجعل من الرواية عبارة عن حركة استرجاعية، عائمة في الماضي ، ما أدى في نظرنا إلى صعوبة ترتيب زمن القصة لالتباسها وغموضها وكثرة أحداثها ، أو بالأحرى كثرة استرجاعاتها ، و على الرغم من هذه الصعوبة فإننا حاولنا ترتيب زمن القصة كما يفترض أنها وقعت ، واعتمدنا في ذلك على بعض الاستدلالات الروائية من خلال قراءتنا المتكررة للرواية .

وهذا الجدول يوضح زمن القصة وأهم المؤشرات الزمنية الدالة على وقوعها كما يفترض ذلك .

الحدث	محتواه	الاستشهاد	الصفحة	الفترة الزمنية	
01	إصابة خالد بن طوبال بعطب في ذراعه اليسرى	"كنت أتماثل للشفاء من رصاصتين تلقيتهما في ذراعي اليسرى وان أحاول التقاط صور للمتظاهرين أثناء أحداث أكتوبر 1988."	18	1988	
02	اغتيال سليم أخو زيان	" حتى موت أبيه وهو أخي الوحيد ما كان لها هذا الوقع على نفسي ، شاب وجد نفسه يتيما عندما	261	1988	

			قتل رجال الأمن أباه في مظاهرات 88 فراح يدرس ليل نهار ..."		
03	لقاء حياة بزيان أول مرة	" أم هي أحبت فتنة هذا الموقف وغرابة لقئنا معا في بيت يعيدها عشر سنوات إلى متاهتها العاطفية الأولى "	212	1991	
04	تجمع الصحافيين في مزافران	" عاما ونصف عام في سري التشرد الأمني ، عشت منقطعا عن العالم ، أتنقل بحافلة خاصة إلى ثكنة تم تحويلها لأسباب أمنية إلى بيت للصحافة يضم كل المطبوعات الجزائرية لا أغادرها إلا لإقامتي الجديدة "	69	1998-1997	
05	اغتيال عبد الحق	" وكنت بعد موت عبد الحق لأسبوعين ، صادفتها في مكتبة في قسنطينة تشتري ظروفا و طوابع بريدية "..... "ووجدتني استعيد ما عشته منذ سنتين بعد اغتيال عبد الحق عندما كان علي أن اجمع أشيائي في بيته"	236	1997/10/15	
06	لقاء خالد بحياة	"وكنت بعد موت عبد الحق بأسبوعين ، صادفتها في مكتبة في قسنطينة تشتري ظروفا و طوابع بريدية "..... " تلك التي رأيتها لأول مرة في ذلك المقهى ذات ثلاثين أكتوبر عند الساعة الواحدة..."	96 315	1998/10/30	
07	اغتيال ابن أخ زيان	" أظنه كان يود الاحتفاظ بها لنفسه ، لكنه ما وجد أحدا ليورثه إياها ، ابن أخيه اغتاله المجرمون بطريقة شنيعة منذ سنتين"	261	1998	
08	سفر خالد إلى باريس لتسلم جائزة فيزا الصورة	" باريس ذات أيلول ، برغم سعادتي بالسفر ، كان الحزن حولي يفخخ كل ما يبدو لغيري فرحا ، بدءا بتلك الجائزة التي تجعلك تكتشف بسخرية مرة أنك تحتاج إلى أسابيع من مهانة الإجراءات كي تتمكن من السفر إلى باريس..."	52/51	**سبتمبر2001**	
09	حادثة شراء الفستان	" لن تصدقيني لو قلت لكي أنني اشتريته منذ أكثر من شهريين حتى قبل أن أتوقع لقاءك "	209	**اكتوبر2001**	
10	لقاء خالد بحياة للمرة الثانية في المعرض بعد فراق	" هاهي ذي تفتح باب قاعة لتزور معرضا فتلقاني ".... "كانت تتأملني بارتباك المفاجأة وكنا بعد سنتين من	183	**ديسمبر2001**	

	دام سنتين	الغياب يتصفح أحدنا على الآخر على عجل ...."			
11	لقاء خالد بزيان في مستشفى فيل جويف	"كنت أعي أن موعدي مع زيان هو حدث في حياتي ، وعلى أن استعد له بذلك القدر من الحيطة العاطفية ، حتى لا أفسده بعد أن اخذ مني الأمر شهرا من مطاردة فرانسوا لإقناعها بضرورة أن أتعرف عليه ...ولو على سري المرض " " ثمة مع الأسف احتمال آخر لاختيارهم هذه الصورة ، إنها شهادة عن وفاة الثورة الجزائرية متمثلة في وحدة مصير الإنسان والكلاب في الجزائر بعد سبع سنوات من النضال وأربعين سنة من الاستقلال "	104/103	**ديسمبر2001**	
12	زيارة حياة لزيان	"استنتجت أنها زارته هذا الصباح.... ، هي ذي باريس ، وحبا ينتمي للشتاء ...، لواجهات مرشوشة برذاذ الثلج القطني كتب عليها أمنيات بسنة جميلة "....	162/158	نهايات شهر ديسمبر 2001	
13	لقاء خالد وحياة	" نهاية الأسبوع .....ليلة السبت وصباح الأحد "	215	ليلة السبت وصباح الأحد من أواخر شهر ديسمبر سنة 2001.	
14	وفاة زيان	"..مكالمة المستشفى على الساعة التاسعة والربع ليلا و العاشرة صباح يوم الأحد "	232	الأحد أو الاثنين من أواخر شهر ديسمبر من سنة 2001.	

ب-زمن الخطاب : Temps du discours

بحثنا في زمن القصة عن القصة كوقائع حدثت فعلا ، وخضعت لمبدأ التسلسل المنطقي للأحداث . وعلى الرغم من المشقة التي واجهتنا ، إلى أننا تمكنا من إعداد جدول زمني خاص براوية "عابر سرير" ، و ساعدتنا في ذلك مؤشرات زمنية صريحة ، وأخرى مضمرة .

وأما فيما يتعلق بزمن الخطاب ، فالوضع مختلف جدا إذ لا يمكن الإمساك به ، والسبب يرجع إلى كون رواية عابر سرير ، رواية حداثية ، تعتمد التشوهات الزمنية ، وخروقات الزمن المختلفة منحى لها ، مفارقة بذلك التطور التدريجي للأحداث الذي عرفت به الرواية التقليدية ، وحسب طريقة عمل جينيت فإن زمن الخطاب تمثله أحداث القصة منظورا إليها حسب ظهورها على الأسطر والصفحات ، أو ما أسماه بالمفارقة الزمنية**anachronie** التي يمكن النظر إليها من خلال المقارنة بين ترتيب الأحداث في القصة ، وترتيبها في الحكاية. و هذا يتستدعي وجود نقطة الصفر (وهي النقطة التي يتفق فيها الزمنان) وتشكل نقطة انطلاق الرواية «**وإذا كان الترتيب القصصي واضحا فإن الأمر ، لا يختلف بالنسبة للترتيب الزمني ، إذ أن الإشارات الدالة على الزمن كفيلة بتوضيح غوامضه ، ولا يمكن أن يتحد النظامان أو يتفقا إلا إذا كان ترتيب الأحداث في القصة موافقا لترتيبها في الحكاية ، أما الاختلاف فيأخذ صورتين : الاسترجاع، والاستباق** » [1]. وهما المصطلحان المشكلان للمفارقة الزمنية . أو هما مجموعة القرائن الموضحة للمفارقات الزمنية .

1-الترتيب Ordre:

فيما يخص ترتيب زمن الخطاب في رواية "عابر سرير" ، نلاحظ أن زمنيته محددة بتوزيعها على ثمانية مقاطع متفاوتة الحجم ، وهي في الحقيقة فصول الرواية حسب تجليها الكرافي **grachique**، وتظهر سمة خاصة بهذا الزمن ، هي ظهور زمن الكتابة الخاص بهذه القصة ، يقول الراوي: « **إن كنت أجلس لأكتب فلأنها ماتت، بعدما قتلتها ، عدت لأمثل تفاصيل الجريمة في كتاب كمصور يتردد في اختيار الزاوية التي يلتقط منها صورته ، لا ادري من أي مدخل أكتب هذه القصة التي التقطت صورها من قرب من الزوايا العريضة للحقيقة .** » [3] .إنها إذن، اعترافات من الراوي شبيهة باعترافات "جان جاك روسو" **J.P.Sartre**، : « **مثل روسو يمكن أن اختصر حياتي بجملة بدأ بها سيرته الذاتية في كتابه اعترافات : مجيئي إلى الحياة كلف أمي حياتها ، وكان ذلك بداية ما سأعرفه من مآس** » [2]. .يبدو واضحا أن راوي رواية" عابر سرير" يئن تحت وطأة الزمن الماضي الذي كلفه الكثير ، زواجه من امرأة لا يحبها ، صحافيته التي

---

[1] - **أحلام مستغانمي : عابر سرير ، منشورات أحلام مستغانمي ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 2003 ، ص21.**

[2] - **المصدر نفسه : ص47.**

كلفته عطبا في ذراعه ، ومغامرته العاطفية التي انتهت بالفشل ، لهذا كان يطالب نفسه بالكتابة التي اتخذها كملجأ و ملاذ يقول : «**فاكتب إذن ، أنت الذي ما زلت لا تدري بعد إن كانت الكتابة فعل تستر أو فعل انفضاح ، إذا كانت فعل قتل أو فعل انبعاث** »[1].

إن كون **رواية "عابر سرير"** رواية من نوع السيرة الذاتية تجعل حتما من زمن الخطاب لا يتطابق مع زمن القصة ، والنقطة الوحيدة التي يلتقي فيها الزمنان هي فعل الكتابة ذاته ، لذا كانت مقاطع الرواية مؤشر هام على خلط زمني واضح يتأرجح فيه الزمن الماضي والحاضر ، بل إن الراوي في بعض الأحيان يستغرق صفحات عديدة وهو منغمس في ذكرياته . ثم بإشارات عابرة في بعض الأحيان ، وبومضات خاطفة ، وبرقيات سريعة جدا يرجعنا إلى الحاضر أي حاضره هو ، ولكنه لا يلبث أن يعود بعدها لاهثا وراء الذكرى لينغمس مرة أخرى في الزمن الماضي ، وهكذا كانت فصول الرواية التي أتت من بدايتها على نهايتها وفق هذا الإيقاع النفسي الضاغط ما جعل زمن الخطاب يخضع لسيرورة زمنية متورطة مع الزمن النفسي للبطل ، وهذا الجدول يوضح تكسر زمن الخطاب وتشوهه في رواية "عابر سرير" .

الفصول	مضمونها	الصفحة
الفصل الأول	يتأرجح بين ماضي الراوي وذكرياته في باريس وحاضر يمثله قدومه على فعل الكتابة ،واستعادة ما سبق لتدوينه .	من ص 9 إلى ص26
الفصل الثاني	نعثر على الزمن الحاضر من خلال حديثه عن الجائزة .وأما الزمن الماضي فيتمثل في مذبحة ابن طلحة ، حديث عن صديقه حسين ، عودته إلى القرية التي تم فيها التقاط الصورة ، حادثة موت بومدين ، قصة حبه مع أورغا البولونية ...	من ص27 إلى ص51
الفصل الثالث	سفر المصور لباريس لنيل الجائزة ، زيارته لمركز الجالية ، زيارته لمعرض الرسامين الجزائريين ، لقائه بفرنسواز ، لقائه بمراد ، اكتشافه غرفة زيان المطلة على جسر ميرابو ..	من ص 51 إلى ص79
الفصل الرابع	يبرز فيه الزمن الحاضر وتمثله إقامة معرض زيان في باريس وحضور المصور وغياب زيان قبوله دعوة فرانسواز للإقامة في بيت زيان ، معاشرة المصور	من ص 8 إلى ص 104

[1] - **المصدر نفسه : ص93.**

	لفرانسواز ، خروجه للتسوق مكالمة مراد ، معرفة خبر عودة ناصر من ألمانيا ،تأمله لجسر ميرابو ، نزوله للشارع	
الفصل الخامس	زيارته لزيان والحديث الذي دار بينهما ، لقاؤه بناصر ، الليلة التي قضاها مع مراد وناصر ، اللقاء الثاني مع زيان في المستشفى ، انتظاره لحياة ، رجوعه للبيت اقتناؤه لكتاب توأم نجمة	من ص105 إلى ص180
الفصل السادس	لقاؤه بحياة في المعرض وفي المقهى ، المكالمة التي جرت بينهما	من ص181 إلى ص202
الفصل السابع	لقاؤه بحياة مجددا في المقهى ثم في بيت زيان و إهدائه لها فستان ، رقص حياة ، الليلة التي قضاها المصور مع حياة في بيت زيان ، موت زيان في المستشفى ، حزن المصور على موت زيان ، بحثه على المال لنقل جثمانه إلى قسنطينة ، بيع لوحته للأقدام السوداء ، الاحتفال بأعياد الميلاد رفقة فرانسواز في بيت زيان	من ص 203 إلى ص283
الفصل الثامن	اللقاء الذي جمع المصور بناصر وحياة في المطار أمام جثمان زيان ، مرافقة المصور لجثمان زيان وحيدا على متن الطائرة ، حديثه مع العجوز والفتاة ، وصول الطائرة ليلا إلى مطار قسنطينة	من ص 283 إلى ص319

نشير بداية إلى أننا تعمدنا إبراز الزمن الحاضر في هذا الجدول ، والهدف من ذلك محاولة فصله عن الزمن الماضي الذي توسدته رواية **"عابر سرير"** في بداية كل فصولها تقريبا ، ومع ذلك فإننا نلحظ أن الحاضر السردي تمتع بنفس درجة حضور الماضي الروائي ، ويصعب كثيرا ترتيب أحداثه ، و يرجع السبب إلى اشتباكه مع السرد الاستذكاري الذي يهيمن في الأخير على جو الرواية ، وتجدر الإشارة إلى أن العودات إلى الوراء تقل في الفصول الأولى من الرواية بالمقارنة مع الفصول الثلاثة الأخيرة ، وهي لا تقترن في نظرنا بكثرة الأحداث التي هي ميزة من بين مميزات الرواية ، و لكن بقوة تأثيرها على الراوي ،خاصة منها ما تعلق بلقائه الأول بحياة في مازفران أواخر سنة 1997،

ثم لقاؤه الثاني بها في باريس سنة 1999.فهذان الحدثان يؤطران الرواية ، ويضمانها ، ويضغطان على بقية الأحداث التي تأتي وفق حركة انسيابية ناتجة عنهما .والدليل على ذلك أن محتوى الفصل الأول الذي يتعلق بهاتين السنتين يعاد ذكره في الفصل الثامن ، أي أن الرواية أتت أحداثها على طريقة الفلاش باك ، وهذا يؤكد على أن زمن الخطاب لم يخضع للتتريب المنطقي للأحداث ،بل إن ترتيبه يرتبط في نظرنا بالزمن النفسي الذي توضحه أكثر تقنيتي الاسترجاع والاستباق ،فإذا تغلبت التقنية الأولى تأكد تورط الراوي مع الماضي. وأما إذا هيمنت التقنية الثانية فنعتقد أن الراوي على يقين بأن القارئ سيتتبع رحلته حتى النهاية، كما سنلجأ إلى تقنية أخرى تحدث عنها جرار جينيت ، وهي قياس المدة الزمنية للرواية ، وذلك بالتوقف عند الحركات السردية الأربع : المشهد و الوقفة والخلاصة والحذف.

2-التنافر الزمني Anachronie:

أ– الاسترجاع Analepse: ويسمى بالسرد الاستذكاري ، و يعد من التقاليد السردية الموروثة ، وهو إجراء زمني « **ويدل على كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة** » [1].و يستعيد فيه الراوي أحداثا ماضية ، فهو يقفز ليعود إلى الوراء ، إلى الماضي ليستقي منه حدثا هاما بقصد التذكير، أو لفت الانتباه ، أو استعادة ذكريات ...[2].

والملاحظ أن الراوي عندما يقوم بعملية الاسترجاع من الزمن الماضي ، تكون الأحداث مقترنة بلا شك بهذا الزمن ، غير أنه من الطبيعي أن تكون تلك الأحداث قد تمت في زمن قريب أم بعيد ،أي في الماضي القريب منا أو البعيد عنا ، فنفهم من ذلك أن للاسترجاع مستويان :

1–استرجاع طويل المدى لأنه بعيد على الزمن الحاضر أما سعته فتكون كذلك طويلة ، وتكون عباراته من مثل ، منذ عشرين سنة ، كان ذلك في القرن الماضي ..ومن أمثلته هذا النوع في رواية "**عابر سرير**" استرجاع زيان لأحداث ترجع إلى سنة 1945 و تتعلق بحادثة سجنه رفقة كاتب ياسين في سجن الكدية بسبب مظاهرات الثامن مايو المعروفة، يقول الراوي : «**سجنت معه في 8 مايو 1945 في سجن الكدية ، عشت معه كل ولادة نجمة ، كنا جيلا بحياة متشابهة ، بخيبات عاطفية مدمرة ...لم يستطع الإمام ولا الرسميون شيئا لإسكات كاتب ياسين حيا**

---

[1] -Gerard Genette: figure 3.éditions du seuil. Paris. France .p82-

[2] -ibid .p 90

ولا ميتا ، ولم يستطيعوا منع القدر من أن يجعله يدفن في أول نوفمبر تاريخ اندلاع الثورة التحريرية . » [1]

إن أحداث الثامن مايو التاريخية بعيدة بفترة زمنية طويلة جدا من أحداث الرواية التي رافقت الذكرى الأربعون لعيد الاستقلال ،أي ما يقارب الستين سنة. أما عن المساحة النصية لهذا الاسترجاع فقد كانت صفحتان ، ونشير إلى أن محتوى هذا الاسترجاع تكرر عدة مرات على مدار الرواية ، خاصة منه ما تعلق بموت الروائي الجزائري كاتب ياسين . فأحداث الثامن مايو ،و ما تعلق بحياة كاتب ياسين هي أحداث مستقلة تماما عن الحكاية الأولى التي تصبح حاملة لهذه الأحداث بالمفارقة الزمنية .

2-استرجاع قصير المدى ، ويكون قريب من اللحظة الحاضرة ، كما تكون العبارات الدالة على المدة صريحة مثل : كان ذلك منذ ساعات ، أو يومين ،أو أسبوع ، أو شهر ...وسعته قد تكون طويلة أو قصيرة .ومن أمثلته في الرواية ، « **عندما استوقفني ذلك الفستان قبل شهرين في واجهة محل شعرت أنني أعرفه** ... » [2]

يتضمن هذا الاسترجاع إشارة زمنية صريحة محددة بشهرين ، وهي مدة زمنية قريبة من الحاضر السردي ، وفيها عادت ذاكرة المصور إلى الماضي القريب يوم قادته رجلاه إلى محل في شارع سانت أنوريه بباريس، أين اجتذبه فستان أسود فقرر أن يشتريه لعله يلتقي يوما بحبيبته ...، وقد احتل هذا الاستذكار مساحة نصية لا بأس بها ، تقدر بصفحتين ، وهي سعة معتبرة بالمقارنة مع سعة الاستذكارات الخارجية.

و الاسترجاعات كما حددها جرار جينيت ثلاثة أنواع : خارجية وداخلية ومختلطة .

أ-1-الاسترجاعات الخارجية- analepse externe-هي «**التي تظل سعتها كلها خارج سعة الحكاية الأولى** » [3].ولهذا النوع من الاسترجاع وظيفة واحدة هي : « **إكمال الحكاية الأولى عن طريق تنوير القارئ بخصوص هذه السابقة أو تلك** » [4].و مثل ذلك الاسترجاع الخاص

---

[1] - **أحلام مستغانمي : عابر سرير ، ص162/164.**

[2] - **المصدر نفسه :ص164.**

[3] - **Gerard Genette: figure 3. P90**

[4] - **IBID .P91**

بموت عبد الحفيظ بوالصوف مدير الاستخبارات العسكرية أثناء الثورة ، وقد جاء على شكل حوار بين خالد و زيان ، يقول زيان الذي ذكر خالد بمسلسل الموت الذي طال أسماء رجالات التاريخ الجزائري المعاصر :«**أنت سمعت حتما بعبد الحفيظ بوالصوف ؟** .....

–طبعا كان مدير الاستخبارات العسكرية أثناء الثورة .تدري كيف مات هذا الرجل الصلب المراس الذي اشتهر بغموضه وأوامره التي لا رحمة فيها في التصفيات الجسدية للأعداء كما للرفاق ؟ توفي سنة 1980إثر أزمة قلبية فاجأته وهو يضحك ضحكا شديدا على نكتة سمعها من صديق عبر الهاتف . » [1].

مدة هذا الاسترجاع تسع عشر سنة .أما سعته فقد بلغت ست أسطر ، وقد أتى به الراوي ليكمل مسلسل الميتات الغريبة لرجالات الجزائر ، فبعد أن سرد قصة موت كاتب ياسين بالتفصيل عرج بعدها ليخبرنا عن الموتة الغريبة لعبد الحفيظ بوالصوف .وقد ذكر بعدها حادثة اغتيال عبد الوهاب بن بولعيد سنة 1995 ، ابن الشهيد مصطفي بن بولعيد ، فلم ينج هو الآخر من لعنة الموت الذي ألم بأبطال الجزائر .و يؤكد الراوي من خلال هذه الاسترجاعات المكملة لبعضها البعض النهايات الغريبة ، وغير المتوقعة لجيل الثورة والتشييد معا .وبذلك يكون قد نور القارئ بخصوص هذه السابقة التي لم تعرفها الجزائر ، وفي الوقت نفسه حافظ على أن تكون سعة هذه الحكايات خارج سعة الحكاية الأولى التي يفترض أن أحداثها تخص كل من حياة و زيان وخالد . [2].

أ–2–الاسترجاعات الداخلية- analepse interne -فهي مجموع الأحداث الخارجية التي تولد من رحم الحكاية الأولى ، وهي تصلح غالبا لإطلاع القارئ بعد حكاية ما على ما كانت عليه حياة شخصية مثلا . ويرى "جينيت" أن هذا النوع ، ونتيجة لأنه متضمن في الحقل الزمني للحكاية الأولى ينطوي «**على خطر واضح هو خطر الحشو أو التضارب** « [3] ، ولهذا السبب لا يرى جينيت أية وظيفة يمكن أن تؤديها الاسترجاعات الداخلية سوى أنها تولد لنا مشاكل التداخل بين الأحداث .ومن أمثلته قصة حصول حسين سنة 1995 على الجائزة العالمية للصورة التي كان موضوعا امرأة وجدها المصور تنتحب في مذبحة بن طلحة بسبب فقدان أبناء

---

[1] -**أحلام مستغانمي : عابر سرير ، ص 164.**

[2] - **المصدر نفسه : ص264.**

[3] -**Gerard Genette. FIGURE 3, P90/91**

أختها السبعة ، يقول خالد الذي استرجع هذه الحادثة : « **طبعا ، كانت تحضرني قصة زميلي حسين الذي من أربع سنوات حصل على الجائزة العالمية للصورة ، عن صورته الشهيرة لامرأة تنتحب ، سقط شالها لحظة ألم. و عندما اكتشفت أن للصورة حقوقا في الغرب لا يملكها صاحبها في العالم العربي ، فتطوعت جمعيات لرفع الدعاوى على المجلات العالمية الكبرى التي نشرت الصورة بذريعة الدفاع عن حياء الجزائري وهو ينتحب بعد مرور الموت** » [1].

نعتقد أن الإتيان بهذه الحادثة التي هي قريبة جدا من الحكاية الأم التي بنيت عليها الرواية لا يشكل أية أهمية ، فحسين مصور شأنه شأن خالد ، و تحصل هو الآخر على الجائزة العالمية للصورة ، ولو أبقى الراوي على تفرده كمصور متميز لكان الوضع السردي أحسن و أجمل ، فالحشو إذن ، يطبع هذا المقطع من الرواية و يجعلها ضعيفة على مستوى الحبكة .

أ–2–1. الاسترجاعات الداخلية غيرية القصة -hetrodiegetique

أ–2–2. الاسترجاعات الداخلية مثلية القصة-homodiegetique- .

وقد عرفت الاسترجاعات الداخلية غيرية القصة بأنها تلك التي «**تتناول خطا قصصيا (وبالتالي مضمونا قصصيا) مختلفا عن مضمون الحكاية الأولى (أو مضامينها) ، إنها تتناول – بكيفية كلاسيكية جدا – إما شخصية يتم إدخالها حديثا ، ويريد الراوي إضاءة سوابقها ...وإما شخصية غابت عن الأنظار منذ بعض الوقت ، ويجب استعادة ماضيها قريب العهد . ولعل هاتين هما وظيفتا الاسترجاع الأكثر تقليدية** » [2].

وآثر جينيت أن لا يتحدث عن هذا النوع من الاسترجاعات الداخلية لأنه لن يمد الحكاية بأي امتياز يذكر ، ولعل هذا المثال يقرر ذلك : « تزوجت آنسة من رجل بعد غياب حبيبها ثم بعد رجوعه تخبره أن اسمها أصبح السيدة كذا بدا من الآنسة كذا ...» . وهناك مثال حي أورده سارد رواية عابر سرير عن هذا النوع من الاسترجاعات ، ويتعلق بشخصية الصحافي مراد فبعدما أخبرنا الراوي –البطل بأنه صديقه و زميله في المهنة في الصفحات :**71/70/69/68/67/66** يعود إلى هذه الشخصية مرة أخرى بعد غياب سردي طويل، ليظهر لنا جانبا آخر من حياتها، يتعلق

---

[1] - **أحلام مستغانمي: عابر سرير ، ص35/34**

[2] - **Gerard Genette: figure 3 -.P91.**

باستهتاره ، وحبه للنساء .وقد كشف الراوي عن هذا الجانب عندما لاحظ أن مراد يستثير انتباه فرانسواز ، والملاحظ أن هذه النقطة من الحكاية لن تضيف للرواية أي امتياز يذكر ، لأنها التحقت بالخط الرئيس للقصة بعد فوات الأوان ، و لم ترو في حينها .

وأما عن القسم الثاني من الاسترجاعات الداخلية ، والذي أطلق عليه بمثلية القصة فقد أولاها الأهمية القصوى ، و حدد مفهومها بمايلي « **تلك التي تتناول خط العمل نفسه الذي تتناوله الحكاية الأولى ، تختلف عن ذلك اختلافا شديدا ، وهنا يكون خطر التداخل واضحا ، بل محتوما في الظاهر** » [1].وداخل هذا النوع ميز جينيت بين فئتين هما :

أ-2-2-1. الاسترجاعات التكميلية :-complétive-وهي التي « **تضم المقاطع الاستعادية التي تأتي لسد بعد فوات الأوان ، فجوة سابقة في الحكاية** » [2] .وتأتي على أشكال كثيرة منها ما يسمى:

أ- النقصان *:* وهو أن تسقط أحد العناصر المشكلة للوضع في مرحلة تشملها الحكاية مبدئيا ،كأن تتعمد إحدى الشخصيات إسقاط شخصية بعدم ذكرها أو كأن يتعمد الراوي عدم إخبارنا بحدث ما ، ويشكل الإسقاط حذفا زمنا خالصا ، وقد سماه جينيت بـ استرجاع على تقصان . و يفضل سارد رواياتنا إسقاط شخصية كارول من المتن السردي بعدم إخبارنا بأي شيء عنها يوم ذهب إليها خالد بن طوبال لتسلمه المال اللازم لنقل جثمان زيان إلى الوطن .واكتفى بقوله : « استقبلتني كارول بمودة .كانت متأثرة لموت زيان الذي عرفته منذ مجيئه إلى فرنسا .دعتني إلى مكتبها معبرة عن ألمها لأنه لن يكون هنا عند انتهاء المعرض كعادته .أمدتني بالمبلغ الذي دفعته يوم اشتريت اللوحة ، وقالت : -آسفة لم تستمتع حتى بامتلاكها لفترة ... » [3] ، وهذه هي الفقرة الوحيدة المخصصة لهذا العنصر من الحكاية .

ب- الحذوف الترددية Ellipses repetitives*:* أي الحذوف التي لا تقوم على جزء واحد من الزمن المنقضي ، بل تقوم على عدة أجزاء تعد مشابهة وتكرارية نوعا ما .[4] ،والمثال على ذلك هو أن يروي الراوي عن فصل الشتاء ما مجموعة من الأحداث المتكررة فيه، أو عن حفلة عشاء

1- IBID p92

2- IBID. P92-

3- أحلام مستغانمي: عابر سرير ، ص256

4- Gerard Genette: figure 3 .P 94

ما تكون بصفة دورية ، ويكون نتاجها حفلات عشاء كثيرة ، يستعيدها الراوي دفعة واحدة عندما يلتفت إلى الماضي . ومثاله ما سربه إلينا الراوي – البطل عن حياته الخاصة يوم كان يعزف عن معاشرة زوجته بتهريب كتب إلى غرفتهما بحجة عمله في الصحافة، يقول : « **حدث كثيرا أثناء تهريبي كتبا إلى مخدع الزوجية مدعيا حاجتي المهنية إلى مطالعته**» [1] ، فهو يروي ما حدث مرات كثيرة في أوقات محددة ،أي في لياليه التي استبدل فيها معاشرة الزوجة بقراءة الكتب فكانت هذه العادة بذلك نتاجا لعزوفه عن زوجته.

أ-2-2-2 **الاسترجاعات التكرارية :répétitive-** وهي القسم الثاني من الاسترجاعات مثلية القصة ، ومفهومها أنها عبارة عن تذكيرات صريحة أحيانا ، وتلميحات من الحكاية إلى ماضيها الخاص أحيانا أخرى ، أنها عبارة عن عودات إلى الوراء ، وقد تنتهج هذه التكرارات طابع ، أو أسلوب المقارنة بين زمنيين : الزمن الحاضر و الزمن الماضي ، أو بين وضعيين متشابهين في نفس الوقت ، فقد ضارع خروج حياة من الحمام مبللة مشهد أورغا البولونية يوم كان يترصدها الراوي من النافذة المطلة على غرفتها، وعن الموقفين المتشابهين ، يقول : « **كانت مبللة كقطة .شيء منها يذكرني بأولغا جارتي البولونية وهي تنشف شعرها في روب حمامها الأبيض ...** » [2].

يتعلق هذا الاسترجاع الصريح بصورة علقت في ذهن شاب، فراح يسترجعها في سن الأربعين ، ولولا اللقاء الذي جمعه بحياة لما استحضره، ولما كان لهذا المقطع وجود في النص ، فالتماثل إذن، هو الذي جعل الراوي يستعيد ماضيه الخاص، لينقل إلينا منه حادثة منفصلة عن تلك التي رآها أمامه . وبالتالي فالاسترجاع التكراري يتحقق كنتيجة لتحليقات الراوي في نشوته الخاصة ، ولا يتوقف الاسترجاع التكراري على جانبي المماثلة فقد يتعداه إلى جانب المعارضة بين حدثين ، فيدو وكأنه من نص المقطع الذي تمت فيه المعارضة ، ومن شأن هذا النوع من الاسترجاعات أن يؤدي وظيفة ، لا تخرج في أغلب الأحيان على تعديل ما فات من أحداث ، فهي تأتي « **لتعدل بعد فوات الأوان دلالة الأحداث الماضية ، وذلك إما بأن تعمد إلى ما لم يكن دالا فتجعله دالا، وأما بأن تدحض تأويلا أول ، وتعوضه بتآويل جديدة** » [3].ومن تلك المواقف وجدنا تعارضا بين ما أورده الراوي بشأن صديقه حسين الذي أصبح متابعا قضائيا

---

[1] - **أحلام مستغانمي: عابر سرير ، ص183**

[2] **المصدر نفسه: 209.**

[3] - **Gerard Genette: figure 3 P 96**

بسبب التقاطه لصورة امرأة تنتحب ، وبين نيله هو لصورة ذلك الطفل وبجانبه كلب ، وقد أخبرنا الراوي في الكثير من المرات أن السر في نيله لجائزة فيزا الصورة هو رأفة الغرب على الكلب وليس على الطفل .هذا التفسير الذي أعطاه الراوي يتعارض مبدئيا مع موقف تلك الجمعيات التي رفعت دعاوى قضائية ضد حسين الذي التقط هو الآخر صورة لامرأة تنتحب ، وأمامها شال في مذبحة ابن طلحة ، ونستطيع القول بأن الراوي أتى بهذا المقطع ليعدل موقفا سابقا يتمثل في قيمة الحيوان عند الغرب و قيمة الإنسان عندنا فالتعارض بين الموقفين واضح ، وقلب الصورة وتحويلها إلى ضدها جلي أيضا ، وقد اعتبر الدارسين أن استخدام هذه التقنية من الوسائل الهامة لترويج المعنى في الرواية لتنهض من خلال هذه الطريقة بدور كشف الغموض الذي يكتنف بعض الأحداث ، أو بعض المقاطع التي يتعذر على القارئ، أو بعض الشخصيات فهمها داخل العمل الحكائي ، فيأتي التكرار لإزالة اللبس عنها ، فهي إذن ، نوع من التأويل المؤجلة ، تقدم فرصة جديدة للتوضيح وإماطة اللثام من أجل استئناف الأحداث من جديد .

أ–3–الاسترجاعات المختلطة -analepse mixte– فهي التي « **تكون نقطة مداها سابقة لبداية الحكاية الأولى ، ونقطة سعتها لاحقة لها** » [1].وفيها يرى أن الشخصية القائمة بعملية الاسترجاع تتصرف بحرية ، أو لها من الوقت ما يكفيها للرجوع إلى الوراء ، والعودة إلى الوضع السردي الذي توقف عنده ، ويعتبر استرجاع الراوي قي الفصل الأول لما حدث بينه ، وبين حياة في بيت زيان مثال حي عن الاختلاطات المزجية ، فبعد تذكره لهذه النقطة من القصة السابقة على لحظة الكتابة يعود إل حاضره متسائلا عما إذا كان لجوؤه للكتابة سيجد فيه الراحة والأمان ،ثم ما يفتأ يستعيد لقاءه بحياة الذي يشبه بمشهد خاص بظهور ريتا هاوورت على السينما في إحدى أفلامها ، و مدى هذا الاسترجاع كما نرى سابق عن حكايته مع حياة .في حين أن سعته متضمنة داخل الحكاية نفسها ، ويبق الراوي طيلة الفصل الأول يدور في حلقة مفرغة يستثيره الماضي بذكرياته الجميلة مع حياة ، ولكن لا يلبث هذا الماضي أن يعيده إلى الجانب السلبي منه ، ثم تعود صورة الحاضر من جديد لتهيمن عليه اللحظة الراهنة مازجا بذلك بين الزمنين : الماضي والحاضر...

1- IBID P 91

ب **– الاستباق -prolepse–**: إذا كان الاسترجاع هو القفز إلى الوراء ، فإن الاستباق هو القفز إلى الأمام ، فهو سرد ما يحتمل وقوعه من أحداث ، «**ويدل على كل ذكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة** » [1]. والاستباقات أقل تواترا من الاسترجاعات في التقاليد السردية الغربية ، فلم تشكل هذه التقنية ملمحا حادا تتميز به الرواية الغربية ، وورودها كان قليلا جدا في روايات تولستوي و بلزاك و ديكنز ....ورواية القرن التاسع عشر بصفة عامة ، لأن الراوي يكتشف القصة في الوقت الذي يحكيها ، والراوي هنا يكون بضمير الهو الذي لا تتلاءم معه أبدا هذه التقنية السردية ، ومن الواضح أن الرواية بضمير المتكلم هي الأكثر مواءمة من غيرها لأن ساردها يستعيد قصة حياته مع استشرافه للمستقبل الذي عادة ما يلمح إليه كثيرا .

والوظائف التي تؤديها الاستباقات كثيرة نذكر منها :

–تهيئة القارئ وتحضيره مسبقا لتقبل الحدث .–التمهيد لأحداث مقبلة .–التشويق .–إحداث عنصر المفاجأة .وهي نوعان : استباقات داخلية وأخرى خارجية.

–ب–1–الاستباقات الخارجية –prolepse externe : « وهي تلك الاستشرافات التي تمتد في زمن القصة حتى اللحظة السردية نفسها » [2] ، ومعنى هذا الكلام أن المقاطع التي تقع في نقطة من القصة نجدها لاحقا ، وقد تروى على شكل استطرادات في تلك النقطة بالذات ، وقد تكون الاستباقات الخارجية عبارة عن شهادات على حدة الذكرى الراهنة تأتي لتصدق –نوعا ما –حكاية الماضي ،[3]. وهذا النوع يؤدي وظيفة ختامية بمعنى أنها تؤدي إلى نهاية المقطع نهاية منطقية ، [4]. وهذا النوع واقع ومتحقق في رواية عابر سرير، ويمثله الفصل الأول والأخير ، حيث يكشف الراوي في الفصل الأول عن قصته وأحداثها في الوقت الذي يقرر فيه سردها بالتفصيل ، وهو هنا يستبق فعل الكتابة كسيرورة سردية تنتهي بنهاية الرواية ، وبهذا يمكن القول بأن رواية "عابر سرير" تبتدئ بنهايتها ، فهي تؤدي إذن وظيفة ختامية .

1- IBID .P82

2- -IBID.P106

3- IBID. P111

4- IBID.P 111

ب–2–الاستباقات الداخلية-prolepse interne :هي « **تلك الاستشرافات التي تمتد في زمن القصة حتى في حل العقدة** » [1].وهي نوعان:

ب–1–1.**غيرية القصة -prolepse interne hetrodiegetique**وهي :« **التي تطرح مشكلة المزاوجة الممكنة بين الحكاية الأولى التي يتولاها المقطع الاستباقي** » [2].ومن أمثلة هذا النوع علاقة مراد بفرانسواز التي توقع لها الراوي أن تتم في ظروف ما ، وبطريقة معينة ، وقد أعتمد في ذلك على التخمين والشك [3] ، ليتأكد بعد ذلك من حدوث ما خشي وقوعه ، ونلحظ هنا أن حكاية مراد بفرانسواز تطرح مشكلة المزاوجة بينها ، وبين حكاية خالد وفرانسواز أيضا لاسيما وأن الحكاية الثانية سابقة على المستوى الزمني للقصة ن وحتي على مستوى الخط السردي للحكاية ككل . ويؤدي هذا النوع وظيفة تمهيد ، وفي الرواية كان الراوي قد مهد لاحتمال تحقق هذه العلاقة من خلال تسليطه الضوء على شخصية مراد المحب للنساء ، والحوار الذي جرى بينهم ، بالإضافة إلى أن استقبال فرانسواز لخالد في بيت زيان أثناء فترة علاجه بالمستشفى سوف لن يمنعها من استقبال أشخاص آخرين ...

ب–2–2.**مثلية القصة -prolepse interne homodiegietique** وهي نوعان :

ب–2–2–1.**استباقات تكميلية :-complétive-** وهي : « **التي تسد مقدما ثغرة لاحقة** » [4] .ومثالها شراء خالد بن طوبال لفستان بنية إهدائه لحياة ،كان ذلك في الصفحة السادسة عشر من الفصل الأول .و تحقق ذلك بعدد مرور شهرين ، واستغرق على المستوى السردي مائة وست وتسعين صفحة ، و أدى هذا الاستباق وظيفة تكميلية تتضح عندما أتت حياة لبيت زيان مبللة في يوم ماطر ، وقد وجد خالد فرصة ملائمة جدا لتسليمها الفستان.

ب–2–2–2.**استباقات تكرارية -répétitive–** وهي « **التي تضاعف – مقدما دائما – مقطعا سرديا آتيا مهما بلغت قلة هذه المضاعفة** » [5].ومن أمثلتها ، ذكر السنوات التي سيقضيها البطل في مدرسة ما مستقبلا ، أو ذكر بعض الأوصاف الاستباقية لمنظر ما أو لمشهد ما

1- IBID.P112

2- IBID P109

3- IBID.p109

4- IBID, p 109.

5- IBID p109

، أو الإعلان عن خطة ما . كمثال عن الإعلان عن خطة ما نسرد الحادثة التالية :كان بطل رواية "عابر سرير" متأكدا من مجيء حياة إلى باريس ، وقد أعلن مرات كثيرة عن قناعته بمجيئها " هي ستأتي إذن...[1] ،« **من قال أن الأقدار ستأتي بها حتى باريس أنني سأراها...** » [2] و تتحقق وظيفة الإعلان عندما يأتي ناصر من ألمانيا إلى باريس ، ويخبر خالد أن أمه وأخته ستأتيان للقائه عند ذلك تتهيأ الظروف أمام خالد للقاء بحياة .

3-قياس المدة الزمنية في الرواية : -anisochronies-

من الصعوبة مقارنة مدة حكاية ما بمدة قصة ما ، لأنه يستعصى قياس مدة حكاية من الحكايات لارتباط ذلك بزمن القراءة ، الذي يختلف باختلاف القراء وأماكن تواجدهم .وإذا كان هذا هو شان المدة وإمكانية صعوبة مقارنتها بين الحكاية والقصة، فان قياس تغيرات المدة صعب المنال دائما بين الحكاية والقصة ، ويرى جينيت أن قياس المدتين سيتحقق عندما نحدد لهما تواقتية بكيفية مطلقة ومستقلة كثيرا أو قليلا بأنها ثبات في السرعة والمقصود بالسرعة هي « **العلاقة بين قياس زمني وقياس مكاني (كذا في الثانية ، وكذا في المتر) فستحدد سرعة الحكاية بالعلاقة بين مدة ، هي مدة القصة ، معينة بالثواني والدقائق والساعات والأيام والشهور والسنين) وطول (هو طول النص المقيس بالسطور والصفحات)** » [3].وقد تتساوى سرعة الحكاية كما قد تظل فيها العلاقة بين مدة القصة وطول الحكاية ثابتة دوما .وقد اقترح اختيار وحدات سردية كبرى أو تمفصلات سردية كبرى كنقطة بداية التحديد المدة الزمنية للقصة ، وستكون القطيعة الزمنية (المحددة بالأيام والشهور والسنوات) والمكانية (الانتقال من مكان إلى آخر) هي أهم ما سيساعدنا على الانتقال من وحدة سردية إلى أخرى ، وبالتتالي معرفة المدة الزمنية الكلية للقصة .[4].

---

[1] - Gerard Genette: figure 3 , p125 -36-

[2] - أحلام مستغانمي : عابر سرير: 16.

[3] - Gerard Genette: figure 3, p1 25 --

[4] - IBID, p123

وبديهي ، إذن ، أن تكون سرعة السرد في الراويات متغيرة ، ولهذا كنا نلاحظ دوما أن الراوي يهتم ببعض الأحداث ، فيطيل التوقف عندها ، ويهمل أخرى ، فيعمد إلى إيجازها ، غير مكترث تماما بنا ، وقد يصل به الأمر إلى حذفها نهائيا من عالم الرواية .إن سرعة السرد بهذا المعنى غير ثابتة ، لأنها لا تمثل على حالة واحدة ، إنها ، إذن ، متعددة الأشكال ، وهذا التعدد هو ما أطلق عليه نقاد الرواية اسم : المجمل والوقفة والحذف والمشهد .وسيكون حساب معدل التغيير في السرعة في الرواية بالوقوف عند هذه الحركات السردية ، التي تعد معايير تقليدية في دراسة الرواية ، ويمكن أن نضعها تحت عنوانين كبيرين :

أ-تسريع السرد vitesse du recit :

وفيها يعمد الراوي إلى تقليص الزمن ذي الفترات الزمنية الكبيرة إلى مساحة ورقية ضيقة جدا لا تتماشى وحجم الزمن المقلص ،بحيث تغدو ديمومة هذا الزمن كبيرة عن الحجم النصي الذي يخصصه لها الراوي ، وتتخذ هذه التقنية شكلان ، وهما الخلاصة والحذف:

أ-1- التلخيص : **-sommaire-** هو نوع من تسريع السرد يعمد فيه الراوي إلى فترات زمنية طويلة تخص حياة البطل أو شخصية من الشخصيات الروائية أو هو متعلق بحدث من الأحداث ، يكون ذلك في مدة وجيزة ، فهو يختزل ما حدث في سنوات في بضعة أسطر أو صفحات وهو كما عرفه جينيت « **السرد في بضع فقرات أو بضع صفحات لعدة أيام أو شهور أو سنوات من الوجود ، دون تفاصيل أعمال أو أقوال** »[1].

يتميز المجمل بالطابع الاختزالي ما يجعل له قيمة فنية متفردة ، تتمثل في العرض الموجز والسريع والمركز أو المكثف للحدث الواحد في لحظة زمنية واحدة ، وهذا ما سيمكن القارئ من معرفة تفاصيل ذلك الحدث بطريقة استباقية ، وبذلك يكون المجمل نوع من التمهيد لما سيقع ، أو لما ستكون عليه الأحداث فيما بعد ، وهذا لا يمنع من أن يكون المجمل تجاوزا لأحداث غير مهمة ، ولا يريد الراوي الوقوف عندها ، لأنه لو فعل ذلك لحدث نوع من النفور وعدم الارتياح ، فلتفادي ذلك يعمد الراوي إلى هذه الحيلة الفنية دون أن يخل بالمعنى العام للبناء الروائي .ويقسم الدارسون الخلاصة إلى قسمين خلاصة غير محددة زمنيا .والمثال التالي يوضحها ، «**أحاسيس لم أعرفها مع زوجتي التي كنت لسنوات افرض عليها تناول حبوب منع الحمل ، مهوسا بخوفي**

---

[1]- IBID p124-127

أن اغتال فتتكرر في طفلي مأساتي » [1]. ففي هذا المقطع تم تلخيص ما حدث في سنوات في سطرين ، وقد نجح الراوي في إعطائنا صورة مختزلة جدا عن حياته الزوجية ، ويبدو أن الطابع التكراري لما روي عنه ساعد الراوي في وضع سنوات نجهل عددها في مساحة نصية ضيقة جدا من الرواية ، ولعل عدم اهتمامه بذلك هو ما دفعه إلى اللجوء إلى التلخيص.

وأما النوع الثاني من خلاصة فهي تلك المحددة زمنيا ، وكمثال على ذلك : «**عاما ونصف عام في سرير التشرد الأمني عشت منقطع عن العالم ، أتنقل بحافلة خاصة إلى ثكنة تم تحويلها لأسباب أمنية إلى بيت للصحافة يضم كل المطبوعات الجزائرية باللغتين لا أغادرها إلى لإقامتي الجديدة . كان مكانا يصعب تسميته ، فما كان بيتا ، ولا نزلا ، ولا زنزانة ، كان مسكنا من نوع مستحدث اسمه محمية في شاطئ كان منتجعا وأصبح يتقاسمه المحميون ورجال الأمن ، تحتمي فيه من سقف الخزف يسقف الإهانة ، فما كانت القضية أن يكون لك سرير وباب يحميك من القتلة بل أن تكون لك كرامة** » [2] .

نجد في هذا المثال –مقارنة بالنوع الأول– ما يساعد على تحديد المحتوى ، و وضعه في إطاره الزمني ، فالإشارة الزمنية الموجودة والمحددة "بعام ونصف عام" ، تسهم في تضييق الخناق على مضمون النص، إذ أن الإشارات الزمنية من هذا النوع تساعد القارىء عند عثوره على تفاصيل على الاستنتاج ، وربط الأحداث بعضها ببعض ، وذلك بردها مباشرة إلى المجال الزمني الذي أثبتنا أنه سنتي 1997/1996.

أ–2– الحذف :-ellipse- هي تقنية أخرى تعمل على تسريع وتيرة ، ويعتبرها النقاد أعلى درجات السرعة في تغير زمن الرواية ، فهو نوع من الاقتصاد في سرد الأحداث ، ومعناه البسيط هو حذف مراحل طويلة ، أو قصيرة من زمن القصة ، أو هي« **نوع إغفال فترة من زمن الحكاية وإسقاط كل ما تنطوي عليه من أحداث** » [3].ويهدف الروائي من خلال استخدام هذا الانزياح الزمني إلى « **تفحص زمن القصة المحذوف** » [4]. وهناك نوعان من الحذف هما :

---

[1] - **أحلام مستغانمي ، عابر سرير ، ص 21**

[2] - **المصدر نفسه ، ص69.**

[3] - **لطيف زيتوني : معجم مصطلحات نقد الرواية ،(عربي ، فرنسي ، إنجليزي) ، ص 134.**

[4] - **Gerard Genette : figure 3, p139**

أ–2–1 الحذوف الصريحة :-explicite- « **والتي تصدر عن إشارة (محددة أو غير محددة) إلى ردح من الزمن الذي تحذفه ، الأمر الذي يماثلها مع مجملات سريعة جدا من نمط مضت بضع سنين (وفي هذه الحالة فان هذه الإشارة هي التي تشكل الخذف بما هو مقطع نصي ، والذي لا يساوى عندئذ الصفر تماما** » [1] .، ونجد ضمن هذا النوع :

أ–2–2. الحذوف المطلقة determinees:- ونمطه (بعد ذلك بسنتين) ، وهذا الشكل حذفي بصراحة كبيرة طبعا ، وإن كان صريحا أيضا [2] ،ولا شك أن **قارئ رواية " عابر سرير" سيلفت انتباهه حذف** صريح تواتر بكثرة وهو يتعلق بتكرار الراوي لعبارة فحواها مرور سنتين من فراقه لحبيبته ، وقد استخدم عبارات كثيرة لإبلاغنا بمدة انقطاعه عنها مثل : (نفقات عامين من الانتظار) [3] ، (سنتان من الانقطاع) [4] ، (عامان من الوفاء) [5] (بعد عامين من الغياب)[6]،، ، (ووجدتني استعيد ما عشته منذ سنتين بعد اغتيال عبد الحق)[7] ابن أخيه اغتاله المجرمون بطريقة شنيعة منذ سنتين[8].

يتضح من خلال هذه الأمثلة أن الراوي تعمد حذف فترة زمنية مقدرة بسنتين مع الإشارة إلى أنه لم يعط أية معلومة عما حدث خلال هذه الفترة ، وبالتالي فهو يزيد من حالة الترقب لدى القارىء ، ويحثه بهذه التقنية على مواصلة القراءة والاستنتاج ،وحتى الذهاب بعيدا لوضع تآويل ، وهذا ما حدث لي فعلا فقد كنت أتساءل طيلة تصفحي للرواية عما حدث في تلك الفترة ، ولم أعثر على شيء من تساؤلاتي ، فلماذا يا ترى سكت سارد عابر سرير عنها ؟

أ–2–3– الحذوف الضمنية -implicite- وهي تلك لا تصرح في النص بوجودها بالذات ، والتي يمكن للقارئ أن يستدل عليها من ثغرة في التسلسل الزمني أو انحلال للاستمرارية الزمنية

---

[1] - **ibid ;p139**

[2] - **ibid : p140**

[3] - **أحلام مستغانمي ، عابر سرير ، ص217.**

[4] - **المصدر نفسه : ص95.**

[5] - **المصدر نفسه ، ص133**

[6] - **المصدر نفسه : ص09**

[7] - **المصدر نفسه : ص236.**

[8] - **المصدر نفسه : ص276.**

[1]. **، وتتميز** الرواية التي بين أيدينا بكثرة الحذوف الضمنية منها سكوت الراوي عما جرى بين مراد وفرانسواز بالرغم من تنبهه لوجود علاقة بينهما ، فواضح أن الراوي تفطن إلى أنه أعطى إشارات ، أو بعض التلميحات حول هذه العلاقة ، وترك القارىء يستنتج ما قد يحدث لذا لم يضف شيئا عنها ، كما أضرب الراوي في جهة أخرى من الرواية صفحا عن سفر مراد فجأة لألمانيا ، ولم يقدم تفاصيل تتعلق بسفره المفاجئ .

أ-2-2-3-الحذف الافتراضي hypothetique: وهو شكل من أشكال الحذف الضمني سمي بالحذف الافتراضي لأنه « **تستحيل موقعته ، بل أحيانا يستحيل وضعه في أي موضع كان ، والذي ينم عنه بعد فوات الأوان استرجاع** ...». [2].وقد لجا الراوي في رواية " عابر سرير" إلى تقنية الحذف الافتراضي عندما زارت حياة زيان في المستشفى ، فنحن لا نعرف تواقتية هذه الزيارة بدقة بالرغم من أنني اهتديت من خلال بعض الإشارات إلى تحديد يوم الأحد من الأسبوع الأخير من شهر ديسمبر عام 1999 ، وحتى الراوي نفسه لم يلمح لنا مباشرة بتوقيت الزيارة وفحواها ، واكتفى بالقول :« **استنتجت أنها زارته هذا الصباح** » [3] . كما لا نعرف ماذا جرى بينهما ، ولعل هاتين الفجوتين تفتحان أبواب الخيال على مصراعيه .كما نجد في ها النوع من الحذوف ، النقط المحذوفة ، ولا يخفى على القارىء استعانة الروائية بهذه التقنية ، و بشأنها نقول أن النقطتان استخدمتا -بالدرجة الأولى- على نطاق واسع من حيث الكثافة والحضور الكرافي ، ثم يلي بعدها الثلاثة نقاط المتتابعة ، وقد كانت هذه النقاط في مضارب متناثرة من الرواية ، و المتمعن في أماكن تواجدها يلحظ أنها وضعت أمام شخصية تاريخية معروفة مثل محمد بوضياف ، أو موقف يستدعي الغرابة ، أو شخصية آثرت أن لا تذكر اسمها لأنها تصنفها في خانة سوداء مثل (سي...).. أو في تلك المواقف التي تتميز بالحميمية ...كما نجد البياضات الطباعية تندرج ضمن هذا النوع ، وهي كثيرة في هذه الرواية ، بل إنها ميزة أخرى

---

[1] - **حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي ،المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1990، ص175.**

[2] - **Gerard Genette : figure 3 p140**

[3] - **أحلام مستغانمي ، عابر سرير ، ص162.**

تضاف إليها ، و احتلت مساحات نصية كبيرة ، فهي متواجدة بين الفقرات ، وفي نهايات الفصول، وغير بعيد القول بأنها اضطلعت بأداء وظيفة استئنافية في بداية كل فقرة وكل فصل .

والنجمات موجودة كذلك ونعتقد أنها جزء لا يتجزأ من المتن الروائي ،و عمدت الروائية إلى وضعها بين المقاطع ،وهي تؤدي نفس وظيفة البياض الطباعي .

ب-تعطيل السرد :

نشير إلى ما صرح به أحد الدارسين بخصوص تغير سرعة السرد إذ يقول: «**أن الراوي هو مالك أو معلم الزمن ، لأنه متعاقد مع المدة الزمنية ، فعندما تسنح له الفرصة يحكي بامتياز، وبطريقة مقلوبة أو عكسية ، عن حياة في ثلاثمائة صفحة. فلقد حكى بروست في مائة صفحة عن عشاء استغرق ثلاث ساعات .كما إلتهى كلود موریاك Claude Mauriac في رواية التكبير (1963) بتقديم رنة هاتف دامت دقيقتين**» [1] ، وباختصار نقول أن اختيار كلا من بروست ليلة العشاء كحدث مهم ، وكلود موریاك لرنة الهاتف التي استغرقت دقيقتين لبناء رواية التكبير هو ما ينطبق على الحركتان السرديتان المشكلتان لما يسمى بتعطيل السرد ، وهما :

ب–1– الوقفة :-la pause- : وهي النوع الأول من تعطيل السرد ، وهي : التوقف الحاصل من جراء المرور في سرد الأحداث إلى الوصف ، أي الذي ينتج عنه مقطع من النص القصصي تطابقه ديمومة صفر على نطاق الحكاية حيث ز، ن =س ، و، ج =0 [2].وقد قسم الدارسون الوقفة إلى قسمين هما :

ب–1–1.الوقفة العادية : وهي « **الوقفة التي ترتبط بلحظة معينة بالقصة** » .[3].وفيها يقف البطل بنفسه مشدوها لدقائق طويلة أمام موضوع ما ، و تكون الوقفة انطباعات ، أو اكتشافات تدريجية ، أو تبدلات في المسافة ، أو في المنظور ، أو خيبات أمل، وهي كثيرة في الرواية ، ونكتفي بتقديم نوع منها ، ويتمثل في وقوف خالد أمام لوحة زيتية .« **وقفت أتملها كأنني أعتذر لها لأنني ما استطعت أن أحتفظ بها ، كأنني بطول النظر إليها أحاول إغرائها بأن تلتحق بي**

1- Michel Raimond : le roman, 2 édition , collection cursus lettres , armond colin /her , paris , France , 2002 ,p154. .-

2- Gerard Genette : figure 3. ; p141.-

3- ibid ; p 135-

خطيفة كما تهرب عروس ليلة زفافها ، وتلتحق بمن تحب. » [1]. إنها مناظرة صامتة بين خالد ولوحة زيتية رسمها زيان أيام كان في تونس اسمها حنين ، عمرها أكثر من ثلاثين سنة ، إنها جسر ، ولكن نحن لا ندري إن كانت جسرا ، أو امرأة ، أو مدينة ، أو وطنا ، تساءل خالد عنها ، وهو لا يعرف ما هي بالضبط ، أنسنها، و أراد منها أن تحاوره ، وتخبره عمن تكون ،لقد أخبره زيان بأنه رسمها بالجزء المفقود منه ، بذراعه اليسرى المسلوبة، رسمها بقلبه وفكره ، وأهداها للمرأة التي أحب ولكن حنين لم تبادلها الحب كما رفضت البقاء عند خالد ، لقد آثرت البقاء عند الأقدام السوداء ،هذا هو قدرها ومن يستطيع الهرب من قدره يا حنين.

ب–1–2.الوقفة الوصفية pause descriptive: وهي « **الخارجة عن زمن القصة ، التي تشبه إلى حد ما محطات استراحة يستعيد فيها السرد أنفاسه** » [2] ، وفيها يكون الوصف خاص بالشخصيات .كما يكون خاص بالأماكن والأثاث...ومن النوع الأول ينتمي وصف الراوي لزيان بقوله : «**كان وسيما ، تلك الوسامة القسنطينية المهربة منذ قرون في جينات الأندلسيين، بحاجبين سميكين بعض الشيء ، وشعر على رماديته ما زال يغطي عليه السواد ، وابتسامة أدركت بعدها أنها نصفها تهكم صامت ، ترك آثاره على عمارة كأخدود نحتها الزمن على الجانب الأيمن من فمه . وكانت له عينان طاعنتان في الإغراء ، ونظرة منهكة ، لرجل أحببته لفرط ازدرائه للحياة** » [3] .

يصف الراوي في هذا المقطع الجانب الفيزيولوجي والنفسي لشخصية زيان ،و استطاع رصد ملامحه بدقة متناهية قربت منا صورة زيان ، و أوضحت لنا مواقفه ، والملاحظ أن هذا الوصف يتطابق مع لغة زيان وفكره وشخصيته ومهنته ، ويكون بذلك وصف زيان إضافة أخرى لاكتمال شخصيته، والتعرف عليها أكثر .

أما عن الأماكن والأثاث فقد أتينا بهذا المثال وموضوعه وصف غرفة ،«**وغرفة نوم فاخرة اشتراها من معمرين فرنسيين غادروا الجزائر عند الاستقلال ، ربما كانت تعود لنهاية القرن الماضي ، بخزانة ضخمة منقوشة باليد ، بحفر صغير على شكل دوال تغطيها مرايا كبيرة جوارها سرير عال يسند رأسه لوح بذات النقوش وينتهي جانباه من الأعلى بمجسمات**

---

[1] - **أحلام مستغانمي: عابر سرير ، ص246**

[2] - **تزفيطان طودروف: الشعرية ، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة ،ص49.**

[3] - **أحلام مستغانمي : عابر سرير ، 106.**

نحاسية لملاكين كأنما يطيران أحدهما صوب الآخر ، وعلى جانبي السرير طاولتان صغيرتان تغطيهما لوحتان رخاميتان ، يقابله خزانة أثاث بأربعة جوارير بمماسك نحاسية تعلوه مرآة أخرى تحيط بها النقوش ذاتها » [1].

في هذا المقطع من الرواية حديث عن غرفة خالد بن طوبال الاسم المستعار للمصور ، و تم وصفها بدقة متناهية بحيث استطاع الراوي أن يعطينا صورة كاملة عن غرفة والده ، وغير بعيد تحديد الهدف من هذه الوقفة إذ يمكن القول بأنه لجأ إليه ليضع أمامنا تلك الصورة الجميلة للغرفة ،ومن هنا فإن الوظيفة التزيينية للوصف تحققت من خلال هذه الإطلالة الرائعة لغرفة تبهر الناظر ، ثم إن الوظيفة التفسيرية ترافق أيضا الوظيفة الأولى، وتتمثل في أن الراوي استحضر لنا جانبا من سلوكات والده غير المرغوب فيها ، وبذلك فإن وصف الغرفة كما قدمت لنا يكون قد أوضح لنا الجانب الآخر الذي كان يقوم به الوالد ، وقد كلفه ذلك غرفة تحقق له الابتهاج تماشيا مع سلوكاته.

ب–2– المشهد :**-la scène -** هو نوع من التمديد الزمني وهو «**عبارة عن مشاهد نمطية أو تمثيلية ، يندثر فيها العمل كليا تقريبا لصالح النعت النفسي و المجتمعي** » [2]. ، ويلتقط المشهد الأحداث التي تتكرر بصورة مدهشة ، فيتم التركيز عليها بصورة واضحة ، وهو نوع من التمهيد للاستغناء عنها بشكل نهائي حرصا من عدم تكرارها في مواضع لاحقة .و المشهد هو عرض مباشر للحوار بين الشخصيات ، أين «**تتساوى سرعة الحكاية وسرعة القراءة ، لأن السرد ينقل كل ما قيل في الحوار ، بلا زيادة ولا نقصان ، ولكن هذه المساواة هي اصطلاحية لا حقيقية ، لان السرد لو نقل كل الكلام الذي قيل في الحوار ، لا يستطيع أن ينقل بدقة سرعة الشخصيات في النطق ، ولا أن يستعيد تماما فترات الصمت التي تخللها الحوار**» [3].

---

[1] - **المصدر السابق : ص177.**

[2] - **Gerard Genette : figure 3, p 143**

[3] -- **لطيف زيتوني : معجم مصطلحات نقد الرواية ، ص 154.**

و تعج الرواية بالمشاهد الحوارية التي تتراوح ما بين الإيجاز والطول ، وهي في أغلبتها تدور بين شخصيتين و تتميز بكثرة الاسترجاعات أثناء الحوار ، والمثال التالي يوضح ذلك :«نهض يسلم علي بحفاوة ، واضعا شيئا من الألوان بيننا .

-أهلا خالد ...تفضل .

لم أعرف بأي اسم ولا بأية صيغة أناديه كي أرد سلامه .فاكتفيت باحتضانه مرددا :

أهلا حمدا لله على سلامتك .

متسائلا ماذا تكون فرانسواز قالت له ليستقبلني بهذه الحرارة .

جلس قبالتي .

ها هو إذن.

كان يرتدي هم العمر بأناقة.

كان وسيما ، تلك الوسامة القسنطينية المهربة منذ قرون في جينات الأندلسيين، بحاجبين سميكين بعض الشيء ، وشعر على رماديته ما زال يغطي عليه السواد ن وابتسامة أدركت يعدها أنها نصفها تهكم صامت ، ترك آثاره على عمارة كأخدود نحتها الزمن على الجانب الأيمن من فمه . وكانت له عينان طاعنتان في الإغراء ، ونظرة منهكة ، لرجل أحببته لفرط ازدرائه للحياة.....

قلت كمن يعتذر:

-تمنيت هذا الموعد كثيرا ، آسف أن يتم لقاؤنا في المستشفى إن شاء الله صحتك في تحسن .

رد مازحا :لا تهتم ..بي صبر مستعص على الشفاء .....

قلت وأنا استأذنه فتح المسجل كي أعطيه رسمية للقاء :

-تعنييني ذاكرتك كثيرا ..فأنت خضت حرب التحرير وعايشت معارك وبطولات تلك الفترة .ماذا بقي لك من ذكرى رجالات وأبطال تلك الحقبة ؟

رد مازحا:

-أنت تلاحق ذاكرة مضللة .لا وجود إلا للبطولات الصغيرة ، البطولات الكبيرة أساطير نختلقها لاحقا ..... قال وهو يرافقني نحو الباب ... » [1]

[1] - **أحلام مستغانمي : عابر سرير ، من ص105إلى ص117.**

يدور هذا المشهد الحواري بين شخصيتين مثقفتين هما خالد بن طوبال وزيان الرسام ، لذا كانت لغتهما متقاربة ونظرة في لغة الحوار ومحتواه تفيدنا في الكشف عن طبيعته ومستواه .و قد امتد على مدى ثلاثة عشر صفحة ، و تميز بتلقائية بارعة استخدمها الراوي في السرد تركت الحرية أكثر للمتحاورين لتبادل الكلام والتعليقات ، وهي تجسد بذلك حرارة هذا المشهد ، وتؤكد على الجانب الدرامي منه .كما يمكن القول بان هذه التلقائية كانت سببا في احتلاله مساحة نصية واسعة في الرواية ، كما لا يمكن إغفال القول بأن هذا المشهد أتى في بداية الفصل الخامس. و مهد له الراوي بتوتر خالد وفرحته وارتباكه بعدما استطاع أن يظفر بهذا اللقاء بعد شهر كامل كما صرح من متابعة فرانسواز .ويهذا يكون قد أدى وظيفة افتتاحية . والجدير بالذكر أن المشاهد الحوارية في هذه الرواية تدور كلها بين متحاورين اثنين باستثناء مشهدين الأول جمع خالد ومراد وناصر. و جمع الثاني خالد وناصر وحياة ، وكل المتحاورين شخصيات مثقفة ،ما أدى إلى غياب التعدد اللغوي في الرواية التي تركز مشاهدها الحوارية على الأحداث المهمة فيها و باختصار نقول أن المشاهد الحوارية تميزت في هذه الرواية بـ :

-أنها تدور في الغالب بين شخصيتين .

-لغة المتحاورين متقاربة جدا .

-تميزت المشاهد بطابع الانقطاع أي تخللتها في الكثير من الأحيان استرجاعات و استباقات ،ووقفات وصفية مثل المشهد السابق الذي تضمن الجوانب الطبوغرافية من شخصية زيان .كما تتميز المشاهد الحوارية بالتركيز على الطبائع النفسية والاجتماعية للشخصية ، مما يضع القارىء في موضع المتفرج ، فأمامه الشخصية تتكلم، وتناقش، وتتحرك، وتحلم ، وتنفعل كما في المثال السابق ،(فتح المسجل ، مرافقة زيان لخالد نحو الباب).

4-التواتر:

يحمل التواتر أو التكرار معنى المطابقة لمجرد تكرار الحدث الواحد في النص السردي الواحد عدة مرات . و حدد "جرار جينيت " أربعة أنماط من التكرار مستقاة من نسق العلاقات بين الأحداث المسرودة في القصة والمنطوقات السردية في الحكاية، وهي :

ج-1-الحدث غير المكرر: ويسمى بالسرد الافرادي – ومعناه أن حكاية ما تروى مرات لا نهائية ما وقع مرات لا نهائية .ويسمى هذا النوع بالحكاية التفردية .نعود في هذا العنصر

لقصة اللسان و نستقي منها أمثلة و السبب يعود لوضوحها و سهولة ربط العلاقة بين الحدث المكرر و نظيره على مستوى القصة و الخطاب معا.

يوجد النوع الأول من التكرار بكثرة في قصة اللسان ، و من أمثلته : حادثة موت زوجة النبيل ، و موت الجمل الابلق ، و قطع النبيل لسان بوبو ، و موت بوبو ...الخ .

و الملاحظ أن هذه الكمية المعتبرة من الأحداث تشكل لبنة أساسية في النص، لأن لها أثرا كبيرا على تركيب النص و طريقة بنائه ، فهي تمثل الوحدات الأساسية التي تنطلق منها الأحداث التي تكتسب منطقية بنائها من خلال العودة إلى هذه التفاصيل التي تتراكم مكونة الجوهر الأساسي منها، لهذا فإن وقوعها مرة واحدة ، و بالتالي سردها مرة واحدة ،لا يقلل أبدا من أهميتها، لأن لها مهمة أساسية تتمثل في المضي بالأحداث نحو التصعيد الدرامي ، إذ لا يمكن أن ينمو الحدث إلا بوجود هذه الوحدات التي تقع مرة واحدة في سلسلة معقدة من الوحدات ، و لا يمكن لها أن تتميز عنها إلا بذكرها مرة واحدة لسبب بسيط ، هو أنها حدثت مرة واحدة .

ج–2– الحدث المكرر: ويسمى كذلك بالسرد الإفرادي : ومعناه أن حكاية ما تروى مرة واحدة ما وقع مرة واحدة .

ومن الأمثلة الموجودة في قصة اللسان ما ردده الراوي عن مجالسة النبيل لعبده بوبو كلما عاد من مجلس الحكماء فقد أشار إلى هذه المجالسة في أكثر من موضع.

1- « **اعتاد النبيل أن يجالس عبده كلما عاد من مجلس الحكماء** «[1]

2-»**و بدا منذ ذلك اليوم ينفس عن نفسه و يحدثه عن أسرار المجلس** «[2] .

3-»**و عاد يجلس إلى جوار الركيزة ، ينزع سيفه من غمده ، و يعيد على مسمع عبده الوفي تلك التعويذة القاسية...**»([3]) .

4-»**و ظل يجالسه كلما عاد من المجلس و يحدثه بأسرار القبيلة** «([4]).

5-» **لم يتوقف عن ملء أذنيه بأفظع الأسرار** « [5].

1-**إبراهيم الكوني : قصة اللسان ، ص159.**

2-**المصدر نفسه : ص161.**

3-**المصدر نفسه ،ص162.**

4-**المصدر نفسه: ص164.**

5-**المصدر نفسه : ص.164**

و مما سبق يمكن أن أشير إلى أن هذا النوع من التكرار حاضر بقوة في أسلوب القاص «إبراهيم الكوني» ،و هو يتعدى الدلالة التقليدية للتكرار و يتجاوزها نحو بناء نوع معين من التكرارات ذات المضامين المتجانسة التي تصب مباشرة في المعنى العام للرواية ،و هي لا تكتفي بهذا فحسب بل إنها تحقق غرضا جماليا يكشف عن براعة القاص في بناء بنية تكرارية متكاملة و منسجمة و جذابة تسهم و بقدر كبير في التعرف على خصائص الكتابة لديه.

ج-3- المنطوق المكرر : ومعناه أن حكاية ما تروى مرات لا نهائية ما وقع مرة واحدة . ويسمى هذا النوع بـ الحكاية التكرارية.

يمكن أن نعد البلاء الذي نزل في إبل النبيل مثالا جيدا عن المنطوق المكرر فقد راح الراوي يسرد علينا في أكثر من موضع المصيبة التي حلت بالنبيل. و قد تتبعها بالإشارة إلى موت الجمل العدبس ، ثم إصابة ناقة من سلالة نبيلة فموتها، ثم موت الجمل الأبلق .

وقع هذا الحدث (البلاء) مرة واحدة لكن سرده تكرر أكثر من مرة جاءت على لسان الراوي الذي تعمد إعادة سردها بالتدرج .

ج-4-المنطوق غير المكرر : ومعناه أن حكاية ما تروى مرة واحدة ما وقع مرات لا نهائية .وسمي هذا النوع بـ **الحكاية الترددية -recit repetitif-**: و هي « سرد تركيبي للأحداث التي وقعت ووقعت مرة أخرى في مجرى سلسلة ترددية مكونة من عدد معين من الوحدات المفردة « [1].

في القصة مثال عن المنطوق غير المكرر ، و يتعلق بخروج بوبو من الخباء كل ليلة ،يقول الراوي :»فبعد انتهاء السمر و انطفاء آخر عود في النار ، يخرج بوبو من الخباء كل ليلة ، يخرج إلى الظلمة ....الخ» [2]

يتضح من المثال السابق أن المنطوق غير المكرر يقدم الأحداث المكررة دفعة واحدة ،فكأن به يمارس ضغطا عليها بحيث يجعلها تنكمش ، فيتمدد بذلك زمن الحكاية بينما يضيق زمن القصة و هذه الوضعية تتطابق مع ما اصطلح عليه النقاد بالتلخيص ،و نتذكر هنا أن «جنيت»

---

[1]-المصدر السابق، ص158/157.

-1-المصدر السابق:ص163.

نفسه قد جعل التلخيص من وظائف الحكاية الترددية، التي قد تمارس ضغطا أكثر على زمن القصة، فتقدمه ساكنا لا حركة فيه.

و بعد هذه العرض لوصفة جرار جينيت عن الزمن يمكن القول :

1- إن عمل جينيت الضخم ، يتميز بكونه استثمارا لكل البحوث المنجزة قبله ، وهذا لا يعد استنساخا منه ولكن تحسب له جدية التعامل مع الإرث النقدي المتراكم ، وشمولية النظرة إلى العمل السردي، دون إهمال عنصر من عناصره .

2- إن طريقة تحليل جينت تضعه في خانة مناهج التحليل البنيوي للنصوص ، هذا التحليل المحايث، الذي يتوجه إلى النص مباشرة ، فيعمل على تفكيكه ، بمقارنة الأجزاء ببعضها البعض وعلاقة هذه الأجزاء بالكل ، وهذا العمل يسهل على الدارس التعامل مع النصوص الروائية على وجه الخصوص ، والاقتراب منها أكثر فأكثر، دون خوف أو ارتباك ، وهذه سابقة لا يوجد لها نظيرا في الدراسات النقدية التي سبقت جينيت ، وهذا بدوره يسهل على الدارس تحديد موقع الروائي الأنموذج ، من المناهج التقليدية والحديثة .

3-إن تعامل الدارس مع الزمن السردي حسب طريقة عمل جينت ، يسمح له بتحديد هذه التقنية ، إما بصورة منعزلة عن بقية العناصر الأخرى (المكان ، الشخصية ، الراوي) وإما بصورة متصلة .أي في علاقة الجزء بالجزء أو في علاقة الأجزاء ببعضها البعض وبالكل .

4-لا يجد الدارس العربي حرجا في الاستعانة بتحليل جنيت عن الزمن السردي ، بل على العكس من ذلك ، فهو يتيح الكشف عن التمفصلات الكبرى والصغرى لأي عمل روائي عربي ، وهذا لا يعد إسقاطا لمنهج ولد في بيئة غريبة عن البيئة العربية ، ولا تعد الاستعانة به عيبا في فهم ومكاشفة النصوص الروائية ،وما تمثله من خصوصية وتفرد وتميز وما تحققه من أهمية ، وتبعا لذلك يمكن للدارس أن يهتم بالبنية أولا ثم الدلالة ثانيا ، في محاولة لتجاوز هذا التحليل الذي لا يحتفي كثيرا بالدلالة ، ولكنه في الوقت نفسه يسمح بالمرور إليها دون مشاكل تذكر ،ومن هنا يكون لزاما عليه مراعاة التفاعل الحاصل بين المكونات السردية المختلفة (الزمن ، المكان ، الشخصية الحدث) .ولإننا وضعنا أنفسنا في حيز معين رأينا أن التوقف عند مستوى البنية كفيل بتوضيح الغرض المنهجي الذي سرنا عليه ، و حددناه من البداية لذا سنترك الاهتمام بمستوى الدلالة لأعمال أخرى.

ب-مقولة الصيغة أو أنماط التمثيل السردي و أشكاله و درجاته (صيغ الحكاية):

1--تعريف الصيغة :

للتمثيل بل للخبر السردي درجاته ؛ فالحكاية يمكنها أن تزود القارئ بما قل أو جل من التفاصيل ، و بما قل أو جل من المباشرة ، أن تبدو بذلك على مسافة ...بعيدة أو قريبة مما ترويه ؛ و يمكنها أيضا ان تختار تنظيم الخبر الذي تبلغه ، ليس بعد ذلك النوع من الفرز المنظم ، بل حسب القدرات المعرفية عند هذا الطرف المشارك أو ذاك في القصة (شخصية او مجموعة من الشخصيات) ، و الذي ستتبنى الحكاية أو ستتظاهر بتبني ما يسمى عادة ب رؤيته أو وجهة نظره ؛ و عندها تبدو الحكاية متخذة ، حيال القصة ، هذا المنظور ....و المسافة و المنظور كما سميا و حددا مؤقتا ، هما الشكلان الأساسيان لذلك التنظيم للخبر السردي الذي هو الصيغة – مثلما أن الرؤية التي أرى بها لوحة تتوقف ، تدقيقا على المسافة التي تفصلني عنها ، و توسيعا ، على موقعي من عائق جزئي ما يحجبها كثيرا أو قليلا .([1]).يرى ،إذن ،الناقد أن قضايا الصيغة السردية تنحصر في القضايا التي تخصص الدلالة .و هذا بعيدا عن الصيغة النحوية التي يرى أنها تنطبق على مدة الخطاب السردي ؛ لذلك فهو يؤكد على أن مقولة الصيغة النحوية غير ملائمة في هذا الموضع من التحليل ، لأن وظيفة الحكاية تنحصر في «**سرد** أو«**قص**»أحداثا يمكن أن تكون حقيقية أو خيالية.تخص الصيغة السردية بمعنى آخر مواقف الراوي المختلفة من الأحداث التي يرويها سواء كان بعيدا عنها أم قريبا منها ، تبعا للموقع الذي يشغله ، لذلك كانت المسافة و المنظور متحكمين في مسائل الصيغة السردية.

2-المسافة :

ميز جرار جينيت بين مظهرين يخصان ما أطلق عليه بالمسافة ، و هما :

أ–سرد الأفعال أو الأحداث : يحصر جرار جينيت مجال العمل في هذا الشكل في طريقة تعامل الراوي مع الأحداث المختلفة ، بمعنى طرق تقديمه لها ، أو صيغها المختلفة ، فهو لا يلتزم أسلوبا واحدا في تقديم الخبر ، بل يلجأ إلى التنويع ، فقد يطيل فيستطرد أو يختصر فيحذف، كما أنه قد يعود إلى الماضي و قد يقفز إلى المستقبل ، قد يلتزم الحياد فلا يعلق ،يكتفي بنقل الحادثة كما هي دون تدخل ، و قد يمنح الآخرين مشاركته في الحدث ...الخ ، فالراوي هو المتحكم في عملية السرد ، فهو مديرها . «**إن حكاية الأحداث** ،

1-جرار جينيت : خطاب الحكاية : ترجمة محمد معتصم و آخرون ، ص 178.

مهما كانت صيغتها ، هي حكاية دوما ، أي نقل لغير اللفظي (أو لما يفترض أنه غير لفظي) إلى ما هو لفظي ...»[1].

ب–سرد الأقوال :

يخص سرد الأقوال كيفية تعامل الراوي مع كلام الشخصيات ؛ فهو قد يعمد إلى صيغ كثيرة لنقل كلامها بحسب موقعه منها ،بعيدا أو قريبا، و قد حصر جرار جينت طرق تعامله مع خطاباتها في ثلاثة أشكال ، هي :

1–الخطاب المسرد أو المروي : « هو طبعا أبعد الحالات مسافة و أكثرها اختزالا ...فإن حكاية المناقشة الداخلية التي تؤدي إلى ذلك القول و التي ينجزها السارد باسمه الخاص ، يمكن أن تفصل تفصيلا تحت الشكل الذي يشار إليه تقليديا بمصطلح التحليل ، و الذي يمكن اعتباره حكاية أفكار ، أو خطاب داخليا مسردا»[2]

إذن يخص النوع الأول خطاب الشخصية الذي يتناوله الراوي بالتحليل .

2–الخطاب المحول بالأسلوب غير المباشر : لا يكتفي فيه السارد « بنقل الأقوال إلى جمل صغرى تابعة ، بل يكثفها و يدمجها في خطابه الخاص ، و بالتالي يعبر عنها بأسلوبه الخاص»[3] و ينتج عن هذا الأسلوب تلون خطاب الشخصية بخطاب السارد؛ أي أن كلامها يدمج في كلامه.

3–الخطاب المنقول : في هذا النوع «**يتظاهر السارد بإعطاء الكلمة حرفيا للشخصيته** »[4]، أي أنه يتحول إلى ناقل لا يتدخل فيما ينقل من أقوال .

3-المنظور أو التبئير أو الرؤية السردية :

وقعت الدراسات التي تناولت هذا الموضوع في خلط بين المنظور أو الرؤية و الصوت ؛أي بين من يرى و من يتكلم ، لذلك سنتوقف عند الصيغتين.

أ–المصطلح :

مر مصطلح الرؤية السردية بمرحلتين تاريخيتين : تبدأ المرحلة الأولى من بدايات القرن العشرين إلى أواخر الستينات ، وفي زهاء الخمسين سنة – تقريبا – كان المصطلح قد احتل موقعه الممتاز في النقد الأنجلو أمريكي ، إذ بوأه هذا الأخير مركز الصدارة في تحليل الخطاب الروائي .وأما

1-المرجع السابق: ص181.

2-المرجع نفسه ، ص185.

3-المرجعنفسه: ص186.

4-المرجع نفسه : ص187.

المرحلة الثانية فهي تلك الممتدة من سبعينات هذا القرن إلى الفترة التي ظهرت فيها السرديات كاختصاص وكميدان من ميادين المعرفة ذات الأسس العلمية المتكاملة.

ظهر مصطلح الرؤية السردية أول ما ظهر في النقد الأنجلو أمريكي مع هنري جيمس، الذي يعتبره النقاد أول من دعا في القرن العشرين إلى ضرورة وضع نظرية خاصة بالسرد الروائي . ومن المعلوم أن هنري جيمس كان قد « **استفاد كثيرا من الأفكار التي كان يكتبها ويرددها جوستاف فلوبير في مناسبات كثيرة ، من أن الروائي يجب أن يكون محتجبا تماما عن العمل الروائي مثله مثل الخالق ، الذي لا يرى الناس غير أعماله .لذا فقد ظل فلوبير محتجبا عن الناس فترة طويلة منقطعا للعمل ، لا صديق له غير جورج ساند ، التي كان يراسلها دائما ، وهذه الإشارة من فلوبير ، تدل على أن الروائي عليه لكي يقدم لنا رواية جميلة السرد أن يمسرح الحدث الروائي ويعرضه عرضا فنيا لا أن يحدثنا به ويسرده علينا بلغة مباشرة** » [1].

كان هنري جيمس، قد رأى أن الراوي، وهو البؤرة التي يشتغل عليها هذا المصطلح ، لا بد أن يتخطى دوره الاعتيادي المتمثل في تحريكه لأحداث الرواية ، متعديا بذلك لأبعد الحدود، و لما لا ترك أحداث القصة تنساب كانسياب المجرى ؛ « بمعنى أن على القصة أن تحكي ذاتها لا أن يحكيها المؤلف « [2].

وإذا كان البعض من النقاد قد اعتبر هنري جيمس أول من استخدم مصطلح الرؤية السردية ، معتمدا على الاستبصار المعمق الذي استوحاه من فلوبير– الذي تحدث عن فكرة الراوي الإله– ،فإن نقادا آخرين يعزون فضل الريادة في الحديث عنه إلى أرسطو.

ب–أنواع الرؤى:

كان لهنري جيمس الكثير من الأتباع ، مثل بيرسي ولوبوك اللذان اقتفيا أثره في الحديث عن لرؤية السردية ، وقد كان لوبوك منحازا لآراء جيمس التي استطاع استعابها وفق التصور الذي قدمه ،والذي ميز فيه بين نوعين من الحدث « **الأول :تقديم مشهدي ذو بعد درامي ، والثاني**

---

[1]- **شاكر النابلسي : مدار الصحراء (دراسة في أدب عبد الرحمن منيف) ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،بيروت لبنان ، ط1، 1991، ص75.**

[2]- **سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ،(الزمن –السرد-التبئير)، ، ص285.**

ذو طبيعة تصويرية .في التقديم البانورامي نفترض وجود الراوي العالم بكل شيء، أما في المشهدي فإن الراوي يبدو وكأنه غائب عن الأحداث التي تجري أمام المتلقي . » [1]

إننا هنا إزاء نوعين من الرؤية ، واحدة ذات طبيعة تصويرية حيث الأحداث تعرض بطريقة مباشرة .وثانية غير مباشرة ، بعيدة عن هيمنة الراوي في سرد أحداث القصة مما سيفسح المجال للمتلقي أن يشاهد بنفسه الرواية ، ويرى أحداثها عن كثب .

وبعد لوبوك قدم فريدمان تصنيفا آخر، مخالف لتصنيف لوبوك ، معتمدا هو كذلك على جهود سابقيه ومستفيدا من كل المحاولات التي قدمت . ولأن كان جيمس ولوبوك قد ركزا في موضوع الرؤية على الراوي ، فإن فريدمان اعتمد في نفس الموضوع على درجة موضوعية إرسال القصة ، وبناء على هذه الرؤية اقترح التصنيفات التالية : [2]

1–**المعرفة المطلقة للراوي –المرسل** : وهنا نجدنا أمام وجهة نظر المؤلف غير المحدودة وغير المراقبة ، وهو يتدخل سواء اتصلت تدخلا ته بالقصة وأحداثها أو لم تتصل .

2– **المعرفة المحايدة** : وهذه الوجهة تختلف نسبيا عن الأولى ، فالراوي هنا يتكلم بضمير الغائب ولا يتدخل ضمنا ، ولكن الأحداث لا تقدم لنا إلا كما يراها هو لا كما تراها الشخصيات .

3–**الأنا الشاهد** : نجد هذه الوجهة في روايات ضمير المتكلم حيث الراوي مختلف عن الشخص وتصل الأحداث إلى المتلقي هنا عبر الراوي لكنه يراها أيضا من محيط متنوع .

4–**الأنا المشارك** : تختلف هذه الوجهة عن سابقاتها لان الراوي المتكلم هنا شخصية محورية.

5 –**المعرفة المتعددة** : نجدنا هنا أمام أكثر من راو .والقصة تقدم لنا كما تحياها الشخصيات .

6–**المعرفة الأحادية** : عكس الوجهة الخامسة نجد هنا حضورا للراوي لكنه يركز على شخصية مركزية وثابتة نرى القصة من خلالها.

---

[1]- **المرجعالسابق، ص285**

[2]-**المرجع نفسه، ص287**

7–**النمط الدرامي** : هنا لا تقدم إلا أفعال الشخصيات و أقوالها ، وأما أفكارها وعواطفها فيمكن تلمسها من خلال تلك الأقوال.

وهذا ما دفع بالناقد الفرنسي جون بويون إلى اختزالها في كتابه "الزمن والرواية «" إلى ثلاث أشكال رئيسية وهي :

1–**الرؤية من خلف** :–**vision par derriere**– وفيها يعرف الراوي أكثر مما تعرفه الشخصيات الحكائية

2–**الرؤية مع** :–**vision avec**– وتتساوى فيها معارف الراوي بمعارف الشخصيات الروائية .

3–**الرؤية من الخارج** :–**vision dehors**– وفيها تحدد معرفة الراوي بحيث تغدو معرفة الشخصيات أكبر من معرفته.

ثم قدم طودروف على غرار بقية النقاد تقسيما هو الوارد في مقاله الموسوم بمقولات الحكي المنشور في العدد الثامن من تواصلات .

في المقال المشار إليه سابقا يستعيد طودروف التقيسم الثلاثي الذي قدمه جون بويون ، مع إدخاله لتعديلات طفيفة لا تتعدى وضع إشارات رياضية (< , = ، >) موضحة للعلاقة بين الراوي والشخصية .وقد ورد تعديله البسيط على هذا النحو [1]:

1–**الراوي > الشخصية (الرؤية من خلف)** : حيث يعرف الراوي أكثر من الشخصية.

2–**الراوي = الشخصية (الرؤية مع)** : وهذه الرؤية سائدة نظير الأولى ، وتتعلق بكون الراوي يعرف ما تعرفه الشخصيات .

3–**الراوي < الشخصية (الرؤية من الخارج)** : معرفة الراوي هنا تتضاءل وهو يقدم الشخصية كما يراها ويسمعها دون الوصول إلى عمقها الداخلي ، وهذه الرؤية ضئيلة بالقياس إلى الأولى والثانية .

ومن الضروري أن نشير في هذا المقام إلى جهود الباحث السوفيتي أسبنسكي الذي قدم طرحا متميزا عد فيه الرؤية السردية المنتج الأول للخطاب ، فمنها ينبثق السرد حسب مواقع

---

[1]- **tezvetan Todorov : les categories du recit leterraire ; communications ;8 ,1966 ,editions du seuil .1981 , p147/148**

المؤلف وأوضاعه المختلفة داخل العمل الروائي .وقد رأى أن تناول هذه المواقع سوف يتحدد من خلال أربع مستويات هي :

1-**المستوى الإيديولوجي (idiolgique).**

2- المستوى التعبيري(phrasiologique).

3- المستوى المكاني – الزماني (spatio-temporele).

4- المستوى السيكولوجي (psychologique).

والمقصود بالمستوى الإيديولوجي هو إقامة نوع من المقابلة بين عالمي الرواية : الداخلي والخارجي ،أي بين العمل الأدبي ومرجعه ، وستنتج عن هذه المقابلة نوعان من الرؤية ، سمى أسبنسكي النوع الأول بـ « **بوجهة نظر إيديولوجية خارجية حيث الراوي خارج القصة** » [1] .وأما النوع الثاني فقد أطلق عليه وجهة النظر الداخلية ، ويكون فيها الراوي شخصية كباقي الشخصيات الروائية .

وأما في المستوى التعبيري ، فقد كان عمل أسبنسكي هو البحث عن علاقة الراوي بمختلف الشخصيات الروائية،بمعنى الوقوف عند تحولات رؤية الراوي ، التي ستنتجها علاقته مع مختلف خطابات الشخصيات ؛ تلك التي تعيش معه داخل الرواية .وقد قسم أسبنسكي الرؤية السردية في هذا المستوى –تبعا لتلك التحولات- إلى نوعين : داخلية وخارجية ، « **في الأولى يأخذ الراوي وضع الملاحظ الموضوعي فينقل خطاب شخصياته بكل جزئيا ته حتى الصوتية منها ، في هذا الوضع نحن أمام وجهة نظر خارجية . وفي الثانية يأخذ وضع المقرر الذي يتبنى وجهة نظر داخلية لان الراوي هنا لا يركز على جزئيات الخطاب ولكنه يتدخل فيه عن طريق التفسير والتوضيح** » [2].

وأما في المستوى الثالث فستكون معاينة وضع الراوي بالنظر إلى المكان الذي يتواجد فيه والزمان الذي يقيم فيه ، ويتبع أسبنسكي في هذا المستوى نفس التقسيم الذي اعتمده في المستويين السابقين .

---

[1]-**سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ، ص294.**

[2]-**المرجع نفسه، ص 295.**

و نجد في المستوى النفسي أن أسبنسكي يتبنى مقولتين سرديتين.وسم الأولى بـ وجهة نظر ثابتة أو متحولة ، ووسم المقولة الثانية بـ وجهة نظر داخلية أو خارجية .وقد التقط لنتفلت كلام أسبنسكي عن المستوى الرابع ، ورأى أن هذا المستوى يضم عدة أشكال سردية هي : [1]

1- وجهة نظر ثابتة + إدراك خارجي .

2- وجهة نظر ثابتة + استبطان شخصية + استحضار الشخصيات الأخرى .

3- وجهة نظر متحولة متتابعة + استبطان شخصية متحولة + استحضار باقي الشخصيات .

4- **وجهة نظر متحولة آنية + إدراك آني لشخصيات عديدة .**

و و نجد جينيت عكس كل التصنيفات يقبل التصنيف الثلاثي الأطراف الذي قدمه كل من بويون و طودروف ، وعن انسجام هذا التقسيم مع تصوره الخاص للموضوع ، يقول: فالقسم الأول « **يوافق ما يسميه الانجلوسكسوني الحكاية ذات السارد العليم ويسميه بويون (رؤية من خلف) ويرمز إليه طودروف بالصيغة الرياضية : سارد >الشخصية ، وفي الثاني ، سارد = شخصية والتي يسميها بويون (الرؤية مع) وفي الطرف الثالث ، سارد < شخصية والذي يسميه بويون (الرؤية من الخارج)** »[2].

إذن ،و بناء على المصطلح المقترح(التبئير)، والتصنيف الذي وافق عليه وقبله ، سيكون تقسيم جينت على هذا الشكل :

1-**التبئير الصفر** : وهو النمط الذي تمثله الرواية الكلاسيكية عموما .

2- **التبئير الداخلي** : وقد يكون :

أ- مفردا : وذلك عندما يمر كل شيء من خلال البطل .

ب- متغيرا : عندما يغيب عن القصة دلالتها بفعل غياب سارد محدد مما يفتح المجال للسرد بأن يمر عبر شخصيات كثيرة بكيفية أسرع .

ج – متعددا : كما في الروايات الترسلية (المراسلات) التي يمكن فيها التصدي

---

[1]-المرجع السابق، ص296.

3-المرجع نفسه،ص206.

للحدث الواحد عدة مرات حسب وجهة نظر شخصيات متراسلة عديدة.

3–**التبئير الخارجي** : ونمطه الرواية التي إشاعتها الفترة بين الحربين العالميتين ، وهي تلك التي يتصرف فيها البطل أمامنا دون أن يسمح لنا بمعرفة أفكاره أو عواطفه.

ج-الراوي و متلقيه الحقيقي أو المفترض أو مقولة الصوت:

1-تعريف الراوي:

الراوي هو تقنية يصطنعها الروائي ، ويختارها لعمله الأدبي ، فكما يختار له الأمكنة والأزمنة والشخصيات والأحداث ، يختار له كذلك راويا . فهذه التقنية ، إذن ، من خلق الأديب ومن صنعه ، يستخدمها ليكشف بها عالم قصه .

والراوي هو « **الشخص الذي يروي الحكاية ، أو يخبر عنها سواء كانت حقيقية أم متخيلة** » [1] ، أو هو « **الصوت غير المسموع الذي يقوم بتفصيل مادة الرواية إلى المتلقي، وربما يكون الشخص الموصوف مظهرا مخبرا داخل النص،ممن يتولى مهمة الإدلاء بكامل تفاصيل عالم الرواية ، فهو يملك قدرة أن يقدم الشخصيات ،وسماتها وملامحها الفكرية، وعلاقاتها ،وتناقضاتها** » [2]

و تعد تقنية الراوي من أهم التقنيات التي استأثرت بالدراسة في حقل السرديات ، وقد ظهرت هذه المقولة مع ميلاد الرواية الجديدة في الغرب ،مع هنري جيمس الذي يعده النقاد أول من وظف هذا المكون السردي توظيفا نقديا ، وكانت فكرته تخطي فكرة أن الكاتب إنما يكتب عن نفسه ويعبر عنها ، ومع تجاوز النقد في الغرب لهذه الطروحات المتعلقة بالكتابة الروائية « **ظهر ميل الكتاب إلى وضع الكاتب خارج نصه ، وبالتالي عدم المماثلة ، أو عدم الربط بين الكاتب والشخصية الروائية ، فالقاص ليس بالضرورة قصا عن الذات ، أي لا يقص الكاتب حين يكتب رواية عن شخصه ،وعليه فالكاتب لا يمثل أيا من أشخاص قصته .أو على الأقل لا يمثل الكاتب تماما أيا من أشخاص عمله الروائي** » [3]

1-عبد الله إبراهيم : السردية العربية ،(بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي) ، ص11.

[2]- عبد الله إبراهيم : المتخيل السردي،(مقاربة نقدية في التناص و الرؤى و الدلالة) ، ص117.

[3]- يمنى العيد : تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ، دار الفارابي ، بيروت ، لبنان ،ط1 1990،ص86.

يتضمن الصوت السردي الشخص المتكلم في القصة و علاقته بهذه القصة و هذا ليس عن منظور أو المسافة بل من خلال وضع الروي داخل القصة او خارجها و من خلال مستواه السردي أيضا .

و الصوت هو صوت المتكلم و هو يتحدد :([1])

-بموقعه من زمن الحكاية :فإن تأخر عن زمن الحكاية اتخذ خطابه صيغة الماضي و إن طابق زمنه زمن الحكاية اتخذ طابعه صيغة الحاضر و إن سبق زمنه زمن الحكاية اتخذ صيغة المستقبل .

-بعلاقته بموضوع الحكاية : فإن كانت الحكاية حكايته اختار السرد بضمير المتكلم و إن كانت حكاية سواه اختار السرد بضمير الغائب.

-بموقعه من مستوى الحكاية فالصوت يمكن أن لا ينتمي إلى أي حكاية (راوي خارج الحكاية)و يروي حكاية هي الحكاية الرئيسية ، و يمكنه أن يكون داخل الحكاية الرئيسية و يروي حكاية ثانوية أو يكون داخل حكاية ثانوية و يروي حكاية فرعية .

و قد حدد جينيت تبعا لذلك أربع حالات لنظام الراوي هي أوضاعه :و قبل الحديث عنها نقول إن هذا الناقد رأى أن هناك نوعان من الرواة : راو غائب من القصة، وهو ينتمي إلى الإخبار الموضوعي (ضمير الغائب) ، و راو حاضر بصفته شخصية في القصة التي يرويها ،ويمثله النوع الثاني ،و هو الإخبار الذاتي بتعبير طودروف(و يقابله السرد بضمير المتكلم) ،و فيه ميز الناقد نفسه بين نمطين من الحكايات , سمى النمط الأول بـ غيري القصة ،والثاني بـ مثلي القصة، ولاحظ وجود صنفين من الرواة في هذا النمط « **صنف يكون فيه السارد بطل حكايته ، وصنف لا يؤدي فيه السارد إلا دورا ثانويا ، يبدو دائما تقريبا في دور ملاحظ وشاهد**» [(2)]

و رأى أن الصنف الثاني من مثلي القصة يمثل الدرجة القوية فيها ، لذلك اصطلح على هذا الصنف بذاتي القصة لأن الراوي في هذه الحالة لا يستطيع أن يكون في حكايته شخصية ثانوية عادية ، ويبدو أن هذه التقنية الروائية قد تخطتها الرواية المعاصرة التي أصبح فيها الراوي على علاقة بمختلف الشخصيات لا يستطيع أبدا أن يحيا بدونهم.

---

[1]- ينظر لطيف زيتوني : معجم مصطلحات نقد الرواية ص 117 و،ص95/ و96.

[2]- جرار جينيت ،خطاب الحكاية (بحث في المنهج) ترجمة محمد معتصم و عبد الجليل الأزدي و عمر الحلي ، ص100/99.

وبعد هذا التحديد الدقيق لأوضاع الراوي ،يرصد جينت أربعة أنماط رئيسية و هو هنا يستفيد من جهود سابقيه، خاصة تصنيف فريدمان ، و تصنيف "كلينث بروكس" و "روبرت وارين" ،و خاصة تصنيف الأخيرين الذي سوف يبني عليه تصوره حول موضوع "الرؤية السردية"، و مع أنه انتقده و أشار إلى أن الناقدين يخلطان فيه بين قضايا الصوت و قضايا الرؤية،إلا أنه استعرضه لأهميته، وقد قدمه وفق هذا الشكل: [1]

المستوى / العلاقة	**أحداث محللة من الداخل**	**أحداث ملاحظة من الخارج**
سارد حاضر بصفته شخصية في العمل	1-البطل يحكي قصته	2-شاهد يحكي قصة البطل
سارد غائب بصفته شخصية في العمل	4-المؤلف المحلل أو العليم يحكي القصة	3-المؤلف يحكي القصة من الخارج

يوضح هذا الجدول الأنماط الأربعة لمستويات الراوي وعلاقته بالقصة ،و هي :

1- خارج القصة – غيري القصة : راوي من الدرجة الأولى .

2- خارج القصة – مثلي القصة: راوي من الدرجة الأولى يروي قصته الخاصة .

3– داخل القصة –غيري القصة: راوي من الدرجة الثانية يروي قصصا هي غائبة عنه .

5- **داخل القصة – مثلي القصة:** راوي من الدرجة الثانية يروي قصته الخاصة به .

[1]-المرجع السابق ، ص198.

2- وظائف الراوي :

لا شك أن نهوض الرؤية للعالم وفق هذه الحركية التي ينتظم بها عالم السرد ، إنما يتوقف على وظائف الراوي بالدرجة الأولى ، لأنه من خلال رؤية الراوي لهذا العالم تتحدد المواقف وتتضح المسالك .وذلك بالطبع متوقف على الوضعية التي سوف سيتخذها الراوي في الحكاية، والتي سوف تتحدد وفقها مختلف وظائفه ، وكان جينت قد وزعها على الرواة بنفس النسق الذي وزع به رومان جاكبسون الوظائف على اللغة ، فهناك [1]:

1- **الوظيفة السردية** : ترتبط بالقصة ، ولا يمكن لأي راو أن يحيد عنها دون أن يفقد في الوقت نفسه صفة الراوي .

2- **الوظيفة الوصفية** : ترتبط بالنص السردي، الذي يمكن أن يرجع إليه الراوي في خطاب لساني واصف نوعا ما (سردي واصف) ليبرز تمفصلاته وصلاته وتعالقاته وباختصار تنظيمه الداخلي .

3- **الوظيفة الانتباهية** : ترتبط بالوضع اللساني نفسه الذي محركاه هما المروي له الحاضر أو الغائب أو الضمني ، والراوي نفسه .فتوجه الراوي إلى المروي له واهتمامه بإقامة صلة ، بل حوار معه توافقه وظيفة تذكر في الوقت نفسه بالوظيفة الانتباهية والوظيفة الندائية (التأثير في المرسل له) عند ياكبسون .

4- **الوظيفة التواصلية** : يصير فيها حضور المرسل إليه الغائب عنصر الخطاب المهيمن (نجد هذا النوع يبرز في الروايات الترسلية).

5- **الوظيفة الانفعالية** : إنها تلك التي تتناول مشاركة الراوي بما هو كذلك في القصة التي يرويها ، أي تتناول العلاقة التي يقيمها معها .إنها علاقة عاطفية حقا ، ولكنها أخلاقية وفكرية ...

6- **الوظيفة الاديولوجية** : وهي تلك التي تلزم الروائي إعطاء تبريرات وتفسيرات للواقع .

ومن الجدير بالذكر القول أن جينت تردد في إسناد الوظائف الست للراوي ، لأنه كان قد رأى أن الوظيفة الأساسية ،والمهيمنة على العالم الروائي إنما هي الوظيفة السردية ، أي تلك التي تختص بالحكاية أو موجزها : **الراوي يروي حكاية** . ، وعن هذا التردد يقول جينت

[1] - GERARD GENETTE : FIGURES 3, édition du seuil, paris, France, 1972 , P : 261/264

« **فيمكن أن يبدو غريبا ، للوهلة الأولى ، أن يسند إلى أي سارد كان دورا آخر غير السرد بمعناه الحصري ، أي واقعه أن يروي القصة ، لكننا نعلم جيدا في الواقع أن خطاب السارد ، الروائي أو غير الروائي يمكن أن يضطلع بوظائف أخرى** »[1].

3-أمثلة من كتاب ألف ليلة و ليلة عن أوضاع الراوي و مستوياته السردية:([2])

يوجد في ألف ليلة و ليلة راو لا اسم له ينقل لنا الحكاية الأساسية التي موضوعها الأخوان شهريار و شاه زمان، يقول هذا الراوي : « **يحكى– و الله أعلم و أحكم ، و أعز و أكرم ، و ألطف و أرحم أنه كان فيما مضى من قديم الزمان و سالف العصر و الأوان ،ملك من ملوك بني ساسان ، بدزائر الهند و الصين صاحب جند و أعوان و خدم و حشم له ولدان أحدهما كبير و الآخر صغير ...**»[3]

نجد هذا الراوي في نهاية الليالي ،فعندما أوصدت شهرزاد باب الحكي طالعنا هذا الراوي من جديد ، و قد أخبرنا بنهاية حكاية شهرزاد مع شهريار : « **و كانت شهرزاد في هذه المدة قد خلفت من الملك ثلاثة أولاد ذكور ، فلما فرغت من هذه الحكاية قامت على قدميها و قبلت الأرض بين يدي الملك و قالت له :يا ملك الزمان ، و فريد العصر و الأوان ،إني انا جاريتك و لي ألف ليلة و ليلة و أنا أحدثك بحديث السابقين و مواعظ المتقدمين...**» .([4])

إلى هذه النقطة تنتهي مهمة الراوي الذي يكون قد أطر الحكاية الرئيسية في كتاب ألف ليلية و ليلة.و يعتبر هذا الرواي –من منظور نظرية المستويات السردية – خارج كل الحكايات ،و هو يعتبر الراوي الأول. أما البقية و أعني :شهرزاد و أختها و شهريار و أخوه شاه زمان و العبد فهم يعتبرون شخصيات في الحكاية الإطار.

–يتحول الحكي بعد ذلك إلى شخصية من شخصيات الحكاية الإطار ، إنها شهرزاد التي تتحول إلى راوية كما يتحول شهريار إلى مروي له فهي تقص له مجموع الحكايات المؤلفة للكتاب

---

[1]-المرجع السابق ، ص 261.

[2]- ينظر لطيف زيتوني : معجم مصطلحات الرواية، ص 153 / ..154

[3]-مجهول المؤلف : ألف ليلة و ليلة ،ج1 دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، دط-دت، ص5.

[4]-المصدر نفسه : ج02، ص705

المذكور، و من بين حكاياته ما روته عن التاجر مع العفريت: « **بلغني أيها الملك السعيد أنه كان تاجر من التجار كثير المال و المعاملات في البلاد ، قد ركب يوما و خرج يطالب في بعض البلاد فاشتد عليه الحر ...** »[1]

هذه الحكاية ثانوية بالنسبة للحكاية الرئيسية ، ترويها شهرزاد بوصفها حكاية مستقلة عن الأولى لها شخصياتها و أزمنتها و أماكنها ، و شهرزاد هي مجرد رواية فهي ليست شخصية من شخصياتها لأنها لم تعش أحداثها لذلك فهي خارجة عنها .

-يتحول الحكي مرة أخرى في كتاب ألف ليلة و ليلة فينتقل من شهرزاد إلى شخصيات أخرى من بينها سندباد الذي أخبرنا بنفسه عن حكاية سفراته و من بينها سفرته الأولى التي يقول عنها : « **اعلموا يا سادة يا كرام أنه كان لي أب تاجر و كان من أكابر الناس و التجار ،و كان عنده مال كثير ، و نوال جزيل ، و قد مات و أنا ولد صغير ، و خلف لي مالا و عقارا و ضياعا.** »[2]

تعد سفرة السندباد الأولى حكاية فرعية ،داخل حكاية شهرزاد الثانوية التي بدورها تعد داخل الحكاية الرئيسية.

أمامنا إذا ثلاثة رواة و ثلاث حكايات و ثلاثة مستويات .

1-الراوي الأول لا اسم له ، فهو الراوي الغائب ،موقعه من حيث مستوى السرد خارج الحكاية الرئيسية التي يرويها و خارج كل حكاية و هو لا ينتمي إلى الحكاية التي يرويها لأنه ليس شخصية من شخصياتها .

2-الراوي الثاني هو شهرزاد ، موقعه من حيث مستوى السرد داخل الحكاية الرئيسية لأنه أحد شخصياتها و هو لا ينتمي إلى الحكاية التي يرويها لأنه لا يروي سيرته ، فشهرزاد تنتمي إلى الحكاية الرئيسية التي لا ترويها و تروي الحكايات الثانوية التي لا تنتمي إليها .

3-الراوي الثالث هو سندباد موقعه من حيث مستوى السرد داخل الحكاية أي داخل الحكاية الثانوية و ينتمي إلى الحكاية التي يرويها لأنها سيرته و هو أحد شخصياته

---

[1]-المصدر السابق،ج1 ،ص10.

[2]-المصدر نفسه : ص41.

و هكذا تتشكل لنا عدة مستويات سردية تبعا لموقع الراوي (خارج/داخل) فالراوي يكون خارج الحكاية (موقع الراوي الأول) أو داخل الحكاية (موقع راوي الحكاية الثانوية) او داخل داخل الحكاية (موقع راوي الحكاية الفرعية).

يمكننا أن نطلق على هذه المستويات تسميات كالمستوى الرئيسي ، و المستوى الثانوي و المستوى الفرعي .كما يمكننا أن نحدد هذه المستويات بدءا من أقربها إلينا فنقول المستوى الأول ،أو الثاني ،أو الثالث و هكذا دواليك.

الفصل الرابع
نموذج رولان بارت

1-تقديم:

يعد رولان بارط من النقاد البارزين الذين أسسوا صرح المناهج النقدية الغربية تنظيرا و ممارسة ، كان في فترة ما من أشد المتحمسين لتحقيق ما جعله غاية ،و هدفا فاختار البنوية ليعمل من خلالها على فكرة إرساء نموذجها ، فكان الشكل ضمن دائرة اهتمامه في رحلة بحثه عن أدبية النص ، و قد اختصر مقاله الشهير الموسوم بالتحليل البنيوي للسرد أفكاره ، غير أنه غير هذا المسار في فترة مرحلة التحليل النصي ، فوجد نفسه ضمن ما أسماه بالنص الواصف الذي اقترح له رؤية نقدية تقوم على مجموعة من ترتيبات .إن الذي يهمنا في هذا المقام هو طريقة بارت في تحليل بنيات النص السردي ، و لقد كشف عنها في مقاله سابق الذكر الذي عد هو الآخر من النصوص التأسيسية لعلم السرد .لذا كان هذا المقال هدفنا في هذا الفصل .

2-طريقة تحليل النص السردي عند بارت:

اعتمد رولان بارت في مقاله التحليل البنيوي للقصص[1] اللسانيات كنموذج لتحليل الخطاب السردي، وكان الهدف من ذلك الوصول إلى فكرة« **أن يكون النموذج قائما في الأشكال السردية**»[(2)]لذلك اقترح أن يحلل الخطاب السردي تحليلا لسانيا ،و حجته في دلك « **أننا نجد في الحكي كل المقولات الرئيسية التي نجدها في الفعل من زمن و صيغة و جهة و ضمائر ،و هذا ما قام به البويطيقيون** » [(3)]

و لكن السؤال الذي يطرحه بارت كيف الظفر ببنية السرد أمام تعدد وجهات النظر الكثيرة التي حاولت وصف أشكال السرد المختلفة (الشكلانيون ،و بروب ،و ليفي ستراوس) ؟

لقد وجد "بارت" نفسه أمام جدول من الأفكار قد تم إعداده، و أمام فهرس من المواضيع قد تم إنجازه ، و ستكون وظيفته الإبداعية في هذه الحالة مقيدة بهذه الأفكار ، و تلك المواضيع المسبوق إليها ، و سيكون عليه أن يختار منها نموذجا به يقيس فكرته و موضوعه ، و هو بهذا

---

[1]-لهذا المقال أكثر من ترجمة من أهمها نذكر :ترجمة أنطوان أبو زيد في كتاب عنوانه: النقد البنوي للحكاية من منشورات عويدات بلبنان.و ترجمة حسن بحراوي و بشير القمري و عبد الحميدعقار في كتاب عنوانه :طرائق تحليل السرد الأدبي من منشورات إتحاد كتاب المغرب .و ترجمة منذر العياشي من منشورات مركز الأنماء الحضاري بسوريا.و قد آثرنا الاعتماد على الترجمة الأخيرة لجودتها.

[2]- منذر عياشي :مقدمة مقال مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص ،ص 11

[3]- سعيد يقطين :تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد ، التبئير)، ص38.

المعنى لن يكون أكثر من ناسخ فيما يكتب ما كتب قبله . و للخروج من هذه المعضلة اختار بارت أن يبحث في منطقة الشكل لأنها تغري بقبول المنهج الذي يفكر فيه "بارت" « و الشكل هو كائن لغوي فيه يجد النموذج أصله و فرادته ، فمن البديهي أن يبحث له "بارت" عن واحد من المناهج يكون أكثر التصاقا به و نفاذا إلى كينونته ، أو يكون من حيث هو منهج مستلا في توجهه و طريقة عمله من المادة اللغوية نفسها التي يتكون منها الشكل ، و كانت اللسانيات ضمن هذا التطلع هي الميدان الذي يستطيع بارت ان يطرح موضوعه فيه لكي يكون باللغة موصولا فيحلل ، و يبني على لغته لغة خطاب آخر هو عين الخطاب النقدي، و من أجل تحقيق ما يروم هدفا و بلوغ ما يبتغي رؤية، فقد اختار البنوية منطلقا إجرائيا يعمل من خلاله.

و لـ"بارت" في هذا الأمر وجهة نظر فبعد أن رأى أن النموذج إنما يقوم في الأشكال السردية فقد رأى أيضا انه من الطبيعي أن تجعل البنوية الوليدة هذا الشكل من أول اهتمامها. و دائما في رحلة بحثه عن بنية القصة يقول بارت أن النقاد قد ميزوا ربما في ذلك الرواية من القصة القصيرة من سواها فإنهم مع ذلك قد وجدوا أنفسهم أمام أعداد غير متناهية من القصص، و المشكلة التي ظهرت على هذا المستوى هي أنهم بدل أن يعمدوا إلى ابتداع منهج في الوصف و التصنيف ينطلق من البنية السردية نفسها للقصص ، و دراستها رأيناهم قد جاءوا بوجهات نظر قد تكون ذات أهمية، و لا تخلو من فائدة من خارج البنية السردية للقصص و ألبسوها إياها. و لقد تعددت وجهات نظرهم هذه فكانت قددا ، أو كانت كما يقول بارت تاريخية و نفسية و اجتماعية و إثنولوجية و جمالية إلى آخر ذلك و صارت القصة بموجب هذا دراسة لوجهات النظر هذه لا دراسة للقصص ذاتها . إزاء هذا الوضع كان من الممكن أن يضل الدارس طريقه و أن يضيع في زحمة الكم الهائل من الإنتاج القصصي، و لكن اللسانيات بظهورها كعلم قدمت دراسة علمية للأدب و كان من أهم ما أنتجته مبدأي الوصف و التصنيف ، و قد استفاد عدد من الباحثين منهما، و كان الشكلانيون في الطليعة منهم "بروب" و قد تأثر به الكثير من الدارسين، و كان "بارت" من الذين استفادوا من هذا المنهج، و لكنه لم يقف عند حدوده.

أ- لغة السرد :

1-ما بعد الجملة :

يتحدث بارت في مقدمة هذا العنصر عن الجملة التي هي موضوع اللسانيات التي لا يمكن أن تتخذ لنفسها موضوعا آخر ، ثم يتطرق إلى العلاقة الموجودة بين الجملة و الخطاب، فعلى

الرغم من أن الخطاب يمتلك ما تمتلكه الجملة من قواعد و أنظمة، و على الرغم من أنه يمكن اختزاله إلى جملة إلا أنه يستحيل أن يكون موضوعا للسانيات ، و لكن الأجدر أن يكون موضوعا للسانيات أخرى يسميها لسانيات الخطاب ، و هي التي تقابل البلاغة في الشعرية الكلاسيكية، و لكن هذا التخصص لم يتطور بعد على الرغم من الإقرار بوجوده من قبل اللسانين.

و يسمي بارت العلاقة الموجودة بين الجملة و الخطاب بالتماثلية على اعتبار أن لهما نفس التنظيم الشكلي، و سيكون الأمر سيان بالنسبة لبقية الأنظمة الإشارية فهي تمتلك ما تمتلكه الجملة ، و على هذا الأساس سيكون من الضروري أن نعد السرد جملة او لغة ، و لكن دون « أن يكون في المستطاع أبدا اختزاله إلى مجرد مجموعة من الجمل « **لهذا السبب ناظر بارت بين الجملة و القصة ، أو ماثل بين المقولات اللغوية الرئيسية ، و تلك التي نجدها في السرد ،فهذه الأخيرة لا تعدو أن تكون نسخة كبيرة عنها ، فمثلما أن الجملة تحتوي على عدة مستويات متراتبة فإن القصة أيضا تخضع لنفس التراتبية ، و هذا يؤكد إمكانية خضوعها للنمذجة اللغوية يقول : « فالقصة جملة كبيرة شأنها في ذلك شأن أي جملة ثانية ، و إن هذه لتعتبر خطاطة لقصة بشكل ما ،و لقد نجد أن الفئات الرئيسية في القصة تكبر و تتحول بما يناسب القصة ، هذا على الرغم من أنها تمتلك فيها دوالا أصلية : الأزمنة ، المظاهر، الصيغ ، الأشخاص ، و نضيف إلى ذلك أن الفواعل نفسها في تعارضها مع الإسنادات الفعلية لا تترك مجالا للخضوع إلى نموذج من نماذج الجملة.**»[1]

ذكر بارت –في هذا الإطار– بمشروع غريماس الذي عد فيه الشخصيات أو كما يسميها عوامل بمثابة فواعل لغوية . و قد كان الهدف من هذا هو الانتهاء إلى نتيجة او طريقة تمكنه من بناء تحليل سردي قائمة على فكرة وجود تطابق بين اللغة و الأدب .

2--مستويات المعنى:

استفاد "بارت" بشكل كبير من مستوى الوصف الذي تقترحه اللسانيات ، و الذي أقر عدة مستويات : صوتية ، صرفية ، تركيبية و سياقية ،و يذّكر بارت هنا بنظرية المستويات التي أعطاها بنفنيست تحليلا أكثر وضوحا ،كما أشار إلى لفي ستراوس و تحليله للخطاب الأسطوري

[1]- **رولان بارت:مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة منذر عياشي، ص33.**

بناء على نظرية المستويات ،و طودروف أيضا الذي انشغل، في المرحلة الأولى، في تحليلاته بمستويين كبيرين : مستوى القصة و مستوى الخطاب بتأثير من الشكلانيين الروس، و هو بعد الإلتفاتة ،أي بارت ،إلى نظرية المستويات اللسانية و تطبيقاتها المختلفة على الأسطورة و الرواية و الحكاية ، يختار الحكاية لمعالجة الخطاب القصصي يقول : « **و مهما يكن عدد المستويات المقترحة ،و عدد التعريفات المعطاة فإننا لا نستطيع ان نشك في أن القصة درجات متراتبة ،و إذا كان هذا هكذا فإن فهم القصة لا يعني تفكيك لغز التاريخ ، فالأمر يحتاج أن نتعرف فيها على طوابق و أن نسقط السلاسل الأفقية للخيط السردي على محور عمودي ضمني ،و مادام الحال كذلك فإن قراءة –أو سماع– القصة لا يعني فقط أن ينتقل المرء من كلمة إلى أخرى ، و لكن أيضا أن ينتقل من مستوى إلى آخر**» [1]

ثم بعد ذلك يقترح تقسيم النص السردي إلى ثلاثة مستويات « **مستوى الوظائف – بالمعنى الذي تأخذه الكلمة عند بروب و بريمون–و مستوى الأفعال–بالمعنى الذي تأخذه هذه الكلمة عند غريماس عندما يتكلم عن الأشخاص كما لو كانوا فواعل –و مستوى السرد –و الذي هو بالمعنى الإجمالي يتمثل بمستوى الخطاب كما عند طودروف – و نريد أن نتذكر أن هذه المستويات الثلاثة ترتبط ببعضها برباط ذي صيغة إندماجية تتابعية :فالوظيفة لا معنى لها إلا إذا أخذت مكانا في الفعل العام للفاعل ،ويتلقى الفعل نفسه معناه الأخير من كونه حدثا مسرودا أسند إلى خطاب له قانونه الخاص** » [2]

ب- الوظائف :

1-تحديد الوظائف :

و يقصد بها تلك الوحدات الصغيرة التي يمكن أن يقسم على أساسها القول السردي ، فكل جزيئة من جزيئات المستوى الكلامي في السرد يفترض أنها ذات وظيفة، و انها ذات معنى حتى أصغر التفصيلات و الحركات و الأوصاف ، و العلاقات حتى تلك الأجزاء التي ينظر إليها على أنها لون من الاستطراد. كل جزيئة لها معنى ، و هي في الوقت نفسه جزء من البنية الكلية سواء أكانت هذه البنية الكلية محكمة أم مفككة فقد تكون الوظيفة المنوطة بإحدى الوحدات

---

[1]-المرجع السابق ،ص 37.

[2]-المرجع نفسه ، ص38.

هي العمل على ترابط البنية، و قد تكون وظيفة وحدة أخرى العمل على تفكيكها و التشويش عليها « و مهما يكن يقول بارت فإن الفن نسق صاف و لا توجد و ليس هناك أبدا وحدة ضائعة ، و ذلك مهما طال و ارتخى و دق الخيط الذي يصلها بأحد مستويات القصة» [1]

تكمن أهمية البحث –في الوظائف عند بارت– في الطابع الشمولي الذي يتخذه البحث عنده ذلك إن رولان بارت لا يتحدث عن الوظائف في نوع حكائي محدد و لكن عن الوظائف باعتبارها وحدات تكون كل أشكال الحكي [2]

يلح "بارت" بذلك على علاقة كل وظيفة مع مجموع العمل ، و هو أمر أشار إليه بروب دون أن يدرسه بشكل موسع ، و ربما يرجع ذلك إلى ان الحكايات العجيبة تأخذ مسارا تطوريا يسير في الغالب وفق امتداد خطي، أما الأشكال المعقدة من الحكي ، و منها الروايات فتوقفنا على علاقات متشابكة و شديدة التعقيد بحيث تتقاطع الوظائف ، و تتبادل وفق خطاطات تكاد تكون لانهائية و مع ذلك فإن كل وظيفة تأخذ مكانها ضمن مجموع العلاقات ، و موقعها في الحكي هو الذي يحدد دورها فيه ، و إذا لم تقم الوظيفة بدور ما داخل الحكي فمعنى ذلك ان هناك خللا في التأليف، و الفن لا يعرف الضوضاء إنه عبارة عن نسق خالص و ليس أبدا هناك وحدة ضائعة [3] .

و أشار قبل ذلك بارت إلى أن الوظيفة لا تنحصر في الحكي إذا ما نظر إليها في سياقها الخاص ، فالمثال التالي المأخوذ من رواية "الإصبع الذهبية" يرفع باوند إحدى سماعات الهاتف الأربع يحتوي على كلمة تقوم بمهمة الوظيفة في هذه الرواية ، و هي كلمة الأربع لأنها تخبرنا بما فيه الكفاية عن المستوى الاجتماعي الذي يعيش فيه البطل باوند [4].

قد تأتي هذه الوظائف في القول الروائي على هيئة كلمة إسم ،أو فعل ،أو حرف من حروف المعنى ، أو ضمير أو غير ذلك ، أو على هيئة جملة، أو عبارة إلا أن المقصود منها في كل هذه الأحوال ليس الإشارات الألسنية لهذه الوحدات .و إنما المقصود منها هو الدلالة الوظيفية في مسيرة البنية النصية في الرواية ، أو البنية الدلالية فليس المقصود في المثال السابق هو الرقم أربعة إنما

---

[1] **منذر عياشي :مقدمة مقال مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص ، ص18. -**

[2] **- رولان بارت: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص ، ص18.**

[3] **- حميد لحميداني : بنية النص السردي من منظور النقد البنيوي ، ص28/ 29.**

[4] **-المرجع نفسه ، ص29.**

المقصود هو الإشارة إلى عنصر تاريخي وظيفي في البناء الروائي . هذه الوظائف التي يزخر بها النص الروائي يمكن أن تقسم تقسيما نابعا من المحتوى كأن تكون وظائف نفسية أو واقعية و غير ذلك [1] و يمكن أن تقسم تقسيما شكليا نابعا من نوع الجمل أو طريقة الترابط .

2- أصناف الوظائف :

يشير "بارت" من الناحية الظاهرية (الشكلية)إلى نوعين من الوظائف،هي :

ب–1 –الوظائف التوزيعية : و هي الوظائف التي تبدو في الرواية مرتبطة بوظائف أخرى في المستوى نفسه ، فالحدث يتوقع منه أن يؤدي إلى حدث آخر ، أو يؤدي إلى سلوك و الفعل يتوقع منه رد الفعل فرفع سماعة الهاتف حسب الأمثلة التي استشهد بها بارت له علاقة بإعادة تعليقها ، و شراء مسدس له علاقة باستخدامه و هكذا تنتشر في الرواية علاقات متنوعة بين الوظائف التي من هذا القبيل ، فالولادة لها علاقة بالموت ، و الدخول له علاقة بالخروج [2]

و تتطابق الوحدات الوظيفية مع الوظائف التي تحدث عنها بروب، و هي نفسها وظائف التحفيز التي أشار إليها "توماشفسكي"، فإذا ذكر المسدس في موضع فإن الوظيفة المنتظرة هي استخدامه فيما يلي من الحكي [3]

و تنقسم إلى وحدات أساسية تشكل أعمدة الهيكل الكلي للرواية ، و وحدات ثانوية تملأ الفراغات داخل تجاويف هذه الوحدات الكبرى أو تدور في فلكها بحيث تكون الوظيفة الكبرى في المقطع أو النص مترابطة ترابطا منطقيا أو ترابطا سببيا .

أما الوحدات الصغرى فإنها غير محكومة بروابط منطقية أو سببية بل إن رباطها الوحيد هو التتابع أو التراكم فحسب حكايات صغيرة في صلب الحكاية الكبيرة ،و هكذا يحدث داخل النص الواحد تقابل بين صيغتين إحداهما قائمة على التتابع أو التراكم ، و الثانية قائمة على السببية المنطقية و تتفاوت النصوص الروائية في حظها من هذه الصيغة أو تلك حسب حظ كل منها من الإحكام .

---

[1]- بارت : مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة منذر عياشي ص44.

[2]- عبد الرحيم الكردي :السرد في الرواية المعاصرة ، الرجل الذي فقد ظله نموذجا ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، مصر ،ط1 ،2006،ص .45.

[3]- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد البنوي : ص28

إذا عدنا إلى "قصة اللسان" لإبراهيم الكوني فسنجد مثالا يوضح طريقة عمل الوظائف التوزيعية ، و يتمثل في ثنائية السر و المكاشفة ، فلما كان الحفاظ على السر شرط إبقاء النبيل على حياة العبد ، كان بوحه بالسر سببا في موته ،فهناك سر و بوح و حياةو موت ، و قد أطرت هذه الثنائيات المتعاضدة مجموعة من الأفعال السردية كونت متوالية رئيسية شكلت بدورها « **الهيكل الحدثي للحكاية** » [1]

و تعد تيمة السر أولى الأفعال السردية المشكلة لمتوالية فعلية ، و السر يتطلب الإخفاء الذي يقتضي منطقيا فعلا آخر يتلوه سيكون في موضع ما من النص ، إن الكشف أو البوح هو الفعل التالي له لذا سيشكل من الآن متوالية من الأفعال تبدأ من الإخفاء ، و قد طلب النبيل من العبد إخفاء هذا الأمر، أو كتمان أسرار القبيلة عن الخلق ، و قد هدده بالقتل إن أفشاها . هذه المتتالية سنصادف تكملة لها فيما بعد « **ما يعني أن السر و كشفه قائم على وجود برنامج** »[2]
(

و يتمثل هذا البرنامج –في قصة اللسان– في :

1–عقد أو عرض : ظهرت هذه المتوالية مع بداية الحكي و تطورت بتقديم شخصية النبيل عرضا للعبد تمثل في سماع ما يفضي إليه به من أسرار المجلس الجليل ،فقد طلب منه أن يبقي الأمر سرا ، وقد رفض العبد عرضه لكنه قبله وسط جو من التهديد بقطع العنق بالسيف إذا ما أفشى العبد هذه الأسرار لأي مخلوق ، و قد أحالت إلى ما هو فوق طبيعي ، إلى انتهاك لحرية الفرد .و قد أفضى القبول اللاإرادي للعبد بهذا العقد إلى تسارع الأحداث و بداية مرحلة جديدة من الحكي .

من وجهة نظر الأفعال السردية أو الوظائف فإننا نسجل ،إذن ،بداية لمتوالية أولى تبدأ بعرض أو عقد ،و قد وجدنا لهذه المتوالية تكملة لها في المقطع الأول من القصة .تمثلت في فعل التهديد الذي انتهى بقبول العبد طلب سيده ، و قد أدى هذا القبول إلى تحقق الغرض من

---

[1]- **رولان بارط: التحليل النصي ، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي ،دار التكوين للتأليف و الترجمة و النشر ، دمشق ، سوريا ، 2009،ص96.**

[2]- **المرجع نفسه :ص90.**

العقد و هو التنفيذ الذي تمثل في الإخبار بالأسرار الرهيبة التي تمثل البداية الفعلية للعرض ، هذه المراحل أدت إلى صياغة اللغز أو إلى بداية التجربة .

2–مرحلة الإخبار بأسرار رهيبة .

3–مرحلة البلاء : و قد كانت نتيجة منطقية لاختيارات النبيل ، فتجربة إفشاء الأسرار كانت مروعة و كانت نتائجها مخيبة لآمال النبيل .

4– مرحلة الفقد أو النقص :يمارس فيها الراوي نوعا من التمطيط على الحالة النفسية لشخصية النبيل ليؤكد من خلالها على تعاظم البلاء الذي أصيب به ، و الذي كان سببا في مرضه و تدهور حالته ، و هنا يسود النص نوع من اللاتوازن الذي يستعيده النص فورا و بطريقة سريعة تقوم على الحذف و التلخيص .

5–مرحلة العودة ، يعود النبيل لإفشاء المزيد من الأسرار على الرغم من أن العبد طلب منه إعفاءه ، ثم سرعان ما يكتشف النبيل خيانة العبد .

5– انكشاف السر أو مكاشفة :وقوف النبيل على حقيقة مروعة ،و هي أن موت إبله يرجع إلى تلقيها أسرار المجلس .و قد مرت هذه المرحلة بـ:

أ–مساءلة : يقوم النبيل باستجواب العبد.

ب–الاعتراف : و هنا يقوم النبيل بجلد العبد الذي اعترف بفعلته .

ج –العقاب : يقوم النبيل بقطع لسان عبده ثم يعاود مجالسته و هو مقطوع اللسان .عقوبة جسدية كانت لها آثار معنوية مدمرة .

7–انتهاء العقد بالغياب و الموت: يتغيب العبد لفترة عن مجلس سيده ثم يكتشف هذا الأخير مشهد موته الذي كان نتيجة الاتفاق الباطل و غير العادل و الذي أدى في النهاية إلى موت العبد بهذه الطريقة المأساوية . إن موت العبد هو إيذان بنهاية المحكي يقول بارط « **إن موت البطل يختم الحكاية** » [1]

مما سبق نلحظ أن الأفعال السردية المشكلة لهذه المتوالية مترابطة و بعضها محكوم ببعض إذ نجدها تشكل سلسلة كل حلقة فيها تكمل الأخرى .فرباطها الوحيد كما صرح "بارت" هو المنطق و السببية .أما القسم الثاني من الوظائف التوزيعية و التي تقوم على عنصر المراكمة فمثالها موت

1- المرجع السابق ،ص100.

زوجة النبيل و تحضي العبد للشاي و زيارة الساحر للنبيل فهي تمثل في نظري حكايات صغيرة داخل الحكاية الكبرى.و كان بإمكان القاص إدخال تفاصيل أخرى إلى جانبها.

و قد تحدث بارت في هذا العنصر عن المتتالية التي هي في نظره عبارة عن تتابع منطقي للوظائف النويات (جمع مفرده نواة) الأساسية بحيث تنفتح المتتالية عندما لا يكون لطرفها الأول علاقة متينة مع السابق ،و تنغلق عندما لا يكون لطرفها الثاني نتيجة لاحقة فإننا نجد منطقه هنا يعود إلى جعل المتتالية مطابقة للوظيفة نفسها مما يؤكد ان فكرة المتتالية عنده لم يتم تمييزها بشكل واضح عن الوحدات الصغرى في الحكي ،و هي الوظائف و العلامات ،و لقد أحس هو نفسه بهذا الدوران الذي آل إليه تحليله للمتتاليات عندما قال « إن الأمر هنا يتعلق بلا جدال بتصنيف يظل في نطاق المستوى الوظيفي »

ب-2 **-وظائف غير توزيعية** : و يسميها "بارت" بالقرائن و هي وحدات صغيرة تقوم كل وحدة منها بوظيفة دلالية إيحائية تتجه نحو مستوى آخر فإذا كانت الوظائف التوزيعية ترتبط بوظائف من المستوى نفسه ، أي المستوى اللغوي فإن القرائن ترتبط بعناصر من مستوى آخر هو الشخصيات أو الزمان و المكان ، أو غير ذلك من المستويات التي أجملها توماشفسكي في مصطلح المتن الحكائي فبعض الوحدات يشير إلى شكل الشخصية ، و لا يصرح به و بعضها يوحي بخلقها أو حالتها أو وضعها الاجتماعي، و بعضها يوحي بالبيئة المحيطة بالشخصيات و الأحداث ،و هكذا فكل ما يتعلق بأوصاف الشخصيات ،و بالأفعال الدالة على أخلاقها ، أو أفكارها ينتمي إلى هذا النوع ، و هي تختلف عن السابقة .و لذلك لم يحتفظ لها بارت بهذا الاسم لأنها لا تتطلب بالضرورة علاقات فيما بينها فكل وظيفة تقوم بدور العلامة ، إذ أنها لا تحيل على فعل لاحق و مكمل .[1]

و يقسمها أيضا إلى قسمين : قسم يعبر عن مشاعر الشخصيات و أحاسيسها ، و طباعها و صفاتها . و قسم آخر يدل على مواقع الأحداث زمانيا و مكانيا دلالة مباشرة ، أي أن القرائن منها ما يتعلق بالأحوال التي عليها الشخصيات ، و منها ما يتعلق بالصفات المكانية و الهيئات الزمانية . و من أمثلة النوع الأول قول الراوي: »**بدا المهري يهزل فبدا هو يهزل أيضا ، عاف الكلأ و أبى الخروج إلى المراعي ، فعاف هو الطعام أيضا و أب الخروج حتى إلى مجلس**

[1]-المرجع السابق ، ص29.

العقلاء . راى في عينينه الوديعنيتن حزنا و هما فرأى بوبو في عيني سيده حزنا و هما أيضا .مات المهري النبيل .مات المهري النبيل بعد أسابيع فاحترق النبيل بالحمى و غاب في غيبوبة ظنت القبيلة أنه لن يعود منها».[1]

يشار في هذا المقطع إلى علاقة تدعو للدهشة بين حيوان اعجم و إنسان متوحد « **لا يجد أنيسا فيختار الحيوان رفيقا له يبثه لواعجه و عزلته** »[2]

فلشدة تعلق النبيل به مرض لفقده ، و فقدت القبيلة الأمل في شفائه، هنا تبدا مرحلة جديدة من فقدان هذا السيد عددا من إبله بينها مهري «**أبلق نادر اعز عليه من أيما مخلوق في الحياة إلى جانب جمل ، و ناقة نفقوا جميعا بعد امساك عن الطعام اعقبه هزال مستمر أدى بهم إلى النهاية المحتومة الغامضة**»[3]

تصل هنا علاقة النبيل بهذا الجمل إلى الذروة ، علاقة تتعدى الاخوية ، علاقة تحكي عن عشق الصحراء و حيواناتها ، عشق لسر من أسرار الصحراء (فعلى غرار مشروعه الروائي الكبير تقوم القصة على نفس المفردات و العناصر و التيمات ، على صيدلية الصحراء) و هي هنا أي القصة تتعالق مع مشروعه الكبير الذي يعيد فيه النظر عملا وراء عمل « **وكأنه يقلب عالم الصحراء على مهل كاشفا عند امتدادها اللانهائي ، و أسرارها التي لا تنتهي و قدرتها على عكس جوهر تجربة البشر في مواجهة ندرة العناصر ، و قسوة الحياة** » [4].

و أما بالنسبة للقرائن من النوع المكاني فهذا المثال يوضحها : « **يأخذ مكانه بجوار الركيزة يسند ظهره إلى العمود يمد رجليه بموازاة المدخل**»[5]

تتمثل أهمية هذه الوحدة في اشتمالها على نسق مكاني تمثل في ظهور بعض خصائص البيت الصحراوي أو الخباء الذي هو جزء من الفضاء الصحراوي الذي يشتغل عليه القاص ، و من المعروف أن القاص كان دائما يقدم البيت الصحراوي بكيفية متميزة ، تظهر فيها معالم

---

[1]-إبراهيم الكوني:اللسان.

[2]- عبد الله إبراهيم : الرواية العربية و تعدد المرجعيات الثقافية ،سلالات و ثقافات ، علامات ، العدد23، 2005،

[3]- عبد الله إبراهيم و صالح هويدي : تحليل النصوص الأدبية قراءات نقدية في السرد و الشعر ، ص17.

[4]- فخري صالح:رواية إبراهيم الكوني تقطع الصحراء ،الحياة ،2005/04/27

[5]-إبراهيم الكوني : اللسان.

محددة من الخباء ، تكشف عما يزخر به من معطيات دلالية واسعة استغلها القاص في الإبانة عن الخصائص الطبوغرافية لهذا المكان ، و مدى انعكاسها على عالم البشر.و من المعالم المكانية البارزة في هذه الوحدة القرائية نجد:

أ–الركيزة : و هي عنصر أساسي من عناصر الخباء ، تحقق جملة من الوظائف من أهمها :

1–مركز الخباء ، يقوم عليها و ينهار بسقوطها ،و قد تكون مركزا للكون في فلسفة أهل الصحراء./

2–مكان مفضل للنوم ، فهو الموضع المناسب للنوم .

و قد يستخدمها مجتمع القص و هم –الطوارق لتعليق بعض الأمور الضرورية أو الكمالية كالقلائد و جدائل الزهور.كما قد تستخدم لتقييد بعض الحيوانات.

ب–المدخل:

يفصل القاص– في قصة اللسان – بدقة بين فضاء الداخل و ضيقه، و فضاء الخارج و شساعته باستخدام صيغة "مدخل الخباء" التي يراها البعض تتوسط الفضائين ، و تشكل فضاء عبور من الداخل إلى الخارج أو العكس [1].

أما أنا فأراها تضفي على الداخل سيمات الانغلاق و الضيق، و على الخارج الانفتاح و الاتساع ، فلو كان الخباء مكانا للألفة لما تركت شخصية النبيل بينها و بينه مسافة ، و جعلت منه مكانا بعيدا في الوقت الذي قربت فيه الخلاء منها، على الرغم من اتساعه و بعده ،و على هذا الأساس فإن المدخل يحد من قيمة الخباء و يلغي بعض وظائفه ، في حين أنه يكسب في الوقت نفسه الفضاء الخارجي وضعا استثنائيا، و ذلك بإسقاط حالة الشخصية الشعورية على المدخل الذي اعتبره نهاية للداخل و بداية للخارج،كما يمكن أن يكون العكس. و الدليل على ذلك هو أن النبيل ركز أنظاره تجاه مدخل الخباء إشارة إلى تفضيله للفضاء الخارجي فكأن الحياة تضيق في الداخل و تتسع في الخارج.

و مما يجدر ذكره هنا هو أن أحداث قصة "اللسان "دارت في القبيلة و هي مجهولة بالنسبة لنا كقراء، و لا تظهر بصورة كافية ، و يرجع ذلك إلى أن الراوي اهتم بالشخصية أكثر من

---

[1]- **بلسم محمد الشيبان : الفضاء و بنيته في النص النقدي و الروائي (رباعية الخسوف أنموذجا) ،منشورات مجلس تنمية الإبداع الثقافي ، الجماهيرية الليبية ، ط1، 2004 ،ص141.**

اهتمامه بالمكان الذي لم تظهر –كما قلنا –إلا بعض المعالم المرتبطة بها ، و قد كشفت حقيقة الشخصية عن معالمه من خلال علاقته بها فهي التي أكسبته معناه ، و الملاحظ أن الراوي لم يقدم شيئا عنه فاستغنى بذلك عن تقنية الوصف ،و اكتفى بإعطاء لمحة سريعة و باهتة عن المكان الذي افتقد إلى الدقة في التحديد.

و بالنسبة للنسق الزمني يمكن القول عنه إنه اتخذ تمظهرين: الأول و هو زمن القصة و الثاني و هو زمن الخطاب .و الملاحظ أن التمظهر الأول وقع في الزمن الماضي و قد أتى غير محدد ما يجعله منفتحا ، و هناك مؤشرات في القصة تدل على أن أحداثه وقعت في الليل ،فمجالسة النبيل لعبده كانت في هذا الوقت الذي يعد الأفضل للمجالسة و السمر .

أما بالنسبة للتمظهر الثاني فقد جرت فيه الأحداث وفق نسق متقطع ،اتخذ عدة أبعاد اهمها الاسترجاع و الاستباق و التلخيص و الحذف و الوقفة و المشهد و قد سبق أن توقفنا عندها.

لم ينف بارت حين فرق بين الوظائف احتمالية إزدواجيتها ، فقد تصبح الوحدة الواحدة توزيعية و دالة على حال أو على هيئة أو على صفة في وقت واحد كما لا يحصر الأولى في الأفعال و الثانية في الصفات إذ قد يكون الأمر في بعض الروايات بخلاف ذلك فقد يكون الهدف من الفعل مجرد إثبات الصفة للشخصية الفاعلة أو للشخصية الواقع عليها الفعل .

كما يشير بارت إلى أن بعض الأعمال القصصية قد يغلب عليها النوع الأول من الوظائف ، مثل الحكايات الشعبية. و بعضها الآخر يغلب عليه النوع الثاني مثل روايات الشخصية ، و القصص السيكولوجية .و بين هذين النوعين درجات متفاوتة من الامتزاج [1]

و هكذا يصبح لدينا أربعة أنواع من الوظائف : اثنتان توزيعيتان ، و اثنتان تنتميان إلى نظام القرائن ، و منهما يقيم بارت نظريته حول النحو الوظيفي .

3-النحو الوظيفي :

يتساءل بارت تحت هذا العنوان عن الأداة النحوية التي يمكنها أن تسهل دراسة تسلسل الوحدات الحكائية فيستبعد إمكانية قيام دراسة لتركيب الحكي على أساس التسلسل الزمني ، فالتسلسل المنطقي بين الوظائف و الوحدات الحكائية هو الذي ينبغي أن يكون الأداة الحقيقية

[1]- **عبد الرحيم الكردي :السرد في الرواية المعاصرة ، الرجل الذي فقد ظله نموذجا ، 46**

لدراسة تركيب الحكي ، و هذا الاتجاه في دراسة الحكي أسسه كما يقول أرسطو منذ زمن بعيد عندما عارض بين المأساة التي حددها على ركيزة وحدة الحدث إذ أعطى الأولوية للمنطقي على الزمني في الأدب المسرحي ، ويشير بارت إلى أن أغلب الباحثين الذين درسوا الوحدات الحكائية ، أو الوظائف بشكل عام في الوقت الحاضر أعطوا أولوية كبيرة للمنطقي على الزمني ، و منهم "بروب" و "ليفي ستراوس" و "كلود بريمون" و "طودروف" [1] .

و يحصر بارت منطق هذا النحو الوظيفي السردي في قضيتين :

ج–1–التوالي : الذي يحكمه مجرد توالي الزمن ، أي تتابع الأحداث حدث كذا في الصباح ، ثم حدث كذا في المساء .

ج–2–الاستتباع : و هو محكوم بالسببية المنطقية التي تجعل العلاقة بين ما حدث هنا و ما حدث هناك علاقة السبب بالمسبب ، أو العلة بالمعلول ، و ليس علاقة المجاورة له في الزمان ، و يرى بارت أن القرائن بنوعيها سواء أكانت دالة على مشاعر و هيئات نفسية داخلية ، أم كانت دالة على صفات خارجية أم دالة على أزمان تقوم على القضية الأولى على التوالي حيث تتراص الوحدات دون أن تترابط ترابطا منطقيا . أما الوظائف التوزيعية فيرى أنها تترابط ترابطا تضمينيا أو ترابطا تلازميا ، و يقصد بالترابط التضميني تلك العلاقة التي تربط الوظيفة النواة بالوحدات الناشئة عن تبادل وحدات صغرى، و وحدات كبرى يتوقف وجود إحداها على وجود الأخرى ، لكن لكل وحدة من هذه الوحدات الصغرى أو الكبرى مستقلة عن الأخريات تمام الاستقلال .

ج- الأفعال :

1-نحو وضع بنيوي للشخصيات :

الشخصية مكون من مكونات البناء الروائي، لا تقل أهمية عن بقية المكونات الأخرى ،وهي في الاصطلاح الأدبي « كل مشارك في أحداث الحكاية ، سلبا أو إيجابا ، أما من لا يشارك في الحدث فلا ينتمي إلى الشخصيات ، بل يكون جزءا من الوصف . و قد تحدث بارت في هذا العنصر عن المتتالية التي هي في نظره عبارة عن تتابع منطقي للوظائف النويات (جمع مفرده نواة) الأساسية بحيث تنفتح المتتالية عندما لا يكون لطرفها الأول علاقة متينة مع السابق ،و تنغلق

[1]- **حميد لحميداني : بنية النص السردي من منظور النقد البنوي: ص31**

عندما لا يكون لطرفها الثاني نتيجة لاحقة فإننا نجد منطقه هنا يعود إلى جعل المتتالية مطابقة للوظيفة نفسها مما يؤكد ان فكرة المتتالية عنده لم يتم تمييزها بشكل واضح عن الوحدات الصغرى في الحكي ،و هي الوظائف و العلامات ،و لقد أحس هو نفسه بهذا الدوران الذي آل إليه تحليله للمتتاليات عندما قال « **إن الأمر هنا يتعلق بلا جدال بتصنيف يظل في نطاق المستوى الوظيفي** » [1]

و استنادا إلى هذا التعريف ، يظهر أن للشخصية رباطا وثيقا بالحدث ،فهي التي تقوده، وهي التي تصنعه خالقة بذلك موقفا ينسجم مع معطيات النص وأهدافه ،وقد عد هذا العنصر البنائي الهام أساس صنعة الرواية لأنه الملتقى الوحيد الذي تتجمع عنده العناصر السردية الأخرى ، من زمن و فضاء و رؤية ....، ولما كان للشخصية كل هذه الحظوة كان الحدث ملازما لها دوما ،فهو العنصر الرئيسي الذي يعطيها هويتها ، فالرواية حدث والحدث تصنعه الشخصية مهما كان بسيطا أو معقدا ...

و يتطرق "بارت" إلى الأدب اليوناني ممثلا بالشعرية الأرسطية فمن المعلوم أنها قد أولت الحدث المكانة الكبيرة ، وقد كان من نتائج عنايته بالأحداث أن أهملت الشخصية ، فلما كان الحدث هو البؤرة المركزية التي تشتغل من أجلها الدراما في هذه الشعرية، أتت الشخصية القائمة بالحدث في المرتبة الثانية ،يقول أرسطو : «**فالحدث الدرامي يستخدم فعلا كي يصور به شخصية ، ولكنه يتعرض للشخصية بسبب علاقتها بالفعل و من ثم ، فإن مجرى الأحداث –أي الحبكة –يشكل غاية التراجيديا و الغاية في كل شيء ، أهم ما فيه** » [2]

و جعل هذا الوضع المنطقي للشخصية الحدث يقوم بدور أساسي وأولي في أن يكون المسؤول الأول والأخير عن تقديم صورة الشخصية الحقيقية ، لا تخرج عن الدور الذي رسم لها مسبقا ، وهو دور كما نعرف يحاكي الواقع أكثر مما ينهض به.

و عاودت هذه الرؤية في الظهور مع المنظرين الكلاسيكيين ، فلم تكن الشخصية عندهم غير اسم وفاعل لحدث ، وذلك راجع، بطبيعة الحال، إلى موقفهم الداعم لشعرية "أرسطو "، ومن ثمة لمفهوم الشخصية الثانوي الذي فرضته هذه الشعرية غير أن هذا الدور الثانوي الذي أعطاه

-1 لطيف زيتوني : معجم مصطلحات نقد الرواية ، (عربي إنجليزي ،فرنسي)، ص114/113. [1]

[2]- أرسطو فن الشعر:تقديم إبراهيم حمادة ، مكتبة المسرح 3 ، مركز الشارقة للإبداع الفكري ، الإمارات العربية المتحدة ، (دط)،(دت) ، ص113.

أرسطو للشخصية لم يستمر ولم يكن قدرا محتوما ، فلم يعد لصيقا بها ، ذلك أن مفهومها تطور وأخذ أبعادا أخرى ،لاسيما في القرن التاسع عشر ، وهي الفترة التي احتلت فيها الشخصية مكانا بارزا بالنظر إلى بقية العناصر الأخرى، حيث « **أصبحت كائنا متكونا كاملا**»[1]

وبهذا يكون التصور الجديد للشخصية قد برهن بارت على أن فكرة تسبيق الحدث عنها فكرة واهية ، بل أن الحدث يأتي تباعا لأفعال الشخصية وقراراتها ، ويدل هذا التحول الهام على أن فكرة الفردانية لاقت رواجا لا نظير له في هذا القرن ، بالمقابل لفكرة الطبقية التي استفحلت في القرون التي سبقته .

ثم تطرق "بارت" إلى مسألة الخلط بين الشخصية و الشخص فقد لاحظ عند تأمله المسار التاريخي و النقدي الخاص بالشخصية أن هناك رؤيتين تقاسمت الخلط بين الشخصية والشخص ، وهما الرؤية الواقعية و الرؤية النفسية .فلقد حمل النقاد الروائيين الواقعيين مسؤولية الخلط بين الشخصية والشخص ؛فاهتمامهم المبالغ فيه بصفات الشخصية ، ونعوتها المختلفة قد أسهم بشكل واضح في هذا الخلط ، فلما كان هذا التصور يركز كل اهتمامه على الصفات وقع الروائيون في الفهم الحرفي للشخصية .

و أما الرؤية الثانية البارزة في هذا الموضوع فهي تلك التي تقصر الشخصية على عالمها النفسي وتستمد مبادئها وتصوراتها من مدرسة التحليل النفسي، على وجه الخصوص ،وقد نظر أصحاب هذا التصور إلى الشخصية إليها مرة كمكون روائي ،وكذات فردية مرة أخرى ، ولاستخلاص معالم هذه الذات لجأ محللو الأدب النفسانيون إلى طرق كثيرة ، منها تتبع مؤشرات تصرف الشخصية و سلوكها ، وكل توقيعات المدرسة السلوكية (البهايفوريزم)، وساعد هذا الاهتمام النموذج السيكولوجي على الانتشار، فغدا هو البارز ، و قاد هذا الوضع أحد الدارسين إلى التأكيد على حقيقة وجود هذه الدراسات ، يقول « **إنه إبحار وسط مرافعات قانونية كما لو أن الحديث هو حديث عن أناس أحياء ، فعلا يتحتم علينا إيجاد مبرر لسلوكهم**»[2]

واضح تماما بأن هامون يدعو إلى القول بأنه لا مجال للحديث عن هذه العلاقة الواهية ،و غير المبررة على الصعيد السردي ، وهو يعي تماما أن الشخصية شيء و الشخص شيء آخر .و

---

[1] - **Roland Barth: Introduction a l'analyse structural des récits،communication 8 ، 1966 ،édition du seuil ، 1981 ،p21.**

[2] -**المرجع نفسهص22.**

بالمقابل رأى هذا الناقد أن أي اهتمام بها يفترض عزل كل المقاربات التقليدية التي ظلت تهيمن عليها ، وعلى الأخص النظرية الوصفية والنفسية ، و من أجل النهوض بها اقترح أن تكون « **أولى مهام نظرية أدبية تتسم بالدقة(...) تكمن من دون الحلول محل المقاربات التقليدية لهذا الموضوع**» [1]ويعني بالتحديد مدرسة التحليل النفسي التي اعتبرها مؤشرا سلبيا للذين يضعون نصب أعينهم دراسة الشخصية الروائية ، فمن الضروري على الدارسين،إذن ، عزل مثل هذه الدراسات التي أسهمت بقدر كبير في غموض مفهومها. كما ساهمت في خلط آخر لا يقل خطورة عن الأول هو مسألة علاقة الشخصية بالمؤلف فهنا يبرز خلط آخر لا يقل خطورة عن الخلط الأول ،يتعلق هذه المرة بالمطابقة بين الشخصية و المؤلف . وقد لاح هذا الإشكال بقوة في رواية ضمير المتكلم التي تشي «أن الأمر يتعلق بشيء من التقدم في الواقعية و قد تحدث بارت في هذا العنصر عن المتتالية التي هي في نظره عبارة عن تتابع منطقي للوظائف النويات (جمع مفرده نواة) الأساسية بحيث تنفتح المتتالية عندما لا يكون لطرفها الأول علاقة متينة مع السابق ،و تنغلق عندما لا يكون لطرفها الثاني نتيجة لاحقة فإننا نجد منطقه هنا يعود إلى جعل المتتالية مطابقة للوظيفة نفسها مما يؤكد ان فكرة المتتالية عنده لم يتم تمييزها بشكل واضح عن الوحدات الصغرى في الحكي ،و هي الوظائف و العلامات ،و لقد أحس هو نفسه بهذا الدوران الذي آل إليه تحليله للمتتاليات عندما قال « **إن الأمر هنا يتعلق بلا جدال بتصنيف يظل في نطاق المستوى الوظيفي** » [2]

فاستعمال المؤلف صيغة المتكلم جعل الكثير يعتقد أن المؤلف هو الشخصية ، و فسر هذا الرأي المبتذل بتلك « القراءة الساذجة (...)التي تؤدي من جانبها إلى سوء التأويل ذاك حين تخلط بين الشخصيات التخييلية و الأشخاص الأحياء أو تطابق بينهما «([3]) في حين بدا لآخرين بأن الشخصية عمل تأليفي من صنع مخيلة الروائي، فقد صرح "رولان بارت" قائلا إنها «**كائنات**

---

[1]- فليب هامون : سيميولوجية الشخصيات السردية ،ترجمة سعيد بن كراد ، دار الكلام ، الرباط ، المغرب ، (دط) ، 1999.،ص16.

[2]-المرجع نفسه ،ص17.

3- ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة ، ترجمة فريد انطونيوس ، ص64.

ورقية فلا يمكن اعتبار أن الذي يتكلم هو الذي يكتب» [1]و من ثمة فإنني أعتقد بأن المطابقة بين الشخصية والمؤلف لن يضيف للدراسة شيئا.

و في إطار الرؤى السابقة العام، أستطيع أن أدمج تصور الرواية الحديثة عن الشخصية ، وهو تصور يجسد أيضا ما ساد الشخصية من خلط وغموض أديا إلى التباس مفهومها .

فاهتمامها بقضايا الوعي الذاتي، وما تفرضه هذه القضايا من تقنيات التقديم، لاسيما تلك التي تخص الشخصية، أدى بروائيي هذا الاتجاه إلى الاهتمام المبالغ فيه بجوانب الشخصية السيكولوجية . فقد غدت الشخصية في رواياتهم ذات مضمون سيكولوجي بحت، مع تعدد طرق تقديم هذا المضمون»ففي الرواية الحديثة يمكن أن يظهر المضمون السيكولوجي للشخصية سواء بتقديم الحياة الداخلية التي تعيشها أو عن طريق تحليل مظاهر تلك الحياة»[، و كان هذا التقديم مسايرا تماما لطموح أصحاب هذا التوجه في الرواية ،و الذين كانوا يهدفون«**إلى تحسينها،ودرجها في قالب التحليل النفسي**[...]**و تميز أسلوبها بوصف مسهب لصورة واقعية، أو بوصف شريحة بشرية دون التعليق عليها، تاركة للقارئ أمر تحليلها حسب نفسيته**» [2]

و يرى فليب هامون أن هذا الخلط من فعل الروائيين أنفسهم «**بسبب تصريحاتهم الأبوية التمجيدية أو المؤلمة ،لكنها تصريحات نرجسية دائما** » [3]

وأخلص مما سبق إلى القول بأن البارز في الدراسات التي اهتمت بمقولة الشخصية هو تغليب جوانبها المرجعية والتاريخية و الاجتماعية و السيكولوجية» بحسب المنظورات الثقافية و الأخلاقية المتحكمة أو السائدة.

و أعتقد أن أسبقية ظهور هذه التصورات يرجع إلى أسباب أربعة :

1 :يتمثل في عدم اهتمام النقاد و الدارسين بها لفترة زمنية طويلة جدا ، وهو الأمر الذي جعل هذا التصور يبرز و يهيمن .

---

[1]- **حسن بحراوي :بنية الشكل الروائي(الفضاء ، الزمن ، الشخصية) ،ص213.**

[2] -**Roland Barthes:Introduction a l'analyse structural des récits،communication8،p25 .**

[3]- **حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي(الفضاء ، الزمن، الشخصية)، ص212.**

2 :يعود إلى طبيعة المناهج ، و هي كما أعرف مناهج سياقية تتوجه مباشرة إلى ما يحيط بالنص أو العمل الأدبي بمعنى أنها تبجل الخارج النصي على الشكل ، وهو إجراء أراه تاريخيا و منهجيا بحتا ،كرس التصور السابق و غذاه ما جعل أمر الاحتفاظ به يكون سهلا .

3–وثالث هذه الأسباب يردها حسن بحراوي إلى صعوبة» **التعرف على مفهوم الشخصية في إطاره الدياكروني** » [1]

وعليه فإنني أعتقد أن التتبع التاريخي لظاهرة معينة يسهل على الدارس إلى حد ما الكشف عنها .

4: ناجم عن مسألة الصيغ المرتبطة بالنوع الأدبي، وعلى الرغم من أن هذه المسألة بلورت أنواعا مختلفة من الشخصيات :حكائية و روائية و مسرحية و ملحمية أي حسب انتمائها للنوع الأدبي (حكاية ، رواية مسرح ، ملحمة ن شعر ، قصة ...)إلا أن « **النمذجات الأدبية الأكثر تطورا (أرسطو ، لوكاتش ، فراي .الخ) لم تؤسس إلا على نظرية شبه واضحة للشخصية (البطل الإشكالي أو غير الإشكالي ، التغرف ، التطهير نموذجي أو فردي** ... » [2].

غير أنني أرى أن ثراء مقولة الشخصية الناتج عن تنوع الصيغ الأدبية حال دون وضوح مفهومها ، بل أسهم في تعقيده ،و أدى ،زيادة على ذلك، إلى الحلول دون وضع تمييز دقيق لهذا المفهوم.

أما من منظور "رولان بارت" فإنه يدعو لعزل كل المقاربات التقليدية لتحليل الشخصية بنويا ، و قد بدأ هذا فعلا مع "توماشفسكي" و "بروب" و "بريمون" و "غريماس" و قد تعاملوا مع الشخصية ليس كذات ، و لكن كمشارك في الفعل ، فهذه التصورات هي الأبرز ، و قد ثارت على التصور التقليدي للشخصية ، و ذلك من خلال تصنيفها وفق مبدأ الوصف .

2-مسألة الفاعل :

يؤكد بارت في هذا العنصر على أن مسألة تصنيف الشخصيات الحكائية لم تحل بشكل قاطع على الرغم من وجود محاولات للتصنيف كتلك التي قدمها كل من غريماس ، و طودروف إلا

---

[1]- **محمد التونجي :المعجم المفصل في الأدب ج2،دار الكتب العلمية،بيروت ، لبنان ،ط،1419ه/1999 ، ص492.**

[2]- **فليب هامون : سيميولوجية الشخصيات السردية ،ترجمة سعيد بن كراد،ص 16 .**

أنهما معا لا يصمدان أمام الكثرة الكثيرة من السرد ، فعوامل غريماس الستة ليس بإمكانها أن تكشف كليا عن كل الأدوار التي تقوم بها كل شخصيات الحكي ، و أما علاقات طودروف الثلاثة فإنها بدورها عاجزة عن تصنيف كل الشخصيات في الحكي ، فهي من هذا الجانب أثبتت أنها صالحة فقط على رواية واحدة هي رواية العلاقات الخطيرة .

و لحل مشكلة تصنيف الشخصيات يقترح بارت صيغة في شكل تساؤل فحواه من هي ذات السرد ؟

لا يمكن أن تكون ذات السرد شخصية أساسية تنصب عليها أعين القراء من كل جانب لأنه لا يمكن تصنيف الذوات السردية أو الفواعل بالنظر إلى هذا المعيار الأحادي ، و لا يمكن كذلك أن نقيم هذا التصنيف على أساس ثنائي أيضا (فاعل) فاعل مضاد) لأنه يوهم بحضور الواقع من خلال عنصر المواجهة بين الطرفين و التي تبرز في بعض أشكال القص الحديثة و التي فاقمت الخلط بين مفهوم الشخصية و الشخص ، فالشخص له علاقة بقصة الرواية و بالتالي بمضمونها أو بمرجعها . و أما الشخصية فلها علاقة بالشكل أو الخطاب ،و ستتواجد على هذا المستوى كمشارك في المحاور الدلالية الكبرى الثلاثة التي تتواجد في النحو ...و من هنا فقط يمكن الولوج إلى مستوى الأفعال من خلال الشخصيات التي لن يكون لها معنى إلا إذا أدمجت في مستوى ثالث للوصف أسماه بمستوى السرد كمقابل لمستوى الوظائف و مستوى الأفعال .

و مما سبق يمكن القول أن رولان بارت استفاد من جهود سابقيه ، فهو يستخدم مستوى الوظائف بالمعنى الذي استخدمه بروب و بريموند ،و يستخدم مستوى الأفعال بالمعنى الذي أشار إليه غريماس ،كما استخدم مستوى السرد بنفس استخدام طودروف لمفهوم الخطاب ، كما يستفيد بشكل خاص من اللسانيات الوظيفية– البنوية حينما قال ان الوظيفة لا معنى لها إلا إذا أخذت مكانا في الفعل العام للفاعل. فأساس هذا التوجه كما هو باد لساني وظيفي ، لا ينظر إلى الوظيفة إلا من خلال الدور الذي تؤديه داخل التلفظ ،مثل الكلمة التي لا يكون لها معنى داخل الجملة إلا إذا تعالقت مع بقية الكلمات المكونة لها، فبهذه الكيفية تعاملت البنيوية المعاصرة مع الشخصية ، وبالأخص منها الاتجاه الذي عرف بالبنيوية الوظيفية ،و الذي فهم الشخصية من « **مبدأ البحث عن الوظائف (أو الأفعال أو الأدوار) التي يمكن أن تؤديها عناصر اللغة** » [1]

---

[1]- **الطيب دبه : مبادىء اللسانيات (دراسة تحليليةابستيمولوجية) دار القصبة للنشر ، الجزائر ،دط ، 2001،ص100.**

د- مستوى السرد :

1-التواصل السردي :

الراوي هو غير الكاتب ، فهذا الأخير هو الذي يختاره أداة لنقل روايته إلى المروي لهم ، وهو يختلف عنه في كونه شخصية ورقية ، لا وجود لها في عالمنا الواقعي عكس خالقه الذي هو شخصية واقعية ، مكونة من لحم ودم ، وحالة مدنية ، تحمل اسما ولقبا .

وفي صميم هذا الإشكال ، تساءل "رولان بارت" -في مقاله -عمن يرسل القصة ، فرأى أن هناك ثلاثة تصورات بارزة تنازعت هذه القضية: « **التصور الأول الذي يعتبر القصة يرسلها شخص (بالمعنى النفسي للكلمة) ولهذا الشخص اسم ، إنه المؤلف ، حالة مدنية يحمل قلمه لكتابة قصة التي هي تعبير عن (أنا) خارجة عنها . وأما التصور الثاني فيرى أن مرسل القصة هو السارد يرسلها بوعي شامل ويبثها من خلال وجهة نظر متعالية ، هي وجهة نظر الاله .وأما التصور الثالث وهو الأكثر حداثة (هنري جيمس – سارتر) يرى أن السارد يجب أن يحدد قصته بحيث تسمح لنا بملاحظة الشخصيات ، وهذه التصورات الثلاثة مقلقة في رأينا ، لأنها جميعا تعد السارد والشخصيات ككائنات حقيقية . وفي رأينا أنها كائنات ورقية ، فلا يمكن اعتبار أن الذي يتكلم هو الذي يكتب** » [1].

يلم "رولان بارت" –في هذه الفقرة- بكل الآراء النقدية التي درست الراوي من حيث الماهية ،والموقع داخل العمل الروائي، وعلاقته بالكاتب هل هو نفسه؟ أم هو مختلف عنه ؟أم هما معا؟ . والناقد هنا يدحض كل التصورات المقدمة في هذا المجال ، ويرى أنها سعت دوما للخلط بين الراوي والكاتب ، بل والجمع بينها أحيانا تحت عبارة الكاتب الراوي .وبهذا الدحض يقدم بارت تصورا رابعا حول هذه المسألة، وهو يرى أن الراوي كائن ورقي ، يؤدي وظيفة كلامية داخل العمل الأدبي في ظل الغياب الكلي للأديب الذي يضطلع بوظيفة الكتابة التي هي فعل خارجي بالدرجة الأولى ، بمعنى آخر أن هناك فرق بين من يكتب الرواية ،ومن يتكلم داخلها. ويعتبر هذا الرأي من أحدث الآراء النقدية التي فصلت بشكل نهائي بين الراوي والكاتب بوصفهما مستقلان كل الاستقلالية عن بعضهما البعض .

و حتى نزيل اللبس يرى "بارت" أنه علينا أن نفترض أن الشخص تربطه علاقة إشارية بلغته ما يجعل من المؤلف ذاتا مكتملة ، و من السرد مجرد أداة لهذا الاكتمال ، و بمقتضى هذا الافتراض

---

[1]-ينظر رولان بارت :مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص .

يصبح لدينا في السرد نظامان : هما الشخصي و اللاشخصي، و ليس بالضرورة أن يرتبطا بالضميرين (أنا) و (هو) فقد يحدث أن يكون السرد بضمير هو ، و لكن إسناده الحقيقي بضمير أنا و العكس صحيح ، و يقترح علينا لحل هذا الإشكال تحويل الجملة من الضمير الأول إلى الضمير الثاني لمعرفة نوع النظام السائد.

و لكن الإشكال يوجد في السرود التي تخلط ، أو تمزج النظامين فكيف نميز الشخصي من اللاشخصي ، يقول إن الضمير اللا شخصي هو لا يتحدد بأحكام أو بمقاصد أو بسيمات (و هذه علامات الضمير النفسي) ،و هو ضمير شكلي و ليس نفسي، و هو المقصود بنويا ، و هو الذي نصل من خلاله إلى فعل النطق المطلوب ، الذي يمكن التمييز فيه بين ما نكتب ، و ما نحكيه ، و لذلك يقول رولان بارت « إن قسما من الأدب المعاصر لم يعد أدبا وصفيا ، بل أصبح أدبا متعديا ملزما نفسه بأن ينجز داخل المضارع قولا يبلغ من الصفاء ما يجعل الخطاب يتماهى مع الفعل الذي يحرره لما كان كل خطاب و كل ما يقال يرد إلى الكلمة أي إلى طريقة قولها .» [1]

2-وضعية السرد :

يرتبط التواصل السردي بعلامات أو بإشارات يتحدد من خلالها المتكلم أو ذات السرد ، و هذه العلامات هي واضحة في الأدب السردي الشفوي ، ففي هذا النوع من السرد نعرف أن المؤلف مجرد راوي ، و ليس مبتكر « إن المستوى السردي داخل هذه الآداب هو من الوضوح و الصفاء ، و قواعده من الإلزام بحيث يصعب معهما تصور خرافة بدون علامات مقننة للسرد (كان يا مكان في قديم الزمان) [2]

و أما في الأدب المكتوب فقد تم تحديد أشكال الخطاب بوصفها علامات سردية (أفلاطون) ، و هي التي تعرف بأساليب التشخيص (القول المباشر ، غير المباشر ، القول الحر ، وجهات النظر) بالإضافة إلى أسلوب الكتابة بوصفه معلنا عن السرد ، و ليس مجرد ناقلا له .و يتعالى وفق هذا الإعلان شكل السرد على مضمونه (الوظائف و الأفعال) ، و إذا كان هذا هو حد الدراسة البنيوية فما يتم الكشف عنه فيما بعد هو أنساق أخرى (مرجعيه) لها مصطلحاتها الخاصة ، و لكن كما قلنا فإن حد التحليل هو الخطاب (الشكل) ثم الانتقال إلى مجال سيميائي

---

[1]-المرجع السابق ،ص28.

[2]-المرجع نفسه ،ص29.

آخر .و هذا هو الحد الذي أطلق عليه بارت وضعية السرد ، هذه الوضعية قد حددتها المجتمعات العتيقة .»أما مجتمعاتنا المعاصرة فهي رحلة بحث دائمة عن وضعية أقل ما يمكن أن يقال عنها أنها وصلت إلى حد من الغرابة مع مالارمي الذي كان يرغب في أن يتلى الكتاب .أمام الجمهور وفق تركيب دقيق .أما عند ميشال بوتور فالوضعية ترتبط بعلامات الطباعة بالدرجة الأولى « **فهناك ما لا يحصى من طرائق السرد التي تحاول أن تضفي طابع التلقائية ، و عدم التكلف على القصة التي ستحكى ،و ذلك عن طريق اصطناع مناسبة طبيعية للشروع في سردها ، أو إذا صح القول التخلي عن المقدمات المصطنعة في مثل ما هو مألوف في الرواية التراسلية ، و في الروايات التي يدعي مؤلفوها أنهم استمدوها من مخطوطات تم العثور عليها حقيقة ، أو من لقاء فعلي لهم مع أبطالهم ، و في الأفلام التي تعلن عن قصتها قبل الجنيريك ، إما ما يطبع المجتمع البورجوازي و ثقافة الجماهير المنبثقة عنه هو ازدراء الإعلان عن القوانين و السنن ،و ما يرغب فيه هذا المجتمع ، و هذه الثقافة هو علامات لا يشي مظهرها بأي معنى** » [1]

3-بارت و مشكلة المنهج :

و إذا أردنا أن نتحدث عن المنهج الذي درس بمقتضاه بارت القصص فهو المنهج الاستنباطي الذي انطلقت منه رؤيته ، و هي رؤية لسانية محضة، لأن اللسانيات استفادت من العلوم التجريبية في مختلف مباحثها ،فقد تحولت من المنهج الاستقرائي لعجزه في الوصول إلى نتائج مقبولة ،وتبنت المنهج الاستنباطي الذي يبدو أنه « أكثر استجابة للتحقيق و التطبيق « [2] الشيء الذي جعل السرديون يستخدموه للبحث عن بنية السرد .

يعرض إذن بارت في مقاله سالف الذكر منهجين : الأول استقرائي و الثاني استنباطي:

أما المنهج الأول فهو يتصف ب:

-الانتقال من قضية خاصة إلى قضية عامة.

---

[1] **المرجع السابق ،ص30/29-**

[2] **- منذر عياشي : مقدمة مقال مدخل إلى التحليل البنوي للقصص ،ص18.**

-لا يقر الاستقراء إلا بالتجربة المباشرة و المعاينة المحسوسة لكل فرد من أفراد النوع موضوع البحث و التجربة .

يمكن وصف هذا المنهج بالصحيح ، و لكنه مستحيل لأنه إذا جئنا إلى ميدان القصة على مدى منه لكي نقوم بدارسة البنية و الكشف عنها فسيكون الأمر مستحيلا ذلك لأن البحث فيها من هذا المنظور يتطلب استقصاء دقيقا لكل القصص في العالم ، و في كل اللغات و هذا أمر يعجز عنه الصفوة من أولي العزم و المتابعة ، و نلاحظ أن هذا المنهج يستوفي شروطا في البحث أقل ما يقال عنها أنها شروط الصحة و السلامة ، و لكن بارت يقول إن هذه الرؤية السليمة طوباوية ، و لعل السبب في ذلك أنها عصية على التحقيق .

و إذا عدنا إلى اللسانيات التي انطلقت منها رؤية بارت فسنجد انها قد تحولت عن هذا المنهج إلى منهج أقل طموحا ، و لكنه أكثر استجابة للتحقيق و التطبيق و أما وجهة النظر التي يبديها بارت ، و هو يرى عجز المنهج الاستقرائي عن أن يكون اداة صالحة بيد الناقد تعينه على كشف البنية فتتجلى في سؤاله التالي ما يمكن للمرء أن يقوله عن التحليل السردي و هو يواجه ملايين القصص» و مادامت اللسانيات قد عجزت عن تطبيق هذا المنهج و جعلت من نفسها و بكل حكمة منهجا استنباطيا فإن الناقد الباحث في رأي بارت لا يملك خيارا سواء

أما المنهج الثاني فهو الاستنباطي و يتصف ب:

1-ينتقل من العام إلى الأكثر خصوصية .

2-يفترض أن القضايا المدروسة حقيقية .

3-يوفر الجهد و يحل محل كثرة كثيرة من الجداول و الإحصاءات التي يقوم الباحث بإعدادها في المنهج الاستقرائي.

و من أهم خصائصه : الدقة في النتائج المتوصل إليها ، و توفير الجهد ، فبارت يرى « **أن الناقد ،أو الباحث أمام الكثرة الكثيرة من القصص مضطر أن يبتكر باديء ذي بدء نموذجا افتراضيا للوصف (يسميه اللسانيون الأمريكيون نظرية)...كما يرى، وهي خطوة ثانية أن على الباحث بعد ذلك أن ينزل رويدا رويدا نحو الأنواع التي تشارك معه ، وتبتعد عنه في الوقت نفسه ...كما يرى ،و هذه خطوة ثالثة ،أن التحليل سيجد في مستوى هذه**

المطابقات و الانزياحات فقط تعددية القصص و تنوعاتها التاريخية و الجغرافية و الثقافية .و سيكون حينئذ مزودا بأداة وحيدة للوصف» [1].

و أما عن كيفية استخدامه للمنهج فهو يلح على أن ينشغل الدارس بنظرية تيسر له وصف القصص اللامتناهية ، و أن « **يلتزم منذ البداية بنمط يمنحها مصطلحاتها الأولى و اولى مبادئها...و إذا كانت الانماط متعددة فإن بارت يرى في الوضع الراهن للبحث أنه من الحكمة أن نجعل اللسانيات نفسها نمطا أساسيا للتحليل البنيوي للسرد** » [2].

مما سبق يمكن أن نخلص إلى نتيجة نؤكد فيها على اهتمام بارت بالقصة أكثر من الخطاب فبسبب اتباعه لمنهج بروب و توماشفسكي و ستراوس و غريماس و طودروف يكون قد انتصر للمنطق الذي تقوم عليه القصة.و هذه المسألة تدعو إلى القول إن دراسة سردية خطاب ما لا تنحصر فقط في الصيغة كما رآها جينيت .كما لا تنحصر في السرد و الخطاب كما حددهما طودروف .بل هي تتأكد من خلال وجود خطاب يتضمن قصة ؛ بمعنى وجود حدث و شخصية و راو.و يبقى المستويان بحاجة إلى مستوى ثالث هو التأويل الذي يجعل من الدراسات السردية أكثر انفتاحا على قضايا التاريخ و الثقافة و الدين و السياسة...الخ.

---

[1]-المرجع السابق ، ص20.

[2]-المرجع نفسه،ص ،ن

خاتمة

بعد معاينة النماذج السابقة يمكن القول أنها تعد الأبرز في مجال النقد البنوي ذي النزوع اللساني، كما تعد الأشمل في إطاره من حيث السند أو التأسيس أو من حيث التطبيق ، و لا أدل على هذا الكلام من شيوعها في النقد العالمي و العربي منه على وجه مخصوص، فهي الأكثر رواجا و انتشارا، و لعل السبب يرجع إلى أن بداية انفتاح النقد العربي على نظيره الغربي اصطدمت بوصول النماذج البنوية المدروسة إلى ذروة ألقها النقدي و المنهجي ، و من المعروف أن ذلك ارتبط بحقبة الستينيات و السبعينيات ، و هما بداية النقل المباشر لمنظومة البنوية و ما بعدها .و ما صحبها من انتقادات بات معروفة في الوسط النقدي ،لذلك وجدت في هذا المقام أنه من الضروري الإشارة إلى أهم الاشكالات التي يمكن أن تعترض دارس السرديات في الإطار الذي تحدثت عنه سابقا ، و يمكن تقديم ذلك على هذا النحو :

1-يتعلق الإشكال الأول ببعض عناصر التخييل التي يبدو مفهومها غير واضح ، مثل الرؤية السردية ، وهي أحد المقولات التي استأثرت باهتمام الدارسين في حقل السرديات ، فمرة يراد بها رؤية الراوي أو السارد إلى العالم الذي يحيط به ، وموقفه منه من خلال زاوية نظر معينة ،و مرة أخرى يقصد بها العلاقة التي تجمع الراوي بالمروي له،و في ثالثة تغدو هذه المقولة قريبة من مفهوم السرد على اعتبار طريقة الحكي أو طريقة تبليغ الراوي المروي له حتى يراه ، وهي إذ ذاك تقنية تختص جانبه الشكلي بالدرجة . و تعد مقولة الصوت أيضا أحد القضايا التي دار حولها النقاش ، و هي تتعلق بمن يتكلم داخل النص السردي ،هل هو الراوي أم الكاتب ؟ثم العلاقة بين من يروي بمن يروى له .

2-كثرة المصطلحات السردية: إن ما يلاحظه المرء عند التطرق إلى مقولة الرؤية السردية على سبيل المثال هو كثرة التسميات التي أطلقت عليها ، فهي متعددة ومتنوعة بتعدد وتنوع مجالات استخدامها ،فمن النقد الأدبي إلى فنون البصريات إلى علوم الهندسة تولد عدد غير قليل من التسميات ، التي كان لها حضورها المكثف في مجال النقد الروائي الحديث ، ومن تلك

التسميات نجد : الرؤية ، وجهة النظر ، المنظور ، الموقع ، زاوية الرؤية ، التبئير ، حصر المجال ، التبئير بجميع أنواعه ...

3-الصعوبة التي يجدها الدارس في تتبع نموذج من النماذج السابقة ،و كذا الصعوبة في الوصول إلى النتائج التي تبدو واحدة في الكثير من الدراسات. و في هذا الإطار نسجل قيام النماذج السابقة على تصور واحد يكاد يتكرر ، فهي تبحث في الخصائص اللسانية و الأسلوبية و الدلالية و مهتمة بتحديد البنيات الزمانية و في بعض الأحيان حتى المكانية ، و الرؤى الكامنة خلف هذه البنيات . و هذا ما ينسجم مع ما أشار إليه طودروف من وجود شبه اتفاق كلي بين الدارسين في تحليل الخطاب السردي إذ يقول « يبدو أن اتفاقا عاما قد تم في التحليل السردي للوقوف على ثلاثة مقاييس هي الزمن و الرؤية و الطريقة»[1] و هذه المسألة تجعل من نماذج التحليل التي توقفنا عندها فاقدة للحيوية نتيجة انشغالها بسؤال البنية أو الكيفية.

4-كثرة الرسومات و المخططات و التشجيرات و الجداول التي يصعب التعليق عليها و تبيان الهدف الذي وضعت من أجله، و هي لها أثر سلبي في تلقي الدراسة الشيء الذي ينعكس على النص الذي يغيب وراء هذه الرسومات .و بالتالي ضياع خصوصيته.

5-إهمال السياقات الخارجية المحيطة بالنص ،و هي أكبر خلل في النماذج التي قدمها كل من طودروف و جينيت و بارت ،فالنصوص تصبح خالية من المعنى إلا ما تعلق بعلاقة عناصر النص فيما بينها، فقد واجهت في هذا الإطار الدراسات السردية بصورة عامة تهما بالتقصير فيما يخص اهتمامها بدراسة قوانين السرد .و الأهم من كل هذا هو التقليل من مسألة السياق و دوره في إبراز المعنى .و قد ظهرت اتجاهات أعادت للمعنى اعتباره برده لعوامل تكوينه و هذا ما سمي بالبنوية التكوينة التي رائدها لوسيان غولدمان .كما شهدت مرحلة ما بعد البنوية هجوما حادا على المرحلة التي سبقتها فأعادت مساءلة النص الأدبي في علاقته بالتاريخ و الدين و الثقافة في محاولة لإعادة الاعتبار للسياقات الثقافية و الاجتماعية و الابتعاد بالنص من مختبرات الدراسة الوصفية التي أوصلته إلى طريق مسدود .وسنسعى استكمالا لما قدمناه من جهد متواضع لطلبتنا لتحضير سلسلة دروس خاصة بعلم الاجتماع الأدبي من جهة و مناهج ما بعد البنوية من جه أخرى.

---

[1]- عبد القادر شرشار: تحليل الخطاب السردي في الدراسات العربية الحديثة و المعاصرة ، مجلة الموقف الأدبي ، العدد 377، 2002.

ملحق أسماء الأعلام

1. **إميل بنفنيست** : E. Benveniste ولد سنة1902 و توفي سنة 1972 هو لساني و سيميائي فرنسي .عرف بأعماله المنصبة على اللغات الهندوأوروبية.

2.أومبرتو إيكو :Umberto Eco ولدسنة1932 و توفي في فيفري 2016 . فيلسوف إيطالي، وروائي وباحث في القرون الوسطى، ويُعرف بروايته الشهيرة اسم الوردة، ومقالاته العديدة. وهو أحد أهم النقاد اللادينيين في العالم.وُلد إيكو في مدينة ألساندريا بإقليم بييمونتي، وكان أبوه جوليو مُحاسباً قبل أن تستدعيه الحكومة للخدمة في ثلاثة حروب. خلال الحرب العالمية الثانية، انتقلت أم أومبرتو، جيوفانا، مع ابنها إلى قرية صغيرة في حيد بييمونتي الجبلي.أُخذ اسم عائلته إكو (Eco) من الحروف الأولى للعبارة اللاتينية ex coelis oblatus) هبة السماء)، ومُنح لجده (الذي كان لقيطاً) من قبل مكتب المدينة.كان أبوه ابناً لعائلة فيها ثلاثة عشر ابناً آخرين، وحاول دفعه لأن يصبح محامياً، غير أنه انتسب إلى جامعة تورينو لدراسة فلسفة القرون الوسطى والأدب .كتب أطروحته حول توما الأكويني، وحصل على دكتوراة في الفلسفة في 1954، وخلال هذا الوقت، هجر إيكو الكنيسة الكاثوليكية الرومانية بعد أزمة إيمان.عمل إكو محرراً ثقافياً للتلفزيون والإذاعة الفرنسية، وحَاضَرَ في جامعة تورينو .كما صادق مجموعة من الرسامين والموسيقيين والكتاب في الإذاعة والتلفزيون الفرنسيين الأمر الذي أثر على مهنته ككاتب فيما بعد. خصوصاً بعد نشر كتابه الأول مشكلة الجمال عند توما الأكويني Il Problema Estetico di San Tommaso الذي كان توسعة لأطروحة الدكتوراة خاصته.في سبتمبر 1962 تزوج ريناتي رامج، رسامة ألمانية.أشهر مؤلفاته:اسم الوردة–مقبرة براغ––كيفية السفر مع سلمون–نزهات في غابة السرد–حاشية على اسم الوردة–لا نهائية القوائم: من هوميروس حتى جويس–السيميائية وفلسفة اللغة–العلامة تحليل المفهوم وتاريخه–آليات الكتابة السردية–التأويل بين السيميائيات

والتفكيكية–جزيرة اليوم السابق–الأثر المفتوح–باودولينو–بندول فوكو–شعلة الملكة لونة الغامضة–العدد صفر.

3.**بول ريكور** :*Paul Ricoeur* فيلسوف فرنسي وعالم إنسانيات معاصر ولد في فالينس، شارنت، 27 فبراير1913 ، وتوفي في شاتيناي مالابري، 20 مايو .2005 هو واحد من ممثلي التيار التأويلي، اشتغل في حقل الاهتمام التأويلي ومن ثم بالاهتمام بالبنيوية، وهو امتداد لفريديناند دي سوسير .يعتبر ريكور رائد سؤال السرد. أشهر كتبه (نظرية التأويل –التاريخ والحقيقة–الزمن والحكي– الخطاب وفائض المعنى Interpretation philosophic – theory - Discourse and the Surplus of Meaning /.

4.**جرالد برنس** :Gerald Prince و مؤرخ أدبي أمريكي، ولد في 7 نوفمبر 1942 في الإسكندرية في مصر.

5–**جرار جينيت** : G.Gennete ناقد فرنسي ، و لد سنة 1930 ، أستاذ مبرز في الآداب ، يشتغل منذ الستينيات القرن الماضي على مقولة الأجناس الأدبية ، و يعتبر أبرز نقاد القرن الماضي في مجال نقد الرواية و لا يزال من أبرزهم في هذا القرن ،ألف كتبا كثيرة من أهمها : الأطراس الممسوحة و مدخل إلى النص الجامع ، و سلسلة أشكال ،و عتبات ، و القول و التخييل ...الخ.

6.**هردر**:Gottfried Herde هو كاتب وشاعر وفيلسوف وناقد ولاهوتي ألماني.ولد عام 1744 في موراغ، ومات في عام 1803في فايمار .كان والده قائد موسيقى كنسية وينتمي إلى الحركة التقوية، ودرس هردر في الفترة بين 1762 و1764 الطب وعلوم الدين والفلسفة في جامعة كونيغسبرغ، حيث خضع هناك لتأثير كل من كانط وهامان .وفي الفترة من 1764 حتى 1769 عمل مدرساً وواعظاً في مدينة ريغا .وفي عام 1769 قام هردر برحلة بحرية إلى نانت، وأدت هذه الرحلة إلى تحوله من الإيمان بحركة التنوير إلى اقتناعه التام بحركة العاصفة والدفع كما اعترف هو نفسه. تعرف على غوته، وكان صديقاً لكل من جان باول وفيلاند..

7.**هنري جيمس**H.James هو مؤسس وقائد مدرسة الواقعية في الأدب الخيالي، أعماله البديعة قادت العديد من الأكاديميين إلى اعتباره أعظم أساتذة النمط القصصي. قضى معظم حياته في إنجلترا وأصبحت أعماله حديثاً للرأي العام قبل وفاته بقليل. اشتهر هنري تحديداً بسلسلة من الروايات يصور فيها التلاقي بين أمريكا وأوروبا، كما ركزت رواياته على العلاقات

الشخصية، الأختبار المناسب للقوة في مثل هذه العلاقات. وإثارة التساؤلات الأخلاقية، وسيلته في الكتابة من وجهة نظر الشخصية منحت له الفرصة لاستكشاف ظاهرة الوعي والمفهوم. مما جعل أسلوبه في الكتابة يقارن بمدرسة الانطباعية في الرسم.

أصر هنري جيمس على أن الكتاب في بريطانيا العظمى وأمريكا يجب أن يحظوا بأعلى درجة من الحرية للتعبير عن أرائهم للعالم، كما كان عليه الحال بالنسبة لنظائرهم الفرنسيين . استخدامه البديع لنقل مشاعره في كتاباته، والصراع النفسي الداخلي للشخصيات)مونولوج(، بالإضافة إلى عناصر أخرى كالراوي ذو المصداقية (وهو راوي داخل الرواية يثق القارئ في سرده)، كل هذه أشياء أضافت إلى رواياته عمق وتشويق، وخصوصاً دراما الخيال العلمي. وألقت بظلالها على الأعمال الأدبية الحديثة في القرن العشرين. كاتب غير اعتيادي بلا شك، فبالإضافة لأعماله الأدبية المنوعة، كانت تنشر له مقالات وكتب عن السفر، السير الذاتية، سيرته الشخصية، كتابات نقدية، كما أنه كتب مسرحيات، تم أداء بعض منها إبان حياته ونالت نجاح مبهر. ويعتقد أن أعماله المسرحية تلك قد أثرت كتاباته القصصية والروائية بشكل ملحوظ.

8.**زاليغ هاريس** :Z.Harris لغوي أمريكي ولد في أكتوبر 1909 و توفي مايو 1992كان مؤثرا في اللسانيات البنيوية و تحليل الخطاب، تشمل مساهماته في السنوات اللاحقة من حياته المهنية ما يلي: نقل القواعد النحوية ، تحليل السلسلة قواعد التقارب ، اختلافات الجملة الأساسية (وشبكات التحليل) ، الهياكل الجبرية في اللغة ،القواعد اللغوية والقواعد اللغوية ، ونظرية المعلومات اللغوية ، والحساب المبدئي لطبيعة وأصل اللغة..

9.**كلود ليفي ستراوس** :STRAUSE C.LEVI من أهم البنيويين المعاصرين، وأكثرهم شهرة، بل ان البنيوية ترتبط باسمه ارتباطا مباشرا، وهذا ما جعل الباحثين يطلقون عليه عدد من الألقاب التي تشير إلى مدى تأثيره وتأثره بالبنيويين والبنيوية عموما، فلقب بعميد البنائيين، أو شيخ البنيويين، أو البنيوي الأول، أو رائد البنيوية المعاصرة، أو أكبر مهندسي الفكر في العصر الحديث.... الخ. ولعل هذا الاهتمام من قبل الباحثين به يرجع إلى استعماله المنهج البنيوي في كافة المجالات التي تطرق إليها بالبحث وخصوصا في مجال الأنثروبولوجيا. وتمسكه بهذا المنهج، فهو لم يحاول كغيره من البنيويين ان يتجاوز هذا المنهج

في دراساته وبحوثه، أو إن يرفض إطلاق صفة البنيوي عليه كما فعل غيره. ان لنشأة ستراوس وتربيته وإعداده العلمي، اثر كبير في اتساع افقه. وتنوع اهتماماته والمصادر التي استلهم منها منهجه البنيوي، فذكرياته عن الطبيعة جعلته قريبا من علم الجيولوجيا، وعشقه للموسيقا والفن كان تأثيره واضحا في بحوثه ودراساته وخصوصا فيما يتعلق بالأساطير فضلا عن دراسته للفلسفة والقانون، واتجاهه الاجتماعي والأنثروبولوجي، كل ذلك جعل منه يبحث عن منهج جديد في البحث قادرا على معالجة كافة المجالات. وهو المنهج البنيوي، ذلك المنهج الذي يبحث عن الحقيقة التي تكمن وراء الوقائع الملاحظة. ولد كلود ليفي شتراوس في بلجيكا بمدينة بروكسل في 28 نوفمبر 1908، وتوفي في فرنسا في مدينة باريس في 30 أكتوبر 2009. ونشا في جو مليء بالفنون والثقافة والأدب، فهو ابن فنان وحفيد حاخام. في عام 1914 وخلال نشوب الحرب العالمية الأولى انتقل مع أبويه إلى الإقامة في فرساي. ويبدو أنه كان طفلا متوحدا، يميل إلى التفكير والتأمل الذاتي والقراءة. حيث اعتاد أن يصرف وقته في السير وحيدا، يتأمل الطبيعة ويلتقط منها أغراضا مختلفة من الأحجار والنباتات التي تفيد في صناعة الفسيفساء، ويرى إن هذه العادات كانت هي الأصل في اهتمامه العميق بالجيولوجيا، مما كان له تأثيره اللاحق في منهجه البنيوي. في الفترة من 1927 – 1932 كان ستراوس طالبا في جامعة باريس حيث حاز على إجازة في القانون والفلسفة، واشتملت قراءاته في هذه المرحلة على أعلام المدرسة الفرنسية في علم الاجتماع. لكنه لم يدرس العلوم إلا في مرحلة متأخرة. وبعد أن درس القانون لفترة قصيرة في جامعة باريس. ابتدأ العمل مدرسا في الليسيه. لكنه سرعان ما تركه ليرتحل إلى البرازيل عام 1934، بعد أن عرض عليه منصب أستاذ لعلم الاجتماع في جامعة ساوباولو، إذ رأى في هذا المنصب فرصة للقيام برحلات للدرس الميداني في أدغال البرازيل. وفي عام 1939 استقال من جامعة ساوباولو وحصل على منحة من الحكومة الفرنسية للقيام ببعثة دراسية أوسع نطاقا إلى وسط البرازيل، حيث قام بدراسة عدد من القبائل البدائية، فكانت هذه الدراسة مهادا لأفكاره التي تطورت فيما بعد. وفي عام 1940 عاد إلى فرنسا للخدمة العسكرية، ولكنه تركها ورحل إلى الولايات المتحدة بعد سقوط باريس عام 1941، حيث تولى في نيويورك منصبا في الكلية الجديدة للبحث الاجتماعي عام 1943، وقد أتاحت له فترة الإقامة هناك الفرصة لكتابة أطروحته في الدكتوراه (البنى الأولية للقرابة). وإقامة علاقة

صداقة مع رومان جاكوبسون الذي قاده إلى الاهتمام بعلم اللغة البنيوي، فأسهم بمقال عن (التحليل البنيوي في علم اللغة والأنثروبولوجيا) نشره عام 1945 في مجلة حلقة نيويورك. وفي المدة من 1946 – 1947 عمل في الملحق الثقافي في الولايات المتحدة. إلا أنه عاد إلى فرنسا بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية، إذ لم تعرض عليه المدرسة الجديدة وظيفة ثابتة. في عام 1950 أصبح مدير الدراسات في المعهد التطبيقي للدراسات العليا في جامعة باريس (مختبر الأنثروبولوجيا الاجتماعية). وفي هذا العام أيضا سافر إلى باكستان الشرقية للقيام برحلة بحث ميداني. وقد تم اختياره لكرسي الأنثروبولوجيا الاجتماعية في الكوليج دي فرانس 1959، وفي 1964 نال وسام جوقة الشرف . في هذه المدة من حياته وما بعدها ألف شتراوس مجموعة من المؤلفات، وكتب العديد من المقالات التي نشرها في المجلات العالمية، والتي ضمها فيما بعد إلى مؤلفاته، حيث تناول فيها دراسة الكثير من الظواهر على وفق المنهج البنيوي..راهن ليفي ستروس على تجاوز الوعي العنصري القائم على عقل ثبوتي و هووي يشرع للتمركز الثقافي..

10.**كايزر** :Kayser ولد في برلين سنة 1906 و توفي في جانفي1960.درس الأدب و تحصل على الدكتوراه في الشعر سنة 1932 عن الشعر الباروكي .مدير المعهد الثقافي في لزبون.محاضر و كاتب .نشر اللغة و الفن سنة 1948.

11.**كولردج**:Coleridge ولد في 21 أكتوبر 1772 وتوفي في 25 يوليو 1834 شاعر إنكليزي وناقد ومشتغل بالفلسفة. أعلن مع زميله ويليام ووردزوورث بدء الحركة الرومانتيكية في إنكلترا بديوانهما المشترك الأناشيد الغنائية .أحد شعراء البحيرة، ويُعرف بقصائده أغنية البحار القديم وقبلاي خان .كما يُعرف بعمله النثري الهام..

12.**مالرميه**: Stephane Mallarme شاعر فرنسي، وُلد في باريس 18 مارس عام 1842. ينتمي مالارميه إلى تيار الرمزية ويعد واحدًا من روادها التحق بمدرسة داخلية عقب وفاة والدته وزواج والده حتى أتم دراسته الثانوية. تزوج من فتاة ألمانية تدعى ماريا غيرهارد، والتي كانت تكبره ببضع سنوات، ثم سافرا معًا إلى بريطانياوتزوجا عام 1863. كان مهتمًا بنظم الشعر منذ صغره، ورأى أن يتفرغ له بعد أن أحس أنه يستحق التضحية. كان قد حصل على شهادة تأهيل لتعليم اللغة الإنجليزية، مما سهل له حياته في ذلك الوقت. نظم

مالارميه بعض القصائد الشعرية مثل النوافذ .ومع مرور الوقت، تيقن من أن مهنة التدريس ما هي إلا وظيفة تجلب له الاكتئاب الذي عاشه منذ صغره منذ فقد والدته والده وشقيقه، فعزم الابتعاد عنها .في عام 1866 قدم مالارميه عشر قصائد للنشر في صحيفة البارناس المعاصر وكان من أشهرها النوافذ واللون اللازوردي ونسمة بحرية .وكان قبلها بعامين قد رزق بمولودته التي لم تزح عنه أثار الألام التي عاشها مسبقًا، وجاءت معه بطريقة عكسية، زادت من همومه.كان مالارميه معجبًا بأعمال فيكتور هوجو الشعرية، ولكنه في الوقت نفسه أراد أن يتجاوز مفهوم الشعر التقليدي الذي لم يشهد تطورًا كبيرًا منذ القرن السادس عشر. واتجه إلى مفهوم جديد مبتكر كانت ثمرته الدراما الشعرية هيروديياد، وقصيدة ريفية أخرى تحت عنوان بعد ظهيرة إله الريف الأسطوري تم نشرها عام 1876.وتميزت هاتين القصيدتين بالتناقض الشديد، حيث كانت بطلة الأولى هيروديياد فائقة الجمال، وكانت تمثل الرغبة الحسية المفقودة في بحثها عن الطهارة الخالصة، بينما كان يمثل إله الريف الرغبة الحسية الشهوانية غير المشبعة. امتاز شعر مالارميه بالأصالة، حيث ساعدت طبيعته المنغلقة وتفكيره العاطفي إلى الوصول به إلى إلى تيار الهرمسية الغامض والمستغلق،. وبالتالي نتج عن ذلك، أعمالًا شعرية مليئة بالغموض، حيث كان القارىء يتوه بينها وكان لا يعرف من أين تبدأ قصيدته وأين تنتهي. وكان مالارميه يهدف بذلك إلى الوصول إلى فئة النخبة، حيث كان يلجأ إلى الإيجاز والتعقيد وكانت للرموز دورًا أساسيًا في أعماله. وتُوفي في فالفان في 9 سبتمبر عام 1898 ..

13.**نوفاليس**:Novalis واسمه الحقيقي فريدريش فرايهير فون هاردنبرج ، .فيلسوف وشاعر وكاتب ألماني. ولد عام 1772 في أوبرفيدرشتيت ومات في عام 1801 في فايسنفيلد .درس نوفاليس من عام 1790 حتى عام 1794 الفلسفة والحقوق وعلوم المناجم .وأثر فيه موت خطيبته صوفي كون وهي في الخامسة عشر من عمرها تأثيراً كبيراً. وكان نوفاليس من الشعراء الذين تجمعوا في بينا في بداية عصر الرومانسية حول فيشته وأوجوست فلهلم شليجل وفريدريش شليجل، وكان على صلة بكل من تيك وشيللر..

14.**سيمور شاتمان** :Chatman ولد في نوفمبر سنة 1928 .ناقد و أديب أمريكي .أستاذ في جامعة كاليفورنيا .اهتم بالسرديات.من أهم مؤلفاته:

- *The Later Style of Henry James* (1972)
- *Story and Discourse: Narrative Structure in fiction and Film* (1978)
- *Michelangelo Antonioni, or, the Surface of the World* (1986)
- *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film* (1990)
- *Reading Narrative Fiction* (1993)
- *Michelangelo Antonioni: The Complete Films (2004) with Paul Duncan*

15.**فلادمير بروب** :Vladimir.Propp ولد في 17 أفريل 1895 .و توفي في 22 أوت 1972 في مدينة بترسبورغ ، و تخرج فيها بعد خمس سنوات بدرجة في علم فقه اللغة الألمانية و اللغة الروسية، و عمل بالتدريس في المدارس الثانوية كمدرس لهاتين اللغتين ، و متعاونا في نفس الوقت مع الكثير من مراكز البحث العلمي كأكاديمية العلوم ، و الجمعية الجغرافية الروسية ، و معهد تاريخ الفن و في عام 1922 انضم إلى هيئة التدريس بقسم تاريخ فقه اللغات ، و حاضر في نفس الوقت في شعبة الفولكلور ، و بعد عام 1938 ركز بروب على الفولكلور و دافع عن أطروحته لنيل الدكتوراه في العلوم عام 1938 . و كان بعنوان أصل الحكاية الخرافية غير أن الرسالة لم تنشر لظروف الحرب ثم أصبح محاضرا في نفس المادة و بعد وفاة البروفيسور أزادوفسك شغل بروف كرسي الأستاذية ، و استمر رئيسا لقسم الفولكلور إلى أن ضم القسم لأسباب نظرية و تنظيمية لقسم الأدب الروسي ، و لبروب الفضل في تدريب جيل من المتخصصين في علم الفولكلور صار بعضهم فيما بعد علماء مرموقين في كثير من مراكز البحوث في داخل الاتحاد السوفياتي و خارجه .و كان لبروب قدرة فائقة في تشكيل القضايا الفولكلورية الشائكة في صيغ سهلة ، و تقديمها بطريقة تدل على ملكاته الممتازة كمعلم ، و هي ملكات شهد بها و أثنى عليها الكثيرون . لبروب مؤلفات قليلة و لكنها رغم أقليتها ذات أهمية قصوى ، و تتميز بكمالية بنيتها ، و ترابطها الداخلي فهي إذن ليست أعمالا ذات صفة عابرة أو وليدة الصدفة . و إنما كرست كلها باستثناء القليل منها لقضايا نظرية فولكلورية ، و تمثل محور هذه المؤلفات خمسة كتب

تمركز حولها العديد من المقالات التي يمكن اعتبارها إما استهلالات لها أو اضافات إليها ،و الكتب هي :

1-مورفولوجية الحكاية الخرافية الروسية (1928).

2-الجذور التاريخية للحكاية الخرافية الروسية (1946).

3-الملحمة البطولية الشعبية الروسية (1955).

4-الاحتفالات الزراعية الروسية (1962).

5-قضايا الضحك و الكوميديا (1971)

أما مقالاته فمنها :1-مورفولوجيا الحكاية الخرافية ، و يبدو أنه تلخيص للأفكار التي توسع فيها في الكتاب الأول .2-لتحولات في الحكاية الخرافية ، و هو إضافة لنفس الكتاب. 3-مسألة أصل الحكاية الخرافية.4-بيت الرجال في الحكاية الخرافية .5-الضحك الطقسي في الفولكلور .6-المراحل الأساسية للملحمة الروسية البطولية .7-حول الأغنية الشعبية الروسية. 8-الفولكلور و الواقع. 9-مبادىء تصنيف الأجناس الفولكلورية .

16.**فرديناند دي سوسير**:F.DE SOUSSURE ولد في 26 نوفمبر 1857 وتوفي في 22 فبراير1913 ، عالم لغوي سويسري شهير. يعتبر بمثابة الأب للمدرسة البنيوية في علم اللسانيات .فيما عدّه كثير من الباحثين مؤسس علم اللغة الحديث. عُني بدراسة اللغة الهندية، الأوروبية .وقال إن اللغة هي ظاهرة اجتماعية. من أشهر آثاره: `بحث في الألسُنيّة العامة` (كتبه باللغة الفرنسية ونُشر عام 1916، بعد وفاته) وقد نُقل إلى العربية بترجمات متعددة ومتباينة.فرديناند دي سوسير من أشهر علماء اللغة في العصر الحديث حيث اتجه بتفكيره نحو دراسة اللغات دراسة وصفية باعتبار اللغة ظاهرة اجتماعية وكانت اللغات تدرس دراسة تاريخية، وكان السبب في هذا التحول الخطير في دراسة اللغة هو اكتشاف اللغة السنسكريتية.ولد دي سوسير في جنيف، وكان مساهما كبيرا في تطوير العديد من نواحي اللسانيات في القرن العشرين .كان أول من أعتبر اللسانيات كفرع من علم أشمل يدرس الإشارات الصوتية أقترح دي سوسير تسميته *semiology* ويعرف حاليا بالسيميوتيك أو علم الإشارات.

17.**رولان بارت** : Roland.Barth ناقد فرنسي ،ولد سنة 1915 في شاربورغ ، و توفي سنة 1980 ، كاتب و سيميائي ، عاش في بايون ، ثم انتقل إلى باريس ،التحق بالسوربون سنة 1935 ،أين اختار الدراسات الكلاسيكية ، قرأ ماركس و ميشيلي و سارتر ،درس ببوخارست و الأسكندرية و الرباط ،شارك في تأليف مجلة تواصل الباريسية ،كما شارك في تأسيس جماعة تال كال الادبية ، عمل بوزارة الخارجية ، ألف كتبا كثيرة نذكر البعض منها : الدرجة الصفر للكتابة (1953)، و ميثولوجيات (1957)،و حول راسين (1963) ،و مقالات نقدية (1964)، وعناصر السيميولوجيا (1965)، و نقد و حقيقة (1966) ، أمبراطوية العلامات (1970)، لذذة النص (1973) ،و رولان بارت بقلمه (1975) ،و شذرات من خطاب عاشق (1977) ، و درس (1978) ، سولورز الكاتب (1979) ،و غيرها كثير ، توفي سنة 1980في حادث مرور أمام الكولاج دي فرانس .

18.**شليغل**: Friedrich Schleg هو كاتب وشاعر وناقد ألماني. ولد عام 1772 في مدينة هانوفر، ومات عام 1829 في مدينة درسدن .درس فريدريش شليجل منذ عام 1793 الحقوق واللغات القديمة. ويعتبر المنظر الحقيقي للرومانسيين الأوائل .وقد استطاع شليجل أن يطور العديد من الأفكار وأسس مع شقيقه أوجوست فلهلم شليجل مجلة أتينيوم. وكانت حياته غير مستقرة، عمل خلالها في العديد من المناصب الجامعية. وقدم نقداً امتدح فيه رواية جوته «فلهلم مايستر»، اعتمد عليه النقد الأدبي كثيراً.

19.**تيزفيتان طودروف** :Tisvetan.Todorov ناقد فرنسي من أصول بلغارية ،ولد سنة 1939،يعيش في فرنسا من 1963 ، عضو الأكاديمية الأمريكية للفنون و العلوم ،يشتغل في مجال الأدب و اللغويات ،درس في عدة جامعات عالمية ،كجامعة هارفارد ، و جامعة كاليفورني ، و جامعة كولومبيا ، و جامعة باريس ،نشر 21 كتابا منها : شعرية النثر (1971) ، و مقدمة الشاعرية (1981) ،و ميخائيل باختين و المبدأ الحواري (1984) ، و ميخائيل باختين و المبدأ الحواري(1981)،و مدخل إلى الأدب العجائبي ، و الأدب و الدلالة و فتح أمريكا (1982) الأمل و الذاكرة (2000)..الخ تم تكريمه بأكثر من جائزة من بينها :الميدالية البرونزية لويزار ، وجائزة الأكاديمية الفرنسية و غيرها من الجوائز

العالمية .يعتبر أشهر إسهام لتودروف هو إنشاء نظرية أدبية جديدة ، عرضها في أكثر من كتاب ، و بالتحديد في كتابه مدخل إلى الأدب العجائبي .

20.**غريماس**:A.g.Griemasولدعام 1917 بتولا في روسيا وتوفيفي باريس بفرنسا عام 1992. لساني و سيميائي من أصل ليتواني .يعد مؤسس السيميائيات البنيوية انطلاقا من لسانيات فرديناندي سوسير ويلمسليف .كان منشط "مجموعة البحث اللساني-السيميائي "بمدرسة الدراسات العليا في العلوم الاجتماعية ومدرسة باريس السيميائية.

21-**غاستون باشلار**:Gaston Bachlar (1962 – 1884)واحداً من أهم الفلاسفة الفرنسيين ، وهناك من يقول أنه أعظم فيلسوف ظاهري ، وربما أكثرهم عصرية أيضاً . فقد كرّس جزءاً كبيراً من حياته وعمله لفلسفة العلوم ، وقدّمَ أفكاراً متميزة في مجال الابستمولوجيا حيث تمثل مفاهيمه في العقبة المعرفية والقطيعة المعرفية والجدلية المعرفية والتاريخ التراجعي ، مساهمات لا يمكن تجاوزها بل تركت آثارها واضحة في فلسفة معاصريه ومن جاء بعده . ولعل أهم مؤلفاته في مجال فلسفة العلوم هي:

- العقل العلمي الجديد / 1934
- تكوين العقل العلمي / 1938
- العقلانية والتطبيقية / 1948
- المادية العقلانية / 1953

وأغلبها ترجم إلى العربية وغيرها من الكتب والتي يقارب عددها ثلاثة عشر كتاباً .. وقد برز كواحد من أهم وأشهر المتخصصين بفلسفة العلوم حيث درس بعمق الوسائل التي يحصل بها الإنسان على المعرفة العلمية عن طريق العقل ، ولكنه فاجأ الجميع عندما ظهر كتابه (التحليل النفسي للنار) حيث تحول تماماً من منهجه المعروف في فلسفة العلم إلى موضوع جديد حتى في مجال التحليل النفسي حيث الإنسان هو ميدان التحليل النفسي للمادة . ربما كان مفيداً معرفة شيء عن ظاهرية باشلار قبل العودة إلى هذا الموضوع . إنّ الفكرة الرئيسة في الظاهراتية Phenomenology كما أوجدها أدموند هوسرل ، هي قصدية الوعي أي أن الوعي يتجه دائماً إلى موضوع ، أي أنه يؤكد مقولة أنه لا يوجد موضوع من

دون ذات . كما يؤكد المنهج الظاهراتي على الامتناع عن الحكم فيما يتعلق بالواقع الموضوعي وعدم تجاوز حدود التجربة المحضة " الذاتية " ويؤكد على عدم اعتبار موضوع المعرفة موضوعاً واقعياً تجريبياً واجتماعياً بل مجرد وعي مفارق " أي أنه مستقل عن التجربة والمعرفة المحددة أي ميتا فيزياء " . إلاّ أن ظاهرية باشلار ولاسيما في دي دراسته للخيال الشعري (أي المرحلة الثانية من حياته) ليست متشددة إلى هذه الدرجة فهو خلافاً للضاهراتية التقليدية يرى أنّ هنالك واقعاً موضوعياً له شروط موضوعية تصلح قوانين العلم لدراسته . وربما تكمن ميزة باشلار الرئيسة وجاذبية فكرة في امتلاكه ذهناً حراً لا تقيده أي من المواصفات سواء في اختيار موضوعاته أم في معالجاتة .فبعد أن اهتم بفلسفة العلوم في الجزء الأول من حياته نراه يتحول إلى دراسة التخيل الشاعري وفلسفة الجمال والفن إذ ابتدأها مع (التحليل النفسي للنار) عام 1937 – كما ذكرنا – ثم(الماء والأحلام) عام 1941 ثم (الهواء والرؤى) ثم (التراب وأحلام الإرادة والتراب وأحلام الراحة) عام 1948 ثم (جماليات المكان)عام 1957 ثم كتابه الأخير (شاعرية أحلام اليقظة) عام 1960. لقد أصبح الموضع الرئيس عند باشلار ، في الجزء الثاني من حياته، هو التخيل أو عمل المخيلة، بعد أن كان العقل؛ وأصبح يسعى إلى القيام بدراسة فلسفية شاملة للإبداع الشعري، واستسلم لدافع لا يقاوم للتواصل مع القوى التي تخلق المعرفة لا التي تُحَصِّلها ؛والمجال الوحيد الذي يأمل أن يرى فيه تلك القوى، وهي تعمل، هو الشعر؛ لذلك كتب مجموعة الكتب ، في الجزء الثاني من حياته ، طبق فيها منهجه هذا.

إنّ أحد أهم الأسباب التي تدعونا للاهتمام بـ (باشلار) هي اهتمامه بالإبداع الشعري والجمالي عموماً، بل وعَدِّهِ التخيل الشعري ذا أهمية فلسفية كبيرة. ولعل في كتابه الأخير بالذات (أي: شاعرية أحلام اليقظة) دعوة كبيرة إلى التخلص من جميع القيود التي تحدّ من تذوقنا للإبداع عموماً وللشعر خصوصاً، ونحن بنا حاجة ماسة لذلك. وباشلار هنا يتجاوز جميع نظريات التحليل النفسي للأدب والنظريات البنيوية وما بعها ، والتي انتشرت عندنا واحتلت مكانة كبيرة في قراءاتنا ، كما أنه يخلصنا من رداءة القراءات التقليدية. ويقول أحد النقاد الفرنسيين أنّ أفكار باشلار سنحظى بأهمية أكبر في المستقبل ويبدو أنّ هذا هو ما نراه الآن.".

قائمة المصادر و المراجع

أولا –المصادر:

1. القرآن الكريم: رواية ورش عن نافع ، مؤسسة الرسالة ، دمشق ،سوريا ، ط1 ، 1421.هـ.
2. إبراهيم الكوني : اللسان ، موجودة في رواية خريف الدرويش ،المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1994.
3. أحلام مستغانمي : عابر سرير ، منشورات أحلام مستغانمي ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 2003.
4. مجهول المؤلف : ألف ليلة و ليلة ،ج1 دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، دط-دت.

ثانيا –المراجع:

1-الكتب باللغة العربية:

5. أحمد طالب : مفهوم الزمان و دلالته في الفلسفة و الأدب بين النظرية و التطبيق ،دار الغرب للنشر و التوزيع ،(دط) ، 2004.
6. أحمد حمد النعيمي : إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة ،نشر مشترك ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، دار الفارس للنشر والتوزيع ، الأردن ، ط1 ، 2004.
7. أحمد مرشد : البنية والدلالة في روايات إبراهيم نصر الله ،دار الفارس للنشر والتوزيع ، عمان ، الأردن ، ط1.

8. إبراهيم صحراوي : تحليل الخطاب الأدبي (رواية جهاد المحبين لجرجي زيدان نموذجا) (دراسة تطبيقية) ، دار الآفاق ، الجزائر ، ط2 ، 2003 .
9. إبراهيم الكوني: بر الخيتعور ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر ، بيروت ، لبنان ، ط2 ، 1999.
10. ابن كثير :تفسير القرآن العظيم ، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ،طبعة جديدة .
11. بلسم محمد الشيبان : الفضاء و بنيته في النص النقدي و الروائي (رباعية الخسوف أنموذجا) ،منشورات مجلس تنمية الإبداع الثقافي ، الجماهيرية الليبية ، ط1، 2004.
12. آمنة يوسف : تقنيات السرد بين النظرية والتطبيق ، ،دار الحوار ، للنشر والتوزيع ، اللاذقية ،سوريا،(دط-دت).
13. عبد الله إبراهيم : السردية العربية ،(بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي) ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1992 .
14. المتخيل السردي،(مقاربة نقدية في التناص و الرؤى و الدلالة) ،المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب ، ط1 ، 1990.
15. عبد الله إبراهيم و صالح هويدي : تحليل النصوص الأدبية قراءات نقدية في السرد و الشعر دار الكتاب الجديد المتحدة ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1998.
16. عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية (بحث في تقنيات السرد) سلسلة كتب بصدرها المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب ، الكويت ، ديسمبر ، (د،ط) 1998.
17. عبد الرحيم الكردي :السرد في الرواية المعاصرة ، الرجل الذي فقد ظله نموذجا ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، مصر ،ط1 ،2006.
18. السرد و مناهج النقد الأدبي ، مكتبة الآداب ، القاهرة ، مصر ، ط1 ، 2004.
19. عبد اللطيف الصديقي : الزمان أبعاده وبنيته ، المؤسسة الجامعية الدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1996/1415.
20. عدنان ذريل : النص و الأسلوبية بين النظرية و التطبيق ، إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا ، (دط) ، 2000.

21.عبد السلام المسدي : قضية البنوية (دراسة و نماذج)، نشر وزارة الثقافة ، تونس ، (دط) ، (دت).
22.حسن بحراوي :بنية الشكل الروائي(الفضاء ، الزمن ، الشخصية) المركز الثقافي العربي بيروت ، الدار البيضاء ، ط1 ، 1990.
23.الطيب دبه : مبادىء اللسانيات (دراسة تحليليةابستيمولوجية) دار القصبة للنشر ، الجزائر ،دط ، 2001،
24.يمنى العيد : تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي ، دار الفارابي ، بيروت ، لبنان ،ط1 1990.
25.سيزا قاسم : بناء الرواية ،(دراسة مقارنة لثلاثية نجيب محفوظ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ،مصر (دط)، 1973.
26.شاكر النابلسي : مدار الصحراء (دراسة في أدب عبد الرحمن منيف) ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،بيروت لبنان ، ط1، 1991.
27.سعيد بنكراد : سيميولوجية الشخصيات السردية (رواية الشراع و العاصفة لحنا مينة نموذجا) دار مجدلاوي ،عمان ، الأردن ، ط1 ، 2003/1423.
28.: مدخل إلى السيمائيات السردية ،منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط2 ،2003.
29.سعيد يقطين : تحليل الخطاب الروائي ،(الزمن –السرد-التبئير)، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع الدار البيضاء ، المغرب ،ط3 ،1997 .
30.الكلام و الخبر ،(مقدمة للسرد العربي)، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ،ط1 ،1997 .
31.سمير المرزوقي و جميل شاكر : مدخل إلى نظرية القصة ، الدار التونسية للنشر ، تونس ، دط، 1985 .
32.صلاح فضل : -نظرية البنائية في النقد الأدبي ، دار الشرق ، ، القاهرة ، مصر ، ط1 ،1984 .
33.بلاغة الخطاب و علم النص ،مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت ، لبنان ، الشركة المصرية العالمية للنشر ، القاهرة ، مصر ، ط1 ، 1996.
34.حميد لحمداني :- بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي ، المركز الثقافي العربي ، للطباعة والنشر والتوزيع ،الدار البيضاء ، المغرب ،ط3 ، 2000.

35.ميجان الرويلي و سعد البازعي:دليل الناقد الأدبي اضاءة لأكثر من سبعين تيارا و مصطلحا نقديا معاصرا ،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء، المغرب، بيروت ، لبنان ،ط3، 2002.

36.مها حسن القصراوي : الزمن في الرواية العربية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، لبنان ، ط1، 2004.

2-المعاجم و القواميس:

37.الفيروز بادي :القاموس المحيط (ز م ن) ،ضبط و توثيق يوسف الشيخ محمد البقاعي ،دار الفكر للطباعة و النشر و التوزيع ، بيروت ، لبنان ، (دط) ،(دت).

38.مجمع اللغة العربية :المعجم الوسيط (ز م ن)،المكتبة الاسلامية للطباعة و النشر و التوزيع ،استانبول ،تركيا ،(دط) ، (دت) .

39.ابن فارس : معجم مقاييس اللغة باب الزاي و الميم ، المجلد الأول ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط1 1999.

40. الزخشري : أساس البلاغة (ز م ن) تحقيق عبد الرحيم محمود ،دار المعرفة ن بيروت ، لبنان (دط)،(دت).

41.محمد التونجي :المعجم المفصل في الأدب ،دار الكتب العلمية،بيروت ، لبنان ،ط،1419ه/1999.

42. لطيف زيتوني : معجم مصطلحات نقد الرواية،دار النهار للنشر ،بيروت ،لبنان ،ط1، 2002

3-الكتب المترجمة:

43.أرسطو: فن الشعر:تقديم إبراهيم حمادة ، مكتبة المسرح 3 ، مركز الشارقة للإبداع الفكري ، الإمارات العربية المتحدة ، (دط)،(دت) .

44.أ.ج .غريماس :السيميائيات السردية (المكاسب و المشاريع) ،ترجمة سعيد بنكراد ، ضمن كتاب طرائق السرد الأدبي دراسات ،منشورات إتحاد كتاب المغرب ،الرباط ،المغرب ، ط1 ،1992.

45.إخنباوم : كيف صيغ معطف غوغول،نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس) ، ترجم إبراهيم الخطيب ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، و مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1982 .

46.إمبرتو إيكو : 6 نزهات في غابة السرد ، ترجمة سعيد بنكراد ، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء ، المغرب ، 2005، ط1.

47.ديفيد وورد : الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور) ترجمة وتقديم سعيد الغانمي ، المركز القافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ،ط1 ، 1999.

48.فلادمير بروب : مورفولوجية الحكاية الخرافية الروسية ، ترجمة إبراهيم الخطيب ، الناشرون المتحدون ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1986.

49.كلود لفي شتراوس : الأسطورة والمعنى ، ترجمة صبحي جديد ، دار الحوار للنشر والتوزيع ، سوريا . ط1 ،1985.

50.فردينان دي سوسير: دروس في الألسنية العامة ،تعريب صالح القرمادي ومحمد الشاوش و محمد عجينة ، الدار العربية للكتاب ، الجمهورية التونسية .

51.فليب هامون :سيميولوجية الشخصيات السردية ،ترجمة سعيد بن كراد ، دار الكلام ، الرباط ، المغرب ، (دط) ، 1999.

52.ميشال بوتور: بحوث في الرواية الجديدة ، ترجمة فريد انطونيوس. منشورات عويدات ،بيروت ، لبنان ، ط2 ، 1982.

53.جرار جينيت :خطاب الحكاية (بحث في المنهج) ترجمة محمد معتصم و عبد الجليل الأزدي و عمر الحلي ، منشورات الاختلاف ، ط3 ، الجزائر، 2004.

54.حدود السرد،ضمن كتاب طرائق السرد الأدبي ، ترجم عيسى بوحمالة ، منشورات اتحاد كتاب المغرب ،،الرباط ، المغرب ،ط1 ،1992 .

55.جرالد برنس :المصطلح السردي (معجم المصطلحات)ترجمة عابد خزندار مراجعة محمد بربري ،ط1 ن2003.

56.تزفيطان طودروف : الشعرية ، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بي سلامة، دار توبقال ، الدار البيضاء ، المملكة المغربية ، ط1980،2 .

57. -مقولات الحكي الأدبي ،ترجمة الحسين سبحان و فؤاد صفا ، منشورات اتحاد كتاب المغرب.

58.غاستون باشلار: جدلية الزمن ، ترجمة خليل أحمد خليل ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، وديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، ط1988،2..

59.نصوص الشكلانيين الروس، نظرية المنهج الشكلي ، : ترجمة إبراهيم الخطيب ، نشر مشترك ، الشركة المغربية للناشرين المتحدين ، الرباط ، المغرب ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1982..

60.ديفيد وورد : ضمن كتاب الوجود والزمان والسرد (فلسفة بول ريكور) ترجمة وتقديم سعيد الغانمي، المغرب ، بيروت ، لبنان ،ط1، 1999.

61.روبروت شولز : البنيوية في الأدب ،ترجمة حنا عبود ، إتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا (دط) ، 1984.

62.إميل بنفنيست :مسائل في اللسانيات العامة ، نقلا عن السعيد هادف: مصطلحا السرد و الخطاب (مقاربة بين النظرية الغربية و النظرة اللغوية العربية القديمة ، مجلة المبرز ، فيفري 2002.

63.روجر فولر : اللسانيات و الرواية ، ترجمة لحسن أحمامة ، دار الثقافة للنشر و التوزيع ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1، 1997.

64.والاس مارتن : نظريات السرد الحديثة ، ترجمة حياة جاسم محمد ، الهيئة العامة للشؤون المطابع الأميرية ، جمهورية مصر العربية ، (دط)1998..

65.رولان بارت : مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ترجمة منذر عياشي ،مركز الإنماء الحضاري ،حلب ،سورية ،ط2 ، 2002.

66.التحليل النصي ، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار التكوين للتأليف و الترجمة و النشر ، دمشق ، سوريا ، 2009.

67.فردينان دي سوسير: دروس في الألسنية العامة ،تعريب صالح القرمادي ومحمد الشاوش و محمد عجينة ، الدار العربية للكتاب ، الجمهورية التونسية .

4-المجلات و المؤتمرات :

68.عبد الله إبراهيم : الرواية العربية و تعدد المرجعيات الثقافية ،سلالات و ثقافات ، علامات ، العدد23، 2005.

69.عبد القادر شرشار : تحليل الخطاب السردي في الدراسات العربية الحديثة و المعاصرة ، مجلة الموقف الأدبي ، العدد 377، 2002.

70.بهادي منير : مفهوم الخصوصية الثقافية في الخطاب الأنثروبولوجي المعاصر ، أي مستقبل للأنثروبولوجيا في الجزائر ، وقائع ملتقى دولي منظم من لدن مركز البحث في الأنثروبولوجيا الاجتماعية و الثقافية و جامعة منتوري ، قسنطينة ، منشورات crasc.الجزائر، 2003،.

71.وردة معلم : التحليل البنوي لثلاث حكايات عربية أسطورية ، مجلة حوليات جامعة قالمة للعلوم الاجتماعية و الانسانية ، العدد 01 ، 2007.

72.السيد الإمام : مدخل إلى نظرية الحكي ضمن كتاب أبحاث السرد الجديد ،مؤتمر أدباء مصر ،2008.

5-رسائل جامعية :

73.الطاهر روابنية :سرديات الخطاب الروائي ألمغاربي الجديد مقاربة نصانية –نظرية تطبيقية –في آليات المحكي الروائي، مخطوط دكتوراه دولة ، قسم اللغة الغربية و آدابها ، كلية الآداب و اللغات ، جامعة الجزائر ،2000/1999..

6-مواقع إلكترونية :

74.سعيد يقطين:المصطلح السردي العربي قضايا و اقتراحات -http//www yaktine said com

75.أحمد يوسف :تحليل الخطاب من اللسانيات إلى السيميائيات.http//.www.atida.org.

76.فخري صالح:رواية إبراهيم الكوني تقطع الصحراء الحياة ،2005/04/27.

7-محاضرات:

77.وردة معلم :محاضرات في مقياس تحليل الخطاب (مقدمة لطلبة السنة الأولى ماستر (تخصص تحليل الخطاب) قسم اللغة و الأدب العربي ،كلية الآداب و اللغات ،جامعة 8 ماي 1945،قالمة ، الموسم الجامعي 2016/2015 .

8-**مراجع أجنبية:**

78. Algirdas julien Griemas et Joseph courtes : sémiotique dictionnaire raisonne de la théorie du langage ،hachette livre ،paris ،France ،1993

79.-tezvetan Todorov : les catégories du récit littéraire ; communications ;8 ,1966 ,éditions du seuil .1981 .

80. -Gérard genette .figure 3 .éditions du seuil . paris . France ,1972

81.-Roland Barth: Introduction a l'analyse structural des récits،communication 8 ، 1966 ،édition du seuil ، 1981 .

82.-Yves Reuter :introduction a l analyse du roman , bordas. Paris, France,1991.

فهرس المحتويات

مقدمة.....3
الفصل الأول :مصطلحات ومفاهيم.....7
تقديم:.....8
1-مفهوم البنية : 8
2- شروط تحليل البنية : 10
3-مستويات التحليل البنوي :.....10
4-المقاربة البنوية : 11
5-مفهوم السرد:.....15
أ-لغة:.....15
ب-اصطلاحا:.....17
6-الخطاب السردي : 25
7-علم السرد :.....26
8-النظريات السردية :.....30
أ-فلاديمير بروب : 32
ب-كلود ليفي ستراوس: 37
ج-ألجرداس جوليان غريماس:.....39
د-كلود بريمون: 50
ثالثا :النموذج اللساني لتحليل الخطاب السردي: 55
رابعا-عرض تطبيقي لنظرية الأغراض لبوريس توماشفسكي :.....58

1-مفهوم الحافز و أنواعه:..... 60
أ-حوافز مشتركة : 61
ب-الحوافز الحرة : 61
ج-الحوافز الديناميكية : 62
د-الحوافز القارة : 62
2-ملاحظات :..... 64
3-التحفيز وأنواعه:..... 66
أ-التحفيز التأليفي :..... 66
ب-التحفيز الواقعي : 67
ج-التحفيز الجمالي :..... 67
الفصل الثاني 71
نموذج تيزفيتان طودروف .(T.Todorov)..... 71
1-تقديم : 72
2-طريقة تحليل النص السردي عند طودروف:..... 72
أ-الإرث الشكلاني الروسي: 73
ب-اللسانيات :..... 73
ج-الشعرية الأرسطية :..... 74
أ-مفهوم المعنى :..... 76
ب-مفهوم التأويل: 76
أ-السرد من حيث هو قصة :..... 77
1-منطق الأفعال : 78
2-الشخصيات و علاقاتها :..... 81
ب-السرد بوصفه خطابا :..... 84
1-زمن السرد : 84

2-مظاهر السرد : 86
أ-رؤية من خلف :..... 86
ب-رؤية مع : 86
ج-رؤية من خارج : 88
3-أنماط السرد : 89
ج-خرق النظام :..... 92
1-خرق القصة:..... 93
2-خرق الخطاب : 94
3-قيمة الخرق : 94
3-قيمة المقال : 96
الفصل الثالث..... 97
نموذج جرار جينيت .(G.Genette) 97
1-تقديم: 98
2-منهجية تحليل النص السردي عند جرار جينيت:..... 98
أ-مقولة الزمن : أو العلاقات الزمنية بين الحكاية و القصة : 101
1-تعريف الزمن: 101
2- أنواع الزمن : 105
3- بنية الزمن في رواية عابر سرير لأحلام مستغانمي: 113
ب-مقولة الصيغة أو أنماط التمثيل السردي و أشكاله و درجاته (صيغ الحكاية): 144
1--تعريف الصيغة : 144
2-المسافة :..... 144
3-المنظور أو التبئير أو الرؤية السردية :..... 145
ج-الراوي و متلقيه الحقيقي أو المفترض أو مقولة الصوت: 151
1-تعريف الراوي: 151

2- وظائف الراوي : 154
3-أمثلة من كتاب ألف ليلة و ليلة عن أوضاع الراوي و مستوياته السردية:() 155
الفصل الرابع 158
نموذج رولان بارت 158
1-تقديم: 159
2-طريقة تحليل النص السردي عند بارت: 159
أ- لغة السرد : 160
1-ما بعد الجملة : 160
2--مستويات المعنى: 161
ب- الوظائف : 162
1-تحديد الوظائف : 162
2- أصناف الوظائف : 164
3-النحو الوظيفي :..... 170
ج- الأفعال : 171
1-نحو وضع بنيوي للشخصيات : 171
2-مسألة الفاعل : 176
د- مستوى السرد : 178
1-التواصل السردي : 178
2-وضعية السرد : 179
3-بارت و مشكلة المنهج : 180
خاتمة..... 183
ملحق أسماء الأعلام 186
قائمة المصادر و المراجع 197
فهرس المحتويات 205